



Universiteit
Leiden
The Netherlands

History, origins, recovery : Michelangelo and the politics of art

Keizer, J.P.

Citation

Keizer, J. P. (2008, June 12). *History, origins, recovery : Michelangelo and the politics of art*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/12946>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/12946>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

NEDERLANDSE SAMENVATTING

In de lente van 1501 keerde Michelangelo terug naar zijn geboortestad Florence, ooit de stad die zichzelf had uitgeroepen tot bakermat van cultuur, van schilder- en beeldhouwkunst – haar inwoners, in de woorden van een vijftiende-eeuwse bezoeker, “levend van het visuele.” Maar het Florence dat Michelangelo zeven jaar eerder op negentienjarige leeftijd had verlaten, had nu haar geloof in kunst verloren. Het aantal opdrachten voor schilderijen, beeldhouwwerk en architectuur daalde tot een dramatisch laag peil; tekenen van een volledig herstel waren nog niet in zicht. Veel kunstenaars ontvluchtten de stad om elders hun werkzaamheden voort te zetten. En met de dood van Verrocchio in 1488, Bertoldo in 1491, Domenico Ghirlandaio in 1494, Piero Pollaiuolo in 1496 en Antonio Pollaiuolo in 1498, moet het geleken hebben alsof er een abrupt einde was gekomen aan een cultuur die welhaast onsterfelijk leek.

Nu is het een bekend verhaal: precies in de jaren van Michelangelo's terugkeer maakte het stilistische idioom van de vijftiende eeuw plaats voor dat van de “Hoog Renaissance.” De omslag speelt een voorname rol in Heinrich Wölfflin's boek *Klassische Kunst* van 1898, maar de dramatiek ervan was al aanwezig in Vasari's *Vite*, waarvan de eerste druk in 1550 in Florence ter perse ging. Vasari liet zijn derde en laatste periode (*Età*) aanvangen rond 1500. Michelangelo speelt vaak de hoofdrol in besprekingen van die stilistische omslag; dat deed hij al in Vasari. Dikwijls wordt Michelangelo voorgesteld als een kunstenaar die bijna eigenhandig de stijl van een vorige generatie deed vergeten: alledaags realisme wordt idealisme, aandacht voor omgeving wordt aandacht voor regel. Bloedeloos vond Wölfflin de nieuwe stijl. Hoewel er recent pogingen zijn ondernomen om Michelangelo's dominante positie in die stijlomslag te nuanceren, en woorden als bloedeloos nu ook niet meer in de mond worden genomen, wordt de aandacht voor Michelangelo gerechtvaardigd door eigentijdse documenten. Zijn naam duikt veelvuldig op in eigentijdse kronieken, stads- en familiegeschiedenissen en in *ricordi* en *ricordanze*.

Terwijl moderne overzichten van de periode spreken van een stilistische revolutie die zich *ondanks* de maatschappelijke, politieke en religieuze veranderingen in die tijd voordeed – toch nog steeds dat “bloedeloze” van

Michelangelo's stijl interpreterend als het levens-, het geschiedenisloze; het weinig maatschappelijk betrokkene – verhaalden Michelangelo's tijdgenoten zijn leven en werk in vertellingen over de Florentijnse politiek, geschiedenis, en wapenfeiten. In de onderhavige dissertatie laat ik zien dat het werk van "*cittadino*" onlosmakelijk was verbonden met de ingrijpende politieke, religieuze en maatschappelijke veranderingen die de stad Florence in de jaren rond de eeuwwisseling doormaakte. Maar niet enkel verbonden, voeg ik daaraan toe. Michelangelo's werk speelt een actieve rol bij het bepalen van de functie van kunst binnen die veranderingen. De vaak zo eigenaardige stilistische kenmerken van de werken die hier worden besproken – de *David* (1501–04), het *Cascina Carton* (1504–06), de *Heilige Mattheus* (1506) en het *Doni Tondo* (1504–06) – zijn het resultaat van die actieve rol.

In de zeven jaar vóór Michelangelo's terugkeer had de maatschappelijke, politieke en religieuze functie van kunst veel van haar oorspronkelijke vanzelfsprekendheid verloren. Niet alleen zagen Michelangelo's stadsgenoten af van nieuwe opdrachten; ze brachten ook veel bestaande kunstwerken – werken van Botticelli, Donatello en anderen – naar de beruchte brandstapels van 1497 en '98. De vernietigende kritiek die de Dominicaanse monnik Girolamo Savonarola vanaf 1494 tegen de cultuur van kunstenaars en opdrachtgevers lanceerde, wordt vaak als verklaring voor de daling in opdrachten en het verbranden van kunstwerken aangevoerd. Hoewel zijn preken inderdaad als een soort katalysator lijken te hebben gefunctioneerd, maakte Savonarola's kritiek ook deel uit van een meer wijdverbreide herziening van de Florentijnse cultuur, een herziening die veel verder strekte dan Savonarola's directe invloedssfeer en die doorzette tot lang na de executie van de prediker in 1498.

Culturele hervormingen waren het directe resultaat van de politieke veranderingen die zich in de stad voltrokken. Op 9 november 1494 werd de Medici familie uit Florence verbannen en kwam er een abrupt einde aan zestig jaar politieke overheersing. In de overtuiging dat de Medici de republikeinse tradities van Florence hadden gecorrumpeerd, poogden de Florentijnen elk spoor van de Medici geschiedenis ongedaan te maken. De politieke instituten die in de loop van de vijftiende eeuw door de Medici waren gesticht werden ontmanteld. Daarvoor in de plaats werd de *Governo Popolare* gesticht, "de regering van het volk" die tot 1512, toen de Medici naar Florence terugkeerden, standhield. De *Governo Popolare* legde zich toe op een politiek van uitwissen en opschonen, van iconoclasme en vergetelheid: kunstwerken herinnerend aan de Medici werden kapotgemaakt, zes decennia geschiedenis ongedaan gemaakt. Het besef dat er zich in 1494 een historische breuk had

voorgedaan drong door tot de gehele Florentijnse maatschappij, zo laten allerlei dagboeken, familiegeschiedenissen en andere documenten uit de tijd zelf zien.

De daling in opdrachten en het verbranden van bestaande kunstwerken kan alleen maar worden begrepen in politieke termen. De Governo Popolare herkende de kunst gemaakt voor de Medici als representatief voor Medici politiek. Met dat herkennen kreeg de geschiedenis van de Florentijnse kunst een uiterst politieke lading. Maar die politiek lag in de jaren voorafgaand aan Michelangelo's terugkeer in visuele stilte. Blijkbaar konden de stilistische registers die onder de Medici-overheersing gangbaar waren na 1494 niet langer de politiek van een anti-Medici maatschappij ondersteunen.

Michelangelo herinterpreteerde de geschiedenis van de Florentijnse kunst en maakte kunstwerken die politiek konden functioneren in een nieuwe politieke orde. Het toekennen van een politieke betekenis aan Michelangelo's werk is niet nieuw; de poging om die betekenis niet te zoeken in iconografie zelf, niet in het onderwerp, maar in de wijze (*maniera* zouden zijn tijsenoten hebben gezegd) waarop Michelangelo dat onderwerp vormgaf is dat wel. Opvallend genoeg waren de iconografische thema's die ten tijde van de Medici werden ingezet niet anders dan de onderwerpen die Michelangelo's anti-Medici opdrachtgevers voorstelden. Daarom betoog ik dat Michelangelo in zijn werk voor de Florentijnse Republiek de betekenis van zijn kunst liet verschuiven van het *wat* van de representatie (het onderwerp) naar het *hoe*, naar stijl. De onderhavige dissertatie is een eerste poging om de oorsprong van de (Florentijnse) Hoog Renaissance te zoeken in politieke veranderingen.

Hoewel mijn proefschrift een zeker stilistisch register blootlegt waaraan al Michelangelo's werken voor de Governo Popolare aan onderworpen lijken – een beeldtaal die loodrecht staat op het bijna alledaagse naturalisme van de vijftiende-eeuwse kunstenaars en een taal die opvallend terughoudend is in haar verhalende capaciteiten – betoog ik niet dat Michelangelo's werk in die jaren werd gekenmerkt door een bepaalde stilistische uniformiteit die een intrinsieke anti-Medici waarde zou hebben. Stilistische eenzijdigheid was de uitkomst van een veelzijdigheid aan problemen waarvoor Michelangelo probeerde een oplossing te vinden. Die problemen worden per hoofdstuk besproken aan de hand van drie noties, te weten: “geschiedenis,” “oorsprong” en “herstel,” om in het laatste hoofdstuk te convergeren in Michelangelo's eigen samenvatting: een tekening die mijn opvatting van een politieke geschiedenis van kunst lijkt te prefigureren.



Hoofdstuk 1 bespreekt de *David* (1501–04). Vrijgemaakt van al die attributen die tot dan toe met David werden geassocieerd (het hoofd van Goliath, een zwaard, een herdersoutfit, en zelfs een jeugdig uiterlijk) en ontdaan van elke verwijzing naar handeling of narrativiteit, breekt Michelangelo's oudtestamentische figuur met de vijftiende-eeuwse beeldtraditie. Dat die breuk zelfbewust en politiek gemotiveerd was laat ik zien aan de hand van een fragment van een aan Petrarca ontleend gedicht dat Michelangelo naast een voorstudie voor het beeld schreef.

Michelangelo maakte de *David* voor de Dom van Florence. Juist op die plek kwam de breuk met het Medici-verleden tot uiting in de vernietiging van kunstwerken die aan de familie deden herinneren. Ook het orgaan dat de opdrachten voor de Dom verzorgde, de Opera del Duomo, blijkt nauw verbonden te zijn geweest met de politieke veranderingen in de stad. Aan de hand van ongepubliceerde bronnen laat ik zien hoe de Opera probeerde haar constitutie te hervormen tot een staat die overeenkwam met haar eigen vóór-Medici geschiedenis. Verder toon ik aan, ook met behulp van ongepubliceerd archivalisch materiaal, dat de Florentijnse bankier Giuliano Salviati van cruciaal belang is geweest bij het toekennen van de opdracht aan Michelangelo. Salviati was een van de belangrijkste politieke figuren van de Governo Popolare.

Teneinde uit te komen bij die ongeschonden, witte, in perfecte anatomie uitgehakte jongeman, naakt en ontdaan van elke referentie naar heden en verleden, hakte Michelangelo letterlijk een eerdere Medici-geschiedenis aan stukken. Die geschiedenis werd belichaamd door Donatello's bronzen *David*, een beeld waarvan het onderwerp weliswaar met dat van Michelangelo overeenkomt maar waarvan het alledaags, letterlijk zijn omgeving citerend realisme ver af staat van Michelangelo's idealiserende kolos van vier meter tien. Donatello's beeld was in het begin van de jaren 1430 door de Medici in opdracht gegeven, waarschijnlijk kort na het moment dat Cosimo de' Medici de politieke macht van zijn familie vestigde. Toen Michelangelo aan zijn *David* werkte, kon Donatello's beeld gelden als *het* symbool van de Medici's culturele overheersing. De herinnering aan de bronzen *David* moet in Michelangelo's achterhoofd hebben gezeten, want hij tekende een kopie ervan uit zijn herinnering naast de dichtregels over de "gebroken laurier."

Het verschil tussen Donatello's *David* en Michelangelo's versie spitst zich toe op een verschil in de imitatie van de klassieke oudheid. De bronzen Medici *David* werd al door vijftiende- en vroeg zestiende-eeuwse kunstenaars geïmiteerd als was het een getrouwe reconstructie van een antiek beeld. In afbeeldingen van heidense afgoderij werden de formele aspecten van

Donatello's meesterwerk overgenomen en gepresenteerd als een getrouwe *historische* reconstructie van het afgodsbeeld in haar oorspronkelijke historische en functionele context. Ook Michelangelo herkende Donatello's beeld als een historische reconstructie. Toen hij in 1496 zijn *Bacchus* maakte, modelleerde hij de vorm van zijn eigen *heidense* beeld naar Donatello's *bijbelse* beeld. Michelangelo's *David*, daarentegen, ontkent alle formele kwaliteiten van Donatello's versie: het extreme naturalisme wordt onderdrukt, het ongebalanceerde *contrapposto* gecorrigeerd, en verwijzingen naar tijd en handeling vermeden. Wat overblijft is een beeld van een bijna tijdloos classicisme. In het proefschrift laat ik zien hoe de tijdloosheid van het beeld niet los kan worden gezien van de heftige discussies over de imitatie van de antieken die in het eerste decennium van de zestiende eeuw werden gevoerd, discussies die een bijzonder politieke lading hadden. Michelangelo's tijdgenoten, onder wie Machiavelli, beweerden dat een antiek voorbeeld niet nagevolgd diende te worden wanneer de historische omstandigheden waarin dat model was ontstaan anders waren dan die van de *Governo Popolare*. Zo konden, in scherp contrast met de voorgaande Medici periode, voorbeelden die stamden uit de tijd van de Romeinse keizers niet meer worden nagevolgd, natuurlijk omdat ze begrepen werden als de historische producten van een monarchie en niet als die van een republiek. Dat maakte de imitatie van de antieke oudheid in de jaren van de *Governo Popolare* veel minder vanzelfsprekend dan in de jaren 1434–1494. Hoewel Michelangelo's *David* als een ijkpunt in de imitatie van de antieken kan gelden, bood juist dat tijdloze van die imitatie een creatieve oplossing in het imitatiedebat. Michelangelo imiteerde zogezegd wel de regels van de antieken maar niet hun historische producten. De *David* werd dan ook door tijdgenoten nooit opgevat als een geslaagde “kopie” van een heidens afgodsbeeld.

In 1504 werd Michelangelo's *David* naast de ingang van het Florentijns stadspaleis, het Palazzo della Signoria, geplaatst. Negen jaar eerder hadden de Florentijnse autoriteiten Donatello's Medici *David* uit de binnenplaats van het Palazzo Medici verwijderd en op de binnenplaats van het Palazzo della Signoria geplaatst als symbool van de onderwerping van het Medici-bewind. Donatello's beeld was goed zichtbaar achter dat van Michelangelo. De discussie voorafgaand aan de installatie van Michelangelo's *David* laat zien dat de politieke betekenis van dat werk grotendeels tot uitdrukking kwam in de directe confrontatie met Donatello's Medici beeld.

Hoofdstuk 2 verplaatst de aandacht van Michelangelo's historisch denken over artefacten naar zijn denken over de oorsprong van het artistiek scheppen zelf. In een preek van februari 1497 had Savonarola de relatie tussen

het scheppingsvermogen van de kunstenaar, de *fantasia*, en de religieuze en maatschappelijke functionaliteit van het kunstwerk aan de kaak gesteld. Volgens de prediker schilderden Florentijnse kunstenaars enkel nog voorstellingen van hun eigen, subjectieve scheppingsvermogen (*fantasia*) in plaats van oprechte en authentieke afbeeldingen van Christus, Maria, heiligen en profeten die konden functioneren in een Christelijke geloofseconomie. In tegenstelling tot de Christelijke traditie, verklaarden kunstenaars hun werken tot ingenieus gefabriceerde illusies van vakmanschap en fantasie, vaak voorzien van signaturen op de plekken waar die illusie het best werkt. Savonarola betoogde in zijn preek hoe de toenemende aandacht voor het kunnen van de kunstenaar het religieuze primaat van het beeld had ondermijnd: nu “schildert elke kunstenaar zichzelf” in plaats van God. In de *David* en de *Mattheus* zocht Michelangelo naar een ingenieuze oplossing voor het probleem dat Savonarola signaleerde. In plaats van te suggereren dat deze werken het resultaat waren van Michelangelo’s eigen verbeelding suggereerde hij dat het ontwerp, het *concetto* van deze werken, in het bovennatuurlijke van God gezocht moet worden en dat hij als kunstenaar enkel een middelaar was van in God geboren ideeën.

Op een studieblad in het Louvre waarop ook de aan Petrarca refererende dichtregels staan, vergeleek Michelangelo zijn werk aan de *David* met Davids overwinning over Goliath die in de bijbel aan God zelf wordt toegeschreven. Zoals David enkel als instrument van God handelde zo deed Michelangelo dat ook. Michelangelo maakte de goddelijkheid van zijn beeld zichtbaar in de schoonheid ervan. Tijdgenoten spraken inderdaad van de onovertroffen schoonheid van de *David*. Ze gebruikten termen als “*grazia*,” een term die zowel “gracieuze” betekent als “de gratie van God.” De schoonheid van Michelangelo’s *David* wordt daarmee een iconisch attribuut van David in de Bijbel, wiens goddelijkheid doorscheen in zijn schoonheid – zo legt de bijbel uit en zo benadrukte Savonarola nog maar eens in Michelangelo’s tijd.

Michelangelo’s mediale opvatting van zijn kunstenaarsschap vond haar evenbeeld in de politiek van Piero Soderini, vanaf 1502 hoofd van het Florentijns stadsbestuur en wonend in het Palazzo della Signoria waarvoor de *David* stond opgesteld. Soderini riep een heersersbeeld van zichzelf op waarin goddelijke presentie doorklonk. Nooit persoonlijk interveniërend in het Florentijnse stadsbestuur en enkel de politiek van het bovenaardse ten uitvoering brengend, presenteerde hij zichzelf als slechts een middelaar van Gods heerschappij, als een tweede David, met wie hij door tijdgenoten inderdaad werd vergeleken.

Michelangelo's beeld van Mattheus, in de zomer van 1506 onder Soderini's toezicht oog gehouwen, wordt gekenmerkt door een zelfde strategie, hoewel de *Mattheus* verder weinig formele kenmerken met de *David* deelt. Het beeld suggereert een tot dan toe ongekennde beweging. Ik betoog dat Michelangelo's tijdgenoten die suggestie begrepen als goddelijk: beweging suggereert het inblazen van leven in dode materie naar analogie van de Schepping. Michelangelo's apostel draait wild naar rechts, in de richting van de plek waar we de engel zouden verwachten; de engel was immers een iconografisch attribuut van deze apostel-evangelist. Dat Michelangelo de engel niet afbeeldde is opvallend. Was het niet juist de engel, "*agnolo*" in het Italiaans, die deel uitmaakte van Michel-Agnolo's naam? Signeerde de kunstenaar zijn *Pietà* in Rome niet MICHEL.ANGELUS, als Michael de Engel, met een welgesitueerde punt tussen "Michael" en "Engel"? En getuigde Ariosto in 1516 niet van Michelangelo's goddelijkheid met de woorden "*Michel, piu che mortale, Angel divino*," "Michael, meer dan sterfelijk, een goddelijke engel"? Was die engel niet Michelangelo's weg naar goddelijk scheppen, naar zijn *divinità*? Zoals Mattheus het woord Gods kreeg ingefluisterd door zijn engel bij het schrijven van het eerste bijbelboek, zo kreeg Michelangelo zijn *concetti* als door een engel ingefluisterd. De *Mattheus* reageert niet alleen op de engel die we niet zien – op het niveau van iconografie – maar ook op de goddelijke hand die hem maakte – op het niveau van stijl. Net als bij de *David* vallen iconografie en stijl hier samen om de goddelijkheid van zowel het kunstwerk als de kunstenaar te suggereren.

In het proefschrift betoog ik dat Michelangelo's *Mattheus* kan worden beschouwd als een poging om de twee uiterste polen in de geschiedenis van Christelijke afbeeldingen te verenigen, namelijk het beeld dat door de mens werd vervaardigd (waarover Savonarola zo negatief sprak) en het beeld dat door God zou zijn gemaakt, de zogenaamde *acheiropoetos* (letterlijk "gemaakt zonder handen"). Die laatste categorie genoot een bijzondere populariteit in het Florence van die tijd. Het meest populair in dat opzicht was de zogenaamde *Madonna dell'Impruneta*, een beschilderd paneel waarvan werd geloofd dat het door de heilige Lucas was vervaardigd. Die *Madonna* werd bij belangrijke politieke besluiten naar Florence gebracht en op een altaar voor het Palazzo della Signoria geplaatst. Toen Piero Soderini tot hoofd van het stadsbestuur werd verkozen werd de *Madonna* daar geïnstalleerd, "met als doel dat de Allerhoogste God en zijn glorieuze Moeder dit Florentijnse volk gratie verlenen tijdens hun verkiezing van het hoofd van het stadsbestuur," in de woorden van een tijdgenoot. Opvallend genoeg gebeurde dat op de feestdag van de Heilige Mattheus (21 september 1502). Net als de *Madonna* uit

Impruneta werd die heilige van groot belang geacht voor Soderini's verkiezing. Ik concludeer dat Michelangelo's beeld ook wel begrepen kan worden als een eigentijds alternatief voor zo een miraculeus werk, als dankbetuiging voor de dag waarop God, via Mattheus, de stad Florence van een nieuwe leider voorzag.

Het derde hoofdstuk bespreekt het *Doni Tondo*, een schilderij dat Michelangelo tussen 1504 en 1506 voor de Florentijnse koopman Agnolo Doni vervaardigde. Ik betoog dat het *Tondo* op een radicale wijze breekt met de in de vijftiende eeuw gangbare traditie van naturalisme. Elk verband met de aardse, ons omringende wereld dat die eerdere traditie in verf probeerde vast te leggen verstoorde Michelangelo. De recente restauratie van het schilderij heeft laten zien dat Michelangelo weliswaar het medium van olieverf van de Quattrocento schilders overnam, maar dat hij dat medium aanwendde op de ouderwetse manier van de tempera schilders – schilders uit de pre-renaissance periode die inderdaad een stuk minder illusionistisch te werk gingen dan Michelangelo's vakgenoten uit een meer recent verleden.

Uit zijn gedichten blijkt dat Michelangelo wist dat een extreem doorgevoerd verisme en illusionisme tot verwarring kon leiden, tenminste wanneer zij worden doorgevoerd in een religieus schilderij. Niet alleen modelleert de naturalistische schilder zijn religieuze figuren naar de hem omringende wereld en laat hij daarmee de scheiding tussen aardse en hemelse werkelijkheid gevaarlijk vervagen; de religieuze figuur *in* het schilderij begint nu zoveel op ons te lijken dat we haar of hem beginnen te verwarren met ons zelf. Het was het soort verwarring dat Savonarola in één van de Vastenpreken van 1496, die Michelangelo bijwoonde, als voornaamste argument inbracht tegen de vijftiende-eeuwse, in de Medici-periode zo gangbare wijze van afbeelden en het was diezelfde verwarring, betoog ik, die Michelangelo probeerde te voorkomen. Ik toon aan dat een vreemde vorm van welbewuste restrictie van visuele exuberantie niet alleen centraal stond in Michelangelo's schilderij, maar ook in de cultuur van de Governo Popolare, in de geschriften van figuren als Gianfrancesco Pico della Mirandola en de gebroeders Benivieni, en in de ongepubliceerde lessen van de leerstoelhouder Retorica en Poëzie aan de Florentijnse *Studio*, Marcello Virgilio Adriani. Die restrictie wordt nog eens geëxpliciteerd in de lijst van het schilderij, waar vijf uit hout gesneden figuren aanschouwen wat zich in het schilderij zelf afspeelt. Zij zijn twee profeten, twee sibillen en Christus zelf, de Christus van de Passie die terugkijkt op zijn eigen jeugd. De profeten en sibillen voorzien de komst van Christus, niet via zintuiglijke waarneming maar als in een visioen. Die figuren

verschaffen ons, de beschouwer, een model om te kijken – niet met ons uiterlijk oog maar door middel van innerlijke schouwing.

De laatste pagina's van Hoofdstuk 3 plaatsen dat spel van zien en schouwing terug in het huis van Michelangelo's opdrachtgever, Agnolo Doni. Aan de hand van de ongepubliceerde inventaris van Palazzo Doni toon ik aan hoe Michelangelo's schilderij oorspronkelijk onderdeel was van een specifieke kijkcultuur. Het huis was rijk aan ontvangstkamers en kunstwerken. Onder de Florentijnen die het Palazzo bezochten, zo blijkt uit Doni's ongepubliceerde *ricordi*, waren belangrijke opdrachtgevers; maar onder hen waren ook sleutelfiguren van de Governo Popolare, mannen die samen met de eigenaar van Michelangelo's *Tondo* in het Florentijns stadsbestuur zitting hadden. Doni zelf was niet alleen politiek betrokken; hij maakte ook deel uit van een religieuze broederschap die nauw betrokken was bij de religieuze hervormingen die Michelangelo in het *Doni Tondo* interpreteert.

De concepten van "geschiedenis," "oorsprong" en "herstel" die vormgaven aan de eerste drie hoofdstukken komen samen in Michelangelo's *Cascina Karton*, dat wordt besproken in Hoofdstuk 4. Van de voorzichtigheid waarmee Michelangelo in de eerdere werken de nadruk van het "wat" naar het "hoe" liet verschuiven is hier geen sprake meer. Michelangelo kreeg de opdracht voor de *Slag bij Cascina* in het voorjaar van 1504, nadat de *David* was voltooid. Die opdracht was voor een frescoschildering, bedoeld voor de zaal van de Grote Raad in het Palazzo della Signoria, voor het politieke hart van de Governo Popolare. Michelangelo begon echter nooit met schilderen en voltooide slechts het voorbereidend karton, dat overigens wel op ware grootte was uitgevoerd. Die tekening werd uiteindelijk geïnstalleerd op de plek waarvoor de schildering oorspronkelijk was bedoeld. De permanente installatie van een tekening was op dat moment nog zonder precedent. Niet eerder functioneerde een tekening – dat medium dat eerder alleen als onderdeel van het ontwerpproces werd beschouwd – als zelfstandig werk in een politieke context. Het vierde hoofdstuk betoogt dat de politiek van het werk echter niet zozeer wordt uitgedragen door de iconografie ervan maar door de exemplarische waarde van Michelangelo's tekenkunst zelf.

Michelangelo's tekening ging verloren in de loop van de zestiende eeuw, maar niet voordat er een kopie van werd gemaakt. Daarin zien we negentien naakte mannen bij een rivier. Er heerst paniek. Sommigen bevinden zich nog in het water of klimmen op de oever. Anderen zijn druk doende zich aan te kleden. De scène heeft haar oorsprong in Leonardo Bruni's *Historiae Florentini populi* van 1442, waarvan een Italiaanse editie in het Palazzo della Signoria werd bewaard. Maar zoals ik laat zien, wordt er in Bruni's tekst niet

van heroïek verhaald; Bruni vertelt zelfs dat de Florentijnse soldaten die dag begonnen te muiten.

De figuren in Michelangelo's *Karton* werden veelvuldig gekopieerd. Opvallend genoeg verkozen kunstenaars nooit het hele karton te kopiëren, één uitzondering daar gelaten. Hun tekeningen van geïsoleerde figuren trekken Michelangelo's compositie uiteen in verschillende fragmenten. Het belang van Michelangelo's *Karton* voor de geschiedenis van de Florentijnse kunst, zo doen deze tekeningen vermoeden, ligt niet in de volledige compositie. Juist dat fragmentarische is kenmerkend ook voor de eerste pogingen tot het schrijven van kunstgeschiedenis. Vasari's *Vite* beschrijven de geschiedenis van de (Florentijnse) kunst aan de hand van geïsoleerde passages in grote frescocycli, alsof die geschiedenis alleen maar kan bestaan wanneer haar hoogtepunten los worden verteld van de verhalen die schilderijen verbeelden, van de teksten die zij illustreren: van het onderwerp. Maar in tegenstelling tot de werken die Vasari beschrijft, was Michelangelo's *Karton* zelf nooit een narratief geheel. Het werk was vanaf het begin geconcipeerd als een conglomeraat van los van elkaar staande figuurstudies. De negentien naakte mannen zoeken geen contact met elkaar. Hun geïsoleerde status is het directe resultaat van Michelangelo's manier van werken, van het werken naar naaktmodellen die Michelangelo één voor één de houdingen van zijn figuren liet aannemen. Op het moment dat hij die afzonderlijke figuren weer in de compositie integreerde liet hij die integratie maar gedeeltelijk slagen; de afzonderlijke naakte mannen behielden hun afzonderlijke identiteit.

Daaruit concludeer ik dat Michelangelo's *Karton* over het proces van maken zelf gaat. Het legt het werk bloot dat voorafging aan het eindresultaat, aan de schildering zelf. Die bewering breng ik in verband met de theorie van *disegno* – hetgeen zowel tekenkunst als ontwerp betekent – zoals die gangbaar was in Michelangelo's tijd. *Disegno*, zei Ghiberti al rond 1450, was kunsttheorie. Niet alleen een theorie van kunst zelf, maar ook van haar geschiedenis. Hij voegde daaraan toe dat *disegno* begrepen moet worden als het *principio*, het principe en historisch begin van de kunst. Toen Michelangelo's *Karton* in de late zomer van 1505 werd geïnstalleerd in het Palazzo della Signoria werd dat principe van de Florentijnse kunstgeschiedenis fysiek aanschouwelijk gemaakt. En niet alleen in de tekenkunst, voeg ik daaraan toe, maar ook in de naaktheid van de figuren. Het mannelijk naakt gold namelijk al vanaf het begin van de vijftiende eeuw als het principe, het *principio* dat de Florentijnse kunst vooruit bracht. Niet alleen waren de voorbeelden van het eerste begin van kunst naakt (de ongeklede

antieke beelden die het oude Rome ooit sierden), maar ook tekende de Florentijnse kunstenaar naakten ter voorbereiding van elk nieuw kunstwerk.

Hoofdstuk 4 concludeert dat Michelangelo's werk zich het best laat begrijpen als een zoektocht naar het model waaraan de toekomst van de Florentijnse kunst kan voldoen. Het is een ontwerp voor een toekomstige kunstgeschiedenis. Ook laat ik zien dat een tijdgenoot als Francesco Guicciardini in zijn politiek-theoretische verhandelingen over de *Governo Popolare* op zoek was naar soortgelijke modellen waaraan *zijn* geschiedenis (van de politiek) kon voldoen. Opvallend genoeg deed hij dat in een taal rijk aan metaforen die aan de beeldende kunst waren ontleend.

In het *Cascina Karton* schreef Michelangelo zijn eigen receptie – en met groot succes. Tot ver in de zestiende eeuw bestudeerden kunstenaars het werk – Florentijnen, Venetianen, Romeinen, Spanjaarden. In de eerste jaren na voltooiing deden zij dat in de zaal van de Grote Raad. De politieke betekenis van Michelangelo's werk lag precies in die bijna academische functie die zijn naakten aannamen. Het bewind dat in die jaren de Medici-heerschappij verving blijft zichtbaar in de geschiedenis van de zestiende-eeuwse kunst, een geschiedenis die haar oorsprong heeft in de blauwdruk van kunst die Michelangelo had ontworpen voor het politieke hart van de *Governo Popolare*.