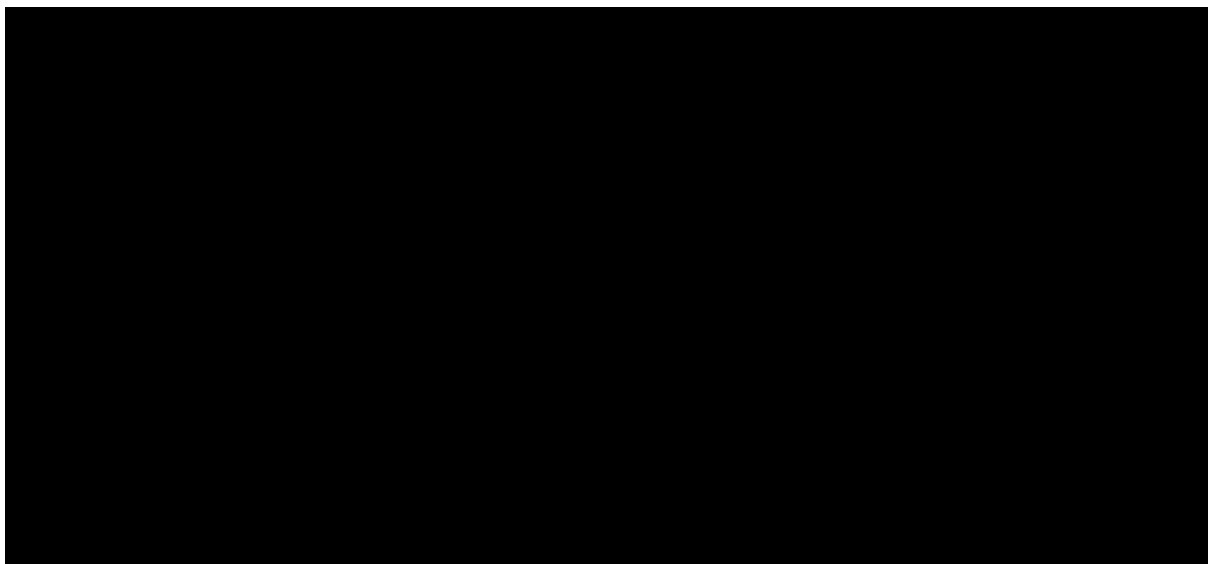




UPPSALA
UNIVERSITET

Konstvetenskapliga institutionen

**Bertoldo di Giovanni:
den osynliga länken mellan Donatello och Michelangelo**



Författare: Katarina Sångberg De Rosa ©
Påbyggnadskurs (C) i konstvetenskap
Vårterminen 2022
Handledare: Karin Wahlberg Liljeström

ABSTRACT

Institution/Ämne	Uppsala universitet. Konstvetenskapliga institutionen, Konstvetenskap
------------------	---

Författare	Katarina Sångberg De Rosa
------------	---------------------------

Titel och undertitel:	Bertoldo di Giovanni: den osynliga länken mellan Donatello och Michelangelo
-----------------------	---

Engelsk titel:	Bertoldo di Giovanni: the invisible link between Donatello and Michelangelo
----------------	---

Handledare	Karin Wahlberg Liljeström
------------	---------------------------

Ventileringstermin:	Höstterm. (år)	Vårterm. (år)	Sommartermin (år)
		2022	

Innehåll:

This thesis concerns the connection between Renaissance sculptor Bertoldo di Giovanni and his teacher Donatello and his pupil Michelangelo Buonarroti. Based in hermeneutics and using Erwin Panofsky's model for iconological interpretation, the study tries to investigate the stylistic connection possible to be seen in a selection of reliefs made by the three artists. The reliefs analyzed are *San Giorgio che uccide il drago e libera la principessa* (1416-1417), Donatello; *Madonna Pazzi* (1425-1430), Donatello; *Calvario* (1480-1485), Bertoldo di Giovanni; *Battaglia fra Romani e Barbari* (1479), Bertoldo di Giovanni; *Madonna della Scala* (1491), Michelangelo; *Battaglia fra Centauri* (1492), Michelangelo.

Key among the findings of the study is the *stiacciato*-technique, invented by Donatello and then used by his followers.

Innehåll:

1 Inledning	
1.1 Ämnesval	4
1.2 Syfte och frågeställningar	4
1.3 Avgränsningar och material	4
2 Teori	5
3 Metod	6
4 Uppsatsens disposition	7
5 Tidigare litteratur och forskning	7
6 Bakgrund	7
6.1 Medicifamiljen och humanismen i Florens	7
6.2 Giardino di San Marco	8
6.3 Donatello	11
6.4 Bertoldo di Giovanni	12
6.5 Michelangelo Buonarroti	13
7 Analys	15
7.1 <i>San Giorgio che uccide il drago e libera la principessa</i> (1416-1417), Donatello	15
Pre-ikonografisk beskrivning	
Ikonografisk analys	
Ikonologisk tolkning	
7.2 <i>Madonna Pazzi</i> (1425–1430), Donatello	16
Pre-ikonografisk beskrivning	
Ikonografisk analys	
Ikonologisk tolkning	
7.3 <i>Calvario</i> (1480 cirka), Bertoldo di Giovanni	17
Pre-ikonografisk beskrivning	
Ikonografisk analys	
Ikonologisk tolkning	
7.4 <i>Battaglia fra Romani e Barbari</i> (1479), Bertoldo di Giovanni	18
Pre-ikonografisk beskrivning	
Ikonografisk analys	
Ikonologisk tolkning	

7.5 <i>Madonna della Scala</i> (1491), Michelangelo Buonarroti	19
Pre-ikonografisk beskrivning	
Ikonografisk analys	
Ikonologisk analys	
7.6 <i>Battaglia fra centauri</i> (1492), Michelangelo Buonarroti	20
Pre-ikonografisk beskrivning	
Ikonografisk analys	
Ikonologisk tolkning	
8 Sammanfattning av analysen.	21
9 Avslutande diskussion	21
10 Sammanfattning	22
11 Käll- och litteraturförteckning	24
12 Bildförteckning	26

1 Inledning

1.1 Ämnesval

Uppsatsen belyser skulptören Bertoldo di Giovannis (1420–1491) biografi och konstnärliga gärning, vilken ses mot bakgrund av den historiska kontext han verkade i, det vill säga renässansens Florens under Lorenzo il Magnifico (1449–1492) styre. Fokus är på hans roll som eventuell länk mellan ungrenässansmästaren Donatello (1386–1466) och Michelangelo Buonarroti (1475–1564), då han var elev till den förre samt lärare åt Michelangelo.

Intresset för denna konstnär väcktes efter att ha sett två verk av Bertoldo di Giovanni och Michelangelo, där en påfallande likhet kan ses. De två verk jag syftar på är Bertoldo di Giovannis *Battaglia fra Romani e Barbari* (1479) samt Michelangelos *Battaglia fra centauri* (1492). Då jag första gången lade märke till Bertoldo di Giovannis verk, på Bargello i Florens, var min första tanke att det var en variation på temat av Michelangelos verk. När det visade sig att denne i stället varit läromästare åt Michelangelo, väcktes min nyfikenhet för den för mig då okända skulptören. När jag senare läst mer om Bertoldo di Giovanni och hans konstnärskap visade det sig att han i sin tur inspirerats av en romersk sarkofag då han utförde *Battaglia fra Romani e Barbari*: en berättelse om inspiration, och vidarebefordran av ett konstnärligt arv, snarare än kopiering, som jag önskar att i viss mån belysa med denna uppsats. Bertoldo di Giovanni var lärning i Donatellos *bottega*, vilken var flitigt anlita och en referens för sin tid. Vidare måste hans konstnärsgärning placeras i kretsen kring Lorenzo il Magnifico, närmare bestämt som medlem i dennes hov. Som sådan fick han i uppdrag att ha överinsyn över Giardino di San Marco, en trädgård där Lorenzo il Magnifico ställt antika statyer till förfogande för unga, lovande förmågor att kopiera. En av de som besökte Giardino di San Marco flitigt var en ung Michelangelo.

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att undersöka till vilken grad Bertoldo di Giovanni kan ses som en länk mellan sin lärare Donatello och sin elev Michelangelo. Medan de båda är frontfigurer för sin tid, tycks Bertoldo di Giovanni varit en nyckelfigur som verkat bakom kulisserna. Den huvudsakliga frågeställningen är huruvida Bertoldo di Giovanni kan betraktas som en länk mellan de båda mästarna, och på så sätt indirekt mellan ungrenässans och högrenässans.

1.3 Avgränsningar och material

För att belysa länken mellan dessa konstnärer, ämnar uppsatsen undersöka vilka stilistiska drag i de tre konstnärernas produktion som kan stödja denna hypotes. I det avseendet ligger

fokus på *stiacciato-tekniken*, skapad av Donatello, vilken återfinns tydligt hos både Bertoldo di Giovanni och Michelangelo. Med syftet att konkretisera jämförelsen mellan de tre konstnärerna görs en jämförelse av ett urval av verk utförda av dessa, med syfte att söka efter en röd tråd i deras produktion.

De verk som analyseras närmre är:

San Giorgio che uccide il drago e libera la principessa (1416-1417) av Donatello;

Madonna Pazzi (1425-1430) av Donatello;

Calvario (1480-1485) av Bertoldo Di Giovanni;

Battaglia fra Romani e Barbari (1479) av Bertoldo di Giovanni;

Madonna della Scala (1491) av Michelangelo;

Battaglia fra centauri (1492) av Michelangelo.

2 Teori

Vad gäller teori utgår uppsatsen från Sören Kjörups diskussion gällande konst och forskning, vilken berör teman som beskrivning, objektivitet och tolkning vad gäller konstverk. Han belyser frågan huruvida konstverk kan beskrivas på ett tillfredställande sätt, eller med andra ord: kan en beskrivning eller tolkning vara objektiv.¹ Kjörup belyser hur en tolkning måste uppfattas som svar på en fråga, och därför kan beskrivningar, sinsemellan olika, av samma konstverk samtliga vara korrekta.

Kjörup påvisar även hur man ofta efterfrågat att beskrivningar ska vara värdefria, samtidigt som han menar att detta svårt att uppnå, då ord och uttryck är värderande och känsloladdade element i sig. I det sammanhanget framhåller Kjörup att objektivitet inte står i motsats till subjektivitet, utan snarare till förvrängning av den senare. Vidare framhåller han att med dessa premisser är skillnaden mellan beskrivning och tolkning inte stor, utan är en gradskillnad snarare än en principiell skillnad.

Den hermeneutiska cirkeln

Kjörup belyser hur beskrivningen är mer detaljerad, medan tolkningen är mer sammanfattande, samt att beskrivningen kan ses som ett slags premiss, och tolkningen som en slutsats. Dock förutsätter tolkningen beskrivandet på samma sätt som beskrivningen förutsätter tolkningen: en aspekt av den så kallade *hermeneutiska cirkeln*.

¹ Kjörup, Sören, *Människovetenskaperna*, Studentlitteratur, Lund, 2020, sid. 151

Ett centralt begrepp inom hermeneutiken är förförståelse: som uttolkare går man aldrig förutsättningslöst in i en situation, utan man har alltid med sig ett bagage fyllt av erfarenheter, tankar, förutfattade meningar. Med andra ord utgör förförståelsen alltid utgångspunkten för förståelseprocessen.

3 Metod

Val av metod innefattar en litteraturstudie över för ämnet tidigare forskning och relevant litteratur, samt en komparativ analys av de utvalda relieferna. Den metod som används för analysen är Erwin Panofskys (1892–1968) ikonologi, då jag finner att denna metod har flera beröringspunkter med hermeneutiken. Panofskys metod är en trestegsmodell. Den pre-ikonografiska tolkningsnivån är en ren beskrivning av bilden samt en identifikation av de olika bildelementen. På den ikonografiska nivån identifieras symboler, allegorier, historier och myter. Den ikonologiska nivån handlar om att synliggöra vad Panofsky kallar bildens inre mening, vilken ger uttryck åt den kulturella och historiska kontext i vilken bilden skapades. Denna tolkningsnivå kräver att betraktaren besitter kunskap om kulturen, historien, samhället och det politiska klimatet som rådde när bilden skapades.

Under den pre-ikonografiska beskrivningen identifierar betraktaren former, mänskliga gestalter, föremål, färger eller liknande. Med andra ord, vad som kan ses i bilden givet en allmän och vardaglig erfarenhet, ingen speciell kunskap eller erfarenhet krävs.

Under den ikonografiska analysen, identifieras bildens sekundära betydelse. Här krävs att betraktaren har kunskaper om olika bildkonventioner. På denna nivå identifieras och fastställs vem eller vad som finns på bilden.²

Under den ikonologiska tolkningen, som syftar att syntetisera bildens inre betydelse tar betraktaren i beaktande den tid och plats då bilden skapades. Personligheten hos konstnären kan också avspegla sig och komma till uttryck i bilden.

D'Alleva belyser att det i praktiken kan vara svårt att inte låta sig färgas av tidigare erfarenhet och kunskaper när man gör den pre-ikonografiska beskrivningen.³ D'Alleva använder uttrycket *innocent eye* för att tydliggöra detta problem. Genom detta konstaterande av D'Alleva ser jag vissa paralleller mellan Panofskys metod och ett hermeneutiskt tillvägagångssätt, där förförståelsen är ett centralt begrepp.

Efter analysen, i diskussionsavsnittet, används en komparativ metod för att jämföra min empiri, de studerade relieferna, och dra slutsatser om skillnader och likheter mellan dem som

² Panofsky, Erwin, *Studi di iconologia*, Giulio Einaudi Editore, Torino, sid.16-17 (Studies in Iconology, 1939).

³ D'Alleva, Anne, *Methods & Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London, 2012, sid.21

kan ha relevans vad gäller uppsatsens syfte och frågeställningar.

4 Uppsatsens disposition

I det inledande kapitlet redogörs för bakgrunden till uppsatsen och det syfte och frågeställningar som denna har lett till. Därefter följer en genomgång av den teori och metod som används samt litteratur och tidigare forskning inom området. Vidare genomförs en kontextbeskrivning som behandlar respektive konstnär och den sociokulturella miljö de verkade i. En central del av uppsatsen består av en analys av ett urval av verk utförda av Donatello, Bertoldo di Giovanni samt Michelangelo. Efter analysen följer diskussion av studiens resultat i förhållande till uppsatsens syfte och frågeställningar.

5 Tidigare litteratur och forskning

Forskningen om renässansskulpturkonst är mycket omfattande. Jag har här valt att endast ta upp de källor som direkt berör min studie. Fokus är därför på kretsen kring familjen Medici då Donatello, Bertoldo di Giovanni samt Michelangelo verkade under deras beskydd och mecenatskap. Ytterligare fokus är på Giardino di San Marco, vilken är den kontext där Bertoldo di Giovanni, elev till Donatello och förvaltare av dennes konstnärliga arv, och Michelangelo möttes. Vasaris *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568) har använts för en historisk-biografisk kontextualisering, medan bland annat Caroline Elams *Il Giardino di San Marco: maestri e compagni del giovane Michelangelo* (1992) samt Francesco Cagliotis *Bertoldo's place between Donatello and Michelangelo* (2019) analyserande redogörelser av Giardino di San Marcos funktion och Bertoldos roll och konstnärsgärning har använts för en nyanserad kontextualisering.

6 Bakgrund

6.1 Medicifamiljen och humanismen i Florens

I Florens, som under 1400-talet var ett av Europas viktigaste kultur-och handelscentrum, grundade Medicifamiljen sin rikedom, främst på bankaffärer och handel. Cosimo de Medici (1389–1464), som senare skulle få tillnamnet ”il Vecchio” (den äldre), förvaltade familjens förmögenhet med stor framgång och blev en av sin tids rikaste män. Även om stadsstaten Florens formellt fungerade som en republik låg den verkliga makten i händerna på några få men inflytelserika familjer. Mediceerna kunde besätta offentliga ämbeten med vänner och förtrogna och kunde därmed försäkra sig om att ledarskapet stannade inom familjen. Till maktutövningen hörde även ett bildat mecenatskap. Cosimo il Vecchio, som själv hade

studerat grekiska, gynnade studierna av antika skrifter och grundade bibliotek. Han fick på så sätt avgörande inflytande på humanismens kulturella rörelse. Som idélära, inspirerad av den grekisk-romerska antiken, dess tankesätt och bildningsideal, hade humanismen sedan länge haft traditioner i Florens. Redan från mitten av 1300-talet hade man här ägnat sig åt intensiva studier av de antika författare som var kulturströmningens förebilder, liksom åt de klassiska språken latin och grekiska. Man var helt övertygad om att den antika kulturen var totalt överlägsen den egna, och att man bara kunde uppnå de antika idealen genom att imitera dem.

6.2 Giardino di San Marco

Det är i denna historiska och kulturella kontext vi bör placera Giardino di San Marco. Denna kulturella strömning nådde sin höjdpunkt i Florens under Lorenzo il Magnifico, sonson till Cosimo den äldre, vilken grundat den nyplatoniska akademien, en institution som fördes vidare av Lorenzo. Denna akademi hade som mål att skapa en syntes av platonsk filosofi och kristendomen, och hade sin blomstring under Lorenzo il Magnificos styre. Trots att Florens under Lorenzo il Magnificos styre präglades av ständig nedgång av bankirverksamheten, anses hans epok vara den främsta under Mediciättens historia. Precis som sina förfäder var Lorenzo il Magnifico en generös mecenat, med den skillnaden att han sällan uppträdde som uppdragsgivare i stor skala. Hans styre kännetecknades av ett kulturellt klimat som inspirerade även andra florentinska familjer att utöva mecenatskap, vilket ledde till den kulturella blomstring som ofta går under benämningen ”den gyllene tidsåldern”. Vasari (1511–1574) återger i *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* hur Lorenzo il Magnifico (1449–1492) grundat en skola för unga konstnärer, där de kunde studera de antika skulpturer han samlat där, under överinsyn av Bertoldo di Giovanni.⁴ Det är i andra utgåvan av *Vite* (1568) som Vasari beskriver trädgården. I stycket tillägnat Torrigiani nämner han några av dess besökare: Giovan Francesco Rustici, Pietro Torrigiani, Giuliano Bugiardini, Francesco Granacci. Condivi (1525–1574) beskriver hur Michelangelo introducerades i trädgården av sin vän Granacci, och där gjorde stort intryck på Lorenzo il Magnifico, vilken tog sig an honom som en son i huset. Eugenio Galvani använder uttrycket *università artistica* om Giardino di San Marco, och beskriver hur ungdomar, karakteriserade av hovstil och smak för mytologi och dekorativ elegans, från Florens främsta familjer samlades där för att träna sig

⁴ Vasari, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton Editori, Roma, 2020 (1568), sid.1204

i skulpturkonsten. I trädgården återfanns både antika och samtida konstverk, både skulpturer och målningar, även om den övervägande delen var skulpturer och reliefer.⁵

Caroline Elam belyser hur Vasari vid tiden för andra utgåvan av *Vite* (1568), framställde Giardino di San Marco som prototypen för den konstakademi (Accademia del Disegno) som kom att grundas på 1500-talet. Redan i den första upplagan 1550 hade han framhållit vikten av denna miljö, vilken erbjöd unga florentinska konstnärer möjlighet att komma i kontakt med antika konstverk. Vidare påvisar Elam hur Vasari hävdade att Lorenzos syfte med att inrätta denna protoakademi var att skapa en skola specifikt för skulptörer, eftersom denna konstart hade börjat släpa efter målarkonsten i Florens.⁶ Elam påvisar även hur många konsthistoriker ifrågasatt både själva förekomsten av Giardino di San Marco, men även dess funktion:

Ludovico Borgo och Ann H. Sievers skriver i *The Medici Gardens at San Marco* (1989) att de berömda trädgårdarna, ägda av Medici, nära klostret San Marco i Florens inte längre finns, och att till och med kunskapen om dess läge har gått förlorad. Liksom Elam påvisar även Borgo och Sievers att det är Vasari som gett oss den dominerande föreställningen om skulpturträdgårdens förekomst och funktion. Borgo och Sievers betonar även att Bertoldos roll som ansvarig för hela samlingen omnämns endast av Vasari. De menar vidare att många forskare idag anser att Lorenzos konstskola, såsom den beskrivs av Vasari, är en myt, då det inte ska ha funnits någon systematisk undervisning, utan endast möjligheten för några unga konstnärer att, på inbjudan av Lorenzo, studera hans samling antika skulpturer. De belyser vidare att trädgården ibland beskrivits helt enkelt som ett centrum för restaurering av skulpturer, vilket administrerades av Bertoldo di Giovanni.⁷

Även Elam påvisar att många 1900-talskonsthistoriker, framför allt utanför Italien, har varit väldigt skeptiska vad gäller Vasaris yttranden vad gäller Giardino di San Marcos roll. Elam nämner i det sammanhanget André Chastel (1912–1990), vilken visserligen inte tvivlade på skulpturträdgården och dess samlingars existens, men däremot beskrev Vasaris berättelse om skolan som skulle ha funnits där som en bekväm myt.⁸ Elam belyser vidare hur problem med den historiska rekonstruktionen av fakta rörande trädgårdens kronologiska och topografiska existens komplicerats av 1900-talets historiker. I det sammanhanget nämns Karl Frey, vilken år 1907 identifierade den angränsande trädgården inköpt av Lorenzo il

⁵ Galvani, Eugenio, *Vita di Michelangelo*, Vallecchi Editore, Firenze, 1952, sid.14

⁶ Elam, Caroline, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, 1992, sid.42

⁷ Borgo, Ludovico; Sievers, Ann H., *The Medici Gardens at San Marco*, Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck Institut, Firenze, 1989, sid.248

⁸ Elam, Caroline, "Il giardino delle sculture di Lorenzo de' Medici", *Il Giardino di San Marco: maestri e compagni del giovane Michelangelo*, (Red.), Barocchi, Paola, Silvana Editoriale, Firenze, 1992, sid.161

Magnificos hustru Clarice Orsini, som Lorenzos trädgård. Frey hade i Lorenzos skattedeklaration från 1480 funnit redovisningen av ett inköp av ett stycke mark mittemot San Marcokyrkan, och på så sätt dragit den, enligt Elam, felaktiga slutledningen. Enligt Elam vidmakthåller Borgo och Sievers detta missförstånd.⁹ Elam har genom arkivforskning sökt efter element som kan bekräfta Vasaris beskrivning av Giardino San Marco som en skola för unga konstnärer. Genom dessa fördjupade arkivsökningar har hon funnit belägg för att ”trädgården på Piazza San Marco” som Vasari omnämner som säte för skolan kan identifieras med en fastighet i hörnet av Piazza San Marco och dagens Via degli Arazzieri.¹⁰ Den köptes av Lorenzo de’Medici före 1475, och vid tiden för hans död fanns där ”loggia, rum, bottenvåning och kök”. Elam påvisar hur enstaka, fragmentariska dokument visar den kulturella roll som trädgården spelade under Lorenzo de’Medicis styre: som säte för skådespel samt en etapp under resan för berömda besökare. Slutledningsvis menar Elam att den roll som Vasari ger trädgården, det vill säga en skola för unga konstnärer, möter inga hinder, varken av kronologisk eller topografisk karaktär, trots att hans biografi är en anakronistisk bearbetning av detaljerna.

Sedan Michelangelo hade lämnat Ghirlandaios (1448–1494) *bottega* hörde han till de utvalda, begåvade framtidslöften, som flitigt besökte trädgården, där Bertoldo di Giovanni, vilken tidigare varit medhjälpare till Donatello, bistod de unga konstnärerna med råd i tekniska problem angående bildhuggarkonsten, samtidigt som han introducerade dem i de konstnärliga traditioner som gällde för Florens. I denna miljö kunde de unga konstnärerna ägna sig fritt åt sina studier. Lorenzo il Magnifico lade snart märke till Michelangelos begåvning, och tog sig an honom och behandlade honom som en son i huset. Detta nära band till familjen Medici delade han med Bertoldo di Giovanni, vilken var del av Lorenzo il Magnificos hov, men även beskrivs som hans förtrogne.¹¹ I denna konstnärligt och intellektuellt stimulerande miljö utförde Michelangelo sina tidigaste skulpturverk; de båda marmorrelieferna *Madonna della Scala* (1491) samt *Battaglia tra Centauri* (1492).

Francesco Caglioti belyser hur en anmärkningsvärd återupptäckt de senaste decennierna vad gäller den unge Michelangelo har bidragit till en omvärdering av hans förhållande till Bertoldo: *Galli Cupido-Apollo* (Michelangelo, 1496-97) hittad i ett fragmentariskt tillstånd av Kathleen Weil Garris i New York, i den franska ambassadens kulturhusbyggnader (1996)

⁹ Elam, Caroline, *Lorenzo de’ Medici’s Sculpture Garden*, Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max -Planck-Institut, Firenze, 1992, sid.43

¹⁰ Elam, Caroline ”Il giardino delle sculture di Lorenzo de’Medici”, *Il Giardino di San Marco: maestri e compagni del giovane Michelangelo*, (Red.), Barocchi, Paola, Silvana Editoriale, Firenze, 1992, sid.162

¹¹ Ciseri, Ilaria, *Scultura del Quattrocento a Firenze*, Giunti, Firenze, 2013, sid.45

påminner så tydligt om Bertoldo di Giovannis *Orfeo* (1471) att den jämfördes med den innan dess tillskrivning återgäldades till Michelangelo.¹² Caglioti belyser vidare att det fanns de som var tveksamma vad gäller tillskrivningen av verket till Michelangelo, och istället ansåg att det kunde vara ett verk av Bertoldo, särskilt vid första anblicken. Caglioti skriver vidare att nu när dess plats som ett ungdomsverk av Michelangelo håller på att befastas, är det äntligen möjligt att förstå att *Cupido* förhåller sig till *Orfeo* såsom Krucifixet i Santo Spirito (Michelangelo, 1493–94) förhåller sig till San Girolamo (Bertoldo di Giovanni, 1465). Dessa korrespondensspel avslöjar för oss i vilken utsträckning Bertoldo verkligen var delaktig i den unge Michelangelos utveckling under dennes besök i Giardino di San Marco; inte bara genom att visa honom både antikens värld och Donatellos verk, utan också genom att överföra ett nytt kunskapsförråd, innehållande tematiska uppfinningar och figurativa idéer, vilka Michelangelo bar med sig under sina glansdagar och på ålderns höst.¹³

Caglioti belyser vidare hur Bertoldo di Giovanni började uppmärksammas mer av forskare runt sekelskiftet 1800–1900, och då främst för hans roll under Lorenzo il Magnifico's styre. Som tidigare nämnt tillhörde Bertoldo dennes hov, och hans samtida betraktade honom som Lorenzo il Magnifico's nära tjänare. Caglioti påvisar hur mycket av forskningen om Bertoldo di Giovanni handlat just om den kulturella miljön runt familjen Medici samt det mecenatskap de utövade. Han hävdar vidare att detta Medicibeskydd, vilket berörde både Donatello, Bertoldo di Giovanni och Michelangelo, ger substans till det konstnärliga släktskapet mellan dessa tre konstnärer. Dessa beskyddare kunde i sin tur spegla sig i denna trios glans

6.3 Donatello (1386–1466)

Donatello var lärning i Ghiberti's (1378–1455) bottega mellan 1404–1407, i en miljö som kom att forma många för tiden viktiga konstnärer; Masolino, Paolo Uccello, Michelozzo. Som medarbetare till Ghiberti kom Donatello att delta i arbetet med norra porten till Battistero, påbörjad år 1401, det vill säga det symboliska startskottet till Renässansen. Under arbetet med bronsporten gavs möjlighet att tränas i diverse färdigheter, allt från skulpturkonsten till guldsmedskonsten.

Vasari återger i *Vite* hur Brunelleschi (1377–1446), besviken över att uppdraget till Norra Porten gått till rivalen Ghiberti, reser till Rom, tillsammans med Donatello, vilken även han önskade att grundligt utforska staden och dess antika lämningar. Vistelsen i Rom, 1402–1404,

¹² Caglioti, Francesco, "Bertoldo's place between Donatello and Michelangelo", *Bertoldo di Giovanni: The Renaissance of Sculpture in Medici Florence*, (Red.), Ng, Aimee; Noelle, Alexander J.; Salomon, Xavier F., The Frick Collection, New York, 2019, sid. 97

¹³ Ibid, sid. 102

kom att bli grundläggande för båda; Brunelleschi då han där kunde studera de arkitektoniska principer som kom att lägga grunden till hans verk, Donatello assimilerade i sin tur den klassiska konsten genom studier av reliefer och statyer. År 1412 resulterar Donatello inskriven i guldsmedernas och stenhuggarnas skrå i Florens. År 1416 revolutionerar han renässansskulpturen med San Giorgio, utförd åt vapensmedernas skrå. Här har han helt lämnat gotiken, och San Giorgio personifierar de nya ideal som nu sätter människan i fokus. Vasari ser statyn som ett synbart tecken på förändring.¹⁴ Även predellan till San Giorgio introducerar en ny teknik: *stiacciato*. I predellan föreställande *San Giorgio che uccide il drago e libera la principessa* (1416–1417) har djup skapats i reliefen med ytterst fina graderingar. Enligt Ciseri introducerar Donatello på så sätt, för första gången i konsten, de vetenskapliga kriterier som Brunelleschis perspektivlära introducerade. Ciseri betonar vidare att detta på så vis sker långt tidigare inom skulpturen, än inom måleriet.¹⁵ Vidare var Donatellos framställningar av Maria tongivande för sin tid, både vad gäller behandlingen av figurerna samt den perspektiviska framställningen: att framställa Madonnan och barnet innanför en inre ram, omgiven av den yttre, blev vanligt återkommande under ungrenässansen. År 1425 slår han sig samman med Michelozzo (1396–1472), för att kunna bemöta de många uppdrag han får. Samma år utför han *Banchetto di Erode*, åt Domkyrkan o Siena, vilket anses som ett nyckelverk under Renässansen.¹⁶ År 1426 börjar han utföra uppdrag åt familjen Medici. År 1443 beger sig Donatello till Padova, där stora uppdrag, för Sant’ Antonio Basilikan samt utförandet av ryttarstatyn *Gattamelata* (1446–1453) väntar. Vistelsen i Padova blir lång (1443–1454), men han avslutar sitt liv och konstnärsgärning i Florens (1457–1466). Donatello född i enkel familj, son till en ullarbetare, kom att begravas i Medicifamiljens kyrka, San Lorenzo, intill Cosimo den äldre.

6.4 Bertoldo di Giovanni (1420 cirka-1491)

Bertoldo di Giovanni föddes i Florens år 1420. Han var Donatellos viktigaste elev. Han omnämns, om dock sparsamt, i Vasaris *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568). Vasari återger i *Vita di Michelangelo Buonarroto* hur Lorenzo il Magnifico hade en stark önskan om att skapa en skola för konstnärer och skulptörer, och hur han önskade att

¹⁴ Vasari, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton Editori, Roma, 2020 (1568), sid. 353

¹⁵ Ciseri, Ilaria, *Scultura del Quattrocento a Firenze*, Giunti, Firenze, 2013, sid 12-13

¹⁶ Natali, Antonio, ”Dalla bottega del Ghiberti al contratto con Michelozzo”, *Donatello*, Berti, Luciano; Cecchi, Alessandro; Natali, Alessandro; Giunti, Firenze, 1986, sid. 41

denna skola skulle ledas av Bertoldo.¹⁷ Det faktum att han var född runt 1420, gör det sannolikt att han började i Donatellos *bottega* runt 1455. Att fastställa hans födsel till 1440 närmar honom till Lorenzo il Magnificos generation, det vill säga en epok mellan Verrocchio (1435–1488) och Leonardo da Vinci (1452–1519), vilket överensstämmer bra med den stil vi finner i de av hans verk som bevarats. Bertoldo di Giovanni dog i december 1491, i Lorenzo de' Medicis villa i Poggio a Caiano. Källor tidigare än Vasari dokumenterar fyra små bronsfigurer: *Bellerofonte e Pegaso* gruppen (Wien, Kunsthistorisches Museum), allmänt erkänd som hans mästerverk. De övriga tre nyckelverken utförda av Bertoldo har alla anknytning till släkten Medici, och har kunnat identifierats tack vare *Inventari medicei*, det vill säga den inventering som gjordes efter Lorenzo il Magnificos död. De tre verken är reliefen föreställande *Battaglia fra Romani e Barbari*, nu i Bargello, vilken var fritt utformad efter en antik sarkofag som fanns på kyrkogården i Pisa; en relief föreställande *Calvario* (Bargello) samt en *Centauro*, vilken gått förlorad.

Vad gäller Bertoldos bidrag till *Pulpiti di San Lorenzo* (efter 1460) skrev Vasari att denne endast hade utfört gjutningen av sin lärare Donatellos predikstolar. Dock har senare kritiker (Previtali, 1934–1988) har bevisat att Donatello själv rengjorde och färdigställde många delar av *Pulpito*, och att Bertoldo, efter Donatellos död, förberedde modellerna för gjutningen av några scener, och framförallt vad gäller *Lamentazione sul corpo di Cristo* (senare än 1460).¹⁸ I denna relief har man identifierat Lorenzo och Giuliano de' Medicis porträtt, alltså är reliefen möjlig att datera runt 1470, eftersom de två kom till makten först år 1469, efter deras fars tidiga död. Detta verk kan därmed räknas som det första verk vilket vittnar om stil och kvalitet hos Bertoldo, efter det att han började frigöra sig från Donatellos direkta inflytande.¹⁹

En mångfald små bronsstayer har tillskrivits Bertoldo baserat på jämförelser med figurerna på *Battaglia fra Romani e Barbari* (Bargello).

Bertoldo var även medaljör, och utförde en av de viktigaste medaljerna utförda under renässansen: den föreställande Maometto II (1480–1481 ca), vilken är signerad.

6.5 Michelangelo Buonarroti (1475–1564)

Michelangelo kom från en anrik florentinsk familj, Buonarroti, vilken vid tiden för Michelangelos födelse befann sig i Caprese, nära Arezzo, på grund av att hans far där fått ett

¹⁷ Vasari, Giorgio, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton Editore, Roma, 2020 (1568), sid. 1204

¹⁸ Seymour, Charles, *Dizionario Biografico degli Italiani* -vol.9, 1967

¹⁹ Ibid

viktigt ämbete. Kort efter födseln återvände familjen till Florens, och Michelangelo blev lämnad till en amma i en stenhuggarfamilj i den lilla byn Settignano. Vasari återger i *Vite* hur Michelangelo själv gärna berättade att han fått stenhuggarkonsten med modersmjölken.

Tretton år gammal börjar han som lärling i Ghirlandaios (1448-1494) *bottega*. Han lämnar dock lärlingsutbildningen, utan att ha fullföljt den, och börjar istället flitigt besöka Giardino di San Marco, där Lorenzo il Magnifico gav unga förmågor möjligheten att förkovra sig i skulpturkonsten genom att kopiera de antika statyer han placerat där, allt under överinsyn av Bertoldo di Giovanni. Michelangelo gjorde stort intryck på Lorenzo il Magnifico, och lät honom bo i familjens palats. På så vis kom Michelangelo i kontakt med den lärda, humanistiska, krets som rörde sig i Medicihovet; Poliziano, Ficino, Pico della Mirandola, något som påverkade Michelangelos utveckling starkt. Under denna period utför han sina första verk: *Madonna della Scala* (1491) och *Battaglia dei Centauri* (1492). Kort efter Lorenzo il Magnificos död (1492) lämnar Michelangelo Florens, och efter en serie resor anländer han till Rom år 1496. Detta blir Michelangelos möte med den klassiska kulturen. I Rom får han viktiga uppdrag, bland annat *Pietà* (1497-1499) till Sankt Peterskyrkan i Vatikanen. *Pietà* är det enda verk som Michelangelo signerat. Under denna period börjar han resa ut till marmorbrotten i Carrara, för att själv välja ut lämpliga marmorblock.

År 1501 återvänder Michelangelo till Florens, vilken vid den här tiden är Republik (1494-1512). År 1504 färdigställer han *David*, vilken kom att bli en viktig symbol i staden.

Michelangelo återvänder dock till Rom, på uppdrag av påven Julius II (1443-1513) för att arbeta på det monumentala gravmonument som påven beställt åt sig själv. År 1508-12 utför han arbeten i Sixtinska kapellet. Mellan 1515-1534 är Michelangelo på nytt i Florens, och utför *Sagrestia Nuova* (1520-1533) samt *Biblioteca Mediceo-Laurenziana* (1519-1534). Han deltar också aktivt i försvaret av staden under kejsartruppernas ockupering.

År 1534 återvänder han definitivt till Rom, och utför där *Giudizio Universale* (1536-1541) i Sixtinska kapellet. Michelangelos sista två skulpturer är *Pietà "Bandini"* (1547-1555) och *Pietà "Rondanini"* (1552-1564), på vilken han arbetade fram till sin död, vid 89 års ålder.

Kort efter hans död, stals kroppen för att föras till Florens, där han under en överdådig ceremoni begravdes i Santa Croce, där Vasari några år senare utförde gravmonumentet över Michelangelo.

7 Analys

7.1 *San Giorgio che uccide il drago e libera la principessa* (1416-1417), Donatello

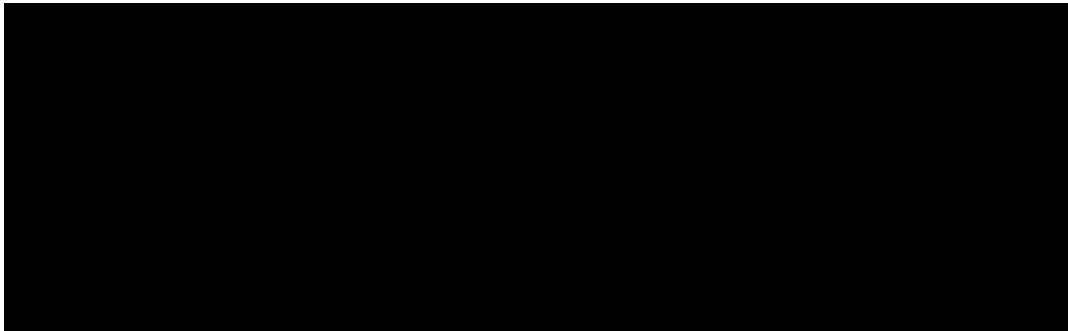


Bild.1

Pre-ikonografisk beskrivning: en lågreliief utförd i marmor från Carrara, 129x39 cm, Bargello, Florens. Vi ser en man på häst som strider mot en drake. Mannen bär rustning, och har en lans och ett svärd. Han bär en mantel som fladdrar. Till vänster ser vi en öppning till en grotta. Till höger ser vi en kvinna framför en byggnad. Hon är klädd i en skir, fladdrande klänning. Hon håller händerna knäppta framför bröstet.

Ikonografisk analys: vi identifierar mannen som Sankt Göran, i färd med att bekämpa draken, för att befria prinsessan. Donatello använder här för första gången *stiacciato*-tekniken, med vilken han med minimala nivåskillnader lyckas framställa djup i reliefen. Sankt Göran, krigarhelgonet, var rustnings- och svärdsmakarnas skyddshelgon, och verket är ett uppdrag från deras skråväsende i Florens.

Ikonologisk tolkning: Sankt Göran personifierar det goda och draken det onda. En metafor för hur kristendomen bekämpar det onda. Sankt Göran, det enda krigarhelgonet som avbildats på häst, blev en förebild för riddaridealet under 1000-talet. Sankt Göran kom att representera urtypen av korsfararen som spred kristendomen beväpnad med svärd. Enligt en alternativ tolkning, symboliserar prinsessan och byggnaden renässansen, medan den vänstra delen, med grottöppningen, symboliserar medeltiden.

7.2 *Madonna Pazzi* (1425–1430) Donatello



Bild.2

Pre-ikonografisk beskrivning: en lågreliëf utförd i ljus sten, 74,50x69,50 cm. Bode-Museum, Berlin. Vi ser en kvinna med ett barn i famnen. De lutar huvudena mot varandra. Huvudena lutar tungt mot varandra. De är båda avbildade i profil. Kvinnan håller ett fast grepp om barnet. Barnets högra fotsula är vänd mot betraktaren. Barnet har antydning av ett leende. De två figurerna är avbildade inom en inre ram. Kvinnans huvud når utanför ramen.

Ikonografisk analys: vi identifierar kvinnan och barnet som Jungfru Maria och Jesusbarnet. Materialet är marmor. Innanför verkets yttre ram har Madonnan och barnet placerats inom en inre ram, vilken fungerar som ett fönster.

Ikonologisk tolkning: att använda sig av en yttre och en inre ram var ett sätt att skapa perspektiv i en bild, som blev vanligt under ungrenässansen. Donatellos framställningar av Maria var tongivande för konstnärerna i Florens under ungrenässansen; både hans behandling av figurerna samt den perspektiviska framställningen var något helt nytt. Madonnan och barnets huvuden lutade mot varandra förstärker känslan av närhet och ömhet dem emellan. Vi känner igen den bysantinska ikonografin *Madonna Eleusa*, det vill säga den ömsinta Madonnan, vilken spred sig i Europa under medeltiden. Ikonografin kännetecknas av att Jesusbarnet är lutat mot Marias kind.

7.3 Calvario (1480-85 ca), Bertoldo di Giovanni



Bild 3

Pre-ikonografisk beskrivning: en relief utförd i brons, 75x67 cm. Vi ser tre korsfästa män. Två av dem lutar huvudet djupt mot bröstkorgen. Mannen längst till höger tycks vilja frigöra sig. På marken står en man med rakad hjässa. En knäböjande kvinna sträcker upp båda armarna mot korset. En kvinna vilar förtvivlat ansiktet i händerna. Vi kan inte uttyda något i bakgrunden. Personerna bär lösa, fladdrande kläder. Alla är barfota.

Ikonografisk analys: vi identifierar de tre korsfästa männen som Kristus och de två rövarena. Mannen med den rakade hjässan identifierar vi som en munk med tonsur. De sörjande kvinnorna identifierar vi som Maria och Magdalena.

Ikonologisk tolkning: vi ser anspelningar på antiken i de sörjande kvinnorna, vilka enligt konsthistorikern Mario Collareta (1952-) påminner om menader, de kvinnliga följeslagarna till vinguden Dionysos.

Ibland identifieras reliefen som Jesu Korsfästelse, med Helige Franciskus och Sankt Hieronymus.²⁰ Från 1200-talet var det ikonografiska motivet av korsfästelsen ofta kopplat till den helige Franciskus av Assisi, ofta representerad vid korsets fot. Kristusfiguren i reliefen är representerad som *Christus Patiens*, det vill säga den lidande Kristus, med huvudet tungt vilande mot axeln och ögonen slutna.

²⁰ Catalogo generale dei beni culturali

7.4 Battaglia fra Romani e Barbari (1479), Bertoldo di Giovanni

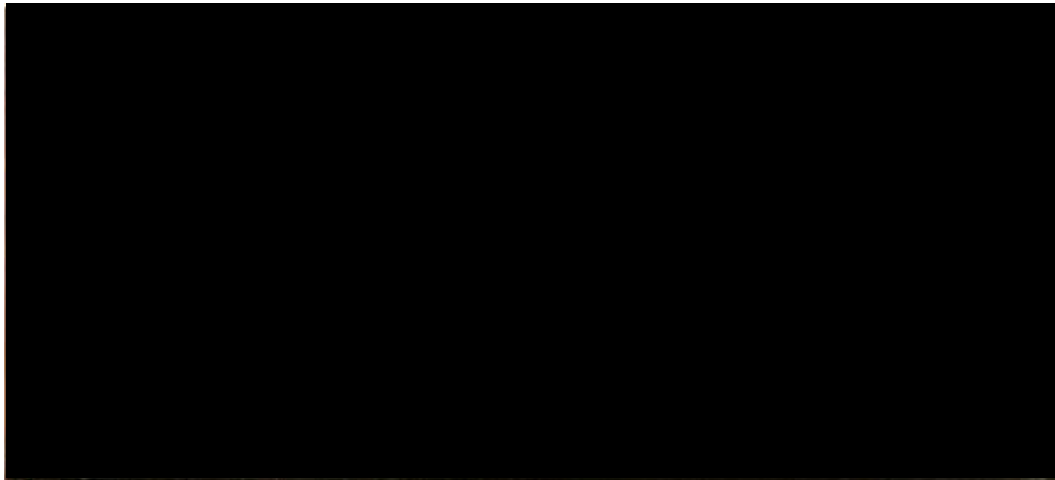


Bild 4

Pre-ikonografisk beskrivning: en relief utförd i brons, 45x 99 cm. Vi ser ett myller som inte tycks ha varken en början eller ett slut; kroppar, vapen, hästar.

Ikonografisk analys: figurerna är nästan utförda i *tutto tondo*, så figurernas anatomi återges noggrant.²¹ Bertoldo di Giovanni fann inspiration i en antik romersk relief, vilken dekorerade en sarkofag på Camposanto i Pisa.

Ikonologisk tolkning: temat, en strid mellan romare och barbarer, har Bertoldo hämtat från antiken. Den direkta inspirationen var en romersk sarkofag på Camposanto i Pisa. Denna relief blev en viktig förebild för Michelangelos *Battaglia di centauri*, i vilken dock figurerna uttryckte mer kraft och större energi jämfört med de utförda av Bertoldo.

²¹ Tutto tondo, eller fullrund, är en skulptural teknik som består i att skulptera en tredimensionell, fristående figur

7.5 *Madonna della Scala* (1491), Michelangelo

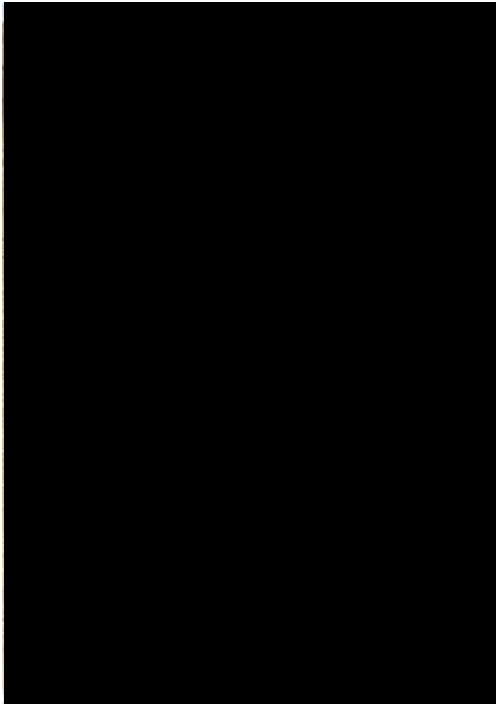


Bild 5

Pre-ikonografisk beskrivning: en lågre relief utförd i ljus marmor; 55,5x 40 cm. Vi ser en kvinna med ett barn i knät. Hon sitter på ett fyrkantigt stenblock. Hon är avbildad i profil, och blicken är fäst i fjärran. Barnet har ryggen vänd mot betraktaren. Pojken är ovanligt muskulös. Överdelen av kroppen är vriden, med höger arm bakom ryggen. Han tycks ha somnat i kvinnans famn. Kvinnan har en gloria. Den centrala delen av reliefen upptas av kvinnan och barnet. Kvinnofiguren upptar hela reliefen i höjd, från kant till kant. I trappan i bakgrunden ser vi tydligt två figurer, varav en hänger på trappräcket. En otydlig figur skymtas bakom kvinnofiguren.

Ikonografisk analys: vi identifierar kvinnan och barnet som Jungfru Maria och Jesusbarnet. Materialet är vit marmor från Carrara. Vi känner igen tekniken som används som *stiacciato*, Donatellos lågre reliefteknik. Trappstegen närmast betraktaren är kraftigt markerade, vilket skapar djup i bilden. I övrigt är nivåskillnaderna i reliefen minimala, och ljus-och skuggspelet blir därför väldigt mjukt.

Ikonologisk tolkning: I Jungfru Marias blick fäst i fjärran kan vi inläsa hennes kännedom om sonens öde. Vasari beskriver *Madonna della Scala* som Michelangelos hyllning till Donatello; dels tekniskt då han använder sig av *stiacciato*-tekniken, utarbetad av Donatello, dels ikonografiskt, då trappan använts av Donatello i hans bronsrelief *Banchetto di Erode* (utförd 1423–27 för Dopkapellet i Siena). Trappan skulle även kunna representera en avgränsning

mellan den nya tiden som kommer med Jesusbarnet kontra den pagana världen, ett tema som återkommer hos Michelangelo i *Tondo Doni* (1505–1506, Uffizigalleriet, Florens).

Jungfru Maria och Jesusbarnets rörelser skapar kontrapost, vilket gör bilden dynamisk, trots lågreliiefen. Användandet av kontrapost inom skulpturen, vanligt under antiken, återupptogs under renässansen, återinfört bland annat av Donatello. Michelangelo är inspirerad av sin tids mest populära motiv, det så kallade ”*Madonna lactans*”, madonnan som ammar sin son.²² Det ovanliga i Michelangelos framställning är att barnet har ryggen vänd mot betraktaren. Maria ser inte heller på sitt barn, vilket annars är typiskt för bildtraditionen, utan har blicken riktad mot fjärran. Reliefen är ovanligt plant utförd.

7.6 *Battaglia fra Centauri* (1492), Michelangelo

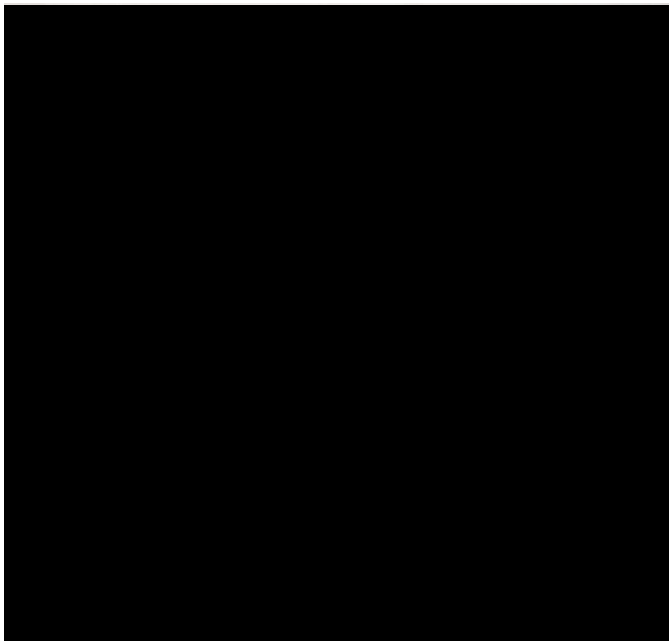


Bild 6

Pre-ikonografisk beskrivning: en högreliief utförd i ljus sten. Vi ser en vild strid med en mångfald av figurer inblandade; ett myller av gestalter, alla med olika rörelser. De stridande upptar hela reliefen. Ytterkanterna av reliefen är oarbetade, eller endast lätt räfflade.

Ikonografisk analys: vi ser människor och kentaurer, ett blandväsen mellan häst och människa, invecklade i en vild kamp.

Ikonologisk tolkning: reliefen får en stark djupverkan genom den olikartade plastiken hos figurerna. Efter Lorenzo il Magnificos död år 1492 förblev verket ofullbordat. Därför har ytterkanterna samt några detaljer på figurerna lämnats kvar i nästan obearbetat tillstånd.

²² Grömling, Alexandra, *Michelangelo Buonarroti*, Könemann, Köln, 1999, sid.13

Det antika temat med kentaurstiden var en inspirationskälla i Medicifamiljens lärda kretsar, förmodligen introducerat av Medicibarnens lärare, diktaren och humanisten Poliziano. Temat är hämtat från Ovidius *Metamorfosi*, och framställer en samling *nudi eroici*, fångade i en mångfald av uttryck och rörelser. Det är ett ungdomsverk, och det var Agnolo Poliziano, poet verksam i Medicis hov som introducerade temat för Michelangelo. För utförandet inspirerades Michelangelo av antika sarkofager med liknande tema. Den centrala figuren, med högra armen hotfullt höjd återfinner vi i Kristusfiguren i Yttersta domen (1536-1541) i Sixtinska kapellet.

8 Sammanfattning av analysen

De analyserade verken är samtliga reliefer i marmor eller brons, men har gemensamt, oavsett material, en eftersökt djupeffekt i bilderna. I Donatellos verk *San Giorgio che uccide il drago e libera la principessa* introduceras för första gången *stiacciato*-tekniken vilken var utarbetad av Donatello. Donatello använder sig av *stiacciato*-tekniken även i *Madonna Pazzi*. Vi återfinner *stiacciato*-tekniken i Michelangelos *Madonna della Scala*, samt i Bertoldo di Giovannis *Calvario*.

Likheter av annat slag kan vi finna i en jämförelse mellan Bertoldo di Giovannis *Battaglia fra Romani e Barbari* och Michelangelos *Battaglia fra Centauri*, vilka båda är en omtolkning av antiken. Donatello var den ungrenässansmästare som återintroducerade antiken i konsten under renässansen i Florens. En ”revolution” som inte bara var teknisk, utan som förde med sig en hel ikonografisk apparat. Donatellos tidigare elev, Bertoldo di Giovanni, som kom att ansvara för Giardino di San Marco, på uppdrag av Lorenzo il Magnifico, blev den som upprätthöll detta intresse samt kunskap om antika modeller. Alltså inte bara ett tekniskt överförande av hantverksmässiga färdigheter, utan ett förvaltande och förmedlande av klassiska modeller samt ikonografi introducerade av Donatello i Medicikretsarna, och förvaltade och förmedlade av Bertoldo till eleven Michelangelo.

9 Avslutande diskussion

Bertoldo di Giovanni var del i den innersta kretsen kring Lorenzo il Magnifico, en miljö kännetecknad av överflöd, nyplatonisk filosofi samt dyrkan av antiken. Enligt Ilaria Ciseri ledde detta till att Bertoldo uppfattade sin konstnärsroll på ett abstrakt, estetiskt plan, snarare än hantverksmässigt. Hon påvisar vidare att han ofta överlämnade själva gjutningen till

specialiserade hantverkare.²³ Denna observation kan kopplas till det faktum att samtliga tre konstnärer hade starka kopplingar till Medicihovet, och var därmed väl införtrodda med den kulturella strömning som där tog sig uttryck i en eftersträvan att återupprätta, samt om möjligt överträffa, antikens ideal. Böninger och Boschetto påvisar hur Bertoldo di Giovannis närvaro i Lorenzo de'Magnificos hov omnämns som del av familjen.²⁴

Även om gemensamma stilistiska drag återfinns hos Donatello, Bertoldo di Giovanni och Michelangelo, tycks det ibland som om Michelangelo kringgått sin lärare Bertoldo och inspirerats direkt av Donatellos verk, vilka han hade möjlighet att se. Denna affinitet antyder Vasari då han i *Vita di Donato* skriver: antingen så uttrycker Donato sin själ i Buonarroti, eller så uttryckte sig Buonarroti på förhand i Donatos själ.²⁵ Vasari skriver vidare, i *Vita di Michelangelo Buonarroti* att Michelangelo tillgodogjorde sig genast det han såg, tack vare sitt goda minne, men det han sett blev till något helt nytt.²⁶ Böninger och Boschetto belyser hur knapphändig information vi har om Bertoldo di Giovanni, och hur detta påverkar våra möjligheter att bedöma hans roll som en länk mellan tidens två stora huvudpersoner, Donatello och Michelangelo. De påvisar vidare hur man ibland betonat hans roll vad gällde att återinföra antiken i den konstnärliga traditionen, medan andra snarare betonar hur Bertoldos produktion är i kontinuitet med både Donatello samt den norditalienska hovkonsten.²⁷

10 Sammanfattning

Uppsatsen behandlar skulptören Bertoldo di Giovannis (1420-1491) biografi och verk i kontexten av Giardino di San Marco, den protoakademi fylld med antika statyer ställda till förfogande av Lorenzo de'Medici åt unga förmågor, som där kunde öva sig i skulpturkonsten under överinsyn av Bertoldo di Giovanni, ansvarig för trädgården på uppdrag av Lorenzo il Magnifico. Utgångspunkt för uppsatsen är att undersöka huruvida Bertoldo fungerade som en länk mellan Donatello (1386-1466) och Michelangelo (1475-1564).

Panofskys ikonologiska modell har använts för att analysera sex verk: *San Giorgio che uccide il drago e libera la principessa* (Donatello, 1416-1417); *Madonna Pazzi* (Donatello,

²³ Ciseri, Iaria, *Scultura del Quattrocento a Firenze*, Giunti, Firenze, 2013, sid.45-46

²⁴ Böninger, Lorenzo; Boschetto, Luca, *Bertoldo di Giovanni: nuovi documenti sulla sua famiglia e i suoi primi anni fiorentini*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 49 (2005), Firenze, 2005, sid.245

²⁵ Vasari, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton Editori, Roma, 2020 (1568), sid. 360, "o lo spirito di Donato opera nel Buonarroto, o quello di Buonarroto anticipò di operare in Donato", författarens översättning.

²⁶ Ibid, sid 1259

²⁷ Böninger, Lorenz; Boschetto, Luca, *Bertoldo di Giovanni: nuovi documenti sulla sua famiglia e i suoi primi anni fiorentini*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 49 (2005), Firenze, 2005, sid. 233

1425-1430); *Calvario* (Bertoldo di Giovanni, 1480-1485 cirka); *Battaglia fra Romani e Barbari* (Bertoldo di Giovanni, 1479); *Madonna della Scala* (Michelangelo Buonarroti, 1491); *Battaglia fra Centauri* (Michelangelo Buonarroti, 1492).

Stacciato-tekniken, uppfunnen av Donatello, och använd av hans efterföljare kan identifieras som en röd tråd i de tre konstnärernas produktion. Vidare framgår Bertoldos roll som förvaltare och förmedlare av de antika idealen inom konsten, vilka introducerats av Donatello i renässansens Florens.

11 Källförteckning

Litteraturförteckning:

- Berti, Luciano; Cecchi, Alessandro; Natali, Antonio, *Donatello*, Giunti, 1986
- Borgo, Ludovico; Sievers, Ann H., *The Medici Gardens at San Marco*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institut, 1989, nedladdad från JSTOR 08/06/2021
- Böninger, Lorenzo; Boschetto, Luca; *Bertoldo di Giovanni: nuovi documenti sulla sua famiglia e i suoi primi anni fiorentini*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 2005
- Caglioti, Francesco, "Bertoldo's place between Donatello and Michelangelo", *Bertoldo di Giovanni: The Renaissance of Sculpture in Medici Florence*, (Red.), Ng, Aimee; Noelle, Alexander J.; Salomon, Xavier F., The Frick Collection, New York, 2019
- Ciseri, Ilaria, *Scultura del Quattrocento a Firenze*, Giunti, Firenze, 2013
- D'Alleva, Anne, *Methods & Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London, 2012
- Draper, James David, *Bertoldo di Giovanni di Bertoldo*, The Burlington Magazine, Dec. 1994, Vol.136, No.1101, Burlington Magazine Publications Ltd (nedladdad från JSTOR 08/06/2021)
- Elam, Caroline, "Il Giardino delle Sculture di Lorenzo de' Medici", *Il Giardino di San Marco: Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, (Red.), Barocchi, Paola, Silvana Editoriale, Firenze, 1992
- Elam, Caroline, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max Planck Institut, 1992 (nedladdad från JSTOR 08/06/2021)
- Galvani, Eugenio, *Vita di Michelangelo*, Vallecchi Editore, Firenze, 1952
- Grömling, Alexandra, *Michelangelo Buonarroti*, Könemann, Köln, 1999
- Kjörup, Sören, *Människovetenskaperna*, Studentlitteratur, Lund, 2020
- Ng, Aimee; Noelle, Alexander J.; Salomon, Xavier F., (Red.), *Bertoldo di Giovanni: The Renaissance of Sculpture in Medici Florence* The Frick Collection, New York, 2019
- Panofsky, Erwin, *Studi di iconologia*, Giulio Einaudi Editore, Torino (Studies in Iconology, 1939)
- Seymour, Charles, *Dizionario Biografico degli Italiani-vol.9*, 1967
- Vasari, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton Editori, Roma, 2020 (1568)

Otryckta källor:

catalogo.beniculturali.it

12 Bildförteckning

Framsida: *Battaglia fra Romani e Barbari*, 1479, Bertoldo di Giovanni, Bargello, Florens, Wikimedia Common

Bild 1: *San Giorgio che uccide il drago e libera la principessa* (Sankt Göran dödar draken och räddar prinsessan), 1416-1417, Donatello, Bargello, Florens.Wikimedia commons

Bild 2: *Madonna Pazzi*, 1425-1430, Donatello, Bode-Museum, Berlin. Wikmedia commons

Bild 3: *Calvario* (Golgota) 1480-1485 cirka, Bertoldo di Giovanni, Bargello, Florens.

Författarens foto

Bild 4: *Battaglia fra Romani e Barbari* (Strid mellan romare och barbarer), 1479, Bertoldo di Giovanni, Bargello, Florens.Wikimedia commons

Bild 5: *Madonna della Scala* (Madonnan vid trappan), 1491, Michelangelo Buonarroti, Casa Buonarroti, Florens.Wikimedia commons

Bild 6: *Battaglia fra Centauri* (Kentaurstiden), 1492, Michelangelo Buonarroti, Casa Buonarroti, Florens. *Il Giardino di San Marco: Maestri e compagni del giovane Michelangelo*,(Red. Barocchi, Paola), Silvana Editore, Firenze, sid.53