

# Seksualiteit en filosofie: de schoonheid van de androgynen jongelingen in de kunst van de Italiaanse Renaissance

Naam: Stella Keuls  
Studentnummer: 5990610  
Cursusnummer: KU3V14010  
Opleiding: Kunstgeschiedenis  
Jaar: 2021  
Begeleider: Dr. Martine Meuwese

## Samenvatting

Tijdens de Italiaanse Renaissance ontstond in de schilder- en beeldhouwkunst een nieuw schoonheidsideaal dat werd belichaamd door een jongeling met een androgyn uiterlijk. Afgezien van het jeugdige en in schoonheid geïdealiseerde uiterlijk, is het type ook herkenbaar aan lang krullend haar.

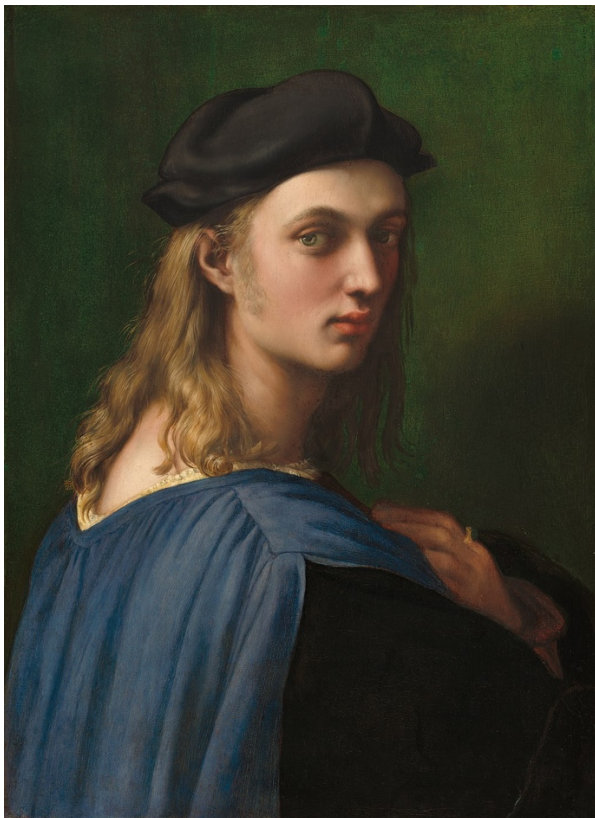
Met name in de werken van Michelangelo en Leonardo da Vinci en zijn navolgers ('Leonardeschi') komt dit type veel voor. Onderzoekers hebben de reden daarvoor gezocht in de seksuele geaardheid van de kunstenaars. Tot op heden is de ontwikkeling en de populariteit van het androgyn type in de schilder- en beeldhouwkunst weinig onderzocht.

In dit eindwerkstuk wordt besproken hoe de filosofische en theologische gedachten over schoonheid uit de Klassieke Oudheid en Middeleeuwen invloed hadden en waarop het androgyn schoonheidsideaal was gebaseerd. Zo zal verklaard worden waarom de androgyn jongeling een schoonheidsideaal was in deze periode in Italië. Daarnaast zal ik een overzicht geven van wat er bekend is over de seksualiteit van de kunstenaars in kwestie, en hoeverre dit ook invloed had op de weergave van de androgyn jongelingen.

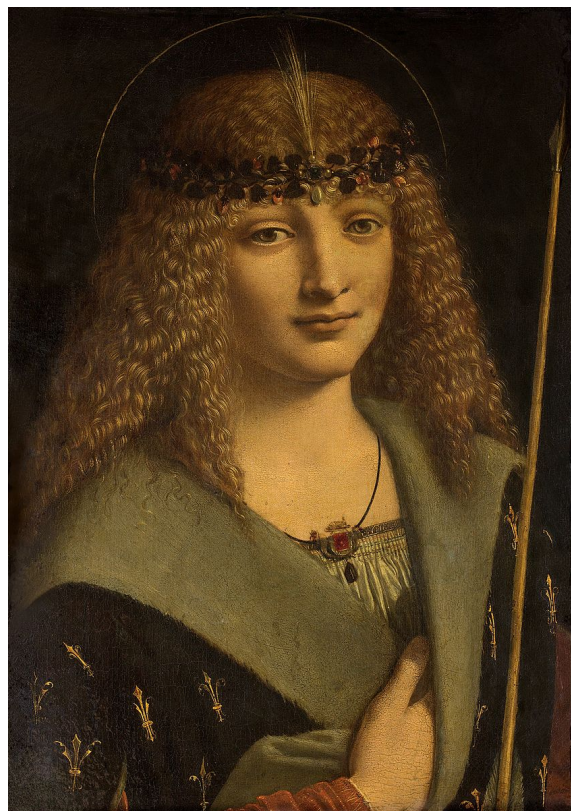
Samenvatting .....	2
Inleiding .....	4
Hoofdstuk 1: Op welke manier dacht men over lichamelijke schoonheid in de filosofie en kunsten voor de Italiaanse Renaissance? .....	8
Hoofdstuk 2: Op welke manier dacht men over schoonheid in de filosofie en kunsten tijdens de Italiaanse Renaissance? .....	17
Hoofdstuk 3: In hoeverre speelt de seksuele geaardheid van de kunstenaar in de Italiaanse Renaissance een rol bij de weergave van androgyne jongelingen? .....	26
Hoofdstuk 4 (Casus): Hoe is het jonge, androgyne uiterlijk van Johannes de Doper op het gelijknamige schilderij van Leonardo da Vinci te verklaren? .....	32
Conclusie .....	37
Literatuurlijst .....	39
Afbeeldingenlijst .....	42

## Inleiding

In *De Da Vinci Code* baseert de Amerikaanse schrijver Dan Brown een groot deel van de plot op de manier waarop Johannes de Evangelist is afgebeeld op de muurschildering *Het Laatste Avondmaal* van Leonardo da Vinci (1452-1519), die zich bevindt in de refter van het klooster van Santa Maria delle Grazie in Milaan. Vanwege de vrouwelijke kenmerken van Johannes veronderstelt de auteur dat de uitgebeelde figuur gezien moet worden als Maria Magdalena. In de Italiaanse Renaissance gebeurde het echter vaker dat kunstenaars jongelingen op androgynse wijze afbeeldden, zowel in de schilderkunst als in de beeldhouwkunst. Leonardo da Vinci is de bekendste kunstenaar die deze mooie, androgynse, jeugdige jongens in zijn kunstwerken liet zien. De figuren zijn als androgyn te herkennen doordat ze kenmerken van zowel het vrouwelijke als het mannelijke geslacht bezitten. Zo hebben ze het postuur van een jonge man, maar vaak lang (en krullend) haar, geen gezichtsbeharing en verfijnde, zachte gelaatstrekken met volle lippen. Jongelingen die deze eigenschappen bezitten werden in de Italiaanse Renaissance als ideale schoonheid gezien.<sup>1</sup>



Afb. 1: Rafaël, *Portret van Bindo Altoviti*, ca. 1515



Afb. 2: Giovanni Antonio Boltraffio, *Portret van van een jongen als Sint-Sebastiaan*, ca. 1500

---

<sup>1</sup> Maya Corry, "An Ideal Man," *Apollo* 621(2014): 78.

## Historiografie

Hoewel de uitbeelding van het type van de androgynse jongeling tijdens de Italiaanse Renaissance een zekere populariteit kende, is dit motief in de beeldende kunsten van die periode relatief weinig bestudeerd. De androgynse jongelingen in de kunst zijn kunsthistorici wel opgevallen, maar werden vaak alleen benoemd in publicaties gewijd aan een specifiek kunstwerk of het oeuvre van een kunstenaar; er is weinig onderzoek verricht naar het ontstaan van dit type en de reden van de populariteit ervan onder opdrachtgevers en beschouwers.

In 2000 publiceerde Fredrika H. Jacobs, een Amerikaanse kunsthistorica die gespecialiseerd is in de kunst van de Italiaanse Renaissance, een artikel getiteld "Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia". In het artikel wordt beschreven hoe Michelangelo (1475-1564) en Titiaan (1489-1576) beide goedkeuring zoeken van dezelfde opdrachtgever, en daarom, samen met hun invloedrijke vrienden Pietro Aretino (1492-1556) en Ludovico Dolce (1508-1568), hun eigen kunst proberen te verheerlijken en die van hun rivaal af te kraken. Het artikel geeft hiermee veel inzicht over hoe er gedacht werd over 'perfecte kunst', en een onderdeel hiervan is de kunstzinnige samensmelting van tegenstellingen. Hiermee werd in het bijzonder de combinatie van mannelijkheid en vrouwelijkheid bedoeld.<sup>2</sup> In 2008 schreef Jacobs ook het artikel "Leonardo, grazia, and the gendering of style", dat gepubliceerd werd in de bundel *Leonardo da Vinci and the ethics of style*. In dit artikel schreef zij over de stijlkenmerken van de schilderkunst van Leonardo die door Giorgio Vasari (1511-1574) en latere kunsthistorici zo gewaardeerd worden, en hoe deze tot stand zijn gekomen. Volgens Jacobs blijven de stijlkenmerken van Leonardo onterecht in verband gebracht worden met zijn geaardheid en om die reden kijkt zij verder naar andere oorzaken.<sup>3</sup>

Maya Corry, een Britse kunsthistorica, publiceerde in 2013 "The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal: Masculinity and Spirituality in Renaissance Milan". In het artikel gaat zij diep in op het idee dat het schoonheidsideaal van de Leonardeschi<sup>4</sup>, waarbij androgynse jongelingen werden afgebeeld, voornamelijk gebaseerd is op de ideeën van het christelijk neoplatonisme, en beargumenteert ook dat jonge mannelijke schoonheid ook politieke betekenis had in de Italiaanse Renaissance.<sup>5</sup> In 2014 werd ook "An Ideal Man" van Corry gepubliceerd. In dit artikel geeft ze een minder diepgaand overzicht van de weergave van androgynse jongelingen in de Italiaanse Renaissance, en betreft hier ook kunstenaars bij die niet tot de Leonardeschi behoren, zoals Rafaël (1483-1520) en Correggio (1489-1534).<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Fredrika H. Jacobs, "Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia," *Art Bulletin* 82(2000)1: 51-67.

<sup>3</sup> Het artikel gaat voornamelijk over *grazia*, een begrip dat Vasari veel gebruikt in zijn teksten. Fredrika H. Jacobs, "Leonardo, grazia, and the gendering of style," in: *Leonardo da Vinci and the ethics of style*, red. Claire Farago (Manchester: Manchester University Press, 2008), 135.

<sup>4</sup> De groep kunstenaars die schilderde in de stijl van Leonardo. Een deel van hen was werkzaam in het atelier van Leonardo.

<sup>5</sup> Maya Corry, "The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal: Masculinity and Spirituality in Renaissance Milan," *Gender & History* 25(2013)3: 565-589.

<sup>6</sup> Corry, "An Ideal Man," 78-83.

## Onderzoeksvraag

Naar aanleiding van het artikel van Corry heb ik ervoor gekozen om de afbeelding van de androgyne jongeling als onderwerp te nemen voor dit eindwerkstuk, en daarbij niet alleen naar de seksuele geaardheid van de kunstenaar te kijken, maar ook naar de filosofische en culturele gedachten die in de Italiaanse Renaissance meer invloed hadden dan in de periode daarvoor. Omdat kunsthistorici bij onderzoeken naar de uitbeelding van androgyne jongelingen vaak alleen gekeken hebben naar een enkel kunstwerk of een specifieke kunstenaar, zal ik proberen om de androgyne jongeling in de beeldende kunst uit genoemde periode meer als een iconografisch type te behandelen, en dus de werken van meerdere kunstenaars te bespreken. Toch zal ik ook de seksualiteit van de kunstenaars die ik bespreek behandelen in dit eindwerkstuk, omdat dit ook iets te maken kan hebben met de reden waarom kunstenaars ervoor kozen om de androgyne jongelingen af te beelden.<sup>7</sup> De volgende vraag zal om die reden centraal staan in dit werkstuk:

In hoeverre kan het voorkomen en de populariteit van het motief van de androgyne jongeling in de beeldende kunst van de Italiaanse Renaissance verklaard worden aan de hand van een analyse van de seksuele geaardheid van de kunstenaars en contemporaine filosofische en theologische beschouwingen over lichamelijke schoonheid?

Om deze vraag te beantwoorden zal ik de onderzoeksvraag onderverdelen in drie deelvragen, die ik elk in een hoofdstuk zal trachten te beantwoorden. In het eerste hoofdstuk zal de vraag behandeld worden: Op welke manier dacht men over schoonheid in de filosofie en kunsten in de periode voorafgaand aan de Italiaanse Renaissance? Om een antwoord te kunnen geven op de hoofdvraag moet eerst een overzicht gegeven worden van de gedachten over schoonheid in de periode voorafgaand aan de vijftiende en zestiende eeuw, omdat de filosofie van de Oudheid en Middeleeuwen invloed heeft gehad op hoe er over schoonheid werd gedacht in deze latere eeuwen. Ik zal deze vraag beantwoorden door middel van een literatuuronderzoek op basis van primaire bronnen over filosofie, theologie en mythologie.

Het tweede hoofdstuk zal de volgende deelvraag beantwoorden: Op welke manier dacht men over schoonheid in de filosofie en kunsttheorie tijdens de Italiaanse Renaissance? Door primaire bronnen zoals teksten van bekende filosofen uit de Italiaanse Renaissance en secundaire bronnen over de Italiaanse meesters te analyseren zal ik onderzoeken waarom de androgyne jongeling een schoonheidsideaal is.

In het derde hoofdstuk zal ik deze deelvraag behandelen: In hoeverre speelt de seksuele geaardheid van de kunstenaar in de Italiaanse Renaissance een rol bij de weergave van androgyne jongelingen? Ik zal deze vraag beantwoorden door middel van een literatuuronderzoek naar zowel primaire bronnen zoals

---

<sup>7</sup> Hoewel Corry wel in gaat op het seksueel uitdagende uiterlijk van sommige van de jongelingen, gaat zijn vrijwel niet in op de seksualiteit van de kunstenaars. Het is toch aannemelijk dat die ook, vooral bij een kunstenaar als Leonardo waarbij zijn geaardheid een veel besproken onderwerp is, invloed heeft gehad op de verbeelding van androgyne jongelingen. Corry, "The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal: Masculinity and Spirituality in Renaissance Milan," 565.

aantekeningen en poëzie geschreven door de kunstenaars als secundaire bronnen waarin kunsthistorici schrijven over de seksuele geaardheid van de meesters.

In het laatste hoofdstuk zal ik de kennis die in de voorgaande hoofdstukken behandeld is combineren in een casus, waarbij ik zal kijken naar het schilderij *Johannes de Doper* van Leonardo. De volgende deelvraag zal hierbij centraal staan: Hoe is het jonge, androgyn uiterlijk van Johannes de Doper op het gelijknamige schilderij van Leonardo da Vinci te verklaren?

## Hoofdstuk 1: Op welke manier dacht men over lichamelijke schoonheid in de filosofie en kunsten voor de Italiaanse Renaissance?

In dit hoofdstuk zal ik onderzoeken hoe er door filosofen en kunstenaars gedacht werd over lichamelijke schoonheid in de periodes voorafgaand aan de Italiaanse Renaissance door middel van het analyseren van contemporaine literaire bronnen over filosofie, theologie en mythologie. Ik zal ook stilstaan bij de iconografie van enkele kunstwerken uit de Oudheid en de Middeleeuwen, om zo een overzicht te geven van de schoonheidsidealen uit deze periodes. Aangezien de Italiaanse Renaissance onderdeel is van de westerse kunstgeschiedenis zal ik enkel het gedachtegoed over esthetica van de westerse geschiedenis gebruiken in dit hoofdstuk over schoonheid in de Oudheid en de Middeleeuwen.

### **Klassieke Oudheid**

De eerste ideeën over de esthetica komen uit de Griekse Oudheid. De oude Grieken hadden geen zelfstandig onderdeel van de filosofie dat ging over de leer van het schone in de kunsten, zoals dat vanaf de achttiende eeuw wel beoefend werd,<sup>8</sup> maar besteedden hier wel aandacht aan. De kwestie van ware schoonheid was een centraal thema, maar stond niet per se in verband met de kunst. Om erachter te komen wat het esthetische ideaal was in het oude Griekenland zal ik de theorieën van de grote Griekse filosofen, Socrates (470 v.Chr.-399 v.Chr.), Plato (428 v.Chr.-348 v.Chr.) en Aristoteles (384 v.Chr.-322 v.Chr.) afzonderlijk behandelen.

De Romeinen ontleenden veel van de Grieken, zo ook hun schoonheidsidealen, daarom zal ik hier niet op in gaan, maar ik zal wel de verhalen over Zeuxis<sup>9</sup> en Antinoüs (111-130) aanhalen omdat zij iets zeggen over het schoonheidsideaal in de kunst van de Klassieke Oudheid.

### **Socrates en Aristoteles**

In de geschriften van Xenophon (430 v.Chr.-354 v.Chr.), een filosoof en historicus die tevens een leerling en vriend van Socrates was, wordt een gesprek tussen de filosofen Socrates en Aristippus (435 v.Chr.-356 v.Chr.) beschreven. Door deze tekst weten we dat schoonheid op theoretisch vlak in drie categorieën werd opgesplitst door de filosoof.<sup>10</sup> De eerste categorie is de ideale schoonheid, die wordt weergegeven door verschillende delen uit de natuur samen af te beelden. Als tweede onderdeel is er de spirituele schoonheid, waarbij de ziel zichtbaar moet zijn in de ogen. Als laatste is er de nuttige of functionele schoonheid, waarbij de uitvoering van

---

<sup>8</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten introduceerde de term 'esthetica' in 1735 om de zelfstandige filosofische discipline mee aan te duiden. Katharine Everett Gilbert en Helmut Kuhn, *A history of esthetics* (Bloomington: Indiana University Press, 1962), 289.

<sup>9</sup> Dit is een Grieks verhaal, maar de vertelling van het verhaal die wij kennen is geschreven door een Romein

<sup>10</sup> Het waarheidsgehalte van dit gesprek wordt in twijfel getrokken. Het was in de klassieke Oudheid gebruikelijk om filosofische discussies te vertellen door middel van gesprekken of brieven tussen twee bekende personen. Of deze gesprekken daadwerkelijk hebben plaats gevonden, in zijn geheel of gedeeltelijk, is volgens historici niet zeker. Umberto Eco en Yond Boeke, *De geschiedenis van de schoonheid* (Amsterdam: Bakker, 2007), 47.



het ontwerp effectief is voor het doel van het object.<sup>11</sup> Volgens Xenophon bedoelde Socrates hier ook mee dat schoonheid in mensen samenvalt met het goede. Als een mens in het bezit was van uiterlijke schoonheid, had hij ook een goede innerlijke moraliteit.<sup>12</sup>

In de *Metafysica* van Aristoteles wordt gesteld dat het concept van vorm, vooral in termen van formele causaliteit, de schoonheid van een object met zijn vorm in verband bracht. De vorm van een object is dus, volgens Aristoteles, de oorzaak van zijn schoonheid. Hij stelt ook dat de vorm van een object wordt gevormd door de essentiële of soortbepalende eigenschappen die inherent zijn aan het object.

### **Platonisme en neoplatonisme**

Plato, de leerling van Socrates, is wellicht de antieke filosoof die de belangrijkste bijdrage heeft geleverd aan het debat over esthetica. De filosofische stroming die door Plato ontstaan is, het platonisme, is te verklaren door de allegorie van de grot. Deze allegorie gaat als volgt: Er is een grote grot, die met de buitenwereld verbonden is door een gang die zo lang is dat er geen daglicht de grot binnenvalt. In de grot zit een aantal gevangenen met hun rug naar de ingang vastgeketend. Ze zijn zo vastgeketend dat ze zichzelf en elkaar niet kunnen zien. Achter de gevangenen is een vuur, en voor het vuur lopen mensen rond met allerlei voorwerpen boven hun hoofd, als een soort schimmenspel. De voorwerpen die ze vasthouden werpen schaduwen op de muur, van bijvoorbeeld dieren of mensen. Volgens Plato is het enige dat de gevangenen kunnen waarnemen en kennen schaduwen en echo's, waardoor ze denken dat dit de realiteit is. Als het een gevangene zou lukken om te ontsnappen aan de ketens, zou de kans zeer klein zijn dat hij het daadwerkelijk redt om naar buiten te komen.<sup>13</sup> Als het wel zou lukken om de grot uit te komen zou hij lang moeten wennen aan het zonlicht en de realiteit. Op het moment dat hij terug zou gaan naar de grot aan de rest van de gevangenen uit te leggen hoe de wereld buiten de grot is, zouden zij hem niet begrijpen. Hun idee van de realiteit zou immers totaal anders zijn, aangezien ze alleen nog de schaduwen en echo's kennen.

De gevangenen in de allegorie zijn volgens Plato in werkelijkheid de mensen op aarde, en de schaduwen de objecten en organismen die we om ons heen zien. De schaduwen zijn slechts afgeleiden van de absolute waarheid van het universum, en het zonlicht is de verlichting van de waarheid. Weinigen zullen het daadwerkelijk redden om de grot uit te komen volgens Plato, en de enige manier om dit te doen is door abstracte redeneringen te gebruiken om naar de wereld buiten de grot te gaan. Deze bestaat uit de ware en ideale vormen van rechtvaardigheid, waarheid, schoonheid en wiskunde. Ideale vormen bestaan in deze andere, onbereikbare wereld, en niet in onze fysieke wereld.

Plato had zelf geen grote waardering voor kunst. De wereld die wij zien is een nabootsing van de wereld van ideële vormen, en kunstenaars maken dus een

---

<sup>11</sup> Eco en Boeke, *De geschiedenis van de schoonheid*, 48.

<sup>12</sup> Liana Cheney, *Giorgio Vasari's teachers: sacred & profane art* (New York: Peter Lang, 2007), 118.

<sup>13</sup> Hij zou verkrampd zijn, het vuur zou hem verblinden en hij zou compleet in de war raken omdat de wereld niet meer uit schaduwen en echo's bestaat, zoals hij dat zijn hele leven meegemaakt had.

nabootsing van een nabootsing, een onvolmaakte kopie van een onvolmaakte kopie.<sup>14</sup> De functie van kunst was volgens Plato mimesis, nabootsing, en niets meer.

In de Late Oudheid kwam het neoplatonisme op, dat gebaseerd was op de concepten van Plotinus (204-270). Het platonisme wordt gekenmerkt door zijn abstracte methode om de eindige wereld van schaduwen (mensen, dieren en objecten) te abstraheren van de ideale wereld buiten de grot, zoals Plato deze beschrijft. Het neoplatonisme probeert daarentegen de ideale wereld te lokaliseren in de wereld waar wij in leven en de menselijke ervaring. Volgens Plotinus is kunst dan ook geen zinloze nabootsing van een onvolmaakte kopie, maar een poging om de perfecte vormen van de ideële wereld na te bootsen. Plotinus stelt dat wezens of figuren die schoonheid bezitten in contact staan met het goddelijke. Schoonheid is te zien aan de vorm, en niet het materiaal. Kunst is dus juist in staat om het de perfecte wereld weer te geven, omdat een kunstenaar vorm aanbrengt in de materie. Ware kunst is volgens het neoplatonisme niet alleen het kopiëren van de natuur, maar probeert hier juist boven uit te stijgen, door de vormen zelf nog aan te passen, zodat deze meer lijken op iets wat mensen zelf niet kunnen zien.<sup>15</sup>

### **Zeuxis**

Naast de filosofische theorieën van de oude Grieken zijn er ook verhalen die ons iets leren over de schoonheidsidealen van de kunstenaars uit de Klassieke Oudheid. Het verhaal van Zeuxis, dat gaat over een van de legendarische Griekse schilders die leefde tijdens de vijfde eeuw voor Christus, is hier een voorbeeld van. Geen van zijn schilderijen zijn overgebleven, maar historische geschriften laten weten dat hij meester was in het afbeelden van realisme, en gebruik maakte van licht en schaduw in plaats van vlakken met vlakke kleuren. Dankzij de Romein Marcus Tullius Cicero (106 v.Chr-43 v.Chr.) en Plinius de Oudere (23-79) is het verhaal vastgelegd en nu nog bekend.

Zeuxis kreeg de opdracht om een portret te schilderen van Helena, volgens de Griekse mythologie de mooiste vrouw ter wereld, om dit op te hangen in de tempel van Hera in Croton. De schilder zag echter geen vrouw in de stad die mooi genoeg was om model te staan voor het portret van deze perfecte schoonheid, dus selecteerde hij de beste lichamelijke eigenschappen van vijf verschillende modellen uit de stad Croton, om zo een samengestelde, ideale schoonheid te creëren.<sup>16</sup> Het samenvoegen van verschillende mooie gelaatstrekken en lichaamsdelen om zo een ideaal mooi persoon te creëren wordt door het neoplatonisme omarmd, vooral tijdens de Italiaanse Renaissance.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Jacobs, "Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian", 57.

<sup>15</sup> Plato, Catalin Partenie, red., *Plato: Selected Myths* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 51-56, <http://search.ebscohost.com.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=176975&site=ehost-live> (geraadpleegd 10 mei 2021).

<sup>16</sup> Elizabeth C. Mansfield, *Too beautiful to picture: Zeuxis, myth, and mimesis* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), xvi, 12-16.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=322590> (geraadpleegd op 1 juni 2021).

<sup>17</sup> Jacobs, 'Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian, 55-56.

## Antinoüs

Een persoon die ook een grote invloed had op het denken over lichamelijke schoonheid tijdens de Klassieke Oudheid was Antinoüs, een Griekse jongeling en de favoriete geliefde van de Romeinse keizer Hadrianus (76-138). Antinoüs werd waarschijnlijk in 123 voorgesteld aan Hadrianus, toen hij dus nog maar 12 jaar oud was, en de keizer had meteen interesse in de knappe jongeling.<sup>18</sup> Antinoüs overleed vlak voor zijn twintigste verjaardag in het jaar 130 tijdens een boottocht op de Nijl. Het is niet bekend hoe hij precies gestorven is, maar er zijn meerdere theorieën over; zo zou hij per ongeluk verdronken kunnen zijn, zelfmoord gepleegd hebben of gebruikt zijn als een menselijk offer. Na zijn dood vergoddelijkte Hadrianus Antinoüs en stichtte hij een cultus gewijd aan zijn aanbedding, die over het hele Romeinse rijk verspreid werd. De jongen werd geëerd als een held en aanbeden als god, en in sommige delen van het Romeinse rijk gebeurde dit nog tot in de vijfde eeuw na Christus, dus tot lang na de dood van Hadrianus.<sup>19</sup>

Er zijn een kleine honderd beeldhouwwerken overgebleven die Antinoüs voorstellen. In 2005 waren er meer beelden geïdentificeerd als beelden van Antinoüs dan van elke andere persoon uit de Klassieke Oudheid, behalve dan de keizers Augustus en Hadrianus.<sup>20</sup> Daarnaast is het bijzonder dat er zo veel beelden zijn overgebleven, aangezien de cultus van Antinoüs het doelwit was van een intense vijandigheid door vroege volgelingen van het Christendom.<sup>21</sup>

Het 'type' van Antinoüs is dat van een jongeling en niet dat van een man omdat hij geen baardgroei en schaamhaar heeft. In de antieke beeldhouwkunst wordt hij afgebeeld met een lange rechte neus, elkaar zacht aanrakende volle lippen en een ronde kin. Hij werd bijna altijd afgebeeld als een mengeling tussen zichzelf en goden zoals Hermes, Apollo, of de jonge Dionysus. Dit type gelaat werd gezien als een ideale schone jongeling. Hij is in de kunst altijd te herkennen aan zijn jeugdige en geïdealiseerde gelaatstreken, en in het speciaal zijn oosters uitziende haar. Antinoüs bleef ook na de Klassieke Oudheid een grote culturele invloed hebben; in de Renaissance werden beelden van hem gereproduceerd.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Hij werd naar Italië gestuurd voor zijn opleiding en tegen 128 was hij de favoriet van de keizer, aangezien hij meegenomen werd op een tour door het Romeinse Rijk. Royston Lambert, *Beloved and God: the story of Hadrian and Antinous* (Londen: Weidenfeld and Nicolson, 1984), 60-63.

<sup>19</sup> Caroline Vout, *Power and eroticism in Imperial Rome* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 78.

<sup>20</sup> Caroline Vout, "Antinous, Archaeology and History," *Journal of Roman Studies* 95(2005): 82.

<sup>21</sup> Antinoüs stierf aan het einde van oktober, en zijn dood viel daarom samen met het Nijlfestival en diensten voor de mannelijke god Osiris, die volgens het ritueel elk jaar opnieuw stierf en herrees. Auteurs uit de Oudheid speculeerden dat Antinoüs zijn leven vrijwillig zou hebben geofferd aan Osiris om zo het leven van de keizer te redden. Hij zou daarna, net als Osiris, zelf herrijzen. Om deze reden werd de cultus van de gezien als een rivaal van het opkomende Christendom, omdat beide een jonge man vereerden vanwege het opofferen van zijn eigen leven die vervolgens weer herrees uit de dood. Marilyn B. Skinner, *Sexuality in Greek and Roman Culture* (Hoboken: Wiley, 2013), 334.

<sup>22</sup> Vout, "Antinous, Archaeology and History," 83-84. Vanaf de achttiende eeuw trok hij de aandacht van de homoseksuele subcultuur. Sarah Waters, "The Most Famous Fairy in History: Antinous and Homosexual Fantasy," *Journal of History and Sexuality* 6(1995)2: 198.



Afb. 3: *Antinoüs Mondragone*, circa 130 na Christus



Afb. 4: *Antinoüs als Bacchus*, opgegraven in 1793 bij de Villa Hardiana

### **Schoonheid in de Middeleeuwen**

Hier zal ik een overzicht geven van de filosofie en theologie over esthetica in de Middeleeuwen, door de filosofische concepten van St Augustinus (354-430), Pseudo Dionysius (vijfde eeuw) en Thomas van Aquino (1225-1274) aan te halen. Daarnaast zal ik vertellen over engelen in de Middeleeuwse beeldende kunst, en enkele voorbeelden geven van de invloed die deze heilige wezens hebben gehad op het afbeelden van schone androgyne jongelingen.

### **St. Augustinus**

Ook tijdens de Middeleeuwen werd er geschreven over lichamelijke schoonheid, maar vooral binnen een christelijke context. De eerste belangrijke Christelijke filosoof was St. Augustinus, en hij borduurde sterk voort op de platoonse en neoplatoonse tradities. Lange tijd was platoonse filosofie de meest nagevolgde in de Christelijke Middeleeuwen. St. Augustinus maakte een duidelijk verschil tussen de creaties van God en de creaties van kunstenaars. De scheppingen die God gemaakt heeft waren niet gerelateerd aan het begrip van mimesis<sup>23</sup>; die werd gezien als het doel van de

---

<sup>23</sup> Plato geloofde dat de fysieke wereld waar wij in leefden ook een vorm van mimesis was; dit is immers de wereld van de schaduwen. St. Augustinus interpreteerde het platonisme op een andere manier. God stond gelijk aan de ideale wereld, en hij had de fysieke wereld, de wereld van de schaduwen, gecreëerd. Ondanks dat deze wereld niet dezelfde schoonheid had als de ideale wereld, was deze wereld niet slechts een afspiegeling van die ideale wereld, het had meer waarde omdat God deze wereld gecreëerd had. Albert Hofstadter en Richard Kuhns, *Philosophies of art and beauty: selected readings in aesthetics from Plato to Heidegger* (Chicago: University of Chicago Press, 1976), 172-173.

kunsten. Zelfs de natuurlijke schoonheid die mensen kunnen zien, die wel door God gemaakt is, is slechts een schaduw van Gods schoonheid, in plaats van de volledige ware schoonheid. Deze ideeën vinden hun oorsprong in het neoplatonisme, en specifiek in de leer van Plotinus. God schiep de materie, die aanvankelijk vormloos was, zonder enige schoonheid. De aarde neemt daarom de laagste vorm van schoonheid in, en dingen worden mooier naarmate ze meer vorm bezitten. God is buitengewoon mooi, aangezien alleen God een perfecte vorm bezit. Augustinus gelooft daarom in een hiërarchie van mooie dingen, gebaseerd op hoeveel vorm ze bezitten of missen.<sup>24</sup>

### **Pseudo-Dionysius**

In de zesde eeuw werden de geschriften van de anonieme auteur Pseudo-Dionysius van grote invloed op andere filosofen en in de kunst. In zijn werk *Over de goddelijke namen* verwijst hij naar God als 'mooi'. Volgens Pseudo-Dionysius verwijst 'mooi' naar iets dat deelneemt aan schoonheid, terwijl 'schoonheid' verwijst naar het ingrediënt dat dingen mooi maakt. In dit werk stelt hij ook dat schoonheid de oorzaak is van al het moois dat bestaat en dat het mooie en het goede hetzelfde zijn.<sup>25</sup> God is namelijk zelf het goede en het mooie, en deze bron is onveranderlijk. Omdat schoonheid de bron is van alle dingen die bestaan, heeft alles een zekere mate van schoonheid. Alles heeft daarom een verlangen en een drang om terug te gaan naar de bron van de schoonheid van alles, naar God.<sup>26</sup> Een mooi persoon is volgens deze denkwijze dan ook een goed persoon.

### **Thomas van Aquino**

Thomas van Aquino was een van de filosofen die sterk beïnvloed werd door Pseudo-Dionysius, vooral in het idee dat God de bron is van alle schoonheid. Thomas van Aquino leefde in een tijd waarin zowel het gedachtegoed van Aristoteles als het neoplatonisme tegelijk invloed hadden op de kunst, filosofie en theologie. De Christelijke filosofen zagen dit niet als iets wat niet gecombineerd kon worden. Thomas van Aquino droeg vooral bij aan het debat over esthetica bij wat er zou gebeuren met de herrijzenis van de mens na het Laatste Oordeel. Herrezen zielen zouden een geïdealiseerde versie van hun eigen lichaam terugkrijgen. Schoonheid zou namelijk een integraal onderdeel zijn van de herrezen lichamen van mensen die naar de hemel gingen. Dit was niet alleen een aangenaam neveneffect: de aanwezigheid van schoonheid duidde op het bereiken van het goddelijke rijk, omdat God de schoonheid en het goede zelf is. Het Christendom leerde dat fysieke schoonheid om deze reden een bepalende eigenschap van heiligheid was. De herrezen lichamen zouden niet alleen perfect zijn in hun schoonheid, maar ook in

---

<sup>24</sup> Corry, "The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal: Masculinity and Spirituality in Renaissance Milan," 568.

<sup>25</sup> Zowel in de Oudheid, de Middeleeuwen als de Renaissance was fysiognomie, de kunst om aan het uiterlijk van een mens zijn persoonlijkheid af te lezen, een bekende wetenschap. Tegenwoordig wordt fysiognomie als pseudowetenschap beschouwd, maar kunstenaars uit het verleden paste deze leer toe om figuren bepaalde innerlijke kenmerken te geven door het uiterlijk aan te passen. Michael W. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci: sprekende gezichten* (Haarlem: Teylers Museum, 2018), 39-41.

<sup>26</sup> Katharine Everett Gilbert en Helmut Kuhn, *A history of aesthetics* (Bloomington: Indiana University Press, 1962), 120.

hun jeugdigheid, en die twee eigenschappen waren aan elkaar verbonden in de theologie. Thomas van Aquino schreef zelf dat “de menselijk natuur door de opstanding tot de staat van zijn ultieme volmaaktheid van de jeugdige leeftijd worden gebracht”, en dat daarom “alles zal herrijzen met die leeftijd”.<sup>27</sup> Mooie, jonge lichamen waren volgens de filosoof dus het schoonheidsideaal.

## Engelen

In de Middeleeuwse beeldende kunst zijn engelen wellicht de wezens die het meeste invloed hebben gehad op de afbeelding van androgyne jongelingen in de Italiaanse Renaissance. Net zoals de mens zijn engelen wezens die gemaakt zijn door God, maar toch worden engelen gezien als hoger in rang dan de mens.<sup>28</sup> Engelen zouden dus als heilige en goede wezens, zowel volgens de denkwijze van zowel Pseudo-Dionysius als Thomas van Aquino, Gods ideale schoonheid moeten uitstralen. Daarnaast werden engelen in de traditionele Christelijke iconografie gezien als wezens zonder geslacht. Deze twee opvattingen over engelen zorgden ervoor dat engelen in de beeldende kunst afgebeeld werden als androgyne, schone wezens met een jong lichaam.<sup>29</sup> Een voorbeeld hiervan is de engel Gabriël in de *Annunciatie* (afb. 5) van Jan van Eyck (1390-1441). De engel is als een jongeling zonder duidelijk geslacht afgebeeld, met lang krullend haar.

Ook *de Engel met de glimlach* (afb. 6), te zien bij het noordelijke portaal van de westgevel van de kathedraal van Reims, is een ander voorbeeld van een middeleeuwse engel. De engel heeft net zoals die in de *Annunciatie* geen duidelijk geslacht, maar laat daarnaast ook nog een ander kenmerk zien dat kenmerkend is voor engelen in de beeldende kunst. De engelachtige glimlach, waarbij niet alleen de mond lacht, maar ook de ogen een amandelvorm aannemen, komt vaak voor bij engelen. Aan deze speciale lach heeft dit beeldhouwwerk ook zijn naam te danken.<sup>30</sup> Zoals later in dit eindwerkstuk aan bod zal komen lijkt dit type glimlach ook in de kunst van de Italiaanse Renaissance voor te komen.

---

<sup>27</sup> Corry, “The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal,” 568-569.

<sup>28</sup> “You have made him (man) a little less than the angels” (Psalm 8:5) Stephen N. Fliegel, *A higher contemplation: sacred meaning in the Christian art of the Middle Ages* (Kent: Kent State University Press, 2012), 48.

<sup>29</sup> In het vroege Christendom werden engelen afgebeeld als mensen van het mannelijke geslacht, maar dit veranderde in de vijfde en zesde eeuw. De essentie van engelen werd in de filosofie van de vijfde eeuw tot en met het einde van de Middeleeuwen geassocieerd met met vrouwelijke eigenschappen. Sandra Gorgievski, *Face to Face with Angels: Images in Medieval Art and in Film* (Jefferson: McFarland, 2010), 113.

<sup>30</sup> De glimlach is niet gebaseerd op de natuur, aangezien de figuren naast de façade (naast *de Engel met de Glimlach* zijn nog 3 figuren zichtbaar) van de kathedraal geen portretten zijn maar fysiologische studies. Volgens de leer van Aristoteles en Hippocrates zijn er vier typen menselijk temperament: de sanguinicus, de flegmaticus, de cholericus en de melancholicus. Bij elk overheerst een ander van de vier lichaamssappen, waar de gezondheid volgens deze klassieke filosofen op gebaseerd was. De vier figuren in Reims kunnen geïnterpreteerd worden als een parade van de verschillende temperamenten. Anna Arno, ‘Not Just the Mona Lisa: The Smile in Art History’. Culture / Article, geraadpleegd op 20 juni 2021, <https://przekroj.pl/en/culture/not-just-the-mona-lisa-anna-arno>. Dr. Martine Meuwese raadde ook een publicatie over dit type lach in de kunst aan, maar ik heb deze helaas niet kunnen inzien omdat deze niet beschikbaar was bij de Universiteitsbibliotheek Utrecht. Winfried Wihelmy, red. *Seliges Lächeln und höllisches Gelächter: das Lachen in Kunst und Kultur des Mittelalters*. Mainz: Dom Museum, 2012.





Afb. 5: Jan van Eyck, *Annunciatie* (detail), 1434-1436



Afb. 6: *De Engel met de Glimlach*, ca. 1240.

## Conclusie

Schoonheid, zowel in algemene zin als die van een volmaakt uiterlijk, is sinds de vijfde eeuw voor Christus al een veel besproken onderwerp voor intellectuelen en kunstenaars.<sup>31</sup> Uit de Griekse Oudheid zijn vooral de leer van Plato en Aristoteles van grote invloed gebleken. Het platonisme, waarbij de ideale wereld geabstraheerd werd en onbereikbaar leek en waarbij kunst slechts een tweederangs imitatie was, en het neoplatonisme, waarbij kunst de enige manier was om iets te begrijpen van deze ideale wereld, hadden samen met de leer van Socrates een grote invloed op de theologie en filosofie van de Middeleeuwen. De schilderkunst van Zeuxis en de sculpturen van Antinoüs geven inzicht in wat onder perfecte uiterlijke schoonheid werd verstaan en hoe die werd samengesteld.

In de Middeleeuwen gaven filosofen hun eigen christelijke draai aan dit gedachtegoed uit de Klassieke Oudheid, door het Christendom samen te voegen met deze oude filosofie. Schoonheid werd direct gekoppeld aan God, en dit is de grondlegging voor de ideeën over schoonheid in de Renaissance. Goede mensen werden afgebeeld als prachtige engelen, en slechte mensen waren misvormde, lelijke figuren. Deze prachtige engelen bezitten enkele eigenschappen die de androgynse jongelingen van de Italiaanse Renaissance ook bezitten, zoals een androgyn uiterlijk en eigenzinnige glimlach.

In het volgende hoofdstuk zal gekeken worden naar hoe de filosofische en theologische theorieën van de Oudheid en Middeleeuwen invloed hebben gehad op de filosofie van de Italiaanse Renaissance. Ik zal hierbij ook aangeven wat voor effect dit heeft gehad op enkele van de grote kunstenaars uit deze tijdsperiode, met name op de afbeelding van androgynse jongelingen.

---

<sup>31</sup> Vanuit de Oudheid zijn er ook bronnen over de schoonheidsidealen van kunstenaars, maar helaas zijn er minder bekend van kunstenaars uit de Middeleeuwen, mede vanwege de anonimiteit van kunstenaars uit deze tijdsperiode. Daarnaast werd het maken van kunst meer gezien als een ambacht in plaats van een vak waar ook intellectuele kennis voor nodig is, zoals dat vanaf de Renaissance wel weer zo is door bijvoorbeeld de opkomst van het humanisme en nieuwe waardering voor de kunst van de Klassieke Oudheid.



## Hoofdstuk 2: Op welke manier dacht men over schoonheid in de filosofie en kunsten tijdens de Italiaanse Renaissance?

Door gebruik te maken van primaire bronnen zoals de teksten van Leon Battista Alberti (1404-1472) en Marsilio Ficino (1433-1499) en secundaire bronnen over de Italiaanse Renaissance en de kunstenaars Leonardo Da Vinci (1452-1519) en Michelangelo Buonarroti (1475-1564) zal ik in dit hoofdstuk een overzicht geven van hoe kunstenaars, filosofen en andere intellectuelen uit de Italiaanse Renaissance dachten over schoonheid. Er zijn veel filosofen die iets bijgedragen hebben aan het debat over de ware schoonheid, maar in dit hoofdstuk zal ik de personen behandelen van wie de inzichten de grootste invloed hebben gehad op de kunst en de filosofie in de Italiaanse Renaissance.

De filosofische theorieën uit de Oudheid en de Middeleeuwen die in het vorige hoofdstuk besproken werden, zijn ook in de Italiaanse Renaissance nog van belang. Met de nieuwe focus die niet alleen kunstenaars maar ook theologen en filosofen op de Oudheid hebben, worden stromingen als het platonisme en het neoplatonisme weer populair<sup>32</sup>, terwijl de Christelijke leer van de Middeleeuwen ook nog van belang is.

Vanwege de invloed van het neoplatonisme hebben de kunstenaars van de Renaissance een lastige tegenstelling om over na te denken. Schoonheid wordt enerzijds beschouwd als een imitatie van de natuur, volgens wetenschappelijk onderbouwde regels, en anderzijds als afspiegeling van een bovennatuurlijke volmaaktheid, die met het oog niet waarneembaar is omdat ze in het ondermaanse niet ten volle verwezenlijkt is. De kunstenaar is dus tegelijkertijd schepper van iets nieuws en imitator van de natuur.<sup>33</sup> De filosofen en kunstenaars uit de Italiaanse Renaissance proberen hier op hun eigen manier mee om te gaan.

### Leon Battista Alberti

De Italiaan Leon Battista Alberti staat wellicht vooral bekend als een architect, maar was in zijn tijd veel meer dan dat. Hij was onder andere ook een humanist, kunstenaar en filosoof, en zijn publicaties *Della pittura* en *Della statua*, over de schilderkunst en de beeldhouwkunst, waren zeer invloedrijke werken. Alberti had ook veel kennis over wiskunde, en begint *Della pittura* ook met wiskunde, omdat hij dit als een startpunt zag voor de discussie over de kunst en de wetenschap.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> In de Middeleeuwen had de leer van Aristoteles meer invloed dan die van Plato, terwijl het platonisme in de tijd waarin het ontstond meer navolging had dan Aristoteles.

<sup>33</sup> Als fundamentele tekst over dit onderwerp raadde Prof. Dr. Michael Kwakkelstein het volgende artikel aan, maar helaas heb ik dit niet kunnen inzien aangezien het niet beschikbaar was bij de Universiteitsbibliotheek Utrecht, en het te lang zou duren om het van een buitenlandse bibliotheek te krijgen. J. Bialostocki, "The Renaissance concept of nature and antiquity", *Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art, Princeton 1963*, vol. 2, pp. 19-30.

<sup>34</sup> Leon Battista Alberti en Cecil Grayson, *On painting and on sculpture: the Latin texts of 'De pictura' and 'De statua'* (Londen: Phaidon Press, 1972), 37. Wiskunde is nodig om bijvoorbeeld perspectief toe te passen, iets wat nodig is om de natuur correct te kunnen reproduceren. Daarnaast moet een goede kunstenaar ook wiskunde gebruiken om de ideale verhoudingen toe te kunnen passen bij het afbeelden van mensen.

Volgens Alberti is het ultieme doel van een kunstenaar om de natuur te imiteren. Schilders en beeldhouwers moesten de natuur echter niet objectief imiteren, precies zoals ze het zien, maar juist specifiek letten op schoonheid, want bij het maken van kunst is schoonheid en nodig.<sup>35</sup> Bij perfecte kunst is het volgens Alberti iets waarbij het onmogelijk is om iets weg te nemen of iets toe te voegen zonder de schoonheid van het geheel teniet te doen. Om deze reden haalt hij dan ook de anecdote over Zeuxis aan, en zegt dat schilders de werkwijze van Zeuxis moeten volgen. Alberti omschrijft schoonheid dan ook als “de harmonie van alle delen in relatie tot elkaar”. Deze gedachten over de relatie tussen harmonie en schoonheid waren niet nieuw, Pythagoras (570 v.Chr-495 v.Chr.) noemde dit bijvoorbeeld ook al, maar Alberti plaatste dit in een nieuwe context, die goed paste bij de esthetica uit de tijd. Voor Alberti waren de concepten over harmonie vooral symbolisch, en konden deze lastig gereflecteerd worden op de fysieke wereld, maar Alberti maakte er met behulp van zijn wiskundige kennis een veel concreter concept van dat toegepast kon worden. Hij zag een begrijpbare en consistente natuurlijke orde die de mensen eerst stimuleerde in hun verlangen om haar te begrijpen, en vervolgens in hun complementaire verlangen om natuurlijke harmonie te reproduceren in de kunst.<sup>36</sup>

De ideale schoonheid kon dus niet zomaar gekopieerd worden van een voorbeeld uit de natuur; schoonheid kon in de kunst juist bereikt worden door de perfectste onderdelen van verschillende mooie lichamen te gebruiken. Om dit te verklaren gebruikt hij als een echte man van de Renaissance een verhaal uit de Oudheid, en wel dat van Zeuxis en de samengestelde schoonheid, dat in het vorige hoofdstuk behandeld is.<sup>37</sup>

### **Marsilio Ficino**

De Italiaanse humanist, dokter, geestelijke en filosoof Marsilio Ficino publiceerde in de tweede helft van de vijftiende eeuw<sup>38</sup> zijn commentaar op Plato's *Symposium* in het werk *De Amore*. Dit werk heeft sterk bijgedragen aan de wederopleving van het neoplatonisme.<sup>39</sup> Schoonheid heeft volgens Ficino een hoge symbolische waarde. Het moet het doel van de kunstenaar zijn om de bovenzintuigelijke schoonheid, die zichtbaar is binnen de zintuigelijke schoonheid en ook de aard van deze zintuigelijke schoonheid is, zichtbaar te maken.<sup>40</sup> Een andere benaming voor deze bovenzintuigelijke schoonheid is de goddelijke schoonheid. In *De Amore* schrijft Ficino dat God de totaliteit van alle goedheid is, en dat schoonheid de weerspiegelde pracht van Gods gelaat is.<sup>41</sup> God is de bron van alle schoonheid, en omdat de man<sup>42</sup>

---

<sup>35</sup> Alberti, Grayson, *On painting and on sculpture*, 99.

<sup>36</sup> Dorothy Koeningsberger, *Renaissance Man and creative thinking: a history of concepts of harmony: 1400-1700* (New Jersey: Humanities Press, 1979), 8.

<sup>37</sup> Alberti, Grayson, *On painting and on sculpture*, 99-101.

<sup>38</sup> De datering voor de publicatie loopt uiteen. De jaartallen die genoemd worden in de literatuur zijn 1469, 1475 en 1485, dus ik houd het op 2<sup>e</sup> helft 15<sup>e</sup> eeuw.

<sup>39</sup> Hofstadter en Kuhns, *Philosophies of art and beauty*, 203.

<sup>40</sup> Eco en Boeke, *De geschiedenis van de schoonheid*, 184.

<sup>41</sup> Joanne Snow-Smith, “Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualis image,” in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, red. Francis Ames-Lewis en Mary Rogers (Aldershot: Ashgate, 1998), 147-148.

<sup>42</sup> De eerste vrouw, Eva, is volgens de Bijbel door God gemaakt uit een rib van Adam, en is daarom niet direct het evenbeeld van God.

in het evenbeeld van God geschapen werd, is de geïdealiseerde, perfect mooie man de beste benadering van God op onze aarde. Ficino volgde hier het neoplatonisme na: door de contemplatie van schoonheid kon men de ideale wereld, en dus God, benaderen.<sup>43</sup>

Ficino geeft in *De Amore* aan wat er nodig is om een mooi lichaam te maken. Zo heeft hij het over de opstelling (de afstand tussen de lichaamsdelen), proportie (de hoeveelheid) en het aspect (de vorm en kleur).<sup>44</sup> Zoals filosofen en kunstenaars uit het verleden ook beredeneerd hadden, was ook volgens Ficino de mooie mannelijke jongeling het schoonheidsideaal, en daarbij ook het goddelijkst. De Italiaanse filosoof stelde zelfs dat homo-erotische aantrekking tot mannelijk lichaam logisch was, aangezien het volgens hem een natuurlijke superieure schoonheid had.<sup>45</sup> Hij schrijft ook dat het voor mannen gebruikelijk was om zich eerder aangetrokken te voelen tot andere mannen dan vrouwen, en eerder tot adolescenten dan mannen of jonge jongens, omdat de aangenaamheid van het 'aspect' van het lichaam opkomt tijdens de periode dat het lichaam groeit tot volwassenheid.<sup>46</sup>

### **Leonardo Da Vinci**

Leonardo Da Vinci wordt vaak gezien als de belichaming van het ideaal van de uomo universale. Hij was niet alleen een beroemd schilder, maar had ook kennis over veel wetenschappelijke disciplines, zoals natuurwetenschap en techniek, waardoor het niet onverwacht is dat in zijn notities terug te vinden is dat hij zichzelf ook bezighield met de filosofische kwestie over schoonheid. Leonardo was bekend met de theorieën van zijn voorgangers en zeker die uit zijn eigen tijdsperiode.<sup>47</sup>

Hij was net als Ficino gefascineerd door de perfectie van wat hij de zoete en zachte jonge vorm noemde, die de aantrekkelijkheid belichaamt.<sup>48</sup> In zijn notities benoemt hij vaak de verschillen tussen oude en jonge lichamen, en adviseert andere schilders om goed te letten op deze verschillen.<sup>49</sup> Ouderdom werd door Leonardo en zijn tijdgenoten beschouwd als negatief: verlies van schoonheid, morele en fysieke kracht.<sup>50</sup> Het lijkt dus duidelijk dat Leonardo de jongeling als het mooiste type mens zag, maar toch heeft hij ook veel oudere figuren afgebeeld. Deze 'groteske' figuren kunnen gezien worden als een studie om vast te leggen hoe schoonheid verloren gaat naarmate mensen ouder worden. In zijn schetsboeken zijn ook tekeningen te zien van een geïdealiseerde jongeling direct naast een oude, gerimpelde man (afb. 5), alsof Leonardo deze twee tegenpolen tegenover elkaar wilde zetten. Leonardo bestudeerde dus niet alleen de schoonheid, maar ook de lelijkheid.

Leonardo geloofde, net als veel andere tijdgenoten, dat het lichamenlijk uiterlijk in verband staat met temperament of moreel karakter.<sup>51</sup> De ziel vormde het lichaam,

---

<sup>43</sup> Corry, "An Ideal Man," 81.

<sup>44</sup> Liana De Girolami Cheney, "Vasari's Interpretation of Female Beauty," in: *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, red. Francis Ames-Lewis en Mary Rogers (Aldershot: Ashgate, 1998), 181.

<sup>45</sup> Corry, "The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal," 571.

<sup>46</sup> Marsilio Ficino en Jayne Reynolds Sears, *Commentary on Plato's Symposium on love* (Dallas, Texas: Spring, 1985), 87, 138

<sup>47</sup> John T. Spike, *Leonardo da Vinci and the Idea of Beauty* (Florence: Centro Di, 2015), 17.

<sup>48</sup> Corry, "The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal", 575.

<sup>49</sup> Leonardo da Vinci en Jean Paul Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci* (Londen: Phaidon, 1970), 367.

<sup>50</sup> Da Vinci en Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci*, 207.

<sup>51</sup> Koeningsberger, *Renaissance Man and Creative Thinking*, 95.

en kunstenaars moesten daar volgens Leonardo aandacht aan besteden. Een perfect geproportioneerd gezicht kwam voort uit een innerlijke goedheid en lelijke afwijkingen uit een slecht karakter.<sup>52</sup>

Daarnaast was Leonardo bekend met Alberti's 'Della pittura'<sup>53</sup>, en zeker wat betreft de samengestelde schoonheid. Leonardo raadde kunstenaars vaak hetzelfde aan als Alberti deed, om namelijk om zich heen te kijken en de beste onderdelen van verschillende gezichten te gebruiken, die objectief mooi waren, en om deze samen te voegen in de kunst.<sup>54</sup> Hij was zich ervan bewust dat schoonheid niet bij elke persoon hetzelfde was: 'De schoonheid van het gezicht kan bij meerdere personen gelijk zijn, maar de vorm kan nooit identiek zijn; er zijn zelfs zoveel soorten schoonheid als er personen zijn aan wie het toebehoort'.<sup>55</sup> Hij raadde kunstenaars daarom aan om zich te informeren over de mening van anderen, om zo mooie figuren te creëren die voor een groot publiek aantrekkelijk waren. Kunstenaars moesten volgens Leonardo ook altijd hun ogen openhouden voor mooie mensen, en deze zo goed mogelijk opslaan in hun brein.<sup>56</sup>

Een ideaal mooi mens was dus volgens Leonardo een mannelijke jongeling met een harmonieus samengesteld lichaam. De ultieme samenstelling was die van twee tegenovergestelde aspecten, die toch harmonieus samengingen.<sup>57</sup> Deze ultieme samensmelting is de harmonieuze samensmelting tussen man en vrouw, die leidt tot een androgyn persoon. Zoals David Summers, een gerenommeerde kunsthistoricus op het gebied van de Renaissance zegt: '[Renaissance ideality] is a tangible, youthful, feminine or androgynous notion of beauty, most suitable perhaps for angels, but evident in much Renaissance art'.<sup>58</sup>

---

<sup>52</sup> Leonardo vond dat fysionomie geen wetenschappelijke fundering had, maar geloofde wel dat het gezicht van een mens het karakter voor een deel kon tonen. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci*, 39-41.

<sup>53</sup> Spike, *Leonardo da Vinci and the Idea of Beauty*, 17.

<sup>54</sup> Da Vinci en Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci*, 587.

<sup>55</sup> 'The beauty of the face may be equal in several persons, but its form can never be identical; and there are even as many kinds of beauty as there are persons to whom it belongs' Spike, *Leonardo da Vinci and the Idea of Beauty*, 19.

<sup>56</sup> Spike, *Leonardo da Vinci and the Idea of Beauty*, 20.

<sup>57</sup> Corry, "The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal," 580-582.

<sup>58</sup> Jacobs, "Leonardo, grazia, and the gendering of style," 135.



Afb. 7: Leonardo da Vinci, *Hoofd van een oude man en een jongeling*, 1495-1500

## Michelangelo

Een andere grote kunstenaar van de Italiaanse Renaissance was Michelangelo Buonarroti. Hij wist veel over het Christelijke neoplatonisme dat tijdens de Renaissance een heropleving had, en geloofde dat de geest van de klassieke kunst de vorming van het concept van schoonheid in de geest inspireerde en leidde. Michelangelo zag de man als een evenbeeld van God, zoals het neoplatonisme leert.<sup>59</sup>

De mannen die Michelangelo afbeeldt zijn zeker geïdealiseerd, al zijn ze dit niet allemaal op dezelfde manier. De *David* (afb. 8) heeft een harmonische lichaamsbouw, en is volmaakt gespierd. Toch is hij niet te classificeren als een androgyn jongeling, omdat hij wel duidelijk een mannelijk lichaam heeft en ook schaamhaar heeft. *Bacchus* (afb. 9) lijkt echter meer op een androgyn jongeling; hij is niet zwaar gespierd, langere krullen op zijn hoofd<sup>60</sup> en geen schaamhaar.<sup>61</sup> Dit

---

<sup>59</sup> Daarnaast beeldde hij mensen vrijwel altijd naakt af. Hij lijkt hiermee het idee te omarmen dat naaktheid een symbool is voor onschuld, *nuditas virtualis*. Snow-Smith, 'Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre', 147.

<sup>60</sup> Zijn haar is vervoegd met druiven, om zo nog beter aan te duiden dat het om de god van de wijn gaat.

<sup>61</sup> Vasari schrijft over *Bacchus* (*Engelse vertaling*): "... in this figure it is clear that Michelangelo wanted to attain a marvellous combination of various parts of the body and, most particularly, to give it both the slenderness of the young male figure and the fleshiness and roundness of the female" Giorgio Vasari, Julia Conaway, red. en Peter Bondanella, red., *The lives of the artists* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 424.

beeldhouwwerk lijkt meer gebaseerd te zijn op de klassieke beelden van de jonge Antinoüs.

Michelangelo was ook naast het afbeelden van mannelijke jongelingen op een andere manier bezig met het samenvoegen van de geslachten. Hij beeldt de belangrijkste vrouw van het Christendom, Maria (afb. 10), af met een rechte kaak en wangen, en met een scherpe neus, terwijl vrouwen normaal met rondere vormen in het gezicht werden verbeeld. Hij beeldt haar ook af met grote handen, alsof de handen niet vast zitten aan een vrouw, maar aan een man. Rona Goffen schrijft in het artikel "Mary's Motherhood according to Leonardo and Michelangelo" dat deze manier van het vermannelijken van Maria niets te maken met haar sekse, maar met haar moraliteit en innerlijk.<sup>62</sup> Ook al konden vrouwen zelf ook goed zijn, werd goedheid gezien als iets wat te zien was in de mannelijkheid. Dit zou te maken hebben met de ondergeschikte rol van de vrouw in de tijd van Michelangelo, waar vrouwelijke kenmerken eerder zwak, dom, onderdanig of sensueel zijn, en mannelijke toeschouwers Maria haar goede eigenschappen dus niet zouden herkennen. Deugdzaamheid, wijsheid, morele sterkte en goedheid werden gezien als eigenschappen die te zien waren in de mannelijkheid. Moederschap is echter iets dat alleen voor het vrouwelijk geslacht opgaat, en in het geval van Maria staat haar moederschap symbolisch hoger in de hiërarchie dan haar goedheid, daarom wordt ze toch als wereldlijke vrouw afgebeeld. Michelangelo wilde echter ook haar goedheid verbeelden, en deed dit door haar af te beelden als gespierde man.<sup>63</sup>

In de rest van zijn oeuvre beeldt Michelangelo vrouwen op twee manieren af. In de Medici Kapel zijn er twee beeldhouwwerken van de kunstenaar te zien die anatomisch verschillen. De *Nacht* (afb. 11) is erg mannelijk. Haar borst en buik zijn te lang, en haar borsten zijn aanhangsels, en haar knie is erg hoekig. Dit soort vrouw is vaker te zien in Michelangelo's oeuvre. Kunsthistorici verklaren dit vaak door te zeggen dat Michelangelo alleen mannelijke modellen had, en verwijzen ook naar zijn geaardheid, waar ik in het volgende hoofdstuk verder op in zal gaan. Toch verklaart dit niet waarom Michelangelo ook vrouwen heeft verbeeld die van het andere type zijn, al helemaal aangezien het andere werk in de Medici kapel, *Dageraad* (afb. 12) van het andere type is. *Dageraad* heeft een zachter ogende buik, ronde borsten en gladde dijen. Ze ziet er veel vrouwelijker en sensueler uit, en dit laat zien dat Michelangelo wel degelijk vrouwelijk uitziende vrouwen maakte.<sup>64</sup> Michelangelo koos er bij bepaalde figuren dus voor om deze vrouwelijk, of mannelijker af te beelden.<sup>65</sup> Dit maakt Goffens theorie aannemelijk, omdat Michelangelo in dat geval, zoals bijvoorbeeld bij Maria, een figuur een innerlijke eigenschap wilde geven die aan het uiterlijk te zien was, zoals gebruikelijk was in de Italiaanse Renaissance, en ver

---

<sup>62</sup> Yael Even, "The Heroine as Hero in Michelangelo's Art," *Woman's Art Journal* 11(1990)1: 31.

<sup>63</sup> Rona Goffen, "Mary's Motherhood according to Leonardo and Michelangelo," *Artibus et Historiae* 20(1999)40: 49-50.

<sup>64</sup> Even, "The Heroine as Hero in Michelangelo's Art," 30-32.

<sup>65</sup> Jonathan Katz Nelson stelt dat dit type vrouw een door Michelangelo nieuw ontwikkelde ideale schoonheid is, gebaseerd op Agnolo Firenzuola (1493-1543) zijn publicatie *On the Beauty of Women* (1541). Firenzuola geeft in dit werk een beschrijving van de eigentijdse vrouwelijke schoonheidsidealen, zoals brede heupen, dik, lang haar, en borsten die 'klein, rond, stevig en onrijp' zijn. Jonathan Katz Nelson, "The Florentine 'Venus and Cupid': a heroic female nude and the power of love," in *Venus and Love: Michelangelo and the new ideal of beauty*, red. Franca Falletti en Jonathan Katz Nelson (Florence: Firenze Musei, 2002), 33.



daarvoor. Om dit te doen speelde hij met de combinatie van de uiterlijke kenmerken van zowel het mannelijke als vrouwelijke geslacht, en voegde deze op harmonieuze wijze samen op verschillende manieren.



Afb. 8: Michelangelo, *David*, 1501-1504



Afb. 9: Michelangelo, *Bacchus*, 1496-1497



Afb. 10: Michelangelo, *Pitti Tondo*, 1503-1504





Afb. 11: Michelangelo, *Nacht*, 1526-1531



Afb. 12: Michelangelo, *Dageraad*, 1524-1527



## **Conclusie**

Tijdens de Italiaanse Renaissance zijn de opvattingen die ontstaan zijn in de Oudheid en Middeleeuwen nog steeds van toepassing. Zo is de theologische theorie van Pseudo-Dionysius dat innerlijke goedheid zich uit in schoonheid terug te zien in het oeuvre van zowel Leonardo als Michelangelo, en beleeft het neoplatonisme een opleving onder Ficino.

Alberti's publicaties stellen praktische richtlijnen op waar kunstenaars mee kunnen werken, in plaats van een filosofische tekst te schrijven die op meerdere manieren te interpreteren is. Ficino voegt sterk Christelijk neoplatonische ideeën toe aan het gedachtegoed van de tijd, dat door zeer veel andere intellectuelen nagevolgd wordt. Leonardo is bekend met zowel de teksten van Alberti als die van Ficino, en gebruikt dit om zijn eigen vorm van ideale schoonheid te creëren, een androgyne jongeling die een goddelijke goedheid en schoonheid uitstraalt. Ook Michelangelo had kennis over de Oudheid, en de teksten van Alberti en Ficino, en past dit voor een deel ook op vergelijkbare manier toe als Leonardo, door enkele mooie jongelingen af te beelden, maar gebruikt de redenen om de geslachten te mengen ook andersom, door een mannelijker uitziende vrouw te creëren, in plaats van een vrouwelijk uitziende jongeman.

Nu ik een overzicht gegeven heb van hoe filosofische ideeën invloed hadden op de manier waarop kunstenaars in de Italiaanse Renaissance dachten over kunst en schoonheid, zal ik in het volgende hoofdstuk bekijken wat voor invloed hun geaardheid had op deze onderwerpen, en over het afbeelden van androgyne jongelingen.

## Hoofdstuk 3: In hoeverre speelt de seksuele geaardheid van de kunstenaar in de Italiaanse Renaissance een rol bij de weergave van androgyne jongelingen?

In dit hoofdstuk zal ik onderzoeken hoe er door de tijd heen gedacht werd over de seksuele geaardheid van de meesters uit de Italiaanse Renaissance. Ik zal hiervoor gebruik maken van primaire bronnen zoals aantekeningen en poëzie van de hand van de kunstenaars en biografieën uit de Italiaanse Renaissance. Daarnaast zal ik secundaire bronnen analyseren om te kijken hoe kunsthistorici uit latere periodes de seksualiteit van kunstenaars gebruikten om een verklaring te geven voor de manier waarop deze androgyne jongelingen werden afgebeeld. Ik zal in dit hoofdstuk kijken naar Leonardo da Vinci en Michelangelo, omdat bij deze kunstenaars al een lange discussie over hun geaardheid bestaat. Ook waren deze kunstenaars beiden bezig met het samenvoegen van de geslachten in hun kunst.

Zoals in het vorige hoofdstuk naar voren kwam, maakten Leonardo en Michelangelo androgyne figuren in hun kunst om zo een ideale, onaardse schoonheid te kunnen bereiken. Dit komt overeen met de Christelijke neoplatonische filosofie die tijdens de Italiaanse Renaissance populair was, maar toch probeerden academici deze menselijke figuren vaker te verklaren enkel op basis van de seksualiteit van kunstenaars, en werd er niet gekeken naar de manier waarop de filosofie en theologie uit de tijd kunstenaars en opdrachtgevers beïnvloedde.

### Leonardo da Vinci

Alhoewel er meer dan 5000 bladzijden aan notities en tekeningen van Leonardo over zijn, gaan deze bijna allemaal over artistieke en wetenschappelijke onderwerpen. Er zijn geen persoonlijke opvattingen over zijn jeugd te vinden, en ook weinig persoonlijke opvattingen over andere onderwerpen in zijn leven.<sup>66</sup> Hij is nooit getrouwd, en er is geen concreet bewijs dat hij een seksuele relatie met een persoon heeft gehad, man of vrouw. Er zijn wel enkele verwijzingen naar seksualiteit terug te vinden in zijn notities, waaruit blijkt dat Leonardo in ieder geval weinig enthousiast was over een seksuele relatie met een vrouw: 'De handeling van voortplanting en alles wat daarmee te maken heeft, is zo walgelijk dat mensen snel zouden uitsterven als er geen mooie gezichten en zintuigelijke neigingen waren'.<sup>67</sup>

Er is een document, gedateerd op 8 april 1476, toen Leonardo bijna 24 was, waar veel latere persoonsontleding op gebaseerd is. Inwoners van Florence konden altijd een anonieme beschuldiging indienen door deze te deponeren in een soort

---

<sup>66</sup> Robert Wallace, *De wereld van Leonardo da Vinci* (Amsterdam: Het Parool, 1968), 10. In zijn aantekeningen laat Leonardo zich wel meerdere malen wel kritisch uit over zijn tijdgenoten, of dit nou wetenschappers, dichters of schilders zijn. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci*, 43-44.

<sup>67</sup> 'L'atto del coito e le membra a quello adoprare, scriverà Leonardo con ardita espressione, son di tanta bruttura, che, se non fusse la bellezza de' volti e li ornamenti delli opranti e la sfrenata disposizione, la natura perderebbe la spezie umana'. Omdat er specifiek over voortplanting geschreven wordt kan ervan uit gegaan worden dat het gaat om seksuele handelingen met een vrouw. Edmondo Solmi, *Leonardo (1452-1519)* (Florence: Barbèra, 1923), 21. Hij schreef ook: 'Intellectuele hartstocht drijft de sensualiteit uit... Wie zijn zinnelijke lusten niet beteugelt, stelt zichzelf op één lijn met de beesten' Wallace, *De wereld van Leonardo da Vinci*, 168.

postbus aan de buitenkant van het Palazzo Vecchio. Op de genoemde datum werd er een aanklacht gevonden waarbij Leonardo en drie andere jongemannen beschuldigd werden van het verrichten van homoseksuele handelingen bij een 17-jarig schildersmodel, Jacopo Saltarelli. Leonardo en de anderen zijn er nooit voor veroordeeld omdat de aanklager nooit is geïdentificeerd. Een aanklacht kon anoniem gedaan worden, maar voor vervolging moest de aanklager zich wel melden bij het gerechtshof. Er waren ook geen getuigen, en mede vanwege de ernst van de aanklacht werd niemand hiervoor veroordeeld zonder bewijs.<sup>68</sup> Homoseksualiteit was officieel verboden in Florence tijdens de Italiaanse Renaissance en er stond ook een zware straf op, maar mede vanwege deze zware straf werden er weinig mensen voor veroordeeld, omdat er goed bewijs voor nodig was en dat bij sodomie lastig te geven was. Daarnaast werd homoseksualiteit ondanks het verbod over het algemeen getolereerd.<sup>69</sup>

Vanaf de twintigste eeuw schrijven veel kunsthistorici, historici en andere academici over Leonardo's geaardheid. Dit begon naar aanleiding van een essay dat Sigmund Freud (1856-1939) in 1910 publiceerde over Leonardo, waarin Freud een psychoanalytische studie doet naar Leonardo's leven, gebaseerd op zijn schilderijen en notities. In dit essay schrijft Freud over een herinnering van Leonardo uit zijn jeugd, die staat beschreven in de Codex Atlanticus<sup>70</sup>, waarbij Leonardo als kind aangevallen is in zijn wieg door een vogel. Freud citeert deze herinnering als volgt: 'Het schijnt dat het eerder voorbestemd was geweest dat ik me zo grondig met de gier zou bezighouden, want het komt in me op als een zeer vroege herinnering, van toen ik nog in de wieg lag, kwam er een gier naar me toe, hij opende mijn mond met zijn staart en sloeg me een paar keer met zijn staart tegen mijn lippen'.<sup>71</sup>

Volgens Freud was dit een droom uit Leonardo's jeugd, die gebaseerd was op de herinnering van het zuigen aan de tepel van zijn moeder. Als bewijs hiervoor gebruikte hij het feit dat het Egyptische hiëroglief voor moeder een gier was, omdat de Egyptenaren geloofden dat er geen mannelijke gieren waren en de vrouwelijke dieren zwanger werden van de wind. In de meeste voorstellingen werd de goddelijke moeder met een gierenhoofd afgebeeld door de Egyptenaren op een fallische manier; haar lichaam, dat zich als vrouwelijk onderscheidde door borsten, droeg ook

---

<sup>68</sup> Wallace, *De wereld van Leonardo da Vinci*, 16. Er is gesuggereerd dat omdat Leonardo Tornabuoni, een van de beschuldigten, banden had met Lorenzo de' Medici (1449-1492), de Medici familie hun invloed heeft gebruikt om ervoor te zorgen dat niemand veroordeeld werd. Lorenzo de' Medici was heer van Florence van 1469 tot 1492, en had dus veel invloed. James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance: homosexuality in art and society* (New Haven: Yale University Press, 1986), 197.

<sup>69</sup> Michael White, *Leonardo, the first scientist* (Londen: Little Brown, 2000), 70.

<sup>70</sup> De Codex Atlanticus is een gebundelde set van tekeningen en geschriften van Leonardo da Vinci. Deze bestaat uit twaalf in leer gebonden delen, en bevat in zijn geheel 1119 pagina's die tussen 1479 en 1519 zijn vervaardigd. De geschriften en tekeningen gaan over diverse onderwerpen. De codex is samengesteld in de 16<sup>e</sup> eeuw door de beeldhouwer Pompeo Leoni, die enkele van Leonardo's notitieboeken uit elkaar haalde om de codex te maken. Het handschrift bevindt zich nu in de Biblioteca Ambrosiana in Milaan.

<sup>71</sup> 'Questo scriver si distantamente del nibio par che sia mio destino, perchè nella mia prima recordatione della mia infantia e' mi pareva che, essendo io in culla, che un nibio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labbra'. Sigmund Freud, *Leonardo da Vinci* (Hoboken: Taylor and Francis, 2013), 30.

een erecte penis.<sup>72</sup> Deze ‘herinnering’ was volgens Freud daarom ook een bewijs dat Leonardo homoseksueel was: de gier, die een link had met een penis, bleef tegen de mond van Leonardo aankomen, alsof deze orale seks wilde. In de eerste druk van de vertaling die Freud gebruikt had<sup>73</sup>, zat echter een vertaalfout: het woord ‘nibbio’ werd vertaald met gier, terwijl het niet alleen een kleine havikachtige roofvogel is, maar ook het woord voor vlieger, zoals Leonardo het woord bedoeld had.<sup>74</sup> Freud kwam hier later achter, en gaf op 9 februari 1919 in een brief aan Lou Andreas-Salomé aan dat hij erg teleurgesteld was aangezien het essay ‘het enige mooie was dat ik ooit geschreven heb’.<sup>75</sup>

Alhoewel er weinig bekend is over Leonardo’s persoonlijke leven, zoals eerdergenoemd, is wel bekend dat hij een langdurige relatie<sup>76</sup> had met twee van zijn leerlingen. De eerste is Salaì (1480-1524), wiens echte naam Gian Giacomo Caprotti da Oreno was, en de ander Francesco Melzi (1491-1570), de zoon van een Milanese aristocraat. Salaì was volgens Vasari<sup>77</sup>, die in zijn *Le Vite* een biografie van Leonardo geeft, ‘een aangenaam knappe jongen ... met dik, krullend haar, wat Leonardo zeer behaagde’.<sup>78</sup> Hij woonde vanaf zijn tiende bij Leonardo in huis. Er wordt aangenomen dat Salaì model heeft gestaan voor meerdere van Leonardo’s werken, en dan specifiek *Bacchus* en *Johannes de Doper*, en mede hierdoor hebben kunsthistorici geconcludeerd dat Leonardo ook een seksuele relatie had met zijn leerling. In het volgende hoofdstuk, waarin ik in meer detail naar *Johannes de Doper* ga kijken, zal ik meer aandacht aan deze opvatting besteden. Melzi werd op zijn veertiende in huis genomen door Leonardo, en bleef tot zijn dood zijn assistent.<sup>79</sup>

---

<sup>72</sup> Freud, *Leonardo da Vinci*, 44.

<sup>73</sup> De vertaling naar het Duits was gemaakt door Maria Herzfeld, en de eerste druk kwam uit 1904. Het boek heette *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*.

<sup>74</sup> Freud, *Leonardo da Vinci*, 30.

<sup>75</sup> ‘der Leonardo, das einzig Schöne, das ich je geschrieben, bereitet sich jetzt zur zweiten Auflage’. Ernst Pfeiffer, red., *Briefwechsel* (Frankfurt am Main: Fischer, 1966), 100.

Het essay dat Freud geschreven heeft over Leonardo, zegt meer over de tijd van Freud dan over die van Leonardo. Alhoewel Freud sommige van zijn karakterisering van de kunstenaar goed kan hebben, is de manier waarop hij voor alles een ultieme oorsprong en definitieve verklaring zoekt niet realistisch. Het sluit meer aan bij hoe er in Freuds tijd over seksuele geaardheid gedacht werd.

<sup>76</sup> Het is bekend dat Leonardo veel van zijn tijd doorbracht met de jongens, maar wat de aard van deze relaties was is niet met zekerheid te zeggen. Leonardo kan platonische relaties met Salaì en Melzi gehad hebben, vader-zoon relaties of romantische relaties.

<sup>77</sup> Vasari schreef *Le Vite* zo’n 30 jaar na de dood van Leonardo, en heeft hem zelf nooit gekend, aangezien hij pas 8 was toen Leonardo overleed. Om de biografie te schrijven heeft hij mensen die hem wel gekend hebben ondervraagd, maar toch is *Le Vite* geen geheel betrouwbare bron. Vasari blijft niet objectief, maar geeft wel een waardevolle kijk in het leven van de kunstenaars die hij beschrijft. Vasari, *The lives of the artists*, xv. Wallace, *De wereld van Leonardo da Vinci*, 11.

<sup>78</sup> Vasari, *The lives of the artists*, 293. Engelse vertaling: ‘a pleasingly graceful and handsome boy .. with beautiful, thick, curly hair which greatly pleased Leonardo’.

<sup>79</sup> Na Leonardo’s dood schreef Melzi een brief naar Leonardo’s broers om hen op de hoogte te stellen van zijn sterven, en in deze brief omschreef Melzi Leonardo als een uitstekend vaderfiguur, en dat de wereld bedroefd zou zijn om het verlies van zo’n geweldige man. Martin Kemp, *Leonardo* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 276. Leonardo liet een deel van zijn bezittingen achter aan Melzi; hij erfde ook al zijn manuscripten, tekeningen en materialen. Vasari, *The lives of the artists*, 292. Dit laat wel zien dat Melzi een belangrijk persoon was voor Leonardo.

Kunsthistorici gebruiken de androgynse jongelingen die Leonardo afbeeldt, in combinatie met de uitspraken en tekeningen uit zijn notities en de aanklacht wegens sodomie, als bewijs dat Leonardo homoseksueel was. Het is echter geen complete verklaring voor de manier waarop hij in veel van zijn werken de twee geslachten in harmonie samenvoegt, vooral als stilgestaan wordt bij het feit dat Leonardo zeker niet de enige kunstenaar in zijn tijd was die dit deed: waren al deze kunstenaars dan homoseksueel?

Leonardo had een atelier waar hij werkte met veel leerlingen, en hij had ook veel invloed op andere kunstenaars uit zijn tijd die niet in opleiding waren bij hem, zoals de jongere Rafael.<sup>80</sup> De groep kunstenaars die in het atelier of onder invloed van Leonardo werkten worden ook wel de Leonardeschi genoemd. Kunstenaars zoals Marco d'Oggiono (1470-1549), Salaì en Giovanni Antonio Boltraffio (1466-1516) behoorden tot deze groep, en waren, net zoals Leonardo, begaafd in het schilderen van schone, androgynse jongelingen. Het werk van deze kunstenaars is lange tijd ondergewaardeerd geweest, en de verbeelding van dezelfde androgynse jongelingen als in de kunst van Leonardo werd weggezet als gedachteloos kopiëren, of een gedeelde seksualiteit.<sup>81</sup> Het zou waarschijnlijker zijn als deze overeenkomst komt door de gedeelde kennis van de theologie en filosofie van de tijd, waardoor de kunstenaars dit ideale type konden afbeelden en er ook nog hun brood mee konden verdienen. Aannemelijk is dat het type androgynse jongeling dat Leonardo ontwikkelde had op basis van zijn kennis over het Christelijk neoplatonisme en ook op basis van zijn eigen seksualiteit in de smaak viel bij zowel de potentiële kopers en opdrachtgevers, als bij de Leonardeschi, die op basis van zijn werk dit type jongeling verder doorkopieerden.

### **Michelangelo**

Het is, net als bij Leonardo, onmogelijk om te weten of Michelangelo een fysieke relatie heeft gehad met een man of vrouw. Asciano Condivi (1525-1574), een Italiaanse schilder en auteur die bekend staat als de biograaf van Michelangelo, schreef zelfs dat Michelangelo een 'monnik-achtige kuisheid'<sup>82</sup> had. Alle speculatie over zijn seksualiteit is gebaseerd op de poëzie die Michelangelo schreef.

Hij heeft meer dan driehonderd sonnetten en madrigalen geschreven, waarvan de meeste, met de meest diepste romantische gevoelens, aan Tommaso dei Cavalieri (1509-1587) gericht waren.<sup>83</sup> Er zijn meerdere brieven overgebleven waaruit opgemaakt kan worden dat beide mannen een intellectuele en romantische relatie hadden: ze hadden het over kunst, poëzie en liefde.<sup>84</sup> Vasari schrijft dan ook

---

<sup>80</sup> Spike, *Leonardo da Vinci and the Idea of Beauty*, 14. Over Rafaëls seksualiteit bestaat minder twijfel, aangezien hij verloofd is geweest (maar nooit getrouwd) en hij bekend staat als iemand die vele affaires met vrouwen had, waarvan we van enkele ook de naam weten. Over zijn seksuele leven is dus een stuk meer bekend dan over dat van Leonardo, wat meehelpt aan de grotere zekerheid over zijn geaardheid. Vasari, *The lives of the artists*, 327-328.

<sup>81</sup> Corry, "The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal," 565.

<sup>82</sup> Anthony Hughes, *Michelangelo* (Londen: Phaidon, 1997), 326.

<sup>83</sup> Michelangelo heeft ongeveer 30 van zijn gedichten voor Cavalieri geschreven. Michelangelo ontmoette de jongeman in 1532, toen hij zelf 57 was en Cavalieri 23 jaar oud was.

<sup>84</sup> Hughes, *Michelangelo*, 326.

dat 'oneindig veel meer dan welke andere vriend ook, Michelangelo hield van de jonge Tommaso'.<sup>85</sup>

Naast Cavalieri heeft Michelangelo ook poëzie geschreven om zijn affectie voor andere personen te uiten, zoals de modellen Febo di Poggio en Gherardo Perini. Deze twee maakten echter misbruik van hem; di Poggio vroeg om geld nadat er een liefdesgedicht over hem geschreven werd, en Perini stal van de kunstenaar. Michelangelo schreef ook meerdere overlijdensepigrammen naar aanleiding van de dood van zijn leerling Cecchino dei Bracci (1528-1544), die al een jaar nadat Michelangelo hem ontmoette overleed.<sup>86</sup> De homo-erotische ondertonen in de poëzie van Michelangelo werden in latere jaren als ongemakkelijk ervaren.<sup>87</sup>

Howard Hibbard (1928-1984), een Amerikaanse kunsthistoricus gespecialiseerd in de kunst van de Italiaanse barok, en Kenneth Clark (1903-1983), en Britse kunsthistoricus en cultuur icoon in eigen land, schrijven beiden dat Michelangelo zijn vrouwen zo vermannelijkt verbeeldde omdat hij de mannelijke lichaamsbouw superieur vond tegenover die van de vrouw.<sup>88</sup> Zij hebben dit opgemaakt uit de overgebleven documenten waar Michelangelo over zijn meningen en leven geschreven heeft, en waarin hij ook heeft aangegeven dat hij het lastig vond om zijn homoseksuele verlangens te onderdrukken vanwege religieuze en culturele taboes.<sup>89</sup> Toch wordt er door deze kunsthistorici niks gezegd over het feit dat Michelangelo vrouwen op verschillende manieren afbeeldde; niet elke vrouw die hij schilderde of beeldhouwde had de bouw van een man, maar sommige waren juist erg vrouwelijk gevormd.

## Conclusie

De seksualiteit van Leonardo da Vinci is al lange tijd een veel besproken onderwerp. Het is goed mogelijk dat Leonardo homoseksueel was, maar de discussie over zijn seksualiteit heeft er wel voor gezorgd dat kunsthistorici niet geprobeerd hebben om zijn verbeeldingen van androgyne jongelingen ook vanuit andere invalshoeken te bekijken.<sup>90</sup> Toch verklaart dit niet waarom er veel meer kunstenaars waren die deze jongelingen op eenzelfde manier verbeeldden, waaronder de beroemde Rafaël en de Leonardeschi. Het is te makkelijk om te zeggen dat zij dit allemaal deden omdat ze dezelfde geaardheid hadden. De androgyne jongelingen zijn beter te verklaren door

---

<sup>85</sup> Vasari, *The lives of the artists*, 469. 'Infinitely more than any other friend, Michelangelo loved the young Tommaso'.

<sup>86</sup> Hughes, *Michelangelo*, 326.

<sup>87</sup> Om die reden publiceerde Michelangelo's achterneef, Michelangelo Buonarroti de Jongere (1568-1646), die zelf ook schrijver was, de gedichten met verwisselde voornaamwoorden, maar in 1893 zijn deze opnieuw uitgegeven met de originele voornaamwoorden. Rictor Norton, *Myth of the modern homosexual: queer history and the search for cultural unity* (Londen: Bloomsbury Publishing, 2016), 143.

<sup>88</sup> Michelangelo zou, als homoseksuele man in de Italiaanse Renaissance, hoogstwaarschijnlijk geen voorkeur gehad hebben voor gespierde, volwassen mannen. Het grootste gedeelte van de homoseksuele relaties in deze periode waren tussen een volwassen man en een jonge man tussen de 12 en 19, die er qua uiterlijk anders uitzien dan de gespierde mannen die vaak te zien zijn in Michelangelo's kunstwerken. Het zou dan ook niet logisch zijn dat hij vrouwen met grote spiermassa's af zou beelden vanwege zijn eigen seksuele voorkeur. Nelson, "The Florentine 'Venus and Cupid'," 33.

<sup>89</sup> Even, "The Heroine as Hero in Michelangelo's Art," 29.

<sup>90</sup> Met uitzondering van Maya Corry en Robert Zwijnenberg

ook de filosofische gedachten over schone jongelingen die in de Italiaanse Renaissance populair waren erbij te betrekken.

Als inventieve kunstenaar had Michelangelo meerdere manieren ontwikkeld waarop hij de geslachten samen kon voegen en juist doordat hij dit op zulke verschillende manieren deed, lijkt het niet voldoende om dit alleen te verklaren door middel van zijn geaardheid. Michelangelo schilderde zowel androgynen jongelingen als mannelijk uitziende vrouwen<sup>91</sup>, en dit komt overeen met de neoplatoonse kijk op het harmoniseren van uitersten, die Ficino en Alberti als manier zagen om ideale schoonheid te bereiken.

In het volgende hoofdstuk zal ik dieper ingaan op het schilderij *Johannes de Doper* van Leonardo da Vinci, en hier benoemen hoe de latere opvattingen van kunsthistorici over de seksualiteit van de kunstenaar de interpretatie en waardering voor dit schilderij beïnvloed hebben. Door de kennis toe te passen die in de eerdere hoofdstukken aan bod zijn gekomen zal ik een analyse maken van het schilderij, die niet in eerste instantie gebaseerd is op de geaardheid van de kunstenaar, maar het schilderij vanuit de bredere culturele en filosofische context bekijkt.

---

<sup>91</sup> Over het algemeen gaat het om jong uitziende vrouwen die wel volwassen zijn.

Hoofdstuk 4 (Casus): Hoe is het jonge, androgyne uiterlijk van Johannes de Doper op het gelijknamige schilderij van Leonardo da Vinci te verklaren?



Afb. 13: Leonardo da Vinci, *Johannes de Doper*, 1513-1516



Enkele jaren voor zijn dood in 1519 schildert Leonardo *Johannes de Doper* (afb. 13), een schilderij dat samen met de *Mona Lisa*, *Het Laatste Avondmaal* en *De dame met de hermelijn* een van de beroemdste schilderijen uit zijn oeuvre wordt. Op het schilderij is Johannes de Doper anders afgebeeld dan dat hij normaal gesproken in deze periode wordt weergegeven. Waar hij vaak als een magere, grimmige heremiet met baard en gehuld in een kameelharen kleed voorgesteld wordt<sup>92</sup>, beeldt Leonardo hem af als een knappe jongeling met een deels ontbloot bovenlijf. Johannes heeft lang, krullend haar, en ziet er door het gebrek aan gezichtsbeharing en gespierde lichaamsdelen jong uit. Hij kijkt de toeschouwer uitdagend aan door zijn glimlach, alsof hij interactie zoekt met degene die hem bekijkt.

Kunsthistorici uit de twintigste eeuw konden het schilderij over het algemeen waarderen, al merkten velen op dat het schilderij een vreemde, erotische ondertoon heeft. In zijn boek over Leonardo da Vinci (1939) stoorde Kenneth Clark zich zodanig aan de manier waarop Leonardo Johannes had uitgebeeld dat hij het 'blasphemy' noemde.<sup>93</sup> De Amerikaanse kunsthistoricus Paul Barolsky schreef in 1989: 'The grace of Leonardo's figure, which has a disturbingly erotic charge...'.<sup>94</sup> Ook de Britse kunsthistoricus en Leonardospecialist Martin Kemp benoemt dat het schilderij een seksuele lading heeft, maar acht dat niet belangrijk.<sup>95</sup> Andere kunsthistorici waren minder positief over het kunstwerk, zoals de Italiaanse kunsthistoricus Carlo Pedretti (1928-2018), die in 1991 schreef dat het schilderij walgelijk was vanwege de erotische lading.<sup>96</sup> Pedretti geeft hier echter geen verklaring voor, en om die reden lijkt zijn negatieve opvatting van het schilderij meer te maken te hebben met zijn eigen smaak en moraal dan dat er een objectieve reden voor is.

Het kan ook zijn dat Pedretti's negatieve kijk op het schilderij te maken heeft met de tekening (afb. 13) die hij zelf heeft ontdekt in een Duitse collectie in 1991. Deze tekening lijkt een alternatieve versie van het schilderij *Johannes de Doper* te zijn: er is ook een androgyn jongeling met lang haar te zien, waarvan het hoofd en de opgeheven linkerhand ver zijn uitgewerkt, maar de rest van het lichaam is geschetst. Opvallend is dat deze jongeman een erectie heeft, en Pedretti noemde de tekening een godslasterlijke bespotting van het thema van seksuele opwindings.<sup>97</sup>

Robert Zwijnenberg, een hoogleraar filosofie die gespecialiseerd is in esthetica en kunstgeschiedenis, schreef in 2016 dat Leonardo Johannes uit het schilderij samengevoegd zou kunnen hebben met de engel van de Annunciatie,

---

<sup>92</sup> Wallace, *De wereld van Leonardo da Vinci*, 179.

<sup>93</sup> Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci: an account of his development as an artist* (Cambridge: University Press, 1939), 174.

<sup>94</sup> Paul Barolsky, "The mysterious meaning of Leonardo's Saint John the Baptist," *Notes in the History of Art* 8(1989)3: 14.

<sup>95</sup> Barolsky, "The mysterious meaning of Leonardo's Saint John the Baptist," 13.

<sup>96</sup> Carlo Pedretti, "The Angel in the Flesh," in: *Accademia Leonardi Vinci: Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Viciana, volume 4*, red. Carlo Pedretti (Florence: Giunti, 1991), 39. Het schilderij werd ook als godslasterlijk beschreven door auteurs uit de tweede helft van de eenentwintigste eeuw. Robert Zwijnenberg, "'Ogni pittore dipinge sé': On Leonardo da Vinci's Saint John the Baptist," in: *Bodily extremities: preoccupations with the human body in early modern European culture*, red. Florike Egmond en Robert Zwijnenberg (New York: Taylor and Francis, 2016), 48.

<sup>97</sup> Pedretti, "The Angel in the Flesh," 40. Hij gaat niet verder in op de reden waarom hij deze tekening precies godslasterlijk vindt, net als dat hij niet ingaat op de datering die hij voor deze tekening geeft. Dit is jammer, aangezien Pedretti wel gezien werd als een Leonardo-kenner.

omdat beiden boodschappers zijn die de komst van Christus aankondigen. Volgens Zwijnenberg is het aannemelijk dat de tekening een komische, schunnige parodie is op de Annunciatie. Hij schrijft dat de tekening, in plaats van een engel die Maria verrast met een boodschap, een jonge, vrolijke, androgynse figuur toont die zijn lichaam trots laat zien aan een blij verraste mannelijke toeschouwer. Hiermee vergroot de tekening niet alleen de rol van de incarnatie uit, maar verdraait deze ook.<sup>98</sup>

Er wordt aangenomen dat Salaì, Leonardo's lievelingsleerling<sup>99</sup>, model stond voor het schilderij, en dus mogelijk ook voor deze tekening. Als Salaì inderdaad model stond voor de tekening zorgt dat voor een erotische toon aan de tekening, en zou dat suggereren dat Leonardo en Salaì ook een meer seksuele relatie hadden, anders zou het nog ongepast zijn dat Leonardo de jongeling met een erectie heeft afgebeeld.<sup>100</sup>

Toch lijken deze theorieën niet te kloppen, aangezien kunsthistorici de tekening tegenwoordig niet aan de hand van Leonardo toeschrijven, maar aan die van een Florentijnse tijdgenoot.<sup>101</sup> Het zou zelfs kunnen dat Salaì de tekening zelf gemaakt heeft, omdat de kop van het figuur op de tekening sterke overeenkomsten heeft met zijn kopie van het schilderij *Johannes de Doper*<sup>102</sup> (afb. 15).

Uit deze opvattingen van kunsthistorici uit de twintigste eeuw komt naar voren dat er veel is gekeken naar de seksuele lading van het schilderij, wat volgens Zwijnenberg voornamelijk komt door de onduidelijke gezichtsuitdrukking van Johannes. Deze zou de indruk geven van een turbulente gemoedstoestand, en opgevat kunnen worden als een mengeling van ironie, sensualiteit, verwondering en gelukzaligheid.<sup>103</sup> Wellicht was het de bedoeling van Leonardo om ons te laten raden naar de emoties die in de geschilderde Johannes omgaan, maar door kunsthistorici is deze als seksueel opgevatte uitdrukking, in combinatie met de toch wat perverse tekening, opgevat als bewijs dat Leonardo homoseksueel was, en Johannes dus op een manier afbeeldde zoals hij die zelf aantrekkelijk vond.

De kenmerkende gezichtsuitdrukking van Johannes kan ook te verklaren zijn door te kijken naar de manier waarop engelen werden afgebeeld in de Middeleeuwen, zoals ik in het eerste hoofdstuk gedaan heb. De uitdagende glimlach van Johannes lijkt erg op de lach van de *Engel met de Glimlach* (afb. 6), waarbij ook de ogen meelachen. Als Leonardo Johannes met opzet deze engelachtige glimlach

---

<sup>98</sup> Zwijnenberg, "Ogni pittore dipinge sé," 57-60. Deze theorie is enigszins vergezocht, maar Zwijnenberg presenteert het op een overtuigende manier. Er zijn inderdaad overeenkomsten tussen het uiterlijk van de engel van de Annunciatie en Johannes de Doper, maar verder is er geen concreet bewijs dat Leonardo deze twee figuren daadwerkelijk vervoegd heeft, om zo een diepere theologische betekenis aan het schilderij te geven.

<sup>99</sup> Of er meer speelde tussen Leonardo en Salaì dan alleen een platonische vriendschap, vader-zoon of leerling-meester relatie is, zoals in het vorige hoofdstuk ook beschreven werd, onbekend.

<sup>100</sup> Keith Stern, *Queers in history: the comprehensive encyclopedia of historical gays, lesbians and bisexuals* (Dallas, Texas: BenBella, 2009), 276.

<sup>101</sup> Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci*, 189.

<sup>102</sup> Stern, *Queers in history*, 276.

<sup>103</sup> Zwijnenberg, "Ogni pittore dipinge sé," 50-51. Door Leonardo's gebruik van sfumato is het zo dat de gezichtsuitdrukking van Johannes als minder duidelijk gezien kan worden. Zwijnenbergs idee dat deze onduidelijke gezichtsuitdrukking de reden is dat kunsthistorici het schilderij als seksueel zagen lijkt niet voor de hand te liggen, maar is een mogelijke verklaring voor dit fenomeen.

heeft gegeven<sup>104</sup>, zou hij dit gedaan hebben kunnen doen om ervoor te zorgen dat zijn gelaatsuitdrukking toeschouwers duidelijk maakt dat ze naar een heilig en dus goed persoon kijken.



Afb. 14: *Angelo Incarnato*, 1513-1515



Afb. 15: Salaì, *Johannes de Doper*, 1520

Veel kunstenaars, waaronder Leonardo, gingen de uitdaging aan om de deugd van een figuur over te brengen op de toeschouwer door middel van een bovennatuurlijke, uiterlijke schoonheid.<sup>105</sup> Deze bovennatuurlijke, ideale schoonheid kon volgens Ficino, Alberti, Leonardo en andere tijdsgenoten behaald worden door het fysiek mooiste type lichaam, namelijk dat van een jongeman, samen te voegen met vrouwelijke kenmerken, zoals een zacht gevormde kin en kaak en volle lippen. Deze schoonheid kon ook aantonen dat het om een goed persoon ging, omdat persoonlijke eigenschappen, volgens ideeën die al sinds de oudheid bestaan, gereflecteerd worden in het uiterlijk van een persoon. Vooral bij het afbeelden van een heilige, die in de ogen van God een volmaakt goed persoon was, was het dus van belang om deze persoon ook mooi te maken.

Volgens het neoplatoonse gedachtegoed is de ware schoonheid niet op onze aarde te vinden, maar is deze wel te bereiken door te trachten om een uitzonderlijke schoonheid te creëren als kunstenaar. Op deze manier kunnen de mensen die het

---

<sup>104</sup> Dit zou ook goed aansluiten bij de theorie van Zwijnenburg, aangezien Johannes dan een nog duidelijker verband heeft met de engel Gabriël, en dus de Annunciatie. Toch lijkt deze theorie onwaarschijnlijk vanwege de huidige toeschrijving van de tekening.

<sup>105</sup> Corry, "An Ideal Man," 81.

kunstwerk zien zich een idee voorstellen bij deze ideale wereld, en zo dicht bij God staan, die in essentie deze ideale mooie wereld is. De wonderschone jongelingen van Leonardo en andere kunstenaars uit zijn tijd waren perfecte devotiekunstwerken: door een ideaal mooie jongeling te zien kon de toeschouwer zich iets voorstellen bij de schoonheid van God, en zo dicht tot hem komen.<sup>106</sup>

De manier waarop Johannes op het schilderij van Leonardo afgebeeld is, lijkt op meerdere manieren verklaarbaar. Zo zou Leonardo zijn geliefde leerling Salaì zo mooi mogelijk willen afbeelden, zeker als ze ook een romantische of seksuele relatie hadden. Toch lijkt de invloed van het neoplatonisme, andere ideeën van tijdgenoten en de kunst en het gedachtegoed uit de Oudheid en de Middeleeuwen een grotere invloed te hebben gehad op de weergave van Johannes. De androgyne jongeling sluit perfect aan bij de filosofie en theologie uit het vijftiende en zestiende-eeuwse Italië, waardoor opdrachtgevers en andere toeschouwers dit werk in de tijd waarin het gemaakt is ook gewaardeerd zullen hebben.

---

<sup>106</sup> Corry, "An Ideal Man," 82.

## Conclusie

In de Klassieke Oudheid werd al gesproken over esthetica, en de leer van Plato en Aristoteles genoten allebei van veel navolging in zowel de Middeleeuwen als Renaissance. In de Middeleeuwen gaven filosofen en theologen een eigen christelijke draai aan het gedachtegoed uit de Klassieke Oudheid; met name het christelijk neoplatonisme zou een belangrijk onderdeel worden van de manier waarop de androgyne jongelingen weergegeven werden in de Italiaanse Renaissance. Toch bleven ook Aristoteles' ideeën van belang, en stond schoonheid zowel in de Middeleeuwen als de Italiaanse Renaissance gelijk aan goedheid, en was het volgens kunstenaars en filosofen mogelijk om het innerlijke karakter van een persoon te zien aan zijn uiterlijke schoonheid, of gebrek daaraan.

Kunstenaars als Michelangelo en Leonardo pasten deze filosofische gedachten toe in hun kunst. Door twee geslachten te combineren en zo androgyne mensen te maken, konden ze een buitengewone schoonheid bereiken die aansloot bij het christelijk neoplatonisme, waarbij ideale schoonheid gebruikt kon worden om dichterbij God te komen. De androgyne mannen werden jong afgebeeld omdat dit, volgens onder andere Ficino en Leonardo, de ideale staat van het menselijk lichaam was.

De seksuele geaardheid van de kunstenaar speelde waarschijnlijk ook een rol in de weergave van de androgyne jongelingen, maar niet in de mate dat veel moderne kunsthistorici aankaarten. Michelangelo en Leonardo waren hoogstwaarschijnlijk homoseksueel en schilderden deze jongelingen mogelijk ook vanuit hun eigen aantrekking tot dit type jongeman, maar toch moet niet onderschat worden hoe veel invloed de gedachten over lichamelijke schoonheid hadden op deze kunstenaars. Ze hadden beiden veel kennis van de teksten van zowel Ficino als Alberti, en de weergave van de androgyne jongelingen is dus zowel te verklaren door de opvattingen over schoonheid en het geloof die in de Italiaanse Renaissance veel navolging hadden, als door de seksuele geaardheid van de kunstenaars.

Het gebruiken van primaire bronnen in mijn literatuuronderzoek was geschikt voor mijn onderzoek, al had ik wel verschillende secundaire bronnen nodig om meer grip te hebben op de onderwerpen die ik hierin tegenkwam. Zo heb ik enkele overzichtswerken over de geschiedenis van de filosofie en esthetica moeten raadplegen om goed te begrijpen wat het neoplatonisme inhield. Het is niet gelukt om alle literatuur te lezen die wellicht nodig was voor die onderzoek.<sup>107</sup> Ik ben in dit onderzoek veel bezig geweest met filosofische en theologische teksten, en had de kennis die ik hiermee opgedaan heb graag willen toepassen aan een grotere groep kunstwerken en kunstenaars. Leonardo en Michelangelo zijn een goede keuze geweest om uit te lichten in dit onderzoek, omdat zij beiden op basis van hetzelfde filosofische gedachtegoed en dezelfde seksualiteit androgyne jongelingen weergaven, en voorbeelden kunnen geven voor zowel de schilderkunst als de beeldhouwkunst, maar voor een nog breder beeld is vervolgonderzoek naar Rafaël ook van belang. Helaas had ik voor dit eindwerkstuk niet de tijd en ruimte om zijn oeuvre ook mee te nemen in mijn onderzoek.

---

<sup>107</sup> Door de corona pandemie had ik minder mogelijkheden om andere bibliotheken te bezoeken, en ook literatuur afhalen bij de Universiteitsbibliotheek Utrecht was lastiger.

Door een algemener beeld te geven van de weergave van androgynen jongelingen in de Italiaanse Renaissance denk ik dat dit eindwerkstuk wel nieuwe inzichten gegeven heeft, omdat andere kunsthistorici bij dit onderwerp enkel naar een specifieke kunstenaar of groep kunstenaars keken. Daarnaast werd er in andere onderzoeken weinig gekeken naar de invloed van iconografische tradities uit de Oudheid en de Middeleeuwen, zoals Antinoüs en de Middeleeuwse engelen.

## Literatuurlijst

- Alberti, Leon Battista en Cecil Grayson. *On painting and on sculpture: the Latin texts of 'De pictura' and 'De statua'*. Londen: Phaidon Press, 1972.
- Arno, Anna. 'Not Just the Mona Lisa: The Smile in Art History'. Culture / Article. Geraadpleegd op 20 juni 2021. <https://przekroj.pl/en/culture/not-just-the-mona-lisa-anna-arno>.
- Barolsky, Paul. "The mysterious meaning of Leonardo's Saint John the Baptist." *Notes in the History of Art* 8(1989)3: 11-15.
- Cheney, Liana De Girolami. "Vasari's Interpretation of Female Beauty." In: *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, redactie Francis Ames-Lewis en Mary Rogers, 179-189. Aldershot: Ashgate, 1998
- Ceney, Liana. *Giorgio Vasari's teachers: sacred & profane art*. New York: Peter Lang, 2007.
- Clark, Kenneth. *Leonardo da Vinci: an account of his development as an artist*. Cambridge: University Press, 1939.
- Corry, Maya. "The Alluring Beauty of a Leonardesque Ideal: Masculinity and Spirituality in Renaissance Milan." *Gender & History* 25(2013)3: 565-589.
- Corry, Maya. "An Ideal Man." *Apollo* 621(2014): 78-83.
- Eco, Umberto en Yond Boeke. *De geschiedenis van de schoonheid*. Amsterdam: Bakker, 2005.
- Even, Yael. "The Heroine in Michelangelo's Art." *Woman's Art Journal* 11(1990)1: 29-33.
- Ficino, Marsilio en Jayne Reynolds Sears. *Commentary on Plato's Symposium on love*. Dallas, Texas: Spring, 1985.
- Fliegel, Stephen N. *A higher contemplation: sacred meaning in the Christian art of the Middle Ages*. Kent: Kent State University Press, 2012.
- Freud, Sigmund. *Leonardo da Vinci*. 2<sup>e</sup> editie. Hoboken: Taylor and Francis, 2013.  
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=1189426>  
(geraadpleegd op 30 maart 2021)
- Gilbert, Katharine Everett en Helmut Kuhn. *A history of aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press, 1962.
- Goffen, Rona. "Mary's Motherhood According to Leonardo and Michelangelo." *Artibus et Historiae* 20(1999)40: 35-69.
- Gorgievski, Sandra. *Face to Face with Angels: Images in Medieval Art and in Film*. Jefferson: McFarland, 2010.
- Hofstadter, Albert en Richard Kuhns. *Philosophies of art and beauty: selected readings in aesthetics from Plato to Heidegger*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- Hughes, Anthony. *Michelangelo*. Londen: Phaidon, 1997.
- Jacobs, Fredrika H. "Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia." *Art Bulletin* 82(2000)1: 51-67.



- Jacobs, Fredrika H. "Leonardo, grazia, and the gendering of style." In: *Leonardo da Vinci and the ethics of style*, redactie Claire Farago. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- Kemp, Martin. *Leonardo*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Koeningsberger, Dorothy. *Renaissance Man and Creative Thinking*. New Jersey: Humanities Press, 1979.
- Kwakkelstein, Michael W. *Leonardo da Vinci: sprekende gezichten*. Haarlem: Teylers Museum, 2018.
- Lambert, Royston. *Beloved and God: the story of Hadrian and Antinous*. Londen: Weidenfeld and Nicolson, 1984.
- Mansfield, Elizabeth C. *Too beautiful to picture, Zeuxis: myth, and mimesis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.  
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=322590>  
(geraadpleegd op 1 juni 2021).
- Nelson, Jonathan Katz. "The Florentine 'Venus and Cupoid': a heroic female nude and the power of love,' in *Venus and Love: Michelangelo and the new ideal of beauty*, redactie Franca Falletti en Jonathan Katz Nelson. 27-63. Florence: Firenze Musei, 2002.
- Norton, Rictor. *Myth of the modern homosexual: queer history and the search for cultural unity*. Londen: Bloomsbury Publishing, 2016.  
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=4659854>  
(geraadpleegd op 31 maart 2021)
- Pedretti, Carlo. "The Angel in the Flesh." In: *Academia Leonardi Vinci: Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Viciana*, Volume 4, redactie Carlo Pedretti. 34-47. Florence: Giunti, 1991.
- Pfeiffer, Ernst, red. *Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Fischer, 1966.
- Plato, Catalin Partenie, red. *Plato: Selected Myths*. Oxford: Oxford University Press, 2004.  
<http://search.ebscohost.com.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=176975&site=ehost-live> (geraadpleegd op 10 mei 2021).
- Saslow, James M. *Ganymede in the Renaissance: homosexuality in art and society*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Solmi, Edmondo. *Leonardo (1452-1519)*. Florence: Barbèra, 1923.
- Skinner, Marilyn B. *Sexuality in Greek and Roman Culture*. Hoboken: Wiley, 2013.  
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/reader.action?docID=1295022&ppg=373> (geraadpleegd op 2 april 2021)
- Snow-Smith, Joanne. "Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualis image." In: *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, redactie Francis Ames-Lewis en Mary Rogers, 147-162. Aldershot: Ashgate, 1998.
- Spike, John T. *Leonardo da Vinci and the Idea of Beauty*. Florence: Centro Di, 2015.
- Stern, Keith. *Queers in history: the comprehensive encyclopedia of historical gays, lesbians and bisexuals*. Dallas: BenBella, 2009.
- Vasari, Giorgio, Julia Conaway, red. en Peter Bondanella, red. *The lives of the artists*. Oxford: Oxford University Press, 1998.



<http://search.ebscohost.com.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=363605&site=ehost-live> (geraadpleegd op 30 maart 2021)

- Vout, Caroline. "Antinous, Archaeology and History." *Journal of Roman Studies* 95(2005): 80-96.
- Vout, Caroline. *Power and eroticism in Imperial Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Da Vinci, Leonardo en Jean Paul Richter. *The literary works of Leonardo da Vinci*. Londen: Phaidon, 1970.
- Wallace, Robert. *De wereld van Leonardo da Vinci: 1452-1519*. Amsterdam: Het Parool, 1968.
- Waters, Sarah. "The Most Famous Fairy in History: Antinous and Homosexual Fantasy." *Journal of the History of Sexuality* 6(1995)2: 194-230.
- White, Michael. *Leonardo, the first scientist*. Londen: Little Brown, 2000.
- Zwijnenberg, Robert. "'Ogni pittore dipinge sé': On Leonardo da Vinci's Saint John the Baptist." In: *Bodily extremities: preoccupations with the human body in early modern European culture*, redactie Florike Egmond en Robert Zwijnenberg. New York: Taylor and Francis, 2016.

## Afbeeldingenlijst

1. Rafaël, *Portret van Bindo Altoviti*, ca. 1515, olieverf op paneel, 59,7 x 43,8 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., 1943.4.33 (foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello\\_Sanzio\\_-\\_Ritratto\\_di\\_Bindo\\_Altoviti.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello_Sanzio_-_Ritratto_di_Bindo_Altoviti.jpg), geraadpleegd op 24 maart 2021).
2. Giovanni Antonio Boltraffio, *Portret van een jongen als Sint-Sebastiaan*, ca. 1500, olieverf op paneel, 48 x 36 cm, Pushkin Museum of Fine Arts, Moskou, Inv.:2667 (foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni\\_Antonio\\_Boltraffio\\_-\\_Portrait\\_of\\_a\\_boy\\_as\\_saint\\_Sebastian\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Antonio_Boltraffio_-_Portrait_of_a_boy_as_saint_Sebastian_-_Google_Art_Project.jpg), geraadpleegd op 30 maart 2021).
3. *Antinoüs Mondragone*, ca. 130, marmer, hoogte: 95 cm, Louvre, Parijs ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antinous\\_Mondragone\\_Louvre\\_Ma1205\\_n3.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antinous_Mondragone_Louvre_Ma1205_n3.jpg), geraadpleegd op 24 maart 2021).
4. *Antinoüs Braschi*, Carrara marmer, hoogte: 335,2 cm, Vaticaanse Musea, Rome, Inv. 256 (foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antinous\\_Pio-Clementino\\_Inv256.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antinous_Pio-Clementino_Inv256.jpg), foto geraadpleegd op 2 april 2021)
5. Jan van Eyck, *Annunciatie* (detail), 1434-1436, olieverf op paneel overgebracht op canvas, 90,2 x 34,1 cm, National Gallery of Art, Washington DC, Andrew W. Mellon Collection, 1937.1.39 (foto: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Annunciation\\_\(van\\_Eyck,\\_Washington\)\\_Gabriel.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Annunciation_(van_Eyck,_Washington)_Gabriel.jpg), geraadpleegd op 18 juni 2021).
6. *De Engel met de Glimlach*, ca. 1240, westfaçade van kathedraal van Reims. (foto: <http://luxetdies.nl/sourire-soupire-de-lachende-engel-van-reims/>).
7. Leonardo da Vinci, *Hoofden van een oude man en een jongeling*, 1495-1500, rood krijt op papier, 208 x 150 mm, Uffizi, Florence (foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo\\_da\\_vinci,\\_Heads\\_of\\_an\\_old\\_man\\_and\\_a\\_youth.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_vinci,_Heads_of_an_old_man_and_a_youth.jpg), geraadpleegd op 26 maart 2021).
8. Michelangelo, *David*, 1501-1504, marmer, 517 x 199 cm, Galleria dell'Accademia, Florence (foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo%27s\\_David\\_2015.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo%27s_David_2015.jpg), geraadpleegd op 3 april 2021).
9. Michelangelo, *Bacchus*, 1496-1497, marmer, hoogte: 203 cm, Museo nazionale del Bargello, Florence (foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo\\_Bacchus.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Bacchus.jpg), geraadpleegd op 4 april 2021).
10. Michelangelo, *Pitti Tondo*, 1503-1505, marmer, 82 x 82 cm, Museo nazionale del Bargello, Florence (foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,\\_tondo\\_pitti.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_tondo_pitti.jpg), geraadpleegd op 30 maart 2021).
11. Michelangelo, *Nacht*, 1526-1531, marmer, 155 x 150 cm, Basilica di San Lorenzo, Sagrestia Nuova, Florence (foto: <https://www.teggelaar.com/en/florence-day-4-continuation-7/>, geraadpleegd op 30 maart 2021).
12. Michelangelo, *Dageraad*, 1524-1527, marmer, 155x 180 cm, Basilica di San Lorenzo, Sagrestia Nuova, Florence (foto:

- [https://en.wikipedia.org/wiki/Dawn\\_\(Michelangelo\)#/media/File:Eos1.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Dawn_(Michelangelo)#/media/File:Eos1.jpg), geraadpleegd op 4 april 2021).
13. Leonardo da Vinci, *Johannes de Doper*, 1513-1516, olieverf op paneel, 69 x 57 cm, Louvre, Parijs, INV775 (foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_-\\_Saint\\_John\\_the\\_Baptist\\_C2RMF\\_retouched.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Saint_John_the_Baptist_C2RMF_retouched.jpg), geraadpleegd op 20 maart 2021).
  14. *Angelo Incarnato*, 1513-1515, Louvre, Parijs (foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_-\\_Angelo\\_Incarnato.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Angelo_Incarnato.jpg), geraadpleegd op 25 maart 2021).
  15. Salai, *Johannes de Doper*, 1520, tempera en olieverf op paneel, Florence, Pinacoteca Ambrosiana, 73 x 51 cm (foto: <https://www.ambrosiana.it/en/opere/saint-john-the-baptist/>, geraadpleegd op 29 maart 2021).