

The background of the slide is a faded, light-colored image of the famous marble sculpture 'Laocoön and His Sons' by Hellenistic Greek sculptors. The sculpture depicts the Trojan priest Laocoön and his two sons being attacked and killed by two giant serpents. The figures are shown in a dynamic, twisted pose, with intense expressions of pain and struggle. The central figure, Laocoön, is the most prominent, with his body arched and his arms reaching out. The two sons are on either side of him, also in similar poses of agony. The serpents are intricately coiled around the figures, their heads raised and mouths open as if biting. The entire scene is set on a simple, rectangular base.

MICHELANGELO EN DE LAOCOÖN

G.E. de Heij

3114392

g.e.deheij@students.uu.nl

Universiteit Utrecht

Werkgroep Florence (NIKI)

Dr. M.W. Kwakkelstein

Definitieve versie – ingeleverd op 29 januari 2011

Inhoudsopgave

Inleiding	3
1. De ontdekking van de <i>Laocoön</i>	4
∞ Plinius en Vergilius	4
∞ Cortile delle Statue	5
∞ Reacties	5
2. De <i>Laocoön</i> als schoonheidsideaal	7
∞ Ex uno lapide	7
∞ Exemplum doloris	8
∞ Anatomie	8
∞ Imitatio	9
∞ Emulatio	10
3. Inspiratie en verandering in stijl	12
∞ Michelangelo's stijl voor 1506	12
∞ Michelangelo's stijl na 1506	12
• <i>Mattheüs</i>	12
• <i>Slag bij Cascina</i>	13
• <i>Sixtijnse kapel</i>	13
• <i>Rebellerende Slaaf</i>	14
∞ Datering <i>Doni Tondo</i>	15
Conclusie	16
Appendix A: Afbeeldingen	17
Appendix B: Gedicht van Jacopo Sadoletto over de <i>Laocoön</i>	25
Literatuurlijst	26

Inleiding

Slechts weinig bezoekers van de Vaticaanse Musea beseffen dat de *Laocoön* (afb. 1), een antiek beeld uit de 2^e eeuw v. Chr., in de Renaissance werd herontdekt in de achtertuin van een eenvoudige Romeinse wijnboer. Nog minder bezoekers weten dat Michelangelo (1475-1564), misschien wel de bekendste kunstenaar aller tijden, bij deze opgraving aanwezig was. Het is onvoorstelbaar hoeveel indruk de ontdekking van het antieke beeld maakte. Dat het beeld zeer geprezen werd, blijkt wel uit de onmiddellijke overplaatsing naar de Cortile delle Statue - vandaag de dag een binnenplaats van de Vaticaanse Musea - door paus Julius II (paus van 1503-1513). Julius II bracht een grote groep standbeelden bijeen, waarvan hij de mooiste in de Cortile delle Statue plaatste.

De *Laocoön* is samen met de *Torso Belvedere* en de *Apollo Belvedere* de top van de beeldencollectie van de Vaticaanse Musea. De *Laocoöngroep* werd in 1506 herontdekt en heeft vanaf dat moment vele kunstenaars geïnspireerd. Waar kwam de fascinatie voor dit beeld vandaan? We weten dat Michelangelo ook bij de ontdekking aanwezig was, en de gebeurtenis heeft ongetwijfeld een enorme indruk op hem gemaakt. Het staat vast dat de *Laocoön* ook voor Michelangelo een inspiratiebron is geweest. Maar in hoeverre heeft de ontdekking van de *Laocoön* invloed gehad op de stijl van Michelangelo? In deze scriptie zal worden aangetoond dat er inderdaad een verschil te zien is in de stijl van Michelangelo vóór en ná de ontdekking van de *Laocoön* in 1506.

Het onderzoek heeft verschillende fasen doorgemaakt, die in de hieropvolgende hoofdstukken beschreven zullen worden. Het eerste hoofdstuk handelt over de *Laocoön* zelf: de mythe over *Laocoön*, feiten over de ontdekking en de geschiedenis van het beeld, en de reactie van Michelangelo en andere omstanders bij de eerste aanschouwing van het beeld.

Het tweede hoofdstuk behandelt het schoonheidsideaal dat Michelangelo aan de *Laocoön* toeschreef. Wat maakte de *Laocoön* anders dan andere beelden? Aan welk schoonheidsideaal voldeed dit beeld en wat maakte dat het als een meesterwerk uit de antieke oudheid werd beschouwd?

Het derde hoofdstuk gaat vervolgens in op de inspiratie die de *Laocoön* heeft opgewekt bij Michelangelo. Eerst worden werken voorafgaand aan de ontdekking geanalyseerd en vervolgens werken die na de ontdekking van de *Laocoön* zijn gemaakt. In dit hoofdstuk wordt aangetoond dat er inderdaad een stijlverandering optreedt in Michelangelo's werken na de ontdekking van de *Laocoön* in 1506.

De mogelijkheid dat Michelangelo zélf de *Laocoön* heeft ontworpen en in de grond verstopt heeft om het beeld antiek te doen lijken, zoals beschreven door Lynn Catterson¹, wordt in deze scriptie niet behandeld. Dit is een geheel ander onderzoek dat nog vele onzekerheden kent. Het zou veel tijd vergen om dit tot in de details uit te zoeken, buiten de grenzen die aan deze scriptie worden gesteld. Daarom is die mogelijkheid bewust buiten beschouwing gelaten.

¹ L. Catterson, *Michelangelo's 'Laocoön'?*, in: *Artibus et Historiae*, vol. 26, no. 52 (2005), pp. 29-56.

1. De ontdekking van de *Laocoön*

Het was 14 januari 1506. Michelangelo was 30 jaar oud en bevond zich in Rome. Nadat hij de *David* in Florence had voltooid, was hij naar Rome afgereisd om aan de graftombe van paus Julius II te werken. Hij had in Carrara al stukken marmer uitgezocht en wachtte in Rome de komst van deze blokken af. Hij kwam vaak over de vloer bij zijn goede vriend Giuliano da Sangallo, de architect van de paus. Toen Giuliano door de paus werd opgeroepen om een interessante opgraving te gaan inspecteren, bood Giuliano zijn twaalfjarige zoon Francesco en Michelangelo aan om met hem mee te gaan.²

Dit was een bijzondere gebeurtenis. Men kreeg niet vaak de kans om bij zo'n opgraving aanwezig te zijn, hoewel het de laatste jaren steeds vaker voorkwam dat een antiek beeld na eeuwen weer werd teruggevonden. Ze bevonden zich op het land van de eenvoudige wijnboer Felice de'Freddi, dichtbij het vroegere paleis van keizer Titus op de Esquilijn in Rome. Ze keken naar de nis die kortgeleden werd geopend door De'Freddi. In deze nis bevond zich het beeld in een aantal stukken. Francesco schrijft in een brief uit 1567 dat zijn vader het beeld direct herkende, en uitriep: 'Quello è Laocoonte, di cui fa mentione Plinio!' Zijn vader herkende in het beeld de beschrijving van Plinius over de *Laocoöngroep*. De nis moest worden opgebroken om het beeld eruit te kunnen halen.³

Plinius en Vergilius

In de *Naturalis Historia*, geschreven door Plinius de Oudere (23-79 n. Chr.), wordt een grote hoeveelheid feiten op encyclopedische wijze gepresenteerd. Er wordt onder andere ingegaan op de natuurwetenschappen, astronomie, biologie, geneeskunde, mineralogie en vervolgens ook op de beeldende kunsten. Plinius vertelt over een bewonderenswaardige beeldengroep:

Van sommige beeldhouwers wordt de reputatie geschaad door het grote aantal kunstenaars dat bij uitzonderlijk mooie werken betrokken is, omdat één individu de roem niet voor zichzelf kan opeisen en men niet een aantal personen in gelijke mate kan prijzen. Iets dergelijks doet zich voor bij de Laocoöngroep die in het paleis van keizer Titus staat, een kunstwerk dat alles op het gebied van schilderkunst en sculptuur overtreft. De voortreffelijke kunstenaars Hagesander, Polydorus en Athenodorus van Rhodos beitelde uit één blok marmer volgens een overeengekomen ontwerp Laocoön zelf, zijn kinderen en de wonderlijk fraaie kronkelingen van de slangen.⁴

De *Naturalis Historia* van Plinius was in de Renaissance een belangrijke bron voor kennis over de oudheid, dus het is niet vreemd dat Giuliano da Sangallo dit beeld herkende. Het is wel de vraag of hij het beeld echt direct herkend kan hebben, omdat we weten dat het beeld niet in zijn geheel, maar in enkele of vele stukken uit de grond kwam. De rechter arm van Laocoön ontbrak, evenals de rechterarm van de jongere zoon en de rechterhand van de oudere zoon.⁵ De eerste afbeelding van de *Laocoön* werd waarschijnlijk gemaakt door Giovanni Antonio da Brescia (afb. 2). Op deze gravure is de *Laocoöngroep* nog niet op een marmeren onderplaat bevestigd, dus de gravure moet in ieder geval gemaakt zijn vóór de overplaatsing naar de Cortile delle

² F. Haskell en N. Penny, *Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, London 1981, p. 243.

³ H. Hibbard, *Michelangelo*, London 1975, pp. 90-91.

⁴ Plinius, *De Wereld. Naturalis Historia*, vertaald door Joost van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters, Amsterdam 2005, p. 687.

⁵ F. Haskell en N. Penny, *Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, London 1981, p. 246.

Statue.⁶ Op de gravure uit 1523 van Marco Dente (afb. 3) is de marmeren plaat al wel te zien. Het laat tevens zien hoe de *Laocoön* eruit zag voordat het beeld zijn vele restauraties onderging.

De *Laocoöngroep* - of kortweg de *Laocoön* – is gebaseerd op het eeuwenoude verhaal over de Trojaanse priester Laocoön. Vergilius (70 – 19 v. Chr.) vertelt in het tweede boek van de *Aeneis* over zijn tragische dood. Laocoön was een priester van Poseidon en waarschuwde de Trojanen voor de onbetrouwbare Grieken; hij doorzag Odysseus en zijn list met het houten paard. Volgens Vergilius riep hij uit:

Vertrouwt 't paard niet, Trojanen!

Wat dit ook is: ik ben bang voor de Grieken, ook met hun geschenken!⁷

De godin Athena stond aan de kant van de Grieken en liet twee reusachtige slangen uit zee komen om Laocoön en zijn twee zoons te wurgen en te vergiftigen, zodat de list van de Grieken niet gedwarsboemd werd. Vergilius beschrijft hoe de slangen eerst de zoons grijpen, en hoe ze vervolgens de gewapende Laocoön vaststrikken met geweldige kronkels. Het beeld voldoet niet geheel aan de beschrijving van Vergilius: dat de slangen tweemaal zijn middel, en tweemaal zijn hals omsnoeren, zoals beschreven in de *Aeneis*, zien we niet terug in het beeld. Het is echter duidelijk dat de beeldengroep de dood van Laocoön en zijn zoons voorstelt.⁸

Cortile delle Statue

Op 23 maart 1506 kocht paus Julius II de *Laocoön* van Felice de'Freddi. De wijnboer werd later geëerd met een laatste rustplaats in de Ara Coeli kerk te Rome.⁹ Julius II had waarschijnlijk al plannen voor een beeldentuin in het Vaticaan, de Cortile delle Statue, maar de *Laocoön* was de directe aanleiding voor de start van de beeldenverzameling.¹⁰ De *Laocoön* werd rond 1 juni in zijn eigen nis geïnstalleerd, die, volgens Cesare Trivulzio, speciaal aan de *Laocoön* werd aangepast: 'Dopo poi il sommo pontefice l'ha voluta per mettere nella villetta di Belvedere, e vi ha fatto fare per essa a posta come una cappella'.¹¹ De paus wilde de *Laocoön* dus in de beeldentuin plaatsen en liet speciaal voor het beeld een kapel maken. De onmiddellijke populariteit van de *Laocoön* haalde de paus over om zijn privécollectie voor het publiek open te stellen, wat het begin betekende van de Vaticaanse Musea. Michelangelo heeft dus toegang gehad tot de Cortile delle Statue en had tevens de mogelijkheid om de *Laocoön* meerdere malen zorgvuldig te bestuderen.¹²

Reacties

Een directe reactie van Michelangelo, vergelijkbaar met de uitroep van herkenning van Giuliano da Sangallo, is helaas niet overgeleverd. De directe interesse van Paus Julius II geeft wel aan dat veel belangstelling ontstond voor de *Laocoön*. We weten dat veel kunstenaars het beeld eer aandeden door kopieën te maken of door gedichten over het beeld te schrijven, zoals

⁶ H. Brummer, *The statue court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970, pp. 82-83.

⁷ Vergilius, *Aeneis. Heldendicht over Aeneas*, vertaling in hexameters door Henk van Schoonhoven, Bussum 2003, p. 42.

⁸ Ibidem, p. 47.

⁹ E. Pogány-Balás, *The influence of Rome's antique monumental sculptures on the great masters of the renaissance*, Budapest 1980, p. 15.

¹⁰ H. Brummer, 'On the Julian program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere', in: *Il Cortile delle Statue, Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Mainz 1998, p. 73.

¹¹ H. Brummer, *The statue court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970, p. 75.

¹² B. Blech en R. Doliner, *The Sistine Secrets. Unlocking codes in Michelangelo's defiant masterpiece*, London 2008, p. 110.

kardinaal Jacopo Sadoletto (1477-1547) deed (zie Appendix B). In de vierde en vijfde versregels dicht hij: 'Wrought by skill divine / (Even learned ancients saw no nobler work)'.¹³

Het valt te verwachten dat aan de reactie van Michelangelo zeer veel waarde werd gehecht – tijdens zijn leven was hij immers al zeer beroemd – dus zou Michelangelo's mening over de *Laocoön* in ieder geval in een geschreven bron opgetekend moeten zijn. Dit valt tegen. Vasari spreekt wel over antieke beelden (en zegt zelfs dat de *David* van Michelangelo antieke beelden als *Marforio*, de *Nijl*, de *Tiber* en de *Dioscuren* overtreft; en dat wie de *David* gezien heeft, beslist geen moeite meer hoeft te doen om andere beeldhouwwerken te gaan bekijken, uit welke tijd dan ook¹⁴), maar hij spreekt met geen woord over de *Laocoön*. Michelangelo was zijn grote voorbeeld, en Vasari leek iedere stap die hij zette nauwkeurig te volgen; het lijkt onmogelijk dat Vasari niet wist dat Michelangelo bij de ontdekking van de *Laocoön* aanwezig was en dat de *Laocoön* een grote inspiratiebron voor hem is geweest.

Het is opvallend dat Ascanio Condivi niet over de ontdekking van de *Laocoön* spreekt. Als het waar is dat Michelangelo zijn levensverhaal aan Condivi gedictieerd heeft, wat betekent het dan dat de ontdekking van de *Laocoön* niet wordt genoemd? Vond Michelangelo de ontdekking zelf niet zo belangrijk? Is hij vergeten het beeld te noemen? Of onderschatte hij misschien de invloed die de *Laocoön* op zijn oeuvre heeft gehad? De *Laocoön* zou een van Michelangelo's belangrijkste modellen worden – of misschien wel een van zijn belangrijkste 'rivalen', zoals in het volgende hoofdstuk zal worden toegelicht.¹⁵

¹³ M. Bieber, *Laocoon. The influence of the group since its rediscovery*, New York 1942, p. 2.

¹⁴ G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma 2007, p. 1209.

¹⁵ H. Hibbard, *Michelangelo*, London 1975, p. 91.

2. De *Laocoön* als schoonheidsideaal

De klassieke oudheid kwam opnieuw tot leven in de Renaissance. De klassieke meesters stonden dicht bij de natuur en kenden de juiste proporties en expressies. Niet alleen Michelangelo had de klassieken 'herontdekt': de klassieke beeldhouwkunst stond ook bij andere intellectuelen in de 15^e en 16^e eeuw hoog aangeschreven. Dolce schreef bijvoorbeeld over het imiteren van de klassieke meesters: '[...] things of antiquity contain all the perfection of art and can be exemplars of all that is beautiful'.¹⁶

Michelangelo werd, net als alle andere mensen die aanwezig waren bij de opgraving, direct gegrepen door de schoonheid van de *Laocoöngroep*. Volgens Plinius is het 'een kunstwerk dat alles op het gebied van schilderkunst en sculptuur overtreft'.¹⁷ Maar wat maakte dit beeld mooier en volmaakter dan alle andere antieke beelden? Een groot deel van zijn faam heeft het beeld te danken aan drie van Plinius' magische woorden: *ex uno lapide*, uit één blok marmer.

Ex uno lapide

Met de woorden 'ex uno lapide' bedoelde Plinius dat de gehele *Laocoöngroep* uit één blok marmer werd vervaardigd. Voor de ingewikkelde houdingen van de drie figuren is deskundigheid en intellect onmisbaar en in dit geval kronkelen ook nog twee slangen door de hele compositie. Vaak werden dergelijke beelden uit meerdere stukken marmer gemaakt, maar Plinius beweert in de *Naturalis Historia* dat slechts één blok marmer werd gebruikt.

Michelangelo en Giovan Cristoforo Romano, beiden gespecialiseerd in de antieke oudheid, toetsten de woorden van Plinius aan de werkelijkheid toen zij het beeld in 1506 nader inspecteerden. Cesare Trivulzio vertelt over de *Laocoön* in een brief uit 1 juni 1506 aan zijn broer:

[...] Giovannangelo Romano e Michel Cristofano fiorentino, che sono i primi scultori di Roma, negano ch'ella sia d'un sol marmo, e mostrano circa a quattro commettiture; ma congiunte in luogo tanto nascoso, e tanto ben saldate e rustuccate, che non si possono conoscere facilmente se non da persone peritissime in quest'arte. Però dicono che Plinio s'ingannò, o volle ingannare altri, per render l'opera più ammirabile.¹⁸

Michelangelo en Giovan Cristoforo Romano ontdekten dus dat het beeld niet uit één, maar uit vier blokken marmer was gemaakt. De verbindingsstukken waren op zeer nauwkeurige wijze verborgen en waren alleen voor een geoefend oog zichtbaar. Zij verdachten Plinius ervan dat hij het beeld op deze manier meer waardigheid wilde toeschrijven dan het toekwam, hoewel het ook mogelijk is dat Plinius zich simpelweg vergist heeft. Deze ontdekking is voor Michelangelo ongetwijfeld een teleurstelling geweest. Tegenwoordig weten we dat de *Laocoöngroep* uit zeven blokken bestaat (vier grote, en drie kleine delen).¹⁹

¹⁶ R.J. Clements, *Michelangelo's theory of art*, New York 1961, p. 157.

¹⁷ Plinius, *De Wereld. Naturalis Historia*, vertaald door Joost van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters, Amsterdam 2005, p. 687.

¹⁸ G. Agosti en V. Farinella, *Michelangelo e l'arte classica*, Firenze 1987, p. 54.

¹⁹ F. Magi, 'Il ripristino del Laocoonte', in: *Atti della pontificia accademia romana di archeologia*, serie III, vol. IX, Roma 1960, p. 13.

Wellicht was het een uitdaging voor Michelangelo om zijn eigen beelden juist wél te laten voldoen aan dit antieke ideaal. De laatste beeldengroep die Michelangelo maakte - de *Florentijnse Pietà*, ook wel de *Bandini Pietà* genoemd (afb. 4) - wilde hij *ex uno lapide* vervaardigen, maar het marmer liet te wensen over. Zodra bleek dat het onmogelijk was de *Pietà* zonder lacunes te voltooiën, voldeed de beeldengroep niet meer aan het schoonheidsideaal dat Michelangelo voor ogen had en wilde hij het kunstwerk vernietigen. Misschien heeft de teleurstelling om die imperfectie van de *Laocoön* Michelangelo's verlangen versterkt om zelf wel aan dit ideaal te voldoen.²⁰

Exemplum doloris

De *Laocoön* werd niet alleen geprezen omdat hij *ex uno lapide* gemaakt zou zijn. Wat het beeld zo anders dan andere beelden maakte, was de *pathos*: de emotie waarmee het beeld de toeschouwer probeert te overtuigen. De *pathos* komt het best tot uitdrukking in het gezicht van Laocoön zelf (afb. 5). De schreeuw om hulp is levensecht, en sleurt je mee in de wanhoop van Laocoön.

De gevoelens van de figuren zijn zeer waarheidsgetrouw afgebeeld en dit maakt de groep tot een *exemplum doloris*. De Italiaanse dichter en schrijver Pietro Aretino gaf in een brief aan Fausto Longiano (1537) een mooie beschrijving van de verschillende stadia van *pathos* waarin de vader en zijn twee zoons zich bevinden:

Ecco i due serpenti che ne l'assalir tre persone riducono nel suo verisimile la paura, il dolore e la morte: il fanciullo annodato dal busto e da le code teme, il vecchio morso da i denti duolsi, et il bambino punto dal veleno muore, onde merita più lode per haver saputo esprimere le passioni di cotali effetti, dando il primo moto al timore, il secondo al patire e il terzo a morire.²¹

Volgens Aretino zijn de drie stadia het vrezen, het lijden en het sterven, die worden verpersoonlijkt door respectievelijk de oudere zoon, de vader en de jongere zoon. Hij prijst tevens het vermogen van de kunstenaars om dit onderscheid in emoties te laten zien.

De expressie van deze *pathos* wordt kracht bijgezet door de dynamische bewegingen van Laocoön en zijn zoons. Laocoön lijkt los te willen breken uit zijn ketenen en straalt energie uit. Deze energie en beweging zien we ook terug in de *Rebellerende Slaaf* (afb. 14) uit 1514, die in hoofdstuk drie nader toegelicht zal worden. Hierin komt ook het Neo-Platonisme, waar Michelangelo volgens Snow-Smith zeer vertrouwd mee was, om de hoek kijken; ditzelfde losbreken uit de ketenen wordt bij de *Rebellerende Slaaf* door Snow-Smith gezien als het willen opstijgen van de ziel en het los willen laten van de aardse zonden. De *figura serpentinata* weerspiegelt hierbij het conflict tussen ziel en lichaam.²² Of Michelangelo ook Neo-Platonistische gedachten heeft gehad bij het zien van de *Laocoön* weten we niet, maar de krachtige torsies van de *Laocoön* hebben hem ongetwijfeld zeer aangesproken.

Anatomie

Daarnaast werd het beeld ook geprezen om zijn gedetailleerde en nauwkeurige anatomie. Het is

²⁰ R. Goffen, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, London 2005, p. 371.

²¹ M. Gregory (red.), *In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, uitgave bij de *Cultural Olympiad* te Athene, 22 december 2003 – 31 maart 2004, Milaan 2003, p. 325.

²² 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 (red.), *Concepts of beauty in Renaissance art*, Hants 1998, p. 153.

bekend dat Michelangelo veel kennis had van de anatomie van het menselijk lichaam – we weten dat hij sectie heeft verricht op lijken - en daarom zal hij zich zeker aangetrokken hebben gevoeld tot de krachtige bewegingen van de *Laocoön*. De gespannen spieren, van bijvoorbeeld de borst van Laocoön, stralen kracht uit en doen je verbazen over de anatomische kennis van ruim 2000 jaar geleden. Michelangelo zal dat ongetwijfeld ook zo gevoeld hebben. Hij voelde zich vooral aangetrokken tot het mannelijk naakt. In een van zijn gedichten legt hij uit waarom hij vindt dat de 'divine beauty' zich het meest manifesteert in het menselijk lichaam:

Nè Dio, suo gratia, mi si mostra altroue
Piu che 'n alcun leggiadro e mortal uelo;
E quel sol amo, perch' in lui si specchia.

*Nor does God, in his grace, show himself to me in any other
aspect more clearly than in a beautiful human veil; and that
form alone I love, for in it he is mirrored.*²³

Op het gebied van de uitmuntende anatomie kon de Laocoön vergeleken worden met de *Torso Belvedere* (afb. 6), die zich toen ook in het Vaticaan bevond. Michelangelo bewonderde dit werk zozeer dat hij het zelfs zijn 'Meester' noemde. Hij zou tevens gezegd hebben, terwijl hij knielend voor de *Torso* zat: 'Questo è l'opera d'un huomo che ha saputo più della natura. È sventura grandissima che sia persa' (dit is het werk van een man die meer wist dan de natuur. Het is een groot ongeluk dat het [volledige] werk verloren is gegaan).²⁴ Michelangelo bewonderde de zuivere anatomie van de *Torso Belvedere*, en zal tevens die van de *Laocoön* als voorbeeld hebben genomen.

Imitatio

Volgens Vasari bezat Michelangelo een bijzonder goed geheugen: hij was in staat zich allerlei werken scherp voor de geest te halen, zelfs als hij ze maar één keer had gezien. Hij deed daar dan ook zijn voordeel mee, zonder dat iemand er erg in had. Omdat hij zich alles kon herinneren wat hij had gemaakt, herhaalde hij zichzelf nooit in zijn werk. Uit alle opgeslagen fragmenten in zijn hoofd kon hij een uniek nieuw ontwerp creëren.²⁵ Michelangelo was geen voorstander van het kopiëren van andermans werk; alleen het kopiëren door beginners, die er nog van moesten leren, keurde hij goed. Volgens Michelangelo zullen degenen die anderen navolgen nooit zichzelf overstijgen, en zullen degenen die niet in staat zijn zelf een mooi werk te creëren, ook niet in staat zijn iets moois te maken van andermans werk.²⁶

Bovenstaande opvatting zou Michelangelo geuit hebben toen bekend werd dat Baccio Bandinelli, een vroegere leerling van Michelangelo, was gevraagd door kardinaal Giulio de'Medici om een kopie van de *Laocoön* te vervaardigen (1525, afb. 7), bedoeld voor François I, koning van Frankrijk. Omdat het werk als een zeldzaamheid werd gezien (het was een kopie op ware grootte en in hetzelfde medium) werd de kopie niet naar François I, maar naar Florence gestuurd. Michelangelo keurde deze kopie af, omdat het in zijn ogen het origineel nooit kon overtreffen.²⁷ Volgens de Franse antiquair Jean-Jacques Boissard (*Romanis urbae topographiae*, 1597) zou Michelangelo over de *Laocoön*

²³ R.J. Clements, *Michelangelo's theory of art*, New York 1961, p. 10.

²⁴ Ibidem, p. 263.

²⁵ G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma 2007, p. 1259.

²⁶ R.J. Clements, *Michelangelo's theory of art*, New York 1961, p. 161.

²⁷ M. Gregory (red.), *In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, uitgave bij de *Cultural Olympiad* te Athene, 22 december 2003 – 31 maart 2004, Milaan 2003, p. 326.

gezegd hebben dat het, vrij vertaald, 'een uniek wonder binnen de kunsten is, en dat we moeten opkijken tegen het genie achter dit kunstwerk, liever dan er een imitatie van te maken'.²⁸

Michelangelo heeft nooit een kopie gemaakt van het beeld, maar hij maakte waarschijnlijk wel tussen 1540 en 1550 een vervangende rechterarm voor Laocoön. De ontbrekende rechterarm werd door alle kunstenaars in eerste instantie uitgestrekt afgebeeld. Waarschijnlijk werd dit gebaseerd op Vergilius, die het heeft over een 'gewapende Laocoön' die met zijn speer de buikwand van het Paard van Troje raakte. De uitgestrekte arm zou in dat geval het moment vlak na het werpen van de speer voorstellen.²⁹

Michelangelo week echter af van die veronderstelling. Hij maakte juist een gebogen arm (afb. 8); aan de anatomie van het bovenlichaam is immers af te lezen dat de arm in een gebogen houding geweest moet zijn. Het staat niet vast dat Michelangelo de arm gemaakt heeft, maar omdat de arm nooit werd voltooid past de arm wel in zijn oeuvre; Michelangelo liet wel vaker werken onvoltooid. Wat ook pleit voor de toeschrijving aan Michelangelo is het feit dat er gaten in de schouder van het originele beeld werden gemaakt om de vervangende arm goed te kunnen bevestigen (afb. 9), en dat daarvoor zelfs een gedeelte van de schouder moest worden afgevlakt: alleen aan een echte meester, die zijn deskundigheid bewezen heeft, zal een dergelijke taak toegewezen worden. De arm wijkt overigens niet veel af van de arm die Baccio Bandinelli aan zijn eigen kopie maakte (afb. 7).³⁰ De arm van Michelangelo werd in 1959 tijdelijk op het originele beeld gezet om te zien of het paste; dat bleek inderdaad het geval te zijn. In 1905 werd de originele arm in een Romeins antiquariaat teruggevonden door Ludwig Pollak. Tot op heden is deze 'Pollak-arm' aan het originele beeld bevestigd.³¹

Emulatio

De *Laocoön* was een leermeester voor Michelangelo, en de droom van iedere leerling is zijn meester te overtreffen. Michelangelo zag de *Laocoön* waarschijnlijk niet alleen als zijn grote voorbeeld, maar misschien zelfs als een rivaal: een meesterwerk dat hij gedurende zijn hele leven gepoogd heeft te overtreffen. Dit komt vooral in Vasari naar voren. Vasari geeft aan dat Michelangelo de antieken in de schaduw liet staan van zijn moderne meesterwerken, dat hij ze met andere woorden wist te overstijgen, en dat hij met zijn kunst de natuur wist te overtreffen. Michelangelo heeft volgens Vasari zelfs meerdere malen zichzelf overtroffen, bijvoorbeeld bij het *Laatste Oordeel* (1536-1541), en uiteindelijk was Michelangelo zelf de enige die zijn eigen werken kon overtreffen.³² Hij probeerde de *Laocoön* en andere antieke voorbeelden te evenaren en vervolgens, door overdreven draaiingen in de *figura serpentinata* en bijna onmogelijke anatomie, te overtroeven.

Ascanio Condivi spreekt ook over het overtreffen van de antieken ('he not only far surpassed any other man of his time, and of the time before him, but he even rivaled the ancients'³³), echter in mindere mate dan Vasari. In tegenstelling tot Vasari noemt Condivi wél de term *emulatio*: toen Michelangelo eens een gigantische rots bij zee zag uitsteken, wilde hij een colossus uithakken die van

²⁸ H. Brummer, *The statue court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970, p. 271.

Originele Latijnse tekst: *Hanc Michael Angelus dicit esse miraculum artis singulare: in quo divinum artificum debeamus suspicere ingenium, potius quam ad imitationem nos accingere.*

²⁹ P.P. Bober en R. Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, Oxford 1986, p. 153.

³⁰ G. Agosti en V. Farinella, *Michelangelo e l'arte classica*, Firenze 1987, p. 90.

³¹ F. Magi, 'Il ripristino del Laocoonte', in: *Atti della pontificia accademia romana di archeologia*, serie III, vol. IX, Roma 1960, p. 6.

³² G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma 2007, pp. 1219, 1225, 1231, 1255.

³³ A. Condivi, *The life of Michelangelo*, ed. Hellmut Wohl, Oxford 1976, p. 27.

ver te zien zou zijn, '[...] by the wish to emulate the ancients [...]'.³⁴ Zijn doel werd steeds meer *emulatio* dan *imitatio*.

Het ligt voor de hand dat Michelangelo het als een uitdaging zag om een beeldengroep *ex uno lapide* te vervaardigen en zo de *Laocoön* te overtreffen. Vermoedelijk het laatste werk waar Michelangelo zich mee bezig heeft gehouden – de *Florentijnse Pietà* (afb. 4) – wordt door Alexander Nagel gezien als zijn eerste (en dus enige?) 'multifigure group' die uit één blok marmer werd gehouwen. Nagel zegt daarover: '... [The *Florentine Pietà*] was thus conceived as a direct challenge to Pliny's claims for the *Laocoön*. The *Laocoön*, as Michelangelo knew, was in fact carved from various pieces, and in making good on the claim to integrity, Michelangelo's *Pietà* was to surpass the antique, providing a Christian response to the ideals of antique sculpture'.³⁵ Het is waar dat Michelangelo wist dat de *Laocoön* uit verscheidende stukken bestond. Maar aangezien Michelangelo de *Florentijnse Pietà*, nog voordat die was voltooid, uit ontevredenheid en onmacht in stukken sloeg, kun je dan werkelijk zeggen dat Michelangelo de 'oudheid heeft overtroffen'?

In hoeverre Michelangelo erin geslaagd is de *Laocoön* te evenaren en te overtreffen, wordt in het volgende hoofdstuk behandeld.

³⁴ Ibidem, pp. 29-30.

³⁵ A. Nagel, *Michelangelo and the reform of art*, Cambridge 2000, p. 202.

3. Inspiratie en verandering in stijl

Dat Michelangelo de *Laocoöngroep* bewonderde, staat vast. Maar in hoeverre heeft de *Laocoön* invloed gehad op de stijl, de *maniera*, van Michelangelo? Binnen dit onderzoek is een uitgebreide analyse niet mogelijk; daarom zullen enkele werken van Michelangelo van vóór en van ná 1506 uitgelicht worden, om aan te tonen dat er inderdaad veranderingen zijn opgetreden. Eerst zullen enkele werken voorafgaand aan de ontdekking besproken worden, vervolgens enkele werken van daarna, namelijk de *Mattheüs*, de *Slag bij Cascina*, de *Sixtijnse kapel* en de *Rebellerende Slaaf*. De invloed van de *Laocoön* op de *Doni Tondo* is twijfelachtig, maar wordt daarna ook kort toegelicht.

Michelangelo's stijl voor 1506

Michelangelo's eerste werken, de *Madonna della Scala* (1490) en de *Centaureomachia* (1490-1492), zijn beiden in reliëf. De *Madonna della Scala* maakte hij zelfs in de *stiacciato*-techniek, in navolging van Donatello. De *Madonna della Scala* vertoont geen heftige emotie en is niet gespannen. De *Centaureomachia* vertoont daarentegen al een wirwar van figuren en verschillende bewegingen, maar de krachtige, gespannen bewegingen die zo kenmerkend zijn voor de *Laocoön*, zijn nog niet in de figuren terug te zien. Er zijn ook geen duidelijke emoties te zien, wat waarschijnlijk te wijten valt aan de dood van Lorenzo de' Medici in 1492, waardoor Michelangelo het werk onvoltooid liet.³⁶

Michelangelo maakte vervolgens een reis naar Bologna, waar hij ook enkele beelden vervaardigde (waaronder, volgens Vasari, een bronzen *San Petronio*, die later weer werd omgesmolten). Hij perfectioneerde zijn beeldhouwkunst in de *Slapende Cupido*; hij slaagde erin deze als een antiek beeld te laten verkopen aan kardinaal Riario. Toen deze in de gaten kreeg dat het niet om een antiek beeld ging, haalde hij de bewonderenswaardige kunstenaar die dat voor elkaar had gekregen naar Rome. Daar werkte Michelangelo aan de *Bacchus* (1496-1497). In vrijwel alle beelden van Michelangelo vóór 1506 zit beweging – de *Bacchus* heeft een soort natuurlijke contrapposto houding – maar een expressieve, krachtige houding is in zijn beeldhouwwerken nog niet te ontdekken. Ditzelfde geldt voor de Vaticaanse *Pietà* (1498); de Madonna heeft een ontspannen houding en ook aan haar gezicht is haar berusting af te lezen. Hier is overigens wel een eerste vorm van *pathos* zichtbaar, want het gezicht van de Madonna neemt je mee in haar verdriet om haar verloren zoon en maakt het beeld één van de beroemdste werken van Michelangelo. De *David* (1501-1504) is ook ontspannen: één van de theorieën is dat hier het berustende moment voor de aanval op Goliath is weergegeven. David heeft ook helemaal geen reden om gespannen te zijn, omdat hij weet dat God hem bijstaat in zijn heldendaad. Zijn gefronste gezicht verraadt zijn concentratie.³⁷

Tot dan toe was er geen beeld vervaardigd door Michelangelo met een krachtige, gespannen lichaamshouding of geweldige torsies. Er was geen beeld van een figuur dat probeerde uit zijn ketenen los te breken. Michelangelo had laten zien dat hij veel van anatomie af wist, bijvoorbeeld in de *David*, maar een anatomie vergelijkbaar met die van de *Laocoön* had Michelangelo nog niet op zijn beelden toegepast. Dit alles verandert na de ontdekking van de *Laocoön*.

Michelangelo's stijl na 1506

Mattheüs

In hetzelfde jaar als de ontdekking van de *Laocoön* werd plotseling het werk aan de graftombe van

³⁶ C. de Tolnay, *Michelangelo. Part I: The youth*, Princeton 1947, p. 18.

³⁷ Ibidem, pp. 25, 27, 29.

paus Julius II stilgelegd. Michelangelo was hier woedend over en vertrok vol afkeer naar Florence. Daar begon hij te werken aan een opdracht die hij drie jaar eerder al had gekregen: het vervaardigen van twaalf apostelen voor de kathedraal van Florence. De eerste apostel die hij begon uit te hakken – en dus het eerste werk na de ontdekking van de Laocoön - was de apostel *Mattheüs* (afb. 10). Omdat Michelangelo eind dat jaar alweer naar Bologna moest vertrekken om vrede te sluiten met de paus, bleef het werk onvoltooid. Kunsthistorici zijn het niet eens over welk moment in het leven van Mattheüs is afgebeeld: ofwel de Roeping van Mattheüs, waarbij hij vlug zijn hoofd omdraait, of het moment waarop hij, na de dood van Christus, goddelijke inspiratie ontvangt om het Evangelie te gaan schrijven. Ondanks de onvoltooide staat waarin het beeld zich nog steeds bevindt, geeft het ons een goed beeld van hoe het eindresultaat eruit zou hebben gezien. De gedraaide houding is nieuw in het oeuvre van Michelangelo en Mattheüs heeft een expressieve gezichtsuitdrukking. Het is al goed te zien dat Mattheüs een allesbehalve ontspannen houding aanneemt. Vooral een dergelijke uitgestoken, geprononceerde knie had Michelangelo nog niet eerder op sculpturen toegepast.³⁸ Het lijkt dat de torsies van de *Laocoön* (en misschien zelfs de geprononceerde knie van de oudere zoon?) als inspiratiebron hebben gediend. Door Charles de Tolnay wordt ook verwezen naar de invloed die *Pasquino* gehad kan hebben, maar die geeft geen verklaring voor de geprononceerde knie.³⁹

Slag bij Cascina

Michelangelo had in 1504 te Florence de opdracht gekregen om een wand van de *Salone dei Cinquecento* in het Palazzo Vecchio te decoreren. Leonardo da Vinci had daarvoor al de opdracht gekregen voor de wand aan de overzijde van de zaal. Op dit gigantische fresco zou Michelangelo de *Slag bij Cascina* afbeelden, een veldslag die zich in 1364 tussen Florentijnen en Pisanen heeft afgespeeld. In 1505 begon Michelangelo aan de eerste kartons voor het werk. Hij moest het werk even stilleggen toen hij eind 1505 naar Carrara en Rome vertrok. Nadat de paus hem had teleurgesteld door het werk aan de tombe te staken, vluchtte hij terug naar Florence en ging hij verder met de kartons voor de *Slag bij Cascina*. Michelangelo heeft het werk helaas nooit ten uitvoer gebracht, maar gelukkig heeft Aristotile da Sangallo, leerling van Michelangelo en een neef van Giuliano, een kopie gemaakt van de kartons, waardoor het werk vandaag de dag nog bestudeerd kan worden (afb. 11). Het is zeer waarschijnlijk dat Michelangelo, naar aanleiding van de ontdekking van de *Laocoön*, de bestaande schetsen is gaan veranderen en de figuren is gaan aanpassen naar het voorbeeld van de *Laocoön*. Volgens Pogány-Balás introduceerde hij een geheel nieuw motief, gebaseerd op de *Laocoöngroep*. Pogány-Balás onderbouwt haar bewering met pagina's beschrijvingen van *Laocoön*-motieven. De figuur geheel links op de *Slag bij Cascina*, die we van achteren zien, is volgens haar afgeleid van de oudere zoon van Laocoön.⁴⁰

Sixtijnse kapel

Na allerlei tegenslagen wat betreft de tombe van Julius II, weet Michelangelo weer vrede te sluiten met de paus en krijgt hij in 1508, tegen zijn zin in, de opdracht het plafond van de Sixtijnse kapel te beschilderen. Het plafond werd in 1512 voltooid. Opvallend zijn de *ignudi*, naakten, die tussen de scènes van de Schepping geplaatst zijn. Michelangelo lijkt aan deze *ignudi* bewust aspecten van antieke standbeelden gegeven te hebben, waarschijnlijk omdat hij geloofde dat in het naakte lichaam

³⁸ J. Hall, *Michelangelo and the reinvention of the human body*, London 2006, pp. 60-61.

³⁹ C. de Tolnay, *Michelangelo. Part I: The youth*, Princeton 1947, p. 114.

⁴⁰ E. Pogány-Balás, *The influence of Rome's antique monumental sculptures on the great masters of the renaissance*, Budapest 1980, pp. 21, 24.

de puurste vorm van schoonheid zichtbaar was. Hoewel vrijwel alle poses op die van antieke beelden gebaseerd lijken te zijn, hebben twee *ignudi* duidelijk een houding die is gebaseerd op de *Laocoöngroep*, namelijk de twee *ignudi* boven de profeet Isaiah (afb. 12). De linker neemt zonder twijfel de pose van Laocoön zelf aan (Michelangelo maskeerde zelfs de ontbrekende rechterarm van de *Laocoön*!), terwijl de rechter, met kleine variaties, doet denken aan de oudere zoon.⁴¹

In één van de pendentieven heeft Michelangelo de *Straf van Haman* afgebeeld (afb. 13). In het Oude Testament (Esther 7: 1-10) wordt verteld hoe Haman door Esther wordt ontmaskerd en hoe Haman vervolgens wordt opgehangen aan een metershoge boom, die hij zelf had gereedgemaakt voor de executie van Mordecai. Bij Michelangelo echter wordt Haman aan een boomstronk gekruisigd. Michelangelo heeft dit waarschijnlijk afgeleid van de *Divina Commedia* van Dante, die ook over een kruisiging spreekt (Purgatorio XVII, 25-30). Dit zou verwijzen naar een oud volksgeloof waarin Haman als een antetype van Christus werd gezien.⁴² De figuur van Haman is - met kleine variaties - duidelijk gebaseerd op dat van de *Laocoön*. De arm die niet krom, maar uitgestrekt naar voren is weergegeven, lijkt zich uit te strekken in de echte ruimte van de kapel. Misschien heeft Michelangelo deze arm dus aangepast om dit visuele effect te kunnen bereiken.⁴³ Vasari noemde Haman 'Michelangelo's mooiste en moeilijkste figuur'.⁴⁴

Michelangelo toonde hier niet alleen zijn meesterschap in het creëren van de *ignudi*, profeten en verhalen, maar juist ook in de techniek: de figuren zijn meer dan levensgroot en Michelangelo heeft met zijn neus erop moeten zitten om ze uit te werken. Hij zal niet vaak de steigers afgeklommen zijn en bovendien schermde de steigers zijn schilderijen af. Michelangelo sprak met lof over de antieken toen hij zei dat de ze 'de wetenschap bezaten hoe beelden van dichtbij en van ver te bekijken' ('gli antichi avevano la vera scienza del saper mirar le statue d'appresso e di lontano'⁴⁵). Door de uitmuntende anatomie en proporties die Michelangelo van zo dichtbij toepaste, maar die alleen van veraf te zien waren, heeft hij de antieken geëvenaard, of misschien zelfs overtroffen.

Rebellerende Slaaf

In februari 1513, na de dood van de paus, kreeg Michelangelo van de nabestaanden een nieuw contract voor de graftombe. Een van de beroemde slaven die hij voor dit monument maakte, maar die nooit voor het uiteindelijke monument werd gebruikt, is de *Rebellerende Slaaf* (afb. 14). De *Rebellerende Slaaf* probeert uit zijn ketenen los te breken (zie Hoofdstuk 2, 'Exemplum doloris', pag. 8). Deze krachtige, gedraaide houding is zeer waarschijnlijk gebaseerd op de *Laocoöngroep*, en de geketende handen op de rug zijn mogelijk ook afgeleid van de slangen die Laocoön en zijn zonen in bedwang hielden. Daarnaast heeft de *Rebellerende Slaaf* ook weer de kenmerkende geprononceerde knie. De krachtige houding, expressie en geprononceerde knie zagen we ook al in de *Mattheüs*: de *Rebellerende Slaaf* kan daarom als een uitwerking van dit eerdere beeld worden gezien.⁴⁶

Tegen het einde van Michelangelo's leven lijkt de *Laocoön* minder invloed te hebben op zijn werk. Zijn sculpturen, bijvoorbeeld de beelden die hij maakte voor de Nieuwe Sacristie van de San Lorenzo, lijken tot rust te komen. Maar de invloed van de *Laocoön* is nooit helemaal verdwenen. De

⁴¹ C. de Tolnay, *Michelangelo. Part II: The Sistine ceiling*, Princeton 1945, p. 65.

⁴² Ibidem, pp. 181-182.

⁴³ H. Chapman, *Michelangelo. De hand van een genie*, Zwolle 2005, p. 136.

⁴⁴ G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma 2007, p. 1220.

⁴⁵ R.J. Clements, *Michelangelo's theory of art*, New York 1961, p. 168.

⁴⁶ M. Weinberger, *Michelangelo. The sculptor*, vol.1: text, London 1967, p. 123.

Dageraad en de *Nacht* zijn ontspannen, zowel qua gezichtsuitdrukking als qua houding. De *Dag* daarentegen (afb. 15) vertoont bijna onmogelijke draaiingen. De gespannen spieren zijn daar iconografisch natuurlijk wel op hun plek: zijn krachtige houding staat voor de kracht van de middagzon. De linkerarm van de *Dag*, die zo vreemd op de rug wordt gedraaid, is een goed voorbeeld van *emulatio*.⁴⁷

Zoals in het vorige hoofdstuk werd vermeld, vond Vasari dat Michelangelo zichzelf oversteeg bij het *Laatste Oordeel* (1536-1541). In het *Laatste Oordeel* is een directe invloed van de *Laocoön* niet te zien; de naakten zouden eerder als een uitwerking van de *ignudi* op het plafond van de Sixtijnse kapel beschouwd kunnen worden. Michelangelo maakte nog wel andere sculpturen, maar een overtuigende invloed van de *Laocoön* is daarin niet meer zichtbaar. In de *Florentijnse Pietà* schuilt nog een goed voorbeeld van de *pathos* die we ook bij *Laocoön* terugzien, en dat maakt dit laatste beeld van Michelangelo tot een *exemplum doloris*. Gespannen spieren, draaiingen en emoties blijven in zijn latere werken terugkomen, maar niet meer zo heftig als in de eerste jaren na de ontdekking van het beeld. Misschien had Michelangelo de vormen van de *Laocoön* al zo vaak toegepast, dat ze tot de vormenverzameling in zijn hoofd zijn gaan behoren, waardoor wij nu niet meer kunnen zien dat kleine details alsnog afkomstig zijn van misschien wel zijn grootste voorbeeld ooit.

Datering Doni Tondo

Michelangelo maakte de *Doni Tondo* (afb. 16) voor Agnolo Doni, waarschijnlijk ter ere van het huwelijk tussen Agnolo Doni en Maddalena Strozzi in 1503. Het familiewapen van de Strozzi werd op de lijst teruggevonden; het paneel wordt daarom over het algemeen gedateerd rond 1503-1504. Op de voorgrond is de Heilige Familie afgebeeld en op de achtergrond zijn vijf naakten te zien, naar het schijnt als decoratie. Antonio Natali schreef een overtuigend artikel waarin hij betoogt dat de *Doni Tondo*, om verschillende redenen, ná 1506 gedateerd moet worden.⁴⁸ De naakten spelen hierbij een belangrijke rol. Hij geeft aan dat Michelangelo zich voor de naakten door verscheidene antieke voorbeelden heeft laten inspireren, zoals de *Apollo Belvedere*, de *Dying Alexander* en de *Hercules Farnese*. Volgens Natali is het naakte figuur rechts van het hoofd van Jozef gebaseerd op de *Laocoön*. De linkerarm van de figuur is uitgestrekt in plaats van gebogen en het hoofd is onder een andere hoek geplaatst, maar afgezien van deze variaties is dit vrijwel dezelfde houding als die van de *Laocoön*. Wat ook voor deze theorie pleit is dat Michelangelo de rechterarm van de figuur liet wegvallen: ook bij de ontdekking van de *Laocoön* miste deze rechterarm!⁴⁹

In zijn artikel beschrijft Natali nog andere bevindingen waardoor de *Doni Tondo* later gedateerd moet worden. Helaas hebben we nog geen volledige zekerheid over de datering, en dus is het twijfelachtig of de *Laocoön* inderdaad invloed heeft gehad op dit schilderij. Vasari noemt bij de beschrijving van de *Doni Tondo* overigens geen jaartal, maar geeft wel aan dat Michelangelo de naakten enkel en alleen schilderde om zijn meesterschap te tonen ('per mostrare maggiormente l'arte sua essere grandissima'⁵⁰). Condivi verschaft ons helaas ook geen duidelijkheid, aangezien hij, zonder jaartal, alleen meldt dat Michelangelo een *Madonna* op een rond paneel schilderde voor de Florentijnse burger Agnolo Doni, waarvoor hij zeventig ducaten ontving.⁵¹

⁴⁷ M. Weinberger, *Michelangelo. The sculptor*, vol.1: text, London 1967, p. 317.

⁴⁸ A. Natali, 'Dating the Doni Tondo through antique sculpture and sacred texts', in: *Michelangelo, The genius of the sculptor in Michelangelo's work*, tent. cat. Montreal Museum of Fine Arts 1992, pp. 307 – 321.

⁴⁹ Ibidem, p. 310.

⁵⁰ G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma 2007, p. 1210.

⁵¹ A. Condivi, *The life of Michelangelo*, ed. Hellmut Wohl, Oxford 1976, p. 28.

Conclusie

Michelangelo heeft van jongs af aan veel belangstelling gehad voor de klassieke oudheid. Deze bewondering werd aangewakkerd toen in januari 1506 de *Laocoöngroep* werd herontdekt in een wijngaard op de Esquilijn in Rome. Michelangelo was er snel bij en Giuliano da Sangallo herkende in het beeld direct de beroemde woorden van Plinius; hij zag dat het om de Trojaanse priester Laocoön en zijn twee zoons ging, waarover Vergilius had geschreven in de *Aeneis*. Niet alleen de omstanders raakten onder de indruk van het beeld, ook de paus; binnen een paar maanden werd het beeld in de Cortile delle Statue in het Vaticaan geplaatst. Hoewel we geen directe reactie van Michelangelo zelf hebben, weten we dat hij het beeld om verschillende redenen bewonderde. De onovertroffen anatomie, krachtige bewegingen en *pathos* maakten dit beeld anders dan andere klassieke beelden, en vooral Plinius' bewering dat het beeld *ex uno lapide* gemaakt zou zijn vond Michelangelo interessant. Zijn teleurstelling – toen hij ontdekte dat het beeld niet uit één, maar uit vier delen marmer bestond – heeft hem misschien alleen maar aangespoord om zelf wél aan dit klassieke ideaal te voldoen.

In hoofdstuk drie werd aangetoond dat Michelangelo in zijn werken vóór de ontdekking van de *Laocoöngroep* een andere *maniera* had dan ná de ontdekking. Zijn werken zijn dan namelijk al wel bewegelijk, maar nooit heel krachtig en expressief; ze tonen wel emoties (denk bijvoorbeeld aan het berustende gezicht van de *Pietà* Madonna of de *David*), maar een wanhopige emotie als die van de *Laocoön* had hij nog niet in zijn werken toegepast.

Na de ontdekking van de *Laocoön* past Michelangelo de krachtige bewegingen toe op zijn eigen werk. De *figura serpentinata* is goed terug te zien in de onvoltooide *Mattheüs*, en ook in de *Slag bij Cascina* en in de *ignudi* van de Sixtijnse kapel zijn de naakten duidelijk geïnspireerd op de figuren van de *Laocoöngroep*. De figuur van Haman in één van de pendentieven van de Sixtijnse kapel is zonder twijfel afgeleid van *Laocoön*, en was volgens Vasari zelfs de mooiste en moeilijkste figuur ooit. De *Rebellerende Slaaf* probeert zich ook los te rukken uit zijn ketenen en laat, net als *Mattheüs*, een geprononceerde knie zien, die waarschijnlijk is afgeleid van de oudere zoon van Laocoön. De *Florentijnse Pietà* is een duidelijk voorbeeld van de *pathos* die na de ontdekking van de *Laocoön* ook in Michelangelo's werken verschijnt.

De invloed die de *Laocoön* heeft gehad op zijn werk is het duidelijkst zichtbaar in de werken uit de eerste tien jaar na de ontdekking in 1506; daarna ontwikkelt Michelangelo's stijl zich verder, zonder dat kan worden gesproken van een directe invloed. De *Laocoön* is later waarschijnlijk tot de vaste vormencollectie in zijn hoofd gaan behoren.

Het is duidelijk dat de ontdekking van de *Laocoön* van groot belang is geweest voor de ontwikkeling van het oeuvre van Michelangelo. Het is opvallend dat Michelangelo zich daar zelf niet zo bewust van is geweest. Noch in Vasari, noch in Condivi wordt gesproken over de mening van Michelangelo wat betreft de *Laocoön*. De ontdekking wordt niet genoemd en ook de invloed die de beeldengroep op het werk van Michelangelo heeft gehad, blijft onbesproken. Liet Michelangelo bij Condivi de *Laocoöngroep* misschien bewust buiten beschouwing? Wilde hij de eer voor zijn werk zelf opeisen, en niet delen met de *Laocoön*? Het blijkt dat contemporaine bronnen of zelfs biografieën het zeker niet altijd bij het juiste eind hoeven te hebben.

Appendix A:

Afbeeldingen

Verantwoording afbeeldingen

Afb. 1: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg>

Afb. 2: <<http://www.digitalsculpture.org/laocoon/chronology/index.html>>

Afb. 3: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Lakoon_-_Marco_Dente.jpg>

Afb. 4: <<http://www.cambridgeblog.org/2009/11/michelangelo-podcast-series-9/>>

Afb. 5: <<http://anthosindeoudheid.nl/Romereis%202007.htm>>

Afb. 6: <<http://www.mlahanas.de/Greeks/Arts/BelvedereTorso.html>>

Afb. 7: <<http://www.digitalsculpture.org/laocoon/chronology/index.html>>

Afb. 8: H. Brummer, *The statue court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970, p. 89.

Afb. 9: H. Brummer, *The statue court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970, p. 88.

Afb. 10: <<http://michelangelomethod.com/articles/art-changing-life-career.html>>

Afb. 11: <http://www.shafe.co.uk/art/Michelangelo-Battle_of_Cascina.asp>

Afb. 12: <<http://kunststad.nl/kunststeden/rome/het-syndroom-van-stendhal/>>

Afb. 13: <http://it.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo,_Punishment_of_Haman_01.jpg>

Afb. 14: <http://it.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo-The_Rebellious_Slave2.jpg>

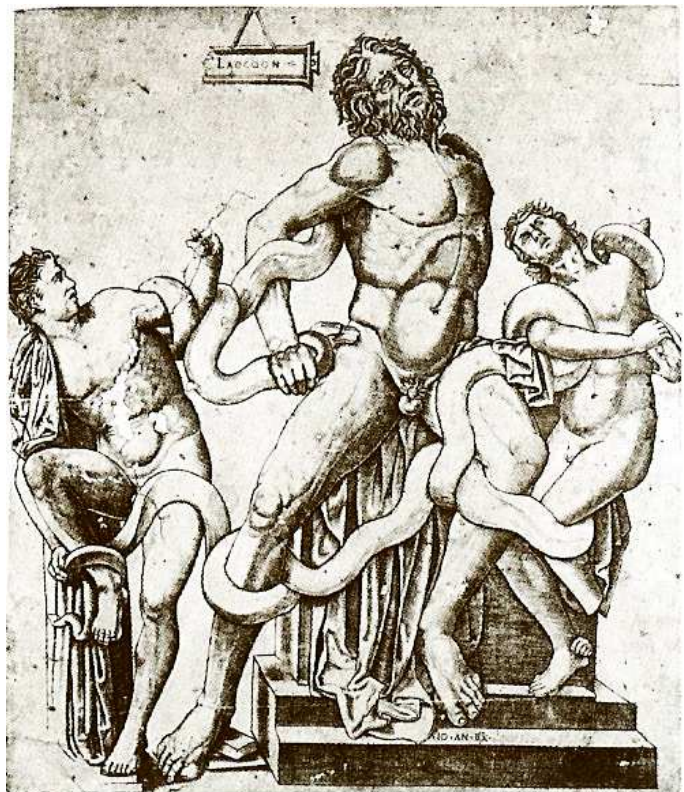
Afb. 15: <http://it.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo,_giorno.jpg>

Afb. 16: <<http://alloilpaint.com/michelangelo/1.jpg>>

Afb. 1:
Hagesander, Athenodorus en Polydorus
De Laocoöngroep
2^e eeuw v. Chr.
Marmereen kopie naar Grieks origineel
Vaticaanse Musea, Rome



Afb. 2:
Giovanni Antonio da Brescia
De Laocoöngroep
1506 (?)
Gravure
British Museum, Londen



Afb. 3:
Marco Dente
De Laocoöngroep
1523
Gravure
Deutsches Archäologisches Institut, Rome



Afb. 4:
Michelangelo Buonarroti
Florentijnse Pietà (Bandini Pietà)
Ca. 1547-1555
Marmer
Museo Nazionale del Bargello, Florence



Afb. 5:
Detail van afb. 1



Afb. 6:
Apollonius
Torso Belvedere
2e – 1e eeuw v. Chr.
Marmer
Vaticaanse Musea, Rome



Afb. 7:
Baccio Bandinelli
Laocoöngroep
1525
Marmer
Galleria degli Uffizi, Florence



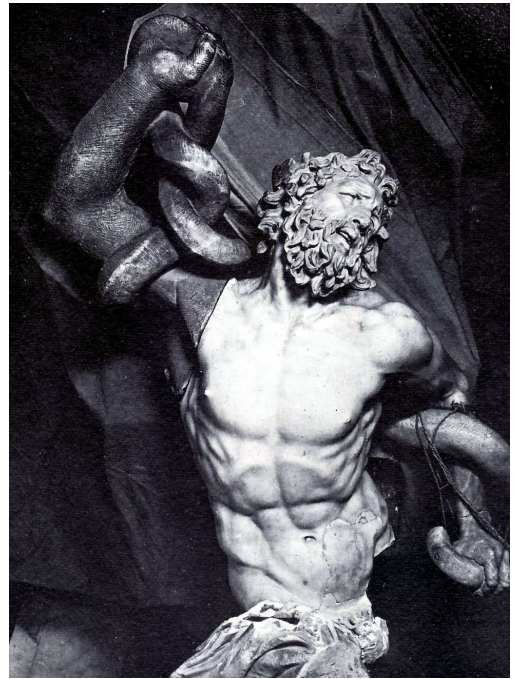
Afb. 8:

Michelangelo Buonarroti

Rechterarm voor Laocoön, bevestigd aan het originele beeld. In 1959 werd de arm van Michelangelo op Laocoön gemonteerd door Filippo Magi

Arm: 1540-1550

Foto: Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Vaticaanstad

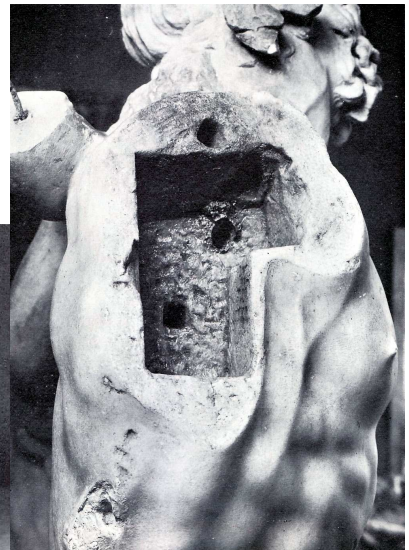


Afb. 9:

Gat in schouder van de Laocoön en binnenzijde van de arm door Michelangelo Buonarroti

Arm: 1540-1550

Foto: Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Vaticaanstad



Afb. 10

Michelangelo Buonarroti

Mattheüs

1506

Marmmer

Galleria dell'Accademia, Florence



Afb. 11:

Aristotele da Sangallo

Kopie van het karton voor de Slag bij Cascina door Michelangelo Buonarroti

1542

Holkham Hall, Norfolk



Afb. 12:

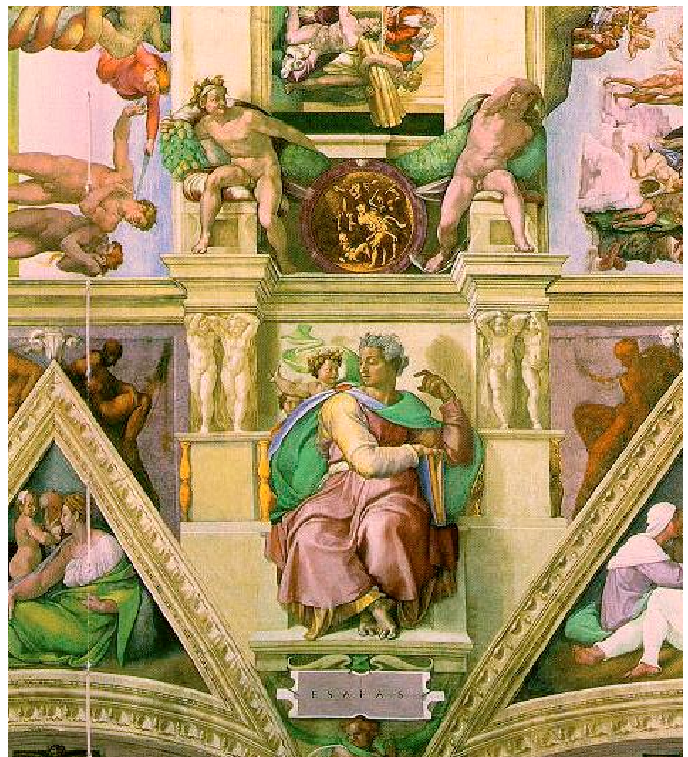
Michelangelo Buonarroti

Plafond Sixtijnse kapel. Profeet Isaia en ignudi

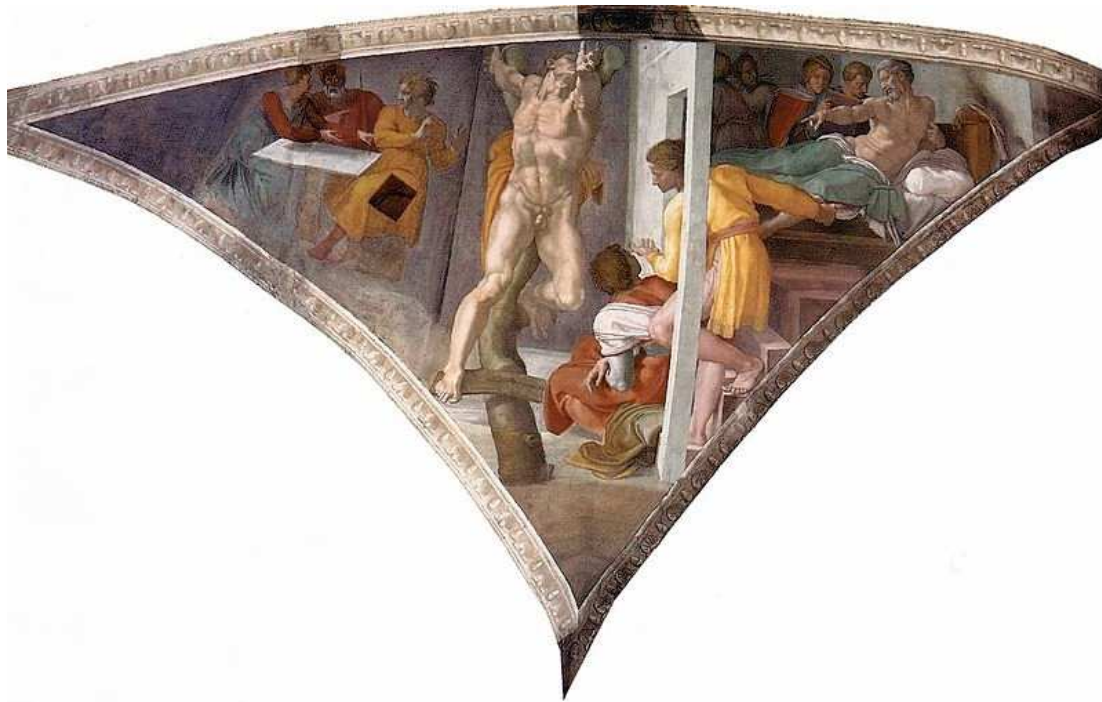
1508-1512

Fresco

Vaticaanse Musea, Rome



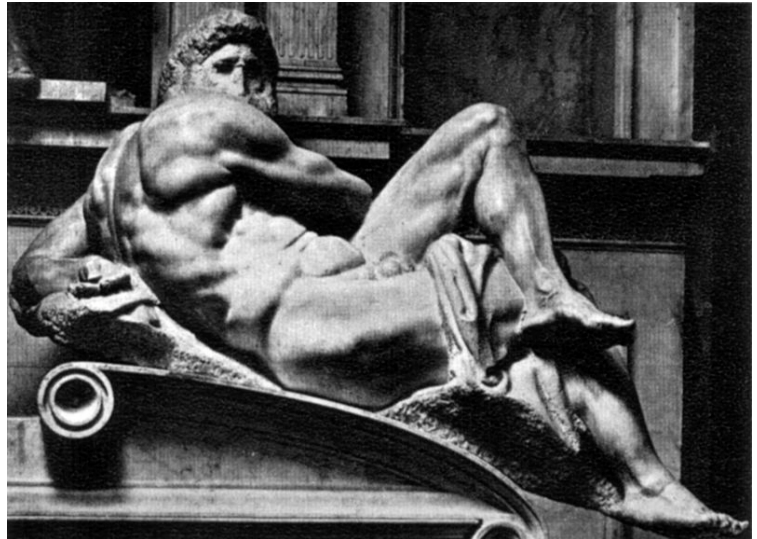
Afb. 13:
Michelangelo Buonarroti
Pendentief Sixtijnse kapel. Straf van Haman
1511-1512
Fresco
Vaticaanse Musea, Rome



Afb. 14:
Michelangelo Buonarroti
Rebellerende Slaaf
1514
Marmer
Musée du Louvre, Parijs



Afb. 15:
Michelangelo Buonarroti
De Dag (Giorno)
1526-1531
Marmer
Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Florence



Afb. 16:
Michelangelo Buonarroti
Doni Tondo
1504 (1506/7?)
Olieverf op paneel
Galleria degli Uffizi, Florence



Appendix B:

Gedicht van Jacopo Sadoletto over de *Laocoön*

Vertaald naar het Engels door H.S. Wilkinson

From heaped-up mound of earth and from the heart
Of mighty ruins, lo! long time once more
Has brought Laocoon home, who stood of old
In princely palaces and graced thy halls,
Imperial Titus. Wrought by skill divine
(Even learned ancients saw no nobler work),
The statue now from darkness saved returns
To see the stronghold of Rome's second life.

What shall begin and what shall end my lay?
The hapless father and his children twain?
The snakes of aspect dire in winding coils?
The serpents' ire, their knotted tails, their bites?
The anguish, real, though but marble, dies?
The mind recoils and pity's self appalled,
Gazing on voiceless statues beats her breast.
Two serpents flushed with rage gather in coils
One to loose ring, and glide in winding orbs,
And wrap three bodies in their twisted chain.
Scarce can the eyes endure to look upon
The dreadful death, the cruel tragedy.
One serpent darting at Laocoon's self,
Enwraps him all, above, below; then strikes
With poisonous bite his side; the body shrinks
From such embrace. Behold the writhing limbs,
The side that starts recoiling from the wound.
By keen pain goaded and the serpent's bite,
Laocoon groans, and struggling from his side
To pluck the cruel teeth, in agony
His left hand grapples with the serpent's neck.
The sinews tighten, and the gathered strength
Of all his body strains his arm in vain;
Poison overcomes him; wounded sore he groans.
The other serpent now with sudden glide
Returned, darts under him its shiny length,
Entwines his knees below and binds him fast.
The knees press outward, and the leg compressed
By tightening windings swells; the blood confined
Chokes up the vitals and swells black the veins.
His sons no less the same wild strength attacks,
And strangles them with swift embrace and tears

Their little limbs; even now the glory breast
Of one whose dying voice his father calls
Has been its pasture; round him wrap its coils
And crush him in the mighty winding folds.
The other boy, unhurt, unbitten yet,
Uplifts his foot to unloose the serpent's tail;
His father's anguish seen he stands aghast,
Transfixed with horror – his loud wailings stay,
His failing teardrops stay – in double dread.

Then ye, the makers of so great a work,
great workmen, still in lasting fame renowned
(Although by better deeds a deathless name
Is sought, although to some it was given to leave
A higher talent far to coming glory).
It is noble still to seize what chance is given
For praise, and strive the highest peak to gain.
It is yours with living shapes to quicken stone,
To give hard marble feeling till it breathes.
We gaze upon the passion, anger, pain,
We all but hear the groans, so great your skill,
You famous Rhodes of old extolled. Long time
The graces of your art lay low; again
Rome sees them in a new day's kindly light,
She honours them with many a looker on,
And on the ancient work new charms are shed.
Then better far by talent or by toil
To increase the span of fate, than still increase
Or pride or wealth or empty luxury.⁵²

⁵² M. Bieber, *Laocoon. The influence of the group since its rediscovery*, New York 1942, pp. 2-5.

Literatuurlijst

- ∞ Agosti, G. en V. Farinella, *Michelangelo e l'arte classica*, Firenze 1987.
- ∞ Bieber, M. *Laocoon. The influence of the group since its rediscovery*, New York 1942.
- ∞ Blech, B. en R. Doliner, *The Sistine Secrets. Unlocking codes in Michelangelo's defiant masterpiece*, London 2008.
- ∞ Bober, P.P. en R. Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, Oxford 1986.
- ∞ Brummer, H. *The statue court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970.
- ∞ Brummer, H. 'On the Julian program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere', in: *Il Cortile delle Statue, Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Mainz 1998.
- ∞ Catterson, L. *Michelangelo's 'Laocoön?'*, in: *Artibus et Historiae*, vol. 26, no. 52 (2005), pp. 29-56.
- ∞ Chapman, H. *Michelangelo. De hand van een genie*, Zwolle 2005.
- ∞ Clements, R.J. *Michelangelo's theory of art*, New York 1961.
- ∞ Condivi, A. *The life of Michelangelo*, ed. Hellmut Wohl, Oxford 1976.
- ∞ Goffen, R. *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, London 2005.
- ∞ Gregory, M. (red.), *In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, uitgave bij de *Cultural Olympiad* te Athene, 22 december 2003 – 31 maart 2004, Milan 2003.
- ∞ Hall, J. *Michelangelo and the reinvention of the human body*, London 2006.
- ∞ Haskell, F. en N. Penny, *Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, London 1981.
- ∞ Hibbard, H. *Michelangelo*, London 1975.
- ∞ Magi, F. 'Il ripristino del Laocoonte', in: *Atti della pontificia accademia romana di archeologia*, serie III, vol. IX, Roma 1960.
- ∞ Nagel, A. *Michelangelo and the reform of art*, Cambridge 2000.
- ∞ Natali, A. 'Dating the Doni Tondo through antique sculpture and sacred texts', in: *Michelangelo, The genius of the sculptor in Michelangelo's work*, tent. cat. Montreal Museum of Fine Arts 1992, p. 307 – 321.
- ∞ Plinius, *De Wereld. Naturalis Historia*, vertaald door Joost van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters, Amsterdam 2005.
- ∞ Pogány-Balás, E. *The influence of Rome's antique monumental sculptures on the great masters of the renaissance*, Budapest 1980.
- ∞ 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 (red.), *Concepts of beauty in Renaissance art*, Hants 1998.
- ∞ Tolnay, C. de, *Michelangelo. Part I: The youth*, Princeton 1947.
- ∞ Tolnay, C. de, *Michelangelo. Part II: The Sistine ceiling*, Princeton 1945.
- ∞ Vasari, G. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma 2007.
- ∞ Vergilius, *Aeneis. Heldendicht over Aeneas*, vertaling in hexameters door Henk van Schoonhoven, Bussum 2003.
- ∞ Weinberger, M. *Michelangelo. The sculptor*, vol.1: text, London 1967.