

Mellom innordning og kunstnerisk frihet

En studie av Bronzinos maleri

”Kristus i Limbo”



Elisabeth Søyland

Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder: Leif Holm Monsen

UNIVERSITETET I OSLO

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Høsten 2010

”Painting is mute poetry,
poetry a speaking picture”

Simonides av Ceos

Forord

Tema for avhandlingen ble unnfanget på en studietur til Firenze høsten 2007, der jeg fikk se maleriet ”Kritus i Limbo” for første gang. Bildet var nyrestaurert og tilgjengelig for offentligheten etter nesten 40 års fravær. Sensualiteten og kompleksiteten i motivet var det første som fanget min oppmerksomhet. Studien av maleriet har tatt meg med på en spennende reise gjennom en av de mest sentrale epoker i Firenzes historie. Forskningslitteraturen som foreligger om selve motivet er forholdsvis begrenset, men litteraturen som omhandler epoken er nesten uendelig. Teksten min har derfor gjennomgått kontinuerlig forandring før den fikk sin endelige form.

Jeg vil først og fremst takke min veileder, Leif Holm Monssen, for alltid å ha vært tilgjengelig når jeg trengte faglige råd, og for å ha bidratt med meget konstruktive innspill og korreksjoner som har vært til uvurderlig hjelp i skriveprosessen. Jeg vil også takke Det Norske Institutt i Roma for et studiestipend som gjorde det mulig for meg å tilbringe fire produktive og nyttige uker i Roma og Firenze i januar/februar 2010. I tillegg vil jeg takke Universitetet i Oslo for reisestipend som gjorde det mulig å gjennomføre en studiereise til Roma og Firenze høsten 2009. Jeg fikk da rikelig anledning til å studere maleriet *in situ* og ta det ”inn” i ro og fred.

Jeg vil takke min samboer og gode venn for oppmuntring til i det hele tatt å ta fatt på arbeidet med avhandlingen, og for stadig oppmuntring og gode råd underveis. Sist, men ikke minst, vil jeg takke mine foreldre for at de generøst har latt meg gjøre underetasjen i huset deres om til skrivestue, der jeg har kunnet sitte i uforstyrret ro under skriveprosessen,

Elisabeth Søyland,

Kvernaland, november 2010

Bilde på framsiden: Agnolo Bronzino ”Kristus i Limbo”, 1552

Sitat side 3: Se Maurice Brock, *Bronzino*, Oversatt fra fransk av David Poole Radzinowicz og Christine Schultz-Touge (Paris: Flammarion, 2002), 7

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	7
1.1 Problemstilling og bakgrunn	7
1.2 Forskningslitteratur og kilder	10
1.3 Metode og disposisjon	12
2. Bronzino, maler og poet	14
2.1 Bronzinos poesi som kilde til forståelse av hans malerkunst	18
3. Motivet	22
3.1 Zanchinikapellet og oppdragsgiver	22
3.2 Motivbeskrivelsen	23
4. Motivets referanser til kilder i billedkunsten	27
4.1 Begrepet ”Kristus i Dødsriket”	27
4.2 Motivhistorien	29
4.3 Renessansemotiver	31
4.3.1 Påvirkningen fra antikk skulptur	31
4.3.2 Donatellos ”Pulpit” i San Lorenzo	33
4.3.3 Albert Dürers ”Kristus i Limbo”	34
4.3.4 Beccafumis ”Kristus i Limbo”	35
4.3.5 Botticellis ”Venus Fødsel”	37
4.4 Michelangelos Dommedagsfreske i Det Sixtinske Kapell	39
5. Motivet i lys av skriftlige kilder	50
5.1 Nicodemusevangeliet.....	50
5.2 Dantes <i>Komedie</i>	53
6. Kulturelle kontekster	63
6.1 Motivets resepsjon i samtiden	63
6.1.1 Vasaris <i>Lives</i>	64
6.1.2 Raffaello Borghinis <i>Il Riposo</i>	67
6.2 Den florentinske hoffstilen og høymaniera	69
6.3 Cosimo I de’Medicis kulturelle politikk.....	72
6.4 Mot-reformasjonen og kirkemøtet i Trent	76
6.5 Renoveringen av Santa Croce.....	78
6.6 Bronzinos høymanerisiske bilder sett i lys av Trent-konsilet.....	80
7. Oppsummering	88
Billedliste	92
Litteraturliste	94

1. Innledning

1.1 Problemstilling og bakgrunn

Denne oppgaven tar sikte på å behandle ikonografi og malerstil i Bronzinos maleri ”*Discesa di Christo al Limbo*”, heretter kalt ”Kristus i Limbo” (Fig.1), i lys av motivhistoriske- og skriftelige kilder samt kulturhistorisk kontekst. Maleriet ble plassert i Zanchini-kapellet i Santa Croce i Firenze i 1552 og ble malt i en periode da Firenze gjennomgikk et kulturelt paradigmeskifte som satte sitt preg på utviklingen i malerkunsten. Fra å være preget av humanismens frie tanke, som var sentral under høy-renessansen, ble kunsten underlagt restriksjoner gjennom Cosimo I de’Medicis enevelde og mot-reformasjonens billedrestriksjoner.

Det er vanskelig å finne en enkel forklaring på årsaken til den store konsentrasjonen av skapende åndskraft som preget Firenze på 1400- og første halvdel av 1500-tallet. En delforklaring kan være å finne i påvirkninger som stimulerte til individets utvikling under ledelse av de to store Medici-herskerne Cosimo *Pater Patriae* de Medici (1389-1464) og Lorenzo *Il Magnifico* de’Medici (1449-1492). De knyttet den intellektuelle og kunstneriske eliten til sitt hoff og sørget for at de fikk en omfattende humanistisk og kunstnerisk utdanning. Michelangelo var en av kunstnerne som fikk sin utdanning ved hoffet.

En annen delforklaring kan ligge i forutsetninger som utspant seg i den politiske organiseringen i byen mellom elitefamiliene, middelklassen og arbeiderklassen i tiden før de to store Mediciherskerne satte sitt preg på den skapende åndskraften. En revolusjon blant byens arbeidere på slutten av 1300-tallet førte til grunnleggende forandringer i ideologi og tenkemåte, noe som gjorde at eliten for første gang i europeisk historie måtte innordne seg påvirkninger fra de lavere klassene. Etter revolusjonen ble eliten presset til å forankre sin politiske makt på en ny måte, mens deler av middelklassen, de såkalte ”popolo”, beskyttet sine verdier ved å alliere seg permanent med eliten slik at de sammen kunne stå sterkere mot arbeiderklassen. Byen vekslet mellom å bli styrt av elitefamilier og et republikansk styre sammensatt av representanter fra en middelklasse som var organisert i handelslag. Revolusjonen etterlot seg også en ny type bevissthet blant arbeiderklassen, det vil si håndverkere og kunstnere, som ble klar over at de hadde muligheter til å påvirke den

kommersielle og politiske utviklingen i byen.¹ Atmosfæren som oppsto i denne situasjonen ga rom for en økt refleksjon som kom til uttrykk blant byens poeter, politiske teoretikere, humanister og skribenter på tvers av klassene.² Mekanismene som skapte frihet i åndskraft og renessanse i kunsten kan ha vært noen av de samme som senere kom til å prege de europeiske demokratiseringsprosessene. Som Arne Bugge Amundsens sier det: ”Frihet for handling bærer gjerne med seg kravet om frihet også for tanke og tro”.³

På begynnelsen av 1500-tallet kom Firenze etter hvert til å dominere de omliggende byene i Toscana. Etter den store beleiringen av byen i 1527 ble det dannet en republikansk regjering som var så radikal at samarbeidet mellom eliten og ”popolo” opphørte. Republikken ble slått ned for godt og det ble duket for at elitefamiliene, som hadde flyktet i eksil, kunne vende tilbake og overta makten. Den interne maktkampen som fulgte gjorde at Firenze de neste årene utviklet seg til et fyrstedømme underlagt Medici-familiens enevelde.⁴ Den 9. januar 1537 valgte senatet i Firenze den 18 år gamle Cosimo I de’Medici som byens leder. Han allierte seg med pave Clemens VII og keiser Karl V’s Tyske Imperium og ble byens enehersker.⁵ Cosimo I ble utnevnt til storhertug i 1569 og styrte byen til sin død i 1574.

Cosimo I’s enevelde kom til å sette et omfattende preg på byens historie, og hans styresett var en viktig årsak til forandringene som preget byens kultur i siste halvdel av 1500-tallet. En rekke kunstnere hadde flyktet fra byen etter beleiringen og etablert seg andre steder i Italia, primært i Roma. Cosimo I sørget for å få deler av den intellektuelle elite tilbake. Som sine to store forfedre hadde gjort før ham, knyttet også Cosimo I kunstnere og den intellektuelle elite til sitt hoff. Mens Cosimo I’s forfedre hadde vært med på å stimulere til framveksten av humanismen, knyttet Cosimo I de intellektuelle til seg og sitt hoff gjennom to statlige akademier, Accademida Fiorentina og Accademia del Disegno. Der ble den åndelige og kunstneriske friheten, som hadde preget perioden under renessansen, regulert og begrenset.

Selv om Cosimo I allierte seg med de omkringliggende stormaktene, beholdt byen et indre selvstyre. I 1559 oppga Cosimo I likevel byens selvstendighet og underla seg paven i Roma. I

¹ John N. Najemi, *A History of Florence, 1200-1575*. (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 2, 156-157

² Ibid., 2

³ Amundsen i Arne Bugge Amundsen og Henning Laugerud. *Norsk fritenkerhistorie 1500-1850* (Oslo: Humanist Forlag, 2001), 184

⁴ For utfyllende tekst, se Eichenbichler, Konrad, *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de’Medici* (Aldershot: Asghate Publishing Limited, 2001). Eichenbichler, *Introduction* og Simonetta Marcello, Kapittel I, *Francesco Vettori, Francesco Guicciardini and Cosimo I: the Prince after Machiavelli*

⁵ Najemi, *A History of Florence*, 446

siste halvdel av 1500-tallet satte også mot-reformasjonen begrensninger for den åndelige og kunstneriske utfoldelse i byen. Det er i denne brytningstiden at Bronzino malte sitt motiv ”Kristus i Limbo”.

Bronzinos motiv og malekunst må vi se i sammenheng med den politiske og kulturelle situasjonen under Cosimo I's enevelde. Samtidig henger den også sammen med noen ikonografiske, maleriske og stilistiske karaktertrekk som malerkunsten i Firenze og Roma hadde på denne tiden. I særlig grad står Michelangelos kunst, og spesielt Dommedagsfresken i Det Sixstinske Kapellet i Vatikanet i Roma, i sentrum for Bronzinos interesser.

Bronzino omtales som manerist. Begrepet manerisme kommer fra ordet *maniera*, og ble brukt allerede i 1672 av Gian Pietro Bellori i *La Vite dei pittori* for å beskrive den kunstferdige malerstilen som preget Bronzinos samtid. Malerstilen ble oppfattet som et kunstnerisk forfall og blir gjerne betegnet som overfladisk. Referanser og sitater fra de store renessansemestrenes verk står sentralt. Imiteringene preges ofte av overdrivelse, særlig gjelder det en anatomisk overdrivelse i imiteringen av Michelangelos figurer. Det som særpreger malerstilen, er en kompleks komposisjon som gjør en entydig tolkning av motivet vanskelig. Motivet mangler det klassiske sentralperspektivet. Figurframstillingene har utagerende gester og eksperimentelle, kunstferdige og grasiøse positurer i *linea serpentina*. Fargebruken er eksperimentell. Periodiseringen av manerismen varierer. Noen kilder tidfester den til å starte i 1530 eller 1540 og vare til 1600. Walter Friedlaender regner den mer presist til å starte rundt 1520.⁶

S.J. Freedberg deler perioden inn i tre epoker: Tidlig-maniera er den eksperimentelle perioden der kunstnerne bestreber seg på å uttrykke fysisk og psykisk energi. Figurgruppene er ofte skjøvet ut mot kanten av motivet i en sirkelbevegelse rundt et sentralt tomrom. Høy-maniera har en mer kontemplativ og avklart figurframstilling. Fargebruken er fortsatt eksperimentell, men går mer tilbake til den klassiske fargebruken under renessansen. Ikonografien har en tydeligere referanse til de klassiske elementer, men med et sofistikert fokus på ornamentale detaljer. Sen-maniera, eller anti-maniera som den også blir kalt, har fått et mer akademisk og stivnet uttrykk med tydeligere samsvar til tema som framstilles.⁷ Fargebruken blir mer

⁶ Walter Friedlaender, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting* (New York: Columbia University Press, 1990), xiii

⁷ S.J. Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600* (New Haven og London: Yale University Press, 1993), 620-630

avdempet. I henhold til Freedbergs periodisering av manerismen, tilhører Bronzinos maleri ”Kristus i Limbo” den høymaneristiske malerstil, som han daterer fra ca. 1535 til 1575.⁸

Selv om Bronzino har brukt referanser til Michelangelos kunst i store deler av sin maleriske produksjon, kan det se ut som om den anatomiske utformingen av figurene i ”Kristus i Limbo” er forskjellig både fra hans tidligere religiøse motiv og de han malte i perioden etter 1552. Figurframstillingene har likevel likhetstrekk med figurene i hans aller siste religiøse verk. Motivet skiller seg tilsynelatende ut fra andre religiøse motiv fra epoken.

1.2 Forskningslitteratur og kilder

Det finnes omfattende forskningsmateriale som omhandler Bronzinos kunst og den konteksten hans virksomhet kan ses i relasjon til, men forholdsvis begrenset materiale som direkte omhandler hans maleri ”Kristus i Limbo”. En årsak til dette kan være den negative oppfatningen som lenge preget Bronzinos alterbilder. Dette oppsto like etter malerens død, da mot-reformasjonens billedekreter la strenge restriksjoner på dekorum. Den religiøse kunsten skulle være strengt ortodoks, og all usømmelig framstilling av de hellige personer, som nakenhet, ble forbudt. Det viktigste kildemateriale fra Bronzinos egen samtid som omtaler motivet og hvordan det ble betraktet, er Vasaris biografier (referert til i avhandlingen som *Lives*) og Raffaello Borghinis *Il Riposo*. Vasari omtaler motivets utsøkte skjønnhet, mens Borghini betegner motivet som usømmelig.

Maleriet ble sterkt ødelagt da elven Arno i 1966 gikk over sine bredder og forårsaket oversvømmelse i Museo dell’Opera i Santa Croce, der maleriet var plassert siden 1821.⁹ Denne hendelsen kan være den viktigste årsaken til at det er gjort forholdsvis lite nyere forskning som vedrører maleriet. Etter flommen ble bildet flyttet til Fortezza de Basso for en omfattende restaurering¹⁰ Det ble plassert igjen i Museo dell’Opera i 2005.

Marcia B. Hall har publisert dokumenter knyttet til restaureringen av Santa Croce i sitt verk *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta*

⁸ Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, 421-430

⁹ Marcia B. Hall, *Renovation and counter-reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565-1577* (Oxford: The Clarendon press, 1979), 151. Charles McCorquodale, *Bronzino* (London: Jupiter Books, 1981), 120

¹⁰ Se Marco Ciatti, Cecilia Frosinini og Chiara Rossi Scarzanella, *Angeli, santi e demoni: Otto Capolavori restaurati. Santa Croce quaranta anni dopo (1966-2006)* Catalogo della mostra Firenze, Museo di Santa Croce dal 7. novembre 2006. Firenze: Edifir – Edizioni, 2006

Croce 1565-1577.¹¹ I denne boken refererer Hall også til et dokument som omtaler oppdragsgiveren til motivet ”Kristus i Limbo”. Hun presenterer alterbildene i kirken før og etter renoveringen og trekker i den forbindelse fram Bronzinos motiv ”Kristus i Limbo”. Hall ser utformingen av ”Kristus i Limbo” som et uttrykk for mot-reformasjonens påvirkning på Bronzinos malerstil.

Det mest omfattende materialet som omhandler selve maleriet, og som er et sentralt referanseverk i min avhandling, foreligger i Maurice Brocks bok med tittelen *Bronzino*.¹² Brock går inn på maleriets ikonografi og ser på forholdet mellom den florentinske malerstilen og motivets innhold. Hun trekker blant annet inn skriftlige kilder som *Nicodemusevangeliet* og Dantes *Den Guddommelige Komædie* i tolkningen av motivet. Hun hevder at Bronzino flere steder har latt innholdet i motivet gå på bekostning av en ivaretagelse av den florentinske malerstilen. Brock påpeker forbindelser maleriet har til nyplatonismen, spesielt representert med de tre sensuelle kvinnen i høyre del av motivet. Hun omtaler også påvirkningen fra mot-reformasjonen, som preger mottakelsen motivet fikk i Bronzinos samtid, slik det spesielt framkommer i Borghinis *Il Riposo*.

I likhet med Brock, omtaler også Charles McCorquodales i sin bok med tittelen *Bronzino*, motivets tilknytning til Dantes *Den Guddommelige Komædie* og mottakelsen bildet fikk i samtiden. Han hevder at motivet er tilpasset Trent-konsilets billeddekreter på grunn av dets didaktiske framstilling. Felles for både Brock og McCorquodales er at begge gir ”Kristus i Limbo” forholdsvis liten plass sammenlignet med noen av de andre av Bronzinos alterbilder. Motivets har også fått en begrenset plass sammenlignet med Bronzinos portrettkunst og allegoriske motiver.

Maleriet omtales også i flere artikler. Den mest sentrale av disse, som jeg vil bruke som referanseverk i min avhandling, er Robert W. Gastons artikkel *Iconography and Portraiture in Bronzino's "Christ in Limbo"*.¹³ I denne artikkelen går Gaston spesielt inn på personene presentert i motivet hentet fra Det Gamle Testamentet, slik disse beskrives i

¹¹Se Hall, *Renovation and counter-reformation*.

¹² Se Maurice Brock, *Bronzino*. Translated from the French by David Poole Radzinowicz and Christine Schultz-Touge (Paris: Flammarion, 2002)

¹³ Robert W. Gaston, *Iconography and Portraiture in Bronzino's "Christ in Limbo"*, i *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVII Band – 1983

Nicodemusevangeliet, og ser på hvordan disse samtidig representerer portretter fra samtidens Firenze.

1.3 Metode og disposisjon

Tolkningen av motivet ”Kristus i Limbo” vil jeg basere på en formal analyse, der jeg ser motivet i relasjon til noen sentrale renessansemotiv. Jeg vil også tolke motivet i relasjon til aktuelle skriftlige kilder.

I kapittel 2 presenterer jeg sentrale momenter knyttet til Bronzinos liv og kunstneriske utfoldelse. Hans poetiske produksjon er betydelig. I tillegg til å gå inn på hans maleriske produksjon, vil jeg i kapittel 2.1 presentere hvordan han uttrykker seg i poesien, for å se hvorvidt dette kan være en døråpner til forståelsen av hans malerkunst og tolkningen av ”Kristus i Limbo”.

I kapittel 3 presenterer jeg oppdragsgiveren, før jeg beskriver selve motivet. I kapittel 4 definerer jeg først begrepet ”Kristus i Dødsriket”, før jeg går inn på motivhistorien og ser motivet i relasjon til denne. Deretter vil jeg se motivet i relasjon til antikk skulptur, før jeg analyserer motivet i relasjon til aktuelle motiv fra renessanseskunsten. Dommedagsfresken vil jeg behandle i et eget underkapittel. Der går jeg først inn på forholdet Bronzino hadde til Michelangelo og hans kunst, som ser ut til å være betydelig. Jeg vil så analysere motivets ikonografi i relasjon til Dommedagsfresken og gå inn på ideologien knyttet til fresken, for å se om denne også er representert i Bronzinos motiv. Motivets referanser til nyplatonismen, som var aktuell i Firenze både i tiden da Dommedagsfresken ble malt, og på den tiden da Bronzino malte sitt motiv, ser jeg kan bli sentral i denne delen av min analyse.

Nicodemusevangeliet og Dantes *Den Guddommelige Komædie* (heretter kalt *Komedien*)¹⁴ ser ut til å representere de to mest sentrale skriftlige referanse-kilder til motivet ”Kristus i Limbo”. Jeg vil analysere motivet i relasjon til disse to skriftlige kildene i kapittel 5.

¹⁴ Tittelen som er fullt anerkjent i dag, *Comedia Divina*, var ikke opprinnelig Dantes. Han kalte verket sitt *Comedia*. Første gang *Divina* ble brukt i tittelen var i en utgave som kom ut i 1491. Det kan se ut som om ordet *divina* var en benevnelse som først ble knyttet til forfatteren før den ble overført og knyttet til verkets tittel. Den generelle aksept av tittelen *Comedia Divina* kom først på begynnelsen av 1700-tallet. Deborah Parker, *Commentary and ideology. Dante in the Renaissance* (Durham og London: Duke University Press, 1993), 153

Kapittel 6 omhandler kulturelle kontekster som kan ha påvirket Bronzino motiv. Jeg vil først undersøke hvordan motivet ble mottatt i Bronzinos samtid, der jeg spesielt går inn på hvordan Vasari og Borghini presenterer dette.

Bronzino var en sentral kunstner ved Cosimo I de' Medicis hoff. Jeg vil derfor presentere Cosimo I de' Medicis kulturelle politikk, og se på hvordan denne påvirket Bronzinos motiv. Vasari var tett knyttet til Cosimo I's hoff og ser ut til å være toneangivende for utformingen av kunsten i Firenze i denne epoken. Jeg vil derfor trekke fram hans syn på kunsten og se Bronzinos motiv i relasjon til dette.

Trent-konsilet, der mot-reformasjonens billeddekreter ble utarbeidet, startet i 1545 og ble først avsluttet i 1563, elleve år etter at Bronzino malte sitt motiv. Billeddekretene som ble utarbeidet under konsilet, ser ut til å ha hatt betydning for motivets utforming, selv om konsilet ble avsluttet etter at motivet var ferdig. Først vil jeg gå inn på konsilets bestemmelser som hadde innvirkning på malerkunsten. Deretter vil jeg trekke fram motivets plassering i Santa Croce, i forbindelse med den store renoveringen av kirken, som var ferdig i 1566. Til slutt vil jeg analysere hvordan Bronzinos malerstil ble påvirket av mot-reformasjonen i en komparasjon mellom "Kristus i Limbo" og hans egen maleriske produksjon. Trent-konilets billeddekret blir sentrale i min analyse av motivet i relasjon til mot-reformasjonen.

Avhandlingen avsluttes med en oppsummering.

2. Bronzino, maler og poet

Informasjonen som foreligger om Bronzinos liv er forholdsvis begrenset, noe som delvis kan skyldes den sparsommelige plassen han fikk i Vasaris *Lives*. Det er uvisst når maleren tok navnet Bronzino, som han er kjent under. Hans opprinnelige navn var Agnolo di Cosimo, sønn av Cosimo di Mariano, født i 1503 i Monticelli d'Ongino, en forstad til Firenze. Han gikk i lære hos Raffaellino del Garbo før han som femtenåring flyttet inn i verkstedet til den florentinske maleren Jacopo Pontormo, en av datidens største florentinske manerister.

Pontormo ble Bronzinos læremester og nære venn. Forholdet mellom de to malerne blir ofte betegnet som et far-sønn forhold.¹⁵ Bronzino bodde i Firenze hele sitt voksne liv, bortsett fra to år mellom 1530 og 1532, som han tilbrakte i Pesaro etter den store beleiringen av Firenze.

Selv om Bronzino var ugift, og uten egne barn, levde han likevel i et familieforhold. Etter at hans nære venn Cristofano Allori døde i 1541, flyttet Bronzino inn i Alloris hjem og ble familiens forsørger inntil sin død i 1572. Cristofanos sønn Alessandro Allori ble Bronzinos adoptiv sønn og elev. Allori ble selv en vel renommert maler. Den maleriske produksjonen til Pontormo, Bronzino og Allori kan ses som en videreføring av en malertradisjon som springer ut fra verkstedet til den florentinske mesteren Andrea del Sarto. De tre kunstnerne delte det nære vennskapet seg imellom både i hjemmet og som medlemmer i et felles broderskap.

Bronzinos maleriske produksjon er betydelig. Han ble en av de mest sentrale florentinske manerister på midten av 1500-tallet. Hans mest produktive år er mellom 1537 og 1555, mens han var engasjert ved Cosimo I de' Medicis hoff. Bronzino er kanskje mest kjent for portrettene han malte av medlemmer av Medicis familie og hoff. Hans velkjente sensuelle, allegoriske malerier er også laget etter oppdrag for hoffet.¹⁶

Da Cosimo I de' Medici giftet seg med Eleanora av Toledo, startet han et stort utsmykningsarbeid av Palazzo della Signoria, senere kalt Palazzo Vecchio. Bronzino fikk i oppdrag å male fresken i Eleanoras private kapell i palasset, som ble ferdig i 1540-41. Han malte også forskjellige alterbilder for hoffet, det mest kjente av disse er "Pietà" i Eleanoras kapell. Bronzino malte først et eksemplar av dette alterbildet i 1543-45, som Cosimo I bestemte seg for å gi i gave til en av Karl V's ministre i Besançon, kardinal Antoine Perrenot

¹⁵ Deborah Parker, *Bronzino. Renaissance Painter as Poet* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 7-8

¹⁶ *Ibid.*, 7-10

de Granvelle.¹⁷ Dette maleriet henger i dag i Musée des Beaux-Arts i Besançon. Bronzino erstattet alterbildet med en ny utgave, som var ferdig i 1552, og som fortsatt er *in situ*.

Portrettmaleriet ”Cosimo I som Orfeus” fra 1539 (Fig.2) kan ses som eksempel på hvordan Bronzino oppnådde hertugens gunst og fikk innpass ved hoffet. Maleriet, som i dag henger i Philadelphia Museum of Art i USA, kan ha vært årsaken til at han fikk innpass i palassets indre rom med oppdraget å dekorere Eleanoras kapell. Bildet ble trolig malt som en bryllupspresang i forbindelse med Cosimo I og Eleanoras giftemål, og ment å henge i det private rom. Motivet har en allegorisk referanse til legenden om Orfeus, som ved hjelp av sitt mot og sitt lyrespill fikk overtalt Hades voktere til å komme ned og hente opp sin døde elskede Eurydice. Referansen til Orfeus kan dermed være ment å symbolisere Cosimo I’s store kjærlighet og hengivenhet til sin kone.¹⁸

Bronzino hadde en tvetydig malerstil, noe som dette maleriet også er et eksempel på. Portrettet har en mer skjult allegorisk referanse til Herkules som tradisjonelt ble knyttet til Medici-herskerne i Firenze. Mens Orfeus-allegorien er åpenbar, er Hercules-allegorien framstilt mer indirekte. Hentydningen til Hercules i et privat maleri gjør at herskeren Cosimo I også er tilstedeværende innenfor hjemmets vegger. Bronzino har gitt maleriet en sterk erotisk undertone. Lyrens topp har referanse til det kvinnelige kjønnsorgan, og lyrens hals symboliserer en fallos. Den nakne muskuløse kroppen, det direkte blikket, de blussende kinn og den smilende munnen, viser Cosimo I som forførerisk inviterer Eleanor inn til elskov. På denne måten klarer Bronzino å inkludere Eleanor uten å avbilde henne, samtidig som han lager et flatterende bilde av Cosimo I både som ektemann, elsker og hersker.¹⁹

I tillegg til maleriene han malte for hoffet, laget Bronzino også en rekke kartonger til motivene til palassets gobelenger, blant annet til historien om Josef som utsmykket palassets Sala dei Duecento.²⁰

Fra 1540 til 1549 er det ikke kjent at Bronzino hadde noen offentlige oppdrag utenfor hoffet, bortsett fra noen få portretter han malte av personer som hadde en indirekte tilknytning til Cosimo I. På slutten av 1540-årene ga Cosimo I hovedansvaret for utsmykningen av Palazzo

¹⁷ Janet Cox-Rearick, *Friendly Rivals: Bronzino and Salviati at the Medici Court* i *Master drawings*, New York, v. 43, no. 3, 2005, 296

¹⁸ Brock, *Bronzino*, 171-172

¹⁹ *Ibid.*, 173-174.

²⁰ *Ibid.*, 188

Vecchio til Giorgio Vasari. Dette førte til at Bronzinos engasjement ved hoffet ble mindre, da Vasari hadde sitt eget verksted og ikke var interessert i å delegere oppdrag til kunstnere som han oppfattet som konkurrenter.²¹ Likevel hadde Bronzino oppdrag for Cosimo I resten av sitt liv. I 1564 fikk han i oppdrag av Medici å fullføre Pontormos fresker i koret i San Lorenzo (nå tapt), da Pontormo døde før verket var fullført. Han fikk også i oppdrag å male fresken ”San Lorenzos Martyrium” i San Lorenzo-kirken. Fresken ble malt mellom 1565 og 1569, og er et av de siste oppdragene Bronzino utførte for Cosimo I de’Medici.

Det første kjente, offentlige oppdraget Bronzino hadde etter den intense hoffperioden, er alterbilde ”Oppstandelsen” fra 1549-52, som ble malt til et familiealter i Santissima Annunziata. Dette var hans første offentlige alterbilde etter ”Pietà med Maria Magdalena”, som han malte til Cambi-alteret i Santa Trinita kirken i Firenze i 1529.²² Alterbildet ”Kristus i Limbo” er malt i samme perioden som ”Oppstandelsen”.

Bronzinos alterbilder er mindre kjent enn hans portretter og allegoriske maleri, noe som kan skyldes det dårlige ryktet alterbildene hans fikk under mot-reformasjonens innflytelse, som nevnt innledningsvis. De nakne figurene i Bronzinos alterbilder førte til at maleriene ble kritisert av kirken for å være usømmelig, da de stred mot billedrestriksjonene som ble utarbeidet under kirkemøtet i Trent. Mistolkning kan være en annen årsak til det negative synet på hans alterbilder. Bronzino var trofast til sin malerstil, enten han malte for hoffet og den intellektuelle eliten eller for det offentlige publikum i en kirke. Kompleksiteten i Bronzinos motiver var vanskelig å forstå for mange. Forståelsen for innholdet i hans malerier var i stor grad avhengig av et lærd publikum, og at betrakteren kjente til hans poesi, noe som ikke var tilfellet blant alle av byens borgere.²³ Mangel på kunnskaper og kjennskap til hans poesi kan derfor være en årsak til at hans motiver kunne bli mistolket og dermed få et dårlig rykte.

Bronzino var i sin samtid like godt kjent både som poet og maler. Nest etter Michelangelo hadde han den største litterære produksjon av Firenzes malere.²⁴ Han skrev over 300 dikt og frekventerte Firenzes mest respekterte kulturelle sirkler.²⁵ Hans poesi består av to typer

²¹ Parker, *Bronzino*, 9

²² Brock, *Bronzino*, 239

²³ Ibid., 239-240

²⁴ Karen-edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 30

²⁵ Parker, *Bronzino*, 10-12

sjangre. Hans *capitoli* er satiriske, burleske dikt basert på tradisjonen etter Berni. Disse diktene er humoristiske parodier, ofte med erotisk innhold, og karikaturer over datidens samfunn. De er også satiriske kommentarer til hoffet og andre institusjoner. Hans *canzoniere* er lyriske sonetter basert på Petrarchs kjærlighetsdikt. Sonettene er mer kunstnerisk utformet enn hans *capitoli* og belyser en del av Bronzinos sosiale liv, som bærer preg av et velordnet og rolig privatliv.²⁶ De gir også opplysninger om relasjoner som han hadde til en utvalgt gruppe prominente poeter, som han utvekslet sin poesi med.²⁷

Noen av Bronzinos dikt ble publisert i diktsamlinger i hans egen levetid. Dette gjaldt likevel en forholdsvis liten del av produksjonen, da diktene var forbeholdt hans utvalgte krets av kolleger og venner. Nasjonalbiblioteket i Firenze har en samling av hans personlige *canzoniere* i form av et renskrevet manuskript fra 1565 bestående av 265 dikt, hvorav 230 er skrevet av Bronzino. Manuskriptet er trolig skrevet med tanke på utgivelse under tittelen *Delle Rime del Bronzino Pittore/Libro Primo*.²⁸ Biblioteket har også et manuskript med tittelen *Le Rime in burla del Bronzino pittore*, som inneholder elleve sonetter og 39 *capitoli*. Bronzinos *canzoniere* ble først publisert samlet på begynnelsen av det nittende århundre, mens hans komplette samling *capitoli* ble publisert i 1988.²⁹

Da Bronzino vendte tilbake til Firenze etter oppholdet i Pesaro, bestemte han seg for at hans kunst måtte bygge på den florentinske tradisjon. Dette praktiserte han både innen malerkunsten og innen poesien. I begge kunstarter brukte han både spesifikke og mer diffuse sitater og referanser fra den florentinske kunst. Hans originalitet består i å omforme sitatene og referansene fra originalverkene som han bruker som inspirasjon, slik at de får en ny mening. Referansene kan ofte anes som antydninger til originalverkene, snarere enn som opplagte referanser. Originaliteten hans i begge kunstarter påvirket utviklingen av den florentinske kunsten i hans samtid.³⁰

Følsomhet og kompleksitet preger både Bronzinos malerkunst og hans poesi. I begge kunstarter søkte han originalitet, samtidig som han var opptatt av tradisjonene. I malerkunsten var han under sterk innflytelse av Michelangelo. Dommedagsfresken er det verket av

²⁶ Parker, *Bronzino*, 56-60

²⁷ *Ibid.*, 11

²⁸ Brock, *Bronzino*, 9

²⁹ *Ibid.*, 7

³⁰ *Ibid.*, 259-260

Michelangelo som de fleste maneristene kopierte hyppigst. Bronzino regnes som en av de få kunstnerne som hadde dyktighet og innsikt nok til å lære fra Michelangelos Dommedagsfreske og transformere dens ikonografi til sin egen stil.³¹ I poesien bruker han i stor grad Petrarchs sonetter og Dantes *Komedie* som inspirasjonskilder. Også i poesien viser han en frihet i forhold til originalteksten og omformer dens innhold på en måte som bare en som har inngående kjennskap til teksten kan gjøre. Personer med kjennskap til Petrarch og Dante vil gjenkjenne referansene til originalteksten, samtidig som de vil oppfatte Bronzinos eget uttrykk i teksten.³² Referansene hans maleri ”Kristus i Limbo” har til Dommedagsfresken og til Dantes *Komedie* vil bli behandlet i denne avhandlingen.

2.1 Bronzinos poesi som kilde til forståelse av hans malerkunst

Jeg vil her belyse hvordan kjennskap til Bronzinos poesi kan gi en forståelse for den sammensatte måten han bruker elementer fra eksterne kilder i sine maleri. I følge Deborah Parker kan vi bruke hans poesi som kilde til forståelsen av at hans billedverden inneholder flere lag av tolkningsmuligheter. Parker diskuterer, i boken *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*, hvordan Bronzinos sonetter og capitoli representerer to forskjellige uttrykksmåter i hans kunstneriske utfoldelse, som nevnet innledningsvis. Mens hans *sonetter* er velordnet og elegante og uttrykker en idyllisk sfære av noble følelser, har hans *capitoli* et samfunnskritisk uttrykk der ingenting er hellig. Disse uttrykksmåtene avdekker Bronzinos sammensatte og dynamiske personlighet. De viser kompleksiteten i hans måte å uttrykke seg kunstnerisk på, både i poesien, men også gjennom malerkunsten.³³ Bronzinos kunst er både lydlig til konvensjonene og opprørsk mot det bestående.

Forfatteren Henry James var en av de første til å oppdage kompleksiteten i Bronzinos portretter. I novellen *The Wings of the Dove*, som kom ut på begynnelsen av 1900-tallet, omtaler han maleriet ”Portrett av Lucrezia Panciatichi” fra 1541 (Fig.3). Under en studie James gjorde av dette portrettet oppdaget han dynamikken som ligger bak det reserverte og tilbaketrukne som er så karakteristisk i Bronzinos portretter. Han så spenningen mellom Panciatichis vakre og eksklusive ytre og hennes sykelig bleke hud og triste uttrykk. James beskrivelse avdekker følsomheten og den psykologiske innsikten Bronzino uttrykker i dette portrettet bak den vanskelig gjennomtrengelige overflaten.³⁴ Motivet viser også hvordan

³¹ Marcia B. Hall, *Michelangelo's Last Judgement* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 33-34

³² Brock, *Bronzino*, 260

³³ Parker, *Bronzino*, 11-13

³⁴ *Ibid.*, 1-3

Bronzinos portretter inneholder detaljer som spiller oppdragsgiverens selvhøytidelighet et humoristisk puss. På armlenet under Lucrezias venstre hånd har Bronzino malt inn et grotesk, skrikende ansikt som står i sterk kontrast til det alvorlige og sofistikerte portrettet i motivet.³⁵

Parkers komparasjon av Bronzinos maleri ”Allegori av Venus” (Fig.4) og hans dikt *Il piato* er et eksempel på hvordan kjennskap til hans poesi kan avdekke lagene av mening i hans allegoriske malerier som, på samme måte som hans capitoli, har en leken og ofte erotisk undertone.³⁶ Parker trekker spesielt fram ambivalensen og tvetydigheten i poesien og viser hvordan dette også er til stede i hans allegoriske maleri, noe som gjør det vanskelig å tillegge elementer i disse motivene en entydig tolkning, slik noen kritikere har hatt en tendens til å gjøre. Kritikere har forsøkt å tolke det erotiske tema i ”Allegori av Venus” ved å sammenligne det med hans sonette *Sopra una pittura di Venere*, som beskriver et motiv som er helt forskjellig fra ”Allegori av Venus”. I følge Parker kan motivet bedre forstås ved å sammenligne det med hans capitoli *Il piato*, som ble skrevet en gang mellom 1552 og 1555. Diktet er et eksempel på hvordan Bronzino i sin poesi behandler allegoriske framstillinger, hvordan han avviker fra kilden og hvordan han overskrider forskjellige poetiske genre.³⁷

Il piato del Bronzino Pittore kan oversettes med ”Bronzinos krangel” eller ”argumentasjon”. Diktet inneholder flere referanser til Dantes *Komedie*. Mens Dante beskriver hvordan han foretar en reise gjennom underverdenen, skjærsilden og paradiset, beskriver Bronzinos dikt en fantasireise han selv foretar over kroppen på kjempen Arcigrandone. Modellen til kjempen Arcigrandone er hentet fra Satan eller Lucifer i Dantes *Inferno*, sang 33, som handler om hvordan Dante og guiden Virgil klatrer ned kroppen på Satan, som står fastfrosset i et hull i bunnen av helvete. Måten Bronzino bruker referanser til originalkilden, for så å avvike fra den, kan forstås med kjempen Arcigrandone. Kjempen har likheter med Dantes Satan i at han er ubevegelig, enorm og skrekkinngytende. Men mens Dantes Satan er helvetes hersker og symboliserer den inkarnerte stolthet, dumhet og brutale kraft, symboliserer Arcigrandone en arena for Bronzinos reise som en verden av argumenter. Bronzino bruker Arcigrandone for å parodierte renessansens oppfatning av kroppen som et mikrokosmos av verden, samtidig som han lager en karikatur over Dantes reise gjennom underverdenen.³⁸

³⁵ Parker, *Bronzino*, 158-159

³⁶ *Ibid.*, 168-169

³⁷ *Ibid.*, 133

³⁸ *Ibid.*, 140-141

Bonzinos bruk av allegorier følger ikke de tradisjonelle regler med en klar korrespondanse mellom en gjenstand eller en person han framstiller, og symbolene rundt. I *Il piato* kan disse forbindelsene være vanskelige å finne. Noen er opplagte, mens andre er svakt antydning. Diktet er fullt av transformasjoner, av referanser og avvik fra originalkilden, både i sjanger og mening. Noen ganger aksepterer han originalkildens formuleringer, andre ganger forkaster han formuleringene ved å velge ut enkelte aspekt fra den opprinnelige kilden og gi de en helt ny mening, slik han gjør med kjempen Arcigrandone. *Il piato* inneholder en rekke satiriske harseleringer over Firenzes innbyggere, kulturelle institusjoner og sosiale hykleri, der han bruker allegorier for å avdekke samfunnets hykleri.

Både når Bronzino uttrykker seg erotisk og allegorisk, skaper han underfundige situasjoner og komiske motsetninger som lager flere lag av skjulte meninger. Når han aktiverer et nytt nivå i fortellingen kan forbindelsen til neste nivåene være tydelig eller vag. Han kan blande sammen sosial satire, litterære parodier og erotiske insinueringer for å spille på flere nivå av antydninger. En figur kan ha mer enn en abstrakt betydning, en parodi kan operere på flere plan og et ord kan ha mer enn en obskøn mening. Bronzinos følsomhet som dikter er usedvanlig skarp og ironisk, og han fryder seg over å pirre og more sine lesere.³⁹

Sett i lys av Bronzinos hang til ironi og tvetydighet, kan et motiv som ”Allegori av Venus” forstås som en kunstferdig, skjelmisk og genial framvisning av flere lag av meninger. Figurene i motivet har fått en variasjon av forskjellige tolkninger gjennom tidene, noe som kan gjenspeile Bronzinos bruk og transformasjon av kilder. Mange forskjellige motiv har blitt foreslått som inspirasjon til motivet, blant annet Pontormos ”Venus og Cupido”, basert på en skisse av Michelangelo. Men verket representerer mange avvik fra samtidige framstillinger av tema.

Venus-figuren i motivet kan trekkes fram som en ikonografisk demonstrasjon på Bronzinos følsomme og ironiske måte å manipulere kildene på i malerkunsten.⁴⁰ Venus-figurens positur og diadem på hodet har fått flere kritikere til å tolke henne som en blygt avkledd og kronet gudinne inspirert av Jomfru Maria i Michelangelos ”Doni Tondi” fra 1507 (Fig.5). På samme måte som han både hyller og karikerer Dante ved å bruke referanser til den store dikter i sine dikt, både hyller og karikerer han Michelangelo i sine maleri. Samtidig som han hyller

³⁹ Parker, *Bronzino*, 152

⁴⁰ *Ibid.*, 153

Michelangelos kunst som representativ for sannheten i kunsten, parodierer han mesterens kunst på en humoristisk og respektløs måte i sin etterligning. Denne bruken av kilder utfordrer betrakteren til ikke å gi en entydig tolkning av verkene, men til å delta i verkens lekelystne og intrikate følsomhet.⁴¹

I kapittel 4, 5 og 6 vil jeg undersøke hvorvidt ambivalensen og tvetydigheten som skaper flere lag av tolkningsmuligheter i Bronzinos poesi, og som det trekkes paralleller til i hans portretter og allegoriske malerier, også kan forstås i hans religiøse motiv som i ”Kristus i Limbo”. Undersøkelsen baserer jeg på Bronzinos bruk av referanse kilder.

⁴¹ Parker, *Bronzino*, 154

3. Motivet

”Kristus i Limbo” ble malt som et alterbilde til Zanchini-kapellet i fransiskanerkirken Santa Croce i Firenze. I dette kapitlet vil jeg først redegjøre for motivets oppdragsgiver før jeg beskriver selve motivet.

3.1 Zanchinikapellet og oppdragsgiver

Bronzinos maleri ”Kristus i Limbo” var iøynefallende plassert i Zanchini-kapellet på vestre endevegg mellom hovedinngangen og høyre sideinngang sett innenfra, der monumentet tilegnet Gino Capponi er plassert i dag. Det foreligger lite arkivmateriale om oppdragsgiver Giovanni di Piero Zanchini og hans valg av motiv til alterbilde i sitt kapell.⁴² Det eneste dokumentet som direkte omhandler Zanchini presenteres av Marcia B. Hall i boken *Renovation and Counter-Reformation*, der hun har samlet arkivmateriale fra perioden da den store renoveringen av kirken ble gjort i 1566. Dokumentet, som er datert den 26. januar 1556, beretter om et testamente datert den 17. oktober 1554 der Zanchini har testamentert kapellet til klosteret i Santa Croce. Dokumentet forteller videre at kapellet ble leid av Bartolomeo di Matteo Coiai, som fra februar 1556 betalte en årlig leie på seksten scudi i gull.⁴³

I følge Robert W. Gaston var Zanchini 60 år i 1552 da bildet var ferdig. Zanchinis alder kan underbygge Gastons resonnement i sin artikkel *Iconography and Portraiture in Bronzino's "Christ in Limbo"*, at den gamle mannen Kristus tar i hånden i motivet er Zanchini.⁴⁴ Maurice Broch trekker samme slutning i boken *Bronzino* fra 2002.⁴⁵

Zanchinikapellet rommet familiens gravmonument og Zanchini kan ha valgt motivet for sitt alterbilde ut fra det liturgiske program som var knyttet til gravferder.⁴⁶ Spesielt kan han ha sett bildet i forbindelse med en av de eldste bønner for håp for frelse i den kristne liturgi,

⁴² Brock, *Bronzino*, 291

⁴³ “Ricordo oggi questo di 26 di gennaio 1556 come Giovanni di Piero Zanchini ciptadino fiorentino fece suo testamento sotto di 17 d’ottore 1554, rogato ser Bartolomeo Finiguerra notaio al palagio del podestà, et lasciò al nostro convento e 4/5 cioè e quattro quinti d’una bottega a uxo di coiaio, posta in sul Canto de’Pecori di Firenze, con sua vocaboli e confini.... l’à donate e lasciata im perpetuo al nostro Convento per legiptima dote della capella in detta chiesa, la quale bottegha tiene oggi a ppigione rede di Bartolomeo di Matteo Coiai e compagni e paga ogn’anno scudi sedici d’oro in oro, e quali sporadetti oblighi cominciono adi primo di Febraio 1556”. Hall, *Renovation and counter-reformation*, 150

⁴⁴ Gaston, *Iconography and Portraiture in Bronzino's "Christ in Limbo"*, 50

⁴⁵ Brock, *Bronzino*, 291

⁴⁶ Kapellene ble brukt til messer i henhold til det liturgiske program. Gravkapellet ble brukt for å holde messer over både innehaverens og hans forfedres sjel. Robert Gaston, *Liturgy and Patronage in San Lorenzo, Florence, 1350-1650* i *Patronage, art and society in renaissance Italy*, eds. F.W. Kent og P. Simons (Oxford: University Press, 1987), 119

*Offertory of the Mass for the Dead.*⁴⁷ Zanchini kan dermed ha sett motivet som en forbønn for sin egen sjels frelse.

3.2 Motivbeskrivelsen

Motivet ”Kristus i Limbo” er malt med olje på trepanel, og måler 443x292 cm. Bildet er rektangulært, men øvre kant er avrundet med en bue. Motivet viser Kristus med seiersflagget, sentralt plassert langs motivets midtre, vertikale akse. Han er omgitt av en gruppe delvis nakne figurer i forskjellige positurer. Kristus står på en brun klippe som er plassert foran et grått felt midt i motivets nedre halvdel. Det grå feltet kan se ut som en stor stein.⁴⁸ De øvrige figurene er framstilt bak Kristus på samme nivå som han, til begge sider for han og foran han i motivet.

I bakgrunnen er øverste del av motivet delt i to av en åpen portal langs den vertikale midtaksen. Til venstre for portalen ses hodet av en person og fem demoner i et rødgledende inferno. En mur av grove steiner markerer skillet mellom figurgruppen med Kristus og denne delen av motivet. Den høyre delen, som ses utenfor den åpne portalen, framstår som et blå/grønt landskap rundt et gyllent, sirkelformet felt.

Motivets figurer kan deles inn i tre hovedgrupper. Flere av figurene er identifisert, både som personer fra Det Gamle Testamentet og som personer som tilhørte Bronzinos omgangskrets. Jeg vil navngi noen av personene her, men hvem disse er vil bli utførlig diskutert i kapitlene 4 og 5.

Først ses gruppen som består av Kristus og gruppen figurer plassert til høyre for han, i motivets venstre halvdel. Kristus er nesten naken, kun ikledd et lysblått lendelede som er drapert bak ryggen og over den venstre armen. Han holder seiersflagget i venstre hånd. Overkroppen ses frontalt, med en vridning fra høyre mot venstre. Underkroppen har en kraftig vridning motsatt vei. Kristus tar en eldre, skallet mann i hånden som for å hjelpe han opp på klippen. Som nevnt i kapittel 3.1, identifiseres mannen som oppdragsgiver Zanchini. Mellom

⁴⁷ Sitat: “O Lord Jesus Christ, King of Glory, deliver the souls of all the faithful departed from the pains of hell and from the deep pit; deliver them from the lion’s mouth, that hell may not swallow them up, and may they not fall into darkness; but may Thy holy standard-bearer, Michael, lead them into the holy light: which Thou didst promise to Abraham and to his seed”. Gaston, *Iconography and Portraiture in Bronzino’s ”Christ in Limbo*, 50-51.

⁴⁸ Ved å studere motivet *in situ* kan det grå feltet oppfattes med et skifte i fokus, slik at det får et dybdeperspektiv. Dette er en detalj jeg har registrert, uten at jeg går nærmere inn på den i avhandlingen.

den gamle mannen og Kristus ligger en mann oppå klippen og kysser Kristi venstre fot. Under Kristi høyre, utstrakte arm ses overkroppen av en ung, naken mann med armene korslagt foran brystet. Han står og ser opp mot Kristus. Denne figuren identifiseres både som Isak og som Allori, Bronzinos malerkollega og adoptiv sønn.

De øvrige figurene i denne gruppen består hovedsakelig av menn i forskjellige positurer. De fleste er nesten nakne, bare ikledd draperinger i sterke farger, mens noen få er fullt påkledd. De bakerste figurene er plassert på nivå med Kristi overkropp. De står i dyp skygge foran muren av grove steiner. To av mennene som står bak Kristi høyre skulder har høyre arm utstrakt og peker aktivt mot Kristus for å lede de andre personenes oppmerksomhet mot ham. Den ene av disse personene er kledd i blått og holder en lyre under venstre arm. Han identifiseres både som kong David og som et selvportrett av Bronzino. I nederste venstre motivkant står en mann foran Kristus med ryggen mot betrakteren og peker likeledes med høyre arm utstrakt mot Kristus for å lede andres oppmerksomheten mot han. Helt nede i motivets venstre hjørne og i venstre ytterkanten, bak den gamle mannen, ses tre kvinneportretter som har en mer passiv rolle i motivet. Portrettet bak den gamle mannen ser direkte ut mot betrakteren. Kvinnen som er plassert nederst ser ut mot motivkanten, mens en kvinne kledd i blått står foran henne og ser mot Kristus med armene foldet over brystet. Helt nederst i venstre hjørne skimtes så vidt ansiktet til en gammel mann med blikket vendt opp mot Kristus.

Den andre gruppen befinner seg i motivets høyre halvdel. I nedre, høyre hjørne ses to kvinner og tre barn som deltar aktivt i motivets handling. Den nederste kvinnen står med føttene delvis utenfor nedre motivkant og drar aktivt en person inn i motivet med høyre arm, mens hun holder den venstre hånden beskyttende foran det nederste barnet. Hun er nesten naken, kun ikledd flortynne draperinger i pastelle valører som dekker mage og lår. Brystet er helt bart. Håret er flettet tett inntil hodet og bakerste del av hodet er dekket av det florlette kledet. Kvinnen plassert over henne er ikledd en blå overdel og et grønt skjørt. Venstre bryst er bart. Hun har et sverd i venstre hånd og peker med høyre hånd mot Kristi fot med håndflaten vendt oppover. Bronzinos signatur kan ses på sverdets skaft. Kvinnen identifiseres både som Judith fra Det Gamle Testamentet og som Costanza de Sommeia, en av Firenzes vakreste og mest dydige kvinner fra Bronzinos samtid. Ansiktet til Judith/Costanza er en gjentakelse av portrettet i venstre motivkant, bak den gamle mannen. Det øverste av de lekende barna har ansiktet

vendt mot betrakteren og peker mot Kristus, mens det nederste barnet har ryggen vendt mot betrakteren og leker med et barn som vi bare kan se hånden av innenfor motivkanten.

Sentralt i figurgruppen, plassert til venstre for Kristus og på samme nivå som ham, står en nesten naken kvinne i *kontrapost* og ser ned mot figurene i motivets venstre hjørne. Hun har den samme florlette kledning i pastelle valører som den nederste kvinnen i høyre motivkant. Hun holder kledet foran brystet med høyre hånd, mens venstre hånd holder kledet foran skjødets. Håret er flettet tett inntil hodet og bakerste del av hodet er dekket på samme måte som den nederste kvinnen. Kvinnen identifiseres som Eva. Ved hennes side, i skyggen, delvis innenfor motivets høyre ytterkant, ses Adam. Han ses delvis fra siden, vendt mot Eva, med ryggen mot betrakteren. Mellom Eva og Kristus står Døperen Johannes, litt i skyggen i bakgrunnen. Han holder Johanneskorset i venstre hånd mens han peker med venstre pekefinger mot åpningen utenfor portalen. Bak han står den rettferdige fangen Dismas og holder korset som han bar for å slippe inn i paradiset. Dismas har ansiktet vendt bakover mot Døperen Johannes, mens kroppen er vendt motsatt vei, ut mot høyre motivkant. Foran Johannes ses en kvinne med foldede hender som ser bedende opp mot Kristus. En mann ligger bøyd mot Kristus klar til å kysse hans høyre fot.

Personen omgitt av fem demoner i øverste venstre hjørne av motivet, utgjør den tredje gruppen. Personens ansikt er opplyst av et hvitt lys, som viser at det er et portrett. Håret er dekket av et hvitt klede. Demonene har forskjellig karakter. De to bakerste har dragehode, mens demonen som ligger like over personen og bøyer seg over hans hode, samt en demon som svever like innenfor portalåpningen, har forvridde kvinnekropper med hengebryster og flaggermusvinger. Den kvinnelige demonen som bøyer seg over personen som ligger oppå muren har horn. Hun klemmer på brystet som for å die ham. Til venstre for personen ses en demon med vinger og horn, som ser direkte på betrakteren med hvite øyne. En glatt mur opplyst av et rødglødende lys går skrått innover fra den åpne portalen overfor muren av grove steiner.

Figurene har Bronzinos karakteristiske, skulpturelle overflate med en perlemoraktig blekhet, slik vi ser det i hans allegoriske motiv, som i "Allegori av Venus". Fargebruken har et tydelig innslag av *chiaroscuro* og *sfumato*.⁴⁹ Kristus-figuren og personene ned mot venstre

⁴⁹ Chiaroscuro ble både innen høy-renessansen og manerismen brukt i kombinasjon med *sfumato*. Chiaroscuro ble introdusert blant annet av Rafael og er framtreende i hans motiv "Transfigurasjonen" fra 1520, der fargene er klare og sterke. Fargene brytes med hvitt og svart slik at overgangene mellom lys og skygge understreker det

motivkant, samt kvinnene til høyre i motivet er framhevet i et klart lys. Figurene bak Kristus er derimot tonet ned i mørkere valører der konturene og fargene går mer over i hverandre. Muren som skiller figurgruppen fra inferno i øverste venstre hjørne i motivet, ligger i dyp, mørk skygge. Konturene i muren kan bare ses ved å studere motivet på nært hold eller sterkt opplyst. Kvinnen til venstre for Kristus og kvinnen helt nederst skiller seg ut fra de øvrige figurene, da de er ikledd transparente klær i duse farger.

De opplyste figurene utgjør tre diagonale linjer, som går skrått nedover fra høyre mot venstre i motivet. Den ene av linjene framhever personen som ligger oppå muren, og går diagonalt langs muren og skrått nedover mot motivets venstre ytterkant. Den andre linjen framhever Kristus og figurene som er framstilt mellom hans høyre utstrakte arm og venstre utstrakte fot, og går skrått nedover mot motivets venstre hjørne. Den tredje linjen framhever de tre kvinnene til venstre for Kristus, sammen med barna som leker i motivets høyre hjørne. De øvrige figurene befinner seg mer eller mindre i skyggen.

teatralske drama i motivet og framhever høydepunktene og de sentrale figurene. Sfumato er en fargebruk som ble introdusert av Leonardo da Vinci, der en mer moderat form for chiaroscuro blir brukt for å gjøre konturene mykere og mer sammenflytende. Fargene er duse og avdempet i forhold til hverandre. Teknikken ble i renessansen brukt for å framheve motivets handling, uten å understreke et drama. Vi ser denne teknikken brukt blant annet i Leonardos motiv "Madonna og barn med Sant Anna" fra 1507 og i "Mona Lisa" fra 1505. Marcia B. Hall, *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 94-97

4. Motivets referanser til kilder i billedkunsten

Som vi har sett i kapittel 2, er det karakteristiske i Bronzinos *invenzione* at han snarere antyder referanser og sitater til eksterne kilder fra billedkunsten, enn at han bruker direkte kopiering. Bronzino begynte å utvikle denne teknikken innen malerkunsten mens han gikk i lære hos Pontormo, der han oppdaget at han med enkle forandringer kunne gi en kopiert form helt ny mening. Ved å antyde referanser til kildene og omforme ikonografien, gir Bronzino sine motiv flere tolkningsmuligheter.

I dette kapitlet vil jeg først redegjøre for begrepet ”Kristus i Dødsriket”, etterfulgt av en redegjørelse for Bronzinos motiv sett i relasjon til motivhistorien. Jeg går deretter inn på referanser Bronzinos kunst har til antikk skulptur, for så å trekke fram sentrale motiver fra renessansekunsten som Bronzino kan ha hentet sin inspirasjon fra. Referansene til Michelangelos Dommedagsfreske behandler jeg i et eget underkapittel.

4.1 Begrepet ”Kristus i Dødsriket”

Begrepet ”Kristus i Dødsriket” var et sentralt begrep i oldkirken og middelalderens teologi og forkynnelse. I tidlig kristen tid ble dødsriket kalt Hades eller Sheol. Senere fikk det benevnelsen Helvete. Dødsriket, eller Helvete, ble koblet sammen med avgrunnen der englene som gjorde opprør mot Gud i tidenes morgen styrtet ned. Lucifer var herskeren over ”de falne engler”. Senere smeltet Lucifer sammen med Satan og Djevelen. Helvete ble stedet der de fortapte sjeler ble forvist. De frelste sjelene kom til skjærsilden etter døden, som var adskilt fra helvete og et midlertidig sted der de hadde muligheten til å gjennomgå en renselse før dommens siste dag. Skjærsilden hadde sin opprinnelse i den jødiske tradisjon. I den Apokryfe 2. Makkabeerbok, kap.12, beskrives det hvordan jødene ba for sine avdøde sjelers frelse og oppstandelse.⁵⁰ Læren om skjærsilden oppsto i kristen tro allerede fra det andre århundre, med kirkefader Origens. Som dogme ble det først vedtatt på kirkemøtet i Lyon i 1274.⁵¹

Spørsmålet om hvem Kristus var, sto sentralt i den kirkelige strid som pågikk i oldkirken. Både ut fra en gresk filosofisk tanke, og ut fra en jødisk tradisjon, var det forbundet med en umulighet at Kristus var inkarnert som et aspekt av Gud, samtidig som han opptrådte på jorden som et sant menneske født av et menneske. Kristi guddommelighet ble vedtatt på det første kirkemøtet, som ble avholdt i Nikea i 325. På dette møtet ble det vedtatt et dogme som

⁵⁰ Apokryfene, Bibelens Deuterokanoniske Bøker, Det Norske Bibelselskap, 1988, 2. opplag, 491-92

⁵¹ Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1980)

befestet at Kristus var utsprunget fra Gud, ikke skapt av Gud. Kristus og Gud ble derved vedtatt å være to hypostaser av samme guddom. Treenigheten ble senere vedtatt på kirkemøtet i Konstantinopel i 381. Gud, Kristus og Den Hellige Ånd ble derved tre likestilte hypostaser av samme guddom. Kristi doble natur, sann Gud og sant menneske, ble vedtatt på kirkemøtet i Chalkedon i 451.⁵²

Vedtaket om Kristi doble natur intensiverte striden i kirken. Splittelsen økte mellom øst-kirken, med senter i Konstantinopel, der keiseren hadde sitt hovedsete, og vest-kirken, med senter i Roma med paven som øverste leder.⁵³ Et sentralt problem i den kristologiske strid som oppsto var spørsmålet om hva som skjedde med Kristi sjel mellom korsfestelsen og den legemlige oppstandelsen.⁵⁴ Selv om Kristus var sant menneske, var hans sjel også guddommelig og dermed udødelig. Derfor kunne hans menneskelige sjel ikke lide samme skjebne etter døden som andre mennesker. På kirkekonsilet i Konstantinopel i 680-81 og i Trullo i 691, ble det vedtatt at etter korsfestelsen og før oppstandelsen dro Kristi sjel, forenet med Logos, ned til Hades. Vedtaket lyder slik: ”Kristi kropp og sjel var adskilt fra hverandre, men hypostatisk forenet med Logos”.⁵⁵

Et annet teologisk problem som oppsto, var tolkningen av Paulus brev til Romerne, Rom. 6,1-11, og kirkefader Augustins lære, som sier at frelse kun er oppnåelig gjennom den kristne dåp. Konsekvensen av denne læren medførte at patriarkene og barna som døde før de ble døpt, ville gå til evig fortapelse. Løsningen på problemet ble at forestillingen om Limbo ble innført. ”Limbus Patrum” ble innført som et begrep om stedet i helvete der patriarkene og andre før-kristne rettferdige sjeler etter Adams fall satt og ventet. På sin vei ned til Hades kom Kristus til Limbo og løste ut disse sjelene. Det ble også skapt en forestilling om et Limbo for de udøpte barna, et ”Limbus Infantium”. Dette ”Limbus Infantium” ble betraktet som et permanent sted i helvete der de udøpte barna levde i en tilstand av naturlig lykke. Det ble en diskusjon gjennom middelalderen hvorvidt de ble løst ut av frelseren, uten at det kom til noen endelig enighet om deres mulighet til evig frelse.

⁵² Oskar Skarsaune, *Inkarnasjonen, Myte eller faktum?* (Oslo: Lunde Forlag, 1988), 93-117

⁵³ *Ibid.*, 19-120

⁵⁴ Den kristologiske strid betegner den langvarige strid innen kirken angående synet på Kristi natur. Kirsten Stabel, *Kristus i dødsriket i norsk middelalderkunst* (Universitetet i Oslo: Masteroppgave, 2008), 30-31

⁵⁵ *Ibid.*, 30-31

Forestillingen om Kristus som går ned til dødsriket og frir ut rettferdige sjeler som sitter og venter i Limbo, er unik for kristendommen i religionshistorisk sammenheng. Forestillingen oppsto selv om tema bare er vagt antydnet i Bibelens kanoniske evangelier. Antydningene kommer sterkere fram i noe av Bibelens brevlitteratur. I Peters 1. brev 3,19, framstilles Jesus som en som gikk ned i dødsriket og forkynte evangeliet for de som satt i fangenskap. Tema kommer sterkere til uttrykk i de Apokryfe evangeliene, som Nicodemusevangeliet, Petersevangeliet og Bartholomeusevangeliet. I de Apokryfe skriftene beskrives tema ofte som Kristi kamp med Satan, slik det framkommer i Nicodemusevangeliet. Dette evangeliet ble sentralt i middelalderlitteraturen og kom til å sette sitt preg på billedkunsten.

4.2 Motivhistorien

Det antas at motivframstillingen av ”Kristus i Dødsriket” har oppstått under påvirkning fra Bysants. I den bysanske tradisjon har motivet betegnelsen Anastasis, som betyr oppstandelse. I den romerske tradisjon får motivet betegnelsen Descensus, som betyr nedstigning, men begrepene fra øst og vest blir stort sett brukt synonymt.⁵⁶

I øst-kirken fikk motivet en sentral posisjon da det etter ikonoklasmens slutt i 845, ble det viktigste motivet i en ”Kristus-syklus” med tolv motiv fra Kristi liv. Motivet ble i øst det dominerende for oppstandelsen, mens det i vest etter hvert ble erstattet av motivet ”Kristi oppstandelse fra graven”. En årsak til at motivet ble viktigere i øst, kan være at liturgien i øst-kirken hadde større fokus på mysteriehandlinger enn det som var tilfellet i vestkirken. En annen årsak kan ligge i betydningen av selve ordet, med vektlegging av oppstandelsen i øst-kirken⁵⁷

I den romerske tradisjon er det eldste kjente billedmotivet av tema to fresker i Santa Maria Antiqua i Roma fra ca. 700.⁵⁸ Motivet kan være eldre, men det at det ikke finnes noen skriftlige kilder som dokumenterer dette, kan tyde på at tema først ble framstilt billedlig etter at det kom til klarhet i striden om Kristi doble natur. En teori går ut på at tema ble innført i billedkunsten etter vedtaket på kirkemøtene i Konstantinopel i 680-81 og i Trullo i 691, som stadfestet Kristi nedstigning til underverdenen.⁵⁹

⁵⁶ Stabel, *Kristus i Dødsriket*, 31

⁵⁷ Ibid., 31 og 35

⁵⁸ Fresken er så dårlig bevart at bare noen fragmenter er igjen.

⁵⁹ Stabel, *Kristus i dødsriket*, 31

Bronzino kan ha kjent til og sett noen tidlige framstillinger av motivet før han malte sin egen framstilling av "Kristus i Limbo", selv om hans motiv ikke direkte viser at han har brukt disse som referanse. Selv om det er kjent at Bronzino var i Roma i 1546, 1548 og 1549, kan han ikke ha kjent til motivet i Santa Maria Antiqua, da dette først ble gravd ut og restaurert på 1900-tallet etter at kirken ble ødelagt på 800-tallet. Han kan ha kjent til to eksemplarer av motivet fra San Clemente i Roma fra 800-tallet. Det fantes et tidlig eksemplar av motivet i Siena, i Duccios store altertavle "Maestà" fra tidlig på 1300-tallet, som han kan ha kjent til. Et eksemplar av motivet som Bronzino høyst sannsynlig har kjent til, er fresken i Santa Maria Novella i Firenze, utført av Andrea di Bonaiuto da Firenze i perioden fra 1365 til 1367, der "Kristus i Limbo" utgjør en del av pasjonshistorien i Det Spanske Kapell (Fig. 6).

Karakteristisk for alle disse framstillingene, er at Kristus kommer inn fra motivets venstre kant og reiser Adam opp fra graven. Hades er representert som en mørk figur under Kristi føtter. Etter hvert utvides persongalleriet til å inkludere patriarkene og Kong David og Kong Salomon, slik vi ser i Duccios altertavle og fresken fra Santa Maria Novella. Når Eva er representert, står hun passivt bak Adam, slik vi ser det i Duccios altertavle og i fresken i Santa Maria Novella. I disse tidlige motivene er ikke helvete framstilt som noe skrekkinngytende sted, det kommer først til senere. Kristus har i de tidligste framstillinger en bokrull i hånden, slik vi ser det i motivet fra San Clemente. I Duccios motiv og i fresken i Santa Maria Novella har Kristus seiersflagget i hånden. Han har sprenget jernporten inn til helvete og trår Satan under sine føtter, i tråd med beskrivelsen i *Nicodemusevangeliet*. Bildene har en hierarkisk oppbygning, med Kristus som den sentrale figur. Symbolikken i motivene er Kristi seier over syndefallet og dødsriket. Flagget blir symbol for at frelsen er muliggjort ved Kristi lidelse og død.⁶⁰

Selv om Bronzino kan ha studert de tidlige motivene før han malte sitt bilde, har hans motiv flere avvik enn likhet med disse. Patriarkene er representert i Bronzinos motiv, slik de er i de tidlige motivene. Men Bronzino har gitt flere av disse personene en dobbelt betydning ved at de også representerer portretter fra hans egen omgangskrets. I likhet med Kristus-figuren i de seneste motivene, identifiseres Bronzinos Kristus-figur på grunn av den framtrepende plasseringen han har i motivet, og seiersflagget som attributt. Bronzino har imidlertid valgt å snu bevegelsesretningen motsatt i forhold til de tidlige motivene, slik at Kristus kommer inn i

⁶⁰ Stabel, *Kristus i dødsriket*, 32-33

motivet fra høyre og beveger seg mot venstre. Dette kan ha hatt en praktisk forklaring i forhold til maleriets plassering i Santa Croce, der lyset kom inn og traff motivet fra høyre når sidedøren til daglig sto åpen. Bronzino kan ha nyttegjørt seg lyskilden fra døren, ved å plassere lyskilden i motivet inn fra høyre og tilpasse bevegelsesretningen etter dette. Dette diskuterer jeg utførlig i kapittel 4.3.2 og kapittel 5.2.

4.3 Renessansemotiver

4.3.1 Påvirkningen fra antikk skulptur

I tillegg til å kopiere andre malerier, kopierte maneristene også tredimensjonale skulpturer fra antikken. Kopiering av klassisk skulptur ble et vitalt element i den intellektuelle utviklingen av renessansekunsten. Kopieringen gjorde kunstnerne oppmerksomme på de klassiske, antikke forbildenes måte å presentere form, uttrykk og bevegelse på.⁶¹ Denne praksis ble videreført av maneristene, som i stor grad henvendte seg til den klassiske elegansen i skulpturer som *Venus Cnidian* (Fig.7) og *Apollo Belvedere* (Fig.8).⁶² Bronzino bruker et skjønnhetsideal hentet fra en kopi av Praxitales *Venus Cnidian* i sin framstilling av ansiktet til Eva i ”Kristus i Limbo”. Dette skjønnhetsideal bruker han også i flere av sine madonnamotiv, blant annet til Jomfru Maria i ”The Panciatichi Madonna” fra 1540.⁶³ Posituren til Eva-figuren i ”Kristus i Limbo” kan relateres til *Venus de Medici*, en kopi av den antikke skulpturen som da var i Medicishoffets eie, og som i dag er plassert i Uffizzi-museet. I kartongene til gobelengene i Palazzo Vecchio inkluderer Bronzino flere referanser både til Venus-skulpturen og annen klassisk skulptur.⁶⁴

Bronzino henvendte seg også til de mer muskuløse og dynamiske formene i hellenistiske skulpturer, som *Belvedere Torso* (Fig.9). Michelangelo brukte *Belvedere Torso* som modell til sin framstilling av Kristus i Dommedagsfresken, i utformingen av overkroppens vridning og muskulaturen i overkropp og lår.⁶⁵ Likhet med *Belvedere Torso* ser vi også i Bronzinos Kristus-figur i ”Kristus i Limbo”, i utformingen av overkroppens positur og muskulatur i overkropp og lår. Bronzino har strukket beinas positur ut i forhold til skulpturen og gjort

⁶¹ Francis Ames-Lewis, *The Intellectual life of the early Renaissance Artist* (New Haven og London: Yale University Press, 2002), 49

⁶² Marcia B. Hall, *Michelangelo's Last Judgement as Resurrection of the Body: The Hidden Clue*, i Marcia B. Hall. *Michelangelo's Last Judgement* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 100

⁶³ Brock, *Bronzino*, 263

⁶⁴ Cox-Rearick, *Friendly Rivals*, 309

⁶⁵ Hall, *Michelangelo's Last Judgement as Resurrection of the Bod*, 100

muskulaturen mindre bastant. Det er kjent at Bronzino brukte *Belvedere Torso* som modell i flere av sine motiver, blant annet til framstillingen av ”Portrett av en ung mann som San Sebastian” fra 1533.⁶⁶ Brock viser også hvordan han brukte skulpturen som modell for å framstille Cosimo I, både som Orfeus og som Herkules i en og samme figur, i motivet ”Portrett av Cosimo I som Orfeus” fra 1539 (se Fig.2).⁶⁷ Kristus-figuren i ”Kristus i Limbo” kan dermed være inspirert både av *Belvedere Torso* og av Michelangelos Kristus-figur.

Et framtrepende element i Bronzinos malerstil er hans bruk av skulpturens tredimensjonalitet og taktile overflate som et aktivt element i sine motiv, slik vi ser det i den skulpturelle formen og den perlemoraktige overflaten i figurene i ”Kristus i Limbo”. I 1540- og 50-årene pågikk det en *paragone* diskurs i det intellektuelle miljøet tilknyttet Accademia Fiorentina, som omhandlet den relative nobilitet i forholdet mellom skulptur og maleri. Et brev datert 12. februar 1547, viser at Bronzino deltok aktivt i denne diskursen. I brevet lister han opp syv argumenter som favoriserer skulptur framfor maleri, men han skrev aldri ferdig brevet, slik at hans argumenter for maleriet er utelatt. Hans maleri av kloven Morgante fra 1552 kan imidlertid oppfattes som hans argument for malerens mulighet til å framstille en figur i sin helhet, ved å overføre skulpturens tredimensjonalitet på et todimensjonelt lerret. Bronzino malte framsiden av kloven på den ene siden av et lerret og baksiden på den andre siden. På begge sidene er klovens positur sett litt fra siden. På denne måten viser Bronzino hvordan figurens tredimensjonalitet kan ses fra de to todimensjonale overflatene, på samme måte som betrakteren kan se en skulptur ved å gå rundt den. Han bruker denne teknikken også i sine religiøse motiv, der det store antall figurer i bevegelse ofte viser flere sider av en positur. For å skape bevegelse i motivet, bruker han en kombinasjon av tredimensjonalitet sammen med forflatning og forvrenging av posituren, for at mer av figuren skal bli synlig i den todimensjonale overflaten. Etter min oppfatning kan forflatning av Kristus-figurens torso i ”Kristus i Limbo”, samt den kraftige vridningen av overkroppen mot venstre og underkroppen mot høyre, ses som et uttrykk for denne teknikken.

Bronzino etterligner ikke bare skulpturens mulighet til å vise en figurs flerfoldige sider, som betrakteren ser når han bevege seg rundt skulpturen. Hans portretter viser hvordan han mestrer skulptørens evne til å framstille essensen i figurens vesen uttrykt gjennom en form.

⁶⁶ Brock, *Bronzino*, 2002, 172

⁶⁷ *Ibid.*, 172

Bronzinos portretter er ubevegelige, uten utagerende gester og ansiktsuttrykk. Ved å portrettere modellen i en helt spesiell positur, klarte han å fange personens sjel.⁶⁸

4.3.2 Donatellos ”Pulpit” i San Lorenzo

Prekestolene ”Pulpit”, utført i koppar i San Lorenzo-kirken i 1460-årene, er Donatellos siste verk. Den ene prekestolen består av en frise over San Lorenzos martyrium, den andre av en frise over Kristi lidelseshistore, som inkluderer motivet ”Kristus i Limbo” (Fig.10). I frisen har Donatello gått bort fra renessanseidealet til fordel for å understreke drama og emosjonalitet, og involvere betrakteren i verket.⁶⁹ Han har plassert figurer i overgangen mellom de forskjellige scenene i frisen for å skape en tydelig forbindelse og kontinuitet mellom disse. Bronzino kan ha hentet direkte inspirasjon til sin framstilling av Døperen Johannes fra dette verket. Donatello har plassert Døperen Johannes i høyre motivkant, i overgangen til neste motiv i frisen, som er Kristi oppstandelse fra graven. Han gjenkjennes på sin kamelhårskappe, der han står og peker mot Kristus som befinner seg i Limbo. Bronzino har også plassert Døperen Johannes i høyre del av motivet, bak Kristus. Han står under buen av den åpne portalen i øvre del av motivet, som markerer overgangen mellom rommet der Kristus befinner seg og rommet utenfor. Bronzino har framstilt Døperens overkropp i en forlengende linje, som går ut fra Kristi venstre ben og hofte. Johannes er ikke vendt mot Kristus og peker mot han, slik Donatellos figur gjør. Bronzinos Johannes står frontalt med hodet vendt bort fra Kristus og peker med venstre pekefinger mot høyre motivkant (Fig.11).

Teologisk representerer Døperen Johannes den som går foran Kristus. Hans tilstedeværelse i motivet kan ses som en allusjon om dåpens mysterium.⁷⁰ En vanlig ikonografisk framstilling av Døperen Johannes i de religiøse renessansemotivene, enten han er presentert som barn eller voksen, er at retningen han peker og snur hodet mot indikerer det punktet betrakteren skal vende sin oppmerksomhet mot.⁷¹ Donatello bruker denne framstillingen i ”Pulpit”, der Johannes står og ser og peker mot Kristus. Vi ser at Bronzino også bruker denne regelen i motivet ”Madonna og barnet med Sant Elisabeth og Døperen Johannes” fra 1545-56, der Døperen peker mot Kristusbarnets kjønn for å vise til den inkarnerte Kristus.

⁶⁸ Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedette Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory* (Ann Arbor Michigan: Umi Research Press, 1982), 151

⁶⁹ Frederick Hartt og David G. Wilking, *History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture* (Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006), 305

⁷⁰ Stabel, *Kristus i Dødsriket*, 36

⁷¹ Brock, *Bronzino*, 250

I ”Kristus i Limbo” har Bronzino framstilt Døperens ansikt og pekefinger vendt bort fra Kristus. Bronzino kan ha valgt denne ikonografiske framstillingen av Johannes, for å lede betrakterens oppmerksomhet fra Kristus og mot høyre i motivet. En mulig tolkning kan være å lede betrakterens oppmerksomhet ut fra rommet der Kristus og de andre figurene oppholder seg, og mot lyskilden som kommer inn fra høyre motivkant. Døperen kan således peke mot oppstandelsen og menneskets frelse gjennom dåpen, symbolisert med lyskilden som kommer inn fra høyre, som Kristus har kommet for å lede menneskene mot.

4.3.3 Albert Dürers ”Kristus i Limbo”

Det er stor sannsynlighet for at Bronzino kjente til Albert Dürers trykk ”Kristus i Limbo” fra 1510-11 (Fig.12). Kopiering av trykk var en del av påvirkningen den italienske kunsten fikk fra den nordiske kunsten. De forskjellige florentinske verkstedene hadde ulik praksis for opplæring, men felles for de alle var at det ble lagt stor vekt på tegning og kopiering. En mengde trykk var i sirkulasjon som lærlingene kopierte. Innføringen av kopparplate-trykk videreutviklet denne tradisjonen, og det ble vanlig at verkstedene etter hvert opparbeidet sin egen tegnesamling.⁷² Det er kjent at Michelangelo kopierte trykk av Schongauer, og Vasari kritiserte Pontormo for å benytte seg for mye av trykk av Albert Dürer.⁷³

Bronzinos demoner kan være inspirert av Dürers motiv, men avviker likevel fra disse. Demonenes plassering og deres hengende bryster har likheter i de to motivene. I Dürers trykk er demonene plassert i motivets øverste, høyre hjørnet, mens de i Bronzinos maleri er plassert helt øverst til venstre. To av Bronzinos demoner har imidlertid en mer menneskelig form enn Dürers. En annen mulig inspirasjon til denne detaljen kan Bronzino ha hentet fra Botticellis illustrasjonen til Dantes *Komedie*, som kom ut i 1481. Kroppene til Bronzinos kvinnelige demoner har likheter med Botticellis illustrasjoner av kvinnefurien som vokter porten inn til Dis i Dantes *Inferno*, sang ni, mens vingene og hornene har samme form som de mannlige demonene som oppholder seg på muren rundt Dis.⁷⁴ De øvrige demonene i Bronzinos motiv er drageaktige og har likheter med Botticellis illustrasjoner av demonene i helvetes åttende

⁷² Blant annet var en gotisk modell-bok med bilder av dyr, fugler og planter brukt ved de fleste bottegaene. Amis-Lewis, *The Intellectual life of the early Renaissance Artists*, 37

⁷³ *Ibid.*, 40

⁷⁴ Dante Allighieri, *La Divina Commedia* (Firenze: Le Lettere, 1996), 75-78, (*Inferno*, sang VIII)

krets.⁷⁵ Demonene kan være et uttrykk for en generell oppfatning i tiden av framstilling av demoner.⁷⁶

Et annet fellestrekk i Bronzinos og Dürers motiv er tilstedeværelsen av barn. Da Bronzino malte sitt motiv, var det vanlig å inkludere barn i motivet.⁷⁷ Dürer har plassert en naken barnefigur stående i *kontrapost* med ryggen vendt mot betrakteren litt til venstre i sitt motiv. Posisjonen er den samme som det øverste nakne barnet i høyre billedkant i Bronzinos motiv. Tilstedeværelsen av barn kan også være inspirert av Donatello, som har plassert et barn helt i venstre ytterkant i motivet representert i ”Pulpit”. Som det fremkommer av motivhistorien tilhørte ikke barn teologisk sett ”Limbus Patrum”, men ”Limbus Infantum”. Barnas tilstedeværelse i motivene kan være påvirket av den teologiske diskusjonen innen kirken, om hvor vidt de udøpte barna også ble frelst fra sitt tilholdssted i ”Limbus Infantum” gjennom Kristus, eller om de ble der permanent.

Bronzinos figurer har fått et individuelt uttrykk, slik det ble vanlig i de senere framstillingene av motivet, og som vi også ser i Dürers motiv. Men i tillegg til de tradisjonelle bibelske figurene har Bronzino som nevnt gitt sine figurer en dobbelt betydning ved at de også representerer identifiserbare florentinske portretter fra hans egen samtid. Portretter er vanlig både i renessansekunsten og i manerismen. Vi ser et selvportrett plassert i høyre ytterkant i Pontormos motiv ”Entombement” fra 1528. Rafael har også plassert flere portretter, blant annet et selvportrett, i høyre ytterkant i fresken ”Skolen i Athen” fra 1510. Men det unike for Bronzinos portretter er deres delaktighet i motivets handling. Bronzinos hensikt med portrettene kan være, som Brock fremholder, for å knytte motivet til den florentinske tradisjon.⁷⁸ Sett i lys av måten Bronzino inkluderer samtidige florentinere i sine dikt, indikerer imidlertid portrettene delaktighet i handlingen i ”Kristus i Limbo” at de har en sentral betydning i forhold til tolkningen av motivet. Det kommer jeg tilbake til senere i dette kapitlet, samt i kapittel 5.2.

4.3.4 Beccafumis ”Kristus i Limbo”

Bronzino kan ha hentet inspirasjon til sitt motiv ”Kristus i Limbo” fra Beccafumis motiv ”Kristus i Limbo” fra 1530 (Fig.13), som ble malt til Marsili Kapellet i San Francesco kirken i

⁷⁵ Dante, *La Divina Commedia*, 141-144, (Inferno, sang XXIV)

⁷⁶ Brock, *Bronzino*, 289

⁷⁷ *Ibid.*, 286

⁷⁸ *Ibid.*, 289

Siena.⁷⁹ Beccafumi har framskyndet hendelsesforløpet i sitt motiv i forhold til de tidligere motivene, slik at Kristus allerede er inne i helvete. Helvete kan ses delt inn i flere plan gjennom en buet portal plassert sentralt i motivet. Denne portalen har likhetstrekk med portalen i øverste del av Bronzinos motiv. I Beccafumis motiv har ikke Kristus kommet inn gjennom den åpne portalen. Det er tydelig at han akkurat har kommet inn fra venstre gjennom en åpen port. I Bronzinos motiv er det uvisst hvorvidt Kristus har kommet inn portalen, eller om han har kommet inn et annet sted. Den brutte døren, som vi ser i de tidlige motivene, er ikke representert hverken i Beccafumis eller i Bronzinos motiv. Beccafumi følger tradisjonen ved å framstille personen Kristus tar i hånden som Adam. Som vi har sett, har Bronzino plassert Adam i motivets ytre høyre kant, stående i skyggen bak Eva, mens mannen Kristus tar i hånden er oppdragsgiveren Zanchini.

Alessandro Alloris motiv "Kristus i Limbo" fra 1578, som henger i Palazzo Colonna i Roma (Fig.14), viser tydelige referanser til Bronzinos framstilling av Kristus og den gamle mannen han tar i hånden. I Alloris motiv står en hvit due foran den knelende gamle mannen. Etter tradisjonen kan duen ses som et symbol på Noah og løftet om at syndefallet er over.⁸⁰ Duen kan tenkes å være en videreføring av en idé Bronzino hadde for sitt motiv, men som han valgt å utelate. Dersom Bronzino opprinnelig hadde tenkt å bruke duen i sitt motiv, kan den gamle mannen i så fall ha en dobbelt betydning, og representere både Zanchini og Noah.⁸¹ I Firenze var det en tradisjon for at byens befolkning var direkte etterkommere etter Noah.⁸² Tradisjonen ble aktualisert ved Accademia Fiorentina gjennom en diskusjon knyttet til verket *Aramei*, der Giambullari og Gelli hevdet at sivilisasjonen og kunnskapen om antikken ble brakt til Toscana etter det store syndefallet. De knyttet de tolv etruskiske byene til Israels tolv stammer. Teorien ble tilbakevist av flere fra det intellektuelle miljø, blant annet Vincenzo Borghini.⁸³ En framstilling av Noah og de florentinske portrettene kan være påvirket av denne diskusjonen, samtidig som den er et uttrykk for oppdragsgiverens håp for sin sjels frelse.

⁷⁹ Brock, *Bronzino*, 288

⁸⁰ Duen som fredssymbol har sin opprinnelse i 1 Mos 8,11 Etter storflommen kom en due med et friskt oljeblad i nebbet som et varsel om at syndefloden var over. Ragnar Skottene, *Kristne Symboler* (Oslo: Verbum forlag, 2002), 55-56

⁸¹ Gaston, *Iconography and Portraiture in Bronzino's "Christ in Limbo"*, 56

⁸² Brock, *Bronzino*, 32

⁸³ Rick Scorza, *Borghini and the Florentine Academies*. i D.S. Chambers og F. Quiviger. *Italian Academies of the Sixteenth Century* (London: The Warburg Institute University of London, 1995), 141-142

Kvinneskikkelsen helt til høyre i Beccafumis motivet identifiseres som Eva, og har store likhetstrekk med Bronzinos Eva.⁸⁴ De står begge i *kontrapost* og holder venstre hånd foran brystet, mens høyre hånd holder det flortynne klede foran skjødets. Brock argumenterer for hvordan denne skikkelsen er et sitat hentet fra Michelangelos *ignudi*, i bakgrunnen på høyre side i hans ”Doni Tondo” (se Fig.5).⁸⁵ Michelangelos figur har høyre ben krysset over venstre ben i *kontrapost*, og høyre arm strukket ut fra siden, mens både Beccafumis og Bronzinos Eva-skikkelse har høyre ben bak venstre ben. Hodet i begge Eva-framstillingene er vendt i samme retning som Michelangelos *ignudi*. Beccafumis Eva har blikket rettet mot Kristus, mens Bronzinos Eva ser skrått nedover. Figuren kan ses som et eksempel på hvordan Bronzino kunne hente sitater fra Michelangelos verk via andre maneristiske motiver.

4.3.5 Botticellis ”Venus Fødsel”

Som nevnt tidligere, kan posituren til Bronzinos Eva ses i relasjon til den antikke skulpturen *Venus de Medici*, men den kan også tenkes å være inspirert av Venus-figuren i Botticellis maleri ”Venus Fødsel” fra 1485 (Fig.15). Vasari beretter om Botticellis bilde, som hang i Cosimos Villa Castello.⁸⁶ Det er stor sannsynlighet for at Bronzino kjente dette motivet. I stedet for det flortynne kledet Bronzinos Eva holder foran brystet og skjødets, holder Botticellis Venus sitt lange flagrende hår foran skjødets med høyre hånd, mens hun dekker brystet med venstre hånd. Bronzinos Eva-figur står i *kontrapost* som Botticellis Venus, men med hoften bøyd til motsatt side. I motsetning til Botticellis Venus, er Bronzinos Eva-figur ikke i bevegelse, men står stille og uttrykker en kontemplativ ro.

En mulig ekstern kilde til Bronzino Eva kan være en skisse som i følge Aby Warburg ikke er laget av Botticelli, men som sannsynligvis stammer fra hans verksted og som er tegnet av en av hans elever (Fig.16). Skissen ble stilt ut i Paris i 1879, og sto oppført i utstillingskatalogen under tittelen ”No. 20. Etude pour une composition de Vénus sortant de l’onde pour le tableau aux Uffizi”⁸⁷ Skissen inneholder fem figurer, der figur nummer to fra venstre viser en kvinne i *kontrapost* med hoften bøyd mot venstre, slik som Bronzinos Eva gjør. Hun holder et

⁸⁴ Brock, *Bronzino*, 288

⁸⁵ *Ibid.*, 289

⁸⁶ Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity* (Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Programs, 1999), 90. Botticellis Venus-figur blir i noen sammenhenger sett på som et uttrykk for den florentinske glamour fra siste halvdel av 1400-tallet. Stefano Zuffi, *European Art of the Fifteenth Century*. Oversatt av Brian D. Phillips (Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2005), 241

⁸⁷ Egen oversettelse: Nr. 20. En studie til en komposisjon av Venus som stiger opp fra bølgene for maleriet i Uffizi.

flortynt klede med høyre hånd foran skjødet, venstre hånd er strakt fram. Det tynne kledet er drapert rundt venstre lår og høyre arm, på samme måte som Bronzinos Eva har. Kvinnen i skissen har håret skilt i midten og samlet i en løs knute, mens Bronzinos Eva, som også har midtskill, har håret bundet opp tett inntil hodet. Likheten Bronzinos Eva har til denne framstillingen, kan indikere at han kan ha kjent til denne skissen og hentet inspirasjon direkte fra den.

Botticellis Venus-figur kan i følge Warburg føres tilbake til gresk antikk litteratur, til beskrivelsen av Afrodite i den andre *Homeriske Hymne*, som også den florentinske poeten og akademikeren Poliziano (1454-1495) bygget sitt verk *Giostra* på. Den *Homeriske Hymne* var trolig godt kjent i det intellektuelle humanistiske miljøet i Firenze, blant annet gjennom Poliziano, som var en av de mest sentrale skikkelser i dette miljøet og kjent for å være både Michelangelos og Botticellis læremester.⁸⁸

Renessansekunstneren brukte referanser fra den antikke litteraturens beskrivelse av blafrende hår og gevanter for å symbolisere bevegelse i sine motiv. Botticellis framstilling av Venus kan kjennes igjen i beskrivelsen av Venus både i Polizianos *Giostra* og den andre *Homeriske Hymne* fra et florentinsk manuskript som var trykket i 1488.⁸⁹ Diktet beskriver hvordan gudinnen blir blåst til lands på et skjell, med langt hår som blaffer i vinden. Ved stranden står tre Horae og venter på henne ikledd flortynne stoff, alle med en søsterlig likhet. I Botticellis motiv har de tre Horae smeltet sammen til en skikkelse.⁹⁰ Poliziano knytter Horae til gudinnen Våren, som Ovid skriver om i *Fasti*, der Horae står ved solguden Apollons trone og vokter himmelens porter. I samme verk beskriver han hvordan Horae er ikledd et flortynt, gjennomsliktig slør som mykt beveger seg i vinden.⁹¹

Selv om Bronzinos Eva-skikkelse ikke har flagrende gevanter kan man likevel, på grunnlag av den formale framstillingen av figuren, spekulere på om han i tillegg til å hente inspirasjon fra Botticellis Venus-framstilling, også har brukt noen av disse skriftlige kildene som inspirasjon. Bronzinos kjennskap til latin var høyst sannsynlig begrenset. Hans poesi kan vitne om det, da de fleste skriftlige verk han refererer til er italienske. Det kan se ut som om

⁸⁸ David Summers, *Michelangelo and the Language of Art* (Princeton og New Jersey: Princeton University Press, 1981), 242-249

⁸⁹ Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, 90, 102

⁹⁰ Horae er hentet fra den greske mytologi, som i renessanselitteraturen betegner tre gudinner som står mellom solen og fruktbarhetsgudinnen Ceres og styrer de fire årstidene ved å åpne og lukke himmelens porter.

⁹¹ Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, 102-103

hans kjennskap til klassisk litteratur var begrenset til generelle publikasjoner fra håndbøker og italienske oversettelser som verserte i miljøet knyttet til Accademia Fiorentina. Mest kjennskap hadde han til klassiske myter, sett ut fra de referansene han bruker i sin poesi.⁹² Selv om han ikke har lest verkene på latin, kjente han til Ovids *Metamorphoser*, som han brukte som ekstern kilde til noen av skissene til gobelingene i Palazzo Vecchio.⁹³ Blant annet representerer den nakne Venus-figuren i skissen ”Primavera-Venus” fra 1546 både Venus, Våren og Flora, et tredelt symbol som lenge hadde vært kjent i maleri og poesi knyttet til Medicifamilien, og som representerte gjenopprettelsen av fred og velstand i Firenze.⁹⁴ I tillegg til sin kjennskap til Ovid kan Bronzino også ha kjent til både Polizianos dikt og den *Homeriske Hymne* gjennom sin akademiske tilknytning, og brukt elementer fra disse verkene for å knytte sin Eva-figur i ”Kristus i Limbo” til Venus.

Forbindelsen mellom Venus og framstillingen av Eva og de to kvinnene under henne i ”Kristus i Limbo”, ble i Bronzinos samtid sett i relasjon til skjønnhetsideal knyttet til nyplatonismen, slik det framkommer i Borghinis *Il Riposo*, og som Brock refererer til. Denne forbindelsen utdyper jeg i kapittel 5.2.

4.4 Michelangelos Dommedagsfreske i Det Sixtinske Kapell

Som tidligere nevnt, hadde Michelangelos kunst stor betydning for Bronzino. I artikkelen *The Influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori* argumenterer Elizabeth Pilliod for at ikke bare Bronzino, men også Pontormo og Allori, hadde et forhold til Michelangelo som gikk utover det generelle. Hun refererer til korrespondanse mellom disse tre kunstnerne og Michelangelo, som forteller om en tilknytning som har elementer i seg av et mester-elev forhold. Bronzinos personlige forhold til Michelangelo kommer fram i et brev han sendte til den store mester i begynnelsen av 1560-årene, etter Pontormos død. I følge Pilliod tyder brevet på at det er første gang Bronzino våget å henvende seg direkte til Michelangelo. Måten han uttrykker seg i brevet, kan tyde på at han oppfattet seg selv som Michelangelos følgesvenn i en apostolisk betydning, i det han sier at

“Having always learned from you all that I know and value, I therefore consider myself created by you, to be your disciple, and in sum, to be all yours”.⁹⁵

⁹² Parker, *Bronzino*, 21

⁹³ Brock, *Bronzino*, 305

⁹⁴ Cox-Rearick, *Friendly Rivals*, 305

⁹⁵ Elizabeth Pilliod, *The Influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori* i Francis Ames-Lewis og Paul Joannides. *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century* (Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2003), 36-37

Den direkte forbindelsen Bronzino hadde med Michelangelo kan også forstås ved at han kopierte Michelangelos skisser, noe som bare skjedde etter mesterens personlige tillatelse.⁹⁶ Pilliod viser til en skisse av en studie Michelangelo laget til Dommedagsfresken i 1534, der Jomfru Marias posisjon vendt mot Kristus, med armene utstrakt, blir gjentatt av Bronzino i framstillingen av Maria Magdalena i hans maleri "Noli me Tangere" fra 1561.⁹⁷

Bronzinos forhold til Michelangelo kan også ha blitt påvirket av den direkte kontakten Pontormo hadde til den store mester. Det foreligger to bevarte dokument som bekrefter at det var en direkte forbindelse mellom Michelangelo og Pontormo. Det første er i form av et brev fra 1531, som viser at Pontormo fikk i oppdrag å male motivet "Noli me Tangere" etter en skisse Michelangelo sendte han.⁹⁸ Den andre er et dokument skrevet av Benedotto Varchi i 1546. Dokumentet beretter om et maleri Pontormo laget av en Venusfigur (nå tapt) etter en skisse fra Michelangelo.

Alloris studier og kontakt med Michelangelo hadde også, i følge Pilliod, innvirkning på Bronzinos malerkunst. Allori reiste hyppig til Roma på slutten av 1550-tallet, der han studerte både antikk skulptur og Michelangelos kunst. Alloris direkte forbindelse med Michelangelo kommer fram i et brev Varchi sendte til Michelangelo i 1560, der han takker for vennligheten han viste den unge maler. Allori fikk i 1560 i oppdrag å dekorere Montauto kapellet i Santissima Annunziata. Der har han framstilt Kristus og Jomfru Maria som en nesten identisk kopi av disse to figurene i Michelangelos Dommedagsfreske.⁹⁹

Betydningen Michelangelos kunst hadde for Bronzino, kommer spesielt til syne i en konfrontasjon mellom "Kristus i Limbo" og Dommedagsfresken. Freedberg betrakter den anatomiske utformingen av figurene i "Kristus i Limbo" som Bronzinos endelig aksept av at kunsten ikke bare skulle være skulpturell, men også anatomisk, i tråd med Michelangelos overbevisning.¹⁰⁰ Bronzino må ha kjent til Dommedagsfresken *in situ* etter sine reiser til Roma. I tillegg kan han ha kjent til noen av trykkene som verserte av fresken.¹⁰¹ Brock

⁹⁶ Hall, *Michelangelo's Last Judgement*, 36

⁹⁷ Pilliod, *The Influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori* 36

⁹⁸ Pilliod, *The Influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori*, 34

⁹⁹ Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art* (New Haven og London: Yale University Press, 2001), 150

¹⁰⁰ Freedberg, *Painting in Italy, 1500-1600*, 459

¹⁰¹ Det første trykket som ble gjort etter en freske ble trykket av Niccolò della Casa i 1543 av Dommedagsfresken. Fram til slutten av 1500-tallet er det registrert hele sytten forskjellige reproduksjoner av fresken i form av trykk. Dette medførte at Dommedagsfresken ble kjent for et bredt publikum både av artister og

refererer til to direkte sitater Bronzino har hentet fra Dommedagsfresken i ”Kristus i Limbo”. Kvinnen i nederste høyre hjørne i Bronzinos motiv, som står og løfter en person inn i bildet, er sammensatt av to figurer fra Michelangelos freske. Bena og kroppens vridning er hentet fra Bartolomeo, som ses ved siden av Kristi venstre ben, og den utstrakte armen fra personen som sitter like under Jomfru Marias føtter, bare snudd motsatt vei. Kvinnen kan også relateres til tema i nedre venstre halvdel av fresken, der vi ser flere av de utvalgte personene som løfter andre opp ved å ta de i hånden (Fig.17). Michelangelo har brukt referanser til sitt tidligere motiv ”Slaget i Cascina” fra 1505 i denne framstillingen. Bronzino må også ha kjent til ”Slaget i Cascina”, og kan således ha benyttet begge Michelangelos motiv som referansekilde til denne kvinnen. Posituren til den mannlige figuren, som ligger på klippen og kysser Kristi venstre fot i Bronzinos motiv, er hentet direkte fra ”Slaget i Cascina”. I følge Brock har Bronzino brukt inspirasjon fra flere av figurene i Dommedagsfresken, men i tråd med hans praksis når det gjelder å bruke sitater og referanser fra eksterne kilder, ser det ut som om han bevisst har valgt å antyde figurene, i stedet for å lage direkte sitater.¹⁰²

Framstillingen av Eva-skikkelsen i ”Kristus i Limbo” kan muligens oppfattes som en antydning til Jomfru Maria i Dommedagsfresken, uten at jeg kan se at dette blir påpekt i forskningslitteraturen. Begge figurene står i *kontrapost*, med kroppen vendt mot høyre og med hodet bøyd ned mot høyre skulder. Blikket til Maria er vendt nedover mot gruppen av figurer som er på vei oppover i venstre nedre halvdel av fresken (Fig.18). Eva har blikket rettet mot gruppen av figurer som befinner seg i nedre venstre motivkant, foran Kristus. Maria er fullt påkledd, mens Eva er nesten naken. Sett i relasjon til hvordan Venus-figuren i motivet ”Allegori av Venus” har blitt oppfattet som en blygt avkledd Jomfru Maria hentet fra Michelangelos ”Doni Tondi”, kan Bronzino på samme måte ha malt Eva som en sensuelt avkledd etterligning av Jomfru Maria i Dommedagsfresken. Dette vil jeg diskutere nærmere i kapittel 5.2, der jeg behandler motivets relasjon til Dantes *Komedie*. I forbindelse med at jeg diskuterer Eva-figurens relasjon til Venus og nyplatonismens skjønnhetsideal, vil jeg forsøksvis antyde hvorvidt framstillingen, foruten at den kan være en henvisning til den formale framstillingen av Maria i Michelangelos freske, også kan tolkes som en eksternt kryssreferanse til Marias nærvær i Bronzinos motiv.

andre som ikke alle hadde samme forutsetning til å forstå freskens ikonografi og religiøse innhold. Hall, *Michelangelo's Last Judgement*, 36

¹⁰² Brock, *Bronzino*, 290

Som jeg var inne på i kapittel 4.3.1, kan det tenkes at Bronzino har gått via Michelangelos Kristus-figur (se Fig. 18) til den antikke skulpturen *Belvedere Torso* (se Fig. 9) som modell for sin framstilling av Kristus-figuren i ”Kristus i Limbo”. Bronzino har i så fall kopiert den antikke skulpturen fra en vinkel sett mer fra venstre side i forhold til Michelangelos framstilling. Posituren til Bronzinos figur er nesten identisk med skulpturen, bare at overkroppen er vridd litt mer mot venstre og underkroppen er vridd mer mot høyre, samt at beina er rettet ut i forhold til skulpturen.

De to Kristus-figurene har flere formale likheter, i tillegg til at de begge kan relateres til den antikke skulpturen. Begge figurene er plassert sentralt i motivet langs den midtre, vertikale aksens. De to Kristus-framstillingene er begge nakne, bortsett fra det tynne lendekledet rundt hoftene som er drapert over høyre arm. Som resten av figurene i Michelangelos freske, har hans Kristus-figur kraftig muskulatur, mens Bronzinos figur er mer preget av manerismens langstrakte og smale form. Naglemerkene i hender og føtter og såret i siden, som viser til den oppstandne Kristus, ses tydelig på Michelangelos Kristus-figur. Bronzino har bare svakt antydning av merkene i siden og på føttene av figuren, slik at de bare kan ses ved å studere motivet på nært hold.

Den formale likheten Kristus-figuren i Bronzinos motiv har til Kristus-figuren i Dommedagsfresken kan muligens representere en ekstern kryssreferanse til Dommedagsfreskens ideologi. Dette er et tema jeg ikke kan se er behandlet i forskningslitteraturen, men jeg vil argumentere for det som en mulighet, uten at jeg kan underbygge det som en påstand.

Dommedagsfreskens ikonografi har vært offer for stor oppmerksomhet og diskusjon helt fra den sto ferdig i 1541 og fram til våre dager. Et brev datert en 2.mars 1534 bekrefter at pave Clement VII ga Michelangelo i oppdrag å male et oppstandelsesmotiv til alteret i Det Sixtinske Kapell. Brevet ble i tidlig forskning tolket til å omhandle bestilling av et motiv over Kristi oppstandelse, mens vår tids forskere i stor grad enes om at det dreier seg om den universelle oppstandelsen på den ytterste dag.¹⁰³

Valerie Shrimplin setter imidlertid et nytt søkelys på Dommedagsfreskens ikonografi. I sine artikler *Hell in Michelangelo's Last Judgement* og *Sun-Symbolism and Cosmology in*

¹⁰³ Hall, *Michelangelo's Last Judgement as Resurrection of the Body: The Hidden Clue*, 96-98

Michelangelo's Last Judgement ser hun Dommedagsfresken i en kosmologisk og nyplatonisk sammenheng.¹⁰⁴ Shrimplin argumenterer for hvordan sirkelbevegelsen i Michelangelos freske kan knyttes til hans kjennskap til Copernicus vitenskaplige teori, med et heliosentrisk syn der solen står som sentrum i et sirkulerende kosmos. Hun viser hvordan denne teorien var kjent både av Michelangelo og innen den katolske kirken, også før den ble publisert i verket *De Revolutionibus*, som ble trykket i Nürnberg i 1543.¹⁰⁵ Forbindelsen mellom kosmologi og religion var et velkjent tema inntil det ble fordømt av kirken i 1616.¹⁰⁶

Videre argumenterer Shrimplin for hvordan Michelangelos Kristus-figur kan ses i sammenheng med solguden Apollon, som en analogi til Platons sol-metafor i *Republikken*, bok 6.¹⁰⁷ Hulen som Michelangelo har plassert midt på freskens bunnlinje, ser hun som en psykologisk framstilling av helvete og representerer menneskets tilstand av uopplyst mørke, hentet fra Platons hulelignelse i *Republikken*, bok 7.¹⁰⁸

Forbindelsen mellom Kristus og solen var et tema Michelangelo hadde kjennskap til fra forskjellige kilder. Tema var aktuelt innen gruppen Spirituali, som Michelangelo var tilknyttet. Denne gruppen katolske reformatorer ville revitalisere oldkirkens oppfatning av Kristus som symbol på lyset. Michelangelo hadde også inngående kjenneskap til Dantes *Komedie*, der det legges stor vekt på analogien mellom Gud og solen, eller Gud som et lys i sentrum av Empyreum. Dante beskriver hvordan universet sirkulerer rundt et punkt av lys i Empyreum i en perfekt og evigvarende bevegelse. Michelangelo brukte *Komedien* som ekstern skriftlig kilde til framstillingen av Dommedagsfresken.¹⁰⁹ Dette verket var også, som tidligere nevnt, en sentral skriftlig kilde til Bronzinos "Kristus i Limbo", noe jeg behandler i kapittel 5.2.

Shrimplin trekker imidlertid fram nyplatonismen slik den ble utarbeidet av Marsilio Ficino (1433-1499), og som var aktuell blant renessansens humanister, som den viktigste kilden til

¹⁰⁴ Valerie Shrimplin, *Hell in Michelangelo's Last Judgement*, *Artibus et Historiae*, Vol. 15. No. 30 (1994), s. 83-107 og Valerie Shrimplin, *Sun-Symbolism and Cosmology in Michelangelo's Last Judgement*, *Sixteenth Century Journal* XXI, No. 4, 1990

¹⁰⁵ Shrimplin, *Hell in Michelangelo's Last Judgement*, 98

¹⁰⁶ Shrimplin, *Sun-Symbolism and Cosmology in Michelangelo's Last Judgement*, 624

¹⁰⁷ Shrimplin, *Hell in Michelangelo's Last Judgement*, 98. I *Republikken*, bok 6, sammenligner Platon Det Gode direkte med solen og lyset i det allvitende intellektet er det samme som Det Gode som har skapt alle ting. Plato, *Complete Works*, Edited by John M. Cooper og D.S.Hutchinson (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997), Bok 6, 507a – 509d s. 1127-1130

¹⁰⁸ Shrimplin, *Hell in Michelangelo's Last Judgement*, 98. For Platons hulelignelse, se *Republikken*, bok 7, 514a-517b i Plato, *Complete Works*, s. 1132-1135

¹⁰⁹ Shrimplin, *Sun-Symbolism and Cosmology in Michelangelo's Last Judgement*, 628

sin tolkning av Michelangelos ikonografiske framstilling. Ficino var spesielt opptatt av å formidle synkretismen mellom platonismen og kristendommen, der Platons skrifter sto sentralt i hans syn på menneskets kosmiske og guddommelige tilknytning.¹¹⁰ Ficino diskuterer Platons sol-metafor flere steder, blant annet i *Theologia Platonica* fra 1481, *De Amore* fra 1484 og i *De Sole* fra 1493. Han legger også vekt på forbindelsen mellom sol-symbolikken og hulelignelsen, blant annet i *Theologia Platonica*.¹¹¹ Han diskuterer også Platons hulelignelse i sin oversettelse av Plotinus skrifter.¹¹² Med utgangspunkt i Platons filosofi og Plotinus utforming av senantikkenes nyplatonisme fra 200-tallet, utarbeidet Ficino en kristen mystikk som var påvirket av Pseudo-Dionysios skrifter fra 500-tallet.¹¹³ I denne mystikken ses Gud som en parallell til Platons Det Gode, og det guddommelige lys representerer en kilde til erkjennelse nedlagt i den menneskelige sjel.

Selv om det ikke er bevis for at Michelangelo leste Marsilio Ficanos latinske skrifter, så er det en generell oppfatning at han var påvirket av Ficanos nyplatonisme. Det kan blant annet ha skjedd i kontakten med Lorenzo de' Medicis krets av intellektuelle, som han var tilknyttet i sin ungdom.¹¹⁴ Dommedagsfreskens ikonografi inneholder i følge Shrimplin en subtil framstilling av Ficanos synkretisme mellom nyplatonisme og kristendom. Der står Kristus som sol-metafor, hulen er et psykologisk helvete av ignoranse og spirituell død og den kosmiske sirkelbevegelsen i fresken symboliserer en repeterende erkjennelsesprosess der mennesket gjennomgår en gradvis, spirituell oppvåkning.¹¹⁵

Ficanos nyplatonisme var kjent i det akademiske miljøet som Bronzino var tilknyttet. Cosimo I's initiativ til å få oversatt latinske skrifter til italiensk, deriblant Ficanos nyplatoniske verk, førte til en revitalisering av nyplatonismen i miljøet. I tillegg brakte Benedetto Varchi ideologien med seg da han vendte tilbake til Firenze og ble en sentral skikkelse ved akademiet.¹¹⁶

¹¹⁰ Ficanos oversatte og publiserte Platons komplette verk på latin som kom ut i 1484. James Hankins, *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance. II, Platonism* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2004), 400

¹¹¹ Shrimplin, *Hell in Michelangelo's Last Judgement*, 98-99

¹¹² Ficino oversatte og publiserte for første gang i historien Plotinus samlede komplette verk på latin som kom ut i 1492. Paul Oskar Kristeller, *Marsilio Ficino and his work after five hundred years* (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987), 5

¹¹³ Ficino oversatte flere av Pseudo-Dionysios skrifter til latin. Se Pseudo-Dionysius, *The Complete Works* (New York and Mahwah: Paulist Press, 1987), 36

¹¹⁴ Shrimplin, *Hell in Michelangelo's Last Judgement*, 98

¹¹⁵ *Ibid.*, 103

¹¹⁶ Mendelsohn, *Paragoni*, 6

Akademiet vektla imidlertid ikke den kristenmystiske tilnærmingen til nyplatonismen. Den ble derimot brukt som et ledd i en intellektuell utforming av en teori som omhandlet kunstners nobilitet og den kunstneriske prosess, basert på en synkretisme mellom Platons og Aristoteles filosofi. Kunstnerens nobilitet, som omhandlet poesi, skulpturkunst og malerkunst, var tema i den pågående *paragone* diskurs ved akademiet, noe jeg har omtalt tidligere. Tema ble behandlet gjennom to offentlige leksjoner, *Due Lezzioni*, som Benedetto Varchi holdt to søndager i mars i 1547 i Santa Maria Novella.¹¹⁷

I sine teorier knyttet Varchi skulpturkunsten og malerkunsten til intellektet, og plasserte dem i det lavere plan innen Aristoteles teori om sjelens universelle fornuft.¹¹⁸ Selv om Varchis kunstteori essensielt var aristotelsk, inneholdt den også viktige elementer av den florentinske nyplatonismen. Varchi definerte kunst som en prosess som starter med kontemplasjon og som krever uttrykk gjennom aktualisering av et indre potensiale som ligger skjult i materien. Han mente at all kunst kulminerer i et produkt som binder sammen form og materie.¹¹⁹ I følge Varchi representerer mennesket den høyeste form for jordisk eksistens. Han så på menneskekroppen som en materiell form sammensatt av de fire elementene jord, luft, ild og vann i en perfekt kombinasjon. Dette gjør den til en aktiv mottaker av den menneskelige eksistens som er i stand til å harmonisere alle motsetninger. Utførelsen av malerkunsten og skulpturkunsten så han i sammenheng med Platons to Venuser, den himmelske og den jordiske. Kunstneren er bindeleddet mellom himmel og jord, og skaper sin kunst gjennom en dualistisk innflytelse av guddommelig og jordisk kjærlighet uttrykt gjennom de to Venuser.¹²⁰ Når det gjelder Ficinos og Varchis definisjon av de to Venuser, så redegjør jeg nærmere for det i kapittel 5.2.

Varchis leksjoner ble trykket og publisert i 1550, samme år som den første utgaven av Vasaris biografier kom ut. Varchis leksjoner danner grunnlaget for flere av Vasaris teoretiske påstander i biografiene, som ble sentrale i utviklingen av den florentinske hoffstilen.¹²¹ Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 6.1.1 og 6.2.

Michelangelos kunst var sentral i Varchis forelesninger. I den første leksjonen analyserer han en av Michelangelos sonetter i en komparasjon med hans visuelle kunst. I analysen

¹¹⁷ Mendelsohn, *Paragoni*, 90

¹¹⁸ Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, 146-147

¹¹⁹ Mendelsohn, *Paragoni*, 55

¹²⁰ *Ibid.*, 21

¹²¹ *Ibid.*, xx

sammenligner han den kunstneriske prosess med den nyplatoniske kjærligheten, og framhever Michelangelo som en suveren utøver av denne.¹²² Analysen danner grunnlaget for tema i den andre leksjonen, der han tar for seg *paragone* diskursen mellom de forskjellige kunstartene.

Direkte korrespondanse med Michelangelo viser at Varchi involverte ham i innholdet i sine leksjoner. I brevene framkommer det at Michelangelo følte seg beæret over kommentarene til sonetten, men han nevner ingenting om innholdet i den andre leksjonen. Det kan bety at Michelangelo ikke hadde mottatt innholdet i den siste leksjonen da den aktuelle korrespondansen fant sted. Det kan likevel også være en indikasjon på at Michelangelo fattet liten interesse for Varchis teoretiske tilnærminger til kunsten og den kunstneriske prosess.¹²³

Michelangelo var av samme oppfatning som Varchi om at mennesket var overlegent alle andre skapninger. Hans ærbødige syn på kunsten og den kunstneriske prosess kan forstås gjennom hans uttalelse om at maling for han var å imitere hver enkel av de tingene den allmechtige Gud har skapt i sitt bilde, og at han med stor omhu, visdom og perfeksjon prøvde å formidle tingens unike betydning og verdi. Han mente at mennesket var det vanskeligste å male, fordi det er skapt i Guds bilde og står over de andre skapningene. Michelangelo anså det skapte som mer perfekt enn det som er laget av mennesker. Eksempelvis uttalte han at en fot er mer perfekt enn skoen som kler den, noe som er med og forklarer hvorfor hans figurer måtte være nakne.¹²⁴

I følge Michelangelo burde den maler som skulle gjengi et bilde av Gud, leve et rent liv, om mulig burde han være en helgen, slik at den Hellige Ånd kunne inspirere han. Han mente videre at kunstneren måtte være dyktig for å male bilder som appellerte til renhet. Dårlige bilder kunne distrahere oppmerksomheten og motvirke gudsfrykten, mens de kunstverk som er utført med guddommelig innsikt, uansett ville stimulere til gudsfrykt hos betrakterne. Gode bilder ville vekke gudsfrykten selv hos de som hadde liten religiøs hengivenhet og evne til kontemplasjon. Med andre ord er det bare store kunstnere som kan tjene kirkens behov ved å stimulere til fromhet og gudsfrykt gjennom sine bilder.¹²⁵

¹²² François Quiviger, *Varchi and the Visual Arts* i *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 50 (1987), s219-224, 221

¹²³ Mendelsohn, *Paragoni*, 157

¹²⁴ Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, 289

¹²⁵ Hall, *Michelangelo's Last Judgement*, 34

Framstillingen av Eva og den nederste kvinnen i Bronzinos ”Kristus i Limbo” kan ses i sammenheng med den akademiske oppfatning av Platons to Venuser, noe jeg kommer tilbake til i kapittel 5.2. Det kan likevel stilles spørsmål om motivet også kan ses som et ledd i Bronzinos ønske om å få til en ”Michelangelo-renessanse” i Firenze med fokus på den kristenmystiske tilnærmingen i nyplatonismen, slik Shrimplin knyttet denne til Michelangelos Dommedagsfreske. Som nevnt i kapittel 2, blir Bronzino framhevet som en av de få kunstnerne som hadde dyktighet og innsikt nok til å assimilere og transformere Dommedagsfreskens ikonografi.¹²⁶

Michelangelos framstilling med Kristus som en sol-gud i sentrum av et sirkulerende kosmos vakte stor oppsikt og var et aktuelt tema i den heftige diskusjonen som fresken forårsaket allerede før den sto ferdig.¹²⁷ Det er sannsynlig at Bronzino hadde kjennskap til denne diskusjonen fra sine opphold i Roma i tiden da han arbeidet med motivet ”Kristus i Limbo”. Han kan ha fått kjennskap til freskens nyplatoniske ideologi, både gjennom disse diskusjonene, men også gjennom den direkte kontakten han selv, Pontormo og Allori hadde med Michelangelo.

Dersom Ficinos kristenmystiske eksegese av nyplatonismen også kan forstås i Bronzinos motiv, har han ikke framstilt Kristus som en sol-gud i sentrum av et sirkulerende kosmos, slik Michelangelo gjorde. Det er mulig at Bronzino omformet Kristus-figurens ikonografi og plassert ham inne i den platonske hulen, som en fysisk tilstedeværelse i underverdenen og som representativ for det guddommelige lyset som gjennomtrenger menneskets mørke av ignoranse og spirituell død.

I tillegg til å ha hentet inspirasjon til denne framstillingen fra Michelangelo selv og fra Ficino, kan også *Nicodemusevangeliet* representere en eksternt skriftlig kilde til denne forståelsen hos Bronzino. Shrimplin argumenterer for hvordan Platons sol-symbolikk og hulelignelse kan oppfattes som komplementære til innholdet i *Nicodemusevangeliet*, som regnes som en sentral skriftlig kilde både til Dommedagsfresken og til ”Kristus i Limbo”. Hun viser hvordan den kristne eksegese som kommer til uttrykk i evangeliet kan oppfattes som symbol på menneskets frelse gjennom kunnskap om hva Gud er. Kristi liv, død og oppstandelse representerer en kilde til denne forståelsen. Som en parallell til den kristne forståelsen om at Kristus frir mennesket fra helvetes mørke gjennom sin reise til underverdenen, vil mennesket,

¹²⁶ Hall, *Michelangelo's Last Judgement*, 33-34

¹²⁷ Shrimplin, *Sun-Symbolism and Cosmology in Michelangelo's Last Judgement*, 618-620

i følge nyplatonismen, gjennom kontemplasjon bli befridd fra mørkets ignoranse, fortvilelse og spirituelle død gjennom fornuften.¹²⁸

Hall framholder at forkortningen av Kristus-figurens underkropp, og den kraftige vridningen i motsatt retning av overkroppen, er tilpasset betrakterens perspektiv. Hun begrunner dette med bildets plassering i Zanchini-kapellet, som gjorde at betrakteren så det fra nivået der de nederste figurene i motivet er plassert. Plasseringen ga dermed betrakteren en illusjonistisk opplevelse av å befinne seg blant denne gruppen i motivet og delta aktivt i figurenes bestrebelse på å strekke seg mot frelseren, som de så nedenfra og opp.¹²⁹ Den buede nisjen der Gino Capponi monumentet er plassert i Santa Croce i dag, er den samme som rommet Bronzinos motiv i Zanchini-kapellet. Sett ut fra nisjens plassering hang maleriet litt høyere enn der det er plassert i dag i kirkens museum. Bildet hang dermed ikke så høyt at plasseringen nødvendigvis kan forklare forkortningen og den kraftige vridningen av Kristi kropp for å tilpasse den betrakterens synsvinkel.

Som jeg har vært inne på i kapittel 4.3.1, kan vridningen forstås i forbindelse med Bronzinos måte å etterligne skulptur i sin malerkunst. Dersom Bronzinos motiv følger den klassiske måten å lese et bilde, fra venstre mot høyre, har han ved å vri Kristus-figurens overkropp mot høyre i motivet og underkroppen mot venstre i motivet, skapt en bevegelse i motivet som går fra venstre mot høyre. Som nevnt kan Døperen Johannes plassering og positur oppfattes å videreføre denne bevegelsen. Johannes retter dermed betrakterens oppmerksomhet mot lyskilden som kommer inn fra høyre, og som er representativ for det guddommelige lyset som gir mennesket frelse gjennom Kristus og den kristne dåp. Man kan spekulere på om det gygne feltet i landskapet utenfor den åpne portalen kan ses i sammenheng med lyskilden (se Fig.11). Selv om jeg ikke kan se at denne detaljen er behandlet i forskningslitteraturen, kan man kanskje anta at den ikke er tilfeldig plassert.

Vi kan muligens komme nærmere en forklaring på plasseringen av de florentinske portrettene i motivet ved å se motivet i lys av nyplatonismen. Ved å plassere portrettene i Limbo, og ikke i skjærsilden der de naturlig skulle høre hjemme, mener Brock at Bronzino skaper en

¹²⁸ Shrimplin, *Hell in Michelangelos Last Judgement*, 103

¹²⁹ Hall, *Renovation and counter-reformation*, 46

forbindelse mellom helvete og skjærsilden, på tross av at dette teologisk sett blir betraktet som to adskilte steder i underverdenen.¹³⁰

Skjærsilden ble av mange katolikker på 1500-tallet betraktet som middelaldersk overtro, inntil det ble vedtatt som teologisk dogme under kirkemøtet i Trent.¹³¹ I flere av de tidlige trykkene som verserte av Dommedagsfresken like etter at den sto ferdig, blant annet i Marcello Venustis trykk fra 1549, blir hulen midt på freskens bunnlinje og inngangen til helvete i høyre motivkant trukket sammen til et område. Trykkene kan være et uttrykk for at underverdenen ble sett på som en enhet.¹³² Man kan videre stille spørsmål om trykkene kan være påvirket av den nyplatoniske forståelse av helvete, som en psykologisk tilstand av ignoranse og spirituell død, og at Bronzinos framstilling kan være inspirert av disse. Tilstedeværelsen av Bronzinos selvportrett og portrettene av hans kolleger tilknyttet akademiet i motivet kan være et uttrykk for en oppfatning Bronzino hadde av seg selv og sine kolleger i forhold til nyplatonismens og den kristenmystiske erkjennelseslære. Det kan være et malerisk uttrykk for måten han kommentere personer og situasjoner fra samtidens Firenze i sine dikt.

¹³⁰ Brozk, *Bronzino*, 293

¹³¹ Michael A. Mullett, *The Catholic Reformation* (London og New York: Routledge, 1999), 5

¹³² Shrimplin, *Hell in Michelangelo's Last Judgement*, 95-96

5. Motivet i lys av skriftlige kilder

Nicodemusevangeliet og Dantes *Komedie* ser jeg som to sentrale, skriftlige kilder til framstillingen av Bronzinos motiv ”Kristus i Limbo”. I dette kapitlet belyser jeg referanser motivet kan ha til disse to kildene.

5.1 Nicodemusevangeliet

Nicodemusevangeliet hadde en sentral plass i middelalderens Europa. I følge Brock utgjør verket en sentral skriftlig kilde i Bronzinos framstilling av ”Kristus i Limbo”. Hans inspirasjonen kan komme direkte fra selve *Nicodemusevangeliet*, eller fra andre skriftlige kilder som er inspirert av denne teksten.¹³³ Middelalderlitteraturen inneholder en rekke referanser til *Nicodemusevangeliet*. Blant annet forekommer dets innhold i det sentrale verket *The Golden Legend* av Jacobus de Voragine, hvor han inkorporerer evangeliet i kapittel 54, som omhandler oppstandelsen.¹³⁴ Tema fra evangeliet forekom også i en rekke spill fra det trettende til det sekstende århundre. På slutten av 1400-tallet inkluderes tema fra verket i Gonfalone-ordenen sitt store pasjonsspill i påskeuken. Det lengste av disse spillene stammer fra Firenze.¹³⁵

Selv om det ikke foreligger noen klar oversikt over de italienske versjonene av manuskriptet, tyder dets store påvirkning på italiensk middelalderlitteratur på at det har eksistert i Italia både i latinsk utgave og i flere italienske oversettelser. De italienske versjonene av evangeliet kan være vanskelig å identifisere, da de ofte opptrer med forskjellige titler. Men det kan se ut som at majoriteten av de italienske oversettelsene forelå på toskansk.¹³⁶ Mye tyder på at de italienske tekstene var sterkt påvirket av de provençalske tekstene, som deles inn i A, B og C-versjonene.¹³⁷ En komplett utgivelse av A, B og C-versjonene foreligger på gammelfransk. Disse ble utgitt samlet i 1885 av Gaston Paris og Alphonse Bos i serien *Société des anciens textes français*. Den mest sentrale versjonen er B-versjonen, forfattet av André de Coutances i ca 1204. Dette verket tilhørte opprinnelig klosteret Mont Saint Michel i Normandie.¹³⁸

¹³³ Brock, *Bronzino*, 286

¹³⁴ Jacobus de Voragine, *The Golden Legend. Readings of the Saint. Volume 1* (Princeton: Princeton University Press, 1993), 216-224

¹³⁵ Zbigniew Izydorczyk, *The Medieval Gospel of Nicodemus* (Tempe, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & studies, 1997), 194

¹³⁶ *Ibid.*, 166

¹³⁷ *Ibid.*, 170

¹³⁸ André de Coutance, *Nicodemusevangeliet*. Oversatt fra gammelfransk med noter og efterord av Helge Nordahl (Oslo: Solum Forlag, 1992), 95

I følge de Coutance bygger hans litterære verk på et skrift nedtegnet av Nicodemus, som i følge Bibelen, Joh. 19,38-39, sammen med Josef av Arimatea var med og tok Jesus ned fra korset. Descensus-sekvensen innledes ved at Josef av Arimatea blir oppsøkt av jødene, som ber ham om å bekrefte ryktene som går at Jesus er oppstått fra de døde. Josef forteller at ikke bare Jesus, men hundre tusen andre også har stått opp igjen fra de døde. Simon, som Jesus ble båret fram for i tempelet, er blant de oppstandne.¹³⁹ Simons to sønner, Leotinus og Carinus, som også er blant de oppstandne, får i oppdrag av jødene å skrive ned beretningen. Kristus bifaller dette i et svar på deres bønn, selv om de involverte hadde fått ordre om å hemmeligholde hendelsene.¹⁴⁰ De to beretningene ble identiske, selv om de ikke samarbeidet med nedskrivningen, noe som ble tatt som en bekreftelse på historiens autensitet.

De to sønnene beretter hvordan de sammen med alle sine forfedre og profetene fra Det Gamle Testamentet lå i dødens og lidelsens dype mørke, da de plutselig så et lys. De gjenkjente lyset og så at det kom fra Herrens kjærlighet og fra han som hadde gått i døden for deres frelse. Ved synet av dette lyset bryter det ut panikk i underverdenen. Dødsriket og Satan kommer i heftig krangel. Porten blir sprengt åpen og Kristus kommer inn. Han kaster først den bitre dronning Død i avgrunnen. Så overmanner han Dødsriket og sender det ned samme vei. Satan, som har vært enehersker i Dødsriket, må se seg slått av Frelserens makt og bindes til glødende lenker. For første gang har en dødelig kommet til Dødsriket, frisk og sterk og overvunnet dets makt. De gode sjelene blir hentet ut, mens de som er bundet av sine synder må bli igjen. Dødsrikets makter mister grepet og djevler og demoner resignerer. De finner ikke lenger glede i å torturere rakkerpakket som blir igjen, mens alle helgener og profeter som pleide å frykte deres krefter toger ut med Jesus.¹⁴¹

De navngitte personene som blir hentet ut av Kristus varierer avhengig av utgaven av evangeliet. I denne aktuelle utgaven navngis syv personer, foruten Adam som Jesus tar i hånden og reiser opp. Disse er Eva, profeten Esaias, Simon, Døperen Johannes, Adams sønn Seth, kong David og den rettferdige fangen Dismas.¹⁴²

Referansen til *Nicodemusevangeliet* kan ses i de tradisjonelle versjonene av den billedlige framstillingen av "Kristus i Limbo", slik jeg var inne på i kapittel 4.2. I følge Gaston kan flere

¹³⁹ De Coutance, *Nicodemusevangeliet*, 37

¹⁴⁰ Ibid., 41

¹⁴¹ Ibid., 67

¹⁴² Ibid., 68

av de gammeltestamentlige personene det refereres til i *Nicodemusevangeliet* også identifiseres i Bronzinos motiv. Foruten Adam, Eva og Døperen Johannes, som jeg har identifisert i kapittel 2 og 4, ser vi den rettferdige fangen Dismas som holder sitt kors og peker samme vei som Døperen Johannes. Dismas tilstedeværelse i *Nicodemusevangeliet* opptrer som vitne for Kristi løfter til mennesket om evig frelse mens han gikk på jorden. Dismas bærer korset som attributt for å bli gjenkjent av erkeengelen Mikael, som vokter porten inn til paradiset.¹⁴³

I følge Gaston er flere av de florentinske portrettene, som Bronzino har gitt de gammeltestamentlige personene i motivet, malerens nære venner og kolleger tilknyttet Accademia Fiorentina. Det er ikke noen entydig tolkning av hvem de enkelte portretter tilhører, men jeg vil trekke fram noen av de mest sentrale personene og deres plassering, slik Gaston argumenterer for dette.

Den rettferdige fangen Dismas kan representere Benedetto Varchi.¹⁴⁴ Varchi var en karismatisk litterat tilknyttet Accademia Fiorentina som også var kjent for sin teologiske ekspertise. En direkte årsak til at Bronzino knytter Varchi til Dismas, kan være en forelesning han hadde påsken 1548 i Firenze over oppstandelsens kors, en forelesning med et sterkt evangelistisk budskap.¹⁴⁵ Bronzino var en beundrer av Varchi og tilhørte den indre kjernen knyttet til han og Accademia Fiorentina.¹⁴⁶

Som jeg påpekte i motivbeskrivelsen, står Kong David til høyre for Kristi skulder, ikledd en blå kappe, og strekker armene fram mot Kristus. Han gjenkjennes på grunn av lyren han holder under armen. I *Nicodemusevangeliet* blir de hellige personene ledet ut fra Limbo av Kristus akkompagnert av Davids salmer. Årsaken til at Bronzino framstiller Kong David som sitt eget selvportrett kan knyttes til den store betydningen han la på sin egen poetiske virksomhet.¹⁴⁷

I tillegg til personene navngitt i *Nicodemusevangeliet*, kan i følge Gaston flere personer fra Det Gamle Testamentet gjenkjennes. Blant disse ses Moses som sitter like overfor Kirsti høyre arm, som gjenkjennes på grunn av hornene på hodet. Den gamle mannen ved siden av

¹⁴³ Gaston, *Iconography and Portraiture in Bronzino's "Christ in Limbo"*, 44-45

¹⁴⁴ Ibid., 48

¹⁴⁵ Ibid., 54

¹⁴⁶ Ibid., 56

¹⁴⁷ Ibid., 52

Moses kan være patriarken Abraham, noe personen plassert under Kristi høyre arm kan indikere. Den unge mannen under Kristi høyre arm identifiseres som Isak. Han holder en lang gjenstand i hånden, som kan forstås som kniven Abraham skulle bruke for å ofre han på Herrens alter.

Vasari navngir tre mannlige portretter i ”Kristus i Limbo” i den andre utgaven av *Lives*, uten å oppgi hvor de befinner seg i motivet. Disse er Pontormo, Gelli og Bacchiacca. Ansiktet som identifiseres som Moses, antas å være Pontormo. I følge Gaston kan Isak, som er plassert under Kristi arm, være Bronzinos elev Allori. Som nevnt tidligere, betraktet Bronzino sin læremester Pontormo som en farsfigur og sin elev Allori som sin sønn. Det kan derfor tenkes at han ved å plassere disse to personene nærmest Kristus uttrykker sin hengivenhet overfor disse.¹⁴⁸

Personen som identifiseres som Abraham kan være Giovanbattista Gelli. Gelli var en sentral person tilknyttet Accademia Firoentina. Han var en nær venn av Bronzino, og var spesielt kjent for sine forelesninger om Dantes *Komedie*.¹⁴⁹

Motivets referanser til *Nicodemusevangeliet* kan ses i en nyplatonsk sammenheng, som jeg har argumentert for i kapittel 4.4.

5.2 Dantes *Komedie*

Som nevnt ble Dantes *Komedie* et sentralt litterært verk i Cosimo I de’ Medicis kulturelle politikk. Den spilte en helt sentral rolle ved Accademia Fiorentina, der verket ble studert og kommentert i detaljer. Benedetto Varchi var den første som introduserte leksjoner over *Komedien* ved akademiet, med en rekke forelesninger over forskjellige tema fra verket. Det som særpreger disse leksjoner, er at hver enkelt leksjon kun omhandler en av sangene, noen ganger bare noen vers fra en av sangene.¹⁵⁰

Akademiet var tverrfaglig sammensatt av medlemmer som både var skolert innen litteratur, skulptur og malerkunst. Medlemmene var forventet å kunne føre likeverdig diskurs over kunststartene, med *Komedien* som det viktigste referanseverk. Dantes verk kom dermed til å bli

¹⁴⁸ Gaston, *Iconography and Portraiture in Bronzino’s ”Christ in Limbo”*, 44,48

¹⁴⁹ Ibid., 53

¹⁵⁰ Marcello Vannucci, *Dante nella Firenze del ’500* (Firenze: Istituto Tecnico Industriale ”Leonardo da Vinci”, 1965), 31

toneangivende både innen malerkunsten og innen litteraturen.¹⁵¹ I tråd med akademiets program, skal Bronzino selv ha uttalt at han kunne Dantes *Komedie* utenat.¹⁵² Som sagt innledningsvis, brukte han inspirasjon fra *Komedien* både i sin poesi og i den visuelle kunsten.

Komedien ble publisert i år 1300. Allerede i Dantes samtid var verket godt kjent blant Firences innbyggere. Offentlige forelesninger over verket ble holdt regelmessig i byens kirker til tidlig på 1400-tallet, en tradisjon som ble gjenopptatt under Cosimo I de' Medicis styre, der forelesninger i regi av akademiet ble holdt i Santa Maria Novella på søndager. Mange av innbyggerne, både i Dantes samtid og under Cosimo I's regjeringstid, kunne sitere fra verket utenat. Enhver florentiner som betraktet seg selv som lærd måtte ha inngående kjennskap til verket, aller helst skulle de kunne deler av det utenat. Noe av grunnen til populariteten var at *Komedien* er skrevet på toskansk dialekt og omhandler personer både fra de høye og de lave samfunnslag. Verket har referanser tilbake til den antikke, klassiske litteraturen, og til Firenze i Dantes samtid. Den har et eskatologisk budskap, samtidig som den omhandler hverdagslige hendelser. Verkets verselinjer gjorde at den var lett å huske utenat.¹⁵³

De utallige utgavene som er trykket av *Komedien*, forteller om betydningen dette verket har hatt. De forskjellige utgavene med kommentarer som ble utgitt, har vært med på å sette sitt preg på tolkningen av diktverket til enhver tid.¹⁵⁴ I 1481 kom det ut en utgave i Firenze med kommentarer av Christofano Landino. Landinos kommentarer er preget av den nyplatoniske filosofien som var utarbeidet av Marsilio Ficino, og som var aktuell i det intellektuelle miljøet i Firenze. Fra 1472 til 1596 ble det trykket 51 utgaver av *Komedien*. Av de utgavene som ble trykket etter 1481, hadde 20 utgaver hele eller deler av Landinos kommentarer.¹⁵⁵ Utgaven fra 1481 er kjent for å være omtrent den eneste som ble lest de første tiår av 1500-tallet i Firenze. Både Leonardo da Vinci, Rafael og Michelangelo brukte denne utgaven.¹⁵⁶ Det helt nye ved 1481-utgaven var at den inneholdt illustrasjoner, som var av Sandro Botticelli.¹⁵⁷ Det er å anta

¹⁵¹ Mary Aleandra Watt, *The Reception of Dante in the Time of Cosimo I*, i Eichenbichler, Konrad, *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici* (Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2001), 127

¹⁵² Brock, *Bronzino*, 286, Watt, *The Reception of Dante in the Time of Cosimo I*, 127-128

¹⁵³ Simon Gilson, *Dante and Renaissance Florence* (Cambridge: University Press, 2005), 21

¹⁵⁴ Parker, *Commentary and ideology*, 132

¹⁵⁵ *Ibid.*, 134-135

¹⁵⁶ André Chastel, *Art et Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1959), 108

¹⁵⁷ Parker, *Commentary and ideology*, 135-136. Kopi av originaltegningene er publisert i boken Dante Alighieri. *La Divina Commedia, Illustrazioni Sandro Botticelli*, 75-78, (Helvete, VIII)

at 1481-utgaven av *Komedien* ble brukt ved Accademia Fiorentina, og at Bronzino var kjent med denne.

Komediens handling er kompleks og omfattende. Den foregår i tre områder; helvete, skjærsilden og paradiset. Hvert område har ni nivå og deles inn i trettifire sanger i kapitlet som omhandler helvete og trettitre sanger i kapitlene som omhandler skjærsilden og paradiset. I grove trekk handler verket om dikteren Dante som midt i livet har gått seg vill og befinner seg i en mørk skog. Virgil, den romerske dikteren fra antikken, kommer han til unnsetning. Han er sendt av Sankta Lucia og av Beatrice, Dantes ungdoms elskede, og har fått i oppgave å lede Dante inn igjen på rett vei. Reisen går først gjennom helvetes ni kretser, der Dante som eneste fysiske vesen blir vitne til ufattelige sjelelige lidelser. De kommer ned til bunnen av helvete der de ser Lucifers skrekkinngytende overkropp, med raggete pels, stå frosset fast i et hull. Dante og Virgil hopper bort på Lucifer, klamrer seg til pelsen og klatrer nedover kroppen hans. Plutselig går de gjennom et mørkt hull og befinner seg på den andre siden, der Lucifers underkropp står med beina rett opp i luften. De har kommet over fra den nordlige til den sørlige halvkule og er kommet til foten av skjærsildens fjell.

Virgil blir med Dante opp skjærsildfjellets ni kretser, til de kommer til det jordiske paradiset. Da må han vende tilbake til sitt faste tilholdssted i helvete, mens Dante møter igjen Beatrice, som viser han veien videre opp gjennom paradiset sine himler. For å få mot til å gjennomføre reisen gjennom helvete og skjærsilden har Dante hatt behov for guide. Foruten å bli ledet av sitt store forbilde Virgil, er Dantes motivasjon vissheten om at han skal møte sin elskede Beatrice igjen. Etter hvert som de stiger opp gjennom paradiset sine himler blir Dante imidlertid klar over at det endelige formålet med reisen ikke er gjenforeningen med Beatrice. Ved overgangen til Empyreum forlater Beatrice ham, mens St. Bernhard av Clairvaux kommer til og hjelper han videre opp i de himmelske sfærer. På veien opp gjennom paradiset blir Dante stadig blendet av et sterkt lys, som blant annet stråler ut fra Beatrices øyne. Lyset blir stadig sterkere etter som de går opp gjennom de himmelske sfærer. Til slutt når Dante sin reises endelige mål og får et glimt av Jomfru Marias strålende blick, som gir han et glimt inn i det guddommelige, som befinner seg utenfor fornuftens fatteevne og som dermed også er umulig å uttrykke med ord. Det viser seg å være Jomfru Maria, hvis nærvær har blitt antydnet både i inferno, i skjærsilden og i paradiset, som har kalt på Dante gjennom Beatrice og Lucia.

Dante har nådd reisens mål og kommet hjem, der han kan vende øynene mot lyset eller mot ”den elsk som styrer sol og himlens stjerner”.¹⁵⁸

Den mest nærliggende referansen til *Komedien* i Bronzinos motiv ”Kristus i Limbo”, slik det framholdes av Brock og Gaston, er Limbo som befinner seg i første krets i Dantes inferno.¹⁵⁹ Dantes Limbo er delt inn i flere nivå og inneholder mange sjeler, både i bibelsk og filosofisk sammenheng. Dante nevner også tilstedeværelsen av barn. Felles for de alle er at de ikke er i Limbo fordi de har syndet, men fordi de ikke har mottatt dåpen. De bibelske personene Dante navngir, er i stor grad sammenfallende med personene som navngis i *Nicodemusevangeliet*, slik jeg har identifisert disse i forrige kapittel. Dante beskriver hvordan -”eit mektig menne”¹⁶⁰ - kommer inn med seiersflagget og henter ut de bibelske personene, Adam og hans sønn Abel, Noah, Moses, Abraham og Kong David og mange andre, og fører de til frelse.¹⁶¹ Igjen i Limbo blir de antikke personene, store diktere som Homer og Ovid, filosofer som Aristoteles, Platon og Sokrates, herskerne som Hektor og Aneas, Cæsar og Brutus. Dantes fører Virgil har også sitt faste tilholdssted der, og må vende tilbake dit når oppdraget som fører er avsluttet.¹⁶²

Det er naturlig at motivet ”Kristus i Limbo” knyttes til Limbo, slik både Brock og Gaston gjør, da dette er hovedtema i motivets framstilling. Limbo utgjør imidlertid bare en liten del av *Komediens* innhold. Med den inngående kjennskapen Bronzino hadde til *Komedien*, og den framtrede rollen verket spilte ved akademiet, kan det stilles spørsmål om han har begrenset referansene i sitt motiv ”Kristus i Limbo” til bare å omhandle Limbo, eller om motivet inneholder referanser til flere steder i teksten.

Som vi har sett i kapittel 2.1, henter Bronzino gjerne et element fra en ekstern kilde og skriver det om til en egen historie i sine dikt. Vi har således sett hvordan han bruker Dantes Lucifer som modell for kjempen Arcigrandone i diktet *Il Piato*. Detaljer i maleriet ”Kristus i Limbo” kan tyde på at Bronzino har brukt denne teknikken også i den maleriske utformingen av motivet.

¹⁵⁸ Dante Aligheri, *Den Guddommelige Komedie*. Oversatt og med føreord og etterord av Magnus Ulleland (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 2000), 654, (Paradiset, XXXIII, linje 145)

¹⁵⁹ Ibid., 45-51, (Helvete, IV)

¹⁶⁰ Eit mektig menne henviser til Kristus som ikke nevnes med navn.

¹⁶¹ Dante, *Den Guddommelige Komedie*, 46-47, (Helvete, IV, linje 53-60)

¹⁶² Ibid., 48-49. (Helvete, IV, linje 88-151)

Personen plassert i øverste venstre hjørne i motivet, omgitt av demoner, kan muligens representere en av disse detaljene. Personen er ikke identifisert, men han ser ut til å være et portrett (Fig.19). Går man helt inn på motivet, ses en detalj ved personen, som det ellers er vanskelig å skjelve på grunn av den mørke koloritten og distansen til betrakteren.¹⁶³ Armene som stikker opp over muren ved siden av hodet og som tilsynelatende tilhører personen, er formet som trefingrede, skjellbelagte luffer (Fig.20). Muren av grove steiner skiller det rødgledende inferno der personen er plassert, og gruppen av figurer med de florentinske portrettene som omgir Kristus.

I sekstende sangen, i syvende kretsen av inferno, beskriver Dante hvordan han og Virgil møter det mytiske, greske monster Geryon. Uhyret lander ved kanten av sjøen som markerer slutten på den steinete vegen Dante og Virgil har vandret på, ved skillet til avgrunnen mellom den syvende og åttende krets. - ”det skitne biletet av sviket kom inn og landa med hovudet og bulen, men halen drog det ikkje inn på stranda”. Virgil kaller uhyret -”beistet med den spisse sporden, det kryssar fjell og knuser mur og våpen, dette er det som forpestar heile verda”. Geryons -”andlet var som på ein rettvis mann, velviljug var det utanpå å sjå til”. Kroppen var sammensatt av elementer fra flere dyr, blant annet med slangekropp og -”to luffeklør var håra opp til aksla”.¹⁶⁴ I gresk mytologi ble det trehodede uhyret Geryon drept av Herkules, men i Dantes historie frakter monsteret vandreren Dante og guiden Virgil ned i den åttende kretsen på sin rygg.

Som Dante selv skriver, symboliserer Geryon sviket. I Dantes historie er det to typer svikere. I den åttende krets befinner det seg de bedragerne som sviker folk som ikke viser det sin tillit, i den niende krets befinner det seg bedragerere som sviker folket som viser det sin tillit.¹⁶⁵ Den åttende krets er delt inn i ti ringer som huser ti kategorier av bedragerere, og kalles ”Vondegøymsler, heilt gjort av stein og er som jarnet léta, lik bergveggen som reiser seg i kring han”. På broer av grove steiner bygget opp langs stien nedover mot avgrunnen springer demoner med horn og pisker.¹⁶⁶

Geyron lander nederst i den syvende krets. Syvende krets er bygget opp av tre lag, som huser forskjellige voldsmenn. I den nederste av disse kretsene, ytterst på kanten ned til den åttende

¹⁶³ Jeg fikk fram denne detaljen ved hjelp av et godt fotoapparat.

¹⁶⁴ Dante, *Den Guddommelige Komedie*, 115, (Helvete, XVII, linje 1-13)

¹⁶⁵ *Ibid.*, 115, (Helvete, XVII)

¹⁶⁶ *Ibid.*, 120-21, (Helvete, XVIII, linje 1-24)

krets, der Geryon lander, sitter de ågerkarler fra Firenze som har forbrutt seg mot kunstens regler, og derved også mot naturen som kunsten representerer, og mot Gud som har skapt naturen. Plasseringen tilsier at det skal bare et lite feilsteg til før de havner ned i stupet til åttende krets der straffene er enda tyngre.¹⁶⁷

Den ikonografiske framstillingen av personen med ”luffeklør” kan muligens ses i sammenheng med uhyret Geryon, og dermed knytte motivet til det syvende eller åttende krets i *Komedien*. I Botticellis illustrasjoner er veien mellom syvende og åttende krets framstilt som en spiral bygget opp av grove steiner. Demonene som pisker sjeler nedover stien, har dragehoder, flaggermusvinger, horn og hengebryster, akkurat som Bronzinos demoner som omkranser portrettet med ”luffeklør”.¹⁶⁸ Portrettet i motivet hviler på en mur eller en bro bygget opp av grove steiner, som støttes opp mot en glatt og rødglødende vegg.

Portrettet kan oppfattes som en karikatur.¹⁶⁹ Den kvinnelige demonen over portrettet byr fram brystet, som om personen skal nære seg av dette (se Fig. 19). En tolkning av hvem dette kan være blir rene spekulasjoner. Men detaljen med personen og demonen som holder fram brystet, kan muligens oppfattes som en satirisk framstilling med en grov erotisk insinuasjon, i tråd med måten Bronzino ofte uttrykker seg i sine burleske dikt. Det er kjent at Bronzino var en troende katolikk, som harselerte med Luther og Calvin i flere av sine burleske dikt.¹⁷⁰ Man kan spekulere på om portrettet representerer en karikatur av en person Bronzino ønsket å harselere med, enten på grunn av sin religiøse oppfatning eller av andre årsaker. Selv om bildet hang høyt, ville en betrakter som kjente denne personen, høyst sannsynlig være i stand til å kjenne ham igjen, da portrettet er framhevet i et sterkt lys.

Man kan videre spekulere på om sviket som er tema rundt uhyret Geryon og infernos syvende og åttende krets har hatt betydning for framstillingen av de florentinske portrettene foran muren. Tatt i betraktning hvordan Bronzino aktiviserer forskjellige lag i sin fortelling, og hvordan han inkluderer samtidens skikk og bruk i sine dikt, kan det stilles spørsmål ved om han med denne framstillingen retter søkelyset på forhold knyttet til akademiet og dets

¹⁶⁷ Trond Berg-Eriksen, *Reisen gjennom Helvete. Dantes Inferno* (Oslo: Universitetsforlaget, 2000), 213

¹⁶⁸ Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Illustrazioni Sandro Botticelli*, 111-112, 115-116 (Inferno, sang XVII-XVIII)

¹⁶⁹ Bronzino brukte karikatur både i malerkunsten og i poesien, selv om den moderne form for karikatur i malerkunsten i følge Wittkower først ble introdusert av Annibale Carracci og hans bror ved akademiet i Bologna, som ble åpnet i 1588. Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750. I. Early Baroque* (New York: Yale University Press, 1999), 40

¹⁷⁰ Brock, *Bronzino*, 286

medlemmer. Bronzino malte motivet i en periode da han var utestengt fra Accademia Fiorentina. Som jeg vil utdype i kapittel 6, kan det se ut som om Bronzino oppfattet konkurransen som utspant seg blant byens kunstnere, om å innordne seg restriksjonene som ble lagt på kunstuttrykket og for å oppnå gunst ved akademiet og hoffet, som et svik mot sannheten i kunsten. Han beklager seg i flere av sine siste dikt over utviklingen som skjedde blant byens kunstnere i siste halvdel av 1500-tallet.¹⁷¹

Som nevnt i kapittel 4.4, knytter Brock de vakre kvinnene nederst til høyre i ”Kristus i Limbo” til nyplatonismens skjønnhetsideal. Hun beskriver den nyplatoniske sammenhengen med at Bronzino framstiller en kjede av begivenheter uttrykt gjennom de to nederste av disse kvinnene. Personen den nederste kvinnene drar inn i motivet, befinner seg nesten helt utenfor billedrammen og kan oppfattes som en av betrakterne ute i rommet som blir dratt inn i motivet. Betrakteren vil bli fanget av kvinnens sensuelle skjønnhet. Den nederste kvinnen dekker delvis Costanza som sitter over henne. Costanza ser direkte på betrakteren mens hun utfører en gest med å rette en åpen hånd mot Kristus. Hennes ansikt representerer et skjønnhetsideal Bronzino bruker i sine portretter. Det nakne brystet understreker hennes sensuelle skjønnhet. Sammen med den nederste kvinnen vil gjenkjennelsen og den fysiske skjønnheten til Costanza tiltrekke seg og vekke betrakterens oppmerksomhet, for så å lede denne videre fra en fysisk oppmerksomhet og over mot en spirituell tiltrekning og videre mot frelseren.¹⁷²

Etter min oppfatning kan også Eva ses som et ledd i denne kjeden av begivenheter som Brock beskriver. Vi har sett hvordan det nyplatoniske skjønnhetsidealet var et aktuelt tema ved Accademia Fiorentina, og som det ble referert til i den pågående diskursen om kunstarnenes nobilitet. Varchi framstiller malerkunsten og skulpturkunsten som to analoge og komplementære kunstarter og setter disse i sammenheng med doktrinet om Platons to Venuser, den jordiske og den himmelske. Den himmelske Venus er kontemplativ og når sannheten gjennom direkte kontemplasjon, mens den jordiske Venus er både diskursiv og reflektiv. Varchi ser ikke kunststartene som uttrykk for hver sin Venus, men som at begge kunststartene er et komplekst uttrykk for begge Venuser, som hver på sin måte representerer

¹⁷¹ Brock, *Bronzino*, 312

¹⁷² *Ibid.*, 292

stadier i oppdagelser som gjenspeiler en høyere sannhet.¹⁷³ Bronzino var delaktig i denne diskursen, som jeg var inne på i kapittel 4.3.1.

Framstillingen av Eva og den nederste kvinnen kan oppfattes som en framstilling av de to Venuser og være en respons til den pågående diskursen. Mens Eva har en skulpturell utforming av en Venus pudica, har den nederste kvinnen en formal referanse til to av figurene i Dommedagsfresken. Den ikonografiske framstillingen av Eva er kontemplativ, mens den nederste kvinnen er interaktiv i motivets handling. Den formale likheten mellom disse to kvinnene, med samme ansikt, samme kledning og hårfasong, kan ses som uttrykk for den søsterlige likheten som er et framtrædende karaktertrekk ved de to Venuser.¹⁷⁴

Som tidligere nevnt, skrev Landino kommentarer til *Komedien*, som kan ses i forbindelse med Ficinos filosofi. Landinos kommentarer avviker imidlertid fra Ficinos syn på skjønnhetsidealet knyttet til de to Venuser. I sine kommentarer til *Komedien*, Paradiset, sang 8, linje 1-12, gir Landino den jordiske Venus et moraliserende og negativt aspekt.¹⁷⁵ I følge Ficino representerer de to Venuser to likeverdige, prisverdige og ærlige uttrykk for en metafysisk form for kjærlighet, som har en hierarkisk nedstigning fra det transcendent til den materielle verden.¹⁷⁶ Han beskriver de som to kosmiske krefter som kaster stråler av skjønnhet inn i materien og som åpner menneskets øyne for forståelsen av disse kreftene i seg selv, og oppfatter derigjennom sin medskapende rolle i en kosmologisk orden.

Selv om *Komedien* med Landinos kommentarer var den utgaven som ble mest brukt i første halvdel av 1500-tallet i Firenze, kan den sensuelle og sublim skjønnheten til Eva og den nederste kvinnen i motivet tyde på at Bronzino ikke har hentet inspirasjonen til framstillingen av disse fra Landinos kommentarer, men at den kan være inspirert av Ficinos skrifter. De to kvinnene med søsterlig likhet i motivet kan være et uttrykk for de kosmiske kreftene som Ficino knytter til de to Venuser. Deres sensuelle skjønnhet og de transparente klærne i pastelle valører gjør at de skiller seg ut fra de øvrige personene i motivet.

Den samme sensuelle skjønnheten som vi ser i de to kvinnene nevnt ovenfor, preger også Costanza. Hennes positur er preget av en kontemplativ ro, samtidig som hennes direkte blikk

¹⁷³ Mendelsohn, *Paragoni*, 55

¹⁷⁴ Ibid., 78

¹⁷⁵ Simon Gilson, *Plato, the platonici, and Marsilio Ficino in Christoforo Landino's Comento sopra la Comedia*, *The Italianist* 23 (2003.i),5-52, 23

¹⁷⁶ Ibid., 22

og utstrakte hånd gjør henne aktivt medvirkende i motivets handling. Plasseringen, den formale framstillingen, samt gjenkjennelsen av henne som en vakker og dydig kvinne fra Firenze gjør at hun kan oppfattes som et bindeledd mellom den jordiske kvinnen og de to aspektene av Venus. Costanza kan muligens oppfattes som Bronzinos måte å knytte de kosmiske krefter til det jordiske mennesket på, i tråd med Ficinos nyplatonisme.

Bronzino kan muligens også ha hentet inspirasjon til framstillingen av kvinnene direkte fra Dantes tekst. Den kvinnelige skjønnhet spiller en sentral rolle i tolkningen av Dantes reise som en kosmologisk erkjennelsesreise. Det er kjærligheten til Beatrice som gir Dante mot til å gjennomføre reisen. På veien oppover paradiset blir han stadig blendet av hennes skjønnhet, men han forstår etter hvert hennes ledsagende rolle. I møtet med det guddommelige lyset i sentrum av Empyreum når Dante målet for sin lengsel, og får et glimt inn i en ny type forståelse: ”Frå denne stund av var mitt auga større enn talen vår, som vik for slikt eit særsyn, og jamvel minnet vik for slik ein ofse”.¹⁷⁷ Han oppfatter inkarnasjonens mysterium, og ser Gud og menneske i en person. Dante har nådd sin viljes mål og blitt forenet med en større orden. Selv om ”Det høge synet miste så sin styrke. Men alt han vende ynksjet mitt og viljen, lik hjulet som vert styrt i stødig gonge”.¹⁷⁸

Jomfru Maria er sentral i Dantes reise, selv om hun for det meste befinner seg i bakgrunnen og opptrer som en antydning gjennom Beatrice og Lucia. Maria presenteres allerede i inferno. Verset som introduserer henne, betegner poeten Dantes forhold til henne. Han introduserer henne som ”Ei edel kvinne i himlen tek seg nær av den hindring du skal dra av stad og fjerne; slik bryt ho harde dom som gjeld der oppe”.¹⁷⁹ I tillegg til at verset er en hyllest til Maria som et symbol på den himmelske nåde, og et mildt mellomledd for den angrende synder der hun aktivt deltar i individets frelse gjennom Lucia, kan verset også oppfattes som dikteren Dantes kjærlighetsdikt til Maria. Maria kommer tilbake i skjærsilden, der Dante presenterer henne som en menneskelig og levende Maria som representerer en inkarnasjon av de forskjellige dyder. I det jordiske paradiset transformerer han henne til den hellige Maria, valgt av Gud som himmelens dronning, der hennes skjønnhet hylles med evig velsignelse, men der hun

¹⁷⁷ Dante, *Den Guddommelige Komedie*, 651, (Paradiset, XXXIII, linje 55-57)

¹⁷⁸ *Ibid.*, 654, (Paradiset, XXXIII, linje 142-144)

¹⁷⁹ *Ibid.*, 38, (Helvete, II, linje 94-99)

fortsatt har en fysisk kropp. Opp gjennom paradiset gjennomgår hun en transformasjon til hun blir den transcendent Maria opptatt i den guddommelige sfære.¹⁸⁰

I tråd med hvordan Bronzino aktiviserer flere nivå i sine motiver og gir en figur mer enn en betydning, kan man stille spørsmål om han presenterer Jomfru Maria i sitt motiv, som en antydning gjennom Eva, slik Dante presenterer henne gjennom Beatrice og Lucia i *Komedien*. I likhet med hennes sentrale rolle i *Komedien*, har Maria også en sentral plass i Michelangelos Dommedagsfreske, plassert ved siden av Kristus, men på et litt lavere nivå enn ham og som sentrum i et sirkulerende kosmos. Som jeg var inne på i kapittel 4.4, kan den ikonografiske utformingen av Eva muligens oppfattes som en sensuelt avkledd referanse til Maria i Dommedagsfresken. Slik Michelangelo har plassert Maria, har Bronzino plassert Eva ved siden av Kristus, men på et litt lavere nivå enn ham. Eva er plassert øverst i et hierarki som går i en forlengende, diagonal linje fra de to nederste kvinnene.

Costanza kan muligens også representere en antydning om Marias tilstedeværelse i motivet. Som nevnt tidligere, ser både Brock og Gaston på Costanza som en analogi til Judith fra Det Gamle Testamentet. Judith ble i Firenze knyttet til dyden *Fortitudo*. I den katolske tro ble Judith også sett på som en prefigurasjon av Jomfru Maria.¹⁸¹ En antydning av Maria gjennom Eva og Costanza kan muligens ses i sammenheng med hvordan hun opptrer i Dantes *Komedie*, presentert som en antydning gjennom Beatrice og Lucia, og som en transcendent Maria som befinner seg øverst blant kvinnene i det himmelske hierarki. Kjeden av sammenhenger uttrykt gjennom kvinnenens skjønnhet, kan således muligens også inkludere Maria i Bronzinos framstilling.

¹⁸⁰ Steven Botterill, *Dante and the Mystical Tradition. Bernhard of Clairvaux in the Commedia* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 158-159

¹⁸¹ Howard Hibbard, *Caravaggio* (Oxford: Westview Press, 1985), 66

6. Kulturelle kontekster

Ikonografien og malerstilen i ”Kristus i Limbo” kan vi se i relasjon til kulturelle kontekster som vil bli omhandlet i dette kapitlet. Først går jeg inn på hvordan maleriet ble mottatt i samtiden, før jeg analyserer motivet i lys av den florentinske hoffstilen og Cosimo I de’Medicis kulturelle politikk. I analysen av motivet, der jeg vil undersøke hvordan mot-reformasjonen hadde innvirkning på utformingen av motivet og Bronzinos malerstil, blir kirkemøtet i Trent sentralt. Det ble avsluttet i 1563.

6.1 Motivets resepsjon i samtiden

Fra 1548 til 1552 ble det malt tre alterbilder som kan trekkes fram som sentrale uttrykk for den religiøse kunsten i Firenze på den tiden. De var malt av de tre fremste representantene av den florentinske malerstilen *bella maniera*. Foruten Bronzinos ”Kristus i Limbo”, gjelder det Francesco Salviatis ”Nedtakelsen fra Korset” fra 1548 (Fig. 21), som var plassert i Dini-kapellet i Santa Croce, på andre siden av hovedinngangen fra der Bronzinos maleri var plassert, og Giorgio Vasaris bilde ”St. Gismondos Martyrium” (nå tapt) fra 1551, som var plassert i Martelli-kapellet i San Lorenzo.¹⁸² I følge Brock representerer disse tre alterbildene et skille både i utformingen av den religiøse kunsten og av hvordan denne ble mottatt av betrakterne.¹⁸³

Maleriene omtales i Vasaris *Lives* og i Raffaello Borghinis *Il Riposo*, som regnes å være de to mest sentrale samtidige kilder til oppfatningen av billedkunsten i Firenze i siste halvdel av femtenhundretallet. Disse verkene forteller hvordan datidens publikum var mer opptatt av å sammenligne den formale framstillingen av maleriene, enn de var av å diskutere malerienes religiøse innhold.

Omtalen av maleriene er forskjellig i de to kildene. Vasari beskriver skjønnheten i bildene, mens Borghini gir en mer kritisk betraktning av verkene. Men sammenligningene som kommer til uttrykk i begge verkene kan oppfattes i sammenheng med den pågående *paragone* debatten i det akademiske miljøet, som disse tre kunstnerne var delaktige i. De kan også ses som et uttrykk for konkurransen som utspant seg mellom kunstnerne for å oppnå gunst ved Cosimo I de’Medicis hoff. I følge Vasari stimulerte denne konkurransen til den største

¹⁸² En modell av bildet er bevart i Le Musée des Beaux-Arts i Lille. Brock, *Bronzino*, 293-294

¹⁸³ Brock, *Bronzino*, 293

progresjon i malerkunsten gjennom alle tider.¹⁸⁴ Konkurransen skapte en tilpasning til en hoffstil som kom til å prege den maneristiske malerstilen i Firenze i siste halvdel av 1500-tallet.

6.1.1 Vasaris Lives

Giorgio Vasari (1511-1574) var både maler, arkitekt og historieskriver. I 1550 kom hans første biografi ut, *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*. En revidert og utvidet utgave kom ut i 1568. Biografiene foreligger i en rekke oversettelser, blant annet til engelsk med tittelen *Lives of the The most Excellent Artists, Painters, Sculptors, and Architects*.¹⁸⁵ Biografiene regnes som de mest sentrale historiske kilder til beskrivelse av kunsten og det kulturelle miljøet i Nord-Italia på 1500-tallet. Julia Conaway Bondanella og Peter Bondanella mener at Vasaris biografier er så viktige at de kan betegnes som begynnelsen på kunsthistorien som fag.¹⁸⁶ Denne oppfatningen kan først og fremst sies å omhandle den siste utgaven av *Lives*, som var skrevet under påvirkning av Vincenzo Borghini, lederen av Accademia del Disegno. I følge Borghinis oppfatning skulle biografien ha mer fokus på kulturell historie enn å være et retorisk verk, slik som den første utgaven bærer preg av å være.¹⁸⁷

Vasaris biografier beskriver det skjønne i kunsten. I følge Vasari selv var hans hensikt med historieskrivingen å tjene og hylle kunsten. I introduksjonen til biografiene gir han uttrykk for at han var klar over sine begrensninger som historieskriver, da han primært var maler og ikke skribent. Men han anså at han med sine kunstneriske kvalifikasjoner og sin inngående kjennskap til den høyeste form for kunst var i stand til å fortelle tingene slik de virkelig var.¹⁸⁸ I følge Vasari selv var hans hensikt

”through the example of so many able men and through so many observations on so many works that I have gathered together in this book, I have thought to help not a little the masters of these exercises and to please all those who therein have taste and pleasure.”¹⁸⁹

¹⁸⁴ Brock, *Bronzino*, 293

¹⁸⁵ De engelske sitatene fra biografiene som er gjengitt nedenfor er hentet fra følgende utgave: Giorgio Vasari, *The Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*. (New York: The Modern Library, 2006)

¹⁸⁶ Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, Oxford World's Classics. Oversettelse, introduksjon og noter av Julia Conaway Bondanella og Peter Bondanella (Oxford: Oxford University Press, 1991), vii-xiv

¹⁸⁷ Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 31

¹⁸⁸ Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History* (New Haven & London: Yale University Press, 1995), 402

¹⁸⁹ Vasari, *The Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, (2006), xxii

Det kan se ut som om forskningslitteraturen har hatt et noe ukritisk syn på den historiske autensiteten i Vasaris biografier. Bildet Vasari tegnet av miljøet og av de forskjellige kunstnerne, har dominert ettertidens oppfatning. Tendensen er at de kunstnerne han framhevet, har nytt ettertidens popularitet og anseelse, mens de han unnlot å nevne har blitt glemt.¹⁹⁰

Sett i forhold til den framtrepende rollen Bronzino hadde i det kunstneriske miljøet i Firenze, har han fått en forholdsvis beskjeden plass i Vasaris *Lives*. I utgaven fra 1568 innleder Vasari kapitlet som omhandler akademikerne med å berette om Bronzino og noen av hans verk. Vasari beskriver gravkapellet til Zanchini i Santa Croce, og den utsøkte skjønnheten til de nakne kvinnene i Bronzinos alterbilde ”Kristus i Limbo”. Han navngir også noen av portrettene i motivet, blant annet to av Firences vakreste og mest dydige kvinner.¹⁹¹ Bortsett fra å nevne Bronzino i Pontormos biografi, er dette det eneste stedet han får plass i *Lives*.¹⁹²

I boken *Pontormo, Bronzino, Allori, A Genealogy of Florentine Art* setter Elizabeth Pilliod et kritisk lys på forskningslitteraturens ensidige syn på Vasaris biografier. Hun trekker fram kildemateriale som beretter om et mer nyansert bilde av Firences kulturliv enn det Vasari gjør. På grunnlag av dette argumenterer hun for hvordan Vasaris biografier kan forstås i lys av hans egne personlige motiver, og være preget av hans subjektive oppfatninger. Hun peker på hvordan biografiene kan være et uttrykk for Vasaris ønske om å framheve sin egen posisjon for å oppnå Cosimo I's gunst, og at biografiene gir uttrykk for en sjalusi rettet mot de som utfordret denne posisjonen.¹⁹³

Denne sjalusien kan være en mulig årsak til den beskjedne plassen Bronzino har fått i biografiene. Selv om Vasari var historieskriver, var han ikke inkludert i det litterære Accademia Fiorentina. Broderskapet og verkstedet som Andrea del Sarto, Pontormo, Bronzino og Allori representerte, var blant de mest betydningsfulle i Firenze. Vasari kan ha unnlatt å gi et mer omfattende bilde av Bronzino, hans verksted og hans rolle i Firences kunstmiljø, for å tone ned hans betydning, da han representerte den største trusselen for Vasaris eget verksted og hans posisjon hos Cosimo I de' Medici.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Vasari. *The Lives of the Artists*, (1991), x

¹⁹¹ Vasari, *Lives of the most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*.(2006), 461

¹⁹² Se Vasari, *Lives of the most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, (2006)

¹⁹³ Se Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*. Kap. 10

¹⁹⁴ *Ibid.*, 95, 108-110

Biografiene kan også oppfattes som et uttrykk for en gjensidig avhengighet mellom Vasari og Cosimo I. Cosimo I's innsikt i kunst var i følge skulptøren og gullsmeden Benvenuto Cellinis *Vita* mangelfull. Cellini forteller hvordan han selv måtte instruere hertugen i de mest elementære kunnskaper i den kunstneriske forståelsen. Han hevder at Cosimo I elsket edelstener, men at han ikke visste noe om disse. Han hevder videre at Cosimo I ikke hadde noen forståelse for *linea serpentina*, som betegner den maneristiske kunststil, og som en kunstkjønner som den franske kong Francis I var så begeistret for. Cellini beskriver hvordan Cosimo I under avdukingen av Cellinis store bronseskulptur av Perseus på Piazza della Signoria sto gjemt bak et åpent vindu i Palazzo Vecchio, for først å høre publikums dom over verket før han våget å bedømme statuen selv.¹⁹⁵ Dersom Cellinis påstander er korrekte, kan det indikere at Cosimo I var avhengig av en lojal undersått og rådgiver som Vasari, for å framstå som en enestående connaisseur og leder også innen kunstfeltet.

Det kommer fram i biografiene hvordan Vasari betraktet den florentinske kunsten som overlegen, og Michelangelo som den ubestridte mester med tilnærmet guddommelig status. Michelangelo var den eneste dalevende kunstner Vasari anså verdiget en biografi i første utgaven av *Lives*. I den andre utgaven finner han hele tretti levende personer, inkludert seg selv, verdiget en biografi. Av disse var tjue fra Firenze, som alle var kunstnere som var tilknyttet Cosimo I's akademi og hans hoff. I den andre utgaven av *Lives* er Vasaris omtale av kunsten tydelig preget av den akademiske utvikling som ble typisk for den maneristiske hoffstilen, og som kan ses som et brudd med renessansens humanistiske tanke og oppfatning av kunstuttrykket. Vasaris biografier bidro til å styrke ryktet av Firenzes skoler som suverene, og forbandt de til Cosimo I's suverene lederskap.¹⁹⁶

Tatt i betraktning Vasaris subjektive motiver i historieskrivingen, kommer konkurransen blant kunstnerne og betrakterens fokus på maleriets utforming kanskje bedre til uttrykk i to brev skrevet til Vasari i 1552, mens han var i Roma. Disse to brev kan betraktes som en mer upartisk presentasjon av samtidens oppfatning av de tre maleriene, enn det Vasaris biografier gjør. Brevene er helt private, uten litterære pretensjoner, og uten å ha til hensikt å flattere mottakeren.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Margaret A Ballucci, *Cellini's Trial for Sodomy*, 43 i Konrad Eichenbichler, *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici* (Aldershot: Asghate Publishing Limited, 2001), 43

¹⁹⁶ Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, 143-144

¹⁹⁷ Brock, *Bronzino*, 294

I det ene brevet, datert den 1.juli, omtaler Bernardino Minerbetti Bronzinos maleri ”Kristus i Limbo” på følgende måte:

”Bronzino has finally delivered the Zanchini picture, which does so well in terms of *paragone* compared to that of Salviati that it has simply pulverized it, not in my judgement, but in that of people who know more than I do”.

Minerbetti forteller hvordan folk den siste uken har strømmet til Santa Croce daglig for å vurdere disse to maleriene, og hvordan det later til at alle har forskjellige oppfatninger av disse.¹⁹⁸

Den 20.august skrev Vincenzo Borghini følgende:

”Your cousin, who had come to see me on your behalf, left me a moment ago. We spoke at length of pictures by Bronzino, Salviati, and yourself. I won’t add to what I wrote to you the last time. I haven’t changed my opinion, and I don’t think I’m wrong, and I’m not the only one of that opinion. And, if another person writes to you in different vein, I remain sure that, when you see them, you will share my opinion, though for the moment you see and judge in your mind”.¹⁹⁹

6.1.2 Raffaello Borghinis *Il Riposo*

Raffaello Borghinis (1537-1588) verk *Il Riposo* ble publisert i 1584, seksten år etter at den siste utgaven av Vasaris *Lives* kom ut. Borghini bygger sine idéer på Vasari, men han henvender seg ikke bare til kunstnere og til et publikum han ønsker å begeistre. Borghini gir en mer kunstkritisk presentasjon av kunsten, som han mener det er nødvendig å ha en intellektuell bakgrunn for å kunne diskutere og vurdere. Borghini betraktet det å diskutere kunst som en kunstart i seg selv. *Il Riposo* kan dermed oppfattes å være nærmere kunsthistorien som fag, enn Vasaris *Lives*.

¹⁹⁸ Brock, *Bronzino*, 294 Italiensk tekst: El Bronzino finalmente dette fuori la tavola del Zanchino, la quale fa tanto paragone a quella del Salviati, che là la caccia via, non a iudicio mio, ma di chi più sa. Sonvi e popoli ogni dì già otto giorni; et chi dice una, chi un'altra cosa. Io non ho potuto intendere pareri. Li saprò et scriverò. Hall, *Renovation and Counter-Reformation*, 150

¹⁹⁹ Brock, *Bronzino*, 294. Italiensk tekst: Hora, hora, hora si è partiti da me quell vostro cugino che sta al Monte et hammi in nome vostro visitato, et habbiamo insieme ragionato a dilungo delle tavole vostre, del Bronzino et del Salviato. Né vi dico nulla di più che io mi vi scrivessi per l'ultima, perché sono nella medesima opinione né mi vi credo ingannare dentro nè son solo; et se altri vi ha scritto altrimenti, io sono certo, che voi, quando vedrete, sarete dalla mia, benché voi la vedete hora in spirito et la giuditio, io voglio, che voi mi tegnate da qual cosa, che Dio vel perdoni. Voi m'havete, vi so dirio, per una volta lavato il capo in su que' disegni. Io per me fui vicino a spiritare, quando io lessi quella parte. A Dio, messer Giorgio. Hall, *Renovation and Counter-Reformation*, 151

Da *Il Riposo* ble publisert, hadde mot-reformasjonen fått sterkere innflytelse i Firenze og på Midicis hoff, som da ble styrt av Cosimo I's sønn Francesco I de' Medici, enn da Vasaris *Lives* ble publisert. Borghinis vurdering av kunsten var dermed mer påvirket av mot-reformasjonen og billeddekretene som ble vedtatt under kirkemøtet i Trent. Borghini uttrykker imidlertid et splittet syn på kunsten, og har et kunstsyn som er preget både av det intellektuelle, aristokratiske miljø han tilhørte og av kirkens oppfatning av hvordan kunsten skulle utformes etter kirkemøtets bestemmelser.²⁰⁰

I tråd med kirkens befaling, framhever Borghini noen enkle kriterier som skal ligge til grunn for et godt kunstverk. Han sier at et kunstverk skal nøye gjengi den historien det er basert på, at det ikke skal uttrykke kunstnerens individuelle tolkning av historien og at det ikke skal være usømmelig.²⁰¹ Men han uttrykker også forståelse for motivets påvirkning av den nyplatoniske filosofien som var framtreddende blant den intellektuelle eliten, og som sto i opposisjon til kirkens restriksjoner på kunsten under mot-reformasjonen.

Il Riposi er formulert som en diskurs mellom en gruppe personer som foretar en ikonografisk vandring mellom byens skulpturer og malerier. I omtalen av Bronzinos motiv "Kristus i Limbo", framkommer Borghinis splittede syn på kunsten. Mennene bifaller maleriets utsøkte skjønnhet som stor kunst, og en med navnet Valori uttaler at

"I am delighted to gaze at these beauties that were given to us by the Supreme Donor of all Blessings [...] as long as we look at them in an appropriate way. And I consider how much we are obligated to the Donor for such a great gift. But you should not hesitate to state your opinion [even] if you have to say something against such a beautiful thing."

En ved navn Michelozzi berømmer den platonske oppfatningen i dette synet og svarer at

"and if everyone looked at it with such intention, some would not happen to make sacred paintings in any other way. But I do not know that this continence and this saintly thought – contemplating things that so greatly allure the senses – penetrates others, or if it lasts for long in those transfixed."²⁰²

Borghini refererer til de samme to kvinnene fra Firenze i motivet som Vasari gjør.²⁰³ Han gir uttrykk for hvor upassende og usømmelig han mener Bronzinos framstilling av de nakne

²⁰⁰ Raffaello Borghini, *Il Riposo*. Revidert og oversatt med introduksjon og noter av Lloyd H. Ellis Jr. (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007), 1-3. Sitatene er hentet fra denne engelske oversettelse av verket:

²⁰¹ Borghini, *Il Riposo*, 2

²⁰² Ibid., 132

²⁰³ Ibid., 252

kvinnene var, både i et alterbilde i en kirke, men også i hvilken som helst annen offentlig sammenheng.²⁰⁴ Vacchiotti uttaler at

”- I am sure that whosoever stops to gaze at this painting, in considering the softness of the limbs and the facial beauty of these young women, cannot but feel some stirring of the flesh. It is a thing completely contrary to that which one should have in the holy Temple of God”.

Borghini gjengir innholdet i et brev som skulptøren Bartolomeo Amannati sendte til Accademia del Disegno, der han ber om Guds tilgivelse for egne framstillinger av nakne figurer han hadde utført i sin tidligere karriere. Under samtalen fordømmes Bronzinos arbeid, og mennene ser for seg hvordan kvinnenens sjarm og ynde i tillegg til å vekke kjødets lyst hos betrakteren, også ville forårsake en gnagende anger hos Bronzino, slik Amannati opplevde anger i forhold til sine tidligere verk. Gruppen berømmer Salviati for å ha vært trofast til historien som ligger til grunn for hans alterbilde ”Nedtakelsen fra Korset”, og for å ha framstilt kvinnene sømmelige og ydmyke.²⁰⁵

6.2 Den florentinske hoffstilen og høymaniera

Kunsthistorikerne tilla ikke manerismen særlig betydning før på begynnelsen av 1900-tallet. Allerede fra 1600-tallet så man på kunsten etter høyrenessansen og fram til barokken som et kunstnerisk forfall med ukritiske imitasjoner av de store renessansemestrene. Med sin studie av den ”antikklassisk stil” fra 1925 var professor Walter Friedlaender en av de første som satte et nytt søkelys på manerismen.²⁰⁶

Mens den tidlige manerismens eksperimentelle og ekspressive malerstilen ble utviklet under perioden med påvirkning fra et republikansk styresett, ble høymanerismen utviklet under Medicis enevelde. Den politiske situasjonen i Italia gjorde at avstanden mellom Roma og Firenze økte i 1540-årene. Roma kom under sterk innflytelse av kirkens militante håndheving av mot-reformasjonens lovgivning, mens Firenze ble en sekulær stat styrt av hertug Cosimo I de’Medici. I Roma ble høymanerismen sterkt preget av mot-reformasjonens billeddekret, mens høymanerismen i Firenze primært ble en hoffstil.

I likhet med kirken, begrenset Medicis enevelde kunstneres frihet og bestemte hvilke kunstnere som skulle få oppdrag for hoffet. For å bli inkludert i det gode selskap ble det viktig

²⁰⁴ Borghini, *Il Riposo*, 345 note 93

²⁰⁵ Ibid., 93-94

²⁰⁶ Friedlaender, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, xii

for kunstnerne å tilpasse seg den nye stilen. Som jeg kommer nærmere inn på i kapittel 6.3, spilte Cosimo I de' Medicis to statlige akademi, Accademia Fiorentina og Accademia del Disegno, en sentral rolle i forhold til denne tilpasningen.

Hoffstilen som vokste fram under Cosimo I og akademienes innflytelse, besto i følge Blunt av en omforming av de klassiske elementer der renessansens rasjonalitet ble erstattet av eleganse og oppfinnsomhet. Kunsten ble brukt til å glorifisere Medicifamilien, noe utsmykningen i Palazzo Vecchio er et tydelig eksempel på. Både mytologiske og religiøse allegorier ble brukt for å framheve Mediciherskerne. I noen tilfeller er bruken av mytologiske og religiøse allegorier så fantasifulle og komplekse at motivene nesten er umulige å tyde.²⁰⁷ Selv om den kunstferdige malerstilen som reflekterer dekorum tilknyttet hoffet først og fremst er framtrædende i Bronzinos portretter og allegoriske malerier, preger den også utformingen av hans religiøse motiver.

Blunt framholder at den florentinske, religiøse kunsten er uten spiritualitet. Han trekker fram Bronzinos freske i Eleanor av Toledo kapell fra 1540-41 som eksempel, der han anser den menneskelige kropp som framstilt i en variasjon av positurer uten noen form for spirituell betydning.²⁰⁸ Denne oppfatningen er sammenfallende med S.J. Freedberg i hans karakterisering av Bronzinos utforming av maleriet "Kristus i Limbo". Freedberg mener at Bronzino har gitt figurene en intellektuell, klassisk form og gått bort fra det ekspressive uttrykk som preget hans tidligere motiv. Han hevder at motivets innhold må vike for kunstnerens ønske om å demonstrere egne ferdigheter, både overfor betrakteren og overfor andre kunstnere.²⁰⁹ John Shearman fremholder hvordan Bronzinos maleri "Kristus i Limbo" har kalde, polerte og urealistiske farger. Han karakteriserer motivet som en ornamental komposisjon av stil.²¹⁰

Vasari ble ikke bare toneangivende for ettertidens oppfatning av den florentinske kunsten på 1500-tallet. Han ble også toneangivende for den akademiske utviklingen av den florentinske hoffstilen. Hans oppfatningen av kunstbegrepet ble sentral i det akademiske miljøet og var en medvirkende årsak til at manerismen på slutten av epoken fikk en uniformitet og et stivnet uttrykk, noe Freedberg kaller for *mot-maniera*.

²⁰⁷ Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* (Oxford: Oxford University press), 87

²⁰⁸ Ibid., 87

²⁰⁹ Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, 459

²¹⁰ John Shearman, *Mannerism* (Harmondsworth: Penguin Books, 1967), 101

Som det var i den florentinske renessansekunsten, var *disegno*, eller tegning, fundamentet i den florentinske høymanerismen. Varchis *Due Lezzioni*, omtalt i kapittel 4.4, lå til grunn for Vasaris lansering av en utvidet oppfatning av begrepet *disegno*. Ved å definere *disegno* som en kompleks intellektuell aktivitet hevet han begrepets betydning. Han argumenterte for at *disegno* var en kognitiv prosess der kunstneren ikke gjenga det han så i naturen, men at han gjennom hånden uttrykte det han forsto om naturens ”idéer” og ”universelle former”.²¹¹

Selv om Vasari var en stor beundrer av Michelangelo, delte han ikke Bronzinos forståelse av den spirituelle dimensjonen i Michelangelos kunst. Deres oppfatning av Michelangelos kunst kan til en viss grad sies å stå i opposisjon til hverandre. Vasari omtaler ikke Michelangelos utforming av den menneskelige kropp med forståelse for at den uttrykker spiritualitet. Han hadde heller ikke samme evne som Bronzino til å assimilere og transformere Michelangelos ikonografi. Blunt hevder at Vasari var mer opptatt av å male nakne kropp for de nakne kroppenes skyld, enn å framstille en spirituell situasjon eller emosjonell tilstand. Han hevder at Vasari beskriver de nakne kroppene som en akademisk tegneøvelse.²¹²

I utformingen av menneskekroppen la Vasari stor vekt på grasiøsitet og ynde, *belizza* og *grazia*. Blunt hevder at Vasari tillegger skjønnhetsbegrepet en ny mening. *Belizza* og *grazia* i Vasaris forstand bedømmes sett med det blotte øye, slik at en figur er skjønn når den er ”delikat, raffinert og yndig”. Hans syn står dermed i kontrast til det klassiske skjønnhetsideal, som er basert på faste regler for harmoni.

Vasari mente at kunsten hadde oppnådd sin høyeste perfeksjon på midten av 1500-tallet, og framhever Leonardo da Vinci, Michelangelo og Rafael som de sentrale bidragsytere til dette. Vasari trekker fram Leonardos dristige og vitale *disegno* og nøyaktige kopiering av alle detaljer i naturen, Rafaels nyskaping i forhold til komposisjon, som han sammenlignet med skriftlige fortellinger, og Michelangelos perfeksjonering i framstillingen av menneskekroppen.²¹³ Condivini skriver i biografien om Michelangelo i 1553, at hans store begavelse var medfødt og ikke tillært. Vasari støtter dette utsagnet i den andre utgaven av *Lives*. Han mente at et talent kunne vokse med praktisk og teoretisk læring, men at en stor

²¹¹ Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, 145

²¹² Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, 92

²¹³ Craig Hugh Smyth, *Mannerism and Maniera*, i *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art 2*, 1963 ss.174-199, 180-181

mester som Michelangelo var i besittelse av noe guddommelig.²¹⁴ Vasari mente imidlertid at Michelangelos genialitet etterlot en arv som banet vei for andre kunstnere, og sparte disse for mye fruktløst arbeid. Kunsten hadde blitt så perfekt og lett å etterligne, at ved å perfektjonere egne ferdigheter gjennom en akademisk skoling, kunne han og hans kolleger raskt lære seg å mestre malerkunsten til det ytterste i utformingen av *la bella maniera*, som han betegnet som sin generasjons største oppnådde kvalifikasjoner.²¹⁵

Tidsbegrepet var således viktig for Vasari. Gjennom skolingene så han viktigheten av å utarbeide en standardisert ikonografi. Dette effektiviserte malerkunsten på en måte som kan illustreres med hans eget utsagn om at en maler nå kunne male seks maleri på et år, i stedet for å bruke seks år på et motiv slik tradisjonen hadde vært.²¹⁶ Utsagnet står i kontrast til Michelangelos eget utsagn, der han framhever den maler som har framstilt en enkel figur med visdom og innsikt, framfor en maler som har malt tusen bilder uten innsikt.²¹⁷

6.3 Cosimo I de' Medicis kulturelle politikk

Firenze, som hadde hatt en ledende rolle innen kunstverdenen under renessansen, opplevde et kulturelt vakuum etter den store beleiringen av byen og republikkens fall. Fraværet av de sentrale kunstnerne ga imidlertid Cosimo I en mulighet til å håndplukke utøvere tilbake til byen, kunstnere som han kunne forme slik at deres kunst ble tilpasset hans politiske program.²¹⁸ Blant de som returnerte var Vasari, Benedetto Varchi og Benvenuto Cellini.²¹⁹ Ved å glorifisere den toskańske kunst, språk og litteratur ble de statlige akademiene Accademia Fiorentina og Accademia del Disegno et politisk instrument for å styrke prestisjen og autoriteten i hans hegemoni og hans hoff.²²⁰

Michelangelo, som hadde en sentral rolle i Firenze også etter at han dro fra byen for godt i 1534, betraktet Cosimo I som en tyrann og nektet å returnere til byen. Hans fravær forårsaket store bekymringer for Cosimo I de' Medici. I et brev datert 17. april 1548 skrev anatomikeren

²¹⁴ Vasari, *The Lives of the Artists*, (1991), xii

²¹⁵ Melinda Schlitt, *Painting, Criticism, and Michelangelo's Last Judgement. In the Age of the Counter-Reformation*. i Hall, Marcia B. *Michelangelo's Last Judgement* (Cambridge: University Press, 2005), 132

²¹⁶ Vasaris demonstrerte denne hurtigheten i oppdraget å dekorere den store salen i Palazzo della Cancelleria i Roma i 1546. Salen har fått navnet Sala dei Cento Giorni fordi Vasari og hans assistenter brukte kun 100 dager på arbeidet. Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, 449

²¹⁷ Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, 290-291

²¹⁸ Watt, *The Reception of Dante in the Time of Cosimo*, 121

²¹⁹ Eichenbichler, *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, xiii

²²⁰ Antonio Ricci, *Lorenzo Torrentino and the Cultural Programme of Cosimo I de' Medici*, i Eichenbichler, *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, 112-113

Realdo Colombo, som samarbeidet med Michelangelo i Roma, til Cosimo I om at en av fordelene for han å forbli i Roma var at han da fikk samarbeide med verdens største kunstner.²²¹ Cosimo I's forsøk på å få den store mester tilbake til Firenze for å sikre sin egen og byens status, var forgjeves. Men Michelangelos anseelse var likevel så stor at selv en indirekte relasjon til ham innebar økt prestisje.

Selv om Cosimo I ønsket Michelangelo tilbake til Firenze, kan det se ut som om han motarbeidet ideologien knyttet til Michelangelos kunst. I stedet for å trekke fram Michelangelos kunst som en hyllest til menneskets natur, var Cosimo I's interesse i kunsten å framheve seg selv og sitt styre. Dette kommer blant annet til uttrykk ved at besøkende som ble vist Michelangelos verk av byens medborgere, ikke ble forklart meningen med verkene. Som eksempel kan nevnes at besøkende til Det Nye Sakrestiet i Medici-kapellet i San Lorenzo ikke ble fortalt at det var ment å gjenspeile forfedrenes humanistiske ånd, men at det bare ble framhevet som utsøkt vakkert.²²² Selv om Cosimo I motarbeidet den humanistiske ånd som preget Michelangelos kunst, forsøkte han å stimulere byens kunstnere til å lage verk som reflekterte mesterens arbeider.²²³ Et eksempel er en skisse Vasari laget til det sentrale motivet i utsmykningen av kuppelen i Duomo Santa Maria del Fiore. Kuppelens freske er en framstilling av Dantes helvete. Skissen viser Kristus og Jomfru Maria som et direkte sitat fra disse figurene i Michelangelos Dommedagsfreske.²²⁴

Utsmykningsarbeidet av Palazzo Vecchio utgjorde en viktig del av Cosimo I's kulturelle program. Vasari hadde hovedansvaret for å utforme et billedprogram som gjenspeilet Cosimo I's storhet og posisjon. De tre etasjene gjenspeiler Cosimo I's forvandling av Firenze fra å være en republikk til å bli et prinsipat og en territorialstat under hans hertugdøme.²²⁵ Sala del Gran Consiglio, i palassets nederste etasje, hadde fungert som byens rådhus og vært det rommet som var sterkest knyttet til det republikanske styret. Cosimo I startet med å gi denne salen en ny utforming, som gjenspeilet hans egen status som hertug og hans familieaners storhet. Vasari dekorerte veggene med fresker over slagscener fra alle Cosimo I's seiere over de omkringliggende byene. Det sentrale bildet midt i taket er en freske av herskeren Cosimo I.

²²¹ Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, 398

²²² Watt, *The Reception of Dante in the time of Cosimo I*, 128

²²³ Francis Ames-Lewis og Paul Joannides, *Michelangelo's Effect on Art and Artists in the sixteenth Century* (Aldershot: Ashgate, 2003), 31

²²⁴ Vasaris utkast, som i dag henger i Louvre i Paris, ble ikke realisert i fresken, da Vasari døde før kuppelen var ferdigdekorert. Henk Th. Van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine Art and Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 127-128

²²⁵ Van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine Art and Culture*, 10-16

Palassets andre og tredje etasje ble dekorert med fresker som gjenspeiler hans slektskap både til Medici-herskerne, til personer fra det Romerske keiserdømme, Det Gamle Testamentet og fra romersk/gresk mytologi.²²⁶ Cosimo I la vekt på at han i likhet med keiser Augustus var født i Steinbukkens stjernetegn, og palassets billedprogram viser hvordan Cosimo I identifiserte seg med den store romerske hersker.²²⁷ Vasaris bilde ”Cosimo I de’Medici som keiser Augustus” fra 1558-59, kan ses som et uttrykk for denne identifiseringen.²²⁸

Cosimo de’Medici og Lorenzo de’Medici hadde sørget for å oversette og publisere greske klassiske verk til latin. For Cosimo I ble framhevingen av det toskanske språket et viktig ledd i å framheve Toscanas suverenitet. Han tok kontroll over boktrykkingen i Firenze.

Forelesninger og oversettelser av klassiske tekster til lokalt språk ble trykket av hans betrodde boktrykker Torrentino. Klassiske oversettelser som ble publisert på italiensk, var blant annet verk av Virgil og Aristoteles. Det var også viktig å vektlegge betydningen av florentinsk litteratur. Han vektla sentrale verk av Petrarch og Dante, slik som hans forfedre hadde gjort. Som jeg har behandlet utførlig i kapittel 5.2, ble Dantes *Komedie* det verket det ble lagt mest vekt på ved akademiet. Verket var sentralt både fordi det var skrevet på toskansk dialekt, men også fordi Cosimo I kunne identifisere seg og sitt styresett med sentrale elementer i dette verket.²²⁹

De statlige akademiene medlemmer kom til å nyte stor autoritet i byen og var synlige gjennom faglige og veldedige aktiviteter som tidligere var blitt utført av medlemmer i broderskapene og de frie akademiene. Medlemmene fikk status av å tilhøre Firenzes elite, og kunstnerne tilpasset sin oppførsel og tenkemåte for å kunne oppnå tilhørighet til akademiet.²³⁰ Akademiene ga dermed Cosimo I makt over den intellektuelle eliten i Firenze, samtidig som hans anseelse i byen økte gjennom statusen som lå i det å være øverste autoritet for Firenzes mest betydningsfulle kunstnere. Cosimo I ble tiltalt av akademiets medlemmer med titler som ”Our Lord and Protector” og ”His Most Illustrious Excellency”.²³¹ I tillegg til å oppnå makt gjennom en streng håndheving av loven, kan man i kraft av oppnådd anseelse og status også si at Cosimo I’s makt fungerte gjennom det Bourdieu kallar ”symbolsk makt”, en nesten

²²⁶ Van Veen, *Cosimo I de’Medici and his self-representation in Florentine Art and Culture*, Kapittel 1

²²⁷ Se Paul William Richelson, *Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de’Medici, Duke of Florence* (New York and London: Garland Publishing Inc, 1978), Kapittel II

²²⁸ Van Veen, *Cosimo I de’Medici and his self-representation in Florentine Art and Culture*, 21

²²⁹ Se Watt, *The Reception of Dante in the Time of Cosimo*

²³⁰ Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, 7

²³¹ Karen-edis Barzman, *The Accademia del Disegno and Fellowships of Discourse*, i Eisenbichler, *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de’Medici*, 185

magisk makt som gjør det mulig å oppnå det samme gjennom anseelse som man kan oppnå med fysisk eller materiell styrke.²³² Eller vi kan si det med den franske filosofen Michel Foucault: Det moderne samfunn bruker ikke fysisk makt for å få kontroll over individet, men disiplinere individets tanker og handlinger gjennom bestemte koder som styres av forskjellige institusjoner.²³³

Bronzino ble opptatt som medlem ved Accademia Fiorentina fra starten i 1541. Accademia Fiorentina var en omforming av Accademia degli Humidi, et fritt litterært akademi som ble dannet i Firenze året før, etter modell fra et tilsvarende akademi i Padua.²³⁴ Opptaket av Bronzino og 41 andre lojale kunstnere som medlemmer kan ses som et viktig ledd i arbeidet med å øke støtten til Cosimo I innen institusjonen.²³⁵ Det foreligger ikke noen informasjon om Bronzino holdt faglige forelesninger ved akademiet, men han bidro litterært gjennom sin poetiske produksjon.

Etter en omstrukturering av Accademia Fiorentina i 1546, ble Bronzino sammen med de andre malerne utestengt. I 1549 ble det besluttet at de likevel kunne søke om å bli opptatt igjen. Søknaden besto i å presentere et dikt som oppfylte krav fastsatt av akademiets ledelse. Kun Bronzino benyttet seg av dette tilbudet, noe som kan ses som et uttrykk for den store betydningen tilknytningen til akademiet hadde for ham. Han ble tatt opp igjen ved Accademia Fiorentina i 1566 på grunnlag av hans diktverk *Tre canzoni sorelle*, som var en hyllest til Cosimo I.²³⁶ I 1570-årene ble Accademia Fiorentina innlemmet i det florentinske universitet.²³⁷

Bronzino, som hadde mottatt et årlig stipend på 150 scudi fra *Depositeria Generale* fra 1550-årene, måtte fritt stå til Cosimo I's disposisjon ved etableringen av Accademia del Disegno i 1563. Han var en blant seks kunstnere som ble utpekt til å danne en komité for å utforme akademiets statutter, og Bronzino ble en sentral bidragsyter i å forme Accademia del Disegno. Han og fire av de andre medlemmene av denne komiteen hadde tilhørt broderskapet

²³² Pierre Bourdieu, *Symbolisk makt*. (Oslo: Pax Forlag 1996), 45

²³³ Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*. 7. Se også Barzman, *The Accademia del Disegno and Fellowships of Discourse*, 177-188

²³⁴ Brock, *Bronzino*, 8

²³⁵ Parker, *Bronzino*, 9

²³⁶ Gaston, *Iconography and Portraiture in Bronzino's "Christ in Limbo"*, 64

²³⁷ Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, 28

Compagnia di San Luca, der Bronzino var med helt fra 1530-årene. Broderskapet kom derfor til å sette sitt preg på statuttene til Accademia del Disegno.²³⁸

Som ved etableringen av Accademia Fiorentina, kan vi se Cosimo I's institusjonalisering av Accademia del Disegno som et ledd i hans politikk for å få kontroll over den intellektuelle elite. Cosimo I kan ha brukt Vasari som et redskap i denne strategien ved at han bidro til å framheve Cosimo I som en oppdragsgiver som stimulerte utviklingen av Firenzes suverene posisjon innen kunsten. Vasaris utvidelse av begrepet *disegno* kan ha hatt en medvirkende betydning i denne strategien. Ved å inkludere det utvidede begrepet *disegno* i akademiets navn, kan akademiet ha fått økt betydning.

Etableringen og organiseringen av Accademia del Disegno hadde elementer i seg som gjør at vi kan se institusjonen som en tidlig forløper til moderniseringsprosessen. Den begynte ellers først å gripe om seg på slutten av 1600-tallet for å utvikle seg videre på 1700-tallet.

Gjennom institusjonaliseringen av Accademia del Disegno formaliserte Cosimo I de' Medici akademiets pedagogiske undervisningsprogram og etablerte faste prosedyrer for administrasjonen.²³⁹ Malerne og skulptørene hadde lenge arbeidet med å heve statusen for sin kunst slik at den kunne bli tatt opp blant de frie kunster, i stedet for å bli betraktet som et håndverksfag som var innlemmet i håndverkernes laug.²⁴⁰ I 1573 fikk akademiet et eget laug, noe som ga kunstnerne den statusen de lenge hadde arbeidet for.

6.4 Mot-reformasjonen og kirkemøtet i Trent

Under kirkemøtet i Trent, som ble holdt i perioden 1545 til 1563, ble det utarbeidet omfattende reformer av den katolske kirken. Kirkemøtet markerer en mot-reformasjon, men også en mot-renessanse bevegelse som satte en stopper for humanismen og renessansens frie tanke og utfoldelse, og som satte sterke restriksjoner på utformingen av den kristne kunsten. Individets selvstendige tanke skulle erstattes av en absolutt lydighet til kirkens autoritet. All hedensk symbolikk i kunsten ble forbudt. Antikkens klassiske uttrykk var imidlertid så

²³⁸ Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, 31

²³⁹ *Ibid.*, 7

²⁴⁰ Opprinnelig stammer begrepet de frie kunster fra oldtidens fundament for teologiske studier. I den opprinnelige betydningen omfattet begrepet syv frie kunster; grammatikk, retorikk, dialektikk, musikk, aritmetikk, geometri og astronomi. Fagkretsen ble etter hvert utvidet, f.eks ble poesi innlemmet blant de frie kunster i middelalderen. Malere og skulptører hadde lenge arbeidet for å bli opptatt blant de frie kunster. Allerede i et skriv fra 1381 foreslår Filippo Villani at malerne, spesielt i kraft av at de imiterte naturen, ikke var mindreverdige de som behersket de frie kunster. Amis-Lewis, *The Intellectual life of the early Renaissance Artist*, 164

innarbeidet i den italienske bevissthet at et totalforbud mot før-kristne referanser var umulig å gjennomføre. Det ble derfor utarbeidet kompromisser, slik at bare de farligste referanser ble eliminert. I den forbindelse ble mytologiske tema tillatt som et uttrykk for den italienske, romantiske forestilling om antikken. Renessansens humanistiske alvor ble erstattet av en overfladisk rasjonalitet, som gjorde kunsten ufarlig. Inkvisisjonen og Jesuittordenen ble viktige organer innen den katolske kirke. Den skulle sørge for absolutt lydighet og slo hardt ned på kunstnere som brøt med billedrestriksjonene.²⁴¹

For å møte protestantismens beskyldninger om at kunsten var avgudsdyrkelse, vurderte kirkemøtet å innføre et totalt billedforbud. Men kirkemøtet kom fram til at billedkunstens didaktisk betydning var for stor til at de kunne gå inn for et ikonoklastisk vedtak. Kunsten ble betraktet som et viktig virkemiddel for å forkynne det rette kristne budskapet, spesielt til menighetens ulærde medlemmer. Trent-konsilet vedtok dekret som tillot religiøs kunst av Kristus, Jomfru Maria og helgenene. De religiøse bildene skulle primært være plassert i kirker. Det ble understreket at menigheten ikke skulle tilbe bildet, men at bildet var en prortype på den hellige personen det representerte. Kunsten skulle være strengt ortodoks og ha en klar teologisk referanse. Bildene skulle ikke inneholde ulovlige sekulære eller hedenske referanser, men være av en slik utforming at de ikke kunne mislede til urene tanker. All framstilling av nakne figurer ble forbudt. Biskopene fikk ansvaret for å godkjenne billedmotivene og kontrollere at kunsten fulgte alle forskrifter.²⁴²

Kirkereformen fikk som nevnt sitt sterkeste feste i Roma. Allerede før Trent-konsilet fikk Michelangelo oppleve virkningene av kirkens reformer. Da Dommedagsfresken var ferdig på alterveggen i Det Sixtinske Kapell i 1541, ble hans framstilling av de nakne figurene og Karon som helvetes vokter i motivet fordømt, og fresken sto i fare for å bli malt over.²⁴³ Fresken ble reddet ved at det ble inngått kompromisser om å male over de mest eksponerte positurer.

Firenze beholdt sin selvstendighet, inntil Cosimo I begynte å underlegge seg pavens styresett i 1559. Dette skjedde i forbindelse med at Cosimo I ønsket pavens støtte for å bli utnevnt til

²⁴¹ Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, 104, 115

²⁴² *Ibid.*, 110

²⁴³ *Ibid.*, kapittel VIII

storhertug av Toscana. Kirkereformen satte etter dette et sterkere preg også på den florentinske kunsten.

6.5 Renoveringen av Santa Croce

Bronzinos alterbilde ”Kristus i Limbo” var ferdig og plassert i Santa Croce før den store renoveringen av kirken tok til i 1566. Bildet utgjorde en del av billedprogrammet i den nyrenoverte kirken. Detaljer i bildet stred mot kirkereformens billedrestriksjoner. Det ble likevel bevart på tross av kritikken som ble rettet mot dets usømmelighet og var *in situ* inntil 1821, da det ble flyttet til kirkens museum. Den avgjørende årsaken til at bildet ble bevart er ikke kjent.

Ombyggingen av Santa Croce var del av et stort renoveringsprogram som startet med Santa Maria Novella i 1565, og fortsatte i Santa Croce i 1566. Årsaken til at Cosimo I startet dette omfattende arbeidet er noe uklar. En mulig grunn til renoveringen av Santa Croce kan være at kirken hadde fått store materielle ødeleggelser etter en flom i 1557 og derfor trengte oppussing. Cosimo I ga Vasari ansvaret for arbeidet.

Renoveringen av kirken førte til store forandringer i utformingen av kirkens interiør. Den massive korveggen, *tramezza*, som gikk tvers over hovedskipet og nesten fullstendig skjulte hovedalteret for menigheten, ble fjernet. Hovedalteret ble dermed åpnet opp for publikum og koret ble flyttet til kapellene bak hovedalteret. I tillegg ble det bygget baldakiner med altertavler i et symmetrisk mønster langs langveggene i sideskipene. Denne åpne utformingen framhevet høyalteret og det storslåtte kirkerommet.

Etter tradisjonen anså familiene som disponerte kirkenes kapeller disse som privat eiendom, og hadde derved hatt frihet til å utforme disse etter eget ønske. Det var derfor vanlig at kapellene hadde en individuell utforming, og var dekorert med billedmotiver som var uavhengige av hverandre. I Vasaris planer skulle kapellene være åpne. De skulle ha en uniform utforming med billedmotiver etter et fastsatt program. De allerede eksisterende kapellene måtte tilpasses den nye utformingen. Korrespondanse med kapelleierne viser at ombyggingen av kapellene i Santa Croce medførte en rekke konflikter med de berørte familiene.²⁴⁴

²⁴⁴ Se Hall, *Renovation and counter-reformation*, 122-153

Vasari fulgte billedprogrammet som opprinnelig hadde vært i Santa Croce, og som viser mysteriene knyttet til Kristi lidelseshistorie og oppstandelse. Han fulgte også tradisjonen med at billedprogrammet startet ved høyalteret, gikk nedover langs høyre sideskip, tvers over vestveggen og opp sideskipet på venstre side. Bronzinos og Salviatis alterbilder ble inkludert i programmet, men representerte et brudd i billedsyklusen ettersom Bronzinos bilde ble hengende mellom to eksemplarer av nedtakelsen fra korset, nemlig Salviatis bilde på høyre side av hovedinngangen, og motivet som utgjorde første bilde i venstre sideskip.

Kapellene med Bronzinos og Salviatis bilder fikk beholde sin utforming, men Vasari tok ikke høyde for utformingen av disse kapellene i ombyggingen av kapellene langs sideveggene. De to eksisterende kapellene hadde lunett-form og bildene var rammet inn i brede, rikt dekorerte rammene med buet overkant. I sidekapellene valgte Vasari å ramme inn maleriene i smalere, rektangulære rammer, omkranset av korintiske søyler som ble avsluttet med pediment med vekselvis triangelform og runde buer.²⁴⁵ Bronzinos og Salviatis alterbilder kom derfor til å skille seg ut i forhold til de øvrige alterbildene i billedprogrammet, både i forhold til det formale uttrykk og i forhold til utformingen av kapellene.

Uten korvegg ble kirkerommet åpnet opp og tilpasset seremoniene knyttet til den reformerte liturgien, slik denne ble utformet på kirkemøtet i Trent. Menigheten kunne dermed følge med under messen og delta i seremonien på en mer aktiv måte. Det ble også lettere å motta nattverden, som ble hyppigere gjennomført etter kirkereformene. Sidekapellene ble lettere tilgjengelig for menigheten og billedprogrammet fikk dermed større påvirkningskraft. Den didaktiske effekten i Bronzinos motiv ”Kritus i Limbo” kan ha vært en av årsakene til at bildet ble bevart.

Planleggingsarbeidet av renoveringen av Santa Croce startet allerede før kirkemøtet i Trent var ferdig i 1563. Renoveringen ble gjennomført selv om dekreten ikke inneholder noen direkte påbud om utformingen av kirkerommet. En årsak til renoveringen av kirken uavhengig av kirkemøtet og kirkens materielle skader, kan ha vært at Cosimo I brukte renoveringen som et personlig motiv for å innnynde seg hos paven i Roma for å bli utnevnt til storhertug. Den åpne formen og den utvidede tilgjengeligheten borgerne fikk til kirkerommet satte Cosimo I og hans styresett i et gunstig lys. Som Vasari sier det i *Lives*, hadde Cosimo I stor glede av å utforme kirkerommet til et hellig tempel for Gud, slik Kong Salomon hadde

²⁴⁵ Hall, *Renovation and counter-reformation*, 12

gjort det med tempelet i Jerusalem.²⁴⁶ Cosimo I ble utnevnt til storhertug av pave Pius V i desember 1569.²⁴⁷

Korrespondanse med Operei i Santa Croce vitner om en dobbel hensikt med renoveringsarbeidet, at det ble gjort både for at kirken måtte tilpasses en modernisert liturgi, men også for å få fram den opprinnelige arkitekturen slik at kirken framsto med sin storslåtte skjønnhet.²⁴⁸ Cosimo I's og Vasaris estetiske sans kan ha vært en medvirkende årsak til renoveringen. Arbeidet kan derfor like mye betraktes som en restaurering som at det var en modernisering.

6.6 Bronzinos høymanerisiske bilder sett i lys av Trent-konsilet

Samtidig med at Bronzinos malte "Kristus i Limbo" for Santa Croce, arbeidet han med alterbildet "Oppstandelsen" til Guadagini kapellet i Santissima Annunziata (Fig.22). Begge motivene ble ferdige i 1552.

Forskningslitteraturen har forskjellig oppfatning av både malerstil, ikonografi og komposisjon i de to motivene. Brock hevder at Bronzino gjør bruk av forskjellige teknikker for å knytte motivene til den florentinske tradisjon, og for å tilpasse motivene plasseringen i sine respektive kapeller. Som vi har sett, ser hun inkluderingen av de florentinske portrettene i "Kristus i Limbo" som Bronzinos måte å knytte motivet til den florentinske tradisjon, mens han i "Oppstandelsen" understreker referansene til antikken og til Michelangelo, for å knytte det til den florentinske tradisjon.²⁴⁹

I følge Hall kan de to motivene betraktes som en brytning i malerstilen i Bronzinos alterbilder, og argumenterer for at de viser en utvikling som går mot *mot-mania*. Hall hevder at komposisjon og fargebruk i begge motivene fortsatt er preget av Bronzinos typisk høymaneristiske malerstil. Samtidig viser de også en begynnende tilpasning til billeddekretene fra kirkemøtet i Trent, som allerede begynte å sette sitt preg på malerkunsten også i Firenze da Bronzino fikk oppdragene. Hun ser det som sannsynlig at Bronzino også hadde blitt påvirket av mot-reformasjonen under sine opphold i Roma. Denne tilpasningen ser hun gjennom den didaktiske insisteringen i motivene. I "Kristus i Limbo" knytter hun denne

²⁴⁶ Van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine Art and Culture*, 117

²⁴⁷ Hall, *Renovation and counter-reformation*, 8

²⁴⁸ *Ibid.*, 14

²⁴⁹ Brock, *Bronzino*, 272

insisteringen spesielt til kvinnen i motivets nederste billedkant, som står og drar personer inn i motivet, i tillegg til kvinnen over henne som ser direkte på betrakteren og peker mot Kristus for å lede betrakterens oppmerksomhet mot han.²⁵⁰ Med framstillingen av disse to kvinnene framholder Hall at Bronzino for første gang bryter med den klassiske kunstens prinsipp med å unnlate å uttrykke sin subjektive mening i motivet. Dette prinsippet ble allerede brutt i den tidlige manerismen, men da på en mer kamuflert måte med det ekspressive psykiske og fysiske uttrykket som lå i malerstilen.

Med framstillingen av kvinnen i nedre del av motivet, mener hun at Bronzino insisterer på mot-reformasjonens påbud om at den religiøse kunsten skulle ha en didaktisk form. Maleriet hang slik til at betrakteren så det nedenfra og opp. Framstillingen får dermed en illusjonistisk effekt, der rommet mellom publikum og motivet blir eliminert. Betrakteren vil automatisk identifisere seg med menneskene som blir dratt inn i motivet, og vil dermed bli stimulert til å leve et rent liv i pakt med Guds vilje for å oppnå evig frelse for sin sjel. Kvinnen overfor henne understreker denne insisteringen ved å peke mot Kristus mens hun møter betrakterens blikk.²⁵¹ Charles McCorquodale framholder på samme måte at maleriet ”Kristus i Limbo” oppfyller kravene fra Trent-konsilet, som sier at billedframstillinger skal ha en didaktisk effekt.²⁵²

Brytningen i Bronzinos malerstil kan ses som et eksempel på hvordan han responderte i forhold til det kulturelle klima i Firenze. Forandringen i hans malerstil kan tydeliggjøres i en komparasjon mellom de to alterbildene ”Pietà”, malt til Eleanora av Toledos kapell i Palazzo Vecchio. Motivene, som trolig er malt etter samme kartong, var ferdige med syv års mellomrom og viser forskjeller hovedsakelig i ansiktsuttrykk og i fargebruk.²⁵³

Det første av disse bildene var ferdig i 1545 (Fig.23). I følge Freedberg er dette maleriet Bronzinos endelige steg mot høy-maniera.²⁵⁴ Freedberg oppfatter komposisjonen i motivet som like abstrakt og tvetydig som den er i Pontormos maleri ”Entombement” fra 1527, malt til Capponi kapellet i Santa Felicita i Firenze (Fig.24). Mens figurene i Pontormos motiv uttrykker tydelig frykt for det drama de er vitne til, uttrykker figurene i Bronzinos maleri

²⁵⁰ Hall, *Renovation and counter-reformation*, 45-47

²⁵¹ Ibid., 46

²⁵² McCorquodale, *Bronzino*, 122

²⁵³ Hall, *Color and Meaning*, 181

²⁵⁴ Freedberg, *Painting in Italy*, 435

sensualitet og rolig aksept av den tragedien de overværer. Figurenes ansiktsuttrykk i Bronzinos motiv kan ved nærmere ettersyn snarere oppfattes å peke mot gledesbudskapet knyttet til menneskets frelse gjennom nattverden, enn mot korsfestelsens sorgfulle innhold. Nattverdsbudskapet blir forsterket av de to englene på hver side av Kristus og Jomfru Maria i motivets to ytterkanter. Engelen i venstre ytterkant holder kalken, mens engelen i høyre ytterkant holder kledet.

Fargebruken er ikke holdt i de eksperimentelle, pastelle valørene som Pontormo brukte for å understreke spiritualitet i sitt motiv. Bronzinos motiv er holdt i klare, rene og skinnende farger, som i visse detaljer kan gi en assosiasjon til funklende edelstener. Himmelen over figurene er skinnende og blå. De eksperimentelle fargene og det ekspressive uttrykket i figurenes ansikter utfordrer betrakteren til å lete etter flere lag av mening. Fra å stå overfor framstillingen av en sorgtung Pietà, oppdager betrakteren gradvis gledesbudskapet knyttet til nattverden, uttrykt gjennom fargene og figurenes ansiktsuttrykk. Kristus-figuren er et sitat fra Michelangelos skulptur *Pietà* fra 1499 i Vatikanet, og kan ses som en hyllest til den store mester. Bronzinos Kristus-figur ser mer ut som om han sover enn at han er død, slik også Michelangelos Kristus-figur gjør. Hans mor er ikke oppløst i sorg, men betrakter sin sønn med en kjærlig ro.²⁵⁵

Det andre eksemplaret av Pietà, som ble malt for å erstatte det første, var ferdig i 1552 (Fig.25). I dette motivet er de klare og sterke fargene og den klare blå himmelen erstattet av brune toner og en tung og overskyet himmel. Ansiktene, som i den første utgaven uttrykket en ambivalens av sensualitet og ro, uttrykker i den andre utgaven tydelig sorg og smerte. Den sublim ambivalensen fra det første maleriet er erstattet av et tydelig religiøst alvor. De skjulte sammenhengene som det første motivet oppfordrer betrakteren til å lete etter, er ikke lenger tilstede i det andre motivet.

”Kristus i Limbo” har fortsatt elementer av magien og sensualiteten som er så framtrædende i Bronzinos første eksemplar av Pietà. Det er mest synlig i fargebruken og sensualiteten til kvinnene i høyre motivkant, der det estetiske og sublimе både i fargebruk og psykisk uttrykk leder betrakterens oppmerksomhet gradvis gjennom flere lag av tolkningsmuligheter og inn

²⁵⁵ Hall, *Color and Meaning*, 180-84

mot den religiøse hendelsen i motivet. I ”Oppstandelsen” er hendelsen mer entydig rettet mot det religiøse budskapet i motivet.

I følge Hall kan det se ut som om Bronzinos store følsomhet, sammen med hans ambisjoner om å bli godtatt ved hoffet og akademiene, gjorde at han overreagerte i utformingen av sin kunst overfor forandringen i den kulturelle situasjonen i byen.²⁵⁶ Tilpasningen kan knyttes til restriksjonene som hoffet og mot-reformasjonen la på billedkunsten, men den kan også være knyttet til dramatiske hendelser i Bronzinos private liv som gjorde at han ble mer utsatt for disse påvirkningene.

I 1557 døde Pontormo, Bronzinos nære venn og læremester. Eleonora av Toldeo, som hadde vært Bronzinos betrodde representant ved hoffet, døde i 1562. I 1564 døde Michelangelo. Samme år stoppet det faste underholdet Bronzino hadde mottatt fra hoffet. Bronzino uttrykker hvordan han opplevde disse hendelsene i flere av sine dikt. Diktene er fortsatt ironiske, men de er preget av en fortvilet resignasjon. I hans siste burleske dikt, *Dell'esser chiaro*, beklager han seg først indignert over at hans skisser blir brukt som innpakningspapir, før han sier at:

”[...] Oh, noble art, once so esteemed, where are your studies? Where is the road where one always went forward accompanied by truth? What forest is this? And into what strange land do rashness, envy, and avarice lead you, so that you always lose yourself and fall?”²⁵⁷

Motivene til billedsyklusen i Santa Croce som ble malt etter den store restaureringen, tydeliggjør den akademiske og religiøse påvirkningen i malerstilen som ble så framtrødende mot slutten av 1500-tallet. Vasari malte selv flere av de 19 bildene som ble malt etter 1565, blant annet ”Veien til Golgata” (Fig.26). De resterende alterbildene ble malt av en yngre generasjon malere. De fleste av disse malerne hadde hovedsakelig fått sin opplæring i Roma, der mot-reformasjonens restriksjoner på malerkunsten var utbredt. I tillegg hadde de fleste enten praktisert i Vasaris verksted eller vært engasjert i et av hans prosjekter.²⁵⁸ Motivene i den nye billedsyklusen viser manerismens store ansamling figurer, men de mangler den klare fargebruken og det sublime og ekspressive uttrykket som preget tidlig- og høymanerismen. Som eksempel kan nevnes Giovanni Battista Naldis motiv ”Entombement” fra 1580-81 (Fig.27). Komposisjonen har ikke manerismens tvetydighet, men uttrykker en klar og tydelig referanse til den bibelske teksten det framstiller. Bortsett fra den korsfestede Kristus, som

²⁵⁶ Hall, *Color and Meaning*, 185

²⁵⁷ Brock, *Bronzino*, 306

²⁵⁸ Hall, *Renovation and Counter-Reformation*, 145

framstilles ikledd et lendeklede i Naldis motiv, er de nakne figurene så å si fraværende i disse motivene.

To alterbilder kan trekkes fram som eksempel på Bronzinos tilpasning til mot-manerismens ikonografi og komposisjon, der referanser til Michelangelos kunst er ubetydelige. Det ene er hans alterbilder ”The Adoration of the Shephard” (Fig.28), malt til Santo Stefano dei Cavalieri i Pisa i 1565.²⁵⁹ Selv om dette motivet fortsatt inneholder referanse til Michelangelos figurframstillinger, med delvis nakne, muskuløse kropper, har komposisjonen en klar og utvetydig referanse til tema det framstiller.

I det andre alterbildet, ”Nedtakelsen fra Korset” (Fig.29), malt til fransiskanerklosteret på Elba i 1561, er referansen til Michelangelo nesten fraværende. I dette motivet ser vi ikke den intrikate komposisjonen som vi ser i ”Kristus i Limbo”, men to suksessive, narrative handlinger klart adskilt fra hverandre. Den øverste scenen viser Kristus som blir tatt ned fra korset, mens den nederste scenen viser en Pietà. To figurer sitter på hver sin side av Kristus i den nederste delen av motivet, og peker mot den døde kroppen, mens de ser direkte ut på betrakteren. Dette narrative hendelsesforløpet og de to figurene på hver side av Kristus blir en tydelig understreking av motivets didaktiske insistering. Kristus-figuren har manerismens *linea serpentina*, men fargebruken er dus og moderat og mangler fullstendig de eksperimentelt klare fargene som vi ser i ”Kristus i Limbo”. Man kan kanskje si at Bronzino i dette motivet viser en nesten overdreven tilpasning til restriksjonene som ble lagt på kunstuttrykket, som ikke tilsier nødvendigheten av å bruke en såpass didaktisk insistering som Bronzino her gjør. Bildene viser hvordan magien i hans tidligere religiøse motiver, som var å uttrykke en religiøs og spirituell mening gjennom det estetisk vakre og sublime, en stund ble borte i hans motiver.²⁶⁰

”Nedtakelsen fra Korset ” inkluderer portretter av kjente personer, slik også motivet ”Kristus i Limbo” har, men portrettene i dette motivet er få. Varchi, som døde i 1565, er malt som Josef av Arimatea. Han står med ryggen til, ved Kristi høyre side, og med hodet vendt slik at han ser direkte på betrakteren. Helt i venstre ytterkant av motivet har Bronzino malt sitt eget

²⁵⁹ Allori assisterte sin læremester Bronzino i de seneste motivene og det kan i noen tilfeller være vanskelig å avgjøre om bildene er malt av Bronzino eller Allori.

²⁶⁰ Hall, *Color and Meanin*, 180-84

selvportrett, han kjennes igjen med langt skjegg og skallet hode.²⁶¹ Plasseringen av portrettene viser Bronzinos tilbakeholdne innstilling til seg selv. Han er selv plassert i bakgrunnen, mens han framhever Varchis betydning ved å plassere han ved siden av Kristus.

De seneste motivene Bronzino malte viser imidlertid at han igjen vender tilbake til sin karakteristiske malerstil. I motivene "Lamentation" fra 1567 (Fig.30), ser vi igjen det eksperimentelle både i fargebruk og i figurenes ekspressive uttrykk og gester. Kristus-figuren har manerismens utpregede *linea serpentina*, og Døperen Johannes ved Kristi høyre side har samme positur som engelen i forgrunnen i Pontormos Capponi-motiv i Santa Felicità. Grunnen til at Bronzino her vender tilbake til sin opprinnelige malerstil, kan være fordi motivet ikke ble malt for et offentlig publikum, men forbeholdt den intellektuelle eliten. Men forandringene kommer også til uttrykk i motivet "Pietà" (Fig.31) fra 1567-68, som var et offentlig alterbilde i Santa Croce. Her ser vi også Kristus-figuren framstilt med manerismens *linea serpentina*, slik den er i "Lamentation", men kroppen har en tydeligere anatomisk utforming etter inspirasjon fra Michelangelo. Jomfru Marias ansikt har et psykologisk, ekspressivt uttrykk, noe som var framtrædende i Bronzinos tidlige motiv.

Ut fra disse motivene kan det se ut som om Bronzino, i en periode da han led dramatiske tap i sitt private liv, overreagerte på restriksjonene tiden la på kunstuttrykket. Så vendte han tilbake til å være trofast mot det han oppfattet som sannheten i kunsten, den florentinske malerstilen som først og fremst var inspirert av Michelangelo. Tilbakevendingen skjedde samtidig med at Bronzino igjen ble opptatt ved Accademia Fiorentina i 1566. Man kan stille spørsmål om han, etter å ha oppnådd å bli tatt inn igjen i den akademiske sammenheng, fant fornyet energi til å starte en "Michelangelo renessanse" i Firenze. Han gjenopptok en profilering av malerstilen på tross av at den ikke lenger var i takt med akademiets oppfatning av utformingen av kunsten. At Bronzino i denne perioden fikk det betrodde oppdraget av Cosimo I til å male fresken "San Lorenzos Martyrium" (Fig.32) i San Lorenzo kirken, kan tyde på at storhertugen hadde et motstridende syn på kunstens utforming. Fresken, som ble påbegynt i 1565, fikk massiv kritikk da den sto ferdig i 1569. Dette skjedde selv om skissene hadde blitt godkjent av Cosimo I de' Medici før arbeidet ble utført.²⁶² Fresken var det siste store oppdraget Bronzino utførte for Cosimo I.

²⁶¹ Brock, *Bronzino*, 310

²⁶² For utfyllende tolkning av fresken, se: Stephen J. Campbell, *Bronzino's Martyrdom of St. Lawrence in San Lorenzo*. Counter Reformation polemic and Mannerist counter-aesthetic, Nr 46, 2004, 98-119

Figurene i San Lorenzo-fresken har en utpreget anatomisk og tung muskelmasse som er nærmere utformingen av Michelangelos figurframstilling i Dommedagsfresken enn figurene i ”Kristus i Limbo”. Selv om referansene til Michelangelos figurer er tydelige, har de likevel en utforming som er Bronzinos egen. Det er som om han har Michelangelos ikonografi så innarbeidet at han med frihet kan omforme den til sin egen *invenzione*. Fresken inneholder også referanser til antikk arkitektur og skulptur, og til andre renessansemestere, som Rafael.

Komposisjonen og ikonografien i fresken inneholder lag av allegorier og tvetydigheter som setter et kritisk lys på det florentinske samfunn. Komposisjonen er arrangert som en teaterscene med kulisser av antikk arkitektur. San Lorenzo er framstilt sentralt i motivet. Han er nesten naken, bare med et lite lendeklede. Den formale framstillingen av figuren har referanser til Michelangelos Adam i motivet ”Gud skaper Adam” i taket i Det Sixtinske Kapell. Guds hand, som berører Adam i Michelangelos freske, har Bronzino plassert på en tyrann som fordømmer San Lorenzo.²⁶³ Tyrannen er plassert under en figur av Herkules, representert som Cosimo I de’Medici. Under Herkules-figuren har Bronzino framstilt et portrett av seg selv, Allori og Pontormo. Figurene rundt San Lorenzo er nakne. Bronzino har brukt *Belvedere Torso* som modell til figuren helt i forgrunnen i motivet, som er en allegori over elven Thibern. Figuren viser også tydelige referanser til Michelangelos skulpturelle allegorier i Medici-kapellet over Natt og Dag, der hodet til Bronzinos figur er hentet fra Natt og kroppens positur fra Dag.²⁶⁴

På samme måte som Pontormo, etter en periode med et mer klassisk uttrykk, i sitt siste motiv i San Lorenzo vender tilbake til sin eksperimentelle, maneristiske malerstil, vender også Bronzino her tilbake til sin egen utpregede florentinske malerstil. Fresken kan oppfattes som en demonstrasjon på hans evne til å uttrykke tvetydigheter og allegorier med flere lag av tolkningsmuligheter. Det er som om han velger å tydeliggjøre overfor ettertiden hva han anser for å være sannheten og ektheten i kunsten, der arven etter Michelangelo er sentral. Denne oppfatningen uttrykker Bronzino også i sin poesi, der beundringen for Michelangelo kommer fram i diktet *Il secondo delle scuse*. Her gjør Bronzino narr av garden av unge kunstnere som

²⁶³ Campbell, *Bronzino's Martyrdom of St. Lawrence in San Lorenzo*, 105

²⁶⁴ *Ibid.*, 109-111

ikke lenger er i stand til å forstå og til å følge Michelangelos bratte og krevende vei. Han uttrykker i flere av sine dikt at å følge sannhetens vei til kunsten er å følge Michelangelo.²⁶⁵

²⁶⁵ Brock, *Bronzino*, 312

7. Oppsummering

I denne oppgaven har jeg behandlet ikonografi og malerstil i Bronzinos maleri ”Kristus i Limbo” i lys av motivhistoriske- og skriftlige kilder samt kulturhistoriske kontekster.

Manerismen var i stor grad en omforming av renessansekunsten, der kunstnerne brukte sitater og kopiering av de store mestrenes verk, særlig av Michelangelo. Bronzino antyder ofte referanser til eksterne kilder, i stedet for å bruke direkte referanser og sitater, som han omformer og gir en ny mening. Hans religiøse motiv har blitt ansett for å være vanskelig å trenge inn i og forstå. Jeg har redegjort for hvordan Bronzino bruker allegorier og tvetydigheter i poesien, slik at en figur får mer enn en mening og en allegori kan forstås på flere nivå. Dette er en metode han, i følge Deborah Parker, også bruker i den maleriske framstillingen i sine allegoriske motiv. Forståelsen for Bronzinos bruk av tvetydigheter og allegorier i poesien kan etter min mening også være en døråpner til flere tolkningsmuligheter av ”Kristus i Limbo”.

Bronzinos motiv ”Kristus i Limbo” har flere avvik enn likheter med de tidligere framstillingene av tema. Et sentralt avvik er at mannen som Kristus tar i hånden i Bronzinos motiv ikke er Adam, slik det framstilles i de tidligere motivene, men oppdragsgiveren Zanchini. Han har også gitt Eva en sentral plass i motivet og plassert henne foran Adam, mens hun i tidligere motiv står passivt plassert bak ham. Personene fra Det Gamle Testamentet, som er framstilt i tidligere motiv, er også representert i Bronzinos motiv. Men hans *invenzione* er at disse samtidig er framstilt som personer fra hans egen omgangskrets som aktivt deltar i motivets handling.

Et vitalt element i renessansekunsten var kopiering av antikk skulptur, noe som også ble praktisert blant maneristene. Den skulpturelle påvirkningen er tydelig i ”Kristus i Limbo”, representert både med den perlemoraktige overflaten i figurframstillingene, så vel som den skulpturelle, tredimensjonale formen på figurene. Kristus-figurens torso er forflatet og underkroppen har en kraftig vridning i motsatt vei av overkroppen. Dette kan være et resultat av måten Bronzino presenterer en skulpturell form i sine maleri. Teknikken gjør av flere sider av den tredimensjonale formen blir synlig på et todimensjonalt lerret.

Av aktuelle renessansemotiver som maleriet kan ses i en komparasjon med, har jeg trukket fram Albert Dürers ”Kristus i Limbo”. I likhet med Bronzinos motiv viser Dürers motiv tilstedeværelse av barn, samtidig som visse likheter kan ses i den formale framstillingen av

demonene. Donatellos motiv ”Kristus i Limbo”, som er representert i frisen på den ene av hans ”Pulpit” i San Lorenzo-kirken i Firenze, kan også oppfattes som en kilde til inspirasjon. Særlig gjelder det framstillingen av Døperen Johannes, som har fått en tilsvarende plassering i Bronzinos motiv som den Donatello har brukt. Bronzinos mening med å plassere Johannes med ansiktet vendt bort fra Kristus, mens han peker ut den åpne portalen som han er plassert under, kan være for å indikere at betrakteren skal vende oppmerksomheten mot lyskilden som kommer inn i motivet fra høyre.

Eva-figuren ser jeg i relasjon til framstillingen av Venus i Botticellis ”Venus Fødsel”. Posituren har likhetstrekk, uten at Bronzino har brukt direkte sitat av Botticellis figur. Eva-figuren kan også være inspirert av en skisse av en Venus-figur som man antar stammer fra Botticellis verksted. Bronzino kan muligens også ha hentet inspirasjon til framstillingen i beskrivelsen av Venus fra den *Homeriske Hymne*, og/eller fra Polizanos verk *Giostra* eller fra Ovid.

Michelangelos Dommedagsfreske representerer et sentralt referanseverk til ”Kristus i Limbo”. Kristus-figurens formale likhet med Kristus-figuren i Dommedagsfresken kan muligens sannsynliggjøre en tolkning av Bronzinos motiv i lys av Marsilio Ficinos synkretisme mellom nyplatonisme og kristendom, slik Valerie Shrimplin knytter denne til Dommedagsfreskens ikonografi. Hun ser Michelangelos Kristus-figur som en sol-gud i sentrum av et sirkulerende kosmos, i tråd med Platons sol-metafor i *Republikken*, bok 6. Hulen midt på nedre kant av fresken ser hun som representativ for et psykologisk helvete av ignoranse og spirituell død, i tråd med Platons hulelignelse i *Republikken*, bok 7.

Ficinos kristne eksegesi av nyplatonismen kan også forstås i *Nicodemusevangeliet*, som representerer en sentral skriftlig kilde både til Dommedagsfresken og til ”Kristus i Limbo”. Som en parallell til den kristne forståelsen om at Kristus frir mennesket fra helvetes mørke gjennom sin reise til underverdenen, vil mennesket, i følge nyplatonismen, gjennom kontemplasjon bli befridd fra mørkets ignoranse, fortvilelse og spirituelle død gjennom fornuften. Det er mulig at Bronzino har omformet den ikonografiske framstillingen av Kristus-figuren i Dommedagsfresken og plassert ham inne i den platonske hule som en fysisk tilstedeværelse av det guddommelige lyset som gjennomtrenger menneskets mørke.

Motivets tilknytning til nyplatonismen kan også ses i framstillingen av de tre vakre, nesten nakne kvinnene i høyre motivkant. En kjede av begivenheter går gjennom kvinnene, slik at betrakterens oppmerksomhet blir ledet fra en fysisk oppmerksomhet mot en spirituell tiltrekning. Den øverste og den nederste av disse kvinnene kan muligens ses som et uttrykk for skjønnhetsideal knyttet til Platons doktrine om den himmelske og den jordiske Venus. De kan være en respons på hvordan skulpturkunsten og malerkunsten ble knyttet til de to Venuser i den pågående *paragone* diskursen ved Accademia Fiorentina. Kvinnene kan muligens også representere de kosmiske kreftene Ficino knytter til de to Venuser, som representerer to former for kjærlighet og som hver på sin måte leder mennesket til forståelsen av en høyere form for sannhet.

Kvinnene kan også ses i sammenheng med den kvinnelige skjønnheten, slik denne spiller en sentral rolle i tolkningen av Dantes reise i *Komedien* som en kosmologisk erkjennelsesreise. Dante setter kvinnene inn i et himmelsk hierarki der Jomfru Maria befinner seg øverst. Maria er til stede både i helvete, skjærsilden og paradiset. Hun presenteres både med en fysisk kropp, som en antydning gjennom Beatrice og Lucia, og som en transcendent Maria opptatt i den guddommelige orden. Den midterste kvinnen i Bronzinos motiv identifiseres som Costanza, en dydig og vakker kvinne fra Firenze, men også som Judith fra Det Gamle Testamentet. Judith ble i noen katolske sammenhenger sett på som en prefigurasjon av Jomfru Maria. Eva-figurens formale likhet med Jomfru Maria i Dommedagsfresken og plasseringen av henne ved siden av Kristus, kan vi muligens se som en antydning til Marias tilstedeværelse i motivet. Kjeden av begivenheter som uttrykkes i motivet gjennom de vakre kvinnene, kan således muligens også oppfattes å inkludere Maria.

Personen som ligger oppå muren i inferno, i motivets øverste venstre hjørne, har menneskeansikt men med to armer formet som trefingrede luffer. Denne detaljen kan muligens knytte personen til det greske uhyret Geryon og til sviket som er tema i syvende og åttende krets av Dantes helvete. Sviket kan muligens knyttes til hvordan Bronzino oppfattet det at han og hans kolleger måtte tilpasse seg akademienes og hoffets dekorum, noe han opplevde som problematisk.

”Kristus i Limbo” viser en brytning i malerstil som kan oppfattes å stå i spenningen mellom hans tidligmaneristiske malerstil og den malerstilen som preger hans senere motiv. Spenningen i malerstil kan tyde på at Bronzino, i tidsrommet da han malte ”Kristus i Limbo”, var påvirket av restriksjonene som både akademiet, hoffet, og mot-reformasjonen la på den

kunstneriske utfoldelse. Tvetydigheten og lagene av tolkningsmuligheter viser imidlertid hvordan han hadde evnen til å navigere mellom sin egen kunstneriske frihet og restriksjonene dekorum la på kunsten. Motivet kan muligens ses som et eksempel på at Bronzino ønsket en ”Michelangelo-renessanse” i Firenze som ikke bare hadde fokus på en overfladisk etterligning av Michelangelos figurer, men også på ideologien knyttet til hans motiv.

De religiøse motivene Bronzino malte etter ”Kristus i Limbo” kan tyde på at han i en periode overreagerte på restriksjonene som ble lagt på kunsten, slik at hans religiøse motiver viser en nesten overdreven lydighet til dekorum og kirkens didaktisk påbud. Referanser til Michelangelos kunst er nesten fraværende i disse motivene. Forandringene i malerstilen skjedde i en periode da Bronzino led store tap i sitt personlige liv. I de aller siste religiøse motivene vender han imidlertid tilbake til sin egen karakteristiske malerstil. Hans siste motiv som ble utført etter oppdrag fra Cosimo I, ”San Lorenzos Martyrium”, inneholder en rekke allegorier og tvetydigheter og setter et kritisk lys på det florentinske samfunn. Figurene har fått en utpreget anatomisk utforming inspirert både av figurene i Dommedagsfreksen og i andre av Michelangelos verk. Motivet bærer preg av å være et vitnesbyrd på hva Bronzino oppfattet som sannheten og ektheten i kunsten, nemlig å følge Michelangelo.

Billedliste

- Figur 1: Agnolo Bronzino. "Kristus i Limbo", 1552. Olje på panel. Museo dell'Opera, Santa Croce, Firenze
- Figur 2: Bronzino: "Portrett av Cosimo I som Orfeus", 1539. Olje på panel. Nasjonalgalleriet, Philadelphia
- Figur 3: Bronzino: "Portrett av Lucrezia Panciatichi", 1541. Olje på panel. Uffizi, Firenze
- Figur 4: Bronzino: "Allegori av Venus", 1544-45. Olje på panel. Nasjonalgalleriet, Philadelphia
- Figur 5: Michelangelo: "Doni Tondo", 1507-8. Tempera på panel. Uffizi, Firenze
- Figur 6: Andrea Buonaiuto: "Kristus i Limbo", 1365-67. Freske. Santa Maria Novella, Firenze
- Figur 7: Kopi etter Praxitales: "Afrodite av Cnidos", ca 100 f.kr. Marmor. Museo Nazionale delle Terme, Roma
- Figur 8: Kopi av hellenistisk skulptur: "Apollo Belvedere", original ca 350 f.kr. Marmor. Vatikanmuseet, Roma
- Figur 9: Kopi av hellenistisk skulptur: "Belvedere Torso", ca 100 f.kr. Marmor. Vatikanmuseet, Roma
- Figur 10: Donatello: "Pulpit", koppar. San Lorenzo, Firenze
- Figur 11: Bronzino: "Kristus i Limbo", detalj
- Figur 12: Albert Dürer. "Kristus i Limbo", 1510-11. Tresnitt
- Figur 13: Domenico Beccafumi: "Kristus i Limbo", 1530. Olje på panel. San Francesco, Siena
- Figur 14: Alessandro Allori: "Kristus i Limbo", 1578. Palazzo Colonna, Roma
- Figur 15: Sandro Botticelli: "Venus Fødsel", 1485. Tempera på panel. Uffizi, Firenze
- Figur 16: "Studie til Venus Fødsel", skisse
- Figur 17: Michelangelo: "Dommedagsfresken", 1541. Freske. Det Sixtinske Kapell, Vatikanet, Roma
- Figur 18: Michelangelo: "Dommedagsfresken", detalj
- Figur 19: Bronzino: "Kristus i Limbo", detalj
- Figur 20: Bronzino: "Kristus i Limbo", detalj

- Figur 21: Francesco Salviati: "Nedtakelsen fra korset", 1548. Olje på panel. Museo dell'Opera, Santa Croce, Firenze
- Figur 22: Bronzino: "Oppstandelsen", 1552. Olje på panel. Santissima Annunziata, Firenze
- Figur 23: Bronzino: "Pietà", 1545. Olje på panel. Musée des Beaux-Arts, Bezançon
- Figur 24: Jacopo Pontorno: "Entombement", 1526. Olje. Santa Felicita, Firenze
- Figur 25: Bronzino: "Pietà", 1552. Olje på panel. Eleanora av Toledos Kapell, Palazzo Vecchio, Firenze
- Figur 26: Giogio Vasari: "Veien til Golgata", 1572. Olje. Santa Croce, Firenze
- Figur 27: Giovanni Battista Naldis: "Entombement", 1580-81. Olje. Santa Croce, Firenze
- Figur 28: Bronzino: "The Adoration of the Shephard", 1565. Santo Stefano dei Cavalieri, Pisa
- Figur 29: Bronzino: "Korsnedtakelsen", 1565. Olje. Galleria dell'Accademia, Firenze
- Figur 30: Bronzino: "Lamentation", 1567. Olje på koppar. Uffizi, Firenze
- Figur 31: Bronzino: "Pietà", 1568. Olje. Santa Croce, Firenze
- Figur 32: Bronzino: "San Lorenzos Martyrium", 1569. Freske. San Lorenzo, Firenze

Litteraturliste

- Alighieri, Dante.** *La Divina Commedia, Illustrazioni Sandro Botticelli.* Firenze: Le Lettere, 2008.
- Alighieri, Dante.** *Den Guddommelige Komædie.* Oversatt av Magnus Ulleland. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 2000
- Ames-Lewis, Francis og Joannides, Paul.** *Michelangelo's Effect on Art and Artists in the sixteenth Century.* Aldershot: Asgate, 2003
- Ames-Lewis, Francis.** *The Intellectual life of the early Renaissance Artist.* New Haven og London: Yale University Press, 2002
- Amundsen** i Arne Bugge Amundsen og Henning Laugerud. *Norsk fritenkerhistorie 1500-1850.* Oslo: Humanist Forlag, 2001
- Apokryfene, Bibelens Deuterokanoniske Bøker,** Det Norske Bibelselskap, 1988, 2. opplag
- Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon.** (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1980)
- Ballucci, Margaret A.** *Cellini's Trial for Sodomy* i Eichenbichler, Konrad. *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici.* Aldershot: Asghate Publishing Limited, 2001
- Barzman, Karen-edis.** *The Accademia del Disegno and Fellowships of Discourse at the Court of Cosimo I de' Medici,* i Eichenbichler, Konrad. *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici.* Aldershot: Asghate Publishing Limited, 2001
- Barzman, Karen-edis.** *The Florentine Academy and the Early Modern State.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000
- Berg-Eriksen, Trond.** *Reisen gjennom Helvete. Dantes Inferno.* (Oslo: Universitetsforlaget, 2000
- Blunt, Anthony.** *Artistic Theory in Italy 1450 – 1600.* Oxford: Oxford University Press, 1962
- Borghini, Raffaello.** *Il Riposo.* Edited and translated with introduction and notes by Lloyd H. Ellis Jr. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007
- Botterill, Steven.** *Dante and the Mystical Tradition. Bernhard of Clairvaux in the Commedia.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- Bourdieu, Pierre.** *Symbolsk makt.* Oslo: Pax 1996
- Brock, Maurice.** *Bronzino.* Oversatt fra fransk av David Poole Radzinowicz og Christine Schultz-Touge. Paris: Flammarion, 2002
- Campbell, Stephen J.** *Bronzino's Martyrdom of St. Lawrence in San Lorenzo.* Counter Reformation polemic and Mannerist counter-aesthetic, Nr 46, 2004, 98-119

- Chastel, André.** *Art et Humanisme a Florence au Temps de Laurent le Magnifique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1959,
- Ciatti, Marco, Frosinini, Cecilia og Scarzanella, Chiara Rossi.** *Angeli, santi e demoni: Otto Capolavori restaurati. Santa Croce quaranta anni dopo (1966-2006).* Catalogo della mostra Firenze, Museo di Santa Croce dal 7. novembre 2006. Firenze: Edifir – Edizioni, 2006
- Coutance, André de.** *Nicodemusevangeliet.* Oversatt fra gammelfransk med noter og efterord av Helge Nordahl. Oslo: Solum Forlag, 1992
- Cox-Rearick, Janet.** *Friendly Rivals: Bronzino and Salviati at the Medici Court i Master drawings.* New York: v. 43, no. 3, 2005
- Eichenbichler, Konrad.** *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici.* Aldershot: Asghate Publishing Limited, 2001
- Freedberg, S.J.** *Painting in Italy, 1500-1600.* New Haven og London: Yale University Press, 1993
- Friedlaender, Walter.** *Mannerism and Anti-Mannerism. In Italian Painting.* New York: Columbia University Press, 1990
- Gaston, Robert W.** *Iconography and Portraiture in Bronzino's "Christ in Limbo",* i *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVII Band – 1983, s. 43-72
- Gaston, Robert.** *Liturgy and Patronage in San Lorenzo, Florence, 1350-1650.* i *Patronage, art and society in renaissance Italy*, eds. F.W. Kent og P. Simons, (Oxford: University Press, 1987), 111-133
- Gilson, Simon.** *Dante and Renaissance Florence.* Cambridge: University Press, 2005
- Gilson, Simon.** *Plato, the Platonici, and Marsilio Ficino in Cristoforo Landino's Comento sopra la Comedia* i *The Italianist* 23, (2003.i), 5-53
- Hall, Marcia B.** *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992
- Hall, Marcia B.** *Michelangelo's Last Judgement.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005
- Hall, Marcia.** *Michelangelo's Last Judgement as Resurrection of the Body: The Hidden Clue,* i Hall, Marcia B. *Michelangelo's Last Judgement.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005
- Hall, Marcia B.** *Renovation and counter-reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565-1577.* Oxford: The Clarendon press, 1979

- Hankins, James.** *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance. II Platonism.* Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2004
- Hartt, Frederick & Wilkins, David G.** *History of Italian Renaissance Art, Painting – Sculpture – Architecture.* New Jersey: Pearson Education, Inc., 2006, 6.utgave
- Hibbard, Howard.** *Caravaggio.* Oxford: Westview Press, 1985
- Izydorczyk, Zbigniew.** *The Medieval Gospel of Nicodemus.* Tempe, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & studies, 1997
- Kristeller, Paul Oskar.** *Marsilio Ficino and his work after five hundred years.* Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987
- McCorquodale, Charles.** *Bronzino.* London: Jupiter Books, 1981
- Mendelsohn, Leatrice:** *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory.* Michigan: Umi Research Press, 1982
- Mullett, Michael A.** *The Catholic Reformation.* London og New York: Routledge, 1999
- Najemi, John M.** *A History of Florence, 1200 – 1575.* Oxford: Blackwell Publishing, 2008
- Parker, Deborah.** *Bronzino, Renaissance Painter as Poet.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000
- Parker, Deborah.** *Commentary and Ideology. Dante in the Renaissance.* Durham: Duke University Press, 1993
- Pilliod, Elizabeth.** *Pontormo, Bronzino, Allori: a Genealogy of Florentine art.* New Haven & London: Yale University Press, 2001
- Pilliod, Elizabeth.** *The Influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori,* i Ames-Lewis, Francis og Joannides, Paul. *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century.* Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2003
- Plato.** *Complete Works.* Redigert av Cooper, John M og Hutchinson, D.S. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997
- Pseudo-Dionysius.** *The Complete Works.* New York and Mahwah: Paulist Press, 1987
- Quiviger, François.** *Varchi and the Visual Arts* i *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 50 (1987), s219-224
- Ricci, Antonio.** *Lorenzo Torrentino and the Cultural Programme of Cosimo I de' Medici,* i Eichenbichler, Konrad. *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici.* Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2001
- Richelson, Paul William.** *Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence.* New York and London: Garland Publishing Inc, 1978

- Rubin, Patricia Lee.** *Giorgio Vasari. Art and History.* New Haven & London: Yale University Press, 1995
- Schlitt, Melinda.** *Painting, Criticism, and Michelangelo's Last Judgement. In the Age of the Counter-Reformation,* i Hall, Marcia B. *Michelangelo's Last Judgement.* Cambridge: University Press, 2005
- Scorza, Rick.** *Borghini and the Florentine Academies* i D.S. Chambers og F. Quiviger. *Italian Academies of the Sixteenth Century.* London: The Warburg Institute University of London, 1995,
- Shearman, John.** *Mannerism,* Harmondsworth: Penguin Books, 1967
- Shrimplin, Valerie.** *Hell in Michelangelo's Last Judgement* i *Artibus et Historiae,* Vol. 15, No. 30 (1994), s. 83-107
- Shrimplin, Valerie.** *Sun-Symbolism and Cosmology in Michelangelo's Last Judgement.* *Sixteenth Century Journal* XXI, No. 4, 1990
- Skarsaune, Oskar.** *Inkarnasjonen, Myte eller faktum?* Oslo: Lunde Forlag, 1988
- Skottene, Ragnar.** *Kristne Symboler.* Oslo: Verbum forlag, 2002
- Smyth, Craig Hugh.** *Mannerism and Maniera,* i *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art 2,* 1963 ss.174-199
- Stabel, Kirsten.** *Krisuts i dødsriket i norsk middelalderkunst.* Oslo: Masteroppgave Universitetet i Oslo, 2008
- Summers, David.** *Michelangelo and the Language of Art.* Princeton: Princeton University Press, 1981
- Van Veen, Henk Th.** *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine Art and Culture.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006
- Vannucci, Marcello.** *Dante nella Firenze del '500. Studi Danteschi dell'Accademia Fiorentina.* Firenze: Istituto Tecnico Industriale "leonardo da Vinci", 1965
- Vasari, Giorgio.** *The Lives of the Artists.* Oxford World's Classics. Oversettelse, introduksjon og noter av Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella. Oxford: Oxford University Press, 1991
- Vasari, Giorgio.** *The Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects.* Oversatt av Gaston du C. de Vere. Redigert, med introduksjon og noter av Philip Jacks. New York: The Modern Library, 2006
- Voragine, Jacobus de.** *The Golden Legend. Readings of the Saint. Volume 1.* Oversatt av William Granger Ryan. Princeton: Princeton University Press, 1993

Warburg, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles; The Getty Research Institute Publications Programs, 1999

Watt, Mary Alexandra. *The Reception of Dante in the Time of Cosimo I*, i Eisenbichler, Konrad. *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2001

Williams, Robert. *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997

Wittkower, Rudolf. *Art and Architecture in Italy 1600-1750. I. Early Baroque*. New York: Yale University Press, 1999

Zuffi, Stefano. *European Art of the Fifteenth Century*. Oversatt av Brian D. Phillips. Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2005