

# EEN MANIËRISTISCHE MASKERADE

Agnolo Bronzino, stijl en kunstmatigheid

---

Chris Askholt Hammeken

Met Agnolo Bronzino's *Portret van een jongeman met een boek* als onderwerp identificeert Chris Askholt Hammeken parallellen tussen de persona van de kunstenaar en zijn oeuvre. Hij laat zien waarom de mysterieuze en gekunstelde eigenschappen van het portret het verleidelijk maken Bronzino's eigen persona in het werk af te tekenen.

16

---

## A MANNERIST MASQUERADE

Agnolo Bronzino, Style and Artificiality

---

Chris Askholt Hammeken

Taking Agnolo Bronzino's sixteenth-century painting, *Portrait of a Young Man with a Book* as the object of his analysis, Chris Askholt Hammeken identifies continuities that exist between the persona of the artist and his oeuvre. He argues that the enigmatic and artificial quality of the young man featured in the portrait makes it possible to project Bronzino's own persona into the work.

Zestiende-eeuwse kunst draagt een groot bewustzijn van stijl uit, en past haar stijl gemakkelijk aan. Een duidelijke nadruk op kunstmatigheid en een fascinatie voor constructie scheppen een speels soort bedrieglijkheid. Vreemde overdrijvingen en kunstmatigheden breken de regels van de gangbare werkelijkheid en geven de toeschouwer een gevoel van ambiguïteit.<sup>1</sup> Met Agnolo Bronzino's *Portret van een jongeman met een boek* als onderwerp van mijn analyse wil ik een aantal parallellen tussen de persona van de kunstenaar en de eigenschappen van een werk ontfaan. Deze parallellen worden gevormd door zestiende-eeuwse opvattingen over stijl, hoofsheid en ornament. Als het construeren van een persona het centrale vraagstuk van het portretgenre is, dan maken Bronzino's maniëristische portretten hun kunstmatige en gepolijste karakter zichtbaar door een deconstructie van dit genre. Zijn portretten pretenderen niet een specifiek persoon voor te stellen, maar lijken er genoeg in te scheppen om het onderwerp te verhullen achter een bevreemdend vertoon van stijl en technische vaardigheid. Niettemin heeft men Bronzino's persoonlijkheid willen zoeken in zijn kunstwerken. In de loop van mijn analyse spits ik dit vraagstuk toe op geschilderde grotesken, het motief van het masker en het concept *sparagmos*, dat ik hier inzet als een theoretische modus om het overlappen van de kunstenaar en zijn werk zichtbaar te maken.

#### MARMEREN LICHAAM

In Florence, tijdens het midden van de zestiende eeuw, maakte Agnolo Bronzino (1503-1572) het ene hofportret na het andere, en al deze portretten tonen statische, verstarde figuren die het midden houden tussen gereserveerde koelheid en innemende charme. De kunstmatigheid van deze mysterieuze marmerachtige figuren zit diep, zowel in hun poses als in hun gelaatsuitdrukkingen. Met name in zijn vele portretten van jonge mannen lijkt het vlees uit steen gehouwen, een indruk die nog versterkt wordt wanneer een architecturale omgeving de geportretteerde

Sixteenth-century art shows a direct awareness of style and an ability to adapt style to different circumstances. There is an emphasis on artificiality and a fascination with methods of construction, often capable of provoking a playful sense of deceit. As such, strange exaggeration and curious artifice time and again break with the laws of physical reality to create a sense of ambiguity in the mind of the spectator.<sup>1</sup> With Agnolo Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* as the subject of my analysis I wish to unravel certain continuities between the persona of the artist and the attributes of a work. These continuities are shaped by sixteenth-century questions of style, courtiership, and ornamentation. If constructing a persona is the main problem for the genre of portraiture, Bronzino's mannerist portraits make visible their artificial and polished character through deconstruction of the very genre. His portraits do not claim to present a specific figure, but rather revel in disguising the subject through puzzling displays of stylishness and technical skill. Nevertheless, Bronzino's personality traits have been read through his artworks, and throughout my analysis I frame this problem through a discussion of grotesque imagery, the motif of the mask, and the concept of *sparagmos*, which I evoke as a theoretical mode to perceive the interweaving of artist and work.

#### MARBLE BODY

In mid sixteenth-century Florence, Agnolo Bronzino (1503-1572) created one courtly portrait after another with statuary figures that seem petrified, teetering between cold aloofness and captivating charm. Marmoreal and mesmerizing, the artificiality of the figures runs deep, in bodily pose as well as facial expression. Especially in his many portraits of young men, the flesh appears as if it were carved from stone, a sense

omlijst. De jongeman in het *Portret van een jongeman met een boek* (1534-1538) is gezeten tussen houten meubelstukken waarin grotesken gesneden zijn. Zijn pose doet denken aan een sculpturale contrapost, en de achtergrond bestaat uit sierlijke architectuur (afb 1).<sup>2</sup> Op het eerste gezicht lijkt zijn gelaat een masker zonder emotie: koud en hard als staal. Maar dit ijzige beeld smelt langzaam weg na de ontdekking dat de idealisering niet totaal is. De geportretteerde lijdt aan strabismus: hij weigert direct oogcontact met de toeschouwer. Eén oog kijkt weg, terwijl het andere gefocust blijft. Dit schele oog maakt hem des te interessanter. Doordat hij zich niet op één punt kan richten, straalt hij een dubbelzinnigheid uit die afwijkt van de stijve, doodse, marmeren, maskerachtige gezichten die Bronzino's portretten zo vaak sieren.

Het is waarschijnlijk deze raadselachtigheid die het portret zo aantrekkelijk maakt: het maakt de jongeman interessanter en de toeschouwer wordt uitgenodigd hem te lezen als een open boek. Toch blijft de identiteit van de geportretteerde, ondanks de vele suggesties die zijn gedaan, onbekend.<sup>3</sup> De merkwaardige blik van de figuur draagt bij aan het raadsel van zijn gemaskerde persona, evenals de verscholen, sombere ruimte die hem omringt. Verborgen in dit geheimzinnige vertrek geeft de gereserveerde en afstandelijke jongeman, afgezien van zijn ongrijpbaarheid, niets van zichzelf bloot. Niet in staat om ons te identificeren met de psychologische uitdrukking van deze figuur, resten ons enkel zijn gebaar, pose, kleding en de omringende objecten om hem te interpreteren. Opvallend is de eigenaardige wijze waarop hij de gesloten dichtbundel vasthoudt, die deze ongrijpbaarheid alleen maar lijkt te benadrukken. Met zijn blote hand leunt de figuur op een boek, waarbij hij zijn wijsvinger tussen de bladzijden klemt terwijl de rest van zijn vingers in een ongemakkelijke houding het boek dichthouden. Het gebaar roept de suggestie op dat de jongeman niet volledig 'gelezen' kan worden, en slechts een vluchtige passage van zichzelf laat zien. De drang om de identiteit van de jongeman te achterhalen was zo groot dat kunsthistorici als Craig Hugh Smyth en Charles McCorquodale speculeerden dat het wellicht een zelfportret van

that is further enhanced when an architectural setting encompasses the figure. With ornate architecture as a backdrop, the young man in the *Portrait of a Young Man with a Book* (1534-1538) is situated among wooden furniture with carved grotesque decoration, and turned in an elegant pose reminiscent of a sculptural *contrapposto* (fig. 1).<sup>2</sup> At first glance, his face appears like an emotionless mask: cold and hard as steel. But the icy projection slowly melts when one discovers that the idealization is incomplete. Suffering from the condition known as strabismus, the sitter resists direct and immediate eye contact with the beholder. One eye wanders astray, while the other stays focused. His lazy eye makes him ever the more interesting. Prevented from gazing at a fixed point, the vibrant eyes of the sitter carry a sense of ambiguity that deviates somewhat from the stiff, deathlike masks of marble otherwise so characteristic of Bronzino's portraits.

This uncanny vagueness is perhaps what makes the portrait so alluring; the young man is made more intriguing and he invites the viewer to read him like an open book. Yet despite many suggestions as to the identity of the sitter, it still remains unknown.<sup>3</sup> The divergent eyes of the figure contribute to the enigma of his masked persona, as does the clandestine and sombre niche that frames him. Concealed in a secret space, detached and reserved, the young man betrays nothing about himself except this uncanny elusiveness. Unable to identify with his psychological expressions, we are left to interpret the figure through his gesture and pose, his dress, and the items that surround him. His awkward handling of a closed poetry book might stress this impenetrability. With his bare hand the figure leans on a tiny book that serves as a plinth, pressing one finger tightly between its pages while the others uneasily hold the book closed. The gesture gives rise to the suggestion that



afb. 1  
Agnolo Bronzino, *Portret van een jongeman met een boek*, 1534-1538, olieverf op paneel, 95,6×74,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Collection, New York.

fig 1  
Agnolo Bronzino, *Portrait of a Young Man with a Book*, 1534-38, oil on panel, 95.6×74.9 cm, The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Collection, New York.

de kunstenaar is.<sup>4</sup> Maar het karakter van de geportretteerde is even ongrijpbaar als Bronzino's persona en op zo'n manier geschilderd dat het kunstmatige extra wordt benadrukt en de verftoets onzichtbaar blijft.

#### HOFMEESTER VAN ZIJN HAND

De biografische benadering in de kunstgeschiedenis legt gretig verbanden tussen de kunstenaar en zijn oeuvre. Er wordt in dat geval verondersteld dat de persoonlijkheid en biografie van de kunstenaar op een bepaalde manier overeenstemmen met zijn stijl.<sup>5</sup> Een Florentijns gezegde uit de vijftiende eeuw dat ook in de eeuwen daarna nog veel gebruikt werd stelt dat elke schilder zichzelf afbeeldt — 'ogni pittore dipinge se'. Dit idee sluit aan op de retorische discussie over persoonlijke stijl en maakt duidelijk dat kunstenaars, of ze het willen of niet, in hun werk aanwezig zijn.<sup>6</sup> Vanaf het midden van de zestiende eeuw krijgt het gezegde veel navolging en wordt het expliciet gerelateerd aan Giorgio Vasari's kunstenaarsbiografieën, *Vite*, waarin karaktereigenschappen als excentriciteit, angst, melancholie en extase worden gerelateerd aan artistieke creatie.<sup>7</sup>

Over Bronzino's biografie is weinig bekend. Afgezien van enkele feiten uit Vasari's tekst over zijn leven, en informatie uit brieven en artistieke opdrachten is zijn persoonlijkheid even raadselachtig als de figuren in zijn portretten. Hij werd geboren als Agnolo di Cosimo en nam pas later in zijn carrière de bijnaam 'Bronzino' aan. Hoewel de naam zou kunnen verwijzen naar zijn bronskleurige haar of zijn donkere huidskleur doet deze ook denken aan de sculpturale behandeling van de figuren in zijn schilderijen.<sup>8</sup> Deze laatste connotatie is bovendien interessant omdat het Bronzino's leven en werk aan elkaar koppelt. Zijn schildertechniek wordt onderdeel van zijn identiteit, die op haar beurt een artificiële bijklank krijgt, waardoor Bronzino's persona naar voren komt in de verstarde figuren van zijn schilderijen. Zij worden waargenomen als kenmerkend voor zijn *persoonlijke* stijl.

the young man cannot be fully read, but merely glimpsed in a concealed passage. The desire to unmask the young man has nevertheless gone so far as to give rise to art historians such as Craig Hugh Smyth and Charles McCorquodale speculating that this must be the artist's self-portrait.<sup>4</sup> But the elusive character of the figure in the portrait is just as elusory as the artist's persona, painted to emphasize artificiality and to conceal its own brushstrokes.

#### STEWARD OF HIS HAND

The biographical branch of art history revels in drawing connections between artist and oeuvre. The assumption is that an artist's style, personality, and biography are somehow aligned with one another.<sup>5</sup> A Florentine saying from the end of the fifteenth century, that would remain popular in the decades to follow, held that every painter depicts himself — 'ogni pittore dipinge se'. This suggestion relates to rhetorical discussions of personal style and denotes that artists involuntarily appear in their own works.<sup>6</sup> From the middle of the sixteenth century, the saying takes on positive implications and relates explicitly to Giorgio Vasari's artist biography, *Vite*, in which eccentricity, agony, melancholy, or ecstasy are noted as character traits connected with artistic creation.<sup>7</sup>

Bronzino's biography is scarce. Aside from a few facts from Vasari's account of his life, and from letters and artistic commissions, his personality is as indecipherable as the remote figures in his portraits. Born Agnolo di Cosimo, he adopted the nickname 'Bronzino' only later in his career. Although it might have been suggestive of his bronze-coloured hair or his dark complexion, the name also connotes the sculptural treatment of figures in his paintings.<sup>8</sup> The latter suggestion is the more interesting,

Zijn meester, Jacopo Pontormo, had een grote invloed op Bronzino, net als hij later zelf van groot belang was voor zijn bekendste leerling Alessandro Allori. Bronzino's stijl is dan ook zichtbaar in de hand van menig kunstenaar, maar blijft tegelijkertijd uniek en persoonlijk.<sup>9</sup> De zestiende-eeuwse Italiaanse kunst die op de renaissance volgde wordt gekenmerkt door een sterk zelfbewustzijn en nabootsingsdrang, en zou door twintigste-eeuwse kunsthistorici in een soort expressionistisch bewustzijn 'maniërisme' genoemd worden. De term vindt zijn oorsprong in het begrip *maniera*, dat stijl betekent. Het wordt gebruikt als aanduiding voor de artistieke verbeeldingskracht en creativiteit die worden geprezen in en verlangd van een kunstwerk in de zestiende eeuw, maar verwijst tevens naar persoonlijke eigenschappen die tot uiting komen in de perfectie van een galante houding, uitstraling en goede manieren aan het hof.<sup>10</sup> Stijl is dus een kwaliteit die kan worden toegeschreven aan zowel een persoon als aan een kunstwerk, waardoor een merkwaardig verband en samenhang kan worden gecreëerd tussen kunstenaar en werk.

Willibald Sauerländer schreef ooit dat de term 'stijl', via *stilus*, etymologisch verwijst naar de functie van een pen als schrijfmiddel. In de antieke retoriek is het een benaming voor een systeem van literaire classificaties die worden beheerst door voorschriften, regels en normen. Pas veel later is de term in verband gebracht met originaliteit en individualiteit, en als een persoonlijke eigenschap die geheel in lijn is met Baldassare Castiglione's boek, *Il Libro del Cortegiano* uit 1528, over de beheersing van etiquette en hoffelijkheid. Deze tweevoudige lezing van de term, die enerzijds vernieuwing behelst en anderzijds normering en classificatie inhoudt, veroorzaakt verwarring. Zo zullen er altijd meerdere stijlen in een periode bestaan simpelweg omdat kunstwerken nooit zo eenduidig zijn dat ze binnen één classificatie vallen. Stijlen zijn altijd geworteld in andere stijlen, *ad infinitum*.<sup>11</sup> Hetzelfde geldt voor de stijl van een kunstenaar, die met de tijd kan veranderen of zelfs in het geheel niet bestaat. In Castiglione's boek wordt nog een belangrijke term genoemd in relatie tot de etiquette aan het hof: *sprezzatura* is een aanduiding voor het vermogen om

inasmuch as it aligns Bronzino's life and work. His artistic technique becomes part of his identity, which in turn is given artificial flair, letting Bronzino's persona breathe within the cold surfaces of his figures. They become signatures of his personal style.

Highly influenced by his master, Jacopo Pontormo, and later to have an impact on the work of his most famous pupil, Alessandro Allori, Bronzino's style traverses the hands of different artists, yet remains unique and personal.<sup>9</sup> As part of what early twentieth-century art historians affected by an expressionist mode of sensibility would term Mannerism, sixteenth-century Italian art following the Renaissance is self-conscious and imitative. Mannerism derives from the word *maniera*, which means style. It is a quality used to describe those concerns with artistic imagination and invention that are praised and desired in sixteenth-century works of art. But it is also a personal attribute sought through the perfection of polite conduct, appearance, and manners at court.<sup>10</sup> Style is a quality that can be ascribed to personal being as well as work of art, whereby a curious connection and continuity is created between artist and oeuvre.

As Willibald Sauerländer famously has noted, the etymology of the term *stilus* refers to the pen as a tool for writing. In ancient rhetoric it denotes a system of literary classification, dominated by prescripts, rules, and norms. Only later is the concept of style understood in connection with originality and individuality, and as a personal attribute much in vogue with Baldassare Castiglione's book on the art of courtesy and etiquette, *Il Libro del Cortegiano*, from 1528. It is this double-faced combination of innovative aspects on the one hand, and norms and classifications on the other, which generates confusion. There will always be several styles in a period, simply because artworks are never so uniform that they easily fit into one rubric: styles will be found nested in styles, *ad infinitum*.<sup>11</sup> The same goes for the style of an

iets moeilijks gemakkelijk te doen lijken. Het duidt op een zekere nonchalance die de kunst van het verhullen van het artistieke accentueert.<sup>12</sup> Wanneer kunstenaarspersonae vervlochten zijn met portretten die ze hebben geschilderd en vice versa, treedt *sprezzatura* op als een sluier die het moeilijk maakt om de identiteit van de geportretteerde — en de kunstenaar — te ontcijferen. Verhuld veinzen scheidt afstand.

Het handschrift, of de tekening op zich, toont de signatuur van de kunstenaar en is daarmee op romantische wijze verbonden aan diens persoonlijke stijl. De lijn als de basis van kunst is terug te vinden in vele verhalen en mythes over de historie van de schilderkunst.<sup>13</sup> Ook dankzij zijn toets en creatieve vondsten wordt de stijl van een kunstenaar herkenbaar. In Bronzino's schilderij *Portret van een jongeman met een boek* spelen de handen van de geportretteerde een prominente rol. Beelden worden door handen geschapen, en de met een pen gezette lijn of een verftoets kunnen dus worden gezien als een natuurlijke extensie van de vingers. In de zestiende eeuw droeg de term *disegno* betekenissen als lijn, schets en tekening, maar het belangrijkste was het als aanduiding voor het ontwerp dat de basis van alle kunst vormde, de verbeeldende en intellectuele kern van een kunstwerk. Kort gezegd, de idee van het kunstwerk. Begrepen als teken van God is *disegno* ook de goddelijke kracht die in de kunstenaar huist en die hem in staat stelt te creëren. De handen zijn voorts bezielde met het heilige.<sup>14</sup> De handen van Bronzino's geportretteerde figuur maken een eigenaardig gebaar. De langgerekte en maniëristische vingers van de rechterhand verdelen de dichtbundel in tweeën, met een elegant soort onrust in de soepele pols, waarbij de linkerhand op de heup rust, de vingers zorgvuldig in een bescheiden houding geplaatst. De handen vatten het boek en het kostuum, waarmee een verband wordt gelegd tussen kunst en persoonlijk uiterlijk, en middels hun gesticulatie bewerkstelligen ze een vleeselijke poëzie. Met hun ambiguïteit van geweld en rust weerspiegelen ze onvermijdelijk het verder ontoegankelijke innerlijk van de statische en beheerste jongeman. Zijn gezicht is star en zijn handen lijken botten die door het dunste laagje

artist, which might alter, or even be non-existent. Another term of importance also appears in Castiglione's book on proper court conduct: the expression *sprezzatura*, which is the ability to give the appearance of ease to that which is difficult. It is a certain nonchalance that accentuates the art of concealing art.<sup>12</sup> When artists' personae are intertwined with works of portraiture and vice versa, *sprezzatura* appears as a veil, making the identity of the sitter — and the artist — hard to grasp. Dissimulation creates distance.

The handwriting, or the drawing in itself, designates the signature of the artist and thus romantically connotes his personal style. The line as the origin of art is a supposition found in many tales and myths on the history of painting.<sup>13</sup> It is also through the movements and fanciful inventions of his hand that the style of the artist becomes identifiable. In Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* the hands of the sitter take on a prominent role in the painting. Hands generate images, and the line created by pen or brushstroke can be seen as the natural extension of the long, bony fingers. In the sixteenth century the word *disegno* carried meanings such as line, sketch, and drawing but also grander implications as the source of the visual arts, thus constituting the imaginative and intellectual core of a work of art. Simply put, its idea. Understood as the sign of God, *disegno* is also considered a divine spark carried within the artist, making it possible for him to create. Hands are thereby infused with divinity.<sup>14</sup> The hands of Bronzino's portrayed figure gesticulate in a peculiar way. The elongated, mannerist fingers of the right hand divide the poetry book with a sense of elegant agitation in the supple wrist, while the left hand rests on the hip, fingers carefully held in a gesture expressing modesty. The hands touch the book and the dress. They thereby seem to suggest a connection between

bleke huid worden omgeven. De skeletachtige en levenloze figuur belichaamt de belangrijkste vraagstukken van het portretgenre, zoals het vastleggen van een beslissend moment in het leven van de geportretteerde, of het vervaardigen van een kunstmatig beeld dat maar weinig gelijkenissen heeft met de werkelijkheid.

Bronzino's *Portret van een jongeman met een boek* kan dus worden gelezen als een portret over portretkunst. Terwijl de meeste portretten worden gemaakt als voorstelling van een specifiek persoon weet Bronzino's maniëristische figuur aan ontmaskering te ontsnappen — hij blijft veilig in een afgesloten kunstmatige ruimte. Zijn trekken zijn in een figuur gevat die hen een vorm geeft waarmee de relatie tussen leven en kunst wordt getart. Bronzino's sculpturale portretten bevinden zich tussen het Pygmalioneffect en het Medusaffect, zo beroemd uit mythes over de beeldhouwkunst.<sup>15</sup> Het marmeren vlees en het gebeeldhouwde lichaam worden één. De ironische kruisstelling van steen dat vlees wordt en vlees dat in steen transformeert speelt ook met de aard van marmer, een materiaal dat zelf het resultaat is van een gedaanteverandering. Indien marmer ten slotte met de dood wordt geassocieerd, benadrukt het in de portretten van Bronzino dat de portretkunst een herinnering aan het verleden vormt.

#### GROTESKEN, MASKERS EN SPARAGMOS

Laten we nogmaals stilstaan bij het boek en het belang van zijn rol in het portret. Carmen Bambach is er van overtuigd dat de figuur in het *Portret van een jongeman met een boek* een literatuurgeleerde is uit Bronzino's vriendenkring.<sup>16</sup> Objecten en bezittingen kunnen aanwijzingen geven over de identiteit van de geportretteerde, waarbij ze een vroeg soort consumptiecultuur weergeven.<sup>17</sup> Met zijn sobere en beheerste kostuum is de jongeman gekleed naar de eigentijdse smaak zoals die wordt beschreven in Castiglione's boek over hofse cultuur.<sup>18</sup> Verfijnde gouden hangers verfraaien zijn hoed en broekklep, en zijn volumineuze wambuis bestaat uit een rijk patroon van

art and personal appearance, evoking poetry of the flesh through their very gesture. Unresolved in an ambiguous play between brutality and pacification, they perform reflect the otherwise inaccessible inner being of the statuesque and contained young man. Fossilized like his face, the fingers of the hands appear as bare bones covered only by a thin draping of pale skin. A figure more skeleton than flesh, more dead than alive, embodies central concerns of the portrait genre, such as capturing a decisive moment in the life of a sitter, or fashioning an artificial image that shares but little resemblance to reality.

Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* can consequently be read as a portrait about portraiture. While a portrait is usually made to represent someone, Bronzino's mannerist figure ostentatiously escapes being unravelled and remains confined within a locked chamber of artificiality. His veins are crystallized into a figure and given form in a manner that plays with the relation of life and art. Indeed, Bronzino's sculptural portraits might oscillate between the Pygmalion effect and the Medusa effect, so famous in myths on works of sculpture.<sup>15</sup> Marmoreal flesh and sculptural body intertwine. The chiasmic irony of stone becoming flesh and flesh becoming stone also plays with the nature of marble, which is a material that comes into being as a result of metamorphosis. If marble is ultimately associated with death, its presence in Bronzino's portraits only emphasizes the art of portraiture as a remembrance of things past.

#### GROTESQUES, MASKS, AND SPARAGMOS

Returning to the book and its significance as an attribute within the portrait, Carmen Bambach maintains that the figure in the *Portrait of a Young Man with a Book*



vouwen die een haast bovennatuurlijke gloed uitstralen. Het wilde, onbeheerste vouwpatroon van het wambuis lijkt in een constante staat van verandering en staat haaks op de statige beheersing van de drager, die door de eindeloze dynamiek van zijn kledij ondermijnd wordt. Maar de door de vouwen gecreëerde holtes in de stof doen ook denken aan de lege ogen en gapende monden van de gekerfde figuren in de houten meubelstukken die de jongeman omringen. Deze lege openingen versterken het gevoel van afstand dat door de vreemde blik van de figuur wordt opgeroepen.

Hoewel grotesken zijn ontstaan in de klassieke oudheid en gedurende de middeleeuwen verder ontwikkelden, genoten ze een enorme opleving in de toegepaste kunst van de zestiende eeuw. Grotesken zijn verfiende, weelderige patronen die uit elkaar ontstaan en in elkaar overlopen en steeds een andere vorm aannemen. Zo kunnen planten transformeren in dieren, fabelachtige monsters en mensfiguren, die kandelaars, vazen, pilaren en andere architectonische ornamenten voortbrengen. Het komt in grotesken vaak voor dat gebladerte zich tot een maskerachtig gezicht vormt dat is opgebouwd uit twijgen en bladeren. Deze grillige voorstellingen zijn vaak doorspekt van humor, dwaasheid en satire.<sup>19</sup> De meervormige beeldelementen van grotesken benadrukken beweging en overdracht.

In Bronzino's *Portret van een jongeman met een boek* lijken de groteske figuren in het houtwerk het maskerachtige gezicht van de figuur en zijn plastische voorkomen te weerspiegelen. Een masker voegt iets toe dat moet worden gezien, maar verbergt tegelijkertijd iets achter zich. Als embleem voor gedaanteverwisseling staat het masker dan ook in een duidelijk verband met het scheppende, veranderlijke karakter van de grotesk. Bronzino's portretten bevatten dus een paradoxale staat van bevroren beweging, die Mario Tinti ertoe bracht de portretten dichterlijk te beschrijven als "een verbijsterd maanlandschap dat is ondergedompeld in oneindige pauzes van ijzige stilte, waar weelderige maar geurloze bloemen bloeien in kunstmatige tuinen en waar een subliem volk van standbeelden leeft."<sup>20</sup>

might represent a literary scholar from Bronzino's circle of friends.<sup>16</sup> Objects and possessions often indicate identity in such portraits, revealing a culture of early consumerism.<sup>17</sup> Wearing sober and restrained colours, the young man is dressed in the contemporary taste described in Castiglione's book on courtiership.<sup>18</sup> Tiny golden charms discreetly embellish his hat and codpiece, all the while his voluminous doublet is folded in an extravagant pattern of dark garments that have a shimmer of almost phantasmagorical character. The wild, unruly display of shifting folds in the doublet is as if in a continuous state of metamorphosis, despite its static appearance. The statuesque control of the figure is undermined by the endless genesis of his apparel. But these openings and folds within the fabric can also be seen as empty eyes or gaping mouths reminiscent of the carved grotesque heads that adorn the volutes of the wooden furniture enclosing the young man. These empty orifices enhance the feeling of distance hinted at by the divergent eyes of the youth.

Although grotesque imagery was derived from ancient cultures and antiquity, and developed throughout the Middle Ages, it enjoyed immense popularity in sixteenth-century decorative art. Grotesques are tiny transgressing forms that consist of shapes growing into one another in continuous transformation and shifting figurations. Plants transform into animals, fabulous monsters, and human beings who generate candelabras, vases, columns, and other sculptural or architectural artificialities. In grotesques, faces can appear in foliage as masks, closely connected to the twigs and leaves from which they emerge. These whimsical works constitute a place for humour, folly, and satire.<sup>19</sup> The hybridity of grotesque imagery emphasizes movement and transference between different elements. In Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* the grotesque heads might reflect the masklike quality of the remote

Ook Mikhail Bakhtin impliceert dat het motief van het masker in nauw verband staat met de grotesk, wanneer hij beschrijft hoe maskers elke duidelijke en ondubbelzinnige duiding ondermijnen omdat zij immers niet los gezien kunnen worden van verandering, wedergeboorte en vernieuwing. Het masker staat in feite voor spel en kunstmatigheid, en benadrukt juist daarom ook de relatie tussen kunst en werkelijkheid.<sup>21</sup> De groteske ornamenten in Bronzino's *Portret van een jongeman met een boek* verbeelden maskerachtige gezichten. De kop die deel uitmaakt van de tafelpoot is zelfs vormgegeven als *mascherone*, een directe toespeling op de jongeman, zijn maskerachtige gezicht en het feit dat ook hij een hoofdtooi draagt. Deze grotesk speelt met de jongeman een spel van weerspiegelde identiteit dat zich afspeelt in een onwerkelijke, nachtmerrie-droomstaat, die het tumultueuze innerlijk van de geportretteerde lijkt te reflecteren — hij houdt zich schuil achter een façade van uiterste controle. De grotesk staat zo als een masker voor een wisselwerking van betekenis. Grotesken bezitten dit soort metaforische vermogens, en in de zestiende eeuw werden ze dan ook regelmatig aangeduid als de dromen van schilders — 'sogni de' pittori'.<sup>22</sup> Daarnaast is het masker gerelateerd aan de kunstenaarspersona als een symbool voor het creëren van gedaantes.

Hovelingen in de zestiende eeuw zijn haast artefacten of beeldhouwde mensen omdat zij vasthouden aan specifieke omgangsvormen, en een onderscheidende stijl en verschijning nastreven die het hofse leven vereisen. Zij dragen maskers en nemen geraffineerde personae aan. Ook de kunstig verbeelde wisselwerking tussen vlees en steen in Bronzino's oeuvre lijkt de constructie van een persona door het versmelten van natuurlijke identiteit met kunstmatigheid na te bootsen. De geportretteerde wordt vertaald naar een figuur en krijgt een persona. Maar aangezien portretten getuigen van een bepaalde persoonlijkheid zijn we geneigd te denken dat ze ons niet alleen iets over de geportretteerde, maar ook over de schilder vertellen.<sup>23</sup> Indien elke schilder ook zichzelf afbeeldt, ontleedt hij zijn eigen lichaam en geest als in een rituele zelfopoffering

face of the figure, and its fragile surface of statuesque bone and marmoreal flesh. The mask puts forward something to be seen, yet hides something underneath. As an emblem of changing appearances, the mask therefore relates to the generative, shifting grotesque. Bronzino's portraits thus embody a paradox of frozen movement, leading Mario Tinti to poetically describe Bronzino's portraits as "an astounded lunar landscape plunged into the infinite pauses of an icy silence, where sumptuous but scentless flowers blossom in artificial gardens and there dwells a sublime people of statues."<sup>20</sup>

The mask is a motif closely connected to the grotesque. Mikhail Bakhtin observes how the mask negates any form of clear, unambiguous meaning, since it is attached to transition and change, rebirth, and renewal. Basically, the mask represents play and artificiality, which is why it stresses the relation between reality and art.<sup>21</sup> The grotesque ornamentation in Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* takes the shape of masklike faces. The grotesque head that is part of the pedestal of the desk is even composed as a *mascherone*, which directly alludes to the young man, his masklike face, and the fact that he also wears a hat. It partakes in a play of mirrored identity in an almost nightmarish, or dreamlike state of being, which might reflect his tumultuous inner being hidden behind a façade of utmost control. It is therefore a translation of meaning. Grotesques seem to embody such metaphorical potential, and every so often during the sixteenth century they have in fact been referred to as the dreams of painters — 'sogni de' pittori'.<sup>22</sup> Further, the mask is related to the artist's persona, as a symbol of the fashioning of appearances.

Sixteenth-century courtiers are almost like artefacts, or sculpted human beings, since they adhere to a specific set of manners, a distinct style and appearance in order to navigate court. They take on masks and artful personae. Similarly, the

ten dienste van de toeschouwer, zoals in Dionysische culten die zich van *sparagmos* bedienen: een offerritueel waarin vlees gewelddadig wordt verscheurd en gemengeld, maar waarvan ook stuiptrekkingen, dansorgieën en spasmen deel uitmaken die op de onderwereld gericht zijn. Godsdiensten uit de klassieke oudheid hadden soms rituelen waarin lichaamsdelen uiteengereten werden, waarbij de lichamen van mensen en dieren, die het goddelijke lichaam vervingen, na afloop van het ritueel werden geconsumeerd of uitgestrooid om de aarde te bevruchten.

Camille Paglia stelt dat het eten van rauw vlees, kannibalisme en transsubstantiatie praktijken zijn die impersonatie aanduiden en die het idee van verscheuring aanwenden als een middel tot vernieuwing.<sup>24</sup> Wanneer de gedaante of het leven van een kunstenaar een essentieel deel gaat uitmaken van zijn oeuvre en al dan niet vrijwillig samensmelt met zijn werk, kan hij slachtoffer van *sparagmos* worden genoemd. In Bronzino's portretten worden maskers, gezichten, handen en andere attributen in onnatuurlijke houdingen en handelingen weergegeven. De sterke nadruk op deze 'sprekende' lichaamsdelen benadrukt het samengestelde karakter van de portretten en maakt dat er van *sparagmos* kan worden gesproken wanneer de kunstenaar en het kunstwerk in biografische lezingen aan elkaar gelijkgesteld worden. Frank Jewett Mather schreef het volgende over Bronzino's persoonlijkheid: "hij was een boosaardig persoon, een koude esthete, met maar weinig grootmoedige deugden die zijn ziel voedden. Maar in zijn harde manier van doen was hij perfect [...]"<sup>25</sup> Zo'n veroordeling komt voort uit verzinsels en interpretaties die verbanden leggen tussen kunstwerk en kunstenaar, en als metaforische composities zelf vergelijkbaar zijn met grotesken en maskerades. Zo wordt Bronzino's persona 'ingelijst' door zijn eigen schilderijen en wordt hij zelf ook een kunstwerk: hardvochtig en star zoals de versteende figuur in *Portret van een jongeman met een boek*.

Maniëristische kunst munt uit in kunstmatigheid en stilering. Maar een oncomfortabele kalmte verschuilt zich onder de gepolijste theatraliteit.<sup>26</sup> Technische verzadiging veroorzaakt

artificially rendered interplay between flesh and stone in Bronzino's oeuvre might echo the process of constructing personae through fusions of natural identity and artificiality. A sitter is translated into a figure and given a persona. But given that works of portraiture bespeak a certain personality, we are often inclined to think that they tell us something not only about their sitters, but also about their makers.<sup>23</sup> If every painter is depicting himself, he is also tearing his flesh and soul asunder in an almost ritual self-sacrifice in an offering to the viewer. Dionysian cults engaged in *sparagmos*, which meant a violent act of tearing, rending, and mangling of flesh, but which also involved convulsions, dance orgies and chthonian spasms. Ancient religion gave way for tearing bodies to pieces. Human, as well as animal, substitutes for the body of the god were afterwards either consumed or scattered like seed in order to inseminate the earth anew. As Camille Paglia acknowledges, omophagy, cannibalism, and transubstantiation all designate impersonation and an idea of tearing apart only to remake.<sup>24</sup> The artist, whose very appearance or life becomes a vital part of his oeuvre, or who gets intertwined with his artistic production whether it be freely or unwillingly, could be claimed victim of *sparagmos*. In Bronzino's portrait, masks and faces, hands and other attributes are highlighted as limbs caught in strange and curious actions. This strong sensation of focalized pieces emphasizes the composite character of the portrait and makes it possible to speak of *sparagmos* taking place when artist and work are aligned with one another in biographical readings. Of Bronzino's personality, Frank Jewett Mather wrote, "he was a vicious person, a cold aesthete, with few of the generous virtues that nourish the soul. Yet in his flinty ways he was quite perfect [...]"<sup>25</sup> Such condemnation flourishes from fantasies and interpretations that make transferences between artwork and

ongemak en is er om de aandacht naar zichzelf te trekken. Maniëristische kunst blijft vanwege spanningen en dubbelzinnigheden esthetisch vaak 'onopgelost', zoals Daniel Rowland beweert.<sup>27</sup> Tot slot wil ik nogmaals het enigmatische karakter van Bronzino's portret benadrukken, met opzet raadselachtig en moeilijk te doorgronden. Zodra de persona van de kunstenaar met zijn oeuvre gelijk wordt gesteld, is het vaak eenvoudig een interpretatie te ontvouwen. De harde, marmeren en gemaskerde gedaante van de figuur in *Portret van een jongeman met een boek* heeft niet alleen leven gegeven aan de onbekende geportretteerde, wiens identiteit immer verborgen blijft, hij heeft ook bijgedragen aan de vorming van Bronzino's persona. Alsof het een *sparagmos*-ritueel is zijn kunst en leven met elkaar verstrengeld, en zowel in het portret zelf als in diens receptiegeschiedenis onophoudelijk ingevlochten en ontward.

Chris Askholt Hammeken is promovendus kunstgeschiedenis aan de universiteit van Aarhus in Denemarken. Zijn onderzoek is gericht op maniëristische ornamenten en kunstmatigheid in Florentijnse en Romeinse beeldende kunst uit de zestiende eeuw, en seksualiteitsstudies.

Vertaling — Masha van Vliet en Jesse van Winden

artist in metaphorical compositions similar to grotesque imagery and masquerades. Consequently, Bronzino's persona is framed through his pictures, inasmuch as he too becomes a work of art: flinty and marmoreal like the sculpturesque figure in the *Portrait of a Young Man with a Book*.

Mannerist art revels in artificiality and stylishness. But a disquieting calmness often lurks beneath the polished theatricality.<sup>26</sup> The absorption with technique involves uneasiness and is designed to call attention to itself. Oftentimes mannerist art is aesthetically unresolved, dwelling on tensions that remain equivocal, as Daniel Rowland asserts.<sup>27</sup> To conclude, I would like to emphasize the enigmatic character of Bronzino's mannerist portrait once again, which is intentionally puzzling and difficult to comprehend. When the persona of the artist is aligned with the body of work, the veils of interpretation are lifted. The steely, marmoreal, and masked appearance of the figure in the *Portrait of a Young Man with a Book* has not only given an after-life to the unknown sitter, who evades identification, it has also contributed to the shaping of Bronzino's persona. Infused with an aura of *sparagmos*, chiasmic patterns of art and life have consequently been constructed and deconstructed through the portrait and its reception history.

Chris Askholt Hammeken is a PhD Fellow in Art History at Aarhus University, Denmark. His research is centred on Mannerist ornaments and artificiality in sixteenth-century Florentine and Roman visual art, as well as sexuality studies.

## EINDNOTEN

- <sup>1</sup> John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, pp. 178–191, 242–261; Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth Century Italy. From Technè to Metatechnè*, New York: Cambridge University Press, 1997, pp. 73–122.
- <sup>2</sup> Recentelijk is er technisch onderzoek naar het schilderij gedaan waaruit bleek dat er wijzigingen in het ontwerp en de compositie zijn aangebracht. Zie: Carmen Bambach, 'Bronzino: Portrait of a Young Man with a Book', in: Carlo Falciani en Antonio Natali (red.), *Bronzino. Artist and Poet at the Court of the Medici*, Florence: Mandragora, 2010, pp. 262–263.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 262.
- <sup>4</sup> Charles McCorquodale, *Bronzino*, New York: Harper and Row, 1981, pp. 23–27; Craig Hugh Smyth, *Bronzino Studies*, Princeton: Princeton University Press, 1955, pp. 117–125.
- <sup>5</sup> Rudolf en Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists*, New York en Londen: W. W. Norton, 1969 (1963), pp. xix–xxiv.
- <sup>6</sup> Martin Kemp, 'Ogni dipintore dipinge se: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?', in: Cecil Clough (red.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester: Manchester University Press, 1976, pp. 311–333; Frank Zöllner, 'Ogni pittore dipinge se: Leonardo da Vinci and "automimesis"', in: Matthias Winner (red.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, Weinheim: vch, 1992, pp. 137–160.
- <sup>7</sup> Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, (1550–68) vol. 10 (Bronzino to Vasari), vert. Gaston du C. de Vere, Londen: Macmillan and Co. & The Medici Society, 2010, p. 12.
- <sup>8</sup> Deborah Parker, *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 1–13.
- <sup>9</sup> Elizabeth Cropper, 'The fortuna critica of Agnolo Bronzino', in: Carlo Falciani en Antonio Natali (red.), *Bronzino. Artist and Poet at the Court of the Medici*, Florence: Mandragora, 2010, pp. 23–33; Elizabeth Pilliod, *Pontorno, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven: Yale University Press, 2001. Merk ook de overeenkomsten op tussen Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* en Pontorno's *Halberdier*. Zie Carmen Bambach, op. cit. (noot 2), p. 262 voor een uitweiding.
- <sup>10</sup> John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth: Penguin Books, 1990 (1964), pp. 15–78, 171–188.
- <sup>11</sup> Willibald Sauerländer, 'From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion', in: *Art History*, jrg. 6, nr. 3, 1983, pp. 253–270.
- <sup>12</sup> Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, vert. George Bull, Londen: Penguin Books, 1967 (1528), pp. 66–68.
- <sup>13</sup> Leon Battista Alberti: *Om Billedkunsten. Della Pittura*, vert. Lise Bek, Kopenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 2000 (1435–36), pp. 271–273; Pliny: *Natural History*, vert. H. Rackham (red.), E. H. Warmington, Londen: Loeb Classical Library, 1952–1962, Boek xxxv, p. 15.
- <sup>14</sup> Georges Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, vert. John Goodman, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005 (1990), pp. 53–84; Maria Fabricius Hansen, 'Maniera and the Grotesque', in: Wolfgang Braungart (red.), *Manier und Manierismus. Sonderdruck aus Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, vol. 106, Braungart, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000, pp. 251–273; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1981, p. 229; Williams, op.cit. (noot 1), pp. 29–72.

## ENDNOTES

- <sup>1</sup> John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, pp. 178–191, 242–261; Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth Century Italy. From Technè to Metatechnè*, New York: Cambridge University Press, 1997, pp. 73–122.
- <sup>2</sup> Recently the painting has undergone technical examination that reveals revisions to the design and much fluidity of the composition. See Carmen Bambach, 'Bronzino: Portrait of a Young Man with a Book', in: Carlo Falciani and Antonio Natali (eds), *Bronzino. Artist and Poet at the Court of the Medici*, Florence: Mandragora, 2010, pp. 262–263.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 262.
- <sup>4</sup> Charles McCorquodale, *Bronzino*, New York: Harper and Row, 1981, pp. 23–27; Craig Hugh Smyth, *Bronzino Studies*, Princeton: Princeton University Press, 1955, pp. 117–125.
- <sup>5</sup> Rudolf and Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists*, New York and London: W. W. Norton, 1969 (1963), pp. xix–xxiv.
- <sup>6</sup> Martin Kemp, 'Ogni dipintore dipinge se: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?', in: Cecil Clough (ed.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester: Manchester University Press, 1976, pp. 311–333; Frank Zöllner, 'Ogni pittore dipinge se: Leonardo da Vinci and "automimesis"', in: Matthias Winner (ed.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, Weinheim: vch, 1992, pp. 137–160.
- <sup>7</sup> Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects* (1550–1568), Vol. 10 (Bronzino to Vasari), trans. Gaston du C. de Vere, Londen: Macmillan and Co. & The Medici Society, 2010, p. 12.
- <sup>8</sup> Deborah Parker, *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 1–13.
- <sup>9</sup> Elizabeth Cropper, 'The fortuna critica of Agnolo Bronzino', in: Carlo Falciani and Antonio Natali (eds), *Bronzino. Artist and Poet at the Court of the Medici*, Firenze: Mandragora, 2010, pp. 23–33; Elizabeth Pilliod, *Pontorno, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven: Yale University Press, 2001. Also notice how Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* recalls Pontorno's *Halberdier*. See Carmen Bambach, op. cit. (note 2), p. 262 for further discussion.
- <sup>10</sup> John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth: Penguin Books, 1990 (1964), pp. 15–78, 171–188.
- <sup>11</sup> Willibald Sauerländer, 'From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion', in: *Art History*, Vol. 6, no. 3, 1983, pp. 253–270.
- <sup>12</sup> Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, trans. George Bull, Londen: Penguin Books, 1967 (1528) pp. 66–68.
- <sup>13</sup> Leon Battista Alberti: *Om Billedkunsten. Della Pittura* (1435–1436), trans. Lise Bek, Kopenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 2000, pp. 271–273; Pliny: *Natural History*, trans. H. Rackham, E. H. Warmington (ed.), Londen: Loeb Classical Library, 1952–1962, Book xxxv, p. 15.
- <sup>14</sup> Georges Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art* (1990), trans. John Goodman, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005, pp. 53–84; Maria Fabricius Hansen, 'Maniera and the Grotesque', in: Wolfgang Braungart (ed.), *Manier und Manierismus. Sonderdruck aus Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, Vol. 106, Braungart: Max Niemeyer Verlag, 2000, pp. 251–273; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1981, p. 229; Robert Williams, op. cit. (note 1), pp. 29–72.

- 15 Het tot leven wekken van een kunstwerk (in het bijzonder een beeldhouw- werk) respectievelijk het verstenen van een mens. Zie bijvoorbeeld: Ovidius, *Ovids Metamorfofer*, vert. Otto Steen Due, Kopenhagen: Gyldendal, 2005, pp. 127-128, 289-291; Victor Ieronim Stoichita, *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, vert. Alison Anderson, Chicago en Londen: University of Chicago Press, 2008, pp. 7-20.
- 16 Bambach, op. cit. (noot 2), p. 262.
- 17 Richard Goldthwaithe, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- 18 Castiglione, op. cit. (noot 12), pp. 135-137.
- 19 Justin Edwards en Rune Graulund, *Grotesque. The New Critical Idiom*, Londen en New York: Routledge, 2013, pp. 1-15, 36-50; Geoffrey Galt Harpham: *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1982, pp. 3-48; Alessandra Zamperini: *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau*, vert. Peter Spring, Londen: Thames and Hudson, 2008 (2007), pp. 90-119.
- 20 Mario Tinti, *Agnolo Bronzino*, Florence: Istituto di edizioni artistiche, 1920, p. 239.
- 21 Mikhail Bakhtin, *Karneval og latterkultur*, vert. Jan Hansen, Peter Thielst (red.), Frederiksberg: Det lille forlag, 2000 (1965), pp. 68-69.
- 22 Fabricius Hansen, op. cit. (noot 14), p. 252.
- 23 Wittkower, op. cit. (noot 5), pp. 281-283.
- 24 Camille Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York: Vintage Books, 1991 (1990), pp. 94-98.
- 25 Frank Jewett Mather, *A History of Italian Painting*, New York en Londen: 1923, pp. 251-252.
- 26 Camille Paglia, *Glittering Images. A Journey through Art from Egypt to Star Wars*, New York: Vintage Books, 2013 (2012), p. 53.
- 27 Daniel Rowland, *Mannerism — Style and Mood*, New Haven en Londen: Yale University Press, 1964, pp. 3-20, 75-82.

- 15 Ovid, *Ovids Metamorfofer*, trans. Otto Steen Due, Copenhagen: Gyldendal, 2005, pp. 127-128, 289-291; Victor Ieronim Stoichita, *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, trans. Alison Anderson, Chicago & Londen: University of Chicago Press, 2008, pp. 7-20.
- 16 Bambach, op. cit. (note 2), p. 262.
- 17 Richard Goldthwaithe, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- 18 Castiglione, op. cit. (note 12), pp. 135-137.
- 19 Justin Edwards and Rune Graulund, *Grotesque. The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge, 2013, pp. 1-15, 36-50; Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1982, pp. 3-48; Alessandra Zamperini, *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau* (2007), trans. Peter Spring, London: Thames and Hudson, 2008, pp. 90-119.
- 20 Mario Tinti, *Agnolo Bronzino*, Florence: Istituto di edizioni artistiche, 1920, p. 239.
- 21 Mikhail Bakhtin, *Karneval og latterkultur* (1965), trans. Jan Hansen, Peter Thielst (ed.), Frederiksberg: Det lille forlag, 2000, pp. 68-69.
- 22 Fabricius Hansen, op.cit. (note 14), p. 252.
- 23 Wittkower, op.cit. (note 5), pp. 281-283.
- 24 Camille Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York: Vintage Books, 1991, pp. 94-98.
- 25 Frank Jewett Mather, *A History of Italian Painting*, New York and London: Henry Holt and Company, 1923, pp. 251-252.
- 26 Camille Paglia, *Glittering Images. A Journey through Art from Egypt to Star Wars* (2012), New York: Vintage Books, 2013, p. 53.
- 27 Daniel Rowland, *Mannerism — Style and Mood*, New Haven and London: Yale University Press, 1964, pp. 3-20, 75-82.