PERISKOP
FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 36, 2026

“STEN – Materielle grundlag for kunst og arkitektur”

Titel: “Konceptkunst i sten: Federico Zuccaris hus (1578) i Firenze”

Forfatter(e): Maria Fabricius Hansen

Sidetal: 33-64

Dato: 02.11.2026

DOI: 10.7146/periskop.v2026i36.172253




45

MARIA FABRICIUS HANSEN

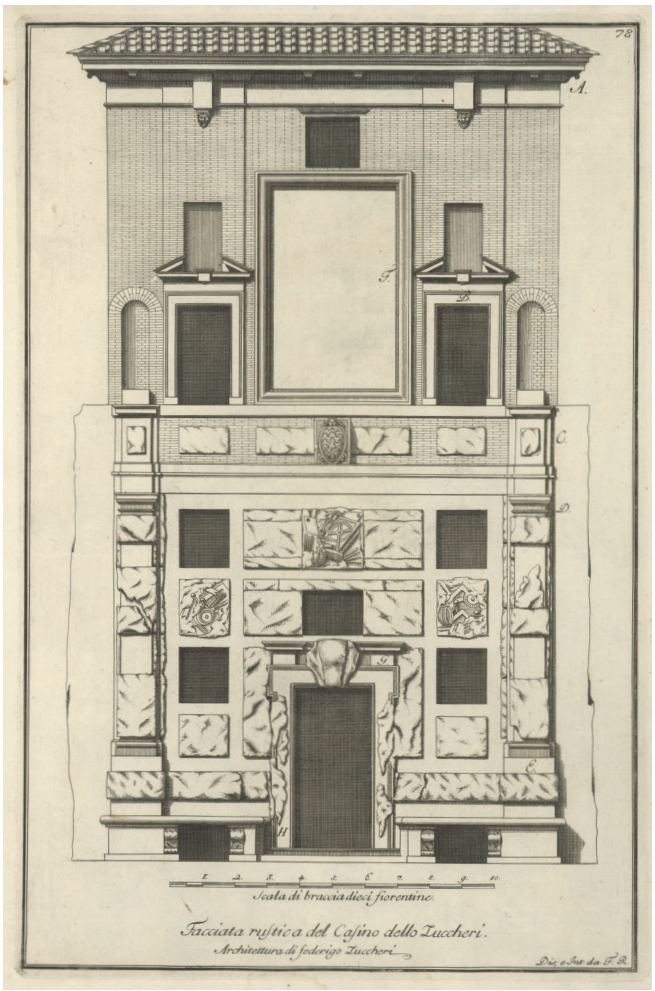
Konceptkunst i sten: Federico Zuccaris hus (1578) i Firenze

I slutningen af 1570'erne valgte maleren Federico Zuccari (ca. 1540-1609) at få opført en ganske særpræget facade på sit nyerhvervede hus i Firenze **[1]**.[1] Han havde i midten af 1570'erne fået den prestigefyldte opgave af Medici-storhertugen at færdiggøre freskerne i den kolossale kuppel i domkirken efter Giorgio Vasaris død i 1574. Federico Zuccari etablerede sig derfor i Firenze og købte i 1577 en ejendom, som kunne rumme hans bolig og værksted (Heikamp 1967, 3-8). Facaden fører direkte ind til det store, højloftede rum, han arbejdede i.

Den nederste del af facaden er bygget i grå sandsten i en kombination af glathugget murværk og af *rustika*, det vil sige uregelmæssige, tilsyneladende "naturlige" stenblokke. Facadens øverste del er bygget af røde mursten og har nicher til skulptur og et stort, centralt felt tiltænkt et freskomaleri. Med denne hybriditet af materialer, forarbejdninger og former ligner facaden ikke nogen anden i byen, eller andre steder for den sags skyld.

Man kunne måske forestille sig, at der i Zuccaris mærkværdige facadeopbygning var tale om et udelukkende formalistisk-æstetisk valg. Hvis man ser overordnet på 1500-tallets europæiske, elitære kunst og kultur, er det imidlertid nærmest umuligt at pege på et stilistisk udtryk, der ikke også var stærkt betydningsladet. Her, længe inden etableringen af en idé om kunst for kunstens egen skyld, var kulturen kendetegnet ved en idémæssig kompleksitet, som kan virke ubegribelig i dag. Sammenfletningen af de mange lag af betydning gav dengang mening, fordi bygningsværket var forankret i en såkaldt emblematisk verdensforståelse, hvor alle fænomener fra mindste til største skala – fra jordens mineraler til universets planeter – var indbyrdes forbundet. I det følgende sammenholdes de måder, stenen er anvendt på, derfor med en række af de idéer,

[1] Facaden foran Federico Zuccaris værksted, 1578, Via Giuseppe Giusti, Firenze. Foto: Pernille Klemp.



[2] Ferdinando Ruggieri: Zuccaris facade, kobberstik og radering fra *Scelta di architetture antiche e moderne della città di Firenze* (1724), 2. udgave, Firenze: Giuseppe Bouchard, 1755, 2, tavle 78.

som prægede tiden og Zuccaris egen kunstteori. Vi skal se på facadens rustika- og murstensudformning gennem temaer som stil og retorik, natur, mineralogi og kreativitet, grotesker og kunstnerselvfremstilling. Ved denne syntetisering af et bredt felt af tematikker, der rækker ud over det strikt arkitekturhistoriske, kan artiklen kortlægge nogle af de mange betydninger, der ligger i den enestående facade.

1. Facadens sten

Facaden vokser op af grunden med en voldsom tyngde og en stærk reliefvirkning i den nederste, rusticerede del, som udgør et kvadrat i den samlede opstalt **[2]**. Med deres forskellige størrelser og grove tilhugning fremstår kvadrene af grå sandsten (*pietra bigia*) som "naturlige", det vil sige som sten eller klipper, der er ubearbejdede af mennesker.[2] Med den bænk, som på hver side af døren byder sig til for gæster eller andre forbipasserende, indtager huset også rummet foran bygningen. Den centrale dørs fint profilerede indramning er delvis overlejret af rustika, men krones øverst af to omhyggeligt tilhuggede toscanske kapitæler. Det var den type, som man i 1500-tallets kunstteori definerede som den simpleste, mindst ornamenterede, og som man forstod som den mest oprindelige af søjleordnerne (Ackerman 1994, 494-521). Samtidig er den vandrette bjælke over døren gennembrudt af en voldsomt rusticeret kileblok **[3]**. På denne har der været et våbenskjold, men dette felt er i tidens løb forvitret væk (Scelza et al. 2022, 234).[3] Facaden er i hver side afgrænset af pilastre, hvis overflade ligeledes veksler mellem detaljeret tilhugning og ujævn rustika, og som afsluttes af rudimentære, toskanske kapitæler.

Er rustikaen ved at bemægtige sig den kultiverede sten? Måske fremstiller facaden naturen, der gror ind over den menneskeskabte arkitektur og omdanner den til ruin, i overensstemmelse med en frase fra Ovids (2004) antikke klassiker *Metamorfoser* (ca. 8 e.v.t.), som man gentog op igennem århundrederne: *tempus edax rerum*, "tiden fortærer alting" (15: 234-236). Eller omvendt. Måske er det

kultiverede murværk i færd med at opstå af naturens materialer? Måske repræsenterer det et formmæssigt potentiale, som ligger gemt i den rå sten?

Det er i hvert fald bemærkelsesværdigt, at rustikaen ikke dækker hele den nedre del af facaden. De groft tilhuggede sten er ikke anvendt kontinuerligt hen over facaden, og selv de enkelte stenblokke kan være bearbejdede med både glatte og uregelmæssige partier, som det ses omkring dørindramningen **[3-4]**.[4] De rusticerede blokke er heller ikke placeret på særligt belastede steder i bygningskroppen, men fordelt symmetrisk om midteraksen, døren og vinduerne i en rytmisk afveksling, som opstår ved deres indarbejdning i et plant tilhugget ramme- eller gitterværk i samme grå sandsten. Dermed fremstår rustikaen så at sige som ustrukturel. Den udgør ikke en arkitektonisk påstand om grundetagens soliditet og styrke. At rustikablokkene synes at indordne sig i denne regelbaserede geometri, tyder på, at der ikke slet og ret er tale om en tematisering af naturens kræfter (Salomone 1981, 130). Det "naturlige" murværk er desuden tilhugget til uregelmæssighed snarere end blot at være komponeret af ubearbejdede klippestykker. Ved integrationen af de tilsyneladende naturdannede kvadre i den gennemstrukturerede helhed kommer de til at ligne ruinøse ornamenter eller måske ligefrem *spolier*, det vil sige stenblokke taget fra antikke bygningsværker og indsat i nye sammenhænge.



[3] Udsnit af Zuccaris facade [1]. Foto: Konrad Krčal.

De tre nederste vinduer i denne rusticerede del af facaden er forsynet med jerngitre og Zuccari-familiens heraldiske figurer (i hver side en sukkertop med liljer, eftersom *zucchero* på italiensk betyder sukker, og midtfor, øverst, en stjerne). Derover træder tre felter frem i facadens samlede komposition.[5] Disse nærmest fossilagtige fragmenter er relieffer af billedhuggeres, arkitekters og maleres redskaber (fx mejsel, vinkeljern og pensler). Selvom reliefferne er stærkt medtaget af vind og vejr, viser den ældste, grafiske gengivelse af huset, et kobber-



[4] Detalje af overgange mellem rusticeret og glat tilhugning af samme stenblok.
Udsnit af Zuccaris facade **[1]**.
Foto: Jonathan Foote.

stik fra 1724, at figurationen også dengang kun akkurat var antydet i den ujævnt tilhuggede flade **[2]**. Det kvadratiske relief for malerkunsten er placeret øverst midtfor, over døren og det centrale gittervindue, mens de rektangulære relieffer for billedhuggerkunsten og arkitekturen er indsat henholdsvis til venstre og til højre over gittervinduerne på hver side af døren.

Det rusticerede kvadrat, som facadens nedre halvdel udgør, afsluttes øverst af en form for overgangszone med en kombination af mursten og rustika. Derover, i facadens øvre del, er murværket udelukkende af mursten – en smal, poleret og tætopmuret rød tegl. Denne del af facaden er artikuleret gennem en rytmisk variation af planer og geometriske former, med vinduer med brudte gavle i sandsten, nicher tiltænkt skulptur og – i centrum – et stort felt tiltænkt maleri. På arkitraven over de to vinduer øverst står en inskription med antiqua-skrift og en latiniseret udgave af kunstnerens navn, "FEDERICVS. ZVZZARVS", og dateringen 1578, "MDLXXVIIII". Facaden byder alt i alt på stærke kontraster, både ved sammenstillingen af rustika og mursten og ved de modsætningsfulde kompositioner af den nedre og øvre halvdel.

Skulpturer i nicherne og en fresko i brogede farver i det centrale felt ville have bidraget yderligere til facadens hybriditet, altså dens sammensathed i former og materialer. Facademaleri var særdeles udbredt i perioden og et speciale for Zuccari-værkstedet allerede i de tidlige år, da Federicos storebror Taddeo (1529-1566) først etablerede sig som kunstner (Acidini Luchinat 1998-1999, 1: 9-18, 110) **[5]**. Det er sandsynligt, at en sådan fresko skulle være en allegorisk fremstilling med referencer til Zuccari og hans kunst, så den dermed kunne have fungeret som en form for anskueliggørelse af, hvad kunstneren havde at byde på. Der eksisterer ikke vidnesbyrd om, at facaden blev forsynet med disse billedkunstneriske elementer, og de fremgår heller ikke af kobberstikket fra 1724 **[2]**. Arbejdet er tilsyneladende forblevet ufuldført, eftersom Federico Zuccari forlod Firenze allerede i 1580. Han var ikke indfødt florentiner, men kom fra naboregionen Marche beliggende øst for Toscana. Dengang, hvor Italien var opdelt i en lang



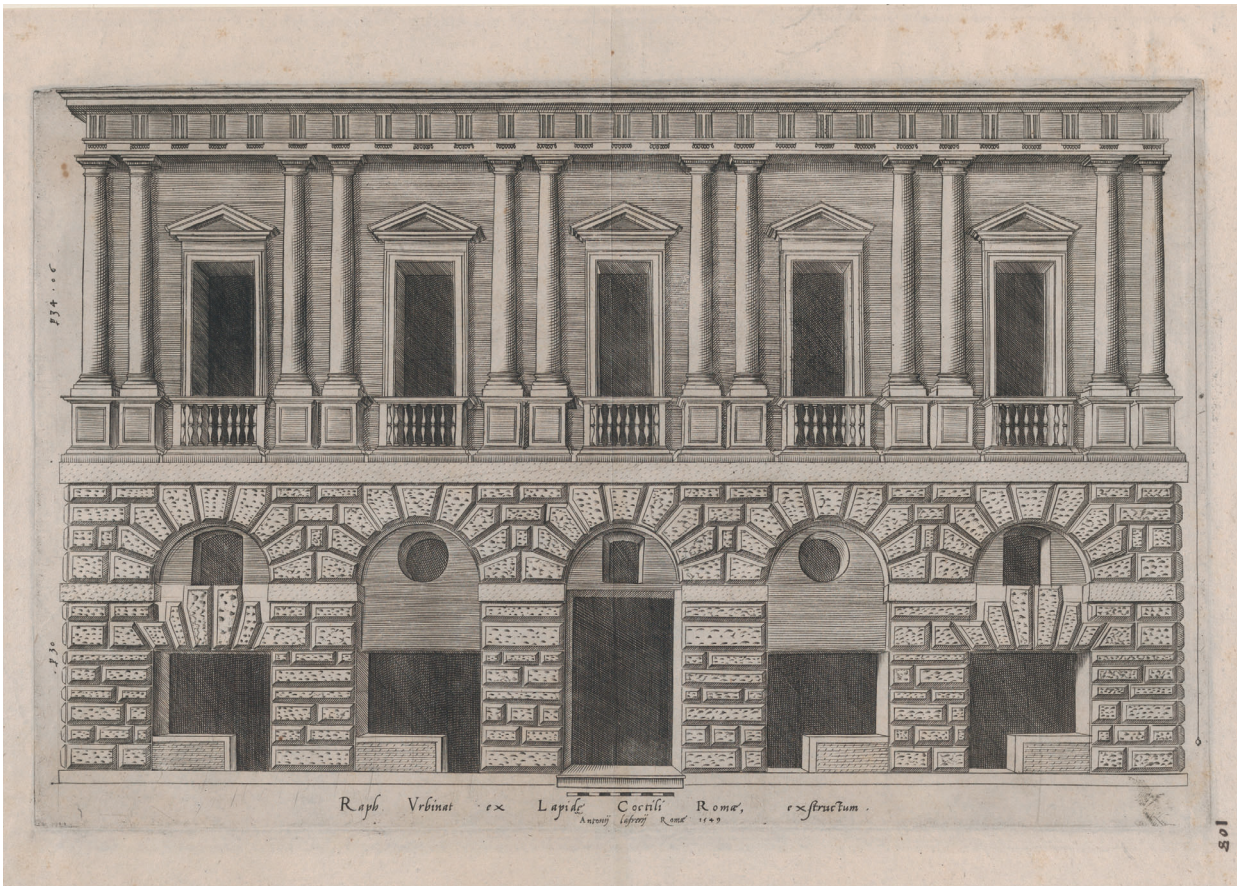
[5] Federico og Taddeo Zuccari: Facademaleri med allegoriske figurer, centralt placeret våbenskjold og under vinduerne en frise med imiterede marmorfelter, Palazzetto Chermandio, ca. 1560, Piazza Sant'Eustachio, Rom.
Foto: Lars Horneman.

række bystater, var han således en form for udlænding i Firenze. Det var egentlig overraskende, at det prestigefyldte projekt med domkirkekuplens fresker overhovedet var tilfaldet ham. Da hans arbejde ikke blev specielt godt modtaget, og

han fik nye opgaver i Rom og Bologna, må man formode, at han har følt sig færdig med byen (Heikamp 1996b, 346). I hvert fald valgte han efter et par år først at udleje og senere at sælge huset til en malerkollega. Zuccari var i det hele taget omrejsende karrieren igennem og arbejdede for en lang række adelsfamilier i forskellige egne i Italien og andre lande. Efter nogle år i Spanien, hvor han forestod udsmykningen af El Escorial for Filip II, vendte han i 1588 tilbage til Rom. Her byggede han sig i 1591 en ny, fornem bolig, der i dag huser det tyske kunsthistoriske Bibliotheca Hertziana **[11]**.

2. Zuccari som arkitekt?

Der findes ikke mange eksempler i 1500-tallets kunstneriske centre i Italien eller andre steder i Europa på rusticering så kraftig som i Federico Zuccaris facade, og især måden, de groft tilhuggede sten er indarbejdet i facaden på, er usædvanlig. Anvendelsen af rustika – især som markering af fornemme palæers nederste



[6] Donato Bramante: Palazzo Caprini, 1501-1510, Rom, kobberstik fra Antonio Lafreri: *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1549. Huset, som blev købt af Rafael i 1517, har en grundetage af rustikerede kvadre, som systematisk og serielt er indpasset i de ensartede fugers gitter.
Foto: Metropolitan Museum of Art, Public Domain.

etage – havde vundet frem i anden halvdel af 1400-tallet og tog efter 1500 fart blandt arkitekter som Donato Bramante og Rafael i Rom og deres efterfølgere (Serlio 1996-2001, 1: 254, 260-280; Foote, under udgivelse) **[6]**. Groft tilhugget sten var især populært på have- og gårdvendte facader, hvor de "naturlige" sten markerede en overgangszone mellem havens natur og bygningens kultur, som det fx ses i Giulio Romanos fornemme Palazzo Te, bygget for hertugen i Mantova i 1520'erne, eller i Bartolomeo Ammanatis ombygning af gård- og havefacaden på Mediciernes Palazzo Pitti (ca. 1560-1577) **[7]**. Men når arkitekter i 1500-tallet anvendte rustika, var det i form af serielle forløb af rektangulære blokke, præcist afgrænset af veldefinerede fuger og ensartet fordelt hen over bygningernes nedre etager **[6]**. Rustikaen i Zuccaris facade adskiller sig netop fra denne strukturelt orienterede betoning af grundetagernes soliditet.



[7] Bartolomeo Ammannati: Parti af havefacaden på Medicis-ernes Palazzo Pitti, ca. 1560-1577, Firenze.
Foto: Maria Fabricius Hansen.

Ud over at rustika som sådan voksede sig populært i 1500-tallet, var der også ældre eksempler på anvendelse af groft tilhuggede kvadre, i særdeleshed i Firenze. Her havde man anvendt rusticering i den lokale sandsten fra midten af 1200-tallet, blandt andet på betydningsfulde bygninger som rådhuset (Palazzo Vecchio) fra omkring 1300 og Palazzo Medici fra midten af 1400-tallet (Ackerman 1994, 524). Da Zuccari fik opført sin facade, havde Ammannati netop fuldført den ekspressivt rusticerede Palazzo Pitti-facade **[7]**. Med sit valg af den groft tilhuggede sandsten forbandt Zuccaris hus sig dermed ikke kun til en generel dyrkelse af rustika i periodens arkitektur, men også mere specifikt til markante forbilleder i Firenze. Disse bygninger var relateret til den magthavende Medici-familie, som havde givet ham opgaven med domkirkekuplens udsmykning. Også med sine stenbænke, som svarer til bænkene på Palazzo Medici og andre af byens palæfacader, relaterer Zuccaris bygningsværk sig til en lokal tradition. Facaden kan altså ses som en form for loyalitetserklæring i sten fra Zuccari til hans mæcener.

Vi ved ikke, om eller i hvor høj grad Zuccari tegnede facaden selv. I 1500-tallet havde man endnu ikke etableret en moderne fagspecialisering, men akkurat Zuccaris virksomhed var livet igennem orienteret mod maleri. Når han arbejdede med sten, var det i form af de malede, imiterede marmorpaneler, der hyppigt indgik i tidens store freskoudsmykninger, men ikke i form af faktiske bygninger eller skulptur. Den tyske kunsthistoriker Detlef Heikamp (f. 1927), hvis mangeårige forskning i huset har gjort ham til den ubestridte autoritet på emnet, og hvis arbejde også ligger til grund for artiklen her, har derfor funderet over, om Zuccari har fået assistance af en arkitektkollega (Heikamp 1996a, 17). Zuccari havde igennem hele sin karriere samarbejdsrelationer til og formentlig også venskaber med arkitekter og arkitekt-billedhuggere som Vignola, Palladio,

Giambologna og Ammannati (Zuccari 1971-1977, 1: 704; Acidini Luchinat 1998-1999). Ikke desto mindre adskiller Zuccari-facaden sig fra disses og andre samtidige arkitekters praksis såvel ved den irregulære indpasning af "naturlige" klippeblokke i facadens gitterværk som ved de enkelte kvadres autonome eller isolerede karakter af ruinøse ornamenter i murfladen.

3. Rustika, kontrapost og arkitektonisk *furor*

To autoriteter, som 1500-tallets arkitektur- og materialeteoretiske overvejelser alle tog afsæt i, var den antikke, romerske arkitekt Vitruvius' *De architectura*, skrevet i slutningen af det 1. århundrede f.v.t., og den lærde italienske 1400-tals-humanist, arkitekt og kunstteoretiker Leon Battista Albertis *De re aedificatoria*, udgivet på tryk posthumt i 1485. Vitruvius (1931), hvis bog var den eneste om emnet bevaret fra antikken, skrev ikke om rustika som sådan, eftersom det på hans tid endnu ikke var anvendt i arkitekturen. Han omtalte dog kort den toscanske søjletype som særligt enkel (IV: vii). For 1400-1500-tallets teoretikere, der intensivt bestræbte sig på at få defineret korrekte søjleordner, blev det afsæt for en nationalistisk orienteret fremhævning af denne type som den ældste i forhold til de græske (den doriske, joniske og korintiske) (Vasari 1967-1987, 1, Testo: 57-58). De andre søjleordner var godt nok forbilledlige, men de var udenlandske. Det var samtidig denne toscanske orden, som i særdeleshed blev koblet med den rå, naturlignende rustika (Onians 1988, 271-273; Ackerman 1994, 494-545). Ikke kun med sin brug af rustika, men også med sin anvendelse af den toscanske orden associerede Zuccari sig med den egn, som Medicierne herskede over.

Albertis lærde latinske afhandling var den første teoretiske undersøgelse af arkitektur siden Vitruvius. Om bygninger til privatpersoner, i modsætning til offentligt byggeri, skrev Alberti (1988, 295-296), at en facade skal have et smilende (på latin: *laetus*, glad, muntert), imødekommende udseende – som om huset ventede gæster.[6] Anvendelsen af store, irregulære stenblokke præsenterede Alberti derimod som velegnet til fx bymure, som skulle virke skrækindjagende eller ærefrygtindgydende (1988, 192). Beundring af og ærefrygt for de enorme kvadre, som antikke bygningsværker var opført af, var gennemgående hos Alberti og mange andre, der i 1400-1500-tallet programmatisk skrev om den antikke arkitekturs forbilledlighed (Hansen 1999a, 63). Men på trods af dette fandtes der dengang ikke en egentlig æstetisk værdsættelse af det ruinøse og fragmenterede. Den ruinromantik, som især kan forbindes med europæisk kunst omkring 1800, begyndte først så småt at finde visuelle udtryk i 1500-tallet. I en 1400-talsæstetik var det ødelagte, ufuldførte eller på nogen måde deforme

hæsligt, som netop Alberti slog fast (Alberti 1988, 302, 311; Hansen 1999b, 799). En gennemgående antropomorf forståelse af bygningskroppe, hvor bærende strukturer blev sidestillet med knogler, indebar, at ruiner fremstod modbydelige som fordærvede lig (Hansen 1999a, 164-189). Alberti (1988, 51) anbefalede da også, i overensstemmelse med sin modvilje mod "deform" eller ruinøs arkitektur, at man anvendte polerede mursten, eftersom de bedre kunne modstå tidens tand. Så selvom store, irregulære stenblokke for Alberti konnoterede en respektindgydende antik (192), forholdt han sig ambivalent til uregelmæssigt murværk, fordi det ikke stemte overens med hans ideal om holdbar, ikke-fragmenteret, og ikke-tidspræget arkitektur.

Han advarede samtidig mod enhver form for ekstravagance i en bygnings ornamentik (291). Man skulle vælge materialer og forme udtryk og indhold efter omstændighederne svarende til retorikkens centrale krav om *decorum*, som drejer sig om at være opmærksom på, hvad der er passende i en given kontekst. Man approprierede i det hele taget terminologi og forskrifter fra antikkens retorik, da man fra 1400-tallet og frem tog fat på at udvikle kunst- og arkitekturteori som en litterær genre. Alberti var den første til at overføre begrebet komposition fra retorik på billedkunst; og *varietas*, som handler om afveksling i en tale, omtolkede han i sin bog om malerkunsten (*De pictura*, 1435) til at handle om variation i form af forskellige figurtyper og forskellige bevægelsesmotiver (Alberti 1972, 79-85; Baxandall 1986, 121-139). Også i hans arkitekturtraktat blev forskellige former for afveksling i bygningsværker et gennemgående ideal (Smith 1992, 98-129). Billedkunst og arkitektur kom dermed til at fremstå som en konkretisering af de kompositionelle principper, der styrer den antikke retorik. Hvad angår variation og mangfoldighed må Zuccaris facade med sine forskellige former, materialer og forarbejdninger siges til fulde at leve op til dette krav fra retorikken om v*arietas*.

Men ligesom Alberti (1972, 84-85) advarede mod ekstravagance, manede han også til forsigtighed i forhold til brugen af voldsomme kontrastvirkninger, som det ikke mindst fremgår af et vigtigt afsnit i hans bog om malerkunsten. Selvom han anbefalede variation og bevægelse i en figurkomposition, forholdt han sig her særdeles kritisk til kunstnere, der indarbejdede en voldsom dynamik i deres figurer. For ham var en *for* markant bevægelse, der overdramatiserede og forvred figurerne, direkte uanstændig, "indecentissimum" (84). Det centrale begreb, som er i spil her, er *kontrapost*, som også blev overtaget fra retorik, og som bogstaveligt drejer sig om modsatrettede bevægelsesmotiver. I sin nutidige betydning er kontrapost et stillingsmotiv i skulptur, hvor figuren hviler sin vægt på det ene ben og slapper af i det andet, hvorved der opstår modsatrettede bevægelser eller

forskydninger op igennem kroppen. Men som den amerikanske kunsthistoriker David Summers (1977, 336-362) har vist, dækkede begrebet dengang kontraster og modstillinger i langt bredere forstand end blot denne positur. I Zuccaris facade kan både modstillingen af groft og detaljeret tilhugget sandsten og modstillingen af sandsten og mursten ses som kontraposter i forhold til kompositionen som helhed.

Når Alberti kunne opfatte kontraposten, som for et nutidigt blik er et ganske uskyldigt stillingsmotiv, som et udtryk for en uacceptabel frivolitet, var det, fordi det for ham vidnede om en umådeholden, brændende eller afsindig kunstnerisk opfindsomhed.[7] *Furor* var den gængse betegnelse for dette kunstneriske raseri, den særlige ild, som man mente brændte i kreative personer. Albertis idé om, at kunstneren kunne gribes af en sådan rasende vildskab, havde rødder i Platons tænkning (Summers 1981, 61). Idéen om denne tilstand af vild, afsindig opfindsomhed førte også til associeringen af kunstnere med vildmænd, altså de halvt dyriske mennesker, som man dengang mente levede i civilisationens randområder, i øde skove og bjergegne (Koerner 1993, 122, 169-174). For Alberti var *furor* ikke blot en kreativitetens gave, men noget, der kunne udarte og blive problematisk. Når en voldsom kontrapost var en form for deformitet for Alberti, var det, fordi han opfattede den konkrete bevægelse – såvel den emotionelle som den kropslige – som en direkte afspejling af kunstnerens indre bevægelse. Disse idéer afspejler en indstilling til kunst og kunstnere typisk for en tid, hvor man endnu ikke dyrkede det stærkt individualistiske og personlige udtryk, og hvor man lagde afstand til en markant, udpræget kropslighed i billedkunst og arkitektur (Hansen 1999a, 161-197).

Den skepsis over for voldsom, ekspressiv og kropslig arkitektur, som Albertis teori repræsenterer, blev imidlertid i 1500-tallet afløst af den markante interesse for brugen af groft tilhugget sten. Den første, der udarbejdede en praktisk brugbar håndbog i arkitektur, skrevet på almindeligt, læseligt italiensk i modsætning til Albertis lærde, ikke-illustrerede, latinske afhandling, var arkitekten Sebastiano Serlio (1475-ca. 1554), som forstod at udnytte mulighederne i tidens nye medier: bogtrykkerkunsten og træsnittet (Carpo 2001). Allerede i det første bind (1537) af hans meget indflydelsesrige bog gav Serlio rustikaen større opmærksomhed, end det var set før.[8] I dette bind, som handlede om søjleordnerne, kaldte han rustika "naturens arbejde" og anbefalede en kombination af det med "kunstens arbejde" eller "håndens arbejde" (Serlio 1996-2001, 1: 270). Han foreslog eksempelvis, at man overlejrede glatte søjler med rusticerede bånd, sådan som Ammannati siden gjorde det på Palazzo Pittis havefacade **[7]**, eller at man indsatte groft rusticerede kileblokke i arkitraver og friser i kontrast til detaljerede og præcist udhuggede

kapitæler (1: 270-271). Ifølge Serlio udstrålede det (tilsyneladende) naturdannede styrke, samtidig med at det var visuelt tilfredsstillende at sammenblande det med menneskeligt håndværk (1: 270). Han foreslog, at man anvendte den primitive toscanske orden og rustikaens rå sten til fæstningsværker, byporte og lignende styrkeassocierende bygningstyper (1: 254, 270), men også til meget andet. Det kunne være landlige bygninger (1: 254, 266), hvor den natur-lige arkitektur passede til den natur-nære beliggenhed, og det kunne være private huse, fx til lærde (*letterati*), der levede et simpelt liv svarende til rustikaens enkle, robuste, jordbundne udtryk (1: 332). Når anvendelsen af grove natursten, som tilsyneladende var ubearbejdede af menneskehånd, i denne periode blev anvendt i kunstige grotter, stemmer det overens med Serlios kobling af rustikaen til det landlige, og grotterne kom da også på mode som inventar i 1500-tallets lysthaver (Morel 1998; se Thea Møller Jensen, "Forsteninger" i dette nummer, 121-124.).

Da Serlio i 1551 tilføjede et "ekstraordinært" bind, *Extraordinario libro di Architettura*, til den oprindeligt planlagte, syv bind lange arkitekturtraktat, vendte han tilbage til det potentiale, der lå i rustikaen. Her præsenterede han en serie eksplicit opfindsomme portaler, som i ekstrem grad og ikke mindst ved hjælp af rustika og associationerne til naturdannet sten leger med og forholder sig subversivt til det system af søjleordner, han selv havde formuleret og brugt som norm i de tidligere bind af værket (Carpo 1993). En af portalerne rummer antydninger af monstrøse hoveder i den grove rustika **[8]**. Serlio (1996-2001, 2: 491) forklarede, at eftersom naturen kan danne dyr i sten, kunne man også som arkitekt arbejde med en "dyrisk orden".[9] Han fortalte i sin indledning om, hvordan bogen var blevet undfanget: Han befandt sig i Fontainebleau-skoven uden for Paris, omgivet af vilde dyr, og blev dér grebet af en *furore architettonico*, en arkitektonisk *furor*; det førte til udtænkningen af de mærkværdige portaler (2: 460).[10] Han koblede således den ubændige opfindsomhed, som manifesterede sig i rustika-portalerne, med skovens vilde natur og dyr, helt i overensstemmelse med den traditionelle kobling af kunstnere med vildmænd.

Serlios *Extraordinario libro* er et eksempel af mange på, at dyrkelsen af kunstnerens forestillingsevne i 1500-tallet efterhånden førte til nærmest den modsatte position af Albertis: 1500-tallets kunstnere synes at have gjort alt tænkeligt for at indarbejde så kontrastfulde og kunstnerisk opfindsomme bevægelser i deres værker som muligt. Når synet på kontrapost overordnet og rustika mere specifikt ændrede sig – med alskens variationer over fordrejninger som resultat – skyldes det ikke, at man ophørte med at associere den rå sten og den ekspressive form med det frygtindgydende, ruinøse og vilde eller naturskabte, eller at man ophørte med at forbinde bevægelsen med kunstnerens *furor*. Tværtimod. Disse egenskaber



[8] Sebastiano Serlio: Den 29. portal i *Extraordinario libro di Architettura*, Lyon: Jean de Tournes, 1551, fol. 17r. Træsnit med dyriske hoveder antydet i rustikaen ved bueslaget ved siden af kapitælerne.
Foto: Metropolitan Museum, Public Domain.

begyndte i stedet at blive positivt ladede og æstetisk tiltrækkende. Det giver ikke mening her at udrede entydige årsag-virkningssammenhænge, men vi må konstatere, at disse ændringer fandt sted side om side med udviklingen af en højere anseelse af kunsten som en intellektuel og poetisk snarere end håndværksmæssig praksis, og dermed også med en ny værdsættelse af kunstnerisk frihed, *licentia*.

For en 1500-talskunstteoretiker som Giovan Paolo Lomazzo (1538-1592) kunne et kunstværk nærmest ikke indeholde tilstrækkeligt med *furor*, jo mere, jo

bedre. For Lomazzo ([1584] 1977, 3: 2695) var grotesker, periodens meget populære dekorative freskomaleri, den kunstform, som i højeste grad var betinget af *furor*. Groteskerne var kendetegnet ved en mangfoldighed af opfindsomme sammensætninger af mennesker, dyr, planter og ornamenter med flydende overgange eller transformationer fra det ene motiv til det næste. De var dermed hybriditetens kunst par excellence (Hansen 2018). På linje hermed brugte Zuccari (1961, 112) betegnelsen monstrøs, *mostruosa*, om malerkunsten. Det skal ikke forstås i nutidens negative betydning af ordet, men som en anerkendelse af kunstens evne til hybriddannelser, det vil sige til at sammenkomponere dele, der ikke hører sammen i naturen, svarende til det, der kendetegner groteskerne (Summers 1972, 146-157; Payne 1998, 20-38). Kunstnerne kunne med deres grotesker og øvrige "monstrøse" kompositioner fordreje virkeligheden og derved fremkomponere noget, der ikke fandtes magen til i naturen. At et værk byggede på en voldsom kontrapost – at det var grotesk, monstrøst og drevet af *furor* –var derfor lige så positivt ladet for 1500-talskunstnere såsom Lomazzo og Zuccari, som det havde været problematisk for et 1400-talsblik som Albertis.

4. Forestillinger om natur, fremstillinger af sten

Zuccaris facade er en fysisk manifestation af en bestemt viden om og forståelse af naturens mineralske forekomster. Det var en tankegang, som havde rødder tilbage i antikkens græsk-romerske verdensopfattelse, og som i bemærkelsesværdig grad minder om den anerkendelse af materialers dynamiske egenskaber og transformation over tid, som i disse år formuleres i nymaterialistisk teori. Denne nutidige opmærksomhed på et materiales eller et værks agens og performative kraft kan bidrage til et nyt blik også på den tilsyneladende statiske arkitektur og på den interaktion med omgivelserne, som Zuccaris facade byder på.

Ifølge 1500-tallets materialeforståelse var alting i verden beslægtet, eftersom det bestod af de fire elementer: jord, ild, vand og luft (blot med forskelligt mål eller sammensætning af elementerne), og alt kunne ifølge tidens alkymistiske tankegang udvikle sig eller transformeres til noget andet. Kategoriseringer af naturens materialer blev baseret på en ligheds- eller analogi-tænkning, en visuel associering mellem domæner. Stens og alle mulige andre fænomeners betydning, kvaliteter og virkning blev forstået ud fra det, man kan betegne som deres overfladiske ligheder, altså ud fra, hvordan de så ud (Freedberg 2002, 1, 72; Elkins 1998, 25-34).

Helt centrale var forestillingerne formuleret af Aristoteles, Lucretius, Plinius den Ældre og andre om Jorden som kønnet – det, vi kunne kalde "Moder Jord" – en organisme, hvis indre var som en livmoder, og hvis livgivende potentiale

blev forløst af en maskulin, æterisk kraft eller "ånd" (Bredekamp 1981; Wamberg 2005, 165-167, 449-503; Eliade 1960, 155-172). Studiet af Aristoteles, som var den væsentligste autoritet, hvad angår disse idéer, voksede markant, efter at hans skrifter var videreformidlet til 1200-tallets skolastiske lærdomskultur i Europa via arabiske oversættelser. Hvad angår specifik viden og forestillinger om sten i 1500-tallet, var det mest indflydelsesrige antikke værk Plinius den Ældres *Naturhistorie* (ca. 77 e.v.t.), som havde været læst middelalderen igennem. Bogen rummer en omfattende, encyklopædisk samling af information om bjergarternes forekomster, kvaliteter og anvendelse. I overensstemmelse med den dybtliggende forestilling om naturens generative kraft antog man blandt andet, at sten groede i stenbruddene (Plinius den Ældre 2018, 36: 125). De antikke og middelalderlige idéer om stens udviklingspotentiale og naturens evne til billeddannelse medførte, at fossiler blev set som figurer formet eller tegnet af naturen i stenen. Dengang, hvor man beregnede klodens alder til nogle få tusind år ud fra det, man kunne læse i Bibelen, gav fossiler ellers ikke mening.

Sten og metallers materialitet var, mente man, betinget af de forskellige forhold af elementerne i dem (Agricola [1546] 1956, 147). Med sine slyngede årer blev marmor opfattet som skyer og damp, som blot var størknet eller "forstenet" på grund af enten varme eller kulde (Albertus Magnus 1967, 127-134; Nagel 2011, 269-271). Dette fremgår eksempelvis af *De mineralibus*, en bog om sten forfattet af den lærde, meget indflydelsesrige teolog og skolastiker Albertus Magnus (1206-1280). Han videreformidlede og viderefortolkede den antikke verdensforståelse og viden om sten, og hans værk vedblev sammen med Aristoteles' skrifter og Plinius' *Naturhistorie* at være blandt de grundbøger, man forholdt sig til i 1500-tallet. I denne periode, hvor de lærdes arbejde først og fremmest baserede sig på antikkens og middelalderens autoriteter, gentog ikke kun teoretikere som Alberti i 1400-tallet, men også praktikere som lægen, "geologen" og specialisten i minedrift Agricola i 1500-tallet den viden, Albertus Magnus havde nedskrevet.[11] Det gælder forestillingerne om jorden som en organisme, hvis klipper var som knogler i en krop, og hvis sten kunne gro i dens livgivende indre; og det gælder Albertus Magnus' iagttagelser om naturens evne til at danne billeder i sten (Albertus Magnus 1967, 22, 27, 52, 127-134; Alberti 1972, 65, 120; Alberti 1988, 47, 49, 56; Agricola [1546] 1956, 83-85; Agricola [1546] 1958, 171-172). Albertus Magnus (1967, 131-132) antog for eksempel, at en antik kamé, han havde set i Køln, var et relief skabt af naturen selv.

Disse idéer om naturen, der performede kunstnerisk virksomhed, blev konkretiseret i maleri, eksempelvis når kunstnere antydede figurationer i skyer og klipper (Janson 1961, 254-266). Det kunne være en monstrøs maske som den,



[9.b] Andrea Mantegna: Monstrøs maske i klippen. Detalje af **[9.a]**.

Andrea Mantegna antydede på klippegrotten i *Kongernes tilbedelse* (1460-1465) **[9.a-9.b]**; det kunne være et hybridvæsen skitseret i et felt af malet marmor, som indgår i loftets groteskemaleri i Collegio del Cambio i Perugia fra begyndelsen af 1500-tallet **[10]**; og det er samme opmærksomhed på naturens billeddannende potentiale, der ligger til grund for mange af periodens kunstkammergenstande, herunder de kuriøse portrætter, sammenkomponeret af grøntsager, blomster, fisk eller lignende, som den italienske kunstner Giuseppe Arcimboldo udførte ved kejser Rudolf II's hof i Prag omkring 1600. Den billeddannelse, Serlio fik fremstillet i form af de monstrøse, løveagtige hoveder i træsnitillustrationen af den vilde portal **[8]**, og de figurer, man gerne antydede i periodens kunstige grottevægge (se side 124: **[3]**), er yderligere eksempler på denne dyrkelse af figurationens tilsynekomst i naturens sten.



[9.a] Andrea Mantegna: *Kongernes tilbedelse,* 1460-1465, tempera på træ, Gallerie degli Uffizi, Firenze.
Foto: Gabinetto Fotografico Gallerie degli Uffizi.

Selvom de grove kvadre i Zuccaris facade ikke rummer genkendelige figurationer som sådan, bidrager periodens forestillinger om naturstenens potentiale



[10] Giannicola di Paolo: Malet loftsfelt med imiteret marmor med antydede hybridvæsner i Cappella di San Giovanni, 1515-1518, fresko, Collegio del Cambio, Perugia.
Foto: Pernille Klemp.

for billeddannelse til en forståelse af nogle af facadens betydningslag. Datidens idé om fossiler som billeder indpræget af naturen i stenen åbner ligeledes for en associering af facadens relieffer til sådanne fossilagtige, emblematiske figurationer: Reliefferne er indarbejdet i den menneskeskabte helhed på lige fod med naturens materialer **[1-3]**. De synes at dukke frem af rustikaen, det "naturligt" skulpturelle murværk, som antydede tegn i materialet. Ruggieris kobberstik viser, at de også i deres oprindelige, mindre forvitrede tilstand fremstod som en vanskeligt aflæselig hybrid mellem formløshed og figuration **[2]**.

Hvor facadens nedre, rusticerede kvadrat i egnens grå sandsten henviser til den rå natur, repræsenterer dens øvre del en forædling af naturen – en raffinering af dens materialer – gennem murstenene, som er *terra cotta*, det vil sige tilberedt, brændt jord. Murstenene er i den forstand betydningsladede ved at være en manifestation af de fire elementer jord, ild, luft og vand. De er naturens materie, som bliver til en kunstig, geometrisk regulær, firkantet form gennem menneskets tilberedning og gennem brændingen i ilden, metaforen for den

kreative energi eller den vildskab, som griber kunstneren i skabelsesprocessen. Disse mursten muliggør samtidig en modulering af facaden i præcise arkitektoniske planer og nicher, der danner ramme om eller baggrund for skulpturen og maleriet.

Hvor rustikaen og den lokale grå sandsten knyttede an til en tradition forbundet med Firenze og Toscana i almindelighed og Medicierne i særdeleshed, var de røde, smalle mursten typiske for Rom. Da Zuccari byggede sin facade, var der kun ét andet eksempel i Firenze på en sådan kombination af natursten med blankmur (synlige mursten), nemlig Palazzo Grifoni, som Ammannati i 1557-1574 havde fået opført centralt i byen (Heikamp 1967, 12). Med den øverste del af facaden supplerede Zuccari derved det toskanske fundament med et materiale, der associerede Rom og signalerede en fortrolighed med den antikke kultur, som var så højt værdsat i tiden (12).

5. Federico Zuccaris kunstteori

Da Federico Zuccari flyttede til Firenze, havde han som den yngste i partnerskab med sin bror, Taddeo Zuccari, allerede en omfattende karriere bag sig (Acidini Luchinat 1998-1999, 1: 9-78). Taddeo døde ung, men Federico videreførte værkstedet, som ganske tidstypisk var en større virksomhed med talrige ansatte.

I tilgift til Zuccari-værkstedets facademaleri og store freskoudsmykninger af palæer og kirkerum inkluderede Federico Zuccaris virksomhed også en skriftlig praksis. Ud over breve, rejseberetninger og mindre skrifter om kunst forfattede han et stort, lærd, abstrakt tænkt og vanskeligt tilgængeligt, kunstteoretisk værk om det, man i nutiden nok ville kalde konceptkunst: *L'Idea de' Pittori, Scultori e Architetti*, udgivet i 1607 (Zuccari 1961). Zuccaris forestillinger om malernes, billedhuggernes og arkitekternes *idea* giver et indblik i de idéer om forholdet mellem stenen og den kunstneriske skabelse, som facaden er forankret i. Centralt i hans tænkning står begrebet *disegno*, som bogstaveligt betyder tegning, men som i datidens kunstteori havde en dobbeltbetydning sammenlignelig med nutidens "design", den idébaserede formgivning af stoffet. Zuccaris kunstteori markerer allerede med sin titel, *Idea*, en forbindelse til den nyplatonisme, som humanisten Marsilio Ficino i Firenze havde været med til at drive frem i slutningen af 1400-tallet med sine oversættelser af Platons skrifter. Mennesket bemestrede ifølge denne nyplatonisme de fire elementer, og dermed alle materialer, og kunne gennem kunsten transformere disse materialer til forskelligartede former og figurer. Magten over materialer, og evnen til at forvandle deres form, gjorde mennesket til en slags stedfortræder for Gud (Ficino 1944, 233-234). Denne lovprisning af menneskets skaberkraft bidrog afgørende til den værdsæt-

telse af kunstnernes kreativitet, som 1500-tallets kunstteoretikere udviklede – herunder værdsættelsen af de voldsomme bevægelser i figurer og materialer afstedkommet af kunstnerens *furor*. Som kunsthistorikeren Erwin Panofsky (1959, 48) argumenterede overbevisende for tilbage i 1924 i sin analyse af periodens kunstteori, *Idea*, kan grundlaget for Zuccaris tænkning imidlertid i nok så høj grad som hos Platon findes i det aristoteliske tankegods, som det var blevet videreformidlet i den skolastiske *summa* (1200-tallets særlige litterære form for teologisk argumentation). Det var summa'en og de lærde dominikanere som Albertus Magnus' og hans elev, Thomas Aquinas' skolastiske tænkning, som lå til grund for opblomstringen af en ny 1500-talsskolastik, og dermed for Zuccaris idé om, at maleri, skulptur og arkitektur har sin oprindelse i et *disegno interno* – et indre, det vil sige et mentalt, koncept (Zuccari 1971-1977, 2: 2071).

Allerede i selve struktureringen af argumentationen i Zuccaris *Idea* fremstår afhandlingen som en skolastisk *summa*: Zuccari (1971-1977, 2: 2087-2088) kategoriserede eksempelvis den ydre form for *disegno*, som han kaldte *disegno esterno*, i tre former, ligesom der også er tre niveauer af skabninger i verden, og disse kan underinddeles i fem niveauer, hvoraf det første består af de fire elementer ... og så fremdeles. Zuccari approprierede dermed ikke kun den mystik og dybe åndelighed, som lå indlejret i skolastikken, men også dens forsøg på at forene troens ubegribelighed med en systematisk, rationel argumentation. I konceptualiseringen af hans kunstteori blev det åndelige længselsmål imidlertid *disegno* i stedet for de kristne mysterier, som 1200- og 1500-tallets skolastikere grublede over. Zuccaris kunstbegreb var dog også gennemsyret af dyb religiøsitet, og med dens ekstreme betoning af den menneskelige forestillingsevne ligger hans kunstteori direkte i forlængelse af modreformationens opdyrkelse af de forestillinger, der kan opstå ved andagt og bøn (Barry 1995, 116).

For Zuccari var *disegno interno* en helt abstrakt idé, som den gode kunstner var i stand til at udvikle, og som først i anden omgang blev materialiseret til et kunstværk gennem sanselige erfaringer om verdens forskellige forekomster. Den helt særlige kunstighed, der for et nutidigt blik også mere generelt kendetegner 1500-tallets maleri, skulptur og arkitektur, hænger sammen med denne stræben efter kvaliteter, der overskrider simple naturalismeeffekter. Zuccari (1971-1977, 2: 2074) skrev, at han tilsluttede sig Aristoteles' idé om, at kunsten imiterer naturen. Men han uddybede, at det vel at mærke drejede sig om den mentale proces, som dannelsen af *disegno* indebærer; det var selve den konceptuelle udtænkning af værket, som imiterede naturens billeddannende processer (2: 2075-2076). Denne tankegang, at kunstneren ikke specifikt skulle efterligne naturens former – at det ikke var den synlige natur, man skulle imitere – var

udbredt i 1500-tallet (Summers 1981, 286-287). I forlængelse af sine overvejelser over menneskets beherskelse af elementerne havde allerede Ficino skrevet, at kunstneren ikke som sådan imiterer naturen, men skaber på samme måde som naturen.[12] Disse idéer om forholdet mellem den menneskelige kunst og naturimitationen var baseret på en forestilling om mennesket som skabt af Gud og i Guds billede. Derved havde det en andel i den guddommelige skaberkraft – på samme måde som denne skaberkraft er til stede i alverdens gudskabte natur.

Omdrejningspunktet for hele Zuccaris kunstteori var en fremhævelse af maleriet som den ypperste kunstform, også selvom han tilsluttede sig periodens populære idé om, at maleriet og skulpturen er søstre, og at deres far er *disegno* (Wittkower 1943, 222; Vasari 1967-1987, 1, Testo: 26). Når maleriet for Zuccari kunne forløse kunstens potentiale på den mest fuldkomne måde, var det, fordi det var "forma impalpabile, rilevata senza sostanza alcuna di corpo", fuldkommen uhåndgribeligt og immaterielt eller ukropsligt (Zuccari 1971-1977, 1: 698; Panofsky 1959, 48-50). Han tilsluttede sig samtidig en almindelig definition af skulptur som en praksis, hvor man fjerner materiale (borthugger sten), hvorimod maleriet var en praksis, hvor der blev tilføjet materiale (Zuccari 1971-1977, 1: 698; Vasari 1967-1987, 1, Testo: 82). Maleren kunne producere billeder uden det hårde fysiske arbejde, som billedhuggeren var underlagt ved hugningen af en skulptur i sten. Maleriet var forunderligt og beundringsværdigt immaterielt, eftersom figurationen kunne fremstå plastisk og illusionistisk overbevisende, selvom det kun bestod af farver påført et underlag. Dermed transcenderede det malede billede den fysiske virkelighed og tilnærmede sig den perfekte idé, som lå i *disegno*-begrebet. I sin helhed er Zuccaris *Idea* en radikalt intellektuel og i bogstavelig forstand indviklet redegørelse for kunstens væsen, helt konsistent med det, der var et hovedærinde for ham: at fremhæve den kunstneriske billeddannelse som helt igennem åndelig.

I hans dualistiske forståelse af mennesket som opdelt i krop og ånd var den kropslige, sansemæssige erfaring sekundær, men den bidrog alligevel til værket ved at give *disegno interno* fysisk form (Zuccari 1971-1977, 2: 2077). At den indre idé kunne finde sin fysiske form gennem kunstnerens arbejde, stemmer overens med tidens forestillinger om, at naturen kan vælge at give sten en bestemt form og lade en figuration opstå af det ikke-animerede materiale. Med anvendelsen af sten og rusticering eksemplificerer facaden det feminine, materielle fundament, som forenet med eller fuldkommengjort af den maskuline ånd eller intellekt frembringer det sande *disegno*. Den spekulative karakter af Zuccaris afhandling underbygger, at intet var uovervejet, tilfældigt eller betydningsløst i hans kunstneriske praksis eller i den facade, han valgte at få opført foran sit værksted.[13]

6. Retorik og erindring

Som det gjaldt så mange andre af periodens kunstteoretikere, var retorik udgangspunktet for Federico Zuccaris tænkning. Han skrev direkte, at kunstneren ligesom *l'oratore*, taleren, *inventa, dispone, orna, manda a memoria* og *prononcia*, det vil sige arbejder med retorikkens fem kategorier: at finde på, disponere, udsmykke, huske og udtrykke talen (Zuccari 1971-1977, 2: 2091). Når retorikken blev oplevet som relevant, skyldtes det ikke kun et teoretisk ønske om at udvikle en terminologi og etablere en orden i eller et regelsæt for kunsten og håndteringen af dens materialer, men også en forestilling om, at den antikke retoriks grundprincipper kunne gøre gavn i kristen sammenhæng. Derfor blev retorikkens mnemoteknik, der oprindeligt havde handlet om at udvikle hukommelsen for at kunne huske lange taler udenad, videreformidlet og transformeret op igennem den kristne middelalder. Ikke mindst lærde, skolastiske dominikanere som Albertus Magnus og Thomas Aquinas bidrog til at overføre mnemoteknikken til kontemplation over religionens mysterier (Yates 1992, 63-92; Didi-Huberman 1990, 64-83; Carruthers 1998, 7-24).

Mnemoteknikken gik ud på at forestille sig "hukommelsespaladser", hvor man mentalt koblede billeder og steder. Man udtænkte en sekvens af markante, ekspressive tableauer (opstillinger af figurer), kaldet *imagines agentes*, aktivt virkende billeder, og forestillede sig så en bygning (fiktiv eller virkelig), hvor man kunne placere disse billeder i bestemte rum eller på bestemte steder, *loci*. Efterfølgende kunne man i tanken bevæge sig igennem dette hukommelsespalads og fra rum til rum genfinde og blive konfronteret med de erindringsfremkaldende hukommelsesbilleder (Yates 1992, 17-41). Hele konstruktionen byggede på en forestilling om, at billeder præger sig ind i menneskers bløde, vokstavleagtige sind. Jo mere prægnante og voldsomme disse billeder var, jo stærkere indtryk gjorde de på sindets materie, og jo bedre udvirkede de fremkaldelsen af erindringen.

Også i denne forstand ligger Zuccaris kunst i forlængelse af et skolastisk idékompleks. Hans facade kan ses som en slags erindringstavle, et *locus* bestående af en arkitektonisk grund besat med erindringsbilleder eller *imagines agentes* i form af dens voldsomme sten og den iøjnefaldende, kontrastfyldte organisering af dem i helheden: Rustikaen billedliggør lighederne mellem naturens og kunstnerens generative kraft. Det formmæssige potentiale, som facadens irregulære natursten repræsenterer, går samtidig forud for stenhuggernes håndværk, på samme måde som *disegno interno* går forud for malerens udførelse af billedet. Båndene af glattilhugget sten og den geometriske regularitet, som derved lægges ind over facaden, minder om menneskets eller kunstens evne til at håndtere den generative kraft, ligesom også den øvre dels mursten er et mate-

rielt tegn på kunstnerens bemestring af naturens materialer og i særdeleshed de fire elementer. Murstenen bliver den materielle formidler af *disegno* mellem naturen og kunsten. Den spolieagtige karakter af reliefferne med kunstnerredskaber og deres hierarkiske placering på facaden, der fortæller om maleriets forrang frem for skulpturen og arkitekturen, understreger relieffernes emblematiske funktion som *imagines agentes* i helheden. Når de er indarbejdet i facaden på lige fod med naturens materialer, kommer de med deres tilsynekomst i det grove murværk til at repræsentere *disegno internos* opståen og materialisering i kunsten. Ligesom facadens røde mursten med deres romerske konnotationer materialiserede tidens ideal om at arbejde *all'antica*, i en stil, der svarede til den forbilledlige antik, fungerede også anvendelsen af antiqua-bogstaver og latiniseringen af Zuccaris navn og årstallet indhugget i facadens sten som en fysisk konkretisering af hans *all'antica*-stil. Selvom anvendelsen af sten og rusticering associerede lokale, Mediceiske traditioner, resulterede den isolerede indpasning af de naturdannede eller ruinøse sten i det glattilhugne rammeværk også i associationer til antikkens ruiner (Salomone 1981, 130; Christensen 2005, 90-102). Med sin forening af de spolielignende sten og facadens systematik i en form for struktureret patchwork eller regelbundet assemblage lagde facaden sig således i forlængelse af den populære *topos* i perioden, at sammenligne med den forbilledlige antik og gerne konkludere, at den moderne tid, 1500-tallet – og, mere specifikt, Zuccari selv – vandt prisen (Bredekamp 2000, 12, 26). Når det rustikerede fundament af "deformt", tilsyneladende eroderet, tidspræget murværk er kronet af en glat, tidsafvisende murstensfacade, bidrager det til denne fortælling om, at Zuccari med sin stilfulde overbygning overgik antikken.

At kompositionen af rusticeret natursten udgør et kvadrat i facadens opstalt, indgår i denne betydningsdannelse. Den tysk-britiske kunsthistoriker Rudolf Wittkower mindede i en analyse (1943) af Zuccaris hus om det forbillede, der igennem århundreder igen og igen var bragt i spil i arkitektonisk tænkning: *Det Nye Testamentes* metaforiske lovprisning (Matthæus 16:18) af et solidt fundament gennem Jesus' opfordring til at lade disciplen Peter (*Petros*: sten) være den sten eller klippe, Kirken skal bygge på.[14] Det kvadrat, som rustikaen i Zuccaris facade udgør, repræsenterede som geometrisk form ifølge 1500-tallets emblematiske tænkning styrke og soliditet. Dermed fremhævedes yderligere de bibelske konnotationer og facadens samlede udsagn om at være en forbedret, kristen udgave af antikken.

Med sin addition af argumenter kan facaden forstås som en konkretisering af den struktur og idé, som ligger i summa'en, svarende til Panofskys (1951) idé om at se de skolastiske kompositionsprincipper som styrende for udformningen

af 1200-tallets gotiske katedraler. Maleriet står øverst i facadens hierarki, både ved den centrale placering af det geometrisk ideale, kvadratiske relief med malerens redskaber og ved det monumentale, pudsede felt tiltænkt fresko, placeret i midten af facadens fornemme første sal, *piano nobile* **[1]**. Det er imidlertid ikke i dén forstand maleriet, der er kronen på værket; det er Zuccaris *disegno interno*, som ligger til grund for freskomaleriet og for bygningsværket i dets helhed. Dermed kommer facaden til at svare til det, en altertavle kan være i forhold til kristendommens mysterier.[15] Med sin sammenkomposition af *imagines agentes* i sten præger bygningen idéen om *disegno* ind i beskuerens modtagelige sind. Med sin ustrukturelle brug af rustika og den i det hele taget maleriske håndtering af stenen, der i dén grad adskiller sig fra den stringente regularitet, som samtidens arkitekter opererede med, minder facaden om maleriets og *disegnos* primat.

7. Ogni dipintore dipinge sè

Federico Zuccaris facade rummer således mange tolkningslag. Både form og stil synes at have indgået som betydningsladede i dens opbygning. Spørgsmålet om, hvorvidt det er Zuccari selv eller en arkitektkollega, der har tegnet facaden, er derfor egentlig ikke så afgørende. Facaden fremstår i sin helhed som et dybt personligt, kunstteoretisk manifest i sten. Med sin påfaldende overensstemmelse med Zuccaris intellektualiserede kunstsyn foregriber den, som allerede Wittkower (1943, 222) bemærkede, udgivelsen af *L'Idea* et par årtier senere – eller kunstnerens praksis var aktivt medvirkende til udviklingen af den kunstteori, han formulerede i dette værk.

En hyppigt gentaget frase med oprindelse i 1400-tallets Firenze lød, at enhver maler maler sig selv, *ogni dipintore dipinge sé* (Kemp 1976, 311-323; Zöllner 1992, 137-160). Det vil sige, at man som kunstner ikke kan lade være med at lave selvfremstillinger. Zuccaris hus kan ses som en arkitektonisk pendant til denne idé. Det var almindeligt i tiden at bruge ordet *fronte*, ansigt, om et hus' facade, ligesom også den betegnelse, vi bruger i dag (i en afledning fra fransk), *facade*, har rødder i det latinske *facies*, ansigt eller overflade (Schmitter 2007, 294-315; Koering og Texier 2013, 3). Heri ligger en idé om, at et hus udadtil repræsenterer sin ejer. Zuccaris facade eller *fronte* er i den forstand hans ansigt udadtil, en repræsentation af det, han kunne og gjorde som kunstner. Facaden udgør en positionering af ham og hans praksis i forhold til andre kunstnere i byen og er dermed en form for udsagn henvendt til potentielle mæcener. Den usædvanlige, eklektiske, skulpturelle og kontrastfyldte facade repræsenterer kunstneren, eller måske snarere hans kunstneriske kreativitet. Eftersom Zuccaris idé om billeddannelse ikke drejede sig om en bogstavelig imitation af naturen, skulle hans facade heller ikke bogstaveligt

ligne kunstneren som person. Det afgørende var at skabe en komposit facade, på samme måde som naturen skaber væsner af enhver art, får billeder til at opstå og får selv sten til at gro.

Ligesom Serlio (1996-2001) mente, at rustika kunne anvendes til et hus tilhørende en lærd person, der lever et simpelt liv (1: 332), gjorde slægtskabet mellem kunstnerens og naturens skabelse rustikaen særdeles passende til et hus, som tilhørte en kunstner. Med sin overensstemmelse med retorikkens begreb om *decorum* talte facaden direkte ind i periodens stærke stilbevidsthed. Datidens kunstnere var bevidste om, at stil er betydningsbærende, og at man kunne repræsentere sig selv gennem den stil, man valgte i et givent værk (Sauerländer 1983, 253-270). Men facaden er også selvfremstillende på andre måder, svarende til tidens udprægede ligheds- eller analogitænkning, altså tilbøjeligheden til visuelle associationer mellem forskellige materielle og indholdsmæssige domæner (se ovenfor, side 47). Der er et element af selvfremstilling i facadens ganske bogstavelige referencer til Zuccari, såsom hans våbenskjold. Dels det, der oprindeligt formentlig har været tænkt som malet på den kraftigt rusticerede kilesten over døren; dels dem, der indgår i vinduernes jerngitre. Dertil kommer de eksplicitte referencer til Zuccari som husets ejer og ophavsmand og til hans *all'antica*-stil i inskriptionen over vinduerne. Samtidig er facaden en selvfremstilling i mere metaforisk forstand, eftersom den repræsenterer en kunstnerisk *furor* magen til den, der fik Serlio til at koncipere sine "vilde" portaler. Den er én stor kontrapost bestående af modsætninger eller sammenkomponeringer af stenene og facadens øvrige bestanddele, så de danner *imagines agentes* for de personer, som møder huset. Zuccari (1961, 112)) betonede selv kunstens kreative potentiale ved at karakterisere den som monstrøs. I dén forstand er hans facade et monster, en groteske. Det er ikke mindst med de associationer til den kunstneriske opfindsomhed, der lå i begrebet om det monstrøse og groteske, at facaden repræsenterer kunstneren selv (Summers 1972, 146-157; Hansen 2000, 575-587). Facaden er med sin frivolitet og ekstravagance *furor* i forstenet form. Zuccari tæmmede denne *furor*, dette sit rasende sind, ved at indkapsle den vilde natur og de antikke spolier, som rustikaens rå sten og reliefferne associerer, i det kunstfærdige geometriske gitterværk og ved at raffinere materialerne, sådan som det ses i facadens murstensparti.

Selvom facaden har været en udstilling af den praksis, Zuccaris værksted kunne byde på, drejede den sig ikke udelukkende om en sådan verdslig selvpromovering, endsige om at nå frem til en autonom æstetik i mere moderne forstand. Zuccaris idé om, at den opfindsomme sammensætning af dele, der ikke hører sammen i naturen, gjorde kunsten monstrøs, forbandt kunsten med en guddommelig

kreativitet. Det, kunstneren var i stand til at udtænke og konkretisere, viste direkte tilbage til Guds skaberkraft. Den kunstneriske frihed, som lå til grund for facadens monstrøsitet, havde således dybe religiøse rødder.

Maleriet, som var tiltænkt facadens centrale felt, repræsenterer – sammen med selve det kontrastfyldte, hybride, groteske i kompositionen som helhed – den overskridelse af materialer og håndværk, som en kunstner, der mestrer *disegno interno*, kan opnå. Den monstrøse helhed består af en syntese (eller *summa*) mellem det menneskelige håndværk, den kunstneriske opfindsomhed og *furor* og den indre, mentale idé, *disegno interno*. Som selvfremstilling overskrider facaden derfor et simpelt kunstnerselvportræt, for det er kunsten mere overordnet – kunstnerens *disegno* og kunstnerens *furor* – den repræsenterer.

8. Kunstnerens monstrøse masker

Det er således i selve den hybride sammenkomposition af de forskellige dele af facaden, at Federico Zuccaris konceptuelle værk fuldbyrdes. Det er i og med den groteske, som facaden udgør som helhed, med alle dens enkeltelementer og synteser af kunstarterne, at Zuccari approprierer og overgår antikken, den lokale tradition og arkitekturens materielle grundvilkår. Eftersom facadens overordnede monstrøsitet henviste til *disegnos* betydning og overherredømme i Zuccaris arbejde, var den passende til en kunstners værksted. Zuccari imødekom måske til en vis grad Albertis (1988, 295-296) påbud om, at et hus skal se muntert eller smilende ud, ved bænkene ud til gaden, der kan ses som en form for velkomst. De er indbydende. Sætter man sig, kommer man fysisk i kontakt med de sten, facaden er opført af. Men samtidig repræsenterer facaden en modsatrettet gestus: Den er en grotesk maske og dermed skrækindjagende og overraskende. Med sin "deforme", fordrejede karakter vrænger den snarere end at smile. Rustikaens voldsomhed og naturlignende, grotteagtige udseende var frygtindgydende, for en grotte var måske nok en indgang til Moder Jords indre, men den var også porten til underverdenen og Helvede (Hansen 2018, 83-147; Eliade 1960, 169-172), og med sit ruinøse tidspræg mindede rustikaen om et fordærvet lig. Meget apropos var det netop dommedagsmotiver og grufulde helvedesfremstillinger, som Zuccari udarbejdede i byens domkirkekuppel, mens han fik facaden opført. Også hvad dét angår, stemmer facadens udformning overens med kunstnerens praksis. Endelig var facaden skrækindjagende, fordi helheden med sine mange former for kontraposter – med sine modsatrettede, dobbeltbundne, måske endda humoristiske effekter – repræsenterede kunstnerens vildskab.

At den monstrøse facade kan forstås som en maske, der repræsenterer kunstneren, bekræftes af det hus, som Zuccari godt et årti senere fik udført i Rom, også



[11] Facaden på Federico Zuccaris hus, Via Gregoriana, Rom, 1591.
Foto: Andrea Jemolo. Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte.

selvom de to facader umiddelbart adskiller sig fra hinanden stilistisk, materialemæssigt og strukturelt **[11]**. Zuccaris hus i Rom er berømt for facadens skulpturelle, figurative indramning af døren og vinduerne med monstrøse masker eller helvedesgab. Ser man begge facader som grotesker – som eksempler på en tidstypisk fascination af transformation og tvetydighed i materialer og billeder – er de egentlig ganske nært beslægtede (Hansen 2018, 136-147). Hvor facaden i Firenze er en grotteagtig, voldsom og skrækindjagende monstermaske i stiliseret form, er facaden i Rom det i en mere bogstavelig fremstilling.

Ligesom Vasari forbandt sit store ideal Michelangelo med *terribilità*, et begreb, der både dækkede kunstnerens frygtindgydende, skabende kraft og den voldsomme effekt af hans værker (Summers 1981, 234-241), lagde Zuccari med sine facader afstand til det tamme og pæne. Som grotesker og monstrøsiteter er

facaderne emblemer for kunstneren, som performer sit geni og kunstens *disegno* gennem den *terribilità,* der er i bygningsværket og i hans kunstneriske udtryksform.

For 1500-tallets florentinere har Zuccaris facade med sin karakter af groteske og sine associationer til grotteagtige formationer fremstået som en personlig eller selvrefererende, ekspressiv komposition af naturdannede og kunstige sten. Den har repræsenteret en levende, aktivt virkende natur, som Zuccari samarbejdede med og baserede sit værk på, men hvis stærke kræfter han også forstod at indpasse i en regelbaseret struktur, med de bibelske konnotationer, det indebar. Til grund for hans værk var hans *all'antica*-stil og hans kunstneriske kreativitets rasende og ærefrygtindgydende kraft. Det var derigennem, at hans *disegno interno* manifesterede sig. Med sin afsindige og stærkt gennemtænkte brug af sten, med sine mange former for kontrapost og monstrøsitet blev facaden en emfatisk, fysisk manifestation af kunsten og kunstnerens skabende kraft.

ABSTRACT

Towards the end of the sixteenth century, the painter Federico Zuccari had a remarkable façade built for his house in Florence, where he had taken up residence whilst working on the Last Judgement frescoes in the cathedral. The façade is composed of a lower half in grey, partly hewn sandstone, whilst the upper part is in red brick, featuring niches for sculpture and a large field intended for fresco.

Taking the materials as its focal point, the article presents an analysis of the façade's various components. The overarching exploration of hybridity and transformation in the façade points to a preoccupation with the relationship between artistic ingenuity and materials from nature, between the Tuscan and the Roman, between the ancient and the modern (the sixteenth century) and between architecture, sculpture and painting. Federico Zuccari's theoretical work on art, *L'Idea,* published in 1607, contributes to an understanding of the façade as a consistently conceived composition rich in signification, akin to the scholastic summa and the art of memory in ancient rhetoric. Taken as a whole, the façade appears as a form of self-representation, a speculative manifesto in stone and brick for the ideas Zuccari attributed to art.

LITTERATUR

Ackerman, James S. (1983) 1994. "The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture". I *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, 494-545. Cambridge, MA: MIT Press.

Acidini Luchinat, Cristina. 1998-1999. *Taddeo e Federico Zuccari: Fratelli pittori del Cinquecento*. I-II. Milano: Jandi Sapi.

Agricola, Georg. (1546) 1956. *De ortu et causis subterraneorum*. I *Schriften zur Geologie und Mineralogie I*, redigeret og oversat af Georg Fraustadt. Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften.

———. (1546) 1958. *De natura fossilium libri X. Die Mineralien*. Redigeret og oversat af Georg Fraustadt. Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften.

Alberti, Leon Battista. 1972. *On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of De pictura and De statua*. Redigeret og oversat af Cecil Grayson. London: Phaidon.

———. 1973. "De pictura". I *Opere volgari*, redigeret af Cecil Grayson, 3:5-106. Bari: Laterza.

———. 1988. *On the Art of Building in Ten Books*. Redigeret og oversat af Joseph Rykwert, Robert Tavernor og Neil Leach. Cambridge, MA: MIT Press.

Albertus Magnus. 1967. *Book of Minerals*. Oversat af D. Wyckoff. Oxford: Clarendon Press.

Aristoteles. 1904-1931. *The Works of Aristotle Translated into English*. Redigeret af W.D. Ross et al. Oxford: Clarendon Press.

Barry, Fabio. 1995. "'I marmi loquaci': Painting in Stone". *Daidalos* 56: 106-121.

Baxandall, Michael. (1971) 1986. *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*. London: Oxford University Press.

Bredekamp, Horst. 1981. "Die Erde als Lebewesen". *Kritische Berichte* 9 (4-5): 5-37.

———. (1993) 2000. *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin: Wagenbach.

Carpo, Mario. 1993. *La maschera e il modello: Teoria architettonica ed evangelismo nell'Extraordinario Libro di Sebastiano Serlio*. Milano: Jaca Book.

———. 2001. *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*. Oversat af Sarah Benson. Cambridge, MA: MIT Press.

Carruthers, Mary. 1998. *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*. Cambridge: Cambridge University Press.

Christensen, Rikke Lyngsø. 2005. "Live Stones: On the Phenomenon of Rustication and Its Relations to the All'Antica Practice in Italian Architecture of the 16th Century". *Analecta Romana Instituti Danici* 31: 77-104.

Didi-Huberman, Georges. 1990. *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion.

Eliade, Mircea. 1960. "Mother Earth and the Cosmic Hierogamies". I *Myth, Dreams and Mysteries*, oversat af Philip Mairet, 155-189. New York: Harper & Row.

Elkins, James. 1998. *What Painting Is*. Oxford: Routledge.

Ficino, Marsilio. 1944. "Platonic Theology". Oversat af Josephine L. Burroughs. *Journal of the History of Ideas* 5, 2: 227-242.

Jonathan Foote, (under udgivelse). "Fractured stone and the rhetorics of the rustic". I *The Cultural Interpretation of Stone*, redigeret af Marta Jecu. Bristol: Intellect Books.

Freedberg, David. 2002. *The Eye of the Lynx: Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*. Chicago: University of Chicago Press.

Hansen, Maria Fabricius. 1999a. *Ruinbilleder: Antikfascinationens baggrunde i 1400-tallets italienske maleri*. København: Tiderne Skifter.

———. 1999b. "Out of Time: Ruins as Places of Remembering in Italian Painting ca. 1500". I *Memory & Oblivion*, redigeret af Wessel Reinink og Jeroen Stumpel, 795-802.

———. 2000. "La fureur du grotesque: Alberti, Mantegna et l'autoreprésentation artistique". I *Leon Battista Alberti*, redigeret af Francesco Furlan et al., 575-587. Paris: Vrin.

———. 2018. *The Art of Transformation: Grotesques in SixteenthCentury Italy*. (*Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum 49*). Rom: Edizioni Quasar.

Heikamp, Detlef. 1967. "Federico Zuccari a Firenze 1575–1579. II. Federico a casa sua". *Paragone* n.s. 27 (207): 3-34.

———. 1996a. "Le case di Federico Zuccari a Firenze: Aggiornamenti sulla loro storia e significato". *Dialoghi di Storia dell'Arte* 3: 4-31.

———. 1996b. "Federico Zuccari in Florenz: Feinde und Freunde". I *Ars natura adiuvans: Festschrift für Matthias Winner*, redigeret af V. von Flemming og S. Schütze, 346-351. Mainz: Philipp von Zabern.

Janson, Horst W. 1961. "The Image Made by Chance in Renaissance Thought". I *De artibus opuscula XL*, redigeret af Millard Meiss, 254-266. New York: New York University Press.

Kemp, Martin. 1976. "'Ogni dipintore dipinge sé': A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?" I *Cultural Aspects of the Italian Renaissance*, redigeret af Cecil H. Clough, 311-323. Manchester: Manchester University Press.

Koering, Jérémie og Simon Texier. 2013. "Architecture et arts visuels: Aspects d'une rencontre". *Histoire de l'art* 72: 3-8.

Koerner, Joseph Leo. 1993. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago: University of Chicago Press.

Lomazzo, Giovanni Paolo. (1584) 1977. "Trattato dell'Arte". I *Trattati d'arte del cinquecento*, redigeret af Paola Barocchi, bd. 3, 2692-2697. Bari: Laterza.

Morel, Philippe. 1998. *Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle: Théâtre et alchimie de la nature*. Paris: Macula.

Nagel, Alexander. 2011. *The Controversy of Renaissance Art*. Chicago: University of Chicago Press.

Onians, John. 1988. *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Ovid. 2004. *Metamorphoses*. Oversat af Richard John Tarrant. Oxford: Oxford University Press.

Panofsky, Erwin. 1951. *Gothic Architecture and Scholasticism*. New York: New American Library.

———. (1924) 1959. *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin: Hessling

Payne, Alina. 1998. "Creativity and Bricolage in Architectural Literature of the Renaissance". *RES: Anthropology and Aesthetics* 34 (Autumn): 20-38

Plinius den Ældre. 2018. *En antik kunsthistorie*. Oversat af Jacob Isager. København: Forlaget Forlæns.

Ruggieri, Ferdinando. (1722–1728) 1755. *Scelta di architetture antiche e moderne della città di Firenze*. 2. udgave, bd. 1-4. Firenze: Giuseppe Bouchard.

Salomone, Stefania. 1981. "Il 'capriccio regolato': L'interpretazione della natura nell'architettura di Federico Zuccari". I *Natura e artificio*, redigeret af Marcello Fagiolo, 129-136. Rome: Officina Edizioni.

Sauerländer, Willibald. 1983. "From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion". *Art History* 6: 253-270.

Scelza, Hosea et al. 2022. "Il restauro della facciata dello studio di Federico Zuccari a Firenze". *Tutela & Restauro TR*: 233-246.

Schmitter, M. 2007. "Odoni's Façade: The House as Portrait in Renaissance Venice". *Journal of the Society of Architectural Historians* 66 (3): 294-315.

Serlio, Sebastiano. 1996-2001. *On Architecture: Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*. Oversat og kommenteret af Vaughan Hart og Peter Hicks, bd. 1-2. New Haven: Yale University Press.

———. (1584) 1978. *I sette libri dell'architettura*. Bd. 1-2. Bologna: Arnaldo Forni.

Smith, Christine. 1992. *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400–1470*. Oxford: Oxford University Press.

Summers, David. 1972. "Michelangelo on Architecture". *Art Bulletin* 54: 146-157.

———. 1977. "Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art". *Art Bulletin* 59: 336-362.

———. 1981. *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Vasari, Giorgio. 1967-1987. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Redigeret af Rosanna Bettarini og Paola Barocchi, bd. 1-9. Firenze.

Vitruvius. 1931-1934. *On Architecture*. Oversat af F. Granger. London: Loeb Classical Library.

Wamberg, Jacob. 2005. *Landskabet som verdensbillede: Naturafbildning og kulturel evolution i Vesten fra hulemalerierne til den tidlige modernitet*. Aarhus: Passepartout.

Wittkower, Rudolf. 1943. "Federico Zuccari and John Wood of Bath". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6: 220-222.

Yates, Frances A. (1966) 1992. *The Art of Memory*. London: Routledge.

Zuccari, Federico. 1961. *Scritti d'arte di Federico Zuccari*. Redigeret af Detlef Heikamp. Firenze: Il Cenacolo.

———. 1971-1977. *L'Idea de' Pittori, Scultori e Architetti*. I *Scritti d'arte del cinquecento*, redigeret af Paola Barocchi. Bd. 1-3. 1: 698-706; 2: 2062-2118. Milano-Napoli: Ricciardi.

Zöllner, Frank. 1992. "'Ogni dipintore dipinge sé': Leonardo da Vinci and 'Automimesis'". I *Der Künstler über sich in seinem Werk*, redigeret af Mathias Winner, 137-160. Weinheim: VCH, Acta Humaniora.

NOTER

1 Værkstedsfacaden ligger i Via Giuseppe Giusti 43, men ejendommen strakte sig videre ned ad gaden og rundt om hjørnet, ud mod Via Gino Capponi (dengang Via del Mandorlo).

2 Stenen bestemmes som *pietra bigia* i artiklen om den nyligt afsluttede restaurering af facaden af Scelza et al. (2022, 243).

3 På Ferdinando Ruggieris stik [2], baseret på hans opmålinger og tegninger fra 1724, fremstår våbenskjoldet på den grove sten som en blank flade. Det er derfor sandsynligt, at det heraldiske motiv ikke har været tænkt indhugget som relief, men i stedet påmalet, sådan som man ofte brugte det i periodens facadeudsmykninger, jf. våbenskjoldet på Zuccari-værkstedets facademaleri på Palazzo Chermandio [5].

4 Tak til Jonathan Foote for analysen af den specifikke tilhugning af stenblokkene og for fotografiet, der illustrerer dette.

5 Reliefferne er afstøbninger, der blev taget af originalerne ved en restaurering af facaden i 2003-2004. Originalerne opbevares indendørs i indgangen til værkstedet. Våbenskjoldet øverst midtfor er tilføjet af en senere ejer, se Scelza et al. (2022, hhv. 237 og 236, note 7).

6 Alberti skriver, her i den engelske oversættelse, om bygninger, der ligger tæt ved byen: "A building here will be most attractive, if it presents a cheerful [*laeta*] overall appearance to anyone leaving the city, as if to attract and expect visitors", og videre: "Let everything smile at the visitor and greet him as he arrives."

7 I Albertis (1973, 78) italienske version af *De pictura* formulerer han det som "l'ingegno dell'artefice troppo fervente et furioso".

8 Bindet udkom som værkets "Bog IV", efterfulgt fra 1540 og frem af de øvrige bind.

9 Serlio skriver, her i Harts og Hicks engelske oversættelse: "This gateway has something of the Doric, something of the Corinthian, something of the Rustic, and also (to tell the truth) something of the Bestial. [...] As for the Bestial arrangement, it cannot be denied that, since there are some rocks made by Nature which have the form of beasts, Bestial work exists."

10 Her i Harts og Hicks oversættelse til engelsk: "Therefore, finding myself continually in this solitude of Fontainebleau, where there are more beasts than there are men [...] the desire came into my mind to form in a visible design several gateways in the Rustic style [...] And I advanced so far as to make a total of xxx, almost carried away by an architectural frenzy."

11 Agricola kompilerede og sammenlignede i *De ortu et causis subterraneorum*, og i sine andre værker, teorierne om emnet, som de var formuleret i antikke og middelaldelige kilder, fx af Aristoteles, Theophrast, Plinius den Ældre, Avicenna og Albertus Magnus.

12 Ficino (1944, 233) skriver, her i Josephine L. Burroughs oversættelse: "And what is quite wonderful, human arts produce by themselves whatever nature itself produces, as if we were not the slaves, but the rivals of nature. [....] Thus man imitates all the works of the divine nature, and perfects, corrrcts and improves the works of the lower nature. Therefore the power of man is almost similar to that of the divine nature, for man acts in this way through himself. Through his own wit and art he governs himself, without being bound by any limits of corporeal nature; and he imitates all the works of the higher nature."

13 Det var ikke almindeligt i tiden, at kunstnere fik opført bygninger til sig selv og deres værksted. Ifølge Heikamp (1967, 13) er Zuccaris værkstedsfacade den første bevarede i Italien opført til formålet.

14 Wittkowers analyse bygger på en tolkning af facaden, som den engelske arkitekt John Wood udgav i 1741 i *The Origin of Building: Or, The Plagiarism of the Heathen Detected. In Five Books*. Bath: S. and F. Farley.

15 Den franske kunsthistoriker Georges Didi-Hubermans eksemplariske analyse (1990) af, hvorledes den florentinske dominikanermunk Fra Angelicos 1400-tals-fingerede marmor i altertavler og i San Marco-klosterets fresker "minder om" inkarnationsmysteriet, tydeliggør den skolastiske tænknings relevans for datidens maleri. Zuccaris materialebrug og komposition kan ses som en parallel til Fra Angelicos malede marmortavler under *Skyggemadonnaen* i San Marco-klosteret i Firenze, som Didi-Huberman tolker som en billedliggørelse af inkarnationsmysteriet.