MONNIKENWERK

Over de invloed van antieke bronnen op de weergave van Sint Antonius de Grote in de Renaissancekunst

BAS VAN DE VEN, s1009750
BACHELORSCRIPTIE GRIEKSE
EN LATIJNSE TAAL EN CULTUUR

RECEPTIEGESCHIEDENIS
PROF. DR. E. M. MOORMANN



Ὁ τύπτων τὸ μαζὶον τοῦ σιδήρου, πρῶτον σκοπεῖ τὸν
λογισμὸντί μέλλει ποιεῖν, δρέπανον, μάχαιραν, πέλυκα.
Οὕτως καὶ ἡμεῖς ὀφείλομεν λογίζεσθαι ποίαν ἀρετὴν
μετερχόμεθα, ἵνα μὴ εἰς κενὸν κοπιάσωμεν.

Wie een klomp metaal gaat slaan, maakt eerst de keuze
wat hij ermee wil maken – een zeis, een mes, een bijl.
Net zo zouden wij moeten kiezen aan welke deugd wij
beginnen, opdat we niet tevergeefs moeite doen.

Antonius de Grote
Apophthegmata patrum, 35

INHOUDSOPGAVE

Inleiding **4**
Onderzoek 5
Methode 6
Hoofdstuk 1: Antonius de Grote **9**
Standaardiconografie 9
Athanasius: Antonius' levensloop 11
Evagrius: afwijkende elementen 15
Hoofdstuk 2: Renaissancekunst tussen 1400 en 1500 ..... **18**
Tentazione di Sant'Antonio Abate (Fra Angelico) 18
Sant'Antonio bastonato dai diavoli nel deserto (Sassetta) 23
Tentazioni di Sant'Antonio (Parentino) 27
Le Tentazioni di Sant'Antonio (Michelangelo) 32
Deelconclusie 36
Hoofdstuk 3: Renaissancekunst tussen 1500 en 1600 ..... **38**
Tormento di Sant'Antonio (Savoldo) 38
Sant'Antonio Abate (Moretto) 43
Tentazioni di Sant'Antonio (Tintoretto) 46
Tentazioni di Sant'Antonio (Carracci) 51
Deelconclusie 54
Conclusie **55**
Bibliografie **57**
Bronnen 57
Secundaire literatuur 57
Afbeeldingsverantwoording **59**

Inleiding

In tegenstelling tot het beeld dat de meeste mensen tegenwoordig van de christelijke kerk en haar tradities hebben, is het vroege christendom een bron van ontwikkeling, nieuwe rituelen en wonderen. Het christendom – dat vandaag de dag meer pleit voor rust en reflectie, in een alsmaar complexere samenleving – was in de vroegchristelijke periode allesbehalve een oase van rust. De vroegchristelijke wereld veranderde constant door nieuwe religieuze ideeën, andere vormen van geloof en inspirerende verhalen. Een verhaal dat past binnen de vroege traditie van het christendom, is het leven van Antonius de Grote.[1]

Antonius was een christelijke kerkvader uit de derde eeuw. Net zoals de meeste kerkvaders heeft Antonius een bepaald aspect toegevoegd aan de christelijke religie, die in deze vroege periode nog nauwelijks georganiseerd en gedogmatiseerd was. Antonius, die omtrent 251 geboren was in Egypte, leefde ver voor de grote kerkconcilies. Pas bij deze kerkconcilies, die plaatsvinden vanaf het door Constantijn de Grote afgegeven Edict van Milaan in 313, begint het christendom zijn karakteristieke kerkhiërarchie en dogma's te krijgen. Met andere woorden: in Antonius' tijd was er voldoende ruimte om een nieuwe, eigen invulling te geven aan het christelijke geloof. De Rooms-katholieke, Koptische, Assyrische, Oosters-orthodoxe en Oriëntaals-orthodoxe kerken erkennen Antonius als de vader van het monachisme. Monachisme is een vorm van ascese (*ἄσκησις*), waarbij men streeft naar geestelijke volmaaktheid door een teruggetrokken leven. Antonius' leven is een verassend modern aandoend verhaal van een luxekindje dat uiteindelijk een hoger, goddelijk doel vindt. Niet alleen is Antonius het boegbeeld van het christelijke monastieke leven, maar zijn leven heeft ook uitgebreide receptie genoten. Kunstenaars vinden keer op keer inspiratie bij het verhaal van de jongeman die tegen de Duivel en zijn slaafse demonen vecht. In een wereld waar de meeste gelovigen analfabeet waren, werden heiligen herkend aan een

[1] In het vervolg: Antonius. De kluizenaar Antonius wordt 'de Grote' genoemd vanwege zijn voorbeeldrol binnen het christelijke monasticisme. Antonius staat ook bekend als Antonius van Egypte, aangezien hij in Egypte leefde; Antonius Abbas (naar het Koptische ⲁⲃⲃⲁ), omdat zijn rol binnen de door hem opgezette kluizenaarsgemeenschap abt was; Antonius van de Woestijn, vanwege zijn lange verblijf in de Egyptische woestijn; Antonius de Anachoreet of Antonius de Heremiet, in overeenstemming met zijn levensstijl als kluizenaar; Antonius van Thebe, waarmee het Thebe in Egypte wordt bedoeld.

uitgebreid systeem van iconografie. Zo hebben de meeste heiligen bepaalde scènes, attributen in de hand en verwijzingen naar patronagegebieden op grond waarvan hij (of zij) herkend kan worden in de beeldende kunst. De belangrijkste bron voor het leven van Antonius is de door Athanasius geschreven *Βίος καὶ Πολιτεία Πατρὸς Ἀντωνίου*, geschreven rond 360.[2] Hieronder volgt een citaat uit het slot van Athanasius' werk:

> Πόθεν γὰρ εἰς τὰς Σπανίας καὶ εἰς τὰς Γαλλίας, πῶς εἰς τὴν Ῥώμην καὶ τὴν Ἀφρικήν, ἐν ὄρει κεκρυμμένος καὶ καθήμενος ἠκούσθη, εἰ μὴ ὁ θεὸς ἦν, ὁ πανταχοῦ τοὺς ἑαυτοῦ γνωρίζων ἀνθρώπους, ὁ καὶ Ἀντωνίῳ τοῦτο κατὰ τὴν ἀρχὴν ἐπαγγειλάμενος; (Athanasius, *BA* 93)
>
> Want hoe werd er tot in Spanje en tot in Gallië, hoe tot in Rome en Afrika gehoord over degene die zich in de berg schuilhield en had gevestigd, of hij niet God was die zijn mensen overal bekendmaakt, die dit ook aan Antonius had beloofd vanaf het begin?

De populariteit van Antonius' leven blijkt uit de snelle opeenvolging van teksten over hem. Volgens de overlevering is Antonius in 356 – met een indrukwekkende leeftijd van honderdvijf jaar oud! – gestorven.[3] Athanasius schreef zijn *Βίος Ἀντωνίου* rond 360. Dertien jaar later verscheen een Latijnse vertaling van Athanasius' biografie, de *Vita Antonii*.[4] Tegen de tijd dat Evagrius deze vertaling maakte, voegde hij Italië en Illyrië toe aan het bovenstaande citaat: Antonius' verhaal verspreidt zich als een lopend vuurtje in christelijk Europa.[5]

Onderzoek

In de wetenschap is onderzoek gedaan naar de overleving van het Antoniusverhaal door Bartelink en recenter door Bertrand (zie bibliografie). Terwijl zij met grote nauwkeurigheid de tekstoverlevering van Athanasius en Evagrius behandelen, wordt de beeldende kunst door hen onvoldoende behandeld. Het onderzoek naar Antonius is

---

[2] Hoewel er oorspronkelijk nauwelijks getwijfeld werd aan het auteurschap van Athanasius, brandde er in de zestiende eeuw een debat los over Athanasius' oeuvre. Deze historici, die zichzelf de Maagdenburger Centuriatoren noemden, waren in hun argumentatie vrij subjectief en niet-wetenschappelijk. Tegenwoordig wordt aangenomen dat Athanasius niet de enige auteur, maar wel een bepalende auteur van het werk zou zijn geweest, zie Hunink (2013) en Barnes (1986).

[3] Bertrand (2005), p. 14; Athanasius, *BA* 89.

[4] Voor de overzichtelijkheid zal in dit onderzoek Athanasius' werk worden afgekort als *BA* (*Βίος Ἀντωνίου*) en Evagrius' werk als *VA* (*Vita Antonii*).

[5] Evagrius, *VA* 93: *Qui deuotos eius animos erga suam praeuidens maiestatem, hominem alio pene orbe celatum, et inter tantas positum solitudines, Africae, Hispaniae, Galliae, Italiae, Illyrico, ipsi etiam, quae urbium caput est, Romae, ut in exordio promiserat, demonstrauit.*

naar mijn mening niet voldoende ingegaan op de visuele uitwerking van de bronnen. Een verband tussen Athanasius' en Evagrius' overlevering aan de ene kant en de beeldende kunst aan de andere kant ontbreekt. Juist de visuele receptie van het Antoniusverhaal – net zo spannend voor een anonieme middeleeuwse monnik als voor een surrealist als Dalí – verdient ook aandacht te krijgen in het wetenschappelijke onderzoek. Het doel van dit onderzoek is dan ook om te kijken naar enkele voorbeelden in de beeldende kunst. Hierbij zal dit onderzoek specifiek ingaan op de manier waarop Italiaanse Renaissancekunstenaars bij het afbeelden van Antonius de Grote teruggrijpen op Athanasius' *Βίος Ἀντωνίου* en Evagrius' *Vita Antonii*.



Afbeelding 1

San Antonio Abad, geschilderd door Francisco de Zurbarán rond 1664 in Madrid.

Methode

De hierboven geformuleerde onderzoeksvraag is het eindproduct van veel overwegingen en kaders. Ten eerste: het afbakenen van de voorwaardes bij de voorselectie. Het is onmogelijk om alle kunst waarin Antonius de Grote voorkomt, te analyseren. Bij het afbakenen van het onderzoek is rekening gehouden met de volgende kaders:

i. Het corpus moet uit voorbeelden bestaan die zowel in geografische als chronologische verspreiding afgebakend zijn,

ii. waarbij het essentieel is dat er voldoende secundaire literatuur beschikbaar is, zodat het onderzoek een zo goed mogelijke overbrugging tussen klassieke teksten en receptiekunst kan maken.

iii. Er moet een corpus van kunstwerken worden samengesteld, dat zowel

afgebakend als representatief is.

Ten tweede: aan de hand van kaders (i) en (ii) is de keuze al snel gevallen op de Italiaanse Renaissancekunst. Dit is een periode waarin Antonius rijkelijk gerecipieerd is. De Renaissance brengt ook het voordeel met zich mee dat de Italiaanse stadstaten geografisch afgebakend waren met voldoende continuïteit én onderlinge verschillen in de kunst. Het historisch tijdsbestek van de Italiaanse Renaissance biedt ook al een richtlijn voor een periodisering. Alle werken uit het corpus zijn tussen 1400 en 1600 gemaakt. Er is gekozen voor deze relatief lange periode omdat dit onderzoek een fundament wil bieden voor verder wetenschappelijk onderzoek. Als dit onderzoek bruikbare resultaten oplevert, kan vervolgonderzoek specifiekere periodes of andere geografische gebieden onder de loep nemen.

Ten derde: het selecteren van acht voorbeelden voor het corpus. Dit corpus bestaat uit vier schilderijen uit de 'vroege Renaissance', 1400–1500, en vier voorbeelden uit de 'late Renaissance', 1500–1600 (kader iii). In eerste instantie zijn exemplaren uit het *Lexicon der Christlichen Ikonographie* gekozen.[6] Deze groep is door mij aangevuld aan de hand van een online database, waarbij het uitgangspunt was dat er zo veel mogelijk aan Antonius gebonden iconografie voorkwam. Daarnaast is er bij de selectie gelet op een verspreiding van gebeurtenissen en scènes binnen het verhaal van Antonius, zodat men tijdens dit onderzoek ook een goed idee krijgt van zijn *hele* levensloop. Tenslotte is ervoor gekozen om maximaal één werk per kunstenaar op te nemen. Uiteindelijk ziet het corpus er als volgt uit:

Kunstwerk (titel)		**Kunstenaar**	**Datering**	**Plaats**
1	*Tentazione di Sant'Antonio Abate*	Fra Angelico	1436	Florence
2	*Sant'Antonio bastonato dai diavoli nel deserto*	Stefano di Giovanni (Sassetta)[7]	1440	Siena
3	*Tentazioni di Sant'Antonio*	Bernardo Parentino	ca. 1494	Padua
4	*Le Tentazioni di Sant'Antonio*	Michelangelo Buonarroti	1487	Florence
5	*Tormento di Sant'Antonio*	Girolamo Savoldo	ca. 1520	Venetië

[6] Zie het lemma "ANTONIUS Abbas (der Große), Stern der Wüste, Vater der Mönche", p. 206–217. Direct uit het lexicon zijn de schilderijen van Carracci, Tintoretto en Michelangelo (via Schönberger, p. 214).
[7] Omdat Stefano di Giovanni beter bekend is onder de naam Sassetta, zal hij hierna simpelweg Sassetta genoemd worden. Hetzelfde geldt voor Jacopo Robusti, beter bekend als Tintoretto.

6	*Sant'Antonio Abate*	Moretto da Brescia	1530	Brescia
7	*Tentazioni di Sant'Antonio*	Jacopo Robusti (Tintoretto)	1577	Venetië
8	*Tentazioni di Sant'Antonio*	Annibale Carracci	1597	Bologna

De uitwerking van dit onderzoek zal uiteenvallen in drie delen. In hoofdstuk 1 wordt kort ingegaan op Antonius' levensloop en de standaardiconografie van de heilige. In hoofdstuk 2 worden de schilderijen uit de periode 1400–1500 geanalyseerd, in hoofdstuk 3 de schilderijen uit de periode 1500–1600. Deze tweedeling heeft naast overzichtelijkheid geen verdere bedoelingen.

De analyse vindt plaats aan de hand van secundaire literatuur en de belangrijkste primaire bronnen. Voor de Griekse tekst wordt gebruikt gemaakt van de kritische editie van Bartelink (2004) en voor de Latijnse tekst is er de kritische editie van Bertrand (2005). De visuele voorstellingen worden getoetst aan de teksten, waarbij vooral de volgende vragen steeds centraal staan:

i. Welke scène uit Antonius' leven wordt afgebeeld? Wordt deze, afgaande op de *BA* en *VA*, letterlijk of meer figuurlijk weergegeven?
ii. Zijn verhaalelementen en attributen op het besproken schilderij specifiek ontleend aan Athanasius, Evagrius of een andere bron?
iii. Was de kunstenaar bekend met de antieke bronnen en waaruit blijkt dit? Zijn er uitgelichte elementen?
iv. In hoeverre maken de kunstenaars gebruik van hun eigen interpretaties, invullingen en artistieke vrijheid?
v. Worden er ideeën op 'meta-niveau' naar voren gebracht in het kunstwerk?

Niet elk van deze vragen zal bij ieder schilderij even veel aan bod komen. Na de analyses van hoofdstuk 2 en 3 volgen de onderzoeksresultaten in de conclusie. Hierin worden ook een reflectie en mogelijkheden tot vervolgonderzoek opgenomen. Na de conclusie volgen de bibliografie en afbeeldingverantwoording.

Hoofdstuk 1: Antonius de Grote

Standaardiconografie

Voor dit onderzoek zal de standaardiconografie van Antonius van groot belang zijn. Antonius' iconografie is sinds de middeleeuwen niet of nauwelijks meer veranderd. Vóór deze periode veranderde zijn iconografie, omdat verschillende 'nieuwe verhalen' in de loop van de tijd werden toegevoegd aan Athanasius' Antoniusleven. Verschillende voorbeelden hiervan zullen terugkomen in de analyse van de Renaissancekunst (zie hoofdstuk 2 en 3).



Afbeelding 2

Heilige Antonius, een gekleurde houtsnede van een anonieme kunstenaar uit Duitsland, geschilderd rond 1140.

Het *Lexicon der Christlichen Ikonographie* biedt een uitgebreid overzicht van de standaardiconografie van christelijke heiligen. Allereerst wordt Antonius los van zijn attributen beschreven: een oude man met grijs haar die over het algemeen een middellang tot lang gewaad draagt met daaroverheen een donkergrijs-zwarte cape. Deze omschrijving hoeft natuurlijk niet specifiek op Antonius de Grote te slaan. Zijn attributen maken hem echter herkenbaar. Vaak draagt Antonius een kluizenaarsstaf of abtstaf. In enkele gevallen houdt Antonius een bel vast. Verder is het zogenaamde *tau*-kruis kenmerkend voor Antonius; dit wordt soms aan zijn staf vastgemaakt als crucifix, maar vaker afgedrukt op zijn kledij (beide opties zijn te zien op afb. 2). In sommige

gevallen wordt er een vlam, het zogenaamde "Antoniusvuur", weergegeven bij Antonius. Tenslotte wordt Antonius vaak afgebeeld met een varken (of zwijn) bij zijn voeten.[8] Al deze attributen zullen uitgebreid aan bod komen bij de analyse van de Renaissanceschilderijen.

Gedurende dit onderzoek zal aandacht worden besteedt aan alle veelvoorkomende iconografische attributen van Antonius. Hieronder volgt eerst een overzicht waar welk element in dit onderzoek wordt besproken.

1) de christelijke halo (Fra Angelico, vanaf pagina 18)
2) het christelijke icoon (Sassetta, vanaf pagina 23)
3) het *tau*-kruis *of* Antoniuskruis (Sassetta, vanaf pagina 26)
4) Schrift(lezing) (Parentino, vanaf pagina 29)
5) handkruis (Parentino, vanaf pagina 30)
6) Antoniusvuur (Savoldo, vanaf pagina 41)
7) varken en (varkens)bel (Moretto, vanaf pagina 44)

Kirschbaum geeft in het *Lexicon der Christlichen Ikonographie* ook een zeer nuttig overzicht van de composities waarin Antonius wordt weergegeven:

1) Vroege Antoniuscyclus[9]
2) Omvangrijke Antoniuscyclus
    a) Antonius op zichzelf
        i) Kerkelijk portret, frontaal aanzicht
        ii) Antonius in zijn eerste ascese (grot)
        iii) Antonius in zijn late ascese (fort)
        iv) Antonius wordt door duivelse machten verleid
        v) Antonius leest uit Geschriften, uit een boek
    b) Antonius in groepen
        i) met Paulus de Heremiet
        ii) (met personages uit de) Verzoekingen

[8] Kirschbaum (1973), p. 207.
[9] Deze categorie wordt door Kirschenbaum (1973) uitgewerkt op p. 211. Dit onderzoek gaat echter alleen in op de omvangrijke Antoniuscyclus; daarom is ervoor gekozen om alleen deze categorie volledig weer te geven in dit overzicht.

(1) Samen met demonen; Antonius vecht tegen de duivelse machten
(2) Samen met de Duivel; Antonius vecht tegen de Duivel
(3) Samen met de Duivel en demonen; Antonius vecht tegen het kwade
(4) Samen met Jezus en demonen; Jezus helpt Antonius tegen demonen
(5) Antonius en volgelingen in triomf; *tropaeum*-weergave

iii) Vader van monniken
(1) Antonius met zijn wereldlijke zus bij het vrouwenklooster
(2) Samen met arme mensen; Antonius biedt zijn wereldlijke bezit aan
(3) Samen met kluizenaars; Antonius vraagt kluizenaars om wijsheid
(4) Samen met zijn volgelingen; Antonius leert en geneest

In de analyse In de analyse van de volgende hoofdstukken zullen we zien dat het thema "Verzoekingen" zeer geliefd was in de Italiaanse Renaissance. Voorafgaand aan de analyse is het van belang om eerst een goed idee te krijgen van de werken van Athanasius en Evagrius.

Athanasius: Antonius' levensloop

In eerste instantie schreef Athanasius zijn Antoniusleven voor een groep Egyptische monniken. Deze monniken waren geïnspireerd geraakt door de heilige en hoopten meer te weten te komen over de Vader van Monniken. Na een korte monoloog van Athanasius over het belang van *ἄσκησις*, "training" (in christelijke praktijken), volgt de daadwerkelijke biografie.

BA, 1–4 Antonius woonde samen met zijn vermogende ouders en zijn zusje in Egypte. Op jonge leeftijd was Antonius niet geïnteresseerd in lezen en blonk hij niet uit. Na het overlijden van zijn ouders, droeg hij zorg voor zijn zusje. In de kerk hoorde Antonius over gelovigen die hun bezittingen aan de apostelen hadden gegeven, zodat de rijkdom terechtkwam bij hen die het nodig hadden. Antonius verkocht zijn geërfde landerijen en ondersteunde de behoeftigen. Uiteindelijk wilde Antonius zich volledig op de ascese toeleggen. Hij bracht zijn zus naar

een vrouwenklooster en begon oude kluizenaren om raad te vragen.[10] Zodoende werd Antonius een geliefde figuur in de regio en kreeg hij de bijnaam Theofilus, "die van God houdt".[11]

BA, 5–10 De in ascese levende Antonius wordt afgeleid door de Duivel, die hem zowel met wereldlijke bezittingen als seksuele fantasieën verleidt. Antonius houdt stand en kan zelfs nadat de Duivel zichzelf in een vrouw heeft veranderd, niet door het lichamelijk genot worden gekweld. Er ontstaat een korte dialoog tussen Antonius en de Duivel, maar Antonius heeft duidelijk de overhand en zet zijn ascese – nu in nog heftigere vorm, in strenge leer – voort. Hij daalt af naar een afgelegen grafkelder, waar de Duivel en zijn demonen hem lichamelijk afranselen. Antonius is gewond, maar wil toch terug naar de grafkelder, waar hij nogmaals wordt aangevallen door de Duivel. Hij en zijn demonen veranderen zich in woeste beesten en vallen aan. Uiteindelijk verdrijft het licht van Christus het kwade en belooft Hij Antonius altijd bij te zullen staan.

BA, 11–15 Hierna trok Antonius naar de berg Pispir om in volledige afzondering te leven. Onderweg verleidde de Duivel hem met zilver en goud, maar Antonius doorzag de list en negeerde het. Antonius leefde de volgende twintig jaren van zijn leven in een verlaten fort, waaromheen een groep gelovigen zich vestigden. Zij hoorden Antonius binnenin vechten met duivelse demonen. Na al die jaren werd Antonius naar buiten gehaald door de gelovigen en hij was lichamelijk en geestelijk sterker dan ooit. Na deze ascese kon Antonius mensen wonderbaarlijk genezen.

BA, 16–43 Na zijn ascese, onderwees Antonius zijn kennis aan kluizenaars en leerlingen. Hij legde uit hoe men moet uitkijken naar de hemel, hoe men in ascese een volmaakt leven kan bereiken en hoe de demonen te werk gaan. Antonius zei dat demonen ooit aanhangers van God waren,

[10] Opvallend hierbij is dat Antonius, in tegenstelling tot zijn bijnaam "Vader der Monniken" niet de eerste kluizenaar of monnik was. Ascetisme wordt na het leven van Antonius zeer populair, maar ook voor diens leven had het al een kleine groep aanhangers.

[11] De naam Theofilus heeft enig debat doen oplaaien, aangezien het zowel opgevat kan worden als "minnaar van God" als "vriend van God". Hunink (2013) merkt terecht op dat de Latijnse overlevering *"Theophilum, hoc est, qui Deum amat"* de interpretatie "minnaar" aannemelijker maakt.

maar dat zij 'gevallen' en misleid waren door de Duivel. Zodoende kwellen zij de mensen met beproevingen – de liefde voor rijkdom, voor luxe, voor lichamelijk genot. Antonius verklaarde dat Christus door zijn kruisiging en wederopstanding de macht van de Duivel en zijn demonen voor eeuwig had ondermijnd. Christus was de *triumphator*, de Duivel de overwonnene. De beste remedie was volgens Antonius het negeren van de demonen. Tenslotte legde Antonius uit hoe men slechte en goede geesten kan onderscheiden: bij de goede geesten voel je blijdschap en geluk en Christus, bij slechte geesten angst en verdriet. Ter illustratie vertelt Antonius het verhaal van de demonen die hem 's nachts lastigvielen. Een andere avond heeft Antonius een lastige demon teruggeslagen (waar hij erg trots op was). Antonius relatie met de Duivel draait langzaam om: de Duivel vraagt Antonius waarom iedereen zo boos op hem is. Zelfs de Duivel raakt ervan overtuigd dat hij zwak is, wat het slotstuk van Antonius' betoog vormt.

BA, 44–55 Tijdens de vervolgingen van Maximinus begeleidde en ondersteunde Antonius martelaren die in Alexandrië werden opgepakt. In tegenstelling tot zijn medegelovigen besloot Antonius niet onder te duiken, toen de autoriteiten christenen oppakten. Antonius, die hoopte een martelaar te worden, werd echter niet opgepakt, omdat de autoriteiten zijn vroomheid vreesden. Antonius besloot terug te keren in nog strengere ascese, maar bleef belaagd worden door mensen die zijn wonderen en raad wilden. Op dat moment besloot Antonius de 'diepe woestijn' in te trekken. Hier verbouwde hij zijn eigen graan en groente, zodat hij in autarkie kon leven. Ook in de woestijn werd Antonius door de Duivel aangevallen, die demonen en woeste dieren op hem afstuurde. Antonius verrichtte een wonder, door in het midden van de woestijn te bidden, waardoor een waterbron ontstond.

BA, 56–66 In de volgende hoofdstukken vertelt Athanasius enkele van Antonius' wonderen. Athanasius benadrukt hierbij vooral dat niet Antonius, maar Christus verantwoordelijk was voor de genezingen en wonderen die

Antonius verrichtte. Antonius helpt iedereen: gelovigen en heidenen, Romeinen en Egyptenaren.

BA, 67–80 Athanasius laat doorschemeren hoezeer hij tegen de leer van Arius, het arianisme, is.[12] Wanneer Antonius met Griekse filosofen spreekt, overtuigt hij hen van hun verkeerde gedachtes door voorbeelden uit de Grieks-Romeinse mythologie te ontkrachten. Dit mondt uit in het tweede betoog van Antonius, waarin de overwinning van Christus' kruis centraal staat. Het kruis staat in de woorden van Athanasius symbool voor de overwinning, verrijzing en kracht van God. Het veranderende godsbeeld uit de Late Oudheid komt duidelijk terug:

> Ἐὰν δέ, ὡς ἀκούω, θελήσητε λέγειν μυθικῶς λέγεσθαι ταῦτα παρ' ὑμῖν, καὶ ἀλληγορεῖτε τὴν ἁρπαγὴν Κόρης εἰς τὴν γῆν, καὶ Ἡφαίστου χωλότητα εἰς τὸ πῦρ, καὶ Ἥραν εἰς τὸν ἀέρα, καὶ Ἀπόλλωνα εἰς τὸν ἥλιον, καὶ Ἄρτεμινμὲν εἰς τὴν σελήνην, τὸν δὲ Ποσειδῶνα εἰς τὴν θάλασσαν, οὐδὲν ἧττον οὐ θεὸν σέβεσθε, ἀλλὰ τῇ κτίσει λατρεύετε παρὰ τὸν τὰ πάντα κτίσαντα θεόν. (Athanasius, *BA* 76)
>
> Wanneer jullie, zo hoor ik, willen zeggen dat deze dingen volgens jullie mythologisch bedoeld worden en dat jullie de schaking van Korè als allegorie zien van de aarde en de hinkepoot van Hephaestus van het vuur en Hera van de lucht en Apollo van de zon en Artemis van de maan en Poseidon van de zee, dan eren jullie even goed géén God, maar jullie dienen de schepping, in plaats van God, die alles geschapen heeft.

In de naam van het kruis van Christus geneest Antonius allerlei zieken, waardoor ook ongelovigen overtuigd raken en zich bekeren.

BA, 81–88 Antonius bereikt in het hele rijk grote roem. Keizer Constantijn de Grote stuurt Antonius een brief om hem te prijzen en na enige overtuiging van zijn volgelingen, kiest Antonius ervoor om ook een antwoordbrief te schrijven. Hierna wordt Antonius gekweld door een visioen: het arianisme zal het geloof vernietigen. Antonius – of Athanasius? – waarschuwt de gelovigen voor de gevaren van het arianisme. Wanneer een Romeinse commandant christenen bedreigt, stuurt Antonius hem een brief waarin hij de commandant waarschuwt voor de wraak en

[12] Het is onduidelijk in hoeverre Athanasius en in hoeverre Antonius tegen het arianisme is. Athanasius legt Antonius meerdere malen woorden in de mond, terwijl de daadwerkelijke mening van Antonius niet is vastgelegd of ondersteund door andere bronnen. Athanasius vlecht de vorige hoofdstukken – over wonderen en visioenen – vast aan de discussie over het arianisme door het arianisme als duivels en valselijk weer te geven.

vergelding van God en zijn aanhangers. In een ongeluk kwam de commandant om, waardoor mensen Antonius als profeet zagen.

BA, 89–95 Antonius keerde hierna terug in ascese. Na een visioen te hebben gekregen dat zijn leven bijna voorbij was, gaf hij enig advies aan zijn volgelingen. Antonius instrueerde dat men zijn lichaam in de woestijn moest begraven op een plek die anoniem moest blijven (in tegenstelling tot Egyptische conventie bij heiligen). Antonius werd kort daarop ernstig ziek, maar weet nog wel een zeer lange redevoering te houden tegen twee leerlingen over de christelijke leer, het afweren van demonen en het geloven in de kracht van het kruis. Met de woorden *σῴζεσθε τέκνα*, "wees gered mijn kinderen", liet Antonius tenslotte de geest. Athanasius spoort gelovigen nog eenmaal aan om te leven naar het voorbeeld van de heilige Antonius en suggereert dat Antonius' leven ook vele heidenen zal doen inzien dat het christelijke geloof het ware geloof is. Met een standaard gebedsformule komt het verhaal, en daarmee heel de biografie, tot een eind.

Evagrius: afwijkende elementen

De bewerking van Evagrius is geen letterlijke, 'woord voor woord'-vertaling van de Griekse tekst van Athanasius. Dit blijkt alleen al uit het gegeven dat Evagrius de tekst van Athanasius concretiseert op plekken waar de interpretatie niet 'glashelder' was. Hoewel zeer gedetailleerde verschillen tussen de teksten meestal niet relevant zijn voor dit onderzoek, brengt Evagrius wel een aantal structurele veranderingen aan die gevolgen hebben voor de receptie van Antonius' verhaal.

Bartelink heeft onderzoek gedaan naar de verschillen tussen de *BA* en *VA*. Zo gaat Evagrius veel gedetailleerder in op de beschrijving van de Duivel en zijn demonen.[13] Door omschrijvingen als *princeps daemonum*, "eerste van demonen" probeert Evagrius ook een 'demonenhiërarchie' aan te brengen. In aanvulling op Bartelink wil ik suggereren dat Evagrius hiermee een parallel wil trekken tussen de hiërarchie van God en die van de Duivel. Op verschillende plekken kiest Evagrius

[13] Bartelink (1972), p. 100.

ervoor om een groep demonen te vervangen door een enkelvoudige vijand, de Duivel. Zo verruilt Evagrius in meerdere scènes een meervoudsvorm voor een enkelvoudsvorm, waarbij hij het onderwerp *Satanas* toevoegt om enige twijfel over de acteur van de zin weg te halen.[14]

Bartelink merkt terecht op dat de Duivel een grotere rol krijgt bij Evagrius doordat de Duivel de lucht als een demonisch rijk gebruikt.[15] De lucht en zwevende figuren zullen ook in de analyse een groot onderdeel blijken te zijn. Verder benadrukt Evagrius de overwinning van het kruis, een element dat ook in Athanasius al naar voren komt. De rol van het kruis wordt door Evagrius met typisch Romeinse terminologie ondersteund. Evagrius gebruikt hiervoor militaire termen als *tropaeum*. *Tropaea*, palen met daaraan bevestigde wapenuitrusting, die als monument van de overwinning werden geplaatst op de plek van een (veld)slag, lijken qua uiterlijk op het christelijke kruis (zie afbeelding 3). Evagrius spreekt zijn Romeinse publiek aan met een militaire term, passend voor de militaristische cultuur van de Romeinen. De vergelijking tussen het *crux Christi* en een *tropaeum* zit voor Evagrius in de overwinningswaarde.[16]

Ook de theologische kwestie rondom het arianisme wordt bij Evagrius uitgebreider (en vaker) behandeld. Dit zou echter verklaard kunnen worden door de standplaatsgebondenheid van Evagrius, die zijn tekst opstelde op het moment dat het arianisme meer momentum kreeg. Op dezelfde manier kan worden verklaard dat Evagrius meer en meer nadruk legt op de universele geliefdheid van Antonius als (christelijk) icoon. Evagrius *kan* dit meer benadrukken omdat Antonius' faam ook daadwerkelijk wijder verspreid is.

---

[14] Ter illustratie, *BA* 30: *Φοβοῦνται γοῦν τῶν ἀσκητῶν τὴν νηστείαν, τὴν ἀγρυπνίαν, τὰς εὐχάς, (…)*. Dezelfde passage bij Evagrius, *VA* 30: *Pertimescit Satanas recte uiuentum iugilias, orationes, (…)*.

[15] Bartelink (1972), p. 101–102. Zowel de grotere rol van demonen als van engelen wordt door Bartelink uitgebreid behandeld. Hoewel dit niet de hoofdgedachte van het onderzoek is, lijkt een parallelle weergave van goddelijke hiërarchie niet zeer ver gezocht. Het is wellicht interessant voor de wetenschap om te kijken naar de weergave van de demonenhiërarchie (kwade geesten, demonen – de Duivel) en de engelenhiërarchie (heiligen, engelen, aartsengelen – God).

[16] Athanasius, *BA* 74–80. Bartelink (1972), p. 102: "In seiner Übersetzung fügt Euagrius wiederholt Wörter ein um den Sieg von Christus über den Teufel noch mehr hervortreten zu lassen. Insbesondere sind hier Termini wie *vexillum* und *tropaeum* in Bezug auf das Kreuz charakteristisch, (…)."

De *Vita Antonii* van Evagrius neemt veel over van Athanasius, maar voegt dus ook veel toe – van het verduidelijken van polyinterpretabele verhaalelementen tot het benadrukken van de rol van de Duivel. Zoals al aangekondigd in analysevraag ii. van de methode, gaat dit onderzoek erop in of de verschillen tussen Athanasius en Evagrius ook te zien zijn bij Italiaanse Renaissancekunst.



Afbeelding 3

Een uit Spanje afkomstige *denarius* van Julius Caesar, met op de keerzijde een *tropaeum*. De munt, die onlosmakelijk verbonden is met Caesars Gallische oorlogen, is van rond 46.

Hoofdstuk 2: Renaissancekunst tussen 1400 en 1500



Bij de eerste vier Renaissancestukken is de keuze gevallen op werken die vooral het vroege leven van Antonius weergeven: zijn ascese en de aanloop tot de grote verzoekingen. Twee werken komen uit Florence, een uit Siena en een uit Padua. De verspreiding zegt in dit geval weinig, behalve dat de Renaissancekunst vooral in de noordelijke steden floreerde.

Tentazione di Sant'Antonio Abate (Fra Angelico)

"De verzoekingen van Sint Antonius Abbas", geschilderd door Fra 'Beato' Angelico, is een van de beroemdste scènes af in het leven van de heilige. Fra Angelico schilderde zijn Tentazione tussen 1435 en 1440 in Florence. Hoewel de herkomst van het schilderij onbekend is, komt het waarschijnlijk uit een paneelreeks heiligenschilderijen. Zeker is dat Fra Angelico meerdere religieuze werken heeft gemaakt voor de kerken van Florence.[17]

Voordat de elementen van Fra Angelico's schilderij worden besproken, is het van belang dat de halo van Antonius iconografisch behandeld wordt. De halo behoorde tot de standaardiconografie van nagenoeg alle heiligen van de christelijke kerk, inclusief Christus. De aanwezigheid van een halo doet denken aan *BA* 67, waarin wordt vertelt hoe Antonius *χάριν πολλήν*, "grootse uitstraling", heeft.[18] In de christelijke kunst is de halo dermate standaard, dat hij niet als 'afwijking' van Athanasius moet worden gezien. Antonius' uiterlijk wordt niet specifiek omschreven door Athanasius, maar we krijgen in *BA* 14 wel een indruk van zijn uiterlijk.[19] Het beeld dat we van Antonius

[17] Wilson (1995), p. 737–738.
[18] Voor de vertaling en toelichting, zie Hunink (2013), p. 106.
[19] Omdat de weergave van Antonius zelf vrijwel overal hetzelfde is, wordt deze bij de eerste analyse behandeld. Afwijkende details bij andere schilderijen zullen worden toegelicht, maar het is mijns inziens slechts nodig om de volledige analyse eenmalig te geven.

krijgen is dat van een sterke, gezonde man. Athanasius beschrijft hier hoe een groep volgelingen van Antonius hem zien, nadat hij twintig jaar in ascese heeft geleefd:

> Ἐκεῖνοι μὲν οὖν, ὡς εἶδον, ἐθαύμαζον ὁρῶντες αὐτοῦ τό τε σῶμα τὴν αὐτὴν ἕξιν ἔχον, καὶ μήτε πιανθὲν ὡς ἀγύμναστον, μήτε ἰσχνωθὲν ὡς ἀπὸ νηστειῶν καὶ μάχης δαιμόνων, τοιοῦτον δὲ οἷον καὶ πρὸ τῆς ἀναχωρήσεως ᾔδεισαν αὐτόν. Τῆς δὲ ψυχῆς πάλιν καθαρὸν τὸ ἦθος. Οὔτε γὰρ ὡς ὑπὸ ἀνίας συνεσταλμένη ἦν, οὔτε ὑφ' ἡδονῆς διακεχυμένη οὔτε ὑπὸ γέλωτος ἢ κατηφείας συνεχομένη. (Athanasius, *BA* 14)
>
> Toen zij [Antonius] zagen, waren ze verbaasd om te zien dat zijn lichaam dezelfde staat als eerder had, noch dik, zoals een ongetraind (lichaam), noch vermagerd, zoals door het vasten en strijd met demonen, maar zodanig als zij hem ook hadden gekend voor zijn teruggetrokken bestaan. Het karakter van zijn ziel was weer zuiver. Want zij was niet verschrompeld zoals door norsheid, noch verzwakt zoals door genot, noch ten prooi aan meligheid of neerslachtigheid.



Afbeelding 4

Tentazioni di Sant'Antonio Abate, geschilderd door Fra 'Beato' Angelico. Het schilderij is gemaakt tussen 1435 en 1440.

De scène op de voorgrond is Antonius verlokking door de Duivel, die zich vermomd heeft als een groot blok goud. Dit maakt het mogelijk om de precieze passage bij Athanasius en Evagrius te achterhalen. In *BA* en *VA* 12 wordt eerst het verhaal van Antonius en het goud verhaald, waarna de rest van het hoofdstuk gaat over het vinden

van een geschikte ascesekluis. Hoewel het onduidelijk is of er tijd zat tussen het incident met het goud en het vinden van het verlaten fort, dat als Antonius' nieuwe kluis zou dienen, impliceert de tekst dat deze gebeurtenissen direct of vrijwel meteen na elkaar plaatsvonden. In de weergave van Fra Angelico zien we een 'simultane' weergave: op de voorgrond speelt de centrale scène zich af, maar ondertussen zien we ook andere scènes. In totaal zijn er drie elementen te onderscheiden:

1. Antonius wordt verleid door het goud (voorgrond);
2. Een ommuurde vestiging met daarvoor een bos en rivier (rechtsboven);
3. Een fort, waar Antonius zijn tweede ascese doorbrengt (linksboven).

De weergave van Antonius' verleiding door het goud (hierboven 1) is duidelijk geïnspireerd door de passages in de Antoniusbiografieën. Hieronder volgen de corresponderende passages in Grieks en Latijn:

Εἶτα πάλιν οὐκέτι φαντασίαν, ἀληθινὸν δὲ χρυσὸν ἐρριμμένον ἐν ταῖς ὁδοῖς ἑώρακεν ἀπερχόμενος. Εἴτε δὲ τοῦ ἐχθροῦ δείξαντος, εἴτε τινὸς κρείττονος δυνάμεως γυμναζούσης τὸν ἀθλητὴν καὶ δεικνυούσης τῷ διαβόλῳ, ὅτι μηδὲ τῶν ἀληθῶς φροντίζει χρημάτων, οὔτε αὐτὸς ἀπήγγειλεν οὔτε ἡμεῖς ἔγνωμεν, πλὴν ὅτι χρυσὸς ἦν ὁ φαινόμενος. Ὁ δὲ Ἀντώνιος τὸ μὲν πλῆθος ἐθαύμασεν, ὡς δὲ πῦρ ὑπερβάς, οὕτως αὐτὸν παρῆλθεν ὡς μηδὲ στραφῆναι, (…) (Athanasius, *BA* 12)

Een andere keer heeft hij, al reizende, niet weer een illusie, maar echt goud zien liggen op de weg. Antonius heeft niet verteld en wij weten niet of [dit gebeurde] omdat de Duivel het toonde of omdat een zekere hogere macht de atleet liet oefenen en aan de Duivel toonde dat [Antonius] geen interesse had voor waar bezit – (we weten het niet) behalve dat het getoonde goud was. Antonius verwonderde zich over de hoeveelheid, maar nadat hij eroverheen was gestapt als vuur, zette hij de vaart erin zonder zich om te draaien (…)

Dehinc non ut ante phantasiam, sed ingentem massam auri iacentem in itinere conspexit. Verum hanc utrum diabolus simulauerit, an ad Antonium comprobandum, quia nec veris opibus inescaretur, uirtus caelestis ostenderit, ignoratur. Hoc tantum agnouimus, quia quod uisum est, aurum fuit. At ille magnitudinem admiratus radiantis metalli, rapido cursu, quasi quoddam uitaret incendium, (ad montem usque perrexit …) (Evagrius, *VA* 12)

Vervolgens heeft hij niet zoals eerder een illusie, maar een gigantische hoeveelheid goud zien liggen op de weg. Men weet niet of de Duivel deze (hoeveelheid) wel heeft voorgespiegeld, of dat de goddelijke deugdzaamheid het heeft getoond tot Antonius om hem te beproeven met niet echte rijkdom. Wij weten alleen dit: dat hetgeen getoond is, goud was. Maar nadat hij de grootte van het glanzende metaal had bewonderd, met een snelle vaart, alsof hij een soort van brandhaard ontweek, (begaf hij zich tot aan de berg).

Wanneer we het Grieks en het Latijn vergelijken, wordt het goud op nagenoeg dezelfde manier beschreven. De grootte van het stuk goud wordt in beide versies weergegeven. In de eerste zin zien we *(ἀληθινὸν) χρυσὸν* tegenover *ingentem massam auri*, verderop *τὸ πλῆθος* tegenover *magnitudinem radiantis metalli*. In tegenstelling tot Athanasius benadrukt Evagrius de hoeveelheid goud net iets meer, maar het is opvallender dat Evagrius het element *radiantis*, "glanzend", toevoegt. Daarnaast merkt Wilson terecht op dat Athanasius alleen het materiaal en de hoeveelheid benoemt, terwijl Evagrius

ook daadwerkelijk een vorm impliceert.[20] In het schilderij is het goud – net als de halo van Antonius – met bladgoud gemaakt. Dit zou erop kunnen wijzen dat Fra Angelico kiest voor de lezing van Evagrius, omdat bladgoud een zeer waardevol en glanzende uitstraling heeft.

Verder valt op te merken dat de achtergrond van het schilderij (hierboven 2 en 3) afwijkt van andere contemporaine weergaves.[21] De hand van Antonius wijst naar een op de berg gelegen kerk met daarnaast een rij kluizenaarscellen, die door Salmi worden geïdentificeerd als de bestemming van Antonius. Hiermee beeldt Fra Angelico twee scènes in één uit: op de voorgrond Antonius en het goud, linksboven Antonius' tweede ascese. Salmi heeft de krioelende gele wezens op het schilderij (afbeelding 5) onderzocht en als slangen aangeduid. Deze vluchten voor Antonius wanneer hij zijn intrek neemt in de scène die zich direct ná de beproeving voltrekt.[22]



Afbeelding 5

Uitsnede van de linkerbovenhoek van Fra Angelico's *Tentazioni di Sant'Antonio Abate* (afbeelding 4).

De rol van deze slangen is aanzienlijk. Athanasius gebruikt het meervoud van *ἑρπετόν*, "reptiel", terwijl uit Evagrius' tekst blijkt het specifiek om slangen gaat. Athanasius schrijft hoe de reptielen weggaan bij de aankomst van Antonius, terwijl Evagrius dit veel specifieker weergeeft:

[20] Wilson (1995), p. 737 (noot 8). Ze schrijft: "Athanasius does not specify the form of the gold. In the official Latin translation it is designated as 'mass', and could thus be interpreted either as a lump or a pile of coins."
[21] Wilson (1995), p. 373–374.
[22] Salmi (1958), p. 24. In de wetenschap gaat alleen Salmi uitvoerig in op dit schilderij, zoals ook Wilson opmerkt. Het idee dat de wezens bij het fort slangen zijn, wordt niet betwist.

> (…), ubi flumine transuadato, inuenit castellum desertum plenum – ob tempus et solitudinem – uenenatorum animalium, in quo se constituens nouus hospes habitauit. Statimque ad eius aduentum ingens turba serpentium, quasi persecutorem passa, profugit. (Evagrius, *VA* 12)
>
> (…), waar hij, nadat de rivier overgestoken was, een verlaten fort vond, gevuld met giftige dieren – wegens tijd en afzondering – waarin hij, zich settelend als nieuwe gastheer, is gaan wonen. Meteen bij zijn aankomst is een gigantische groep slangen gevlucht, alsof ze te lijden hadden onder een vervolger.

Op het schilderij zien we precies gebeuren wat Evagrius omschrijft: nu Antonius dichterbij komt, vluchten zij het fort uit. Hoewel de weergave van het goud en de slangen erop wijzen dat Evagrius' tekst van grote invloed is geweest op Fra Angelico, zorgt de weergave van de rivier voor problemen. In tegenstelling tot de meeste contemporaine kunstenaars beeldt Fra Angelico een rivier af, gelegen tussen het bos en de oever waar Antonius staat. Athanasius geeft dit weer door te zeggen dat het verlaten fort *εἰς τὸ πέραν τοῦ ποταμοῦ*, "aan de andere kant van de rivier" wordt gevonden. Evagrius vertaalt dit naar *flumine transuadato* (zie bovenstaand citaat). In beide gevallen suggereert de chronologie van de tekst dat het oversteken van de rivier na het incident met het goud plaatsvindt. Op Fra Angelico's schilderij bevindt Antonius zich echter al aan de juiste kant van de rivier – namelijk de kant waar ook het fort (linksboven) is.

Mijns inziens zijn er drie mogelijke oplossingen voor de rivierkwestie. Ten eerste kan het zijn dat Fra Angelico in eerste instantie de centrale scène heeft geschilderd en daarna pas de achtergrond heeft opgevuld met elementen die uit de overlevering komen, zoals het fort en de rivier. Ten tweede is het mogelijk dat Fra Angelico zich heeft laten inspireren door een Byzantijnse schildershandleiding, waarin expliciet wordt vermeld dat er een rivier bij deze scène geschilderd dient te worden.[23] Het is echter aannemelijk dat de weergave van de rivier bij meer contemporaine kunstenaars zou voorkomen, als deze gebaseerd is op een invloedrijke handleiding uit het Byzantijnse Rijk. De derde optie is dat Fra Angelico de chronologie minder belangrijk achtte dan het weergeven van enkele elementen uit het verhaal.

Los van de rivier moge het duidelijk zijn dat Fra Angelico bij het afbeelden van Antonius' verleiding absoluut heeft gekeken naar de klassieke teksten. Hierbij zijn er meer aanknopingspunten met de Latijnse dan de Griekse overlevering. Antonius is nu

[23] Meer informatie over deze schildershandleiding is te vinden in Wilson (1995), p. 739–740.

aangekomen bij de plek van zijn tweede ascese, waar hij zal worden geplaagd door de Duivel en zijn valse volgers.

Sant'Antonio bastonato dai diavoli nel deserto (Sassetta)

"Sint Antonius wordt geslagen door duivels in de woestijn", geschilderd door Stefano di Giovanni Sassetta, laat zien hoe de heilige Antonius nooit met rust gelaten werd door de Kwade. Het schilderij is tussen 1435 en 1440 gemaakt in Siena, waar het in een lokale kerk gehangen heeft.[24]

Sassetta geeft Antonius – net als Fra Angelico – weer als een oude, weerloze man. Antonius heeft op jonge leeftijd zijn wereldlijk bestaan achter zich gelaten, om zich te richten op geestelijke en lichamelijke ascese. Waarom wordt Antonius dan toch altijd weergegeven als een grijze bejaarde? De christelijke iconografie is onlosmakelijk verbonden met het zogenaamde 'icoon'. Een icoon is een meestal frontale weergave van Christus, Maria of een heilige. Vooral in de meer orthodoxe takken van het christendom was het maken van iconen zeer belangrijk. Athanasius' tekst zal in eerste instantie vooral in het oostelijke deel van het Romeinse Rijk hebben gecirculeerd, zoals voor de meeste woestijnvaders wordt aangenomen.[25] Het Antoniusicoon zal een grote rol hebben gespeeld voor de weergave van Antonius is de Renaissancekunst. Het Antoniusicoon laat zich door twee dingen kenmerken: (1) Antonius is een oude, tengere man met grijs haar en (2) hij draagt de attributen van zijn standaardiconografie.

Over het tweede punt is reeds uitgeweid. Dat Antonius als een tengere, oude man wordt weergegeven heeft te maken met zijn zeer hoge leeftijd: zijn beroemdheid en invloed kwamen pas tot bloei toen hij al op hoge leeftijd was. Daarnaast hebben de meeste mensen, waaronder Athanasius, hem pas leren kennen op hogere leeftijd.[26] Renaissancekunstenaars zullen een vergelijkbare redenering hebben gevolgd om

[24] Over het algemeen wordt het werk toegeschreven aan Sassetta, maar soms wordt de anonieme Meester van de Osservanza ook als mogelijke kunstenaar genoemd. Op grond van de literatuur die ik gebruik geef ik het werk weer als zijnde van Sassetta, zie Carli (1957).
[25] Grabar (1968), p. 60–86.
[26] Antonius kwam immers pas op latere leeftijd naar grotere steden, zoals Alexandrië. Uit de chronologie van Athanasius' werk moet worden begrepen dat Antonius pas naar grotere groepen mensen trok na zijn tweede ascese, op welk moment hij rond de vijftig zal zijn geweest.

Antonius als een oude man weer te geven of ze hebben de voorbeelden uit de Byzantijnse kunst overgenomen.



Afbeelding 6

Saint Antoine Le Grand et St. Paul Ermite dans le désert. Dit anonieme icoon is in de veertiende eeuw gemaakt in de Koptisch-Egyptische traditie. Links is Antonius afgebeeld, zoals te zien aan de *tau*-staf en het geschrift dat hij draagt; Paulus de Heremiet is rechts afgebeeld.

Sassetta volgt de in het oosten ontwikkelde standaardiconografie van Antonius de grote: de tengere Antonius ligt weerloos op de grond, terwijl hij belaagd wordt door een groep demonen. Met zijn linkerhand lijkt Antonius zichzelf te verdedigen tegen de demonen, maar in feite is het een handige truc van de artiest om het geslachtsdeel van de roodkleurige demon te verbergen. Terwijl het bij Fra Angelico overduidelijk was welke scène uit Antonius' leven werd afgebeeld, zijn er bij Sassetta meer mogelijkheden. Antonius wordt meerdere malen aangevallen door demonen, maar vrijwel nooit in de open lucht. Er zijn twee passages waarin Antonius door een groep demonen (in hun gebruikelijke vorm) wordt aangevallen: eenmaal in een grot en eenmaal in het verlaten fort dat we al bij Fra Angelico hebben gezien. Omdat het door Sassetta geschilderde gebouw ook op een klooster lijkt, kunnen we op grond van de scène en overeenkomsten met Fra Angelico aannemen dat het om het verlaten fort gaat.

In *BA* 13 staat hoe de weerloze Antonius in zijn kluis wordt aangevallen door demonen. Terwijl hij werd geslagen, roepen de demonen: "Ga weg van ons gebied! Wat is er dan voor jou in de woestijn? Jij verdraagt onze aanval niet."[27] Sassetta kan ervoor gekozen hebben om deze scène naar buiten te verplaatsen om zo meer werkruimte te hebben. Het fort – of in ieder geval de kluis waar Antonius zich in bevindt – wordt op de achtergrond weergegeven. De slang, die door een aanvliegende demon wordt

[27] Athanasius, *BA* 13: *Ἀπόστα τῶν ἡμετέρων. Τί σοὶ καὶ τῇ ἐρήμῳ; Οὐ φέρεις ἡμῶν τὴν ἐπιβουλήν.*

gedragen, kan symbool staan voor de Duivel. Athanasius noemt de Duivel eenmaal *ὁ Δράκων*, "de Slang" (*BA* 6).



Afbeelding 7

Sant'Antonio bastonato dai diavoli nel deserto, geschilderd rond 1440 door Sassetta. Het is mogelijk dat een collega van Sassetta het schilderij heeft gemaakt, de zogenaamde Meester van de Osservanza.

Evagrius' versie volgt deze weergave, waardoor de aanwezigheid van een slang geen uitsluitsel kan geven over een mogelijke inspiratiebron. Het wordt interessanter wanneer we kijken naar het feit dat twee van de vier demonen vliegen en dat alle demonen vleugels hebben. In tegenstelling tot Athanasius benadrukt Evagrius vaak dat de lucht het ruim van de Duivel is en dat demonen luchtwezens zijn. Bartelink: "Wie wichtig für die Vorstellungswelt des Euagrius die bösen in der Luft weilenden Mächte sind, ergibt sich aus der Wiedergabe von Euagrius mit *aëriae potestates* (Kap. 65). Schon vorher hat er ohne dass der Text des Athanasius ihm dazu Anlass bot von den in der Luft weilenden Dämonen gesprochen."[28]

Tot op zekere hoogte kan men speculeren dat Sassetta's weergave meer lijkt weg te hebben van Evagrius' weergave, maar de argumenten daarvoor zijn schaars. Allereerst is het zo dat Sassetta de demonen in een duidelijke machtspositie weergeeft.

[28] Bartelink (1972), p. 101.

Het zwaartepunt van deze positie bevindt zich in de bovenste helft van het werk: Antonius wordt naar beneden gedrukt door de *aëriae potestates*. Daarbij komt dat alle demonen, ook degene die niet vliegen, gevleugeld zijn, wat meer aansluit bij Evagrius' weergave van de duivelse machten. Tegenstrijdig met deze theorie is dat de slang, die de Duivel zou representeren, gedragen moet worden door een demon. Dit zou in strijd zijn met de grootsheid, macht en hiërarchiele status van de Duivel als 'opperdemon'.



Afbeelding 8

Antonius Abbas, geschilderd door een anonieme kunstenaar rond 1474.

Op afbeelding 8 is te zien dat Antonius' staf aan de bovenkant het figuur van een " T " heeft. Het kruis wordt dan ook wel een *tau*-kruis genoemd, naar de Griekse letter *τ*, "*tau*". Lipsius maakt onderscheid tussen verschillende soorten kruisen. In eerste instantie is er een *crux simplex*, "eenvoudig kruis". Dit is een enkelvoudige, opstaande balk waaraan iemand wordt opgehangen of gespiesd. Ten tweede kan men gebruikmaken van een *crux decussata*, "kruisgewijs ingedeeld kruis", waarbij het kruis uit balken bestaat die een " X " vormen. Het kruis waaraan Christus gewoonlijk hangt, is een *crux immissa*, "ingewerkt kruis" – "ingewerkt" op grond van het feit dat de horizontale balk ingewerkt wordt bij de verticale balk. *Cruces immissae* staan ook bekend als Romeinse kruisen. Het *tau*-kruis wordt door Lipsius omschreven als een *crux commissa*, "samengebracht kruis". Een *crux commissa* is een variant op het

Romeinse kruis, waarbij de horizontale balk niet op driekwart, maar geheel bovenaan de verticale balk wordt vastgemaakt.[29]

Bij Sassetta blijft de rol van het kruis beperkt: Antonius ziet geen kruis en slaat ook geen kruis. Deze twee elementen zijn juist wel duidelijk te zien bij het volgende schilder. Het kruis kan namelijk op twee manieren worden gebruikt: letterlijk en symbolisch. Letterlijk in de zin dat er simpelweg een kruis is afgebeeld, zoals bij de iconografische weergaves van het *tau*-kruis. De symbolische weergave zou een gevoel van moed kunnen geven aan gelovigen. Om deze symbolische waarde verder te onderzoeken, nemen we het schilderij van Parentino onder de loep.

Tentazioni di Sant'Antonio (Parentino)

"Verzoekingen van Sint Antonius", geschilderd door Bernardo Parentino in 1494 te Padua, is een stuk grimmiger van toon. Het schilderij is in essentie vergelijkbaar met dat van Sassetta: een op de grond liggende Antonius wordt omsingeld door een groep demonen en door hen aangevallen. Twee aspecten van dit schilderij zijn zeer opvallend in het kader van de antieke tekstoverlevering: de weergave van de demonen en de rol van het kruis.



Afbeelding 9

Tentazioni di Sant'Antonio, geschilderd in 1494 door Parentino.

[29] Lipsius, *De cruce*, 1.

Zoals bij de analyse van Sassetta is aangegeven, is Antonius tweemaal door een grote groep demonen belaagd. Parentino lijkt de scène in *BA* 9 weer te geven, wanneer de Duivel met zijn demonen Antonius aanvalt in verschillende gedaantes. Athanasius geeft deze scène als volgt weer:

> Τότε δὴ οὖν ἐν τῇ νυκτὶ κτύπον μὲν τοιοῦτον ποιοῦσιν ὡς δοκεῖν πάντα τὸν τόπον ἐκεῖνον σείεσθαι. Τοὺς δὲ τοῦ οἰκίσκου τέσσαρας τοίχους ὥσπερ ῥήξαντες οἱ δαίμονες, ἔδοξαν δι' αὐτῶν ἐπεισέρχεσθαι, μετασχηματισθέντες εἰς θηρίων καὶ ἑρπετῶν φαντασίαν. Καὶ ἦν ὁ τόπος εὐθὺς πεπληρωμένος φαντασίας λεόντων, ἄρκτων, λεοπάρδων, ταύρων καὶ ὄφεων καὶ ἀσπίδων καὶ σκορπίων καὶ λύκων. (Athanasius, *BA* 9)
>
> Toen hebben [de Duivel en zijn demonen] in de nacht dus zo'n tumult veroorzaakt, dat het leek dat deze plek helemaal schudde. Alsof de demonen de vier muren van het gebouwtje openbraken, schenen zij hierdoorheen naar binnen te komen, nadat ze naar de gedaante van wilde dieren en reptielen waren veranderd. Meteen was de plek gevuld met schijnbeelden van leeuwen, beren, luipaarden, stieren en slangen en adders en schorpioenen en wolven.[30]

Hoewel Parentino niet alle diersoorten weergeeft, is het in ieder geval duidelijk dat hij de Duivel, een leeuw en een slang afbeeldt. De Duivel, de groene figuur in het midden, is te herkennen aan de kroon die hij draagt. Daarnaast wordt de Duivel weergegeven als een zwarte man, wat rijmt met Athanasius die de Duivel een *μέλας παῖς*, "zwart kind" en *ὁ μέλας*, "de zwarte" noemt in *BA* 6.[31] De andere demonen zijn lastiger te identificeren. Achter de slang wordt mogelijk een stier weergegeven, te herkennen aan de grotere, gekormde horens. Dit alles geeft echter weinig uitsluitsel, aangezien zowel Athanasius als Evagrius dezelfde dieren op dezelfde manier omschrijven. Het enige element dat bij Evagrius wegblijft, is dat de aanval 's nachts zou hebben plaatsgevonden.[32]

Helemaal links zien we een demon die een boek aan het verscheuren is. Aan de vorm van zijn schedel zou hij als een wolfachtige kunnen worden benoemd, maar het voorwerp waarbij hij hurkt is interessanter. Antonius heeft vaak een Bijbel vast die dient als een herkenningsattribuut van de heilige. Over het algemeen wordt er niet

---

[30] Athanasius heeft het over *τοῦ οἰκίσκου*, "het gebouwtje". In het geval van Antonius' ascese ging het om een grafmonument waarin hij leefde, maar het grafmonument kan, zoals gebruikelijk was in vroegchristelijke traditie, een grafkelder of ondergrondse grot zijn. Parentino kan dit graf los hebben geïnterpreteerd. Mijns inziens weegt deze afwijkendheid tussen 'gebouwtje' en grafgrot niet op tegen de andere overeenkomsten tussen Parentino's schilderij en deze passage van het Antoniusverhaal.

[31] Evagrius wijkt hierin niet af. Hij noemt de Duivel in *VA* 6 een *puer horridus atque niger*, "een vreselijke en zwarte jongen". Ook gebruikt Evagrius *obscuritas*, "de duisterheid", voor de Duivel.

[32] Ter vergelijking volgt hier Evagrius' weergave van de scène in *VA* 9: *Sonitus igitur repentinus increpuit, ita ut loco funditus agitato, et parientibus patefactis, multifaria daemonum exinde turba se effunderet. Nam et bestiarum et serpentium formas induentes, omnem protinus locum repleuere phantasiis leonum, taurorum, luporum, aspidum, serpentium, scorpionum, necnon et pardorum atque ursorum.*

veel ingegaan op de symbolische betekenis van de Schrift bij Antonius, maar ik zou willen argumenteren dat de rol van de Schrift zeer belangrijk is.

Antonius maakt één grote omslag in zijn leven, waarbij hij overslaat van luie jongeman naar gelovige kluizenaar. Antonius ommekeer wordt bereikt door een zin in de Bijbel: "Als je volmaakt goed wilt zijn, vooruit, verkoop dan al je bezit, geef het aan de armen en kom Mij dan volgen. Je zult een schat in de hemelen hebben."[33] Antonius lijkt het deel "en kom Mij dan volgen" te interpreteren door in ascese te treden, door afzondering op te zoeken en door zich volledig te richten op zijn deugdzaamheid. Athanasius' tekst heeft altijd al een voorbeeldfunctie genoten voor het monastieke bestaan en dat geldt ook voor de Schriftlezing:

> Καὶ γὰρ προσεῖχεν οὕτω τῇ ἀναγνώσει, ὡς μηδὲν τῶν γεγραμμένων ἀπ' αὐτοῦ πίπτειν χαμαί, πάντα δὲ κατέχειν καὶ λοιπὸν αὐτῷ τὴν μνήμην ἀντὶ βιβλίων γίνεσθαι. (Athanasius, *BA* 3)
>
> Want hij hield zich zo gericht op de Schriftlezing, dat geen van de geschreven dingen daarvan op de grond viel en dat hij alles onthield en dat zijn geheugen verder in de plaats kwam voor boeken.

Het leren van de Schrift wordt gezien als een essentieel element van de ascetische vorming.[34] Op grond hiervan is het logisch dat hét boegbeeld van monasticisme dikwijls wordt afgebeeld met de Schrift in zijn armen. Dit zorgt er op zijn beurt voor dat het symbolisch zeer belangrijk is dat Antonius wordt losgerukt van de Schrift in Parentino's weergave. Juist op het moment dat Antonius zijn 'houvast' – in de vorm van de Bijbel – kwijtraakt, ziet hij namelijk een goddelijk teken.

In het midden van Antonius' aftakeling is een duidelijke diagonaal aangebracht door Parentino. Deze lijn volgt de blik van Antonius, die gericht is op een lichtgevende bron. In deze lichtbron is Christus, hangend aan zijn kruis, te zien. De achterste demon houdt zijn arm uit bescherming voor zijn ogen, vermoedelijk omdat hij verblind wordt door het licht van het kruis. Antonius kijkt strak langs zijn belagers heen en richt al zijn focus op Christus. Precies deze scène wordt ook omschreven door Athanasius. Hij schrijft hoe Christus Antonius' strijd niet vergat en dat een plotselinge lichtstraal op hem neerkwam. Athanasius specificeert dat het om *τῆς φανείσης ὀπτασίας*, "het verschenen visioen", gaat, maar noemt nergens de naam Jezus.[35] Zoals

[33] Athanasius, *BA* 2; de Bijbelpassage in kwestie is Mattheüs 19:21.
[34] Hunink (2013), p. 38.
[35] Athanasius, *BA* 10.

we bij de werken van Tintoretto en Carracci zullen zien, wordt dit visioen in de vorm van de levende Jezus Christus gegoten (zie hoofdstuk 3). Parentino kiest er echter voor om Jezus aan het kruis af te beelden, wat meer doet denken aan Evagrius' weergave. Hieronder volgen de corresponderende passages in Grieks en Latijn:

Ὁ δὲ Κύριος οὐδὲ ἐν τούτῳ ἐπελάθετο τῆς ἀθλήσεως Ἀντωνίου, ἀλλ' εἰς ἀντίληψιν αὐτῷ γέγονεν. Ἀναβλέψας γοῦν, εἶδε τὴν στέγην ὥσπερ διανοιγομένην καὶ ἀκτῖνά τινα φωτὸς κατερχομένην πρὸς αὐτόν. Καὶ οἱ μὲν δαίμονες ἐξαίφνης ἄφαντοι γεγόνασιν, ὁ πόνος δὲ τοῦ σώματος εὐθὺς ἐπέπαυτο, καὶ ὁ οἶκος πάλιν ἦν ὁλόκληρος. Ὁ δὲ Ἀντώνιος, αἰσθόμενος τῆς ἀντιλήψεως, καὶ πλέον ἀναπνεύσας κουφισθείς τε τῶν πόνων, ἐδέετο τῆς φανείσης ὀπτασίας λέγων· Ποῦ ἦς; (Athanasius, *BA* 10)

Ook hierin was de Heer niet de strijd van Antonius vergeten, maar hij kwam hem te hulp. Na omhoog te kijken, zag hij het dak als het ware opengaan en een of andere lichtstraal op hem terechtkomen. Plotseling waren de demonen verdwenen voor hem en de pijn van zijn lichaam stopte meteen en het huis was weer heel. Maar Antonius, die de hulp had waargenomen en weer herademde en bevrijd was van de pijnigingen, smeekte het verschenen visioen, zeggend: "Waar was U?"

Non oblitus Iesus colluctationis serui sui, eidem protector est factus. Denique cum eleuaret oculos, uidit desuper culmen aperiri, et, deductis tenebris, radium ad se lucis influere. Post cuius splendoris aduentum nec daemonum aliquis apparuit et corporis dolor extemplo deletus est. Aedificium quoque quod paulo ante dissolutum fuerat, instauratum est. Illico praesentiam Domini intellexit Antonius, et ex immo pectore trahens longa suspiria ad visionem, quae ei apparuerat, loquebatur: "Vbi eras, Iesu, ubi eras?" (Evagrius, *VA* 10)

Jezus, die de worsteling van zijn dienaar niet was vergeten, is van dezelfde de beschermer geworden. Toen [Antonius] zijn ogen tenslotte ophief, zag hij dat het dak van boven werd geopend en dat een lichtstraal naar hem toe stroomde, nadat het duister was verdreven. Na de aankomst van diens schittering vertoonde geen van de demonen zich en de pijn van zijn lichaam is meteen weggegaan. Ook was het gebouw, dat kort tevoren in stukken gebroken was, nu weer hersteld. Meteen herkende Antonius de aanwezigheid van de Heer en terwijl hij vanuit het diepst van zijn hart diep ademhaalde tot het visioen, die hem was verschenen, sprak hij: "Waar was U, Jezus, waar was U?"

Uit een vergelijking van de vertaling blijkt dat Evagrius de onzekerheid over de verschijning wil weghalen: waar Antonius *Κύριος* gebruikt, wat in principe zowel op God als op Jezus kan slaan, specificeert Evagrius meerdere keren dat het om Jezus gaat. In beide gevallen wordt Jezus' aanwezigheid omschreven als een lichtstraal (*ἀκτῖνά τινα φωτὸς* en *radium lucis*).

Van groter belang is de rol van het kruisteken dat Antonius maakt. Athanasius omschrijft hoe het slaan van een kruisteken ervoor zorgt dat demonen "snel oplossen".[36] Als Parentino zich op Athanasius' werk baseert, zou het logish zijn dat hij Antonius een kruisteken laat maken. Het teken van het kruis zou de demonen immers verdrijven. Evagrius gaat verder dan Athanasius:

[36] Athanasius, *BA* 23; *Ἀλλ' οὐδὲ οὕτως δεῖ τὰς τούτων φαντασίας δειλιᾶν. Οὐδὲν γάρ εἰσιν, ἀλλὰ καὶ ταχέως ἀφανίζονται, ἐὰν μάλιστα τῇ πίστει καὶ τῷ σημείῳ τοῦ σταυροῦ τις ἑαυτὸν περιφράττῃ.* Een vergelijkbaar punt maakt hij in *BA* 35: *Σφραγίζετε δὲ μᾶλλον ἑαυτοὺς καὶ τὸν οἶκον, καὶ εὔχεσθε· καὶ ὄψεσθε τούτους γινομένους ἀφανεῖς.*

> (…) quam domos uestras crucis armate signaculo, et confestim dissoluentur in nihilum; quia metuunt illud trophaeum in quo Saluator aereas exspolians uirtutes, eas fecit ostentui. (Evagrius *VA*, 35)
>
> (…) hoe jullie je huizen bewapenen met het teken van het kruis en zij meteen tot niets worden gereduceerd; want zij vrezen dit overwinningsteken, waarmee de Verlosser deze deugden van de lucht, die hij verfijnt, tot voorbeeld maakt.

Evagrius probeert volgens Bartelink het kruissymbool synoniem te maken aan de (religieuze) overwinning van Christus en het christendom.[37] Ik zou hierbij als kanttekening willen zetten dat ook Athanasius de overwinning van het kruis al als een duidelijk leiddmotief laat gelden. Zo schrijft Athanasius dat de tijd van orakelspreuken, bezweringen en magiërs beïndigd werd door de komst van Christus' kruis.[38] We moeten liever zeggen dat Evagrius de overwinning van het kruis als een militaire zaak voordoet: woorden als *vexillum*, "vaandel" en *tropaeum*, "overwinningsteken" hebben een militaire connotatie die zeer goed past bij de militaristische idealen van de Romeinen. In vergelijking tot Athanasius' termen – zoals *σταυρὸς*, "(executie)kruis" – benadrukt Evagrius de overwinningswaarde wel meer, maar niet exclusief. In een redevoering tegenover ongelovigen laat Athanasius Antonius immers zeggen: "Staak dan die strijd tegen ons, dan zie je de kracht van Christus' kruis".[39]



Afbeelding 10

Uitsnede van het midden van Parentino's *Tentazioni di Sant'Antonio*. Antonius maakt met zijn rechterhand een kruisteken, dat hij boven zijn hoofd houdt.

Afgezien van deze kwestie, leggen beide auteuren niet uit hoe het handgemaakte kruisteken eruit ziet. Parentino beeldt het kruisteken uit volgens de Byzantijnse (oosters-orthodoxe) traditie: de middel- en wijsvinger liggen tegen de duim aan, terwijl de ringvinger en pink in de handpalm vallen. Er zijn, mijns inziens, twee mogelijke verklaringen:

---

[37] Bartelink (1972), p. 102–103.
[38] Athanasius, *BA* 79: *Εἴπατε γοῦν, ποῦ νῦν ὑμῶν ἐστι τὰ μαντεῖα; ποῦ αἱ τῶν Αἰγυπτίων ἐπαοιδίαι; Ποῦ τῶν μάγων αἱ φαντασίαι; Πότε ταῦτα πάντα πέπαυται καὶ ἠσθένησεν, εἰ μὴ ὅτε ὁ τοῦ Χριστοῦ σταυρὸς γέγονεν; Ἆρα οὖν ἄξιος οὗτος χλεύης, ἢ μᾶλλον τὰ καταργούμενα παρ' αὐτοῦ καὶ ἐλεγχόμενα ἀσθενῆ;*
[39] Athanasius, *BA* 80.

1. Parentino beeldt het kruisgebaar af op grond van de Byzantijnse traditie, die op een bepaalde manier is overgeleverd. In plaats van de westerse traditie, gebruikt Parentino de traditie waarin de Eyptische – dus oosterse – Antonius zich bevond.
2. Parentino baseerde zijn weergave van Antonius' kruisteken op de pauselijke portretten, die dikwijls het Byzantijnse gebaar aanhielden.[40]

Welke gedachtegang Parentino precies heeft gevolgd, is niet te achterhalen. Zeker is dat Parentino zich niet tot één inspiratiebron heeft beperkt: contemporaine en Byzantijnse invloed, Athanasius en Evagrius, zijn allemaal aan te wijzen.

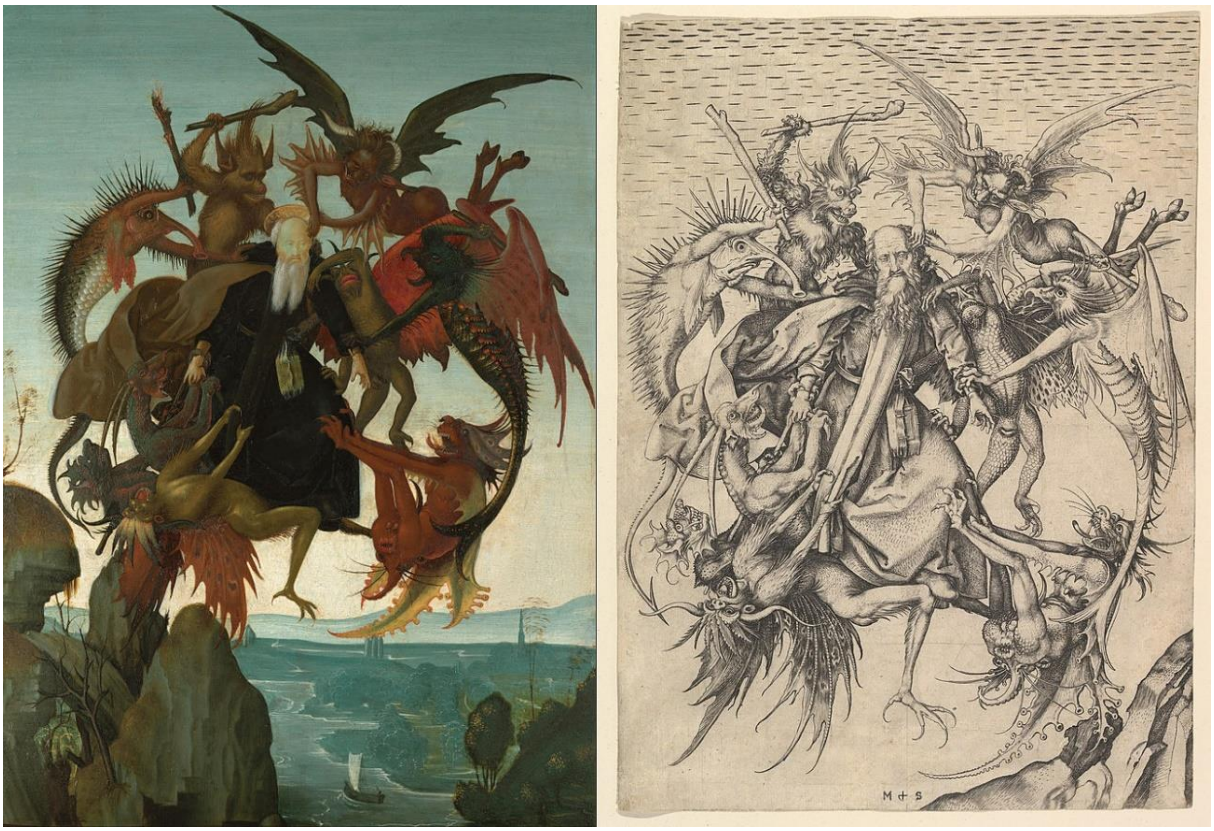
Le Tentazioni di Sant'Antonio (Michelangelo)

Zelfs een van de grootste namen uit de Italiaanse Renaissance heeft zich bezig gehouden met Antonius. "De verzoekingen van Sint Antonius" is geschilderd door Michelangelo Buonarroti. Voor zover bekend is dit schilderij het allereerste werk van Michelangelo – hij was 12 of 13 jaar oud. Michelangelo's Antoniusschilderij is daarnaast bijzonder, omdat het een prachtig voorbeeld is van het gezegde "beter goed gejat dan slecht bedacht". De jonge Michelangelo heeft zijn Antoniusschildering nagenoeg volledig gebaseerd op het werk van de Duitse Martin Schongauer. Het is waarschijnlijk dat Michelangelo eerst Schongauers gravure heeft geschetst, waarna hij met kleur zijn eigen interpretatie heeft aangebracht.[41]

De verschillen tussen Michelangelo en Schongauer bevinden zich voornamelijk in de achtergrond. Bovendien wordt de figuurgroep in het midden door Michelangelo veel dichter opeen getrokken, "it tightens the figural group of the saint and monsters by creating a knot of boldly chiselled contours and negative spaces that appears to project from the background."[42] De rotspartij en rivier op de voorgrond geven bij Michelangelo ook het idee van een ruig, druk gevecht. Zowel Schongauer als Michelangelo beeldden demonische wezens af die veel weghebben van vissen. Sterker

[40] Marucchi (1908).
[41] Bambach (2017), p. 33. Voor meer informatie over de techniek die Michelangelo gebruikt, zie het complete werk van Bambach in de bibliografie.
[42] Bambach (2017), p. 33.

nog, Michelangelo zou veel tijd hebben doorgebracht op vismarkten om zijn visachtige demonen zo goed mogelijk te kunnen schilderen.



Afbeelding 11 en 12

Links: *Le Tentazioni di Sant'Antonio*, in 1487 (of 1488) geschilderd door Michelangelo. Rechts: *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, rond 1480 geschilderd door Martin Schongauer (hier in de gegraveerde versie).

De weergave van Antonius' gevecht met de kwade wezens wordt in het geval van Schongauer – en dus ook Michelangelo – met de volgende passages verbonden:

1. Capita 8–10, waar Antonius (in zijn ascesekluis) wordt aangevallen door allerlei wilde beesten, zoals leeuwen, beren, schorpioenen en slangen. Dit is de passage die reeds bij Parentino's verzoekingen is behandeld.
2. Caput 65, waar Antonius de lucht in wordt gedragen, terwijl hij in een soort buitenlichamelijke extase verkeerd.

Het is begrijpelijk dat de afgebeelde scène in verband wordt gebracht met Antonius' strijd tegen dierlijke demonen. De aanwezigheid van aparte wezens in een gevechtsscène past goed bij deze capita. Toch is er, mijns inziens, veel voor te zeggen

dat de kunstenaars vooral hebben gedacht aan de tweede optie. De passage bij Athanasius:

> Μέλλων γὰρ ἐσθίειν ποτέ, καὶ ἀναστὰς εὔξασθαι περὶ τὴν ἐνάτην ὥραν, ᾔσθετο ἑαυτὸν ἁρπαγέντα τῇ διανοίᾳ. Καί τὸ παράδοξον, ἑστὼς ἔβλεπεν ἑαυτὸν ὥσπερ ἔξωθεν ἑαυτοῦ γινόμενον καὶ ὡς εἰς τὸν ἀέρα ὁδηγούμενον ὑπό τινων· εἶτα πικροὺς καὶ δεινούς τινας ἑστῶτας ἐν τῷ ἀέρι καὶ θέλοντας αὐτὸν κωλῦσαι ὥστε μὴ διαβῆναι. Τῶν δὲ ὁδηγούντων ἀντιμαχομένων, ἀπήτουν ἐκεῖνοι λόγον, εἰ μὴ ὑπεύθυνος αὐτοῖς εἴη. (Athanasius, *BA* 65)
>
> Want toen hij eens van plan was om te eten en rond het negende uur overeind kwam om te bidden, merkte hij dat hij in de geest werd meegevoerd. En 't was verassend: hij zag zichzelf staan alsof hij buiten zichzelf was en de lucht in begeleid was door bepaalde [wezens]: dat er daarnaast bepaalde akelige en verschrikkelijke [wezens] in de lucht stonden en zij wilden hem verhinderen zodat hij er niet langs kon. Terwijl zijn begeleiders verzet boden, stelden zij de vraag of hij niet aan hen onderworpen was.

Op het schilderij lijkt Antonius redelijk afwezig te zijn: hij kijkt suffig voor zich uit en lijkt geen fysieke weerstand te bieden tegen de demonen die hem van alle kanten belagen. Ik denk dat dit expres is gedaan, om zo het idee te wekken dat Antonius inderdaad *ἔξωθεν ἑαυτοῦ*, "buiten zichzelf", was. Zoals blijkt uit het citaat, houdt Athanasius de identiteit van zowel de begeleiders als de belagers van Antonius vaag. Volgens Athanasius breekt er een korte discussie uit tussen de voor- en tegenstanders van Antonius, waarna Antonius wordt vrijgelaten en terugkeert in zijn eigen lichaam. Het ligt voor de hand dat *πικροὺς καὶ δεινούς τινας*, "bepaalde akelige en verschrikkelijke [wezens]", op demonen slaat, ook al specificeert Athanasius dit niet. De interpretatie van de *τινας* als de Duivel lijkt mij onwaarschijnlijk, aangezien daarvoor een enkelvoud nodig zou zijn. Daarnaast zou de auteur een gevecht met de Duivel *in persona* benadrukken, zoals eerder in de bibiografie gebeurt. De voorstanders van Antonius zijn lastiger te duiden. Het zou om een aantal engelen kunnen gaan – hetgeen mooi zou contrasteren met de aanwezige demonen.[43]

Hoewel Athanasius' weergave ruimte voor interpretatie overlaat, lijkt het mij aannemelijk dat Michelangelo hier eerder caput 65 voor ogen zal hebben gehad van de eerdere scène. Het ontbreken van de specifieke diersoorten en de afwezigheid van Antonius' ascesekluis pleiten tegen optie 1 (zie hierboven), terwijl optie 2 wordt ondersteund doordat de scène hoog in de lucht plaatsvindt en doordat Antonius in extase wordt weergegeven.

Waar Athanasius vaag is, grijpt Evagrius in om eventuele verwarring te voorkomen. Zoals Bartelink aangeeft, ziet Evagrius de noodzaak om onduidelijkheden

[43] Massing (1984), p. 222–224.

te verhelpen en om zijn eigen interpretatie voorrang te geven in de *Vita Antonii*.[44] Dezelfde passage als hiervoor ziet er bij Evagrius zo uit:

> Hora circiter nona, cum ante cibum orare coepisset, raptum se sensit in spiritu, et ab angelis in sublime ferri. Prohibentibus transitum aeris daemonibus, coeperunt angeli contradicentes requirere quae esset causa retinendi, nullis in Antonio criminibus. (Evagrius, *VA* 65)
>
> Rond het negende uur, toen [Antonius] voor het eten begon te bidden, merkte hij dat hij geroofd was in zijn ziel en dat hij door engelen naar boven werd gedragen. Omdat de demonen van de lucht zijn tocht probeerden te verhinderen, begonnen de bezwaar makende engelen te vragen wat de reden was van het terughouden [van Antonius], omdat er bij Antonius geen enkele misdaad bestond.

Antonius wordt gedragen en geholpen door *angeli*, "engelen", en verhinderd door *aeris daemonibus*, "de demonen van de lucht". Hoewel de verloop van het verhaal in beide teksten hetzelfde is, voegt Evagrius in elke zin van de passage een handelende persoon toe.[45] Evagrius ondersteunt net als Athanasius het idee dat we hier te maken hebben met een scène die in de lucht plaatsvindt.

In eerste instantie lijkt Evagrius daarmee een aangename toevoeging te zijn voor Michelangelo's weergave. Op het schilderij zien we immers een perfecte combinatie van de twee antieke bronnen. Evagrius vertelt ons dat het om demonen gaat, terwijl Athanasius toevoegt dat deze demonen "akelig en verschrikkelijk" zijn. Het zijn echter de engelen die voor een probleem zorgen: als het inderdaad om caput 65 gaat, waar zijn de engelen dan gebleven bij Michelangelo?

Het antwoord op deze vraag is tweeledig. Ten eerste vertoonde Michelangelo in het begin van zijn carrière veel Duitse invloeden. Vanuit de Germaanse kunst komt het idee van luchtdemonen veel voor en ook in middeleeuwse teksten schijnt levitatie een veelvoorkomend verschijnsel.[46] Het valt dus te verdedigen dat niet Michelangelo, maar Schongauer verantwoordelijk is voor de prominente weergave van de demonen. De middeleeuwse invloed zou er dan voor zorgen dat niet de engelen, maar Antonius als de held van het tafereel wordt afgebeeld. Ten tweede is een eenvoudige heilige die door demonen wordt belaagd – zonder interventie van engelen! – een geliefd motief in

---

[44] Bartelink (1972), p. 100–101.
[45] Dit geldt ook voor de rest van de passage. Evagrius gaat verder: *Illis uero ab exordio natiuitatis replicare peccata nitentibus, calumniosa angeli ora clauserunt, dicentes non debere eos a natiuitate eius delicta narrare, quae iam Christi essent bonitate sopita. Si qua autem scirent ex eo tempore quo factus esset monachus, et Deo se consecrasset, licere proferri. Accusabant daemones multa procaciter mentientes, et cum deessent probamenta fallicibus, liber Antonio consensus aperitur.*
[46] Massing (1984), p. 228.

de vroege Renaissancekunst. Hierbij valt een diepere boodschap te achterhalen: een gelovige kan de vijand verdragen, ook zonder (fysieke) hulp.[47] Ik denk echter dat hiermee nog niet alles gezegd is.

Hoewel de meeste elementen erop wijzen dat Evagrius van grotere invloed is geweest op Schongauer en Michelangelo, denk ik dat Athanasius' invloed onderschat wordt. Massing merkt zelf tussen de regels door op dat de Griekse tekst een neoplatoonse stempel heeft: "The Neoplatonic tone of the Greek text … explains the reference to, and emphasis on, good and bad spirits, which in the Middle Ages were understood as angels and devils."[48] In de bijbehorende voetnoot verwijst Massing slechts naar de Latijnse passage. Ik denk dat deze opmerking van ontzettend groot belang is. Michelangelo is een vernieuwend denker, een man van de Renaissance en zal daarom niet per se aansluiten op de middeleeuwse gedachtengang. Neoplatonisme – en filosofie over het algemeen – werd in de Renaissance weer van groter belang en het is zeer goed mogelijk dat Michelangelo dit tot uiting probeert te brengen door een meer 'filosofische' lezing van Athanasius te volgen. Hierbij zou het niet gaan om een discussie tussen engelen en demonen, maar om een reflectie van het geweten van Antonius. Athanasius lijkt de episode uit het leven van de heilige meer als een visioen te beschouwen dan als een ware gebeurtenis.

Uiteindelijk is het niet met zekerheid vast te stellen of Michelangelo meer de Latijnse of Griekse teksttraditie volgt. Wellicht dat we beter kunnen spreken van de 'Germaanse' traditie: Michelangelo volgt immers, met enige aanpassingen, Schongauers voorbeeld. Schongauer staat met beide benen in de Germaans-Duitse traditie, die op zichzelf weer gretig teruggrijpt naar de middeleeuwen. Op deze wijze komt men uit bij Evagrius, wiens interpretatie van deze passage veel navolging had.

Deelconclusie

Hoewel dit onderzoek geen harde scheiding tussen hoofdstukken heeft, lijkt het me gepast om kort te reflecteren op de onderzoeksresultaten tot nu toe. Halverwege dit

[47] Massing (1984), p. 229. Dit punt wordt nogmaals geïllustreerd door dit onderzoek: zowel bij Sassetta als bij Parentino zien we dat Antonius *alleen* tegen de duivelse machten vecht. Ook Massing geeft toe dat Antonius kracht put uit het zien van christelijke symbolen, zoals het kruis (zie Sassetta), maar hij wordt geenszins fysiek bijgestaan.
[48] Massing (1984), p. 224.

onderzoek zijn er al veel taferelen uit het leven van Antonius langsgekomen: verlokkingen door de Duivel, demonen die aanvallen en een grote hoeveelheid christelijke iconografie. Over het algemeen mogen we concluderen dat de teksteditie van Evagrius – tot nu toe – de overhand lijkt te hebben. Dit hoeft echter niets te zeggen, aangezien het ook zo kan zijn dat kunstenaars simpelweg een eigen interpretatie kozen die toevallig beter aansluit bij Evagrius' vertelling.

In de loop van de Italiaanse Renaissance zien we dat de schilderijen uitbundiger worden. Opvallend genoeg blijft de thematiek vrijwel geheel hetzelfde: Antonius blijft "de tegen de Duivel vechtende monnik". In eerste instantie verwachtte ik dat dit betekende dat ook de weergaves grotendeels hetzelfde zouden blijven, maar niets is minder waar. De latere helft van de Renaissance is een tijd vol innovatie. Misschien mag er zelfs gesproken worden van *aemulatio*: overnemen én verbeteren.

Hoofdstuk 3: Renaissancekunst tussen 1500 en 1600



Bij de volgende Renaissancestukken is goed te zien hoe de verzoekingen verreweg het geliefdste thema werden. De Renaissance vordert en de kunst daarmee ook: meer kleur, meer detail en meer afwisseling. Twee werken komen uit Venetië, een uit Bresca en een uit Bologna. Het is toeval dat deze werken net wat noordelijker liggen dan de vorige selectie.

Tormento di Sant'Antonio (Savoldo)

In de "Verzoeking van Sint Antonius", geschilderd door Giovanni Savoldo, zien we invloeden van de Nederlandse kunstenaar Hieronymus Bosch. Savoldo heeft gedurende enkele jaren in de Lage Landen geleefd, waar hij hoogst waarschijnlijk in aanraking is gekomen met de werken van Bosch. Rond 1530 schilderde Savoldo zijn Antoniusschilderij, waarbij hij kiest voor een chaotische, bijna 'enge' weergave. De interpretatie van Savoldo, die na zijn trip naar de Lage Landen voornamelijk vanuit Venetië werkte, kent een duidelijk onderscheid tussen het 'goede' en het 'kwade', respectievelijk links en rechts.

In vergelijking tot Bosch kiest Savoldo voor een meer veristische weergave. Antonius vlucht weg van de donkergetinte hel, terwijl hij een vredig landschap links probeert te bereiken. Uit onderzoek van Brown blijkt dat Savoldo losstaat van de antieke teksten: "Jacobsen identified the source for some of the monstrous creatures on the right in the triptych of the Last Judgment, attributed to Hieronymus Bosch (...)".[49] Tegelijkertijd meent Brown dat er geen sprake is van "successive moments of the torments as they are narrated by Saint Athanasius". Ik zou deze stellingname willen nuanceren. Het schilderij kan volgens mij op twee manieren worden opgevat. De letterlijke interpretatie zou zijn dat Antonius vlucht voor de kwade machten; de

[49] Brown (2006), p. 136.

symbolische interpretatie is dat hij altijd streeft naar – of in dit geval "zijn toevlucht zoekt bij" – het goede, bij de Heer.



Afbeelding 13

Tormento di Sant'Antonio, geschilderd rond 1530 door Giovanni Savoldo.

De eerste optie is problematisch, aangezien Antonius volgens Athanasius en Evagrius nooit gevlucht is voor duivels. Sterker nog, Antonius pleit er zelfs voor om soms de confrontatie op te zoeken:

> (…) ἠξίου πάλιν αὐτὸν βαστάσαι καὶ ἀποφέρειν εἰς τὰ μνήματα, μηδένα ἐξυπνίσαντα. Ἀπηνέχθη οὖν παρὰ τοῦ ἀνδρός, καὶ συνηθῶς τῆς θύρας κεκλεισμένης, ἔνδον ἦν πάλιν μόνος. Καὶ στήκειν μὲν οὐκ ἴσχυε διὰ τὰς ἐκ τῶν δαιμόνων πληγάς, ἀνακείμενος δὲ ηὔχετο. Καὶ μετὰ τὴν εὐχὴν ἔλεγε μετὰ κραυγῆς· Ὧδέ εἰμι ἐγὼ Ἀντώνιος· οὐ φεύγω τὰς παρ' ὑμῶν πληγάς. (Athanasius, *BA* 8–9)
>
> (…) [Antonius] vroeg ernaar om hem weer op te pakken en terug te brengen naar de grafkamers zonder iemand wakker te maken. Zo werd hij door de man dus weggebracht en hij was weer alleen binnen, toen de deur zoals gewoonlijk dichtgedaan was. Hij had de kracht niet om te staan door toedoen van de klappen van de demonen en hij bad liggend. En na zijn gebed zei hij luid: "Ik, ik ben Antonius: ik vlucht niet door jullie klappen."

Ook Evagrius maakt duidelijk dat Antonius het gevecht met de demonen nooit ontvlucht. Het volharden tijdens de aanvallen van de demonen is juist een van de meest voorkomende elementen in de antieke teksten.

De tweede optie ligt daarom meer voor de hand. Deze symbolische interpretatie verklaart waarom Savoldo's schilderij zo'n juxtapositie bevat. Hij heeft er expres voor gekozen om een kwade (donkere, rode) kant tegenover een lichte (idyllische) kant te plaatsen. Het is, mijns inziens, geen toeval dat een rotspartij het goede en het kwade van elkaar scheidt. Rotspartijen passeren vaker de revue in christelijke literatuur: denk alleen aan de apostel Petrus, "de rots van het geloof". Bij Evagrius reageert Antonius als volgt tijdens een aanval door duivels:

> Rursusque confidens, aiebat: "Si quid ualetis, si uobis in me Dominus potestatem dedit, ecce praesto sum: deuorate. Si uero non potestis, cur frustra nitimini? Enim nobis crucis et fides ad Dominum inexpugnabilis murus est." (Evagrius, *VA* 9)
>
> Toen hij zijn moed weer had herpakt, zei hij: "Als jullie ergens toe in staat zijn, als de Heer jullie macht tegenover mij heeft gegeven, kom maar, hier ben ik: verslindt me! Maar als jullie daartoe niet in staat zijn, waarom doen jullie tevergeefs de moeite? Immers heb ik een onneembare muur van het kruis en geloof in de Heer."

De rotspartij van Savoldo kan gezien worden als de *inexpugnabilis murus*, "onneembare muur", waardoor het goede tegen het kwade wordt beschermd.[50] Daarnaast kunnen we ook weer het element van Schriftlezing zien, dat als het ware een einde maakt aan de chaos aan de rechterkant van het schilderij. De rotspartij in het midden kan ook worden gezien als een spiegel. De brandende stad staat tegenover een rustig klooster, het vergane landschap tegenover een rustig platteland, de monsterachtige creaturen tegenover de eenvoudige monnik Antonius.

Brown heeft in zoverre gelijk, dat de antieke teksten inderdaad niet de scène van Savoldo letterlijk omschrijven. Het idee achter het schilderij is echter alom aanwezig bij Athanasius en Evagrius: Antonius strekt zijn armen uit naar het klooster, naar het rustige landschap. Hij probeert zich te distantiëren van de duivelse machten. Daarom zou ik pleiten voor een symbolische interpretatie van Savoldo's schilderij: het gaat om een naar God strevende, niet een van demonen vluchtende Antonius.

[50] Athanasius maakt een vergelijkbaar punt. In *BA* 9 schrijft hij: *Θαρρῶν γοῦν πάλιν ἔλεγεν· Εἰ δύνασθε καὶ ἐξουσίαν ἐλάβετε κατ' ἐμοῦ, μὴ μέλλετε, ἀλλ' ἐπίβητε· εἰ δὲ μὴ δύνασθε, τί μάτην ταράσσεσθε; Σφραγὶς γὰρ ἡμῖν καὶ τεῖχος εἰς ἀσφάλειαν ἡ εἰς τὸν Κύριον ἡμῶν πίστις.*



Afbeelding 14

Uitsnede van de rechterbovenhoek van Savoldo's *Tormento di Sant'Antonio*.

In eerste instantie zoekt de moderne toeschouwer van Savoldo's schilderij waarschijnlijk weinig betekenis achter de stad die door vlammen wordt opgeslokt. In de bespreking tot nu toe is vooral het idee van 'vernietiging' naar voren gekomen bij de vlammenzee. De brand kan ook gezien worden als een metaforische weergave van de verzoekingen van Antonius.[51] De vlammen kunnen echter ook worden verklaard vanuit een andere bron. Antonius heeft altijd al een bijzondere band gehad met de geneeskunde. In de antieke bronnen kreeg hij al een talrijke hoeveelheid wonderen toegewezen. Hieronder volgt één van de beroemdste passages van Antonius' leven:

> Πολλοὺς γοῦν τῶν παρόντων τὰ σώματα πάσχοντας ἐθεράπευσεν ὁ Κύριος δι' αὐτοῦ καὶ ἄλλους ἀπὸ δαιμόνων ἐκαθάρισεν. Χάριν τε ἐν τῷ λαλεῖν ἐδίδου τῷ Ἀντωνίῳ· καὶ οὕτω πολλοὺς μὲν λυπουμένους παρεμυθεῖτο, ἄλλους δὲ μαχομένους διήλλαττεν εἰς φιλίαν, πᾶσιν ἐπιλέγων μηδὲν τῶν ἐν τῷ κόσμῳ προκρίνειν τῆς εἰς Χριστὸν ἀγάπης. (…) Καὶ οὕτω λοιπὸν γέγονε καὶ ἐν τοῖς ὄρεσι μοναστήρια, καὶ ἡ ἔρημος ἐπολίσθη μοναχῶν, ἐξελθόντων ἀπὸ τῶν ἰδίων καὶ ἀπογραψαμένων τὴν ἐν τοῖς οὐρανοῖς πολιτείαν. (Athanasius, *BA* 14)
>
> Velen van de aanwezigen, die wat betreft hun lichaam leden, heeft de Heer middels hem dus genezen en anderen reinigde Hij van demonen. En Hij verleende gratie aan het spreken van Antonius: en zo troostte deze enerzijds velen die verdriet hadden en anderen die vochten bracht hij tot liefde, terwijl hij iedereen voorhield om niets in het leven boven de liefde van Christus te stellen. (…) En zo ontstonden er ook verder in de bergen kloosters en de woestijn werd een stad van monikken, die waren weggegaan van privébezit en de samenleving in de hemelen naleefden.

Hoewel Evagrius in deze passage veel meer aandacht lijkt te besteden aan de retorische vaardigheden van Antonius, is Antonius toch vooral bekend geworden vanwege zijn genezingskrachten.[52] Antonius zou volgens Athanasius zelfs een 'geneeskracht op afstand' hebben, zoals blijkt uit deze passage:

---

[51] Brown (2006), p. 136.

[52] Dezelfde passage bij Evagrius, *VA* 14: *Plurimos igitur ab immundis spiritibus et infirmitatibus uariis Dei gratia per Antonium liberauit. Sermo eius sale conditus consolabatur moestos, docebat inscios,*

> Πλεῖστοι γὰρ τῶν πασχόντων, μὴ ἀνοίγοντος αὐτοῦ τὴν θύραν, μόνον ἐκάθευδον ἔξω τοῦ μοναστηρίου, καὶ πιστεύοντες καὶ εὐχόμενοι γνησίως, ἐκαθαρίζοντο. (Athanasius, *BA* 48)
>
> Want zelfs als [Antonius] de deur niet open deed, sliepen de meesten van degenen die lijden slechts buiten zijn kluis en zij werden hersteld, zowel gelovend als zuiver biddend.

Antonius verricht tijdens zijn leven dus talloze genezingen. Het is dan ook niet bijzonder dat de heilige vaak met geneeskracht verbonden wordt. In de loop van de middeleeuwen wordt duidelijk dat Antonius een autoriteit is geworden op het gebied van de geneeskunde, naast zijn rol als vader van het monasticisme. Specifiek mensen die te maken kregen met huidziekte vielen onder de sfeer van Antonius. In katholieke landen werd het gebruikelijk om een gebed te richten tot Sint Antonius bij huidaandoeningen, zoals ergotisme.[53] Ergotisme is een ernstige huidziekte waarbij krampen van de bloedbanen optreden. Dit heeft als gevolg dat de patiënt een rode gloed krijgt over de huid. Ergotisme staat vanwege de rode gloed ook wel bekend als Sint-Antoniusvuur: 'vuur' vanwege de uiterlijke kenmerken van de aandoening, 'Sint-Antonius' vanwege Antonius' rol als beschermheilige van huidaandoeningen.

Hoewel Antonius in de antieke bronnen menig genezing verzorgt, hebben de antieke bronnen het nooit over ergotisme specifiek. Toch heeft niet alleen Antonius' status als beschermheilige ervoor gezorgd dat hij met huidaandoeningen als ergotisme werd geassocieerd. Rond 1095 werd de Orde van Sint-Antonius opgericht in Zuid-Frankrijk. Dit broederschap werd oorspronkelijk opgericht om de plaatselijke bevolking te helpen bij ziektes in het algemeen. Mettertijd bleek de Orde van Sint-Antonius opvallend goed bij het helpen van een specifieke aandoening, ergotisme:[54]

> In Saint-Antoine bouwden de Hospitaalbroeders vanaf 1256 een ziekenhuis hoofdzakelijk bestemd voor *esthioménés*, kreupelen, slachtoffers van de Vuurziekte. (…) Volgens de statuten van 1478 moesten de Kanunniken op de eerste plaats de Vuurziekte verzorgen, maar zij ontvingen in hun ziekenhuizen periodiek zieken die door de syfilis waren getroffen en hielpen hun sanatoria en leprozenhuizen die buiten de steden werden gebouwd, pestlijders zoals leprozen.[55]

Voordat de Orde van Sint-Antonius een rol speelde, stond Antonius dus al bekend als een beschermheilige voor mensen met huidaandoeningen: maar toen ook nog eens de

---

concordabat iratos, omnibus suadens, nihil amori Christi anteponendum. (…) Nec mora, plures audientium ad humanarum rerum contemptum haec eius suasit oratio, et habitandae eremi istud exordium fuit,

[53] Asensi (2016).

[54] Hartsuiker (2014).

[55] Hartsuiker (2014).

broeders van Sint-Antonius 'ergotismespecialisten' bleken te zijn, ontstond er een directe link. Antonius begon in de beeldende kunst vaker afgebeeld te worden met een vlam in zijn hand of bij zijn voet (zie Moretto en afbeelding 8). Het gaat hier in feite om een anachronisme: Antonius wordt verbonden aan ergotisme omdat de Antoniaanse broeders worden verbonden aan (het genezen van) ergotisme.

Op het schilderij van Savoldo zijn geen duidelijke gevallen van ergotisme – of andere huidaandoeningen – te zien. Wel is bekend dat Savoldo dit schilderij heeft gemaakt in een periode waarin Venetië, waar Savoldo leefde, zwaar getroffen is door de builenpest.[56] Op veel schilderijen uit de tijd van Savoldo wordt subtieler – of in ieder geval duidelijker – verwezen naar het Sint-Antoniusvuur, zoals bij Moretto te zien is. Toch denk ik dat het vagevuur dat Savoldo afbeeldt, meer verbergt dan pure vernietiging. Het zou zeer goed kunnen dat Savoldo naar zijn eigen tijd verwijst, naar een Italië dat door ziektes geplaagd is. Deze interpretatie wordt ondersteund door de chaos die heerst op het schilderij. De stad rechts zou een representatie kunnen zijn van Savoldo's Venetië: een brandende stad met overal krioelende mensen. Hierbij zou men kunnen zeggen dat Antonius zowel lichamelijk als geestelijk de oplossing biedt. Lichamelijk, omdat Antonius en diens Orde heil brengen bij de pest; geestelijk, omdat het monasticisme een uitweg biedt voor de chaos en complexiteit van de stad, waarbij men streeft naar rust en eenheid met God.

Sant'Antonio Abate (Moretto)

Dat Antonius' connectie met ergotisme ook subtieler kan worden weergegeven, is goed te zien op "Sint Antonius Abbas", geschilderd door Alessandro 'Moretto' Bonvicino. In plaats van zo'n enorm vuur, houdt Moretto's Antonius een elegant vlammetje vast. De Antoniusicoon van Moretto is geschilderd in 1530. In tegenstelling tot de meeste weergaves, vertelt Moretto nauwelijks een verhaal in zijn schilderij.

[56] Asensi (2016).



Afbeelding 15

Sant'Antonio Abate, geschilderd in 1530 door Moretto da Brescia.

Op het schilderij is een streng kijkende man, Antonius, afgebeeld met een flinke baard. Het is de oude Antonius. Hij heeft in zijn linkerhand een abtsstaf vast. Tegelijkertijd heeft hij in zijn rechterhand een fonkelende vlam vast, waarmee Moretto ongetwijfeld verwijst naar Antonius' rol als heilige van (de genezing van) huidaandoeningen. Ten opzichte van de voorafgaande Antoniusschilderijen zijn er twee opvallende elementen: een aan zijn staf hangende bel en een varkentje.

Antonius heeft vele bijnamen, zoals 'de Grote' en 'van Egypte', maar de meest aparte bijnaam is toch wel 'Antonius-met-het-varken'. Aanvankelijk valt misschien te denken dat Antonius in een bepaalde episode uit zijn leven iets met een varken te maken heeft, maar niets is minder waar. Het woord varken, dat wordt weergegeven met *χοῖρος*, komt slechts twee keer voor bij Athanasius.[57] Bij Evagrius komt dezelfde passage voor:

[57] Athanasius, *BA* 29: *Ἀλλ' οὐδὲ κατὰ χοίρων ἔχει τὴν ἐξουσίαν. «Παρεκάλουν» γάρ, ὡς ἐν τοῖς εὐαγγελίοις γέγραπται, τὸν Κύριον, «λέγοντες· Ἐπίτρεψον ἡμῖν ἀπελθεῖν εἰς τοὺς χοίρους.» Εἰ δὲ μηδὲ χοίρων ἔχουσιν ἐξουσίαν, πολλῷ μᾶλλον τῶν κατ' εἰκόνα θεοῦ γεγενημένων ἀνθρώπων οὐκ ἔχουσιν ἐξουσίαν.*

> (…), sicut scriptum est: *Daemones autem rogabant eum, dicentes: "Si eiicis nos, mitte nos in gregem porcorum."* Quaemadmodum igitur, qui porcorum expetunt mortes, imaginem Dei hominem, et tam charum Conditori animal, suo ualebunt iure peruertere? (Evagrius, *VA* 29)
>
> (…), zoals geschreven is: *Maar de demonen stelden hem een vraag, zeggend: "Als jij ons eruit gooit, stuur ons dan in een kudde varkens."* Dus hoe kunnen degene die dood van de varkens verlangen, in staat zijn om de mens, het beeld van God, en het aan de Maker zo geliefde dier, oprecht te gronde richten?

Het gaat hier om een Bijbelcitaat dat compleet los staat van het leven van Antonius zelf.[58] Het moge duidelijk zijn dat Antonius' connectie met het varken dus op een andere manier moet zijn ontstaan.

Het antwoord ligt bij de Orde van Sint-Antonius, die kort aan bod zijn gekomen bij de analyse van het Antoniusvuur. Als tegenprestatie voor het verzorgen van zieken mochten de Antonijnen varkens houden. Op een anachronistische wijze wordt het varken verbonden aan Antonius via de monniken van de Orde van Sint-Antonius.[59] Er is dus sprake van een invloed op de Antonius-iconografie zonder invloed van de antieke teksten. Op een gegeven moment proberen de middeleeuwse steden varkens van de straat af te houden. De varkens van de Orde van Sint-Antonius, zogenaamde *tantony pigs*, worden echter uitgezonderd van deze regels. Porck zegt hierover: "In order to distinguish between illegal and legal pigs, the tantony pigs were given a bell or were branded with the so-called 'tau cross', also associated with St Anthony. With their little bells, these pigs were free to wander the streets without fear of being taken into custody."[60] Uit dit citaat blijkt dat het varken, de (varkens)bel en het *tau*-kruis direct te verbinden waren met de Orde van Sint-Antonius en indirect met Antonius. Het feit dat nagenoeg alleen varkens van de Antonijnen uiteindelijk op straat te zien waren, zal hebben bijgedragen aan de 'populariteit' van deze symboliek. Kunstenaars kunnen er immers goed op inspelen, aangezien een connectie tussen het varken en Antonius voor veel mensen snel gemaakt zal zijn.

In het geval van Moretto moeten we de antieke bronnen grotendeels loslaten. Sterker nog, de antieke bronnen spreken Moretto's weergave zelfs tegen. Volgens Athanasius was Antonius eenvoudig gekleed en deze eenvoudige kleding stelde Antonius zelf zeer op prijs, zoals blijkt uit een van zijn laatste daden in het leven. Net

[58] Zie Mat. 8.31; Marc. 5:12 en Luc. 8:32.
[59] Camphuijsen (2015), p. 141–142.
[60] Porck (2018) en Camphuijsen (2015), p. 140–148.

voordat hij zijn laatste vaarwel zegt, verdeelt Antonius zijn kleding onder enkele vrienden.[61] Wat vast staat, is wat Antonius geen prachtige robes droeg, zoals Moretto weergeeft. Ook van een mijter is in het verhaal van Antonius geen sprake, laat staan dat Antonius deze droeg. Het lijkt mij evident dat Moretto niet poogt om Antonius accuraat – of, beter gezegd, 'volgens de antieke bronnen' – weer te geven, maar om hem *herkenbaar* te maken.

Tentazioni di Sant'Antonio (Tintoretto)

De "Verzoekingen van Sint Antonius" is geschilderd door Jacopo 'Tintoretto' Robusti. Tintoretto heeft het schilderij gemaakt voor de kerk van San Trovaso in Venetië, waar het als pronkstuk op een altaar hing. Het werk doet denken aan Parentino, waar Antonius ook door een groep kwade demonen belaagd werd. Terwijl Antonius bij Parentino hoop kun putten uit de verschijning van Jezus aan het kruis, ziet Tintoretto's Antonius Jezus in levende lijve. Jezus kijkt naar Antonius en lijkt oogcontact te maken met hem, terwijl Antonius met zijn rechterhand richting Christus lijkt te gaan. Over de rol van licht zal uitgebreid gesproken worden.

De scène die Tintoretto geïnspireerd zal hebben is waarschijnlijk dezelfde als bij Parentino en, zoals we zullen zien, Carracci. In deze passage wordt Antonius aangevallen door de Duivel en zijn demonen die de gedaantes aannemen van wilde dieren. Tintoretto kiest ervoor om de demonen in menselijke gedaantes weer te geven. Dat het toch om dezelfde scène gaat, blijkt uit het feit dat Jezus maar één keer heeft 'ingegrepen' tijdens Antonius' verzoekingen. Zowel Tintoretto als Carracci hebben het moment uitgekozen tussen de lichtgevende verschijning van Christus en het moment dat de demonen plotseling verdwijnen. Voor de herkenbaarheid van de heilige is ook nog Antoniusvuur te zien in zijn linkerhand.

[61] Athanasius, *BA* 91: *Διέλετε δέ μου τὰ ἐνδύματα· καὶ Ἀθανασίῳ μὲν τῷ ἐπισκόπῳ δότε τὴν μίαν μηλωτὴν καὶ ὃ ὑπεστρωννυόμην ἱμάτιον, ὅπερ αὐτὸς μέν μοι καινὸν δέδωκεν, παρ' ἐμοὶ δὲ πεπαλαίωται. Καὶ Σεραπίωνι δὲ τῷ ἐπισκόπῳ δότε τὴν ἑτέραν μηλωτήν· καὶ ὑμεῖς ἔχετε τὸ τρίχινον ἔνδυμα.*



Afbeelding 16

Tentazioni di Sant'Antonio, geschilderd in 1577 door Jacopo 'Tintoretto' Robusti.

In tegenstelling tot Parentino kiezen Tintoretto en Carraci ervoor om Jezus in zijn *forma post resurrectionem* weer te geven. Athanasius en Evagrius omschrijven een gesprek tussen Christus en Antonius, direct na deze scène.[62]

Ποῦ ἦς; Διὰ τί μὴ ἐξ ἀρχῆς ἐφάνης, ἵνα μου τὰς ὀδύνας παύσῃς; Καὶ φωνὴ γέγονε πρὸς αὐτόν· Ἀντώνιε, ὧδε ἤμην, ἀλλὰ περιέμενον ἰδεῖν τὸν σὸν ἀγωνισμόν. Ἐπεὶ οὖν ὑπέμεινας καὶ οὐχ ἡττήθης, ἔσομαί σοι ἀεὶ βοηθὸς καὶ ποιήσω σε ὀνομαστὸν πανταχοῦ γενέσθαι. Ταῦτα ἀκούσας, ἀναστὰς ηὔχετο· καὶ τοσοῦτον ἴσχυσεν ὡς αἰσθέσθαι αὐτόν, ὅτι πλείονα δύναμιν ἔσχεν ἐν τῷ σώματι μᾶλλον ἢς εἶχεν. Ἦν δὲ τότε λοιπὸν ἐγγὺς τριάκοντα καὶ πέντε ἐτῶν. (Athanasius, *BA* 10)	"Vbi eras, Iesu, ubi eras? Quare non a principio affuisti, ut sanares uulnera mea?" Et vox ad eum facta est: "Antoni, hic eram, sed expectabam uidere certamen tuum. Nunc autem, quia dimicando uiriliter non cessisti, semper auxiliabor tibi, et faciam te in omni orbe nominari." His auditis, exurgens, in tantum roboratus orabat ut intelligeret plus se recepisse tunc uirium, quam ante perdiderat. Erat autem tunc Antonius annos natus triginta quinque. (Evagrius, *VA* 10)
"Waar was U? Waarom bent U niet vanaf het begin verschenen, opdat U een einde maakte aan mijn kwellingen?" En een stem kwam tot hem: "Antonius, ik was er wel, maar ik hield me in om jouw gevecht te zien. Omdat jij dus volgehouden hebt en niet verslagen bent, zal ik altijd jouw Helper zijn en ik zal jou overal beroemd maken." Na dit te horen, bad hij, opgestaan zijnde: en hij was zoveel sterker geworden dat hij merkte dat hij meer kracht had in zijn lichaam dan hij daarvoor had. Hij was toen vijfendertig jaar oud.	"Waar was U, Jezus, waar was U? Waarom was U er niet vanaf het begin om mijn wonden te genezen?" En een stem kwam tot hem: "Antonius, ik was hier, maar ik wachtte om jouw gevecht te zien. Maar nu zal ik, omdat jij door dapper te vechten niet bent gevallen, jou altijd helpen en ik zal jou op heel de aarde beroemd maken." Na dit te horen, bad hij, terwijl hij opstond, zozeer gesterkt dat hij begreep dat op dat moment meer kracht ontvangen had dan hij eerder had verloren. Antonius was toen vijfendertig jaar oud.

In deze passages wijkt Evagrius nauwelijks af van het originele Grieks. Opvallend is dat Evagrius een direct verband suggereerst tussen het overwinnen (of "niet vallen", in de zin van verliezen) en het vechten. Athanasius somt deze elementen nevenschikkend op, maar Evagrius impliceert dat de overwinning juist komt door *dimicando uiriliter*, "dapper te vechten". Tintoretto's Antonius lijkt niet zozeer dapper te vechten, maar hij heeft wel stand gehouden – zowel letterlijk als figuurlijk.

Hij Evagrius gaat het tekstelement *ἐν τῷ σώματι*, "in zijn lichaam", verloren. Dit zou erop kunnen wijzen dat Evagrius aanneemt dat Antonius voornamelijk geestelijk sterker is geworden. Vanuit de context van de passage, waarin Antonius kort daarvoor wordt afgeranseld en geslagen door demonen, wordt echter geïmpliceerd dat Antonius ook lichamelijk sterker moet worden. Tintoretto beeldt de linkerdemon af met een zweep, wat meer nadruk legt op het lichamelijke lijden van Antonius. De zweep kan ook een verwijzing zijn naar een andere scène, namelijk *BA* 52. In deze vechtscène wordt Antonius wederom geplaagd door enkele demonen in de gedaante van dieren,

[62] Deze passage volgt, zowel bij Athanasius als bij Evagrius, direct na het citaat dat bij de analyse van Parentino is behandeld. Voor de volledigheid heb ik ook de eerste zin weer opgenomen, zodat de hele dialoog in het citaat opgenomen is.

waaronder hyena's. Het hoofdstuk eindigt met: "'Ik ben een dienaar van Christus!' Toen Antonius deze dingen zei, schoten de dieren weg, verjaagd door zijn woorden als door een zweep."[63] Het is echter onwaarschijnlijk dat Tintoretto deze scène specifiek in gedachten had, omdat hij de demonen in menselijke gedaante neerzet en de zweep in de handen van een demon legt. Toch wordt er vaker gespeeld met het idee dat Antonius de naam van de Heer als een zweepslag gebruikt tegen de duivelse machten.

Bartelink komt in de loop van zijn artikel tot een deelconclusie: "Man sieht wie bei Euagrius ebenso wie die Neigung zur Dramatisierung [i], die sich namentlich stilistisch auswirkt, die Neigung zur Konkretisierung [ii], die leicht zu Änderungen in der Interpretation [iii] führen kann, oft spürbar ist."[64] De bovenstaande passage in combinatie met het schilderij van Tintoretto geeft dit goed weer.

Ὁ δὲ Κύριος οὐδὲ ἐν τούτῳ ἐπελάθετο τῆς ἀθλήσεως Ἀντωνίου, ἀλλ' εἰς ἀντίληψιν αὐτῷ γέγονεν. Ἀναβλέψας γοῦν, εἶδε τὴν στέγην ὥσπερ διανοιγομένην καὶ ἀκτῖνά τινα φωτὸς κατερχομένην πρὸς αὐτόν. (Athanasius, *BA* 10)	Non oblitus Iesus colluctationis serui sui, eidem protector est factus. Denique cum eleuaret oculos, uidit desuper culmen aperiri, et, deductis tenebris, radium ad se lucis influere. Post cuius splendoris aduentum nec daemonum aliquis apparuit et corporis dolor extemplo deletus est. (Evagrius, *VA* 10)
Ook hierin was de Heer niet de strijd van Antonius vergeten, maar hij kwam hem te hulp. Na omhoog te kijken, zag hij het dak als het ware opengaan en een of andere lichtstraal op hem terechtkomen.	Jezus, die de worsteling van zijn dienaar niet was vergeten, is van dezelfde de beschermer geworden. Toen [Antonius] zijn ogen tenslotte ophief, zag hij dat het dak van boven werd geopend en dat een lichtstraal naar hem toe stroomde, nadat het duister was verdreven. Na de aankomst van diens schittering vertoonde geen van de demonen zich en de pijn van zijn lichaam is meteen weggegaan.

i. Het dramatisering van de scène vindt bij Evagrius feit in de manier waarop er wordt gesproken over het licht. Athanasius spreekt over "een of andere lichtstraal", terwijl Evagrius dit verwoord als een concrete *radium lucis*, "straal licht", en ook nog eens met *splendoris*, "schittering". Hierdoor wordt de scène meer levendig, meer dramatisch – en juist dat is terug te zien in de Renaissanceschilderijen. Denk aan Parentino's Antonius die nog maar één straaltje hoop ziet in het kruis, aan Tintoretto's Antonius die vol verbazing naar Christus' verschijning kijkt.

[63] *BA* 52: *Χριστοῦ γὰρ δοῦλός εἰμι. Ταῦτα τοῦ Ἀντωνίου λέγοντος ἔφυγον ἐκεῖναι, ὡς ὑπὸ μάστιγος τοῦ λόγου διωκόμεναι.*
[64] Bartelink (1972), p. 104.

ii. De rol van het licht in deze scène is al een voorbeeld van concretisering, maar niet de enige. Veel duidelijker is dat Evagrius ervoor kiest om *Κύριος*, "Heer" – technisch gezien een term voor zowel God als de Zoon – weer te geven met *Iesus*, "Jezus".[65] Het feit dat deze ingreep belangrijk is, blijkt uit de weergaves van Parentino, Tintoretto en Carracci, die allen specifiek Jezus afbeelden.

iii. De vorige punten werken ook door in de interpretatie van de scène: Athanasius' tekst laat de vorm waarin de Heer aankomt in het midden, maar Evagrius interpreteert duidelijk een persoon door *aduentum*, "aankomst", toe te voegen. Als het alleen om een stem zou gaan, zoals Athanasius impliceert, dan is *aduentum* een ongelukkig gekozen weergave. De hoedanigheid van Christus' aanwezigheid is vervolgens essentieel voor de visuele interpretatie: door te spreken over een *aduentum*, zie je een echte 'aankomst' voor je. Een stem kan immers nog al moeilijk zichtbaar aankomen. Parentino, Tintoretto en Carracci kiezen er dan ook voor om Jezus *adveniens* weer te geven.

Men kan zich voorstellen dat kunstenaars, met het oog op resultaat, het liefst zullen werken met duidelijk materiaal waarop ze hun kunst baseren. Athanasius biedt hierin meer vrijheid, meer ruimte voor interpretatie, wat sommige kunstenaars – denk alleen al aan Savoldo! – aanspreekt. Anderen zullen juist kiezen voor de concretere tekst. Hierin lijkt Evagrius duidelijk de overhand te hebben, in ieder geval in deze scène.

In tegenstelling tot bij Parentino en Carraci komt bij Tintoretto de rol van de Duivel minder duidelijk naar voren. Daarnaast worden de demonen niet als dieren, maar als mensen weergegeven. Hierin wijkt Tintoretto sterk af van de antieke bronnen. Het zou kunnen dat Tintoretto twee scènes geeft gecombineerd: het gevecht waarbij Christus te hulp schiet en een andere. De vraag is dan vanzelfsprekend welke andere scène ter inspiratie kan hebben gediend.

[65] Bartelink (1972), p. 103. Ook op de vorige bladzijde is te zien hoe Evagrius de tekst van Athanasius concreet maakt: "*Ποῦ ἦς;*" wordt namelijk "*Vbi eras, Iesu, ubi eras?*"

Tentazioni di Sant'Antonio (Carracci)

"Verzoekingen van Sint Antonius", geschilderd door Annibale Carracci in 1597 (of 1598), beeldt dezelfde scène af als Tintoretto en Parentino voor hem. Een tegen de grond aan gedrukte Antonius – wellicht geïnspireerd door Parentino? – wordt overspoeld door een groep demonen, die aanvallen in de gedaante van wilde dieren.

In het gezicht van Antonius is een combinatie van angst en hoop te zien: angst voor de Duivel, maar ook hoop bij het zien van de Verlosser. Carracci kiest ervoor om dichter bij de antieke tekst te blijven. Hoewel Tintoretto en Carracci dezelfde scène weergeven, is de voorstelling van de demonen zeer verschillend. In deze passage wordt Antonius aangevallen door de Duivel en zijn demonen, die de gedaante aannemen van wilde dieren. Beide antieke teksten vertellen ons dat er zich onder deze wilden dieren onder andere *φαντασίας λεόντων … καὶ ὄφεων καὶ ἀσπίδων* bevinden, "schijnbeelden van leeuwen … en slangen en adders".[66] Bij Parentino onderbouwde ik dat de Duivel zelf mogelijk werd weergegeven als een zwartkleurige demon. Op het schilderij van Carracci lijkt het mij meer voordehandliggend dat het menselijke figuur met vleugels en horens de Duivel is. Dit wordt ondersteund doordat alleen de Duivel lijkt te schrikken van Jezus' aanwezigheid. Daarnaast zou hierdoor een symbolische boodschap ontstaan: hoewel de Duivel de gelovige – hier Antonius – belaagt, wordt de Duivel op zijn beurt weer verdreven door Christus. Carracci heeft het moment gekozen net voor de verdwijning van de kwade geesten (zie Parentino).[67]

[66] Athanasius, *BA* 9; zie voor de volledige passage het citaat op pagina 26 en de bijbehorende noot, waar de tekst van Evagrius te vinden is.
[67] Voor de rol van het boek, dat Antonius onder zich heeft liggen, zie de analyse van Parentino.



Afbeelding 17

Tentazioni di Sant'Antonio, geschilderd in 1597 of 1598 door Annibale Carracci.

Waar Antonius bij Tintoretto nog overeind staat, ligt Carracci's Antonius half verslagen op de grond. De heilige lijkt vooral in het nauw gebracht te zijn en niet zozeer "dapper te vechten" in fysieke zin. Als het vechten echter geestelijk (of symbolisch) gelezen moet worden, dan zou de interpretatie van Athanasius' *ὑπομένω*, "volharden", even goed te verdedigen zijn.

Juist omdat de bewerking van Evagrius Athanasius zo 'netjes' opvolgt, is het lastig om te bepalen of Carracci meer beïnvloed is door een bepaalde bron. Toch meen ik dat het hard te maken is dat Evagrius een grotere invloed heeft gehad. Hiervoor zijn drie argumenten: de weergave van Jezus als een levend persoon, de aanwezigheid van engelen en de rol van het luchtruim.

Waar Parentino's Antonius Christus aan het kruis ziet hangen, heeft Carracci Jezus afgebeeld zoals hij na zijn wederopstanding was. Uit de antieke bronnen blijkt de verbazing van de kwade geesten, waaronder de Duivel, wanneer ze door een helder licht "plotseling verdwijnen". Bij Carracci is duidelijk te zien dat de Duivel verbaasd omkijkt. Ik meen dat het echter niet de aanwezigheid, maar de *vorm* van Christus is, waardoor de kwade geesten schrikken. Bartelink legt dit als volgt uit: "Euagrius wird von dem Gedanken beherrscht dass Christus durch seinen Kreuzestod ein für allemal die Macht des Teufels und der Dämonen gebrochen hat."[68] Voor de Duivel en demonen moet een levende Jezus dus extra schrikwekkend zijn geweest en juist dat punt wordt door Evagrius vaker benadrukt. Athanasius' *ἀναστὰς* en Evagrius' *exurgens* impliceren dat ook Antonius een soort wederopstanding meemaakt – weliswaar niet van dood naar levend, maar wel van onderdrukt naar vrij van kwelling.[69] Carracci lijkt deze elementen te combineren, waardoor het nog sprekender wordt dat Antonius voor de laatste keer in zijn leven écht in het nauw gedreven wordt door het kwade.



Afbeelding 18

Uitsnede van *Tentazioni di Sant'Antonio*, geschilderd door Annibale Carracci (afbeelding 17).

Daarnaast wordt Jezus omringd door een groep engelen, zoals de Duivel wordt bijgestaan door zijn kwade handlangers. De specifieke passage die als inspiratie zal hebben gediend door Carracci, bevat geen engelen. De neigingen die Evagrius lijkt te hebben in zijn bewerking, kunnen verklaren waarom Carracci toch engelen weergeeft. Bartelink heeft uitgelegd hoe Evagrius een soort gespiegelde hiërarchie probeert aan te brengen: zoals de Duivel zijn demonen om zich heen heeft, zo heeft ook Christus zijn

[68] Bartelink (1972), p. 101–102.
[69] Het idee van 'opstaan' wordt in de christelijke literatuur vaker gezien als een milde vorm van wederopstanding. Dit wordt ook bevestigd door Hunink (2013), p. 43.

engelen bij zich.[70] Carracci kan dit overgenomen hebben door de engelen zelf in de scène te denken: als de Duivel samen met zijn demonen Antonius aanvalt, dan wordt dat weerspiegeld als Jezus samen met engelen Antonius te hulp komt.
Tenslotte speelt het luchtruim een zeer belangrijke rol bij Evagrius, zoals al opgemerkt is bij de analyse van Michelangelo's Antoniusschilderij. Samenhangend met het hiërarchie-argument van Bartelink, lijkt Carracci de superioriteit van Jezus ook weer te geven door hem 'de hoogste' te maken. Jezus bevindt zich hoger dan de engelen, die boven de Duivel vliegt, die op zijn beurt weer boven de demonen staat. Evagrius heeft zijn stempel duidelijk nagelaten op Carracci's werk.

Deelconclusie

Voordat we naar de definitieve conclusie van dit onderzoek gaan, is het wellicht nuttig om terug te blikken op de analyses van de latere schilderijen. In tegenstelling tot het eerdere hoofdstuk, waarin Evagrius de overhand had, lijkt er in de latere schilderijen meer balans te zitten tussen invloeden van Athanasius, Evagrius en niet-antieke bronnen. Net als bij de voorgaande analyses moet daarbij gezegd worden dat het om toeval kan gaan, of om sterk gepersonaliseerde keuzes die geen betekenis hebben voor de Renaissancekunst over het algemeen.

[70] Bartelink (1972), p. 100.

Conclusie

Dit onderzoek begon met een duidelijke hoofdvraag, waar ik een duidelijk, eenzijdig antwoord op verwachtte. Het leek mij op grond van de antieke teksten en de verspreiding daarvan redelijk aanneembaar dat Evagrius verreweg de grootste invloed zou hebben op de Renaissancekunst over Sint Antonius de Grote. Onderzoek laat ons echter zien dat zo'n eenvoudige verwachting heel anders kan uitpakken. Op grond van dit selecte corpus zijn twee belangrijke conclusies te trekken: de opmerking die Bartelink zet bij de tekstbewerking van Evagrius zijn veelal terug te zien in de Renaissancekunst en er zijn ook veel externe, 'niet-antieke', invloeden.

Ten eerste is bij veel schilderijen te zien dat het artikel van Bartelink (1972) vaak wordt bevestigd in de schilderkunst. Zo zien we de focus op de engelen- en demonenhiërarchie terugkomen bij Sassetta en Savoldo, de nadruk op de strijd tussen Christus en de Duivel bij Tintoretto en Carracci, de rol die het luchtruim speelt bij Sassetta en Michelangelo. De overwinning van het kruis komt duidelijk naar voren bij Parentino. Bartelink merkt ook op hoe bepaalde polyinterpretabele passages van Athanasius worden geconcretiseerd. In dit onderzoek blijkt dat Evagrius' concretiseringen vaak zijn overgenomen, zoals door Tintoretto en Carracci. Tegelijkertijd zijn er ook 'neutrale weergaves' geweest, waarbij de tendensen die Bartelink aanwijst niet duidelijk te zien zijn – denk hierbij aan de schilderijen van Fra Angelico en Moretto.

Ten tweede zijn er veel elementen die niet aan de antieke teksten ontleend zijn. Juist Moretto, wiens schilderij ik net nog een 'neutrale weergave' noemde, laat zien dat zoveel iconografische elementen van Antonius geen directe link met de antieke bronnen hebben. Zo blijkt het om een anachronistische iconografie te gaan bij het Antoniusvuur en het varken met zijn bel. Bij deze elementen bleken niet de antieke teksten, maar de Orde van Sint-Antonius invloed te hebben. Ook spelen de contemporaine context van de schilders een grote rol, zoals behandeld bij Michelangelo en Savoldo.

Dat brengt mij bij de kanttekeningen die ik moet zetten bij dit onderzoek. Wegens restricties is slechts een zeer beperkt corpus samengesteld. De resultaten die

voor deze acht prachtige schilderijen gelden, zijn wellicht geenszins van toepassing op alle andere schilderijen uit deze periode. Ook is er chronologisch gezien weinig interessants aan te wijzen. Zo worden de schilderijen wellicht dramatischer en uitbundiger naarmate de tijd vordert, maar de iconografie van Antonius blijft onveranderd. Om een voorbeeld te noemen: in dit corpus komt het varken per toeval pas in 1530 opduiken (bij Moretto), maar er zijn al eerdere voorbeelden van het varken als standaardiconografie bij Antonius (zie afbeelding 8).

Hopelijk zal er een moment komen waarbij vervolgonderzoek kan uitwijzen of de door Bartelink opgemerkte tendensen inderdaad opgaan voor de Renaissancekunst in het algemeen. Voor nu valt alleen te zeggen dat zowel Athanasius als Evagrius hun stempel hebben achtergelaten. Evagrius lijkt op grond van het artikel van Bartelink vaak een grotere invloed te hebben gehad, maar dit kan toeval vanwege het beperkte aantal schilderijen. De conclusie van dit onderzoek is niet zo doorslaggevend als ik misschien gehoopt had, maar misschien moeten we juist daaruit de rijkheid van de christelijke iconografie halen. Het is een harmonieus samenspel van antiek en modern, van legendarische faam en een 'feitelijke' biografie. Op dezelfde manier is de iconografie van Antonius in de Renaissance een samenkomst van het verhaal van Athanasius, de concretiserende aanvullingen van Evagrius en talrijke niet-antieke invloeden uit latere tijden.

Bibliografie

Bronnen

- Bartelink, G. J. M. (2004), *Athanase d'Alexandrie. Vie d'Antoine. Introduction, texte critique, traduction, notes et index par G.J.M. Bartelink, sources Chrétiennes 400*; Cerf, Parijs.
- Bertrand, P. (2005), *Die Evagriusübersetzung der* Vita Antonii. *Rezeption – Überlieferung – Edition, unter besonderer Berücksichtigung der* Vitas Patrum-*Tradition*; Utrecht University, Utrecht.
- Lipsius, J. (2008), *De Cruce Libri Tres: Ad Sacram Profanamque Historiam Utiles; Una Cum Notis*; Kessinger Publishing, Whitefish.
- Hunink, V. (2013), *Athanasius van Alexandrië. Antonius: onsterfelijke icoon van de monnik*; Uitgeverij DAMON, Budel.

Secundaire literatuur

- Asensi, V. (2016), *Saint Anthony's Fire*; in: JAMA Dermatol 152, p. 7. Link: https://jamanetwork.com/journals/jamadermatology/article-abstract/2533196?casa_token=GuIf1AJ6t7YAAAAA:ck-rOjBluaGpijqqtYhny9tianW2Plirqy3gBQvoUbVdUGTdAaWNegyHzOvJ_LE6yFo3RIgMkw, geraadpleegd op 24 mei 2020.
- Bambach, C. C. (2017), *Michelangelo: divine Draftsman & Designer*; Yale University Press, New Haven.
- Barnes, T. D. (1986), *Angel of light of mystic initiate? The problem of the Life of Anthony*; in: *Journal of Theological Studies* 37, p. 353–368.
- Bartelink, G. J. M. (1972), *Einige Bemerkungen über Evagrius' von Antiochien Übetsetzung der Vita Antonii*; in: *Glotta* 49 (1972), p. 296–302.
- Brown, D. A. (2006), *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*; Yale University Press, New Haven.
- Camphuijsen, F. & Coomans, J. (2015), *De middeleeuwse stad en zijn varkens*; in: *Madoc, tijdschrift over de middeleeuwen* 29 (2015), p. 140–148.
- Carli, E. (1957), *Sassetta e il maestro dell'Osservanza*; Aldo Martello Editore, Milaan.
- Grabar, A. (1968), *Christian Iconography: a Study of Its Origins*; Princeton University Press, Princeton.
- Hartsuiker, D. (2014), *De Orden van Antonianen*; in: Online Adolphus februari 2014. Link: https://web.archive.org/web/20140225230426/http://www.adolphus.nl/xus/antonins.html#geneeswijzen, geraadpleegd op 10 mei 2020.
- Kirschbaum, E. (1973), *Lexikon der Christlichen Ikonographie, Vol. 5: Aaron bis Crescentianus von Rom*; Herder, Rome.
- Marucchi, O. (1908), Archaeology of the Cross and Crucifix; in: The Catholic Encyclopedia 4 (1908). Link: http://www.newadvent.org/cathen/04517a.htm, geraadpleegd op 1 april 2020.
- Massing, J. M. (1984), *Schongauer's "Tribulations of St Anthony": its Iconography and Influence on German Art*; in: Print Quarterly 4 (1984), p. 221–236.

- Porck, T. (2018), *This pig is on fire: A late medieval pig in Leiden's Pieterskerk*; in: Leiden Medievalists' Blog, 2 november 2018. Link: https://leidenmedievalistsblog.nl/articles/this-pig-is-on-fire-a-late-medieval-pig-in-leidens-pieterskerk, geraadpleegd op 7 mei 2020.
- Salmi, M. (1958), *Il Beato Angelico*; Collana Valori Plastici, Spoleto.
- Wilson, C. C. (1995), *Fra Angelico: New Light on a Lost Work*; in: The Burlington Magazine 137, p. 737–740.

Afbeeldingsverantwoording

Afbeelding 1 (pagina 6)
Schilderij van Francisco de Zurbarán, getiteld *San Antonio Abad*, "Sint Antonius Abt"; geschilderd rond 1664. Het schilderij is te bezichtigen in het Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid. Afbeelding ontleend aan Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Antonio_Abad_(Zurbar%C3%A1n).jpg.

Afbeelding 2 (pagina 9)
Anonieme houtsnede, getiteld Heilige Antonius, afkomstig uit de Universiteitsbibliotheek van Salzburg; gemaakt tussen 1460 en 1470. De prent is te bezichtigen in de Universiteitsbibliotheek van Salzburg. Afbeelding ontleend aan Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hl_Antonius_c1460s_ubs_G_0021_I.jpg.

Afbeelding 3 (pagina 17)
Romeinse *denarius*, gedateerd rond 46 of 45 voor Christus bij een Spaanse mint. De munt is te bezichtigen in het Pergamon Museum, Berlijn. Afbeelding ontleend aan Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caesar_venustrophy3b.jpg.

Afbeelding 4 en 5 (resp. pagina 19 en 21)
Schilderij van Fra Angelico, getiteld *Tentazioni di Sant'Antonio Abate*, "Verzoekingen van Sint Antonius Abbas"; geschilderd tussen 1435 en 1440. Het schilderij is te bezichtigen in het Museum of Fine Arts, Houston. Afbeelding ontleend aan Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_-_Saint_Anthony_Abbot_Shunning_the_Mass_of_Gold_-_Google_Art_Project.jpg.

Afbeelding 6 (pagina 24)
Anoniem icoon, getiteld *Saint Antoine Le Grand et St. Paul Ermite dans le désert*, "Sint Antonius de Grote en St. Paulus de Heremiet in de woestijn". Het origineel wordt bewaard in de universiteitsbibliotheek van Oxford. Afbeelding ontleend aan Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Webantonyandpaulu.jpg.

Afbeelding 7 (pagina 25)
Schilderij van Sassetta, getiteld *Sant'Antonio bastonato dai diavoli nel deserto*, "Sint Antonius wordt geslagen door demonen in de woestijn"; geschilderd rond 1440. Het schilderij is te bezichtigen in de Yale University Art Gallery, New Haven. Afbeelding ontleend aan Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sano_di_Pietro_-_Saint_Anthony_Abbot_Tormented_by_Demon_-_1871.58_-_Yale_University_Art_Gallery.jpg.

Afbeelding 8 (pagina 26)
Icoon van een anonieme kunstenaar bij de Polytechnische Hochschule van Zürich, Kölner Metallschnitt (Schrotblatt), geschilderd rond 1470/1480. Het origineel is te bezichtigen op de Hochschule van Zürich. Afbeelding ontleend aan het *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, p. 208.

Afbeelding 9 en 10 (resp. pagina 27 en 31)
Schilderij van Parentino, getiteld *Tentazioni di Sant'Antonio*, "Verzoekingen van Sint Antonius"; geschilderd in 1494. Het schilderij is te bezichtigen in de Galleria Doria Pamphilj, Rome. Afbeelding ontleend aan Wikimedia Commons: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bernardino_Parenzano_-_Temptations_of_St_Anthony_-_WGA17016.jpg.

Afbeelding 11 (pagina 33)
Schilderij van Michelangelo, getiteld *Le Tentazioni di Sant'Antonio*, "De verzoekingen van Sint Antonius"; geschilderd in 1487 (of 1488). Het schilderij is te bezichtigen in het Kimbell Art Museum, Fort Worth. Afbeelding ontleend aan Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Buonarroti_-_The_Torment_of_Saint_Anthony_-_Google_Art_Project.jpg.

Afbeelding 12 (pagina 33)
Gravure van Schongauer, getiteld Die Versuchung des Heiligen Antonius, "De verzoeking van de Heilige Antonius"; gemaakt rond 1480. Afbeelding ontleend aan Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schongauer_Anthony.jpg.

Afbeelding 13 en 14 (resp. pagina 39 en 41)
Schilderij van Savoldo, getiteld *Tormento di Sant'Antonio*, "Verzoeking van Sint Antonius"; geschilderd rond 1530. Het schilderij is te bezichtigen in het Timken Museum of Art, San Diego. Afbeelding ontleend aan Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Savoldo,_tormento_di_sant%27antonio.jpg.

Afbeelding 15 (pagina 44)
Schilderij van Moretto da Brescia, getiteld *Sant'Antonio Abate*, "Sint Antonius Abbas"; geschilderd rond 1530. Het schilderij is op dit moment (2020) niet te bezichtigen in een museum (privébezit). Afbeelding ontleend aan Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant%27Antonio_Abate_(Moretto).jpg.

Afbeelding 16 (pagina 47)
Schilderij van Tintoretto, getiteld Tentazioni di sant'Antonio, "Verzoekingen van Sint Antonius"; geschilderd rond 1577. Het schilderij is te bezichtigen in de San Trovaso-kerk te Venetië. Afbeelding is ontleend aan Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Temptation_of_St_Anthony_-_WGA22617.jpg.

Afbeelding 17 en 18 (resp. pagina 52 en 53)
Schilderij van Carracci, getiteld Tentazioni di Sant'Antonio, "Verzoekingen van Sint Antonius"; geschilderd in 1597 of 1598. Het schilderij is te bezichtigen in de National Gallery, London. Afbeelding ontleend aan Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annibale_Carracci_-_The_Temptation_of_St_Anthony_Abbot_-_WGA4425.jpg.