

NYERE LITTERATUR OM DEN ITALIENSKE RENÆSSANCEKUNST: PERIODEN 1950-1975

AF

ESTHER NYHOLM

Den italienske renaissance har været et kært emne hos kunsthistorikere til alle tider. Jacob Burckhardt skrev sine banebrydende værker om perioden i 1850'erne, og siden er den blevet behandlet i en stadig strøm af ofte meget væsentlig litteratur. Også de sidste 30 år har bragt sine bidrag til forståelsen af denne meget komplekse stilepoke.

Med hensyn til selve renessancens tidsmæssige afgrænsning vil det være rimeligt at følge traditionen og se den starte ca. år 1420. På det tidspunkt arbejdede Masaccio på sine fresker i Cappella Brancacci og Brunelleschi på domkirkekuplen, og Donatello havde allerede lavet sin San Giorgio til Or San Michele. Som den sidste renaissancekunstner vil vi, ligeledes følgende traditionen, opfatte Andrea del Sarto, han dør i 1531. Han overlever ganske vist i en lang række år af Michelangelo, der først dør i 1564 som 90-årig, men det vil alligevel være mest rimeligt at sætte ydergrænsen ved ca. 1530, idet man dog udelader, hvad der sker af nyt i periodens sidste tiår, det vil sige tilsynekomsten af de første manieristiske værker i Firenze, samtidig med at man følger Michelangelo — og også Tizian, der først dør i 1576 — til døren. Denne tidsramme overholdes af de fleste samleværker om perioden.

Geografisk er det kun en lille del af det italienske landkort, der vil blive omtalt. 1400-tallet tilhører næsten udelukkende Firenze. Desuden er der en voksende malerskole i Venezia og omegn, hvis betydning man først sent har fået øjnene op for; den er i nogen grad en aflægger af den florentinske, om end den på grund af sine særlige præmisser arter sig på en anden måde. Med 1500-tallet rykker tyngdepunktet fra Firenze til Rom, det er her højrenæssancen skaber sine mesterværker, der dog udføres af kunstnere, der næsten alle har rødder i Firenze; samtidig er der i Venezia en meget stærk og selvstændig blomstring. Der er skrevet bøger også om kunsten i andre dele af Italien i 1400-tallet. *Stefano Bottari* har skrevet *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, Messina, 1953, *Carlo del Bravo*, *Scultura senese del Quattrocento*, Firenze, 1970, *Torgil Magnuson*, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm, 1959, *V. Golzio* og *G. Zander*, *L'arte in Roma nel Secolo 15*, Bologna, 1968 og *Roberto Pane: Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Bologna, 1975; af alle disse bøger fremgår det, at den kunst der blev lavet disse steder i det store og hele lå udenfor den nye renessanceradius og fortrinsvis var en videreførelse af 1300-tallets udtryksform.

Prøver man at finde frem til en tendens i den litteratur, der er skrevet om den italienske renaissancekunst i de sidste 30 år, viser det sig, at det, hvad emner angår, gælder, som det altid har gjort, at det er de traditionelt store mestre, Leonardo, Rafael og Michelangelo, og til en vis grad Tizian, der har den største bevågenhed hos forfatterne. Hvad holdningen over for stoffet, eller den kunsthistoriske metode, angår, har der været forsøg på en vis fornyelse. Mens den tidligere

generation, med Bernard Berenson og Roberto Longhi i spidsen, beskæftigede sig først og fremmest med kunstneren som person, som et enkeltstående individ, og man i 40'erne, med f. eks. *F. Antal, Florentine Painting and its Social Background*, London 1948, søgte at give en ydre forklaring på kunsten eller i hvert fald gøre den afhængig af sin materielle ramme, nåede man i 50'erne frem til igen at se kunstneren i en åndshistorisk sammenhæng, som del af et kulturmønster, sådan som Max Dvořak i *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1924, og Wölfflin i flere af sine bøger fra begyndelsen af århundredet havde forsøgt. Nu blot med den forskel, at man søgte en langt mere konkret tilnærmen af problemerne og ikke nøjedes med generelle betragtninger. Foregangsmanden på dette område er *André Chastel*, hvis *Art et humanisme a Florence au temps de Laurent Magnifique* udkom i Paris, 1959. Bogens titel er tydelig: forfatteren vil se den florentinske kunst i anden halvdel af 1400-tallet som en afspejling af det humanistiske miljø. Bogen er ved sine klare problemstillinger særdeles værdifuld men undgår ikke at blive noget kategorisk; således synes forsøget på at fratage Lorenzo rollen som kunstmæcen kun at skulle tjene tesen, nemlig at det var humanismen der var inspirator og dermed også igangsætter. Lorenzos rolle indskrænkes af Chastel til, at han via sin antiksamling forsynede kunstnerne med klassiske modeller til deres værker. I sin bevisførelse benytter forfatteren sig af ofte atypiske værker, f. eks. frisen på Poggio a Caiano villaen; var mere typiske værker blevet undersøgt, er det tvivlsomt, om parallellen til den samtidige nyplatonisme havde været så iøjnefaldende. Der er hos Chastel en tendens til at gøre kunstnerne mere filosofisk bevidste end de nok har været. Han holder meget af Rafael og vil gerne se ham også som en stor teoretiker. Her er det dog umuligt at følge ham; Rafaels forhold til de boglige fag er blevet grundigt undersøgt af V. Golzio, først i hans bog *Raffaello e i documenti*, fra 1925, som Chastel nævner i sin bibliografi, og siden af samme forfatter i samleværket om Rafael fra 1968 (se senere). Det fremgår heraf, at filosof var Rafael i hvert fald ikke. — Chastel har viet en stor del af sin skribentvirksomhed til den italienske renaissance. I 1954 udgav han, i Genève, *Marsil Ficin e l'art*, der er en forløber for den lige omtalte. Den er ganske kort og ideerne er klart og præcist udtrykt; også her understreger forfatteren kunstens afhængighed af de tanker, der udtrykkes i det florentinske nyplatoniske akademi, der havde til huse i Villaen i Carreggi: »La pensée de Ficin est proprement contemporaine des transformations de l'art au XV^e siècle; on ne doit pas s'exagérer la distance que les sépare; sous le vêtement de l'humanisme ou de la philosophie, la culture platonicienne dessine les contours d'un nouvel univers artistique«. Marsilio Ficino udtalte sig aldrig om den bildende kunst, og de eneste kunstnere, der havde deres daglige gang i Carreggi var Alberti og siden Botticelli; men Chastel mener at via det præge nyplatonismen satte på miljøet var den alligevel med til at påvirke kunsten. Direkte spor af Marsilio Ficino mener han at kunne finde i Albertis senere traktater, i hans understregning af skønhedens betydning for kunsten; hele den nyplatoniske bevægelse må man, ifølge Chastel, betragte »sub specie aesteticae«. — Af andre bøger af Chastel om den italienske renaissance bør nævnes *Renaissance méridionale, Italie 1460—1500*, Paris, 1965. Denne bogs fortjeneste er en redegørelse for tre former for humanisme,

med hvert sit hjemsted, 1. i Padova, den epigrafisk-arkæologiske, 2. i Firenze, den filologisk-filosofiske, 3. i Urbino, den matematiske. Af disse tre ser forfatteren humanismen i Urbino have den nærmeste kontakt med kunsten, mens den florentinske stod den fjernest, på grund af sit stærkt litterære præg; humanismen i Padova var den, der havde den største indflydelse på kunsten, på fantasi og emnevalg. — Samme år udkommer af samme forfatter *Le grand atelier d'Italie*, Paris, der i højere grad koncentrerer sig om kunsten i de forskellige egne af Italien; Renæssansens teoretiske indhold vender han tilbage til i *La mythe de la Renaissance, 1420-1520*, Genève, 1969. — Chastel var en af de første, der, efter en oprindelig inspiration fra Warburg-skolen, klart udtrykte en ny tendens i behandlingen af renæssancen, idet kunsten blev betragtet i forhold til det øvrige kulturelle miljø; at han ikke stod alene, vil fremgå af det følgende; få følger ham dog så langt, at de lader samtidige filosofiske strømninger stå som dirigenter af kunsten.

Af nyere større udgivelser, der er væsentlige til belysning af vor tids vurdering af den italienske renæssance, må nævnes den 15 bind store *Enciclopedia dell'arte*, der udkom i årene mellem 1958 og 1967 på italiensk og to år senere på engelsk. I de pågældende artikler har specialister skrevet om de enkelte kunstnere, og der er grundige bibliografier om hvert enkelt emne. En helt anden, men også interessant udgivelse er forlaget Rizzoli's serie *Classici dell'arte*, der startede i 1966 og nu har nærmet sig bind nummer 85; den findes også i engelsk udgave. Serien omfatter malere fra hele verden, af de hidtil udkomne er ca. halvdelen fra Italien, heraf en stor del fra renæssancen. Bøgerne rummer en fotografisk gengivelse af hele kunstnerens værk, nogle af billederne i farvereproduktion, resten kronologisk opstillet med kritisk tekst til hvert enkelt katalognummer, skrevet af en ekspert, fuldt videnskabeligt og med stillingtagen til tidligere kritikeres udtalelser. Bøgerne har ikke nogen egentlig beskrivelse af kunstneren, her har man overladt til en forfatter eller digter at komme med en ofte velskrevet men noget panegyrisk introduktion. Desuden rummer bøgerne et afsnit med titlen »fortuna critica«, der bringer udførlige citater af, hvad eftertiden har skrevet om de pågældende kunstnere. Denne tradition, at efterspore de forskellige kunstners fortuna critica, er noget specielt for nyere italiensk kunsthistorie, og det glider ind som et naturligt led i mange monografier. I denne forbindelse kan det nævnes, at Giovanni Previtali i 1964, Torino, udgav *La fortuna dei primitivi, dal Vasari ai neoclassici*, hvori han gør rede for tre århundreders syn på den tidlige italienske kunst; til i primitivi regner han, som de forfattere han behandler, kunstnere fra før højrenæssancen, l'arte »pre-raffaelita«. Belyst med mange eksempler og ledsaget af kyndige kommentarer følger han kunstnerne, også gennem de mange år, hvor de fristede en sørgelig skæbne, netop fordi de var »primitivi«. Sansen for denne kunst genopstod hos italienske skribenter i 1760'erne, beviset ses af at man indrettede særlige sale til dem på Uffizierne; derefter blev de til samlingsobjekt, først i Italien, siden i udlandet; Napoleon ville ikke have ladet sine vogne belæse med tidlig italiensk kunst, hvis ikke den havde været i høj kurs. Og sidst, i årene omkring 1800, blev den emne for store udenlandske forskeres værker (L'Ottley, 1791, von Rumohr, 1804).

Værker om hele perioden

Der er stadig forskere, der har mod til at påtage sig den kæmpeopgave det er at skrive et stort samlet bind om hele den italienske renaissancekunst. Til dem hører *Frederick Hartt*, der i London, 1970, udgav *History of Italian Renaissance Art, Painting, Sculpture, Architecture*. Et meget fortjenstfuldt værk, der ovenikøbet også opridser forhistorien, ikke bare i Firenze men også i Siena, Rom og Venezia. Det er fortjenstfuldt også derved, at det behandler de få renaissancekunstnere uden for centrene, såsom Jacopo della Quercia, Francesco di Giorgio Martini og Antonello da Messina, navne der ellers er en tendens til at springe over, da de er vanskelige at placere i sammenhængen.

Af andre enkeltmandsværker er der grund til at nævne *Walter Paatz, Die Kunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1953. Den er på ingen måde så omfangsrig som Hartt's, men den udmærker sig ved et indledningskapitel, hvor forfatteren søger at nå frem til en definition af renaissance og forklarer den opstået som en kombination af den naturalistiske tendens hos Giotto og den nye interesse for antikken i begyndelsen af det 15. århundrede. Forfatteren ser de to ting være nært forbundet, da den naturalismesøgende tendens så sin bekræftigelse i antikken, hvis kunst havde naturen som motiv og forbillede, sådan som det var udtrykt hos Aristoteles. For Paatz løber de to tendenser sammen hos alle de store renaissancekunstnere, en tankegang, som ikke alle kan være enige med ham i. Han behandler kunstens stilling i samfundet og dens stilling til åndsstrømninger i tiden, herunder humanismen; han understreger humanismens betydning for kunsten, i dens søgen tilbage til antikken og i den deraf ændrede opfattelse af mennesket. Bogens behandling af de forskellige kunstarter er meget systematisk; landet behandles under eet, uden understregning af regionale forskelle. Der gennemgås generne inden for arkitektur, skulptur og malerkunst; desuden findes et afsnit om kunsthåndværk. Det er renaissanceens udtryksformer, der for Paatz er det væsentlige, snarere end de enkelte kunstnere. I dette altfavnde synspunkt synes der at være en cadeau til Burckhardt, der da også omtales i indledningen.

Renæssancens første periode er behandlet af *L. H. Heydenreich, i Italienische Renaissance. Anfänge und Entfaltung in der Zeit von 1400 bis 1460*, München, 1972. Et skandinavisk bidrag til renaissanceens historie findes i *Ragna og Nic. Stang, Livet og Kunsten i Ungrenæssancens Firenze*, I—II, Oslo, 1956—59. Bogen er velskrevet og meget omfattende; der lægges vægt på kunstnerens forhold til miljøet; bogen igennem understreges de politiske forhold, der danner baggrund, men også de filosofiske strømninger og deres betydning tages der hensyn til. Senere er kommet *Sven Sandström, Renässansskedet*, Stockholm, 1965; den omhandler hele Europa, og forfatteren formår trods bogens ringe omfang at give en god indføring i emnet.

Burckhardts navn svæver over vandene i adskillige publikationer. Således i *The Renaissance*, ved *Tinsley Helton*, Madison 1961, med undertitlen: A reconsideration of the theories and interpretations of the age. Bogen rummer akterne fra et symposium, der holdtes på universitetet i Madison i 1959, 100-året for udgivelsen

af Burckhardts bog *Die Kultur der Renaissance in Italien*, og for G. Voight's *Wiederbelebung des classischen Altertums*. Her samledes forskere fra mange felter og opridsede for hinanden, hvad der i de forløbne 100 år inden for deres område var skrevet om renæssancen. Blandt dem var to historikere, en romanist, en filosof, en litteraturforsker og en kunsthistoriker, seks mand til at dække hele det område, Burckhardt ene mand havde behandlet. Bogen er særdeles nyttig, korte præcise artikler, gode bibliografier. Selve renæssancens problem, om den har været der eller ikke været der, behandles i indledningskapitlet af T. Helton. Han finder frem til, at mens Burckhardt opfattede renæssancen som et absolut nybrud, og man i 1920'erne og 30'erne forsøgte at bortforklare den og kun opfatte den som en forlængelse af middelalderen, er man nu nået til at anerkende både det nye og det traditionsbestemte i renæssancen. Hos alle seks forfattere finder man en kritik af Burckhardt, der, så snart det drejer sig om detailproblemer, defineres som dilettant; han var fra før den tid, hvor man undersøgte alting til bunds, inden man vovede at udtale sig. Filosofen Paul Oskar Kristeller påviser, at en af hovedopgaverne efter Burckhardt har været at understrege, at filosofiske tanker spillede en stor rolle i renæssancekulturen, noget den gamle pioner helt negligerede. Og ligesom historikeren Garrett Mattingly gør også Kristeller opmærksom på den vældige udvikling, der har været i studiet af kildemateriale, hvorved man når frem til en nøjagtigere beskrivelse af perioden; han gør opmærksom på, at humanisterne selv fra Cicero hentede betegnelsen »studia humanitatis«, og derved definerede perioden som en tid, hvor mennesket var centrum i videnskab og kunst. Kristeller understreger den rolle, som den aristoteliske tradition spillede i Italien under renæssancen, noget man ifølge ham har været tilbøjelig til at overse, men som f. eks. John H. Randall gør opmærksom på i sin bog om Padova-skolen fra 1940; sædvanligvis havde man inden da kun interesseret sig for platonismen under renæssancen. — Earl Rosenthal kalder sit kapitel »Changing Interpretations of the Renaissance in the History of Art«. Om renæssancens forhold til antikken siger han, at der i de sidste 100 år har været en stadig stigende tendens til at opfatte renæssancen som en original og uafhængig kunstretning. Som sin egen mening fremfører han, at nok har antikkens kunst virket stærkt inspirerende på renæssance-kunstnerne, men det er som om de først begyndte at interessere sig for den, efter at humanisterne havde følt, at der var ved at ske noget nyt i kunsten, og på baggrund heraf opfandt en ny cyklisk forestilling om historien, hvori denne fornyelse blev tolket som begyndelsen til en generobring af kunstens høje stade under antikken. Rosenthal kommer ind på den lange diskussion om, hvornår renæssancen egentlig opstod, herunder den påståede renæssance i 1300-tallet, og han afviser her, støttende sig til Erwin Panofsky og W. M. Ivins (af den første herom »Die Perspektive als symbolische Form«, 1924, og »Renaissance and Renaissance«, 1924 (1960), af den sidste »On the Rationalization of Sight«, 1938) at man kan opfatte f. eks. Giotto som en ægte renæssancekunstner, idet hans figurer ikke er omskrevet i en absolut perspektivisk ramme, det vil sige, der var en modsætning mellem en realistisk figur og et abstrakt rum; først den rigtige renæssance formår at udslette dette skel og nå frem til en korrekt rumlig harmoni. Også forholdet mellem antikken og kristendommen i renæssancen behandles; man

har her fjernet sig langt fra den tidligere opfattelse, at renaissanceen skulle være en hedensk kunst, og er nu mest tilbøjelig til at tolke den som kristen, eller i hvert fald med et opbyggeligt etisk indhold. Som eksempel nævnes tolkningen af Botticellis *Primavera*, der tidligere opfattedes som en let voget allegori. Dette billede har siden, i *Edgar Winds* meget nyttige bog netop om antikke motiver i renaissancekunsten, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, 1958, fået en mere overbevisende tolkning, idet det opfattes som en lærd og etisk opfordring til den unge Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici til at vælge Venus Humanitatis som sin vejviser i tilværelsen. Samme emne behandles af *Ernst Gombrich* i *Symbolic Images*, London, 1971, hvor en moderat ikonologisk tolkning af dette og andre renaissancekunstværker giver gode resultater. En anden måde at tilnærme sig tidens kunst på finder man blandt andet hos *Rudolf Wittkower*, i hans bog *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1949. Arbejdsgrundlaget er her en sammenligning mellem tidens kunst og dens kunstteori hvorudfra man søger at nå en dybere forståelse af kunsten. Det kan undre, at der trods den store interesse, der fra mange sider vises for renaissanceens kunsthistorie ikke i de senere år er kommet en samlet behandling af netop det emne. Her må man støtte sig til Anthony Blunts lille bog, *Artistic Theory in Italy 1450—1600*, fra 1940, og klassikerne Julius Schlosser, *Die Kunsthistorie*, fra 1924, og Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, fra 1936.

For at vende tilbage til Earl Rosenthal et øjeblik, slutter han sit kapitel i de før nævnte kongresakter med en tillidsklæring til kunsthistorien; han mener at de forskellige måder at nærme sig kunsten på, vil være i stand til at supplere hinanden, så end ikke Sigmund Freuds ravgale psykoanalytiske skildring af Leonardo, fra 1910, og Adrian Stokes af Michelangelo fra 1955, kan afvises som helt overflødige. — T. Heltons udgivelse af disse symposiums-akter er i sig selv symptomatisk for tiden. Man har holdt adskillige lignende møder, hvor en periode er blevet diskuteret af forskellige forskere, specialister på hvert sit felt. Noget der naturligvis ikke kun sker, når det drejer sig om renaissanceen. I 1954 udkom akterne fra en kongres, med titlen *Il Quattrocento*, afholdt i Firenze; heri behandles humanismen, litteraturen, forholdet mellem religion og filosofi, og et stort afsnit er helliget kunsten. Cesare Brandi skriver om renaissanceens arkitektur, han ser den opstå som ved et trylleslag, uden nogen glidende overgang fra middelalderen. Giovanni Micheluzzo skriver om Brunelleschi, som han opfatter ikke blot som en stor arkitekt, men også som en stor urbanist, og han opfatter alle hans værker som rent klassiske. Harold Acton har et afsnit om Alberti. I Emilio Cecchis omtale af Pollaiuolo drages Berenson ind i billedet, det var ham, der definerede Pollaiuolo som eksponent for 1400-tallets naturalistisk-videnskabelige åndstræning. At meningene om de enkelte kunstnere kan være delte, ses, hvis man sammenligner med John Pope-Hennessy, der i sin *Italian Renaissance Sculpture* definerer Pollaiuolo tværtimod som klassiker, i modsætning til den naturalistiske Verrocchio. Felice Casorati skriver om Botticelli og fremhæver modsætningen mellem hans religiøse, kristne natur og hans hedenske tilbøjeligheder, en vaklen mellem Savonarola og den nyplatoniske skole. Savonarolas betydning, også for kunsten, er i øvrigt blevet undersøgt af *Donald Weinstein* i *Savonarola and Florence*,

Princeton, 1970. — I 1953, i New York, udkom *The Renaissance*, bestående af seks essays, bl. a., hvad kunsten angår, af Wallace K. Ferguson og Erwin Panofsky, oprindelig foredrag holdt ved et symposium. Heri behandles historiske, politiske, økonomiske, religiøse, litterære og kunstneriske problemer under renæssancen, og også den nye interesse for videnskaben undersøges. — En anden række specialister udgav i 1967, i London, *The Age of the Renaissance*, heri behandles renæssanceproblemerne over et meget bredt spektrum, og de fleste europæiske lande bringes ind i diskussionen. Blandt forfatterne kan nævnes Nicolai Rubenstein, Cecil Grayson, Peter Murray, Roberto Weiss. — Bøger som de lige nævnte er udtryk for det behov man føler for en stadig mere tværvidenskabelig periodebeskrivelse. Det kan derfor ikke undre, at der i kølvandet på disse samleværker udkommer bøger som *Peter Burke, Culture and Society in Renaissance Italy, 1420–1540*, London, 1972. Den ser som sit formål at udvide kendskabet til de materielle forudsætninger for kunsten i denne periode; den bringer velunderbyggede redegørelser for kunstnernes sociale derivans og geografiske placering, den procentvise fordeling af kunstværker med religiøst og ikke-religiøst emne (forfatteren når til det resultat, at kun 13 % af tidens malerier havde verdsligt motiv, heraf var halvdelen portrætter); desuden drages der en parallel til forholdene i Nederlandene. Bogen er velskrevet og inspirerende og slutter sig smukt til *John Larner's* bog om den forudgående periode, *Culture and Society in Italy 1290–1420*, London, 1971. — En del af de samme problemer berøres også af *Rudolf og Margot Wittkower* i deres *Born under Saturn*, London, 1963. Heri findes bl. a. et forsøg på en skildring af kunstens materielle kår, især under renæssancen. Interessant er en undersøgelse forfatterne har foretaget, og hvoraf fremgår, at mange samlere brugte langt større summer på indkøb af antikke værker end på samtidig kunst. — Forholdet mellem kunstner og bestiller belyses desuden i *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* af *D. S. Chambers*, Glasgow, 1970, hvori er optrykt en samling kontrakter om kunstværker og breve mellem kunstnere og bestillere.

En beskrivelse af renæssancens samfund, kombineret med en beskrivende og samtidig tolkende omtale af dens kunst, finder man i *Michael Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972. Forfatteren starter med at sige, at form og stil svarer til de sociale forhold, hvorunder kunstværkerne er opstået. Han går tæt på billederne og undersøger, i hvor høj grad de, f. eks. ved gengivelse af gestus og bevægelser, afspejler det menneskelige miljø, de er opstået i. Baxandall søger at påvise en parallel mellem kunstnerens interesse for proportioner og de beregninger, der samtidig blev foretaget i købmandskredse og hos vekselerere; dette afsnit er dog nok bogens svageste. Han slutter med at sige, at form og stil i maleriet kan skærpe vores forståelse af samfundet. — I sin gennemgang af 1400-tallets malere lader Baxandall sig lede af Giovanni Santi, Raffaels far, idet han går ud fra de navne, han nævner i sit læredigt, *Cronaca rimata*, og den alen, han derefter måler dem med, er de krav, Alberti stiller til maleriet i sin traktat, *Sulla Pittura*; og det er et interessant forsøg således helt at holde sig indenfor samtidens rammer i sin vurdering af kunsten, man kunne blot have ønsket sig et konkluderende afsnit, med en påvisning af eventuel manglende over-

ensstemmelse mellem teori og praksis. Bogen kan opfattes som et yderst fascinerende forsøg på at benytte den ikonologiske metode med den yderste konsekvens, idet der tages hensyn ikke blot til de intellektuelle men også til de rent praktiske forhold i samtiden, livsformer mere end materielle kår. Forfatteren er meget passende ansat på Warburg-instituttet i London, hvor de ikonologiske studiers vugge har stået. — En gennemgang af forholdet mellem humanisterne og billedkunsten bliver givet af samme forfatter i en anden storartet bog, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971, hvori behandles perioden 1350–1450; »orator« er den betegnelse de første humanister brugte om sig selv, derfor er den anvendt her.

Periodens sidste del, højrenæssancen, set som båret af en række store kunstnerpersonligheder, behandles af de to meget kyndige kunsthistorikere, *L. H. Heydenreich* og *G. Passavant* i *Le Temps des genies, Renaissance italienne, 1500–1540*, Paris, 1974. Kortere oversigtsværker om hele perioden er skrevet af Peter Laven, Harald Keller, John H. Hale, Andrew Martindale, alle henvendende sig til et bredere publikum; af disse er den værdifuldeste *Andrew Martindale, Kunsten i Renæssancen*, København, 1970 (London, 1966). Heri behandles også kunsten uden for Italien. Nævnes bør også *Michel Leveys* to bøger, *Early Renaissance*, 1967, og *High Renaissance*, 1975, Harmondsnorth, hvor forfatteren søger at finde frem til renæssancens væsen.

Et forsøg på at tilnærme sig selve renaissanceproblemet på en ny måde møder man hos *Wylie Sypher* i *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature, 1400–1700*, New York, 1955. Sypher udvider perioden, så den dækker 300 år, og disse opdeler han i fire underperioder: 1. Renæssance, 2. Manierisme, 3. Barok, 4. Senbarok. Bogen starter med et prisværdigt forsøg på en afgrænsning af renæssancen bagud, i forhold til gotikken. Enklest siger han det »One might, indeed, define renaissance art as an attempt to resolve the spatial problems gothic architecture evaded«. Manierismen, på den anden side af renæssancen, tolkes som en periode, hvorunder renæssancens optimisme er blevet rystet; mindre overbevisende er hans udtalelse, at manierisme er en konstant faktor i vesteuropæisk kunst, forstået som reaktion mod enhver form for klassicisme. Sypher er en stor eklektiker, meget belæst og god til at bruge andres meninger; hvad han selv står for, kan det være vanskeligt at finde ud af. Det system, han finder frem til i de fire perioder, er en vekslende mellem spændt og bevæget stil, hvor 1 og 3 er de spændte, 2 og 4 de bevægede. Andre har tilsvarende talt om åben og lukket stil. Hans henvisninger til litteratur, fortrinsvis engelsk og fransk, virker ikke særlig vedkommende. F. eks. er det vanskeligt at se forbindelsen mellem Brunelleschi og Shakespeare. Som oftest er de sammenligninger man drager mellem kunst og litteratur i 14- og 1500-tallet af begrænset værdi, afstanden mellem dem var for stor.

Enkeltproblemer

Af værker om enkeltproblemer inden for renaissancekunsten bør omtales *John White, The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London, 1957. Da indførelsen af perspektivet opfattes som det centrale i 1400-tallets kunst, måske endda som det eneste definitions punkt man kan blive enige om, er det ikke uvæsentligt at få

en grundig behandling af dette emne. White starter med Cimabue og Giotto, hos hvem han finder en organisk sammenhæng mellem dekoration og rum; han gør opmærksom på, at det først og fremmest var deres holdning til problemet, der var anderledes end renæssancens, ikke så meget deres eventuelt manglende viden: »The great fourteenth-century painters were always ready to sacrifice the demands of external logic to the particular compositional problem with which they were faced. There was no set of rules to be obeyed or broken. Methods were empirical, based upon inherited skills, on personal observation, and upon the craftsman's sense of what would give the best results in practice.« — Det første bevarede eksempel på en konstruktion omkring en centralakse finder White hos Simone Martini, i predellaen til San Luigi-tavlen fra 1317. Både Simone Martini og Duccio kom nærmere den enhed i opbygningen, der er det fundamentale karakteristicon for det 15. århundredes artificielle perspektiv. Maso di Banco gjorde i Firenze et nyt forsøg på at nedbryde den kløft, der eksisterede mellem behandling af indre og ydre rum, og i Ambrogio Lorenzetti forenes de florentinske og de sienesiske forsøg; han havde været i Firenze og havde set Giottos ting. Grunden til det nye matematiske perspektiv ser White blive lagt af Brunelleschi i hans to, desværre tabte, perspektivtavler med motiv fra Baptisteriet og Piazza della Signoria. Det fandt siden hos Alberti, i »Sulla Pittura«, fra 1434, sit første skriftlige udtryk. Hos Alberti blev perspektivteori for første gang udtrykt i ord og ikke blot i et kunstværk. Det artificielle-matematiske perspektiv man var nået frem til, var en udvikling af det frontale forkortningssystem, der havde nået sit højdepunkt i Siena tidligt i 1300-tallet og i Padova og Verona sent i 1300-tallet. Tilskuerens nye rolle i forhold til billedet spillede en stor rolle i Brunelleschis to perspektiver og understregedes også af Alberti i hans traktat; heri afspejles ifølge forfatteren tidens voksende humanisme, det vil sige dens interesse for mennesket også som tilskuer. Dette kunstige perspektiv, der beherskede hele 1400-tallet, er karakteriseret ved at have et fast synspunkt, hvorfra alle forkortelser trækkes ubrudt og uden krumning. Man opnår herved et matematisk homogent rum og en enhed i skildringen. Lorenzo Ghiberti, der var en del ældre end Alberti, skrev sine *Commentarii* med betragtninger også om perspektivet få år efter Albertis, og de danner et overgangsled mellem middelalder og renæssance. Masaccio giver i sine fresker i Cappella Brancacci i billedernes arkitektoniske indramning udtryk for den fundamentale idé i det nye perspektiv. Donatello benytter det til genskabning af virkeligheden og til en ny enhed og deraf følgende harmoni. Det karakteristiske ved det artificielle perspektiv er, at det forudsætter en beskuer på et fast punkt i en given afstand. White påviser, hvordan dette forhold ændres i slutningen af århundredet, da man når frem til det syntetiske perspektiv, hvortil Paolo Uccello og først og fremmest Leonardo da Vinci har bidraget. Det har rødder tilbage i 1300-tallet, det vil sige, det er friere end 1400-tallets og lader sig ikke binde af vedtagne punkter. Leonardo interesserede sig for de filosofiske aspekter i systemet og for den universelle harmoni. Det førte til den komplette perspektivteori »*perspectiva naturalis in usum artificium*« (Codex Huyghens, Leonardo), også kaldet syntetisk perspektiv. Heri opererer man med krumme linjer og med forkortninger og formindskninger set fra mere end eet punkt.

Perspektivet er desuden indgående behandlet i *A. Parronchi, Studi su la dolce prospettiva*, Milano, 1964, og af *Decio Gioseffi* i *Perspectiva artificialis*, Triest, 1957, hvor især den tekniske side af sagen beskrives. — Om de enkelte kunstners tolkning af perspektivet kan man læse i *Pierre Francastel, Peinture e société*, Lyon, 1951. Francastel tilhører den »materielle« skole og opfatter perspektivet i renaissanceen som en social nødvendighed, der blev påført kunstnerne udefra, af det miljø, de levede i.

En anden ting, der var væsentlig for renaissanceens kunst, var opdagelsen af landskabet. Herom har *Richard Turner* skrevet *The Vision of Landscape in the Renaissance Italy*, Princeton, 1966. Han fremhæver, at mens middelalderen anvendte landskabet som en fortællende ramme til billedet, benytter renaissanceen det kun til en ramme om menneskene i billedet. Der er ingen vilde klipper og spændende udsyn eller øde steder. Det er en tæmmet, menneskeliggjort verden, der skildres. Man skulle helt frem til 1470 før renaissancemalerne får øjnene op for udtryksmulighederne i et landskab. Især hvad angår landskabsgengivelse gælder det, at matematisk perspektiv ikke er nok. Turner påviser, hvordan man må helt frem til Leonardo og hans atmosfære-perspektiv, d.v.s. den iagttagelse, at farver ændres i takt med afstanden, før landskabet begynder at leve i et billede. Og der kræves også en intens fornemmelse af lysvirkninger, noget som især venetianerne havde; intet under derfor, at Turner kan sige med Roger Fry om Giorgiones »Sovende Venus« i Dresden, at den på bedste måde eksemplificerer den italienske renaissance; heri er nemlig det hele, alle perspektiver er anvendt, lyset er perfekt, der er opnået den fuldenste harmoni. Turner går også uden for de store centre og beskæftiger sig f. eks. med Ferrara, »one of the most fascinating centers of landscape-painting«; den helt specielle udformning dér kan skyldes kontakt med flamske malere, der var ansat ved hoffet. — Også ruinlandskaberne omtales; Rafael var den første efter Masaccio, der opfattede antikken som en ædel idé. I flere af sine madonnaer har han romerske ruiner i baggrunden, i »Skolen i Athen« bliver hele den klassiske fortid genopvakt. I tiden efter Rafael blev alt landskabsmaleri i Rom til ruinlandskaber. I et interessant tillæg beskæftiger Turner sig med villaerne og ser i forkærligheden for dem og deres haveanlæg en parallel til den dresserede natur i maleriet. Turners konklusion er, at renaissance-landskabet er et sted til kontemplation; ikke bare roen og harmonien i det er af betydning, men det inspirerer til tanker om fortiden, ofte via ruiner. Også det pastorale landskab ser Turner som en variant over historiefornemmelsen, det får en til at drømme om en enkel tidsalder, hvor livsførelsen var mere oprigtig. Gennem disse forskellige ideer løber en fælles tråd, at landskabet ikke er skildret for sin egen skyld, men som en kommentar til menneskelivet.

Renæssancens forhold til naturen behandles desuden i en meget nyttig bog, udkomet 1970, i Torino, af *Paul Philippot*, med titlen *Pittura fiammingha e Rinascimento italiano*. Heri bliver klart redegjort for forskellene mellem de to landes kunst, bl. a. holdningen over for naturen er med til at skille dem, og desuden er der en væsentlig forskel i naturopfattelsen. — Flamsk naturopfattelse contra italiensk behandles også i *Kenneth Clarks* lille bog *Landscape into Art* fra

1949, Harmondsworth. Clark har valgt at behandle landskabet ud fra det »symbolske«, det »faktiske«, det »fantastiske«, det »ideelle« og »visionens landskab«.

Ved siden af perspektivet og naturopfattelsen var der en tredje ting, nemlig antikken, der spillede en stor rolle for renæssancens kunst. *Roberto Weiss* giver i *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, New York, 1969, en sympatisk behandling af emnet. Forfatteren understreger forskellen mellem middelalderens og renæssancens interesse for antikken; når man i middelalderen interesserede sig for antikke ting (Weiss beskæftiger sig hovedsagelig med de materielle forekomster), skyldtes det ikke, at de var antikke, men at man opfattede dem som smukke eller sjældne. De antikke ting man gemte i kirkernes skatkamre, var der enten fordi de var lavet i et ædelt materiale, eller fordi man anså deres forarbejdning for noget ganske særdeles. De latinske forfattere betragtede man som en værdifuld lærdomskilde og som moralsk inspiration. Men man opfattede ikke antikken som et tabt paradys. Under den karolingiske renæssance steg interessen for antikken så meget, at man endog begyndte at kopiere illustrerede manuskripter fra den sene kejsertid. Under Frederik II nærmer man sig den nye tid, med en ny forståelse af antikken; den fik billedligt udtryk hos kunstnerne. Weiss understreger, at før humanismen opstod, var det kunstnerne, der var de egentlige antikvarer, og klassicisme betød en tilnærmen sig formen, uden genklang i samtidig retorik. Han omtaler Petrarcas forløbere, bl. a. Oliviero Forzetta (død 1373), der var den første, der konsekvent samlede antikker, fordi de var antikke. Petrarcas entusiasme koncentrerede sig først og fremmest om den antikke litteratur især den latinske, og mindre om kunstværkerne. Dog var han dybt grebet af de romerske ruiner, men netop fordi de var ruiner af det antikke Rom. Petrarcas arvtager overtager interessen for den antikke litteratur, og samtidig opstår en arkæologisk interesse for de gamle ting, ledet af humanisterne. Weiss understreger, at det dog ikke var ensbetydende med, at man bevarede tingene bedre, tværtimod; mens man under middelalderen glimrende kunne lade resterne af en klassisk bygning indgå f. eks. i en kirke, rev renæssancen den i de fleste tilfælde ned til grunden og begyndte forfra, i klassisk stil, tit med anvendelse af de gamle sten. — Interessen for den græske antik blev først vakt midt i det 15. århundrede; man kendte få originale græske kunstværker, og med tyrkernes okkupering af Grækenland i 1470 afbrødes mulighederne for at gøre arkæologiske studier. Interessen for at samle var stadig stigende, kunstnere og humanister var de tidligste og de ivrigste. Kunstnerne samlede af utilitaristiske hensyn, de skabte sig en modelsamling. Lorenzo Ghiberti havde allerede i begyndelsen af 1400-tallet en stor samling i Firenze, og også fyrsterne samlede. Lorenzo dei Medici havde en af renæssancens største samlinger og en skarp konkurrent i Isabelle d'Este. Mod slutningen af århundredet havde manien grebet om sig i den grad, at der ikke fandtes en mand med respekt for sig selv, der ikke i sin have havde en klassisk statue, det var blevet et statussymbol.

En behandling af kunstnernes brug af antikken i deres værker finder man i *G. De Angelis D'Ossat, Il mondo antico nel Rinascimento*, trykt i *Atti del convegno internazionale di studi sul Rinascimento*, Firenze, 1958.

Som et kuriosum kan nævnes, at også klædedragter i den italienske renæssance-

kunst har givet stof til en bog: *Dress in Italian Painting*, London, 1975, skrevet af *Elisabeth Birkeri*, der påviser, at renaissancebilledernes figurer er iført virkelige dragter, som man kan rekonstruere, og ikke poetisk ånde-tøj.

Arkitektur

Traditionelt har det altid været renaissancemaleriet, der har haft kunsthistorikerens største interesse, mens skulpturen og især arkitekturen er kommet i anden række. I de senere år er der dog kommet en del bøger også om arkitekturen i denne periode. I 1974 udkom, i Harmondsworth, det længe ventede bind i the Pelican History of Art om *Architecture in Italy 1400–1600* af *L. H. Heydenreich* og *W. Lotz*; de to forfattere deler perioden ligeligt imellem sig, og man får en grundig indføring i de enkelte arkitekters værker, mens man savner en dyberegående redegørelse for den principielle stiludvikling, der finder sted inden for disse 200 år, eventuelt udtrykt i et konkluderende kapitel. — Af andre værker om periodens arkitektur i sin helhed kan nævnes *Giorgio Simoncini, Architetti e architettura nella cultura del Rinascimento*, Bologna, 1967, og *L. Benevolo, Storia dell'architettura del rinascimento*, Bari, 1968. Sidstnævnte opfatter renaissanceen i arkitekturen som strækkende sig fra 15.—18. århundrede, nemlig den periode, hvor man anvender former, der er normaliserede og hentet fra antikken. Af samme forfatter kom i 1969 *La città italiana nel rinascimento*, Milano, smukt udstyret med fine samtidige kort over de italienske renaissancebyer. Samme emne behandles af *G. C. Argan* i *The Renaissance City*, London, 1969. Argan ser hele fornyelsen af den klassiske kunst i 14- og 1500-tallet som en del af den humanistiske kultur. »This humanistic culture was the first to take a conscientious view of the city as the hearth of an organized society and as the visible expression of the functions of that society. It was, in fact, the first time since the decline of the classical world — with the rise of this new humanistic culture — that a theory, or science, of the city was created«. Samtidens traktater var fyldt med beskrivelser af den ideelle by, d.v.s. en by, hvor perfekt arkitektonisk og urbanistisk form svarede til byens politiske og sociale krav. Den store fornyelse i byudviklingen i det 15. og 16. århundrede var, at væsentlige ændringer foretoges efter samråd mellem fyrsten og en stab af arkitekter. Få byer blev bygget helt fra grunden, der nævnes Livorno og Pienza, men mange af de middelalderlige byanlæg blev ændret, først og fremmest ved gadegennembrud og anlæg af pladser; desuden blev der bygget nye kvarterer og monumentalbygninger, der skulle anslå tonen og inspirere til lignende byggeri. Alberti har ikke udtalt sig særlig udførligt om byplanlægning, det overlod han til *Filarete*, hvis traktat om arkitekturen er kommet i en udgave ved John Spencer, *Treatise on Architecture*, London, 1965, med indledning og noter, oversættelse og facsimile af teksten. I 1500-tallets traktater beskæftigede man sig mest med udviklingen i allerede bestående byer, de er mindre teoretiske end dem fra århundredet før, hvor hovedemnet var den ideelle by; de vigtigste navne i 1500-tallet er Palladio, Serlio og Scamozzi. Den mest betydningsfulde faktor i byanlægget i italiensk renaissance er perspektivet, d.v.s. en teoretisk konstruktion af rummet. Væsentligere end de ideelle byer var, ifølge Argan, den faktiske ændring af allerede bestående byer; heri læser han en dyb

forståelse af historien og af borgernes tarv: »This was not based on the enlighten-
ed Platonic ideology on power, but on the moral authority of living experience«. Det varede længe, inden denne byopfattelse blev populær uden for Italien. Først efterhånden som den klassiske kultur blev udbredt, blev italiensk byplanlægning, sådan som renæssancearkitekterne havde udformet den, til model for alle europæiske hovedstæder, byer, der skulle repræsentere statens autoritet og dens moralske og kulturelle styrke.

Rudolf Wittkower er et af de navne, man møder hyppigt, når man beskæftiger sig med italiensk renæssancearkitektur, og i *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1949, opsummerer han, hvad han tidligere i mindre afhandlinger har skrevet om renæssancen. Bogen dækker perioden 1450—1580; det kan vække nogen forundring, da der synes at mangle noget i den ene ende og være for meget med i den anden. Årsagen hertil er, at Wittkower har valgt at nærme sig problemet via to skrivende arkitekter, nemlig Alberti og Palladio. Man leder derfor forgæves efter en omtale af Brunelleschi. Der er en glimrende gennemgang af Albertis forhold til den klassiske arkitektur og en meget overbevisende tolkning af Albertis egen arkitektur, hvordan han gennem flere stadier når frem til en kombination af klassisk søjlearkitektur og murflade, der er helt hans egen. Også Palladios forhold til det klassiske bliver grundigt behandlet, og man følger hans udvikling fra renæssancearkitekt til manierist. Her må indskydes, at ikke alle er enige i denne tolkning af Palladio; f. eks. *R. Pane*, der har skrevet den store monografi, *Palladio*, Torino, 1951, og også *Luisa Becherucci*, der har skrevet afsnittet om ham i *Enciclopedia dell'arte*, betragter ham som ren manierist, også i den tidlige Basilica i Vicenza. Et interessant afsnit i Wittkowers bog er helliget forholdet mellem tidens arkitektur og dens musik, og der drages paralleller mellem musikkens symfoni og arkitekturens symmetri og findes ligheder mellem sekvenslæren i musikken og proportionslæren i arkitekturen. Samtidig nævnes, at først i slutningen af 1600-tallet, med Guarino Guarini, brød arkitekturen med renæssancens geometriske og matematiske proportionslære for i stedet at dyrke proportionerne, som de rent konkret ser ud for øjet. Palladios kirkefacader, som vi kender dem fra Venezia, med de to sammenflettede tempelgavle, løste et problem i kirkearkitekturen og blev prototypen i europæisk kirkebyggeri i 250 år. Alt hvad Palladio foretog sig var legitimeret af antikken. Hvad villaerne angik, havde han ikke noget klassisk forbillede, og han lod derfor tempelkonstruktionen gå igen også der.

Manfredo Tafuri er i sin *L'architettura dell'umanesimo*, Bari, 1969, i det store og hele enig med Wittkower i sin periodeinddeling. Han starter dog med Brunelleschi og slutter med de sidste manierister i 2. halvdel af 1500-tallet. Ligesom Wittkower definerer Tafuri det specielle i humanistarkitekturen som dens stadige iagttagelse af antikken. Bogen er særdeles grundig og behandler ikke bare hele Italien men også hele Europa, og enkelte manieristiske arkitekter følges helt over på den anden side af Atlanterhavet, til kolonierne. Udviklingen skildres i de europæiske lande — også Hesselagergaard er nævnt — og reaktionen på den allerede eksisterende kultur beskrives.

En mere traditionel men ligeledes grundig gennemgang af emnet kan man finde i *Peter Murray, The Architecture of the Italian Renaissance*, London, 1963.

Havde Wittkower ikke Brunelleschi med i sin bog, har til gengæld *G. C. Argan* ydet ham fuld fortjeneste i sin lille fortræffelige monografi, *Brunelleschi*, fra 1955. Brunelleschi er den første kunstner, om hvem der er skrevet en monografi; det blev gjort af hans samtidige, Antonio Manetti; det var første gang, man opfattede kunstneren som en historisk person; Brunelleschi åbner altså ikke bare en ny dimension i rummet, via perspektivet, men også en ny dimension i tiden, nemlig historien. Argan fremhæver, at det nye hos Brunelleschi består i, at han sætter sig et mål, som han når, og han når det via en ny teknik, som han har fundet frem til gennem sine klassiske studier. Teknikken var en af de ting, der forandrede samfundet i 1400-tallets Italien. For Brunelleschi var teknikken et ideal, teknik forstået ikke som håndværk men som rationel metode; og i de perfekte former i hans arkitektur udtrykkes ikke så meget en ny grandios verdensopfattelse som et nyt karaktertræk i den menneskelige tanke. Brunelleschi søgte direkte tilbage til kilderne, d.v.s. den romerske arkitektur, og han bebrejdede Donatello, at han var for stor en realist til at være klassisk. Brunelleschi og efter ham Alberti er begge klare over, at der sker noget nyt i begyndelsen af 1400-tallet, og de kan ikke tilslutte sig Cennini og Ghiberti, der begge mener, at genopdagelsen af »il latino« var sket i begyndelsen af 1300-tallet (de tanker, som siden Vasari overtager). Ifølge Manetti ser Brunelleschi de antikke mestre tage naturen som model, og når man derfor studerer dem, studerer man naturen og dyrker ikke bare videnskabelige studier. Det er Alberti, der giver Brunelleschis ideer nyplatonisk form og udvider bygmesterens specifikt konstruktive proces til at gælde hele tilværelsen. Brunelleschi er den første, der ser arkitektur som en »ars liberalis«, idet han (ifølge Manetti) opfatter perspektiv som videnskab; det er *scienza naturale*, da det er erkendelse via sammenligning, og *scienza storica*, da det at finde frem til reglerne er det samme som at opdage antikken. Al Brunelleschis arkitektur kan defineres som perspektiv, det væsentlige for ham er det rummelige samspil mellem de forskellige elementer, og hele hans stræben går ud på at lave en syntese af to klassiske former, basilikaen og centralbygningen (på dette punkt er Argan uenig med tidligere forskere, som Heydenreich, der ser Brunelleschi starte med basilikaen og ende i centralbygningen). Som eksempler nævnes Santo Spirito, et langskib flankeret af runde kapeller, og Rotonda degli Angeli, en rundkirke, der har flade kapeller. Argan ser heri hos Brunelleschi et udtryk for tiden, en stræben efter at sammensmelte det ideelle borgerlige (basilikaen) og det religiøse (centralbygningen), og han mener, at havde Brunelleschi udtrykt sig i ord og ikke i arkitektur, ville ingen have tøvet med at kalde ham nyplatoniker. Argan slutter med betragtninger over, at efter Brunelleschi, netop på det tidspunkt hvor det i filosofien er den platoniske tanke, der sejrer, genopblomstrer i kunsten den aristoteliske tanke, der i langt højere grad godtager natur-fænomener og menneskelige varianter. Det er først Michelangelo, der knytter forbindelsen tilbage til Brunelleschi som han definerer som den første nyplatoniker inden for kunsten. — En helt anden behandling af Brunelleschi findes i *Eugenio Luporini, Brunel-*

leschi, Milano, 1964. Forfatteren citerer Spitzer og vil »comprendere il principio di coesione interna proprio di ciascuna opera, ma senza disintegrarlo dalla sostanza dell'esigenza creativa presente nell'anima e nella mente dell'artista«. Han taler ikke om værkerne, men om »il classicismo« og »la rinascimentalità del operare storico del Brunelleschi. Han ser Brunelleschis arkitektur i den grad som udtryk for den nye humanisme, at han fratager hans kirker et religiøst indhold. Forfatteren opfatter Brunelleschi som klassiker og rationalist fra hans allerførste ting, i bevidst afstandtagen fra den irrationelle gotik. Via det rationelle bortraderer Brunelleschi den tredje dimension, som han ad videnskabelig, rationel vej har regnet sig frem til, for at materialisere arkitekturen og derved gøre den endnu mere klassisk.

Piero Sanpaolesi udgav i 1962, i Firenze, også en bog med titlen, *Brunelleschi*. Han beskæftiger sig mest med de byggetekniske detaljer, især ved kuplens opførelse. I sin behandling af perspektivet siger han, at det var væsentligt for Brunelleschi, at også centralbygningen skulle svare til de perspektiviske krav; på dette punkt adskilte han sig fra romerne, det ses ved en sammenligning med Pantheon og Santo Stefano Rotondo.

En fjerde bog om Brunelleschi udkom i 1970, i London, skrevet af *Frank D. Prager* og *Giustina Scaglia*, *Brunelleschi, Studies in His Technology and Inventions*. Den er først og fremmest en teknisk beskrivelse af Brunelleschis byggemaskiner og murstensfletning. — *Isabelle Hyman* udgav i 1974, New Jersey, *Brunelleschi in Perspective*, hvori hun gengiver samtidige kilder om værkerne og uddrag af væsentlige ældre og nyere skrifter om kunstneren, f. eks. af R. Krautheimer og L. H. Heidenreich. — I 1976 kom, i Milano, *Eugenio Battisti, Filippo Brunelleschi*. Bogen er udstyret med mange nye og gode plancher og fotografier, ikke mindst med gengivelse af detaljer; tekstens kvalitet når på ingen måde op på højde med illustrationerne.

Alberti er blevet behandlet i et utal af artikler, og desuden er der kommet nogle bøger om ham. *Arturo Carlo Quintavalle* har skrevet *Prospettiva e Ideologia, Alberti e la cultura del secolo XV*, Parma, 1967. Som allerede titlen lader forstå, er behandlingen centreret omkring perspektivet. Bogen er særdeles nyttig, da den ikke blot beskæftiger sig med Alberti men med hele miljøet omkring ham, med dem, der har påvirket ham, og dem der siden blev påvirket af ham. Desuden er den teknisk fremstillet på en meget behagelig måde, idet den meget velkommenterede bibliografi følger teksten og samtidig fungerer som noteapparat. Der startes med en gennemgang af hvad der tidligere er sagt om perspektivet, der først for ret nylig, med Wiener- og Warburg-skolerne, er kommet ind i en historisk debat. Der gøres en dyb reverens for Erwin Panofsky, der i »Die Perspektive als symbolische Form«, 1927, har givet det en grundlæggende behandling og også mange andre steder, som i »Idea«, fra 1924, kommer ind på det. Kernen i Panofskys opfattelse er, at han ser enhver gengivelse af rummet, enten det er hos ægypterne, grækerne eller florentinerne, som nært knyttet til samtidens filosofi og kultur, således at man i virkeligheden kan sætte perspektivet lig med en verdensopfattelse. Før Panofsky, fra Vasari og frem til Benedetto Croce i »La Poesia«, studerede man perspektivet løst fra dets sammenhæng, rent abstrakt. Quinta-

valle drager sammenligning mellem Brunelleschi og Ghiberti og finder i deres forskellige behandling af samme motiv (Isaks ofring, konkurrenceopgaven til bronzedørene) to forskellige ideologier, der samtidig forklarer, hvorfor man valgte Ghiberti. Ghiberti skaber en syntese af samtidens perspektiv-kultur og sit eget gotiske mikrokosmos, der adskiller sig væsentligt fra Donatellos syntetiske realisme og Luca della Robbia's Alberti-prægede proportionsdyrkelse. Man følger Brunelleschi og Masaccio og deres betydning for Alberti og hans afstandstagen fra dem, men ikke mindst ser man Alberti i sammenhæng med Piero della Francesca, der ligesom Alberti udtrykte sig skriftligt om kunstens problemer og desuden i sin kunst afspejler visse af Albertis udtalelser. De arbejdede sammen i Rimini i en periode kort efter 1450. — Meget fint defineres Albertis arkitektur i forhold til Brunelleschis, forfatteren støtter sig her til Portoghesi (se senere). Mens det, der præger Brunelleschis arkitektur er et continuum, er Albertis baseret på den nye værdi han tillagde murfladen, en arkitektur, der består af udmålte rum og understreger den plastiske forbindelse mellem elementerne. Det er her ikke vanskeligt at se forbindelsen til Piero della Francesca og siden til Luca Pacioli. — Sammenligningen mellem Brunelleschi og Alberti er meget frugtbar, især er det væsentligt at deres forskellige tolkning af antikken bliver klarlagt. Albertis betydning for hele den italienske kultur i 1500-tallet understreges; det er hans antik-opfattelse, der sejrer.

Ligesom Quintavalle henviser også *Joan Gadol* i sin bog *Leon Battista Alberti*, Chicago, 1969, til Wittkowers bog om *Architectural Principles in the Age of Humanism*, hvori påvist, at de pytagoræisk-platoniske ideer, som Alberti genopliver, var fundamentale for renessancens arkitektur; som Quintavalle går Gadol også tilbage til Panofsky, til hans *Meaning in the Visual Arts*, 1955, og *Renaissance and Renascences*, 1924. Gadols gennemgang af Alberti er klar og håndfast, både af arkitektur og litterære værker. Forfatterens konklusion er: »Alberti may form a link between the Neoplatonism of the later part of the century and the humanism and the artistic-scientific development of early quattrocento Florence, but clearly he belongs no more to the one than to the other phase of fifteenth century thought«. »The synthesis of reason and practice in his humanistic writings has its source in a vital intuition of "spirit" as an immanent, creative force, an idea which was to become explicit in the thought of Ficino and Pico della Mirandola«. Gadol så hos Alberti visse gennemgående ideer, om mål, harmoni, proportion, der gik igennem hele hans værk. Han er her uenig med *Giovanni Santinello*, der i 1962, Firenze, udgav *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita*, hvori det dog på ingen måde lykkes ham at finde frem til nogen vision med logisk enhed; han siger tværtimod, at man ikke kan lave en syntese af manden og værket, da Albertis vision ikke er systematisk. — I Italien er der inden for de senere år udkommet endnu en bog om Alberti, *Franco Borsi, Leon Battista Alberti*, Milano, 1975, der udmærker sig ved et stort billedmateriale. — Albertis funktion som kunstrådgiver findes behandlet i *Vincenzo Fontana, Artisti e committenti nella Roma del Quattrocento, Leon Battista Alberti e la sua opera mediatrice*, Rom, 1973.

Udover disse bøger om Alberti er der også inden for de sidste år blevet gen-

udgivet en del af *Albertis* egne værker. Vigtigst er udgivelsen af *L'architettura* (De re aedificatoria), Milano, 1966, i et fornemt tryk med italiensk og latinsk tekst plus glimrende noteapparat og introduktion af den meget kyndige Paolo Portoghesi. Han gør bl. a. rede for *Albertis* kontroversielle forhold til Vitruv. — En engelsk oversættelse af samme bog, ved James Leoni, udkom i London, 1955, *The Book on Architecture*, her ledsaget af den italienske oversættelse af Bartoli fra 1784. Desuden er i Bari, 1950, kommet *Della Pittura*, i en kritisk udgave ved L. Mallé, med introduktion og et appendiks med omtale af hidtidig kritisk litteratur og en fyldig bibliografi om emnet. Også denne traktat er kommet på engelsk. *On Painting*, London 1956, med introduktion og noter af J. R. Spencer; samme værk udkom igen i London, 1972, sammen med *On Sculpture*, i en udgave med latinsk og engelsk tekst, plus noter og introduktion, af Cecil Grayson.

Skulptur

Om hele periodens skulptur har *John Pope-Hennessy* i de senere år udgivet to store bøger, *Italian Renaissance Sculpture*, London, 1958, og *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London, 1963. I den første følger man renæssanceskulpturen fra dens fødsel, der helt præcis dateres år 1401, med konkurrencen til bronzedøren til Baptisteriet og frem til Tullio Lombardos skulpturer, der blev til i et venetiansk-humanistisk miljø omkring år 1500. Ghibertis figurer i tavlen med Isaks ofring er ideelle, mens Brunelleschis tilsvarende er realistiske, og når tærsklen mellem disse to opfattelser er overskredet, er man inde i renæssancen. Pope-Hennessy ser skulpturen som det naturlige område for renæssancen at starte, da man her havde bevaret klassiske kunstværker, der kunne tjene som model og forbillede på et tidspunkt, hvor man inden for filosofien, med Rinuccini og Bruni, så Firenze som arvtageren af kulturen i Athen og Rom. Der gøres meget, måske lidt for meget, ud af den klassiske bevidsthed i renæssanceskulpturen, således er store afsnit helliget portrætbuster, rytterstatuer og grave, tre områder, hvor renæssancens mennesker parallelt med antikkens kunne understrege betydningen af deres egen eksistens, og hvor de havde bevaret klassiske forbilleder. — Donatello defineres af Pope-Hennessy som den største billedhugger i renæssancen; han var den første, der skabte rum i relief, i fodstykket til San Giorgio nichen uden på Orsanmichele; der ser man for første gang siden antikken det lineære perspektiv i vesteuropæisk kunst. Forfatteren opfatter dog ikke Donatello kun som klassisk, kalder endog hans syngende og dansende putti i korbalkonen for uklassiske og barokke, noget man kan sætte spørgsmålstegn ved. Heller ikke hans modstilling af Pollaiuolo som klassisk contra Verrocchio som antikklassisk, især hvad angår deres portrætbuster, virker ganske overbevisende. En styrke ved bogen er, at den ikke nøjes med at skildre de store centre men også fortæller om skolerne i Napoli, Bologna, Lombardiet, Rimini og ikke mindst den venetianske; forfatteren understreger, at renæssancen kom sent til Venezia, men da den, midt i 1400-tallet, havde sejret, var det dér og ikke i Firenze, at antikken genskabtes mest sandt. — Den anden bog, om højrenæssancens skulpturer, lider af den svaghed, at forfatteren ikke har formået at afgrænse højrenæssancen i forhold til manieris-

men; det skyldes det kontroversielle forhold han selv indrømmer at have over for den sidstnævnte stilart.

I overensstemmelse med sine genretilbøjeligheder har *Pope-Hennessy* skrevet *The Portrait in the Renaissance*, London 1966, hvor portrættet følges i maleri og skulptur fra 1300-tallet, med eksempler fra Giotto og Taddeo di Bartolo, op til midt i 1500-tallet med Pontormo, Bronzino og Tintoretto. Forfatteren påviser, hvordan renaissanceportrætteringer starter som kollektive portrætter; første eksempel, desværre mistet, var en freske af Masaccio med en skildring af Chiesa del Carmine's indvielse, hvor alle honoratiorene var foreviget. Kendte bevarede eksempler har vi af Ghirlandaio og Benozzo Gozzoli. Pope-Hennessy siger, at det var med god grund at Savonarola udtrykte sin misbilligelse over verdslige komponenter i religiøse scener, da koret i mange kirker i virkeligheden var et verdsligt portrætgalleri. — Også til Norditalien kommer det og længst holder det sig i Venezia, hvor man var parat til hvad som helst for at komme med på et billede, at varte op ved bordet i Emmaus eller bistå ved frygtelige helgenmartyrier; kun ville de respektable venetianere ikke optræde som de mislibige gamlinge ved Susanna i badet! — Enkeltportrætter findes både i skulptur og maleri, i skulpturen indførte man som noget nyt brug af livsmaske ved siden af dødsmasken, som man også kendte fra antikken. I maleriet bevægede man sig bort fra de afmaterialiserede profilportrætter, der bl. a. hos Botticelli havde et filosofisk-symbolsk præg, i overensstemmelse med den nyplatoniske tænkning. Forfatteren drager sammenligninger mellem Leonardos og Rafaels portrætkunst: Leonardo skildrer sindets bevægelser, Rafael det individuelle menneske. Giorgiones portrætter defineres som litterær romance, Tizians som panegyrik. Ingen af disse sammenligninger er særligt værdifulde. Til de tre største portrætmalere under renaissanceen udnævnes Antonello da Messina, Rafael og Tizian.

The Pelican History of Art har udsendt sit bind *Sculpture in Italy 1400—1500*, Harmondsworth, 1966, forfattet af *Charles Seymour jr.* Emnet får en velafbalanceret behandling, og der tages også hensyn til teoretikerne, Alberti, Ghiberti, Filaret og Pompono Gaurico. Seymour opfatter tilstedeværelsen af det nyplatoniske akademi som en væsentlig faktor for den samtidige kunst, omend indirekte, som bidrag til dannelse af æstetiske principper. Marsilio Ficino interesserede sig mindre for det at frembringe kunst end for det kunstneriske talent, og hans specielle lysæstetik passede kun på maleri og arkitektur, og ikke på skulptur, som han da også udelukker fra de frie kunstarter. Blot heraf ses den afstand, der er til Albertis *De Statua og Della Pittura*.

En håndbog om renaissanceens skulptur er kommet med *Charles Avery, Florentine Renaissance Sculpture*, London, 1970; her dækkes perioden op til 1530, men kun i Toscana.

Af monografier om enkelte billedhuggere er der grund til at nævne *H. W. Janson, Sculpture of Donatello*, Princeton, 1957. Det er et stort tobindsværk, hvor første bind er et kritisk katalog over værkerne, og andet bind reproduktioner af dem. Hvert enkelt værks historie bliver grundigt gennemgået, eksisterende dokumenter er aftrykt, andre kritikeres udtalelser refereres, og desuden er der en personlig beskrivelse og vurdering af tingene, men en egentlig konklusion mangler.

Giorgio Castelfranco skriver i indledningen til sin bog *Donatello*, Milano, 1963, at man det sidste tiår kun har interesseret sig lidt for Donatello i forhold til den store interesse, der ellers er for renaissance. Castelfranco er en god iagttagere, og man læser med stor nydelse hans beskrivelse af værkerne. Han påviser Donatellos inspiration fra romersk hellenisme, der var en sammenløben af realistisk kunst; den førte Donatello til en stadig større søgen efter naturalisme og deraf igen til en voksende iagttagelse af klassisk kunst. Også stacciato-teknikken, det helt lave relief, var kendt af romerne, f. eks. anvendt i kaméer. Donatello opfatter den klassiske kunst ikke som »un giardino di delizie o un museo di stitismi, ma come una espressione di moralità naturale da conquistare e far suo e del suo tempo«. Ligesom Coluccio Salutati opfattede han de klassiske kunstnere som en slags folkeopdragere. Donatello står således som en aktor i humanismen, ikke som et ledsagefænomen.

At man kan tolke ordet humanisme også på andre måder, fremgår af *Luigi Grassi's* bog, *Donatello*, Milano, 1964. Forfatteren starter med at fortælle, at Donatello aldrig blev nogen rigtig humanist, vel at mærke i den litterære og Albertiagtige betydning af ordet. Han var kun optaget af hårdt kunstnerisk arbejde og førte et enkelt liv. Grassi understreger Donatellos helt personlige tolkning af antikken, det som også Castelfranco var inde på i sin behandling af især Donatellos portrætbuster, der er langt mere dramatiske og karakteriserende end en romer kunne have lavet dem. De ti års ophold i Padova understregede den næsten krasse realisme i Donatellos arbejder, og de påvirkede f. eks. Antonio Pollaiuolo; men de stred i nogen grad mod Albertis dyrkelse af skønhed og harmoni, der var blevet dominerende i Firenze, da Donatello kom tilbage i 1458.

En del af Donatellos arbejder uden for Firenze behandles af *Enzo Carli* i *Donatello a Siena*, Rom, 1967, mens hele hans værk beskrives i ord og billeder af *Frederick Hartt* i *Donatello*, London, 1974. Hartt siger heri, at det har været væsentligt for ham at beskrive Donatellos værker ud fra deres tilsigtede forhold til beskueren. Billedmaterialet er af meget høj kvalitet og bidrager absolut til en yderligere tilnærmelse af kunstværkerne.

Tidens anden store billedhugger, *Lorenzo Ghiberti*, er blevet behandlet indgående og storartet af *Richard Krautheimer*, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956. Han anker over, at Pope-Hennessy opfatter Ghiberti kun som gotisk kunstner, og derfor har ham med som slutfigur i sit bind om gotisk skulptur. Krautheimer ser hos Ghiberti en tidlig fase, præget af international gotik, mellem 1407–1415; derefter bliver udtryksmåden stadig mere klassisk, til han når sit højdepunkt i Paradisportens vigtigste paneler. Den tidlige fase er ikke nok til at gøre ham til gotisk kunstner. — Der er en interessant gennemgang af Ghibertis fama, med en henvisning til Schlosser, der hidtil (i »Die Kunstliteratur«, 1924) har gjort det bedste forsøg på at se Ghiberti som kunstner og humanist og også har udgivet hans *Commentarii* på tysk (seneste italienske udgave af dem kom i Napoli, 1947, ved Ottavio Morisani, der ikke opfatter Ghiberti som fuldblods humanist). Krautheimer taler om en humanistisk tendens i Ghibertis bog men sætter spørgsmålstegn ved, om han helt forstod Alberti og hans traktat (*Sulla Pittura*, 1434, om perspektivet); Ghiberti overholder nogle af reglerne, men da han siden hen i Com-

mentarii omtaler panelerne til Paradisporten lader han forstå, at de alle er lavet med rigtig dybde. I virkeligheden er mange af dem udstyret med 1300-tals kulisser, det Krautheimer kalder for »Dream structures«. Når han korrekt gengiver f. eks. arkitektur får også den et drømmeagtigt præg, »they represent a never-never architecture which derives its principles and vocabulary from a homogeneous, monumental and purist interpretation of antiquity«. Ghiberti så ikke som Donatello det moralske i antikken, han blev tiltrukket af de menneskelige følelser, af det muntre, det dramatiske, det sørgmodige. Han søgte i antikken en ny forståelse af naturen og de maleriske og skulpturelle midler til at udtrykke den. I sine sidste år nærmede Ghiberti sig et nyt skønhedsideal; i slanke og elegante rytmiske figurer udtrykte han sin egen tolkning af den antikke kunst. Bogens slutkapitel behandler forholdet mellem Ghiberti og Alberti og viser, at der kan have været tale om en gensidig påvirkning. — I 1971 kom der, også af *Richard Krautheimer*, en meget smuk bog om *Ghiberti's Bronze Doors*, Princeton; heri gennemgås også stiludviklingen der finder sted mellem de enkelte paneler.

Om Verrocchio kom der i 1969 en monografi af *G. Passavant, Verrocchio*, London. Samme forfatter har ti år tidligere skrevet en bog om Verrocchio som maler, og man mærker da også, at dette område er det mest velbehandlede. Han understreger det plastiske i Verrocchios maleri og ser denne kombination som det karakteristiske for ham, »the painter-sculptor«. Der gøres rede for vekselvirkningen mellem Verrocchio og Leonardo og om forskellen mellem Donatello og Verrocchio, ikke mindst som den manifesterer sig i deres rytterstatuer; han gør opmærksom på, at mens Donatellos hest kunne stå alene, sammen med sine stamfædre, bronzehestene på Markuskirken i Venezia, er hest og rytter ét i Colleoni-gruppen, og han ser den stå nærmere Andrea del Castagnos freske af Niccolo da Tolentino i domkirken i Firenze. — Ligesom Castelfranco er også Passavant en god billedfortolker.

Den charmerende billedhugger *Desiderio da Settignano* har i 1962 fået sin udførlige monografi af *I. Cardellini*, Milano.

Maleri

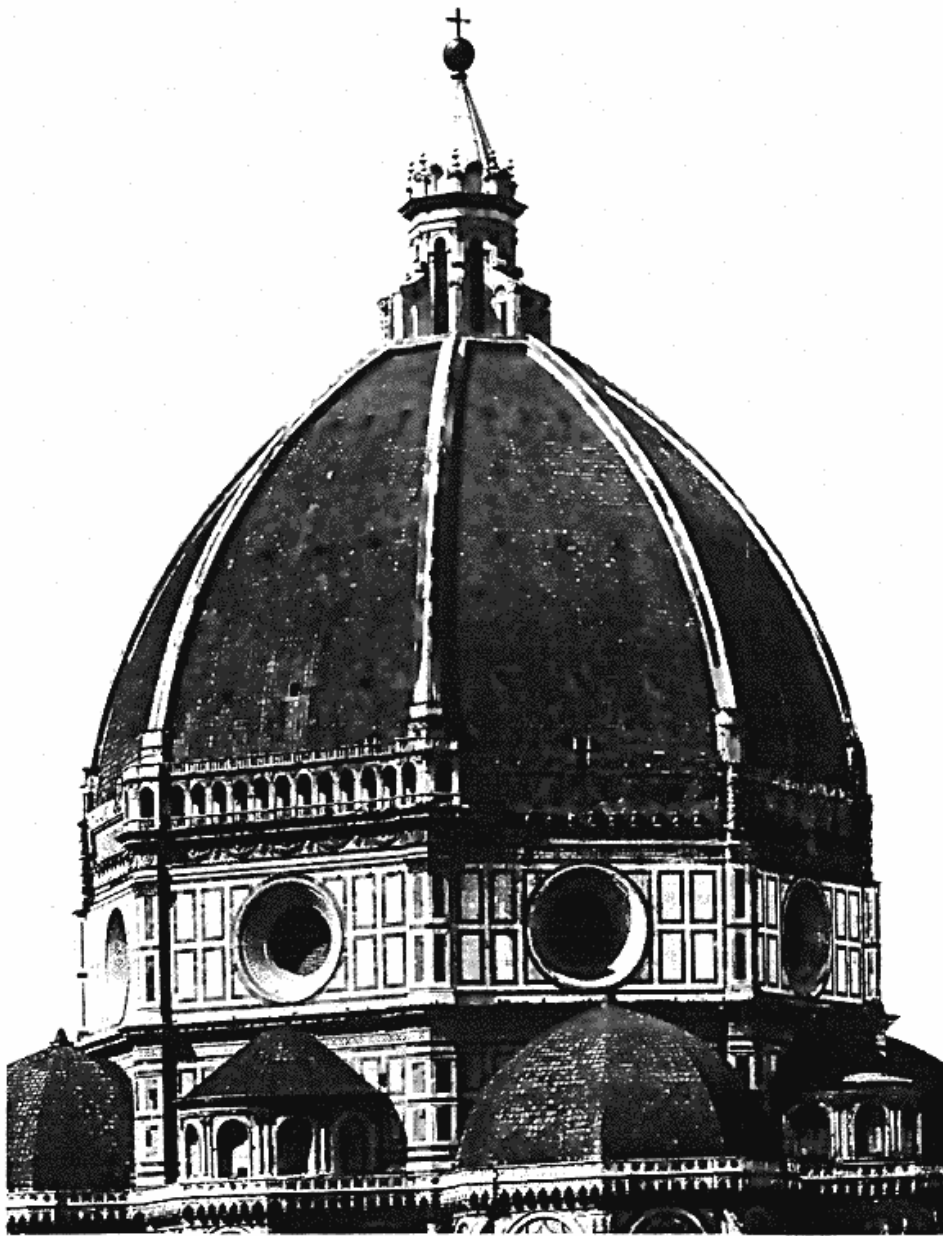
Højrenæssancens maleri er udførligt behandlet af *S. J. Freedberg* i *Painting in Italy 1500—1600*, Middlesex, 1971. Der er en god definition af perioden med påvisning af de ændringer der sker i kunsten på dette tidspunkt. Freedberg yder alle kunstnere fuld retfærdighed og bemærker, at på grund af glansen fra de tre store, Rafael, Leonardo og Michelangelo, forekom andre udmærkede kunstnere mindre, end de i virkeligheden var, og han nævner Peruzzi, Sebastiano del Piombo og Fra Bartolommeo. Samtidig understreger han Fra Bartolommeos og Andrea del Sartos betydning for den nye kunst, manierismen. Bogens anden halvdel rummer en meget grundig gennemgang af manierismen, fulgt fra egn til egn i Italien, med påvisning af dens lokale og periodemæssige særpræg.

I *Cecil Gould, An Introduction to Renaissance Painting*, London, 1957, og *Ernest T. de Wald, Italian Painting 1200—1600*, New York, 1961, finder man en gennemgang af hele perioden. Begge bøger er grundige og ret udførlige men uden store teoretiske betragtninger.

Monografier om malerne er der kommet en del af inden for de senere år. Om renæssancens første maler, Masaccio, har *Luciano Berti* skrevet en storartet bog, *Masaccio*, Milano, 1964, hvori både kunstneren og hans miljø er udførligt behandlet. En forklaring på, at fornyelsen af kunsten sker netop i Firenze, ser Berti deri, at miljøet var præpareret gennem humanismen i filosofien. »L'umanesimo è difatti il caso di una cultura tipicamente e singolarmente formale, che propone all'intera spiritualità un modello formalistico; ed in esso la maggiore potenzialità intellettuale. . . . L'umanesimo provoca un rapido arricchimento di idee e fornisce i miti necessitanti non solo di rottura e di giustificazione, ma anche di accomodamento, di composizione armoniosa, di sublimazione . . . Ma l'umanesimo figurativo, qui è il salto, supera subito la portata recettiva di quello letterario-culturale. La speculazione . . . con un solo passo diviene invenzione.« Denne sidste udtalelse er meget væsentlig, og han ser den eksemplificeret i Brunelleschis kuppel og hos Donatello og Masaccio på hver deres måde. Berti drager desuden en sammenligning mellem den flamske og den italienske renæssance og understreger forskellene. Han gennemgår Masaccios liv og læreår og hans værker og ser ham i den historiske sammenhæng, hele tiden i forhold til samtiden og de andre kunstnere. Han understreger den etiske stregthed der er i Masaccios ting, og som virker mænkende på de andre kunstnere. Der er en god gennemgang af de enkelte værker med stadige henvisninger til andre kritikeres meninger.

Fra Angelico er en af de malere, der har nydt stor popularitet blandt kritikere i de sidste år, om ham er der kommet ikke mindre end fire monografier. Den seneste er skrevet af *Stefano Orlandi*, *Beato Angelico*, Firenze, 1964. Forfatteren er pater i S. Maria Novella klostret, og han understreger den himmelske luft i Fra Angelicos billeder og deres koloristiske kvaliteter. *Mario Salmi* kalder også sin bog *Il Beato Angelico*, Firenze, 1958; den er nærmest en opsummering af, hvad der tidligere er skrevet om kunstneren, og desuden genoptrykker han en del væsentlige dokumenter angående bestillinger. — *John Pope-Hennessy* i *Fra Angelico*, London, 1952, understreger det anti-humanistiske hos Fra Angelico, der heri kan være inspireret af Giovanni Dominici, der en tid var leder af Fra Angelicos kloster og havde skrevet ivrigt mod de hedenske humanister, »lad de kristne dyrke jorden snarere end læse hedenske bøger, lad dem læse Biblen og ikke antikke vær, Kristus er vor eneste fører til lykken«. Pope-Hennessy ser også en forbindelse til Savonarola; han opfattede kunsten som åndelig propaganda, og efter hans død sluttede hans disciple op omkring Fra Angelico, der — hvis vi skal tro Pope-Hennessy — var så god en kristen, at han altid bad en bøn, inden han begyndte at male, og altid græd, når han malede en korsfæstelsesscene. — Pope-Hennessy lavede en ny og forbedret udgave af bogen i 1975, behandlingen af kunstneren er strammet og periodebeskrivelsen klarere, og han benytter Orlandis opdagelse, at Beato Angelico er født i 1400 og ikke i 1387, til en nyplacering af kunstneren i forhold til Masolino og Masaccio.

Den bedste bog om Fra Angelico er skrevet af *G. C. Argan*, *Fra Angelico*, Paris, 1955. Som altid, når man står over for en bog af Argan, møder man en kombination af viden, overblik, fantasi og klar fremstilling. Han ser Fra Angelico som deltager i den fælles front, der med renæssancen havde rejst sig mod gamle, liv-



N. o 1934. A. Firenze — Cattedrale. Tamburo della Cupola (Brunelleschi) F.lli Alinari.

Fig. 1. Brunelleschi: Kuplen på Domkirken i Firenze.



4304a. Firenze. Battistero. Porta Paradiso. Creazione Adamo ed Eva, part. Ghiberti. Brogi, rip. int.

Fig. 2. Ghiberti: Adam og Evas skabelse. panel fra paradisporten.



Ed. Alinari. P.I.N. 3535. Firenze — Galleria Buonarroti, Madonna col Bambino Gesù. (Michelangelo).

Fig. 3. Michelangelo: Madonna (Casa di Michelangelo, Firenze).



1039. Firenze. Galleria Uffizi — Madonna delle Arpie (Andrea del Sarto). F.lli Alinari Firenze 1929.

Fig. 4. Andrea del Sarto: Harpyr-Madonnaen, Uffizierne, Firenze.

løse traditioner, en front der var så bred, at der var plads nok til alle. Fra Angelico repræsenterede Thomas af Aquins æstetik over for Albertis nyplatonisme, men han lod en mulighed stå åben for en dialog mellem de to. »Between the historical realism of Donatello and Alberti's challenging theories of history, Fra Angelico set up an intermediate "naturalism", thus pointing the way to an art that was no longer motionless "representation", but a lively human colloquy«. — Lyset var for Fra Angelico et kvalitativt princip, og af ham lærte Piero della Francesca sin store syntese af lys og rum. Fra Angelico var den eneste, der var i stand til at benytte perspektivet frit, veksle mellem det teoretiske og det naturlige perspektiv og herved bryde Masaccios monumentalitet. Han bruger kunsten som en prædiken, ikke til at fremstille noget men til at vække beundring, beundring af den Gud, der skabte verden. Kunsten skal inspirere gudhengivenhed. I Fra Angelicos sidste ting, freskerne i Vatikanet, ser Argan de to hovedstrømninger i 1400-tallet, den religiøse og den humanistiske, løbe sammen. Han understreger, at der ikke under renaissanceen var en standende strid mellem de aristoteliske og de platoniske traditioner. »The revolution of ideas that we call the Renaissance arose not from the clash of these two traditions, but from a conscious striving to trace them back to their sources and reintergrate them dialectically into a clear conception of Antiquity.«

Om Paolo Uccello udgav den energiske *Pope-Hennessy* i 1950 en bog, *Paolo Uccello*, London. Forfatteren ser hos denne kunstner en kombination af den internationale gotik, som han kan have kendt fra Ghibertis værksted; han kalder det den fantasifulde side hos ham og finder den bl. a. i jagtscenerne; heroverfor står den naturalistiske, som man møder i Chiostrro Verde, der er stærkt inspireret af Albertis teoretiske skrifter. — Siden har *Alessandro Parronchi* i Bologna, 1974, udgivet *Paolo Uccello*. Han forsøger her at løse den meget vanskelige opgave det er at placere kunstneren i den florentinske sammenhæng.

Filippo Lippi er behandlet af *Giuseppe Marchini*, Milano, 1975. Han prøver i sin bog at finde frem til de ægte værker af kunstneren og dermed til en tydeligere karakteristik af ham. Han opfatter Lippis billeder som præget af en ny form for reliefvirkning, dels opnået ved efterligning af skulptur, dels ved en ny anvendelse af clair-obscur. Interessen for landskabet mener forfatteren stammer fra Lippis beskæftigelse med flamsk kunst. Han opfatter ham som et bindeled mellem Masaccio og Leonardo.

Også *Pollaiolo* har fået sin monografi, skrevet af *A. Busignani*, Firenze, 1969, og udstyret med et smukt billedmateriale.

Om Piero della Francesca er der skrevet flere bøger. En af dem af *Henri Focillon*, *Piero della Francesca*, Paris, 1952, hvori understreges det monumentale hos Piero, noget han kan have overtaget fra Giotto og Masaccio. Pieros perspektiv defineres, parallelt med Paolo Uccellos, som selvskabende og ikke naturefterlignende, svarende til en indre sammenhæng i kunstværket. — *Roberto Longhi's Piero della Francesca* fra 1927 er blevet genoptrykt i 1962 med væsentlige tilføjelser bl. a. et nyt afsnit fra 1950 om freskerne i Arezzo. Desuden er kapitlet om la fortuna critica ført op til 1962; heri omtaler han den franske »clarté« i Focillons førnævnte bog, og han nævner *Kenneth Clark's Piero della Francesca* fra 1962,

London, der defineres som en smuk og velskrevet bog og lettere tilgængelig end hans egen! Longhi selv er en god og skarpsynet iagttager og en inspirerende skribent. Bogen rummer mange enestående analyser og er i sig selv et sprogligt mesterværk. I det nytilløjede kapitel definerer Longhi Piero med følgende ord: »L'inclinazione fondamentale di Piero, quella di vedere e rappresentare il mondo come eterno e spiegato spettacolo. In confronto alla condensazione drammatica del mondo di Masaccio dove un manipolo serrato di uomini colmi di energia sembra intavolare le battute essenziali di una vita attiva sopra un palcoscenico serrato fra lume e ombra, il mondo di Piero si svolge lucido come un drappo colorato che si avvolge di una fatalità più calma, indifferente: L'ora del mattino, il mezzogiorno, la luna piena. Sotto questa perenne protezione ogni fatto si espone con naturale solennità nel vario teatro di architettura, di figure, di nuvole, di imprese, in una placata evidenza di forme gravi, ma sempre vestite di colore«. — Siden er kommet *P. Hendy, Piero della Francesca and the Early Renaissance*, London, 1968, og *Eugenio Battisti, Piero della Francesca*, Milano, 1971; sidstnævnte behandler især Pieros teoretiske værker og deres afspejling i hans kunst; forfatteren understreger Albertis betydning for Piero som kunstner.

En anden ikke-florentinsk maler, *Pinturicchio*, har i 1960, Milano, fået en monografi af *E. Carli* med en grundig gennemgang af bl. a. freskerne i Siena.

Rykker vi uden for Toskana og tager mod nord, møder vi også der renæssancekunstnere. Mantegna var en af de største. Om ham kom der i 1954 en ny revideret udgave af *E. Tietze Conrats* monografi fra 1923, *Mantegna*; den er dog ikke særlig interessant. Mere spændende er en samling artikler, som *Ettore Camesasca* udgav i 1964, *Mantegna*, hvoraf den vægtigste er skrevet af Roberto Longhi. Han ser Mantegna i forbindelse med ferrareserne og finder en parallel mellem hans »misticismo archeologico« og deres »misticismo minerale«. Han sammenligner Mantegna med florentinerne og siger: »Di fronte a Donatello veramente adrianeo nell'arte del santo, o alla cappella Brancacci, gli affreschi degli Eremitani sembrano dipinti di una squadraccia di barbari che si preparino ferocemente al diploma di latino(!)«. — Der er aldrig skrevet ret meget om Mantegna; man har ikke brudt sig om ham, siger Tietze Conrat, han var for kølig for 1800-tallet og for klassisk for vores århundrede. Kun hans Camera degli Sposi, hans blideste og mest charmerende ting, er blevet behandlet gang på gang. — *Giuseppe Fiocco's Mantegna* fra 1937 kom i en nybearbejdet udgave i 1959, Venezia.

Ikke langt fra Mantova, hvor Mantegna arbejdede, ligger Venezia. Specialisten i venetiansk maleri er Rodolfo Pallucchini. Han har skrevet en række store bind i serien »Storia della pittura veneziana«, om perioden 1200—1800, men desværre er bindet om 1400-tallet endnu ikke udkommet. Så længe det mangler, kan man benytte *Luigi Coletti, Pittura veneta del Quattrocento*, Novara, 1953. Trods bogens ringe omfang rummer den alligevel en del stof. — En anden bog behandler den venetianske renæssance i sin helhed, det er *Johannes Wilde, Venetian Art from Bellini to Titian*, Oxford, 1974, også i kort form. — *Luigi Coletti* har desuden i 1959 i Venezia udgivet en bog om *Cima da Conegliano*; nyt i denne bog er en teori om, at det er Cima der har opfundet chiasme-bevægelsen i bille-

det, som når f. eks. Madonna og barnet i en gruppe henvender sig til hver sin person i hver sin retning.

Rodolfo Pallucchini har skrevet et bind om malerdynastiet *I Vivarini, Venezia, 1969*; heri fremhæver han som noget specielt for malerkunsten i Venezia, at den var præget af familier, inden for hvilke erfaringer bragtes videre; det gav den en særlig styrke og flere udtryksmuligheder og mindre behov for teoretisering. I denne bog, som i den følgende, om *Giovanni Bellini, Milano, 1962*, understreger Pallucchini betydningen af florentinsk renaissance for udviklingen i Venezia. Han følger Bellini i forsøgene på at holde trit med florentinerne, f. eks. i fremstilling af mytologiske scener. Han gennemgår Bellinis »Gudernes fest«, der er inspireret af Ovids Fasti, men hvor Bellini har gjort alt hvad han kunne for at skildre figurerne så lidt nøgne som muligt; slutresultatet minder forbavsende lidt om Ovid. Til gengæld fremhæves Bellinis humoristiske sans, her kunne florentinerne ikke konkurrere med ham. — Om Bellini er der desuden kommet en bog af *Giles Robertson, Giovanni Bellini, Oxford, 1968*, en grundig og velillustreret bog. Forfatteren understreger den harmoni, Bellini formår at skabe mellem klassisk tænkning og kristendom, udtrykt først og fremmest i »Gudernes fest«, som han sætter på linje med Rafaels fresker i Stanzerne og opfatter som en af renaissanceens ypperste frembringelser. Han ser lige fra Bellinis første ting en følelse for det guddommelige i naturen, der her i »Gudernes fest« udvikles til panteisme; det er kunstens første store arkadiske billede, der da også 100 år senere kopieredes af Nicolas Poussin. Dette billede, og andre samtidige, der opfattes som slutresultat i udviklingen af den venetianske humanisme, omtales af *Maurizio Bonicatti i Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta, Rom, 1964*.

En af *Palluchinis* fineste bøger er tobindsværket *Tiziano, Venezia, 1969*; heri er bl. a. det vanskelige problem om tilskrivninger taget op til revision. Et af bogens interessanteste afsnit handler om det, *Pallucchini* kalder »den manieristiske krise« hos Tizian, hvor han ser brydningerne mellem renaissance og manierisme hos den store kunstner; ud af denne krise kom Tizian som en af renaissanceens største kunstnere, han overvandt altså de manieristiske tendenser, han opsugede dem og de blev til en berigelse for hans renaissancekunst. — Samme kunstner er behandlet i den posthumt udgivne *Titian Problems, mainly iconographic, London, 1969*, af *Erwin Panofsky*, og af *Harold E. Wethey, The Painting of Titian, London, 1969–75*, i tre bind, hvoraf 1. omhandler de religiøse billeder, 2. portrætterne, 3. de mytologiske og historiske billeder. Dette værks styrke er det meget detaljerede katalog over billederne, hvor man får alle ønskelige oplysninger, også om billedets stand. — I 400-året for Tizians død, 1976, har *Neri Pozza* udgivet en slags monografi, *Tiziano, Milano*, om den store kunstner, af hvem han forsøger først og fremmest at give en psykologisk skildring; dette sker især på grundlag af breve fra Tizian; igennem disse søger han også at kaste lys over kunstnerens forhold til Aretino. Af kunstværker er det først og fremmest portrætterne, der omtales.

Om Tizians forløber, Giorgione, er der i de senere år kommet to bøger, den ene af *Ludwig Baldass, Giorgione, Wien, 1964*; det var den sidste store bog Bal-

dass nåede at skrive, og den udkom året efter hans død. Den anden er af *Terisio Pignatti, Giorgione, Venezia, 1969*, der må opfattes som standardværket efter Richters fra 1937. Det er en smukt udstyret bog med en udførlig gennemgang af Giorgiones biografi og kritikken om ham; Giorgione ses i forhold til sit miljø, og forfatteren behandler hans forhold til Leonardo og Dürer. Der er en værdifuld nyvurdering af hans værker, hvoraf flere end hidtil opfattes som egenhændige. Desuden findes et grundigt katalog over originale og tilskrevne værker.

Med Tizian er man nået ind i højrenæssancen, og om den har *S. J. Freeberg* skrevet *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge, 1961, I—II. Den hører til det bedste, der er skrevet om renæssancen, og den finder sin naturlige videreførelse i den førnævnte bog af samme forfatter, *Painting in Italy 1500—1600*, fra 1971, hvori også Venezia og de øvrige dele af Italien behandles. — Freeberg deler det forudgående 1400-tal i tre perioder: til den første hører Masaccio og Donatello, og heri lykkedes det at forene det spirituelle og det fysiske; den anden dækker årene mellem ca. 1460 og 1490, og her tager realismen overhånd; den tredje, fra 1490, defineres ved en klassicisme, der på en vis måde var en genopvækkelse af det tidlige 1400-tal. Forfatteren ser Leonardo som højrenæssancens starter; det karakteristiske er den nye stillingtagen til antikken. Der er en fin afvejning af forholdet mellem Leonardos, Rafaels og Michelangelos kunst. Renæssancens sidste fase behandles grundigt, og også overgangen til næste periode, manierismen, som Freeberg opfatter som antikklassisk, fordi den optiske, den psykologiske og den formmæssige enhed ikke længere overholdes.

Højrenæssancens tre store navne, Leonardo, Rafael og Michelangelo, er dem der, som altid, har tiltrukket de fleste forfattere. Af Leonardo-litteratur er der grund til at nævne den reviderede udgave af *L. Heydenreich, Leonardo da Vinci*, Basel, 1954, oprindeligt kommet i 1944. Den rummer en meget tilfredsstillende gennemgang af Leonardos forhold til sin læremester Verrocchio, med understregning af det nye hos Leonardo, især i hans naturopfattelse. Trekantkompositionen følges, fra den dukker op første gang i »Kongernes tilbedelse« og videre gennem de senere kompositioner. Der understreges Leonardos helt specielle komposition af videnskab og kunst, både i hans maleriske og teoretiske produktion. Ingen kunstner hverken før eller efter Leonardo har i så høj grad sat lighedstegn mellem kunstnerisk og videnskabelig erkendelse. Heri ligger hans særlige betydning som teoretiker over for forløberne, Alberti, Filaret og Piero della Francesca. — En kort og klar gennemgang af Leonardo som kunstner og som videnskabsmand får man i *Cecil Gould, Leonardo, the Artist and the Non-artist*, London, 1975. — Af øvrige bøger om Leonardo kan nævnes *G. Castelfranco, Leonardo da Vinci*, Milano, 1952; af samme forfatter kom i 1956, Milano, *La pittura di Leonardo da Vinci*, og i 1966 *Studi Vinciani*, Rom, der er en samling ret væsentlige artikler, han har skrevet om kunstneren, og hvori også hele renæssanceproblemet tages op til behandling; renæssancen defineres som »una brusca sterzatura artistica e umana«, hvilket vil sige, at Castelfranco ser den komme brat, uden særlig forberedelse. — En god og personlig beskrivelse af Leonardos kunst får man af *Carlo Pedretti* i hans *Leonardo*, London, 1973. Hans bog er ikke en kronologisk gennemgang af Leonardos billeder, men en påvisning af karakteristiske og gennemgående træk

ved hele hans værk, herunder en vis overensstemmelse med tidlige 1400-tals kunstnere. — Leonardos mulige indsats som arkitekt og hans bevarede tegninger fra dette område er skildret af *Alberto C. Carpecci* i *Leonardo Architetto*, Rom, 1974. — Enkeltværker af kunstneren er beskrevet af *R. Huyghe*, *Léonard de Vinci, La Joconde*, Fribourg, 1974, *Roy McMullen*, *Mona Lisa, the Picture and the myth*, London, 1976, og af *L. H. Heydenreich*, *Leonardo, The Last Supper*, London, 1974. — En behandling af Leonardo som maler og som — mulig — »stenskærer«, ud fra forskellige tilskrivninger, især koncentreret om en Phaeton-kamé (Pal, Pitti) får man af *Hans Ost* i *Leonardo Studien*, Berlin, 1975. — *J. Schumacher* giver i *Leonardo da Vinci, der Maler Philosoph*, Frankfurt, 1974, en behandling af Leonardo som tænker, og samme emne er det centrale i *Robert Lebel*, *Leonard de Vinci, ou la fin de l'humilité*, Paris, 1974. Leonardos videnskabelige produktion undersøges af russeren *V. P. Zukov* i *Leonardo da Vinci*, Moskva, 1962 (Harvard, 1968). — De forskellige sider af Leonardos meget komplekse person belyses af forskellige forfattere i *L. Reti* (ed.), *The Unknown Leonardo*, London, 1974, og en populær men absolut decent gennemgang af kunstneren får man af *Maurice Rowdon*, *Leonardo da Vinci*, London, 1975, der er udstyret med mange gode billeder.

Af Leonardos teoretiske skrifter er hans traktat om malerkunsten kommet i en ny udgave ved *A. P. Mc Mahon* og *L. H. Heydendeich*, *Treatise on Painting*, I—II, Princeton, 1956. Det er en facsimile af Cod. Urb. 1270, plus engelsk oversættelse og noter og indledning. Desuden har *Carlo Pedretti* udgivet *Leonardo da Vinci, On Painting, a Lost Book* (Libro A), Berkeley, 1964.

Leonardos jævnaldrende i Firenze var Botticelli. Om ham har *G. C. Argan* skrevet en monografi, *Botticelli*, Genève, 1957. Heri definerer han Leonardo og Botticelli som åndeligt tilhørende hvert sit århundrede. Han afviser hypotesen om, at Botticelli skulle have været en ivrig Savonarola-tilhænger; dels findes der ingen dokumentation, dels ser han ikke, at man uden videre kan aflæse denne indflydelse i hans værker, som han tværtimod ser afspejle alle de forskellige strømninger, der gik igennem Firenze i de år. Størst indflydelse mener han, at den medicæiske humanist-kreds har haft. Han ser hos dem en overensstemmende opfattelse af kunsten som noget vegeterende, der tilhører evighedens verden, og finder i det hele taget en fælles kerne i den humanistiske filosofi og kunsten. Argans bog virker som et glimrende supplement til Chastels føromtalt bog, »Art et Humanisme a Florence«. — Nyt stof om Botticelli, specielt en tolkning af hans mytologiske billeder, findes desuden i den førnævnte E. H. Gombrich, »Symbolic Images«. — Af *Frederick Hartt* kom der i 1954, i Amsterdam, en paperback, *Sandro Botticelli*, der er en god indføring. Det hidtil sidste bidrag til en forståelse af Botticelli er *L. D. og Helen S. Ettlinger*, *Botticelli*, London, 1976. Forfatterne nævner, at allerede Vasari forstod, at »Botticelli was an outsider in the mainstream of Italian painting between the fourteenth and the sixteenth centuries«; bl. a. delte han ikke sine samtidiges interesse for perspektiv, og skønt han stadig var aktiv, da højrenæssancen forlængst var sat ind, var hans billeder fuldstændig upåvirkede af den, således finder man aldrig mindste spor af monumentalitet i hans billeder. Eftertiden glemte ham totalt; han blev først genopdaget af prærafaelitterne, og

sin plads i kunsthistorien fik han takket været Walter Pater (1890) og især Herbert Horne (1908). — Et enkeltbillede af Botticelli er undersøgt af R. Hatzfield, *Botticelli's Uffizi »Adoration«*, Princeton, 1976. Bogen er et forsøg på at tolke billedets symbolske indhold, dens undertitel er »A Study of Pictorial Content«. Billedets historiske baggrund rides op; alle papirer om det er grundigt undersøgt. Desuden er der en grundig analyse af portrætterne i billedet først og fremmest af medlemmer af Medici-familien, der af Botticelli er skildret mere som typer end som individer, i modsætning til f. eks. Benedetto Gozzolis freske i kapellet i Palazzo Medici.

Også om Rafael er der blevet skrevet adskillige bøger i de senere år. I London, 1970, kom en udgave af A. P. Oppé's klassiske værk om Rafael med ajourført noteapparat og bibliografi. Luciano Berti udgav i 1961, i Bergamo, *Raffaello*, og giver heri en grundig behandling af kunstnerens liv og værker og forholdet til læremestre og samtidige; især forholdet til Michelangelo bliver behandlet og illustreret med adskillige anekdoter. — Giorgio Castelfranco skrev året efter en ny *Raffaello*, Milano, 1962, og i 1970 udkom John Pope-Hennessy, *Raphael*, i London. Mens Castelfranco beskæftiger sig ligeligt med hele Rafaels værk, er Pope-Hennessys bog nærmest at opfatte som en introduktion til kunstneren, som han, noget overdrevet, opfatter som »an intellectual painter«, der ikke havde behov for program til sine billeder udefra; man savner hos Pope-Hennessy en placering af Rafael i samtidens kunstneriske miljø. — En tro på Rafaels selvstændighed, hvad motiv-indhold angår, finder man også hos John Shearman i *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen, and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972. Shearman mener ikke, at Rafael nødvendigvis har fået programmet af andre. Han understreger det medicæiske element i tæpperne; Leo den X er skildret som fredsfyrste. — Den modsatte indstilling møder man hos Heinrich Pfeiffer i *Zur Ikonographie von Rafaels Disputa*, Rom, 1975, hvori grundigt undersøges den udefra bragte inspiration, både af platonisk og kristen karakter. — Væsentligst af de seneste års udgivelser er nok det store samleværk, *Raffaello*, I—II, Novara, 1968. Her har en række forskere delt den store opgave mellem sig. Det største afsnit, om »Raffaello e la Pittura« er skrevet af Luisa Becherucci, den tidligere leder af Uffizierne. Hun ser Rafael nå frem til fuld kunstnerisk sikkerhed i tiden omkring 1506, hvor det lykkes ham at forene, hvad han har lært i Umbrien og i Firenze. Om Stanzerne diskuteres, hvem der har valgt emnerne til freskerne, og Becherucci mener, at Julius II selv kan have bestemt det litterære indhold. Rafaels forhold til antikken behandles i et nyt afsnit, skrevet af Giovanni Becatti, der ser Rafael nærme sig antikken på en ny måde, idet han formår at få den til at indgå helt organisk i sine værker. — Vincenzo Golzio skriver om »La fortuna critica«: af den popularitet, der næsten altid har været Rafael til del, følger den ene poetiske panegyrik efter den anden. Flere andre forskere behandler andre sider af kunstnerens aktivitet, og også hans elever får en fyldig gennemgang. — Desuden er der grund til at nævne, at Luitpold Dussler i 1966 udgav et katalog over Rafaels malerier, fresker og gobeliner, et nyttigt opslagsværk med en righoldig bibliografi. — Derudover kom der i 1962, Berlin, Oskar

Fischel's store bog, *Raphael*, der er en traditionel og særdeles grundig gennemgang af hele kunstnerens værk.

Michelangelo er den, om hvem der er skrevet flest nye bøger. Vigtig er *Charles de Tolnay's* fembindsværk *Michelangelo*, der kom i årene fra 1945–1960, i Princeton. Siden er det blevet forkortet og omarbejdet af forfatteren og kommet i andre udgaver. Alt hvad angår kunstneren og hans værker er grundigt gennemgået. Man følger den lille Michelangelo, der var optaget i huset hos Medicierne, omgivet af personer som Poliziano, Landino og Marsilio Ficino, af hvem han fra starten blev indført i den humanistiske tankegang; man ser ham siden i Rom, hvor Tolnay mener, at han ikke til det sextinske kapel havde fået noget iconografisk program udleveret, men selv har bestemt sine motiver og deres rækkefølge. Alle trængslerne omkring Julius II's grav bliver gennemgået, og historien omkring San Lorenzo i Firenze. I denne bog har Tolnay påtaget sig egenhændigt at behandle hele personen og dens værk, mens den — parallelt med Rafael — i et stort tobindsværk, *Michelangelo*, Novara, 1965, bliver stykket ud på mange hænder, hvoraf Tolnay dog er en af de vigtigste. En anden væsentlig bidragsyder i dette værk er Eugenio Garin, der skriver om »Il pensiero« og ser Michelangelo som filosof og tænker, anbragt i det humanistiske, nyplatoniske miljø, hvor han har sin egen meget stærkt følte og meget personlige opfattelse af tingene. Der er et afsnit om »Le lettere e le rime« af Enzo Noe Girardi — Michelangelos »Rime« kom i en udgave ved samme forfatter, Bari, 1960, og brevene er under udgivelse i disse år, *Il Carteggio di Michelangelo*, Firenze, 1961 ff. — og der gøres her opmærksom på, hvordan man ud af kunstnerens sonetter kan læse, hvad han mente om kunsten, så man egentlig ikke savner den traktat, han aldrig skrev; brevene indeholder i mindre grad teoretiske betragtninger. *Robert J. Clement* udgav i 1961, Zürich, *Michelangelo's Theory of Art*; til den tager han sit stof dels fra sonetter og breve og dels fra Francesco de Hollandas »Dialogos em Roma«, fra 1548, som Clement, ikke uimodsagt, opfatter som i meget høj grad autentiske. Bogen er morsom at læse. — *Herbert von Einem* udgav i 1959 på tysk en bog om Michelangelo som maler og billedhugger. Den kom i en ny og revideret udgave på engelsk, 1974, i London, *Michelangelo*. Ved siden af Tolnay er Herbert von Einem en af de største Michelangelo-kendere, og til trods for den gæld han selv siger han føler til tidligere forskere, især Tolnay og Thode, er bogen præget af mange originale tanker og stor følsomhed. Væsentlig er forfatterens undersøgelse af Michelangelo's forhold til nyplatonikerne; han afviser den tendens der er hos nogle forskere til at se Michelangelo som en nyplatonisk kunstner. Bogen er rig på oplysninger og yderst inspirerende og henvender sig ikke blot til specialister. — En anden og mindre personlig håndbog om Michelangelo er skrevet af *Howard Hibbard*, *Michelangelo*, London, 1975. Den er udstyret med en meget righoldig bibliografi, der giver inspiration til videre studier.

Om Michelangelo som arkitekt er der kommet to værker i de senere år. Det ene af *James S. Ackerman*, *The Architecture of Michelangelo*, London, 1961; det er en klar og velopbygget bog. Forfatteren ser Michelangelos arkitektur falde i to perioder, den første præget af reliefstilen er den dominerende for San Lorenzo

biblioteket, den anden, som han kalder »kinetic style«, i biblioteket og de senere bygninger; kinetisk forstået på den måde, at beskueren bliver både emotionelt og fysisk påvirket af værket, som han drages ind i og tvinges rundt om. I Peterskirkens kuppel genkender Ackerman Brunelleschis følelse for form og struktur, sådan som den kom til orde i domkirkekuplen i Firenze, 130 år tidligere i ren og ubesmykket form. Mellemtiden havde skjult skelet og muskler i bygningerne under en alt for ordrig udsmykning. — *Bruno Zevi og Paolo Portoghesi* skrev 1964 *Michelangelo architetto*, Torino, en stor tyk bog, særdeles velkrevet og med mange glimrende tolkninger af arkitekturelementerne og deres måde at arbejde sammen på; forfatterne begrænser sig ikke til blot at tale om arkitekturen. I forholdet mellem arkitektur og dekoration påviser de, hvordan det i det sixtinske kapel er udsmykningen der dominerer, mens det i Medici-kapellet er arkitekturen. Bogen igennem føres der en interessant diskussion med Tolnay. — Om Michelangelo som billedhugger kom i 1967, Columbia, et stort to-bindsværk, meget velillustreret, af *Martin Weinberger, Michelangelo, the Sculptor*, og i 1969, af *F. Hartt, Michelangelo, the Complete Sculpture*, Cambridge; af *Hartt* er også kommet *The Drawings of Michelangelo*, London, 1971, og 1964, *The Paintings of Michelangelo*. — Michelangelos maleri er gennemgået af *Valerio Mariani* i en stor og smukt udstyret bog, *Michelangelo Pittore*, Milano, 1964. I behandlingen af kunstnerens tidlige periode bemærker man, at forfatteren tolker de meget omdiskuterede og ufuldendte værker, Manchester Madonnaen og Korsnedtagelsen, begge på National Gallery, som egenhændige af Michelangelo. — Enkeltværker af Michelangelo er behandlet af *C. Seymour, Michelangelo. The Sistine Ceiling*, London, 1972, og om samme emne, *Rudolf Kuhn, Michelangelo, Die Sixtinische Decke, Beiträge über ihre Quellen und zu ihrer Auslegung*, Berlin, 1975. Forfatteren søger her at finde frem til de ikonografiske ideer, Michelangelo kan have fået til sin udsmykning, dels gennem sin læsning af Biblen, dels ved sit studium af de tidlige florentinske humanister, specielt Marsilio Ficino. — *Redig de Campos* giver en redegørelse for sin opfattelse af Dommedag i *Il giudizio universale di Michelangelo*, Milano, 1975, og malerierne i Cappella Paolina behandles af *L. Steinberg* i *Michelangelo's Last Paintings*, London, 1975. — Michelangelos tegninger er foruden af *Hartt* behandlet af *Luitpold Dussler, Die Zeichnungen des Michelangelos*, Berlin, 1959. Han følger udviklingsfaserne i Michelangelos tegninger, fra en analytisk til en mere syntetisk behandling af motivet; han påpeger den sikkerhed, man meget tidligt møder i Michelangelos tegninger og den betydning selve tegningen fik netop på dette tidspunkt.

Ifølge *S. J. Freedberg* er *Andrea del Sarto* den sidste renæssancekunstner. Han ser ham samtidig som udgangspunkt for manieristerne, i de antikklassiske træk, der dukker op i nogle af hans billeder. Han beskriver ham i et tobindsværk, *Andrea del Sarto*, Cambridge, 1963. Herigennem får man indtryk af i hvor høj grad, *Andrea del Sarto* var en spejler af omgivelserne, noget der viser sig tydeligt ved de spor først af *Leonardo*, siden af *Rafael*, man møder i hans billeder: »*Andrea's culture was evidently not deeply literary or humanist; the matter of his art was the world he could observe within the range of the campanile*«. — *John Shearman* i *Andrea del Sarto*, I–II, Oxford, 1965, mener, at *Andrea* får sine manieristiske

tendenser fra Michelangelo, især hans Cappella dei Medici, men noget egentligt manieristisk værk mener Shearman ikke, at Andrea del Sarto frembragte. Han taler om protobarokke træk hos ham og drager sammenligning med Correggio, som han dog indrømmer, at han ikke kan have kendt. Freedberg har en mere værdifuld sammenligning mellem Andrea og Pontormo, der arbejdede side om side; forskellene mellem de to kunstnere trækkes klart op, og man ser de grunde, der får ham til at udnævne Andrea del Sarto til den sidste renaissancekunstner. — Tidligere, i *H. Wagner, Andrea del Sarto*, Strassbourg, 1951, er Andrea blevet opfattet ikke blot som renaissanceens afslutter men som den der i sig har spiren både til manierismen og barokken, uden at man bliver klar over, hvordan forfatteren vil definere de to begreber. — En mindre bog om *Andrea del Sarto* kom i 1965, Milano, af *Raffaello Monti*.

Den kunstner, som Shearman sammenlignede Andrea del Sarto med, nemlig Correggio, er blevet behandlet af *Cecil Gould* i *The Paintings of Correggio*, London, 1976. Bogen rummer en værdifuld sammenligning mellem ham og Parmigianino og en påvisning af deres gensidige inspiration. Desuden omtales Correggios fortuna critica i de følgende århundreder.