

Michelangelo wordt een spiritueel man

Rachel en Lea: stenen getuigen

A.A. Spek
Universiteit Utrecht
3153657
A.A. Spek@students.uu.nl

Michelangelo en het menselijk lichaam
OWG II Florence
Dhr. M. Kwakkelstein

INLEIDING	3
EEN GRAFMONUMENT VOOR PAUS JULIUS II DELLA ROVERE	4
De eerste fase: 1505	4
De laatste fase: 1541 - 1545	6
DE INVLOED VAN FILOSOFIE, RELIGIE EN POËZIE	7
Het Humanisme en het neoplatonisme	7
De katholieke hervormingsbeweging, de <i>Spirituali</i> en Vittoria Colonna	11
Dante.....	14
RACHEL EN LEA	15
De Bijbelse Rachel en Lea	15
<i>Vita activa</i> en <i>Vita contemplativa</i>	16
Datering	16
De <i>Lea</i>	17
De <i>Rachel</i>	18
DE MOZES TUSSEN RACHEL EN LEA.....	19
De <i>Mozes</i>	19
Het concept Mozes , Rachel en Lea	21
REFLECTIE EN DISCUSSIE	22
CONCLUSIE	24
LITERATUURLIJST	25
BRONVERMELDING ILLUSTRATIES	27
BIJLAGE 1: ILLUSTRATIES.....	29
BIJLAGE 2: DANTE, <i>LA DIVINA COMMEDIA</i>	39

Inleiding

Wie zich voor het eerst verdiept in het oeuvre van Michelangelo loopt het risico een eenzijdig beeld te krijgen van de wijze waarop Michelangelo vrouwen verbeeldt. Artikelen met titels als: 'a Heroic Female Nude' en 'The heroine as hero in Michelangelo's art' zetten de toon. De wetenschappelijke interesse voor Michelangelos vrouwen gaat veelal uit naar hun mannelijkheid. Zijn vrouwen zouden niet meer zijn dan mannen met borsten.¹ Michelangelo staat bekend om zijn expressieve sprekende figuren met een zeer heroïsche mannelijke uitstraling, maar de *Rachel* en *Lea* uit het grafmonument voor paus Julius II vielen mij op door hun elegantie en sculpturale ingetogenheid. Deze twee vrouwenfiguren worden ten onrechte overschaduwd door andere werken uit het oeuvre van Michelangelo. Zo gaat meer aandacht uit naar de *Mozes* die in hetzelfde monument is opgenomen. Ook andere voorbeelden van heldhaftige mannelijke anatomie krijgen volop aandacht zoals de *David* in Florence. Welke beelden zich mogen verheugen in de aandacht van kunsthistorici wordt mede bepaald door de heersende smaak. De expressieve kracht van de onvoltooide *Slaven* van Michelangelo spreekt ons tegenwoordig meer aan. Toch zijn ook de *Rachel* en *Lea* waardevolle beelden die passen in de laatste fase van het kunstenaarschap van Michelangelo. De *Rachel* en *Lea* worden vaak besproken alsof ze gemaakt zijn door een ongeïnspireerde vermoeide man die het liefst zo snel mogelijk een zich voortslepende opdracht wilde afronden. Ik zal hieronder laten zien dat dit geenszins het geval is, integendeel.

Om te verklaren waarom de *Rachel* en *Lea* een andere uitstraling hebben dan Michelangelos bekende 'wasvrouwen' zoals de *Sibillen* van de Sixtijnse kapel en *de Nacht* in de De Medicikapel, moeten we ons verdiepen in het gedachtegoed dat de kunstenaar heeft beïnvloed en geïnspireerd.² In dit werkstuk kijken we naar de Humanistische ideeënleer en het neoplatonisme waarmee Michelangelo in zijn jonge jaren in contact

¹ Y. Even, 'The heroine as hero in Michelangelo's art', *Woman's Art Journal* 11 (1990), pp. 29-33 en J.K. Nelson, 'The Florentine Venus and Cupid: a Heroic Female Nude and the Power of Love', in: Franca Falletti en Jonathan Katz Nelson (ed.), *Venus and Love. Michelangelo and the new ideal of Beauty*, Florence 2002, pp. 26-64.

² J. Hall, *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body*, London/Sydney/Glenfield 2006, pp. 1-3.

kwam. Om het karakter van de kunstenaar en zijn kunst echt goed te begrijpen moeten we ook naar zijn religieuze beleving kijken. Michelangelo leefde in een periode waarin sommige van de meest fundamentele leerstellingen van het christelijke geloof waarmee hij was opgegroeid ter discussie werden gesteld. De mate waarin zijn eigen spirituele overtuigingen werden beïnvloed door zijn contacten met katholieke hervormers in de jaren '30 en '40 is een van de boeiende vragen over zijn latere leven. Ik ben van mening dat Michelangelos veranderende geloofsopvatting grote invloed heeft uitgeoefend op de opstelling van de beelden van het Grafmonument van Julius II en de stilistische kenmerken van de *Rachel* en *Lea*. In dit verband kijk ik ook naar de relatie tussen de *Mozes* en de *Rachel* en *Lea*.

Het bestuderen van het grafmonument en het interpreteren ervan is een gordiaanse knoop van elkaar tegensprekende bronnen en tegenstrijdige interpretaties.³ Ik heb daarom mijn onderzoek ingeperkt en zal mij niet bezighouden met de beschrijvingen en interpretaties van de verschillende ontwerpen en projectfasen. Ik beperk mij tot de eerste fase van het project in 1505 en de laatste fase van het project van 1542 tot het eindresultaat in 1545. In het kader van het onderwerp van deze cursus vind ik het interessanter om naar het eindresultaat te kijken, dan te gissen naar wat had kunnen zijn.

Een grafmonument voor paus Julius II della Rovere

De eerste fase: 1505

Het grafmonument voor paus Julius II was het langstlopende project van Michelangelos carrière, hij wijdde er veertig jaar van zijn leven aan. In 1505 wordt hij door paus Julius II in Rome ontboden. Michelangelo komt in datzelfde jaar met de paus overeen dat hij een vrijstaand grafmonument zal realiseren van drie verdiepingen met in haar binnenste een ovaalvormig mausoleum (Afb.1). Meer dan veertig beelden zullen het

³ F. C. Zöllner, 'Catalogus van beeldhouwwerken', in: F. C. Zöllner, Thoenes en T. Pöpper, *Michelangelo 1475-1564. Het complete oeuvre*, Hong Kong 2008, p. 418.

gigantische monument bekronen en bronzen reliëfs zullen de belangrijkste momenten uit het leven van de paus tonen. Op de hoeken staan vier zittende beelden waarvan één Mozes representeert. Als we de beschrijving van Vasari aanhouden, kunnen we de overige drie identificeren als Paulus, de *Vita activa* en de *Vita contemplativa*.⁴

De vroege ontwerpen voor dit grafmonument zijn door veel kunsthistorici in een neoplatonische context bestudeerd. Panofsky en de Tolnay bespreken de eerste versie van het monument in termen van geestelijke triomf, eeuwige beschouwing van het goddelijke en onsterfelijkheid. Dat neoplatonisme en christendom hand in hand kunnen gaan, blijkt uit de uitleg van Panofsky. Het monument verbeeldt in 1505 niet alleen de christelijke hoop op de vereniging met God maar ook het neoplatonische ideaal van de vereniging van de ziel met God. Panofsky, Frommel, Poeschke en Echinger-Maurach⁵ leggen de nadruk op het triomfale karakter van het grafmonument. Zij gaan hierbij uit van de geldingsdrang die we bij veel renaissance-pausen zien. Hun idee wordt gesteund door formele overeenkomsten tussen het oorspronkelijke project uit 1505 en triomfmonumenten uit de antieke oudheid. Michelangelo maakte gebruik van overwinningssymbolen waaronder geketende slaven. Maar het feit dat deze slaven naakt en zonder attributen zijn afgebeeld, wijkt af van de traditie. Hierdoor sluiten bovengenoemde interpretaties toch weer aan bij de Tolnay, omdat ze het 'puur menselijke' van het monument onderstrepen. De mens die worstelt en verlossing zoekt.⁶

Op 21 februari 1513 overlijdt paus Julius II. Het monument is dan nog niet voltooid. Herhaaldelijk sluit Michelangelo contracten af met de erfgenamen van de paus waarin hij beloofd het monument binnen afzienbare tijd te voltooien. Met ieder nieuw contract verandert ook het ontwerp van het monument. Het oorspronkelijk grootse monument

⁴ G. Vasari, *Lives of the Artists*, dl. 1, London 1987, p. 344.

⁵ C. Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, Hildesheim, Zürich, New York 1991, (Studien zur Kunstgeschichte Band 61), pp. 190-198, C. L. Frommel, 'Capella Iulia: Die Grabkapelle Papst Julius' II in Neu-St. Peter', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1 (1977), pp. 26-66, E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1992, p.195, Panofsky, E., *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*, New York 1939, pp. 262-270, J. Poeschke, *Michelangelo und seine Zeit*, München/Hirmer 1992 (Die Skulptur der Renaissance Italien), pp. 96-98 en C. de Tolnay, *The Tomb of Julius II*, dl. 4, Princeton/London 1954, (Michelangelo), pp. 23-25.

⁶ Tolnay 1954 (zie noot 5), p. 25.

met veertig beelden slankte gedurende de jaren af tot een monument met zeven beelden waarvan er slechts drie van de hand van de meester zijn.

De laatste fase: 1541 - 1545

Op 20 juli 1542 laat Michelangelo zijn vertrouwenspersoon Luigi del Riccio een verzoekschrift opstellen aan de erven van Julius II della Rovere met het verzoek om het aantal beelden van eigen hand te mogen terugbrengen van zes naar slechts drie. De *Mozes* en de twee *Slaven* zou hij zelf voltooien terwijl Raffaello da Montelupo de *Madonna met kind*, een *Sybille* en een *Profeet* voor zijn rekening zou nemen. Hij maakte daarbij wel de kanttekening dat de bijna voltooide *Slaven* voor een beduidend groter monument met veel meer beelden bestemd waren. Ze zouden niet goed bij het kleinere project passen. Hij was daarom bereid om omwille van zijn eer, *per non mancare a l'onore suo*, twee extra beelden te vervaardigen van de allegorieën *Vita activa* en *Vita contemplativa*.⁷

Giorgio Vasari geeft aan dat er voor het project van 1505 al een *Vita activa* en *Vita contemplativa* als zittende figuren gepland waren.⁸ Deze figuren komen conceptueel echter niet overeen met de beelden die uiteindelijk voor het grafmonument zijn gerealiseerd. Uit Michelangelos bovengenoemde verzoekschrift uit 1542 blijkt dat we ze moeten beschouwen als vervanging voor de niet meer passende *Slaven*.

In de rechter dwarsbeuk van de San Pietro in Vincoli te Rome werd uiteindelijk een bouwwerk van twee verdiepingen gerealiseerd met in totaal zeven beelden (Afb. 2). Michelangelo is verantwoordelijk voor de drie beelden van de onderste verdieping. In het midden werd de *Mozes* geplaatst met aan zijn rechterzijde de *Rachel* en aan zijn linkerzijde de *Lea*. De architectonische indeling van de onderste verdieping wordt gekenmerkt door postamenten, hermeszuilen en grote voluten op de plaats van de eerder geplande *Slaven*. Op het minder rijk versierde bovenste niveau is de gisant van een liggende paus Julius II geplaatst met daarboven de *Madonna met kind* en aan de linkerzijde de *Sibille* en rechts de *Profeet*. Ook hier zijn hermeszuilen geplaatst.

⁷ F. C. Zöllner, 'Late werken: de laatste schilderijen en beelden 1540-1564', in: F. C. Zöllner, Thoenes en T. Pöpper, *Michelangelo 1475-1564. Het complete oeuvre*, Hong Kong 2008, p. 380

⁸ Vasari 1987 (zie noot 4), p. 344.

De opstelling van de beelden van het grafmonument van Julius II komt overeen met die bij de grafmonumenten van andere hooggeplaatste geestelijken in de 16^e eeuw: Een *Madonna met kind* vergezeld de sarcofaag met gisant, geflankeerd door vrouwenbeelden met een allegorische betekenis. Maar in tegenstelling tot de opstelling van de beelden zijn de beelden zelf uniek en ongewoon voor een pausgraf: een Mozes in combinatie met Rachel en Lea, een Sibille en een Profeet. Het was gebruikelijk om een sarcofaag met gisant en Madonna met kind te omgeven met deugden en heiligen.

Het project is in veertig jaar flink afgeslankt. In de zomer van 1542 noemde Michelangelo het grafmonument in een verzoekschrift een 'beknot werk'. Michelangelos biograaf Condivi spreekt over het graf van Julius II als 'opgelapt en omgewerkt', *ratta-oppata e rifatta*.⁹

Door deze beknotting is het moeilijk een samenhangend iconografisch programma te herkennen. Bij het gerealiseerde monument in de San Pietro in Vincoli ontbreken eerder geplande werken zoals de *Slaven* en de *Victory*-beelden. Hierdoor treedt er een breuk op in het voor de hoogrenaissance typische samengaan van christelijk-sacrale elementen en antieke elementen. De overeenkomsten met de thema's van de overwinningsiconografie uit de antieke oudheid raken op de achtergrond doordat de naakte heidense allegorieën zijn vervangen door decent geklede religieuze allegorieën.¹⁰

De invloed van filosofie, religie en poëzie

Het Humanisme en het neoplatonisme

Het gedachtegoed van het neoplatonisme was zeer invloedrijk in de renaissance. Lorenzo De Medici was een belangrijke kunstmecenas en steunde Marsilio Ficino en de neoplatonische *Accademia* in Florence. Binnen het geleerde milieu van de familie De Medici kwam Michelangelo in contact met het werk van Plato, Plotinus en Ficino.¹¹ In de

⁹ G. Bull, *Michelangelo: Life, Letters, and Poetry*, Oxford/New York 2008 (Oxford World's Classics), pp. 25-30, pp. 32-33, pp. 48-54.

¹⁰ Tolnay 1954 (zie noot 5), p. 75.

¹¹ Blunt 1956 (zie noot 13), pp. 58-60.

hoogrenaissance ging het neoplatonisme zonder conflicten hand in hand met de christelijke geloofsleer. Michelangelos plafondschilderingen van de Sixtijnse kapel zijn hier een goed voorbeeld van, de iconografie is uitgesproken christelijk terwijl de uitvoering ervan sterk aan de heidense goden van de oudheid doet denken.

Volgens Michelangelo moet de kunstenaar een al bestaande vorm bevrijden uit de materie waarin deze gevangen zit: 'The greatest artist has no conception which a single block of marble does not potentially contain within its mass, but only a hand which obeys the *intellecto* can accomplish that'.¹² Wanneer Michelangelo over hét idee of zoals in de hierboven geciteerde uitspraak over 'conception' spreekt, gebruikt hij de term *concetto*. De hand van de kunstenaar moet uitdrukking geven aan het innerlijke beeld dat de kunstenaar voor ogen heeft. *Concetto* is het spanningsveld tussen de beoogde vormelijke compositie in relatie met het gegeven materiaal.¹³

Niet iedereen heeft evenveel talent of kan even goed schoonheid, harmonie of de *intellecto* zien. In de ogen van Michelangelo was deze *intellecto* een geschenk van God; 'the Idea of beauty, which is a mirror and a lamp to both my arts, was bestowed upon me at birth. Whosoever conceives otherwise is mistaken. This Idea alone lifts my eyes to those high visions which I set myself to paint and carve here below'.¹⁴

Hierin verschilde Michelangelo van gedachte met enkele renaissancecollega's, zij vonden dat de kunsten de natuur moesten weergeven. Een uitspraak van Leonardo Da Vinci bevestigt deze mening; "the most praiseworthy painting [was that] which has the most conformity with the object imitated".¹⁵ Zowel Ghiberti als Alberti probeerden met een wetenschappelijke aanpak op de best mogelijke manier de natuur te imiteren.

Michelangelos ideeën over *concetto* en *intellecto* gaan hier tegenin. Het imiteren van de natuur zou volgens hem houterige resultaten opleveren en hij fulmineerde dan ook over kunstenaars die op deze manier werkten.¹⁶ Het komt regelmatig voor dat hij zijn onderwerpen helemaal niet natuurgetrouw weergeeft. De mooie jonge mannen die de graven van Lorenzo en Giuliano markeren in de De Medicikapel van de San Lorenzo

¹² R.J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, New York 1961, p. 16.

¹³ D. Summers, *Michelangelo and the language of Art*, Princeton/Guildford 1981, pp. 203-233.

¹⁴ Blunt 1956 (zie noot 13), p. 69.

¹⁵ Clements 1961 (zie noot 12), p. 147.

¹⁶ Blunt 1956 (zie noot 13), pp. 61-75.

lijken absoluut niet op de overledenen. In Rome kunnen we verbaasd vaststellen dat de Maria van Michelangelos *Piëta* jeugdiger oogt dan haar gekruisigde zoon op haar schoot. De *Piëta* toont wat volgens Michelangelo het doel van de kunsten is; het weergeven van schoonheid. Maria is hier een ideaalbeeld. Een getrouwe weergave van de werkelijkheid was niet Michelangelos doel. Hij wil de *conchetto* overbrengen en de ideale vorm tonen in zijn kunst. Michelangelos kunsttheorieën weerspiegelen de invloed van het neoplatonisme.

De schoonheid in de fysieke wereld zorgt voor een innerlijk beeld in de ziel en dit beeld is superieur aan alles wat zich in de wereld bevindt, want dit innerlijke beeld bevindt zich dichterbij de ideale schoonheid. Zoals God schoonheid creëert in de fysieke wereld, zo probeert Michelangelo *conchetto* te creëren, maar alles wat een kunstenaar creëert zal altijd minder zijn dan de *conchetto*.

Michelangelo richtte zich met zijn kunst volledig op de mens. De belangstelling van neoplatonisten voor de mens kwam voort uit de overtuiging dat de mens het element is dat het universum tot een geheel verbindt. God is schoonheid, de **man** is het evenbeeld van God en daaruit concludeerde men dat de man; schoonheid is.

De mens is het hoofdonderwerp van Michelangelos kunst. Zijn voorliefde voor dit onderwerp kan teruggevoerd worden op neoplatonische theorieën. Ficino beschrijft de mens als het centrum van het 'zijn'. De mens zou de verbindende schakel zijn tussen God en de wereld. Volgens Ficino was de mens een 'rational soul participating in the Divine mind, employing a body'.¹⁷ De preoccupatie van Michelangelo met het naakt komt voort uit deze vereenzelving van het hoogste goed met schoonheid en dit leidt tot een idealisatie van de mannelijke schoonheid.¹⁸ Het neoplatonisme betoogt dat de ziel gevangen zit in het lichaam. De verwrongen figuren van Michelangelo symboliseren de strijd van de ziel om zich te bevrijden van de materie en het goddelijke te bereiken.¹⁹

De figuren uit zijn vroege- en middenperiode laten lichamelijke perfectie zien. Want voor Michelangelo was het lichaam van de mens een weerspiegeling van zijn ziel. De

¹⁷ Panofsky 1939 (zie not 5), p. 137.

¹⁸ J. Snow-Smith, 'Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the *nuditas virtualis* image', in: Francis Ames-Lewis en Mary Rogers (ed.), *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot/Hants 1998, p. 148.

¹⁹ Blunt 1956 (zie noot 13), pp. 65-69.

schoonheid van een mens toont de schoonheid van God. Het prachtige lichaam van de *David* toont ons zijn innerlijke kracht en heroïek. Deze ideeën zien we terug in Michelangelos werken. Het lichaam is niet alleen een afspiegeling van het goddelijke maar ook van de innerlijke gemoedstoestand. Een moedig of belangrijk persoon wordt door Michelangelo meer dan levensgroot verbeeld. De heroïek van de persoon toont hij door lichaamsgrootte en -bouw, dit betekent in het geval van Michelangelo een sterk aangezette mannelijkheid en fysiek sterk ontwikkeld lichaam. Wanneer we naar vrouwen van Michelangelos hand kijken zoals *de Nacht* (1524 Afb. 3) in de De Medicikapel, Catherina van Alexandrië (1539), of de beschermende moeder met haar dochter van *Het laatste oordeel* (1537-41 Afb. 4), zien we dat Michelangelo hierin erg ver ging.²⁰

De manier waarop Michelangelo het menselijk lichaam gebruikt om het innerlijk te tonen komt overeen met de leer van het neoplatonisme. We kunnen deze ideeën terugvinden in de *Mozes* van het grafmonument van paus Julius II in de San Pietro in Vincoli. De *Mozes* is van indrukwekkende proporties. Zijn grote majestueuze lichaam straalt een massieve kracht uit. Michelangelo excelleerde in het uitbeelden van deze innerlijke kracht, de *terribilita*.²¹ *Mozes* is de personificatie van zijn innerlijke roerselen die tot uitdrukking komen in zijn massieve gespierde armen, zijn vurige blik en de draaiing van zijn lichaam.

Rond 1530 zorgt de Reformatie voor een splitsing binnen de kerk. De plundering van Rome door Karel V en de financiële moeilijkheden waarin Clemens VII zich bevond zorgden voor chaos en onzekerheid in Rome. Het gevolg hiervan was dat het netwerk waarop de humanistische kunsten konden steunen in verval raakte. Oudere humanisten zoals Michelangelo voelden zich aangetrokken door Luthers ideologieën, maar wilden zich niet losmaken van de katholieke kerk. Er ontstond op deze manier een groep humanisten die veranderingen binnen de katholieke kerk voorstonden.

²⁰ Even 1990 (zie not 1), pp. 29-33.

²¹ Summers 1981 (zie noot 13), pp. 234-241.

De katholieke hervormingsbeweging, de Spirituali en Vittoria Colonna

In 1534 vestigt Michelangelo zich definitief in Rome en komt hij in contact met zo'n veranderingsgezinde groep; de *Spirituali*.²² Dankzij het uitgebreide onderzoek van Maria Forcellino zijn we goed op de hoogte van Michelangelos banden met de verschillende leden van de *Spirituali*.²³ Deze groep van intellectuelen en hooggeplaatste geestelijken sympathiseerde met de protestantse opvattingen over de predestinatie en de doctrine van 'rechtvaardiging door het geloof alleen', '*per sola fide*'. De intense persoonlijke verdieping in een spiritualiteit die gericht is op Christus, gecombineerd met de aansporing van Luther en ander protestantse denkers in Noord-Europa om zelf de Bijbel en de theologische geschriften van de vroege kerkvaders te lezen, sloeg aan bij een aantal invloedrijke katholieken in Italië.²⁴

Ze onderscheidden zich echter van de protestanten omdat zij streefden naar fundamentele veranderingen binnen het kader van de katholieke kerk. Ze probeerden de twee partijen te verzoenen met de leer van 'de dubbele rechtvaardiging'. Zowel het doen van goede werken als het geloof leidden tot rechtvaardiging. Veel *Spirituali* legden desalniettemin de aandacht voornamelijk op de spirituele kant van het katholieke geloof.²⁵

Tot de *Spirituali* behoorden de Engelse kardinaal Reginald Pole die in 1549 nog kans maakte op het pausschap, kardinaal Gasparo Contarini die de dialoog met de protestanten wilde aangaan en Jacopo Sadoletto, bisschop en diplomaat. Deze *Spirituali* waren aanvankelijk onder paus Paulus III zeer invloedrijk. Hun invloed reikte tot het pauselijke hof. Maar een pauswisseling in 1555 zorgde ervoor dat de kerk zich tegen hun gewaagde opvattingen keerde.

De overtuigingen van de *Spirituali* worden verwoord in het in 1543 gepubliceerde boek *Beneficio di Cristo*, geschreven door de benedictijner monnik Don Benedetto da Mantova en herzien door Flaminio. Hun argumenten zijn sterk beïnvloed door Calvijn. Zijn ideeën over rechtvaardiging door het geloof en de nadruk op de privé-devotie werden zeer goed ontvangen. Van het boek werden in het daarop volgende decennium tienduizenden

²² De naam *Spirituali* is pas naderhand door de wetenschap aan deze groep toebedeeld.

²³ M. Forcellino, *La corrente 'spiritual' nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo negli anni Quaranta*, Amsterdam 2007, pp. 23-127.

²⁴ H. Chapman, *Michelangelo. Drawings: closer to the master*, London 2005, p. 249.

²⁵ Forcellino 2007 (zie noot 23), pp. 23-51.

exemplaren verkocht in Italië. Hieraan kwam een einde toen de Inquisitie het boek in de ban deed.²⁶

Tot de kring van de *Spirituali* behoorde ook Vittoria Colonna. Deze jonge weduwe van de markies van Pescara wijdde zich aan het devote leven en aan het schrijven van religieuze gedichten. Zij was een dierbare vriendin van Michelangelo zoals blijkt uit hun briefwisseling en de gedichten die hij voor haar schreef. Michelangelo en de weduwe onderhielden een hechte en betekenisvolle platonische vriendschap. Geïnspireerd door Vittorias gedichten en haar ascetische levenshouding werd ook de kunstenaar een meer godvruchtig man.²⁷

Michelangelos deelname aan de groep ging niet verder dan het delen van hetzelfde gedachtegoed. In tegenstelling tot Colonna nam hij niet deel aan de discussies. Hij stond een verinnerlijking van het geloof voor, 'een innerlijke communie met God'. De kunstenaar had nauwelijks belangstelling voor de uiterlijke religieuze rituelen en ceremonies van de kerk.²⁸

Vittoria Colonna sympathiseerde niet alleen met de *Spirituali* vanuit haar persoonlijke spirituele overtuiging, maar ook omdat ze begaan was met de praktische aspecten die gemoeid waren bij het hervormen van de katholieke kerk.²⁹ Vittorias actieve deelname aan de theologische discussies binnen de kring van Pole, het bestuderen van de leer van de kapucijn Domenico Ochino en het lezen van lutherse commentaren op de Bijbel kleurden haar opvattingen over devotie. Michelangelo bestudeerde haar spirituele poëzie en het effect hiervan wordt weerspiegeld in de piëtistische aard van de gedichten en tekeningen die hij voor haar maakte.³⁰

De religiositeit van Michelangelo werd vuriger en zijn vroomheid nam bijna fanatieke vormen aan. Zijn geloof veranderde geleidelijk, maar strookte nog altijd met zijn humanistische principes. A. Blunt bespreekt op overtuigende wijze aan de hand van *Het laatste oordeel* (1535-1541) hoe Michelangelos contact met de *Spirituali* zijn artistieke

²⁶ Chapman 2005 (zie noot 24), p. 252. De studie naar de invloed van dit boek op de werken van Michelangelo is nog een jong onderzoeksgebied. Voor meer informatie zie de dissertatie van Waldemar Gomez: W. Gomez, *O Sepulcro de Júlio, de Michelangelo. A Questão Iconográfica à Luz das Recentes Investigações*, Campinas 2006.

²⁷ W.E. Wallace, *Michelangelo. The Artist, the Man, and his Times*, Cambridge/New York/Melbourne 2010, pp. 210-214.

²⁸ Forcellino 2007 (zie noot 23), pp. 23-127, pp. 23-51.

²⁹ Chapman 2005 (zie noot 24), p. 250.

³⁰ Chapman 2005 (zie noot 24), p. 252.

beïnvloedt. De kunsthistoricus noemt het 'the most profound expression of the spiritualized Catholicism which Michelangelo practised'.³¹ Ruim twintig jaar eerder schilderde hij in de Sixtijnse kapel *Adam*. Het is vanzelfsprekend dat de eerste mens die God scheidt een prachtig lichaam heeft. Michelangelo heeft dit prachtige lichaam nog eens extra geïdealiseerd (Afb.5). Bij *Het laatste oordeel* pakt Michelangelo de weergave van de naakten anders aan. De naakten zijn niet langer gracieus, ze zijn zwaar en lomp met dikke ledematen. Het creëren van de schoonheid waar hij in zijn jonge jaren zo aan hechtte, lijkt van ondergeschikt belang voor de ouder wordende kunstenaar.

De religieuze zeggingskracht van Michelangelos werk neemt toe in de jaren dertig. Onder invloed van Vittoria Colonna en de *Spirituali* transformeert Michelangelo van een uitgesproken humanistische kunstenaar naar een spirituele kunstenaar. Hij wordt zich in zijn voortschrijdende ouderdom steeds bewuster van de onafwendbaarheid van de dood. Zijn tegenstrijdige gevoelens over hoop en verlossing en aan de andere kant de angst voor de dood komen het sterkst naar voren in de tekeningen van zijn laatste levensjaren. Ook in zijn gedichten geeft hij hieraan uitdrukking: 'Di morte certo, ma non già dell' ora / la vita è breve e poco me n'avanza'.³²

Dit beeld van een Michelangelo met een intensievere geloofsbeleving vinden we terug in de tekeningen die hij maakte voor Vittoria Colonna tussen 1538 en 1541. De *Piëta* toont een onder de zware last van het offer ineengezakke Christus ondersteund door twee engelen en achter hem zijn weeklagende moeder (Afb. 6). Michelangelo laat zich hier inspireren door Dante. Op het kruis staan de woorden '*Non vi si pensa, quanto sangue costa*', uit Dante's *La divina commedia, Paradiso* 29.91 (zie bijlage 2). Een andere tekening *De kruisiging* laat een gekruisigde, maar nog levende, Christus zien die zijn ogen op de hemel richt (Afb. 7). In deze tekening gaan religieus gevoel en artistieke waarden hand in hand. Vittoria Colonna reageert in een ongedateerde brief op de tekening met de woorden 'Unieke maestro Michelangelo, mijn zeer bijzondere vriend. Ik heb uw schrijven ontvangen en het crucifix gezien, dat alles wat ik aan dergelijke beelden eerder heb gezien, in mijn geheugen gekruisigd heeft. Een beter, levendiger en volmakter beeld is niet voor te stellen, en waarlijk, ik zal nooit bevatten hoe teder en

³¹ Blunt 1956 (zie noot 13), pp. 65-66, 70.

³² E.H. Ramsden, E.H. (red.), *The Letters of Michelangelo*, dl.2, Stanford 1963, no. 455, p. 194.

prachtig het is gemaakt..'.³³ Dat ze de tekening niet alleen om zijn artistieke bewondering blijkt ook uit haar voornemen de tekening te gebruiken voor haar persoonlijke devotie.³⁴

Er zijn meer werken waar een verschuiving te zien is. Het zwaartepunt ligt niet langer op de schoonheid van het lichaam en de liefde voor schoonheid maar op een directere en persoonlijkere relatie met Christus. God en Christus staan centraal in plaats van de clerus, de sacramenten en de kerk als instituut. Michelangelos late werken de Florentijnse *Piëta* en de *Piëta Rondanini* tonen onmiskenbaar deze meer persoonlijke religiositeit van Michelangelo.³⁵ Met name de laatste laat zien dat Michelangelo door de jaren heen steeds minder de nadruk legt op lichamelijke schoonheid en kwaliteiten (Afb. 8). Hiervoor in de plaats komt een sterke spirituele mystieke uitstraling die de aanschouwer treft door zijn emotie. We zien een soortgelijke verandering plaatsvinden in Michelangelos correspondentie. Het neoplatonisme uit zijn jeugd smelt samen met het idee van rechtvaardiging door het geloof. Hij spreekt niet langer over de 'goddelijke essentie' maar spreekt God direct aan.³⁶

Ten tijden van de vervaardiging van de *Rachel* en *Lea* (1541-44) leek de breuk binnen de kerk nog te overbruggen en een compromis tussen de verschillende partijen nog binnen handbereik te liggen. Na de pauswisseling in 1555 keerde de kerk van Rome zich tegen de opvattingen van de *Spirituali*.

Dante

Niet alleen het humanisme en de *Spirituali* inspireerden Michelangelo bij het creëren van zijn werken. Michelangelo stond onder tijdgenoten bekend als iemand met een goede kennis van de werken van Dante.³⁷ Zijn waardering voor de Florentijnse dichter blijkt uit zijn uitspraak; 'no man equal or greater was ever born' waarna hij

³³ F. C. Zöllner, 'Geschenktekeningen en Het Laatste Oordeel', in: F. C. Zöllner, Thoenes en T. Pöpper, *Michelangelo 1475-1564. Het complete oeuvre*, Hong Kong 2008, p. 267.

³⁴ Chapman 2005 (zie noot 24), p. 250.

³⁵ Zöllner 2008 (zie noot 7), p. 383.

³⁶ Blunt 1956 (zie noot 13), pp. 78.

³⁷ Chapman 2005 (zie noot 24), p. 15 en W.E. Wallace, *Michelangelo. The Artist, the Man, and his Times*, Cambridge/New York/Melbourne 2010, p. 41.

gepassioneerd uitroept; 'If only i were he!'.³⁸ Zoals Vergilius Dante leidde zo laat Michelangelo zijn fantasie meer dan eens leiden door Dante.³⁹ De dichter inspireerde Michelangelo onder meer bij het creëren van de plafondschildering van de Sixtijnse kapel en *Het laatste oordeel*.⁴⁰ Op welke wijze Dante Michelangelo van inspiratie voorzag voor het grafmonument van Julius II komt in de volgende hoofdstukken aan de orde.

Rachel en Lea

De Bijbelse Rachel en Lea

In Genesis 29 vertrekt Jakob naar de woonplaats van Laban, de broer van zijn moeder Rebekka, om te voorkomen dat hij gedood wordt door zijn broer Esau. Onderweg ontmoet Jakob Rachel, de jongste dochter van Laban, wanneer zij haar schapen hoedt. Laban is bereid om de hand van de mooie Rachel aan Jakob te geven indien Jakob zeven jaar zal werken voor Laban door zijn kudde te hoeden. Jakob werkt zeven jaar. Tijdens de huwelijksnacht verwisselt Laban Rachel voor Lea. Wanneer Jakob Laban met zijn bedrog confronteert, verontschuldigt deze zich door te benadrukken dat de oudere zus als eerste hoort te trouwen. Laban biedt aan Jakob Rachel ten huwelijk aan in ruil voor nog eens zeven jaar werk. Jakob accepteert het aanbod en trouwt Rachel direct na zijn huwelijk met Lea.

Lea bevalt van vier zonen (Ruben, Simeon, Levi, en Juda), maar Rachel blijkt niet in staat om zwanger te worden. Ze is jaloers op Lea en geeft Jakob, haar dienstmaagd, Bilha, als draagmoeder. Bilha bevalt van twee zonen (Dan en Naftali). Ook de slavin van Leah, Zilpa, baart Jakob twee zonen (Gad en Aser). Lea krijgt nog twee zonen en een dochter (Issakar, Zebulon en Dina). Ondanks dat Lea veel kinderen baart, blijft Rachel de voorkeursvrouw van Jakob. Uiteindelijk krijgt Rachel toch twee zonen (Jozef en Benjamin). Uit de twaalf zonen van Jakob komen de twaalf Joodse stammen voort.

³⁸ J.M. Saslow, *The poetry of Michelangelo*, New Haven/Yale 1991, no. 250.

³⁹ Summers 1981 (zie noot 13), pp. 103-143.

⁴⁰ W.E. Wallace, *Michelangelo. The Artist, the Man, and his Times*, Cambridge/New York/Melbourne 2010, p. 185.

Vita activa en Vita contemplativa

De *Rachel* en *Lea* van het grafmonument verkrijgen hun naam doordat Vasari de *Vita activa* en *Vita contemplativa* als zodanig identificeert. Lea en Rachel kunnen in de kunsten symbool staan voor de *Vita activa* (Lea) en *Vita contemplativa* (Rachel). Ze verwijzen dan naar de twee grondbeginselen van het menselijk handelen, het deelnemen aan het actieve dagelijkse leven en het passieve contemplatieve leven dat gekenmerkt wordt door religieus bewustzijn.

Gedurende de renaissance discussieerden humanisten graag over de betekenis van de filosofische concepten *Vita activa* en *Vita contemplativa*. In een ideale situatie zijn ze in balans. Maar hoe geef je invulling aan deze ideeën en welke van de twee heeft prioriteit over de ander? Dit probleem staat onder andere centraal in het boek *Disputationes Camaldulenses* (ca. 1474) van Cristoforo Landino.

Wie op deze manier wil leven, moet volgens hem een deugdzaam leven leiden.

Het actieve leven vereist liefde voor je medemensen. Het contemplatieve leven leidt tot kennis van God. Wanneer er toch een keuze gemaakt dient te worden, adviseert Landino om voor het laatst genoemde te kiezen. Maar een perfecte man combineert beide.⁴¹

Datering

De datering van de *Rachel* en *Lea* wordt bemoeilijkt doordat er van beide geen voorstudies of andere tekeningen van de hand van Michelangelo of tijdgenoten bekend zijn. Als datum van vervaardiging van de *Rachel* en *Lea* ga ik uit van de periode tussen 1541 en 1545. De meeste auteurs houden deze data aan. Er bestaat wel discussie over. Wilde denkt dat Michelangelo al in 1532 begon aan de vervaardiging van de *Rachel* en *Lea*. Hij concludeert dit aan de hand van stilistische kenmerken van een tekening van een vrouw met spiegel uit 1530-33 (Afb. 9, vergelijk deze met afb. 10).⁴² Claudia Echinger-Maurach en Pope-Hennessy stellen op grond van uitspraken van Michelangelo en documenten de datering van de *Rachel* en *Lea* ter discussie, maar kunnen geen zekerheid geven. Echinger-Maurach sluit zich uiteindelijk zelfs aan bij de gangbare

⁴¹ Tolnay 1954 (zie noot 5), p. 73.

⁴² C. Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, München 2009, p. 130.

opinie.⁴³ Michelangelo legt aan het begin van februari 1545 de laatste hand aan de *Rachel* en *Lea*.⁴⁴ Het zullen de laatste voltooide beelden van zijn hand zijn.

De Lea

Lea is een breed geheupte vrouw met een paar mollige bovenbenen die goed door de stof van haar rok te zien zijn (Afb. 10). Staand in een uitgebalanceerde rustige pose staart ze voor zich uit. Haar lange haar is door een lastig te identificeren object in haar rechterhand getrokken. Condivi noemt het een spiegel, de Echinger-Maurach een diadeem en Forcellino een lamp.⁴⁵ De gedetailleerdheid van de haren en baard van de *Mozes* zien we niet terug in de massieve staart van *Lea*. In haar linkerhand houdt zij een krans. *Lea's* attributen geven haar een wereldse uitstraling.

Ze draagt een rijk versierd lijfje met daaronder twee rokken, waarvan ze de bovenste omhoog heeft getrokken en onder de sjerp rond haar middel heeft gestoken. Op deze manier versterkt Michelangelo op een subtiele manier haar rol als *Vita activa*, want een opgebonden bovenrok vergemakkelijkt het lopen.

Lea heeft het lichaam van een pronte vrouw. Deze indruk wordt versterkt door de vouwen en plooiën in haar gewaad die haar lichaam in verschillende vlakken verdelen. De vele hoeken die hierdoor ontstaan voorkomen dat de ogen van de toeschouwer over haar lichaam kunnen glijden. In plaats daarvan worden ze gedwongen op ieder detail te focussen. Deze details zijn echter wel minder precies uitgewerkt dan bij de *Mozes*. *Lea* doet sterk denken aan de vrouwenbeelden van de door Michelangelo zo bewonderde antieken, bijvoorbeeld de *Juno Cesi* van het museum Capitolini te Rome (Afb. 11). De zware ledematen van *Lea* komen overeen met die van 'de beschermende moeder' in *Het laatste oordeel* (1537-41 Afb. 4).

Condivi identificeert in zijn biografie over de beeldhouwer de *Vita activa* als *Lea* uit *La divina commedia* van Dante. Hij geeft aan dat Dante de vormelijke inspiratie verstrekte voor het uiterlijk van de *Lea*. Michelangelo modelleerde de *Lea*, volgens Condivi, naar

⁴³ Echinger-Maurach 2009 (zie noot 42), pp. 128-132. en J. Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. An introduction into Italian sculpture*, dl. 3, London 1996, p. 434.

⁴⁴ G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed I contratti artistici*, Firenze 1875, p. 496.

⁴⁵ Forcellino 2007 (zie noot 23), pp. 170-180 en Tolnay 1954 (zie noot 5), p. 72.

gravin Mathilde, de bewaakster van het aardse paradijs uit Dantes *La divina commedia*, Canto 28. 40-42 *Purgatorio* (zie bijlage 2).⁴⁶ De identificatie van Lea met Mathilde wordt ondersteund door het feit dat Dante beide vrouwen opvoert als personificaties van de *Vita activa*. Dante beschrijft dat Lea er plezier in had om dingen te versieren. In Canto 27.97-108 *Purgatorio* (zie bijlage 2) wordt de verschijning van Mathilde, in Canto 28, aangekondigd in een droom van Dante over Lea.

De onzekerheid over het attribuut in haar rechterhand geeft aanleiding tot discussies of de *Vita activa* wordt geïdentificeerd met Lea, zoals Vasari aangeeft, met Mathilde zoals geopperd door Condivi en Echinger-Maurach of met Maria Magdalena zoals Maria Forcellino beschrijft.

Echinger-Maurach heeft het idee dat Condivi in de roos schiet met zijn identificatie van de *Vita activa* als Mathilde. Zij baseert zich op een commentaar van Cristoforo Landino over *La divina commedia*.⁴⁷

Maria Forcellino komt met een nieuwe en controversiële identificatie. Op basis van de attributen identificeert zij de *Lea* als Maria Magdalena.⁴⁸ Ter ondersteuning haalt zij een brief aan van Vittoria Colonna uit 1544 waarin zij Maria Magdalena noemt als het rolmodel voor de *Vita contemplativa*. Dit staat lijnrecht tegenover de heersende iconografische traditie. Maar in een preek van Ochino uit 1539 wordt Maria Magdalena ook als prototype voor de *Vita contemplativa* genoemd.⁴⁹ De theologische implicaties van deze persoonsverwisselingen gaan te ver om hier besproken te worden.

De Rachel

Wat als eerste opvalt is dat de *Rachel* uit een kleiner en smaller marmerblok lijkt te zijn gehouwen dan de *Lea* (Afb. 12). Deze observatie lijkt gerechtvaardigd als we lezen wat Condivi hierover schrijft. Condivi beschrijft de *David* die Michelangelo uit een smal blok

⁴⁶ Bull 2008 (zie noot 9), p. 53.

⁴⁷ Echinger-Maurach 2009 (zie noot 42), p. 118.

⁴⁸ Forcellino 2007 (zie noot 23), pp. 170-180.

⁴⁹ Forcellino 2007 (zie noot 23), p. 173.

marmer houde waar anderen zich niet aan durfden te wagen. Hij noemt dan de *Vita contemplativa* als tweede voorbeeld waarbij hij ditzelfde deed.⁵⁰

Rachel zien we oprijzen uit een geknielde houding. Haar linker knie rust op een rechthoekig blok. Ze is afgebeeld zonder attributen. We kunnen haar herkennen omdat Dante haar beschrijft als ‘Ell’è d’i suoi begli occhi veder vaga’ in Purgatorio: 27.97-108 (zie bijlage 2).

Haar ranke vorm is gekleed in een simpele ruimvallende jurk waarvan de plooien een opwaartse beweging suggereren. Haar forse rechter been tekent zich af onder de stof van haar rok. De draaiing van haar lichaam, de plooiing van haar hoofddoek en jurk, en haar in extase naar de hemel opgerichte blik versterken de opwaartse beweging. De lange plooien van Rachels gewaad leiden de blik van de toeschouwer naar haar handen die een moment geleden nog in gebed gesloten waren en die zich nu hebben ontvouwd. Michelangelo modelleert haar met een paar eenvoudige vlakken en essentiële lijnen. Haar gezicht is een simplificatie. Rachels wenkbrauwen, voorhoofd en neus vormen één oppervlak. De gelaatstrekken zijn weinig gedetailleerd waardoor de nadruk komt te liggen op Rachels omhooggerichte blik die haar vurige geloof uitstraalt.

In het Uffizi bevindt zich een tekening van Michelangelo van de Annunciatie uit ca. 1542 waarin ik aspecten herken van de *Rachel* (Afb. 13). Zowel bij de tekening als bij de *Rachel* ondersteunt de kleding de religieuze gemoedstoestand van de vrouwen. Beiden komen in beweging door het goddelijke. De houding van de vrouwen komt overeen.

De Mozes tussen *Rachel* en *Lea*

De Mozes

In het eerste ontwerp uit 1505 belichamen *Mozes* en zijn pendant *Paulus* waarschijnlijk de eigenschappen van dynamisch leiderschap die paus Julius II zichzelf toedichtte. Het contrast tussen de actieve triomferende *Mozes* en de anderzijds gepacificeerde *Slaven* sluit aan bij de personificaties van de *Vita activa* en *Vita contemplativa*. Deze allegorieën

⁵⁰ Bull 2008 (zie noot 9), p. 23.

komen al in het eerste stadium van het ontwerp voor maar werden pas later en in een aangepaste vorm in de laatste versie van 1541-45 uitgevoerd. De Mozes is vele jaren eerder door Michelangelo gehouwen. Rond 1514 wordt al vermeld dat bezoekers aan de werkplaats van Michelangelo onder de indruk zijn van het werk.⁵¹

De Mozes is meer dan levensgroot. Hij wordt gekenmerkt door de stenen tafelen die hij onder zijn rechterarm klemt en zijn lange gedetailleerde baard die Mozes met opvallend lange vingers in bedwang houdt. Dit gebaar straalt bedachtzaamheid uit maar suggereert ook beweging. De markante horens op zijn hoofd zijn terug te leiden op een vertaalfout in Exodus 34:29 in de Vulgaat.⁵² Menig toeschouwer zal onder de indruk zijn van Mozes' vitaliteit, spirituele intensiteit en *terribilita*.

Mozes is gekleed in een los vallende tuniek waaronder zijn gespierde lichaam goed zichtbaar is. Vanaf zijn knieën verandert dit tuniek in een onverklaarbare waterval van stof. Daaronder draagt hij een ruime legging en sandalen.

Er zijn veel individuele interpretaties gegeven van de *Mozes*.⁵³ Het struikelblok bij deze interpretaties is dat de *Mozes* geen opzichzelfstaand beeld is, hij maakt deel uit van een grafmonument en moet in deze context beschouwd worden.

Vooraf de samenhang met de *Rachel* en *Lea* is van belang. De *Mozes* dankt zijn betekenis aan zijn centrale plaats tussen de *Rachel* en de *Lea*. Het is een betekenis die door de jaren gegroeid is en afwijkt van zijn vroegere betekenis in het eerste ontwerp van 1505. Franz-Joachim Verspohl ziet in Mozes een humane leider die het volk Israël voorging. Het zelfbeeld van Julius II en enkele van zijn eigenschappen komen overeen met dit ideaalbeeld van een leider.⁵⁴

Het Mozesbeeld is in 1999 gerestaureerd door Antonio Forcellino.⁵⁵ Tijdens deze restauratie vond hij enkele snijvlakken rond het hoofd van Mozes. Hij is van mening dat

⁵¹ W.E. Wallace, *Michelangelo. The Artist, the Man, and his Times*, Cambridge/New York/Melbourne 2010, p. 132

⁵² Tolnay 1954 (zie noot 5), pp. 102-105.

⁵³ Armour, P., 'Michelsangelo's *Moses*: A Text in Stone', *Italian Studies* 48 (1993), pp. 18-43, Frommel 1977 (zie noot 5), pp. 26-66, Panofsky 1992 (zie noot 5), p.195, Tolnay 1954 (zie noot 5), pp. 102-105.

⁵⁴ F-J. Verspohl, 'Der Mozes des Michelangelo', *Staedel-Jahrbuch* 13 (1991), pp. 155-176.

⁵⁵ Antonio Forcellino concludeert in zijn artikel 'Il restauro della tomba di Giulio II a S. Pietro in Vincoli: una nuova lettura del monumento e del Mosé' dat door de kijkrichting van de Mozes te veranderen, waardoor deze niet langer zijn blik richt op de priester die de mis leidt, de kunstenaar het

Michelangelo van gedachte is veranderd en de kijkrichting van Mozes heeft gewijzigd. Oorspronkelijk zou Mozes recht vooruit in de richting van het altaar hebben gekeken. Maar onder invloed van het gedachtegoed van de *Spirituali* veranderde Michelangelo de kijkrichting, hij wilde niet langer dat Mozes naar de priester keek die de mis leidde. In plaats daarvan laat hij Mozes naar links, voor de toeschouwer rechts, kijken 'for a direct contact with God'.⁵⁶

Het concept Mozes , Rachel en Lea

Conceptueel behoort de *Mozes* tot het eerste ontwerp in 1505 met de Louvre-*Slaven*. Maar ten tijde van de plaatsing van het beeld in 1545 verwerd de *Mozes* tot een personificatie van paus Julius II, de ideale geestelijk leider, wetgever, veldheer en beschermheer van de kunsten.

De *Rachel* en *Lea* representeren de verschillende wegen naar God. Conceptueel lijkt de *Mozes* hier niet in te passen. Maar als we naar Rachel kijken zien we toch overeenkomsten. Rachel maakt in *La divina commedia* samen met Mozes als een van de weinigen deel uit van de uitverkorenen in het Oude Testament die door Christus worden verlost; Inferno 4.53-63 (zie bijlage 2). De *Mozes* die oorspronkelijk een andere rol had, kan door *Rachels* aanwezigheid in verband worden gebracht met de gedachte van een voor grafmonumenten gangbare verlossingsiconografie.

De combinatie van de *Rachel*, *Lea* en *Mozes* is volgens Poeschel terug te voeren op dichtregels uit Dantes *La divina commedia*; Inferno 4.51-63; *Purgatorio* 27.97-108 en *Paradiso* 32.7-10 (zie bijlage 2). Poeschel concludeert dat ze samen de hoop belichamen op wederopstanding, een hoop die past binnen de context van een grafmonument.⁵⁷

priesterschap ontkracht en de nadruk legt op de persoonlijke band met God. Antonio Forcellino is de eerste wetenschapper die melding maakt van deze verandering en het als argument aandraagt. Het is moeilijk de kracht van zijn argumenten te beoordelen zonder vergelijkbaar onderzoek van andere wetenschappers.

⁵⁶ M. Forcellino, 'Il restauro della tomba di Giulio II a S. Pietro in Vincoli: una nuova lettura del monumento e del Mosé', *Incontri: rivista europea di studi italiani* 1 (2002), pp. 43-59.

⁵⁷ S. Poeschel, 'Moses und die frauen des Jakob. Das Konzept des Julius-Grabes von 1545', in: S. Poeschel, R. Steiner en R. Wegner, *Heilige und profane Bilder: kunsthistorische Beiträge aus Anlass des 65. Geburtstages von Herwarth Röttgen*, Weimar 2001, pp. 55-78.

Reflectie en discussie

Net als de Bijbelse Rachel en Lea zijn de *Rachel* en *Lea* van het grafmonument een contrasterend paar. *Rachel* is dynamisch, haar geheven handen, de draaiing van haar lichaam en de stand van haar hoofd, geven haar een actievere uitstraling dan de *Lea*, de allegorie van het actieve leven die paradoxaal een meer rustige indruk maakt met haar gesloten statische houding.⁵⁸

De *Rachel* en *Lea* verkrijgen hun tegenwoordig ingeburgerde naam doordat Vasari de *Vita activa* en *Vita contemplativa* als zodanig identificeert in zijn tweede biografie over Michelangelo. Volgens Echinger-Maurach probeerde Vasari door het geven van de namen Rachel en Lea te verhullen dat hij Condivi plagieerde.⁵⁹

Michelangelo spreekt in 1542 over een *Vita activa* en een *Vita contemplativa*, hij spreekt niet over Rachel en Lea. Er is mij ook geen enkel document bekend waarin Michelangelo aan deze beelden refereert als Rachel en Lea. Het is Vasari die de beelden Rachel en Lea noemt.⁶⁰

Het beeld van Lea lijkt niet op de Bijbelse Lea. In het Oude Testament wordt zij beschreven als een meelijwekkende onaantrekkelijke vrouw die is opgedrongen aan haar echtgenoot en die, ondanks het feit dat zij haar man veel zonen schenkt, nooit zijn liefde wint. Hier staat echter een mooie vrouw die kracht paart aan bevallige bescheidenheid en stevig in het leven staat. Michelangelo kan hier niet letterlijk de eerste vrouw van Jakob bedoeld hebben. *Lea* lijkt meer geïnspireerd op de Lea die genoemd wordt in Dantes *La divina commedia* dan op de Bijbelse Lea.

Dat de vrouwenfiguur aan de linkerhand van *Mozes* de *Vita activa* is, is duidelijk door de kracht die zij uitstraalt met haar sterke ledematen. Michelangelo geeft personen met een krachtige persoonlijkheid een krachtig uiterlijk.

De *Rachel* lijkt niet op de Bijbelse vrouw waarop Jakob verliefd wordt. Dit is niet de hoofdpersoon uit een Oud Testamentische romance. Deze vrouw wordt geheel in beslag

⁵⁸ Zöllner 2008 (zie noot 7), p. 383.

⁵⁹ Echinger-Maurach 2009 (zie noot 42), p. 117.

⁶⁰ Vasari 1987 (zie noot 4), p. 377.

genomen door haar aanbidding van God. Ze is een overtuigende belichaming van de *Vita contemplativa*. Zowel haar houding als haar kleding zonder opsmuk ondersteunen dit.

Michelangelo lijkt de *Vita activa* en de *Vita contemplativa* gelijk te stellen. Hij heeft ze gelijkwaardig afgebeeld. Ze overheersen elkaar niet, ze zijn slechts elkaars tegenhanger. Hierin kunnen we de ideeën van de *Spirituali* en ook van Vittoria Colonna herkennen. De katholieke leer ging ervan uit dat rechtvaardiging voor God alleen tot stand gebracht kon worden door goede werken te verrichten. De *Spirituali* voegen hieraan toe rechtvaardiging door het geloof.⁶¹

Onderzoek van Waldemar Gomez heeft interessante ideeën opgeleverd over de invloed van het boek *Beneficio di Cristo* op de laatste fase van de realisatie van het grafmonument. Hij is van mening dat Michelangelo onder invloed van dit boek besloot de slaven te vervangen voor de *Rachel* en *Lea*.⁶² We hebben vastgesteld dat Michelangelo contact had met de *Spirituali* en geïnspireerd werd door hun gedachtegoed.⁶³ Hij verzoekt in de zomer 1542 om de Slaven te mogen vervangen voor een *Vita activa* en een *Vita contemplativa*. Dit betekent dat hij al van plan was om enkele beelden van het monument aan te passen nog voor de publicatie van het boek. Hierdoor wordt de stelling van Waldemar Gomez minder aannemelijk tenzij Michelangelo voor uitgave van het boek al op de hoogte was van de inhoud.

De *Rachel* en *Lea* kunnen samen met de *Mozes* tegenover het geloofsideaal van Michelangelo worden gezet zoals die tot uitdrukking komt in de geschenktekeningen voor Vittoria Colonna en Michelangelos laatste werken, de fresco's van de Capella Paolina, de Florentijnse *Piëta* en de *Piëta Rondanini*. De *Rachel* en *Lea* vormen in dit licht bezien een overgang naar de meer persoonlijke religiositeit van Michelangelos werken.⁶⁴

⁶¹ Chapman 2005 (zie noot 24), pp. 249-257.

⁶² W. Gomez: W. Gomez, *O Sepulcro de Júlio, de Michelangelo. A Questão Iconográfica à Luz das Recentes Investigações*, Campinas 2006.

⁶³ Forcellino 2007 (zie noot 23), pp. 23-127.

⁶⁴ Zöllner 2008 (zie noot 7), p. 383.

Conclusie

Hoewel het uiteindelijk gerealiseerde grafmonument veel bescheidener is dan het oorspronkelijke ontwerp van veertig jaar eerder, kan het niet als een mislukt project worden gewaardeerd. Het is niet een in elkaar geflanst broddelwerk, maar een kunstwerk dat past bij de veranderde geloofsopvatting van Michelangelo. Hij heeft als gelovig kunstenaar bewuste keuzes gemaakt. De ontstaansgeschiedenis van het grafmonument zou symbool kunnen staan voor de artistieke en spirituele ontwikkeling van Michelangelo: van het heroïsche ideaal van zijn jeugd tot zijn religieuze bekering op latere leeftijd.

Deze conclusie kunnen we trekken door bestudering van de *Rachel* en *Lea*. Ondanks de discussie en de moeilijkheden bij de identificatie zijn alle kenners het erover eens dat de twee vrouwen de *Vita activa* en de *Vita contemplativa* voorstellen. Nadere identificatie blijft moeilijk. Dat betekent dat de *Rachel* en *Lea* beter de *Vita contemplativa* respectievelijk *Vita activa* genoemd kunnen worden.

Literatuurlijst

Boeken

- Blunt, A., *Artistic theory in Italy 1450-1600*, London/Glasgow/New York 1956.
- Bull, G. (red.), *Michelangelo: Life, Letters, and Poetry*, Oxford/New York 2008 (Oxford World's Classics).
- Chapman, H., *Michelangelo. Drawings: closer to the master*, London 2005.
- Clements, R.J., *Michelangelo's Theory of Art*, New York 1961.
- Echinger-Maurach, C., *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, München 2009.
- Echinger-Maurach, C., *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, Hildesheim/Zürich/New York 1991 (Studien zur Kunstgeschichte).
- Hall, J., *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body*, London/Sydney/Glenfield 2006.
- Milanesi, G., *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed I contratti artistici*, Firenze 1875.
- Panofsky, E., *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1992.
- Panofsky, E., *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*, New York 1939.
- Poeschel, S., 'Moses und die frauen des Jakob. Das Konzept des Julius-Grabes von 1545', in: S. Poeschel, R. Steiner en R. Wegner, *Heilige und profane Bilder: kunsthistorische Beiträge aus Anlass des 65. Geburtstages von Herwarth Röttgen*, Weimar 2001, pp. 55-78.
- Poeschke, J., *Michelangelo und seine Zeit*, München/Hirmer 1992 (Die Skulptur der Renaissance Italien).
- Pope-Hennessy, J., *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. An introduction into Italian sculpture*, dl. 3, London 1996.
- Ramsden, E.H. (red.), *The Letters of Michelangelo*, dl.1, Stanford 1963.
- Saslow, J.M., *The poetry of Michelangelo*, New Haven/Yale 1991.
- Snow-Smith, J., 'Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the *nuditas virtualis* image', in: Francis Ames-Lewis en Mary Rogers (ed.), *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot/Hants 1998, pp. 147-162.
- Summers, D., *Michelangelo and the language of Art*, Princeton/Guildford 1981.

Tolnay, C. de, *The Tomb of Julius II*, dl. 4, Princeton/London 1954 (Michelangelo).

Vasari, G., *Lives of the Artists*, dl. 1, London 1987.

Wallace, W.E., *Michelangelo. The Artist, the Man, and his Times*, Cambridge/New York/Melbourne 2010.

Zöllner, F., C. Thoenes en T. Pöpper, *Michelangelo 14-75-1564. Het complete oeuvre*, Hong Kong 2008.

Artikelen

Armour, P., 'Michelangelo's Moses: A Text in Stone', *Italian Studies* 48 (1993), pp. 18-43.

Even, Y., 'The heroine as hero in Michelangelo's art', *Woman's Art Journal* 11 (1990), pp. 29-33.

Forcellino, M., 'Il restauro della tomba di Giulio II a S. Pietro in Vincoli: una nuova lettura del monumento e del Mosé', *Incontri: rivista europea di studi italiani* 1 (2002), pp. 43-59.

Frommel, C. L., 'Capella Iulia: Die Grabkapelle Papst Julius' II in Neu-St. Peter', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1 (1977), pp. 26-66.

Nelson, J.K., 'The Florentine Venus and Cupid: a Heroic Female Nude and the Power of Love', in: Franca Falletti en Jonathan Katz Nelson (ed.), *Venus and Love. Michelangelo and the new ideal of Beauty*, Florence 2002, pp. 26-64.

Verspohl, F.-J., 'Der Moses des Michelangelo', *Staedel-Jahrbuch* 13 (1991), pp. 155-176.

Proefschriften

Forcellino, M., *La corrente 'spiritual' nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo negli anni Quaranta*, Amsterdam 2007.

Bronvermelding illustraties

- Afb. 1: Michelangelo Buonarroti, Ontwerp voor de tombe van paus Julius II 1505, papier met potlood, Galleria del Uffizi, Firenze. Forcellino, M., *La corrente 'spiritual' nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo negli anni Quaranta*, Amsterdam 2007, fig. 21.
- Afb. 2: Michelangelo Buonarroti, Grafmonument van Julius II (na de restauratie), 1545, marmer, San Pietro in Vincoli te Rome. Forcellino, M., *La corrente 'spiritual' nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo negli anni Quaranta*, Amsterdam 2007, fig. 15.
- Afb. 3: Michelangelo Buonarroti, *De Nacht*, 1526-33, marmer, lengte: 194 cm, Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Firenze. Web Gallery of Art, <<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>> 31 mei 2011.
- Afb. 4: Michelangelo Buonarroti, *Het laatste oordeel*, 1537-41, Fresco, 1370 x 1220 cm <<http://www.lib-art.com/artgallery/14264-last-judgment-michelangelo-buonarroti.html>> 1 mei 2011.
- Afb. 5: Michelangelo Buonarroti, *Schepping van Adam*, 1510, Fresco, 280 x 570 cm., Sixtijnse kapel, Vaticaan. <<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>> 30 mei 2011.
- Afb. 6: Michelangelo Buonarroti, *Piëta voor Vittoria Colonna*, 1538-41, tekening met zwart potlood, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. Forcellino, M., *La corrente 'spiritual' nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo negli anni Quaranta*, Amsterdam 2007, fig. 1.
- Afb. 7: Michelangelo Buonarroti, *Kruisiging voor Vittoria Colonna*, jaartal onbekend 1538-41(?), tekening met zwart potlood, British Museum, London. Forcellino, M., *La corrente 'spiritual' nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo negli anni Quaranta*, Amsterdam 2007, fig. 4.
- Afb. 8: Michelangelo Buonarroti, *Piëta*, 1564, Marmer, Castello Sforzesco, Milano. <<http://www.abcgallery.com/M/michelangelo/michelangelo31.html>> 30 mei 2011.
- Afb. 9: Michelangelo Buonarroti en leerling (?), *Vrouw met Spiegel*, 1530-33, papier en potlood, Royal Library, Windsor. Echingen-Maurach, C., *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, München 2009, fig. 134.

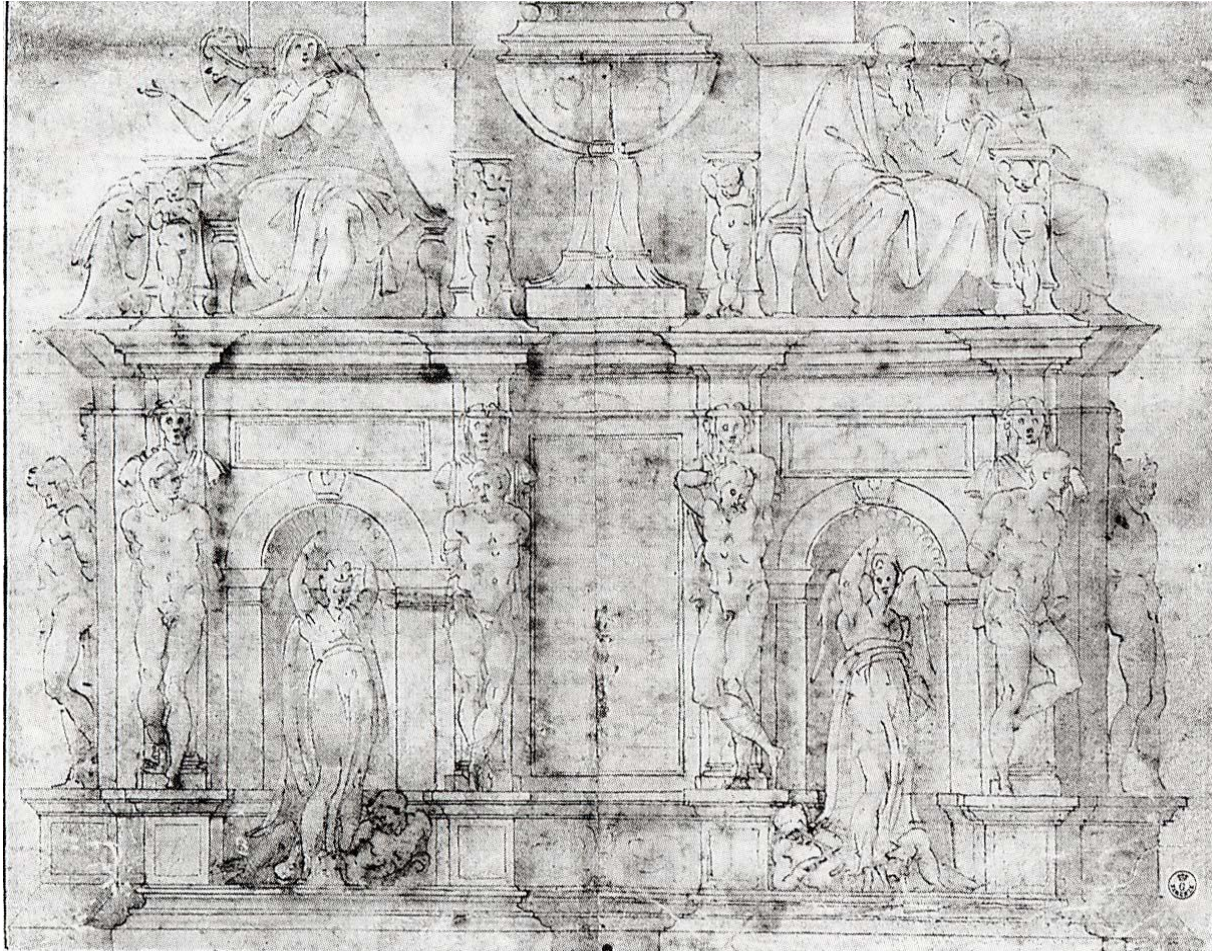
Afb. 10: Michelangelo Buonarroti, *Lea/Vita activa*, 1541-1545, marmer, lengte: 209 cm., San Pietro in Vincoli, Rome. Forcellino, M., *La corrente 'spiritual' nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo negli anni Quaranta*, Amsterdam 2007, fig. 35.

Afb. 11: Pierre Jacques, tekening van de *Juno Cesi*, 1575, materiaal onbekend, Bibliotheque Nationale, Parijs. C. Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, München 2009, p. 118, afb. 122.

Afb. 12: Michelangelo Buonarroti, *Rachel/Vita contemplativa*, 1541-1545, marmer, lengte: 209 cm., San Pietro in Vincoli, Rome. Forcellino, M., *La corrente 'spiritual' nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo negli anni Quaranta*, Amsterdam 2007, fig. 35.

Afb. 13: Michelangelo Buonarroti, *De annunciatie*, ca. 1542, tekening met zwart potlood, Uffizi, Firenze. C. Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, München 2009, p. 118, afb. 133.

Bijlage 1: Illustraties



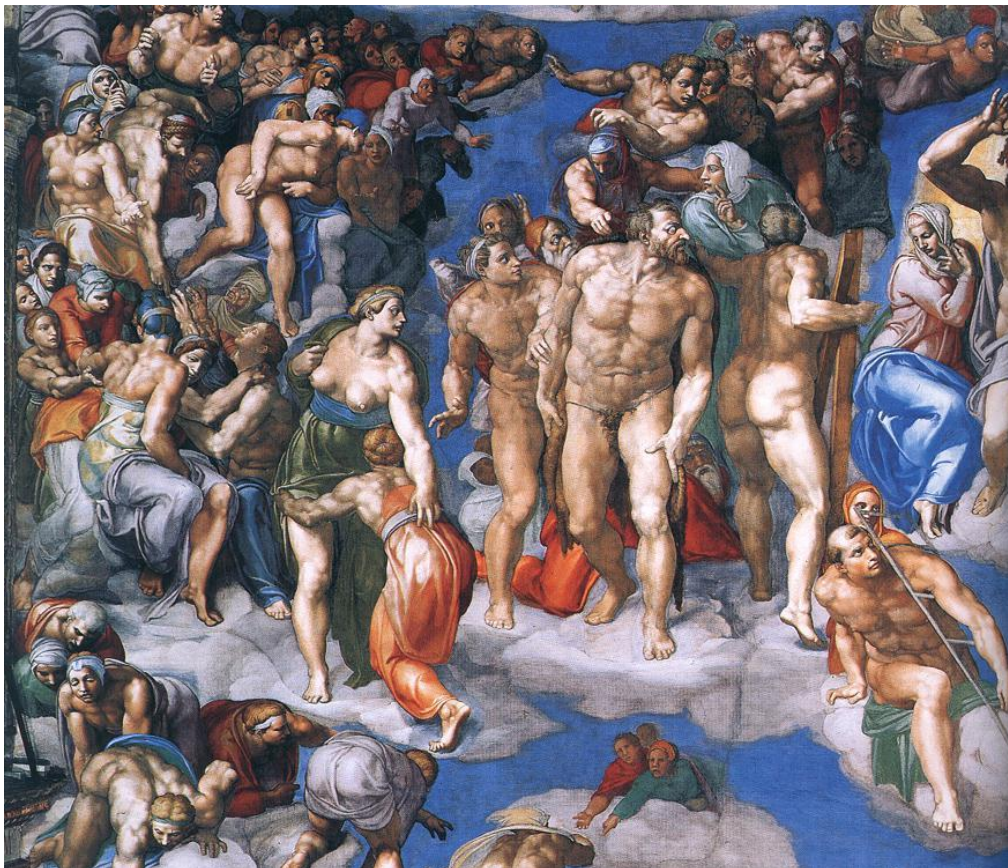
Afb. 1. Michelangelo Buonarroti, Ontwerp voor de tombe van paus Julius II 1505, papier met potlood, Florence Galleria del Uffizi.



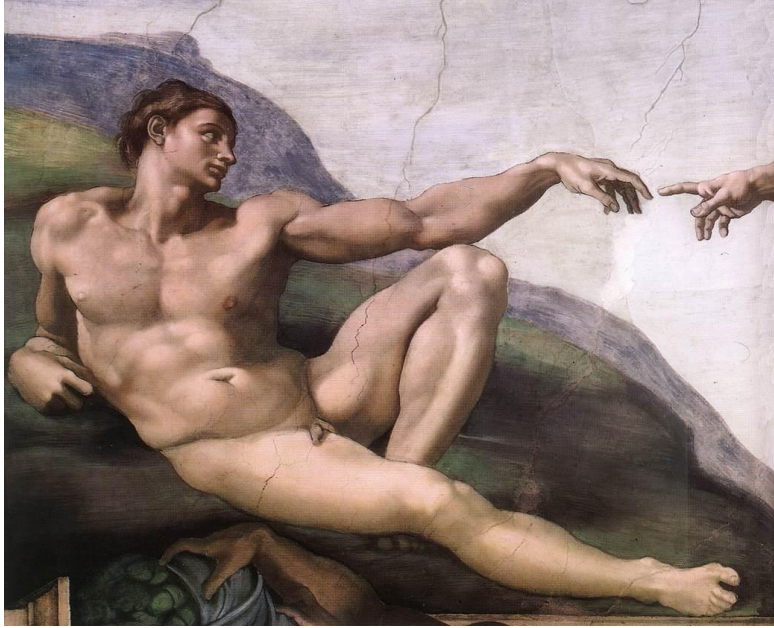
Afb. 2. Michelangelo Buonarroti, Grafmonument van Julius II, na de restauratie, marmer, San Pietro in Vincoli te Rome.



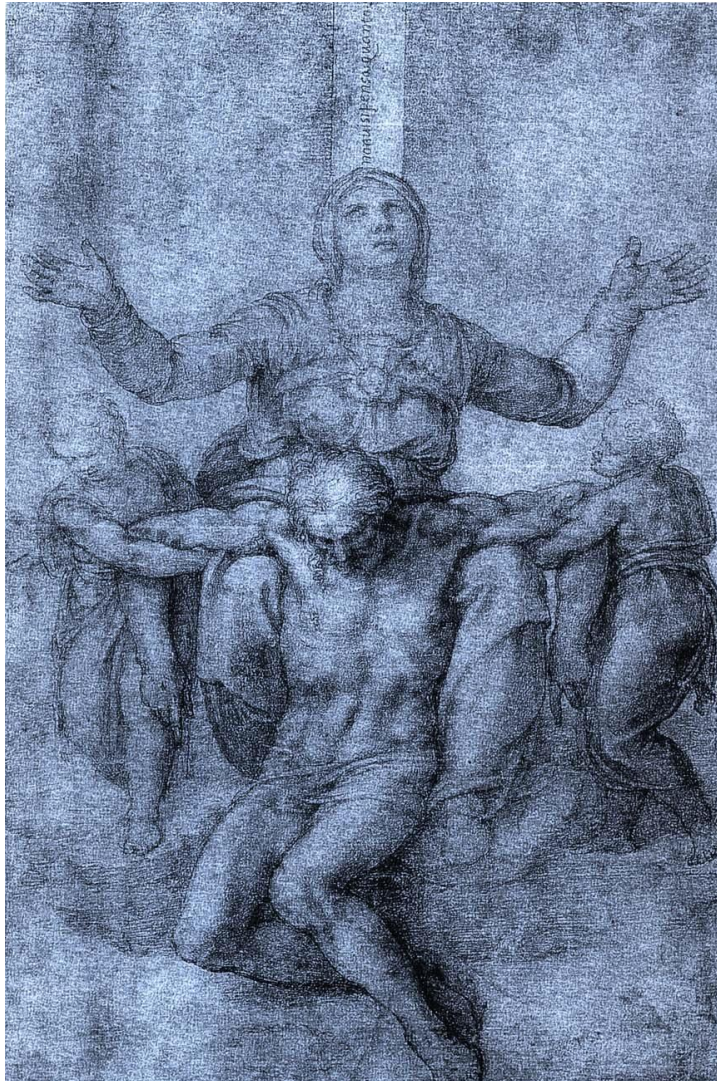
Afb. 3. Michelangelo Buonarroti, *De Nacht*, 1526-33, marmer, lengte: 194 cm, Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Firenze.



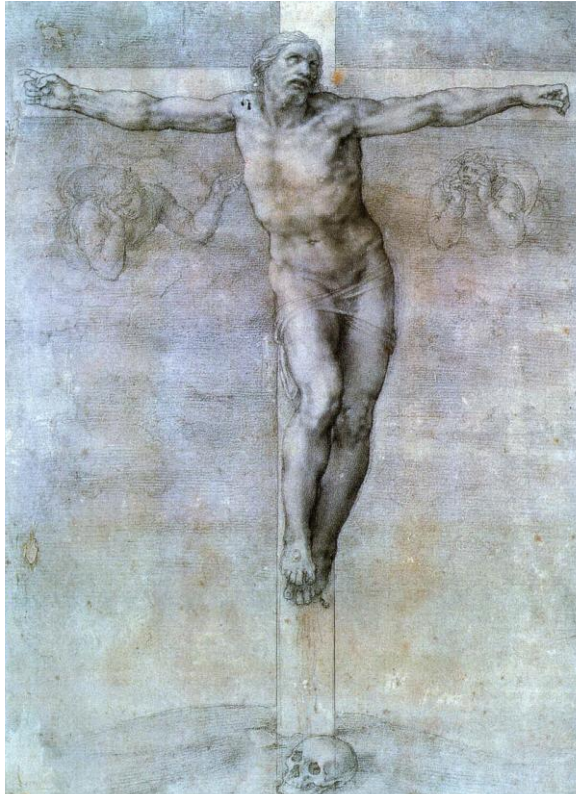
Afb. 4. Michelangelo Buonarroti, *Het laatste oordeel*, 1537-41, Fresco, 1370 x 1220 cm



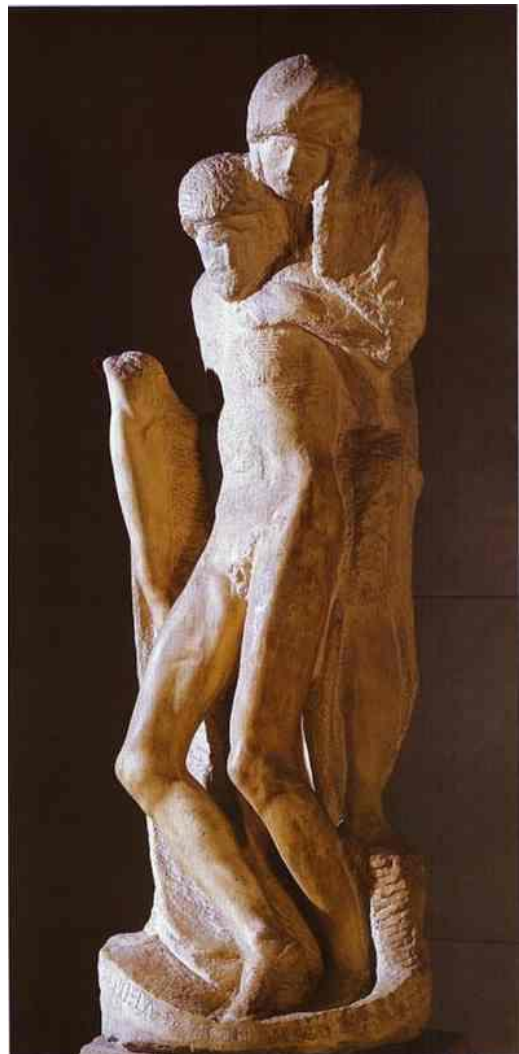
Afb. 5. Michelangelo Buonarroti, Schepping van Adam, 1510,



Afb. 6. Michelangelo Buonarroti, *Pieta voor Vittoria Colonna*, 1538-41, tekening met zwart potlood, Isabella Stewart



Afb. 7. Michelangelo Buonarroti, *Kruisiging voor Vittoria Colonna*, jaartal onbekend 1538-41(?), tekening met zwart potlood, British Museum, London.



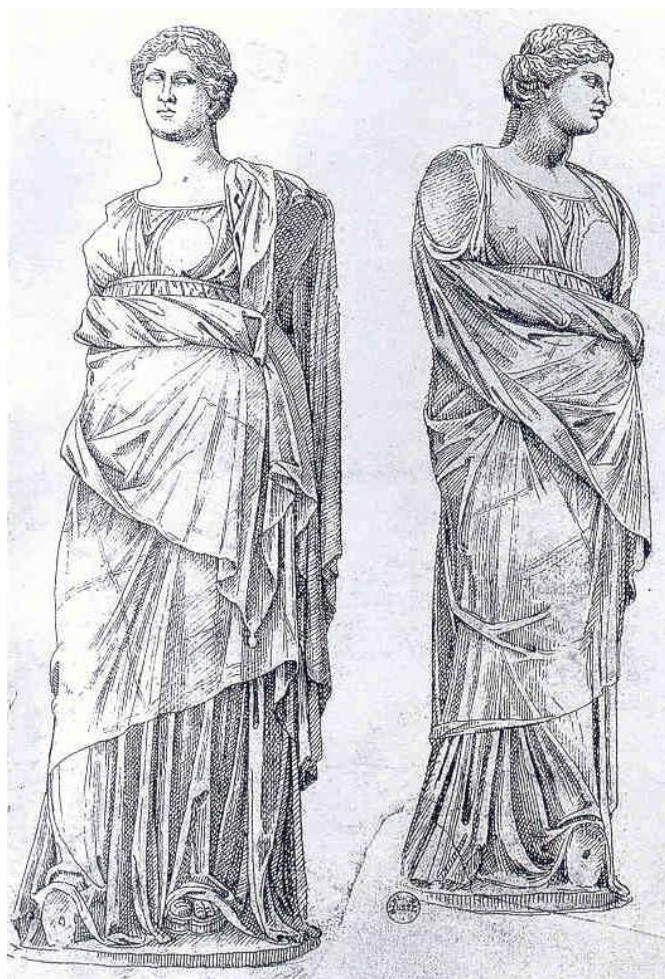
Afb. 8. Michelangelo Buonarroti, *Piëta*, 1564, Marmer, Castello Sforzesco, Milano.



Afb. 9. Michelangelo Buonarroti en leerling (?), *Vrouw met Spiegel*, 1530-33, papier en potlood, Royal Library, Windsor.



Afb. 10. Michelangelo Buonarroti, *Lea/Vita activa*, 1541-1545, marmer, lengte: 209 cm., San Pietro in Vincoli, Rome.



Afb. 11. Pierre Jacques, tekening van de *Juno Cesi*, 1575, materiaal onbekend, Bibliotheque Nationale, Parijs.



Afb. 12. Michelangelo Buonarroti, *Rachel/Vita contemplativa*, 1541-1545, marmer, lengte: 209 cm., San Pietro in Vincoli, Roma.



Afb. 13. Michelangelo Buonarroti, *De annunciatie*, ca. 1542, tekening met zwart potlood, Uffizi, Firenze.

Bijlage 2: Dante, *La divina Commedia*

Inferno 4.51-63

“Io era nuovo in questo stato,
quando ci vidi venire un possente,
con segno di vittoria coronato.

Trasseci l'ombra del primo parente,
d'Abèl suo figlio e quella di Noè,
di Moïse legista e ubidente;

Abraàm patriarca e Davìd re,
Israèl con lo padre e co' suoi nati
e con Rachele, per cui tanto fé,

e altri molti, e feceli beati.
E vo' che sappi che, dinanzi ad essi,
spiriti umani non eran salvati”.

Purgatorio: 27.97-108

‘giovane e bella in sogno mi pareo
donna vedere andar per una landa
cogliendo fiori; e cantando dicea:

“Sappia qualunque il mio nome dimanda
ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno
le belle mani a farmi una ghirlanda.

Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno;
ma mia suora Rachel mai non si smaga
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.

Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga
com'io de l'addornarmi con le mani;
lei lo vedere, e me l'ovrare appaga".'

Purgatorio 28.40-42

una donna soletta che si gia
e cantando e scegliendo fior da fiore
ond'era pinta tutta la sua via.

Paradiso 29-91-93

'Non vi si pensa quanto sangue costa
seminarla nel mondo e quanto piace
chi umilmente con essa s'accosta.'

Paradiso 32.7-10

'Ne l'ordine che fanno i terzi sedi,
siede Rachel di sotto da costei
con Bëatrice, sì come tu vedi.'