

Taddeo di Bartolos

Maria bebudelse i Bergen: Attribusjon, historie og rekonstruksjon



**Masteroppgave i kunsthistorie
Vår 2008**

**Institutt for lingvistiske, litterære, og estetiske studium
ved Universitetet i Bergen**

Camilla Christin Nedreaas Haukedal

Forord

En av de største gledene med å skrive denne masteroppgaven har vært å oppdage hvor hjelpsomme mange dyktige fagpersoner har vært. Jeg forbinder dette med en genuin kjærlighet til kunsthistorie og middelalderkunst. I den forbindelse er det mange jeg vil gi min varmeste takk:

Først og fremst en stor takk til prof. Bente Kiilerich ved UiB for veiledning av masteroppgaven. Hun har vært til uvurderlig hjelp under hele arbeidet. På en særdeles grundig måte har hun hjulpet meg til å finne en vei gjennom dette kronglete landskapet. Jeg vil også gi en stor takk til Dr. Gail Solberg. Hennes svært grundige Ph.D om Taddeo di Bartolo og hans oeuvre har fulgt meg gjennom hele arbeidet. I tillegg tok hun mot meg i sitt hjem i Firenze hvor vi hadde en lang samtale om et emne som vi begge er glad i. En annen dyktig fagperson som har bidradd med sine kunnskaper innen middelalderkunst er prof. emeritus Erling Skaug. Jeg vil takke ham på det varmeste for tiden han har brukt på mine spørsmål. Jeg vil også takke prof. Michele Bacci ved Universitetet i Siena for at han kunne møte meg til en hyggelig og informativ samtale om sienesisk kunst og Henrik von Achen for informasjon om *Maria Bebudelses* opprinnelse fra Bergen Museum. Janine Wardius på Bergen Kunstmuseum vil jeg takke for hjelp med bildet på Bergen Kunstmuseum

Til slutt vil jeg takke Inger-Johanne og Willy Haukedal, mine foreldre for støtte og hjelp, både i form av oppmuntring og mye god mat. Jeg vil også takke mine medstudenter, som alle har vært til inspirasjon og glede – og som har gjort disse to årene uforglemmelig.

Bergen den 15. mai 2008

Camilla Christin

Innhold

Forord	s. 2
Figurliste	s. 6
Innledning	s. 13
Kap. 1: Verket <i>Maria bebudelse</i>	s. 18
Beskrivelse	s. 18
- Stempling	s. 18
Bildets forfatning	s. 23
- Forsiden	s. 23
- Baksiden	s. 25
Bildets ramme	s. 30
Maria bebudelses historie	s. 32
Tidligere attribusjoner	s. 35
Kap. 2: Taddeo di Bartolo	s. 40
Biografi	s. 40
Taddeo	s. 43
Den sienesiske skolen	s. 45
Utdanning	s. 49
Innflytelsesrike reiser	s. 50

Kap. 3: Attribusjon **s. 52**

Komparativ stilanalyse	s. 52
- Collegiarli altertavlen	s. 52
- Budapest Madonna	s. 54
- Grenoble polyptyk	s. 57
- Avignon Maria og barnet	s. 58
Stempling	s. 63
Tekstilmønster	s. 65
- <i>Madonna med barnet og to helgener</i>	s. 66
- <i>Bebudelsen</i>	s. 67
- <i>Collegiarli altertavlen</i>	s. 68

Kap. 4: Utgangspunkt for rekonstruksjon **s. 71**

<i>Collegiarli altertavlen</i>	s. 72
- Beskrivelse	s. 72
- Ikonografisk betydning	s. 78
- Altertavlens historie	s. 79
Johnson predella	s. 80
- Beskrivelse	s. 81
- Stempling	s. 83
- Den døde kristus	s. 84
Ikonografisk samsvar?	s. 86
- <i>Maria bebudelse</i>	s. 88
Sienas trecento altertavler	s. 89

Kap. 5: Rekonstruksjon **s. 96**

Diskusjon	s. 99
- Rammeverk	s. 99
- Fotomontage	s. 101

Avslutning **s. 104**

Litteraturliste **s. 107**

Figurer **s. 110**

Figurliste

Fig. 1:

Maria bebudelse. Taddeo di Bartolo.
1389. Tempera på tre.
32 X 20 cm / hvert panel
Bergen Kunstmuseum
Reproduksjon: Bergen Kunstmuseum.

Fig. 2:

Gabriel, detalj fig. 1.

Fig. 3:

Maria, detalj fig. 1.

Fig. 4:

Detalj, stempel: Maria. Detalj fig. 1.

Fig. 5:

Detalj, stempel: Gabriel. Detalj fig. 1.

Fig. 6:

Maria bebudelse. Taddeo di Bartolo.
(se fig. 1)
Reproduksjon: katalog nr. 1073.
(Blytt 1963 s. 255)

Fig. 7:

Bakside fig. 1.
Fotografi: forfatter.

Fig. 8:

Bakside fig. 1.
Fotografi: forfatter.

Fig. 9:

Bakside fig. 1.
Fotografi: forfatter.

Fig. 10:

Bakside fig. 1.
Fotografi: forfatter.

Fig. 11:

Bakside fig. 1.

Fotografi: forfatter.

Fig. 12:

San Gimignano polyptyket. Taddeo di Bartolo.

1410 – 15. Tempera på tre.

130 X 188.5 cm.

San Gimignano, Museo Civico, Pnacoteca.

Reproduksjon: (Van Os 1990 s. 43).

Fig. 13:

Detal, *Volterra polyptyket*. Taddeo di Bartolo.

Se. fig. 51.

Fig. 14:

Montepulciano altertavlen. Taddeo di Bartolo.

1401. Tempera på tre.

5.25 X 4. 20 m.

Katedralen i Montepulciano, høyalteret.

Reproduksjon: (Norman 1995 s. 196)

Fig. 15:

St. Thaddeus. Taddeo di Bartolo.

Detalj, fig. 14.

Fig. 16:

Maestà. Duccio di Buoninsegna.

1308 – 1311. Gull og tempera på panel.

214 X 412 cm.

Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

Reproduksjon: (Hyman 2003 s. 27).

Fig. 17:

Maestà. Simone Martini.

1315 og ca. 1320. Freske.

763 X 970 cm.

Palazzo Pubblico, Siena.

Reproduksjon: (Norman 2003 s. 90).

Fig. 18:

Bebudelsen. Simone Martini / Lippo Memmi.

1333. Tempera på panel.

260 X 305 cm.

Uffizi galleriet, Firenze.

Reproduksjon: (Norman 2003 s. 114).

Fig. 19:

Carmelite Madonna. Pietro Lorenzetti.
1329. Tempera på panel.
169 X 148 cm.
Pinacoteca Nazionale, Siena.
Reproduksjon: (Norman 2003 s. 84).

Fig. 20:

Carmelite Madonna. Pietro Lorenzetti.
1329.
Rekonstruert av Hayden Maginnis.
Reproduksjon: (Norman, 2003 s.85).

Fig. 21:

Kroningen av Maria. Giacomo di Mino Pellicciaio.
Dokumentert, 1342 – 1389. Tempera på panel
209 X 125,5.
Museum, Montepulciano.
Foto: forfatter.

Fig. 22:

Maria og barnet med St. Anne, polytyk. Luca di Tommé.
1367. Tempera på panel.
210 X 230 cm.
Pinacoteca Nazionale, Siena.
Reproduksjon:
<http://images.google.no/imgres?imgurl=http://www.scholarsresource.com/images/thumbnailails/192/k/kif0156.jpg&imgrefurl=http://www.scholarsresource.com/browse/museum/175&h=143&w=192&sz=7&hl=no&start=1&um=1&tbnid=KfiX3V5VwJ8h7M:&tbnh=77&tbnw=103&prev=/images%3Fq%3DLuca%2Bdi%2BTomme,%2Bpinacoteca%26um%3D1%26hl%3Dno%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla.nb-NO:official%26sa%3DN>

Fig. 23:

Hellige tre kongers tilbedelse. Bartolo di Fredi.
Ca. 1385 – 8. Tempera på panel.
195 X 163 cm.
Pinacoteca Nazionale, Siena.
Reproduksjon: (Norman, 2003 s. 142).

Fig. 24:

Madonna dei Mercanti. Barnaba da Modena.
1369. Tempera på panel.
180 X 80 cm.
Museo Civico, Pisa.
Reproduksjon: (Van Os, 1990 s. 69).

Fig. 25:

Den ydmyke Madonna med helgener. Gregorio di Cecco.
1423. Tempera på panel.
263 X 266 cm.
Museo dell'Opera, Siena.
Reproduksjon: (Tavolari, 2007 s. 89).

Fig. 26:

Collegarli altertaven. Taddeo di Bartolo.
1389. Tempera på panel.
147. 3 X 200. 6 cm.
Ukjent sted.
Reproduksjon: Witt Library.

Fig. 27:

Detalj fra fig. 26 og fig. 1.

Fig. 28:

Detalj fra fig. 26 og fig. 1.

Fig. 29:

Budapest Madonna. Taddeo di Bartolo.
1935. Tempera på panel.
114 X 72 cm. (Johannes Døperen og St. Andreas: 105 X 43 hver,
små helgener: 39 X 43 cm hver)
Szépművészeti Múzeum, Budapest.
Reproduksjon: <http://www.szepmuveszeti.hu/>

Fig. 30:

Detalj fig. 1 og fig. 29.

Fig. 31:

Madonna del Latte. Paolo di Giovanni Fei.
Ca. 1390. Tempera og gull på tre.
75 X 50 cm.
Museo dell'Opera, Siena.
Reproduksjon: (Tavolari, 2007 s.63).

Fig. 32:

Grenoble polyptyket. Taddeo di Bartolo.
1395. Tempera på tre.
142 X 212 cm.
Musée de Grenoble, Grenoble.
Reproduksjon: (Symeonides, 1965). Planche X a.

Fig. 33:

Detalj fig. 1 og fig. 32.

Fig. 34:

Avignon Maria og barnet. Taddeo di Bartolo.

Ca. 1393. Tempera på panel.

1.04 X 0.69 m.

Musée du Petit Palais, Avignon.

Reproduksjon: (Symeonides, 1965). Planche. XLVIII.

Fig. 35:

Detalj fig. 1 og fig. 34.

Fig. 36:

Detalj fig. 3. (Marias kjole)

Fig. 37:

Maria og barnet med to helgener. Taddeo di Bartolo.

(med to detaljbilder)

1405-06. Tempera på tre.

150 X 115 cm.

Foreningen Santa Caterina della Notte (Kapell i Santa Maria della Scala)

Fotografi: forfatter.

Fig. 38:

Bebudelsen. Taddeo di Bartolo.

1409. Tempera på panel

254 X 202 cm.

Pinacoteca Nazionale, Siena.

Fotografi: forfatter.

Fig. 39:

Detalj fig. 38.

Fig. 40:

St. Sebastian. Detalj fig. 26.

Fig. 41:

Chineisische Kleinmuster Katalog nr. 152. (Brigitte Klesse)

Reproduksjon: (Klesse, 1967 s. 260).

Fig. 42:

Caleffo d'Assunta. Niccoló di Ser Sozzo.

Ca. 1336 – 8. Illuminasjonsside.

43.6 X 30.5 cm.

Archivio di Stato, Palazzo Piccolomini.

Reproduksjon: (Norman 2003 s.163).

Fig. 43:

Maria og barnet. Taddeo di Bartolo / Verksted.
1396 – 97 Tempera på panel.
89.5 X 47 cm.
Musée des Beaux Arts, Nancy.
Reproduksjon: (Symeonides 1965). Planche L

Fig. 44:

Johnsons predella. Taddeo di Bartolo.
1389. Tempera på panel.
23.7 X 209.5 cm.
Johnsons Collection, Philadelphia.
Reproduksjon: (Strehlke 2004 s. 404).

Fig. 45:

Johnsons predella, stempling.
Reproduksjon: (Strehlke 2004 s. 481).

Fig. 46:

Krusifiks med den sørgende Maria og Johannes. Taddeo di Bartolo.
1405 – 10.
358 X 365 cm (med ramme)
Pinacoteca Nazionale, Siena.
Reproduksjon: (Symeonides 1965) Planche, LVI

Fig. 47:

San Francesco freske (Maria og barnet med helgener). Lippo Vanni
Ca. 1360. Freske.
(mål ikke tilgjengelig)
San Francesco kirke, Siena.
Reproduksjon: (Van Os 1990 s. 34)

Fig. 48:

(Se fig. 47)
Fotografi: forfatter.

Fig. 49:

S. Stefano alla Lizza polyptyk. Andrea Vanni.
Ca. 1400. Tempera på panel.
(mål ikke tilgjengelig)
Siena Katedral, dåpskapellet.
Fotografi: forfatter.

Fig. 50:

Velsignende Frelser. Taddeo di Bartolo.
1403. Tempera på panel.
66 X 34.6 cm.
Yale University Art Gallery, New Haven.
Reproduksjon: (Solberg 1992)

Fig. 51:

Volterra polyptyket. Taddeo di Bartolo.
1411.
330 X 270 cm. Tempera på panel.
Pinacoteca, Volterra.
Reproduksjon: (Van Os 1990 s. 70).

Fig. 52:

Rekonstruert rammeverk til Collegiarli altertavlen.
Forfatter.

Fig. 53:

Illustrert rekonstruksjon av Collegiarli altertavlen.
Forfatter.

Fig. 54:

Stempelnr. 379 i Erling Skaugs katalog.
(Skaug, 1994).

Fig. 55:

Maria og barnet med helgener. Niccoló di Ser Sozzo og Luca di Tommé.
1362. Tempera på panel.
191 X 297 cm.
Pinacoteca Nazionale, Siena.
Reproduksjon: (Norman 2003 s. 162)

Innledning

Når vi i dag går inn i kunstmuseer verden over kan vi oppleve religiøse bilder som en gang var en del av altertavler på høyalteret eller i forskjellige kapell i italienske kirker. Et eksempel på et slikt bilde er Bergen Kunstmuseums *Maria bebudelse*, attribuert til Taddeo di Bartolo (ca. 1362 – 1422). På 1800-tallet fant disse italienske tavlemaleriene veien til Bergen, donert til Bergen Museum av konsul Stub. Dette kan vi selvfølgelig være glade for i dag – det betyr jo at de besøkende kan oppleve den vakre, italienske middelalderkunsten - uten å måtte reise til Italia.

Maria bebudelse henger i museets andre etasje, både kronologisk og tematisk plassert mellom russiske ikoner fra 1300-tallet og senere barokke panel. Ved siden av *Maria bebudelse*, med sitt opprinnelsessted i Siena, finner vi et annet middelaldersk panel av Madonna med barnet, fra ca. 1400 – dette i den florentinske stiltradisjon.

Maria bebudelse er altså et verk som kan beundres i seg selv: to panelmalerier rammet inn sammen i en overdådig gotisk ramme i gull. Men, når vi betrakter dette vakre verket som ble malt for over 600 år siden kan vi lure på dets historie. Er det riktig at Taddeo di Bartolo malte bildet? Hvem var denne mannen? Var bildet opprinnelig tenkt å sees på denne måten, eller var det en gang del av et større verk? Og ikke minst: hvor hang dette bildet opprinnelig?

Dette er noen av de spørsmål jeg ønsker besvare i denne oppgaven. Dette vil jeg gjøre ved å systematisk gå igjennom selve bildet, *Maria bebudelse*, det skriftlige materiell som eksisterer rundt det, for så å gå over på en egen attribusjon og mulig rekonstruksjon av en trecento altertavle med panelene i Bergen som utgangspunkt.

Kapittel 1 (Verket *Maria bebudelse*) er det naturlige utgangspunktet for resten av oppgaven. Det er her verket *Maria bebudelse* vil bli presentert, både gjennom en beskrivelse og gjennom en undersøkelse av bildets bakside for å lære mer om panelenes historie. Så vidt jeg har funnet er ikke bildets bakside blitt studert tidligere i en slik kontekst. Ved hjelp av UV – lys vil jeg også kunne si noe om eventuelle restaurasjonsarbeid som er blitt gjort på panelenes fremside.

Jeg vil også gå systematisk igjennom skriftlige kilder som er å finne om *Maria bebudelse*. Dette vil gi svaret på hvem som opprinnelig attribuerte verket til Taddeo di Bartolo og begrunnelsen for dette. En slik gjennomgang vil oppklare hvorvidt attribusjonen er sikker, eller om det fremdeles kan være tvil om panelenes opphavsmann.

Disse formelle opplysningene om *Maria bebudelse* og dets nåværende rammeverk vil kunne danne utgangspunkt og grunnlaget for det videre arbeidet omkring bildets opprinnelse og historie.

I Kapittel 2 (Taddeo di Bartolo) vil jeg presentere denne sienesiske malermesteren som er blitt kreditert som *Maria bebudelses* skaper. Taddeo di Bartolo er ikke en godt kjent kunstner i Norge. Jeg vil vite mer om ham og hvor han kom fra, hvor han fikk sin utdanning og stedet eller stedene han kan ha virket på.

Jeg vil derfor starte med en biografi om Taddeo di Bartolo og presentere et bilde som trolig er et selvportrett av kunstneren. Fordi Taddeo var fra Siena, og *Maria bebudelse* blir karakterisert som et *sienesisk* bilde, vil jeg gi en kort innføring i det som gjør den sienesiske- og duccianske skole så enestående og vakker.

Jeg vil deretter åpne for spørsmålet om hvem som muligens var den unge Taddeo di Bartolos læremester, og hvem som kan ha hatt størst innflytelse på hans kunstnerske utvikling. I denne sammenheng er det også interessant å lære om hans reisevirksomhet. Det å komme i kontakt med andre konvensjoner enn

det som var de rådende i Siena, kan potensielt ha mye å si for hvordan uttrykket til Taddeo di Bartolo utviklet seg.

Maria bebudelse er allerede attribuert til Taddeo di Bartolo. Dette betyr ikke at denne attribusjonen er *helt sikker*. Dette bildet er for det meste bare omtalt som en del av hans oeuvre, og er ikke behandlet for seg selv på denne måten før. Derfor velger jeg i kapittel 3 (Attribusjon) å gjennomgå en grundig attribusjonsprosess for å kunne slå fast at tilskrivelsen er riktig, eller eventuelt feil. Jeg vil her ta i bruk forskjellige metoder. Først vil jeg benytte meg av en komparativ stilanalyse, hvor jeg sammenligner spesielt ansiktstrekkene på *Maria bebudelse* med andre tidlige verk av Taddeo di Bartolo (som er signert). I denne forbindelse vil jeg se etter trekk som er å finne i den sienesiske maler tradisjon, for å kunne konkludere om Taddeos oeuvre var spesielt sienesiske i stil, eller om det er trolig at andre innflytelser gjorde seg sterkt gjeldende hos ham. Dette vil også ha relevans for det senere kapittelet hvor jeg vil foreta en rekonstruksjon av en altertavle med utgangspunkt i *Maria bebudelses* paneler.

Det er også andre måter å attribuere et verk på enn ved en stilanalyse. En metode er å sammenligne stemplingen på panelene, for å undersøke om samme stemplingsutsyr er benyttet. Dette vil jeg gjøre i de tilfeller hvor nøye opplysninger om slike stempel er tilgjengelig. En annen metode er Brigitte Klasses hypotese om at man kan styrke attribusjon gjennom en sammenligning av det stoffmønsteret som er brukt på forskjellige toskanske trecento panel. Dette er ikke før blitt gjort i forbindelse med *Maria bebudelse*, og blir derfor gjennomført her.

Så langt i arbeidet er det klart at *Maria bebudelse* opprinnelig var mest sannsynlig en del av en større altertavle. Hvordan så denne altertavlen ut? Hvordan så de sienesiske altertavlene fra 1300-tallet ut? Disse problemstillingene vil jeg ta for meg i Kapittel 4. (Utgangspunkt for en rekonstruksjon). Også her vil jeg løse disse problemene ved å gå systematisk frem. Først med en gjennomgang av det verket som trolig dannet hovedpanelet i altertavlen *Maria bebudelse* var en del av: *Collegarli altertavlen*. Jeg vil gi en

beskrivelse av verket, samt se på de viktigste ikonografiske elementer og altertavlens kjente historie. Det er også fremmet en hypotese om at en predella som i dag befinner seg i USA er den tapte predellaen til det opprinnelige Collegiarli polyptyket. Derfor gis en beskrivelse samt en undersøkelse av stempelingen og ikonografien på *Johnsons predella*.

Etter denne gjennomgangen diskuterer jeg hvorvidt det er rimelig å konkludere at disse komponentene opprinnelig hørte sammen, medregnet *Maria bebudelse*.

En altertavle må også ha et rammeverk – det var et viktig dekorativt element, og å fastlå hvordan rammeverket kan ha sett ut er nødvendig for å danne et helhetsinntrykk for hvordan den ferdig rekonstruerte altertavlen kan ha sett ut. Derfor er det nødvendig med en nøye gjennomgang av et par eksempler på Sienas trecento altertavler som fremdeles viser sitt opprinnelige rammeverk, før neste kapittels endelige rekonstruksjon.

I Kapittel 5 (En rekonstruksjon) vil jeg først redegjøre for de valg jeg tar i forhold til rammeverket og fotomontagen som sammen danner rekonstruksjonen av Collegiarli altertavlen, med Gabriel og Maria fra Bergen som "kroner" over hovedalteret.

Selve rekonstruksjonen vil altså gjennomføres ved hjelp av et tegnet forslag for hvordan rammeverket til polyptyket opprinnelig så ut, og en fotomontage for å demonstrere hvor de forskjellige paneler opprinnelig var plassert. Etterpå diskuterer jeg hvorvidt dette ser ut til å være et rimelig forslag på hvordan *Maria bebudelse* ble opplevd av middelalderens menneske.

Noe av det som gjør middelalderens panelmalerier så spennende er ikke bare at de er veldig vakre. Usikkerheten, mysteriet og det at vi ikke kan vite helt sikkert hvor de kommer fra, hvem som laget dem, eller hvorfor de ble laget... Med mindre det finnes sikre, skriftlige kilder, med mindre panelene selv er datert og signert, kan vi bare lage hypoteser og prøve disse ut på best mulig måte. Dette kan noen ganger være frustrerende, men når jeg betrakter *Maria bebudelse* gjør

nettopp dette mysteriet omkring bildet at det får et litt magisk preg. Bildet av Maria og Gabriel er ikke lenger i en kirke hvor deres formål er tilbedelse. Flere hundrede års historie er låst i deres stille form, middelalderske minner mot museets hvite vegger.

Kapittel 1: Verket *Maria bebudelse*

I dette første kapitlet vil jeg starte med å presentere tavlemaleriet¹ som i dag befinner seg i en gyllen gotisk ramme.

Etter en beskrivelse av verket vil jeg ta for meg forfatningen disse panelene er i både på forsiden og på baksiden. Det er snakk om et flere hundrede år gammelt verk. Jeg vil undersøke det som nå er mulig å finne ut om bildets historie før det kom til Bergen. Det er i den forbindelse naturlig å gjennomgå de attribusjoner av verket som er tilgjengelige i form av skriftlige kilder.

Beskrivelse

Maria bebudelse (Fig. 1) er to panelmalerier rammet inn i felles ramme, temperamaling på tre (32 X 20 cm pr. panel); et tavlemaleri som viser Maria bebudelse om Jesus fødsel. Engelen Gabriel og Maria er avbildet i tre fjerdedels figur, vendt trekvart mot oss på to atskilte plater mot en gullbelagt bakgrunn; platene er satt inn i en felles treramme, også den i gull. Stedvis på rammen og bakgrunnen skimtes en undermaling i rødt. Trerammen ender i gotiske spissbuer over Maria og Gabriel og har i tillegg tre spir med fine detaljer som dekorative blader, slanke tvinnede søyler. Alt dette er tradisjonelle elementer i gotisk eller nygotisk dekor.

De to figurene er fysisk atskilt av en tvinnet trestolpe plassert mellom dem, og de står alene under hver sin bue. Likevel er det en stille og verdig kommunikasjon mellom dem. På den venstre siden ser vi erkeengelen Gabriel kledd i en gullmønstret kjortel. Han har blondt, langt hår med et sort hårbånd som ligner et lite diadem over pannen (fig. 2).

¹ Bildet blir omtalt i Bergen billedgalleris katalog som "diptyk." Dette er feil fordi bildet er to separate paneler innrammet sekundært i en felles ramme og er ikke i skapform (Lucie-Smith, 1990).

Ansiktet er ungt og feminint, uskyldig og forfinet i trekkene. De tradisjonelle sienesiske elementene som stammet fra den bysantinske stil er synlig i de mandelformede øynene, den lange smale nesen og den lille munnen. Den mer menneskelige adaptasjonen av disse bysantinske trekkene er noe vi kan spore tilbake til Duccio og hans skole². De buede øyenbrynene er typisk for Taddeo di Bartolos ansiktsskildringer³. Gabriel har brune øyne og rosene i kinnene, noe som fremhever det ungdommelige og androgyne uttrykket.

Gabriels høyre vinge (fra betrakters perspektiv) kan knapt skimtes i form av røde malingsrester. Den venstre vingen er bedre bevart, og vi kan tydelig se de forskjellige rødtonene som forestiller fjærprakten: en brunlig rødfarge øverst, en mer blodrød tone i midtpartiet og en dypere rød nederst. De enkelte fjærene er fremhevet ved hjelp av et sirlig gullmønster. Ca. en femtedel av den venstre vingen er forsvunnet under rammen, noe som, i tillegg til andre elementer beskrevet under, kan tilsa at bildet på et tidspunkt er blitt beskåret.

Drakten til Gabriel er i relativt dårlig forfatning. Han er kledd i en kjortel som opprinnelig trolig var i fargene gull og blått (se f. Eks. Fig. 38. *Bebudelsen*) dekket med et gullmønster gjort i sgraffito⁴. Et bånd i en lys blåfarge med blomsterformet enkeltpunkter er drapert rundt skuldrene hans, og flagrer ut langs livet. Rester av maling viser at dette båndet var rødt på innsiden. Båndet er, som vingen, noe unaturlig avkuttet på den venstre siden av rammen.

Det er mye bevegelse i bildet av engelen. Kjortelens store folder og den svakt buede kroppen antyder at han er avbildet enten i det han kneler, eller kanskje i det han kommer svevende ned mot Maria. Med tanke på den avslappede holdningen og armstillingen, er det mest sannsynlig at det er en svevende versjon vi er vitne til. Legger vi derimot vekt på posisjonen til Gabriel i forhold til

² En utvikling mot et mer naturalistisk uttrykk fra midten av 1200-tallet og fremover er noe vi finner både i Firenze og i Siena. I Siena velger de å beholde mye av den bysantinske tradisjonen, og “blander” den med med en gotisk innflytelse. Den første som gjør dette er Duccio i hans *Maestà* fra 1311 (Smart, 1978).

Dette er diskutert i kap. 2: Taddeo di Bartolo.

³ (Solberg, 1991)

⁴ Teknikken blir beskrevet under “tekstilmønster” i kap. 3: Attribusjon.

Maria er det like rimelig at han er i ferd med å knele fordi Gabriel er avbildet noe lavere enn Maria. Alternativt kan dette ha sammenheng med kuttingen av bildene: at mer av toppen ble kuttet av panelet som avbilder Maria, mens på Gabriels panel er det omvendt. Denne teorien er nok mindre trolig, det ville vært rart å kutte mer av det ene panelet enn det andre da de hører sammen. De flagrende båndene på hver side forsterker inntrykket av bevegelse i bildet – det er som om de blir løftet av en vindstrøm mens han flyr ned mot Maria.

Gabriels ansikt og hender er naturalistiske i sin bysantinskinspirerte utforming. Det samme gjelder det rikt detaljerte håret, og vingenes sirlige dekorasjoner. Frisyren ligner den vi finner på Duccios engler i *Maestà* (fig. 16). Draktens bølgete utforming gjør ikke bare at vi opplever bevegelse i bildet, men gir samtidig Gabriels kropp plastisitet og masse.

Med den høyre hånden sin byr engelen Maria en olivenkvast⁵, tegnet på fred, mens den venstre hånden er delvis skjult under hans høyre, utstrakte arm⁶. Dette gir Gabriel et avslappet men samtidig litt reservert uttrykk. Gabriel ser sjenert mot Maria og bøyer hodet respektfullt idet han gir henne den guddommelige bebudelse. Munnen beveger seg ikke, kommunikasjonen i dette bildet foregår med øyne og gester.

⁵ Ofte er det liljen som er representert i bebudelsesscene, enten i hånden til Gabriel eller et annet sted på bildet. En mulig grunn til valget av olivengrenen kan være at liljen var statssymbolet for den konkurrerende byen Firenze. Bruken av oliventreet i stedet er noe vi ser flere ganger i den sienesiske ikonografi.

O. Sirén omtaler grenen som lilje, det same gjør Folgerø (Folgerø, 2000) og Madsen (Madsen, 1918). Solberg, 1991 mener også at det er snakk om en olivenkvast.

⁶ Denne litt spesielle armstillingen til Gabriel er ikke noe jeg har sett på mange altertavler, heller ikke de some er malt av Taddeo. Men i Siena, da jeg tilfeldigvis gikk forbi en butikk hvor de solgte håndlagede kopier av middelalderske bilder, så jeg en Gabriel med samme armstilling. Da jeg tok kontakt med kunstneren, kunne han fortelle meg at det var en kopi av et bilde av Simone Martini. Dette befinner seg forøvrig i et museum i Russland og jeg har dessverre ikke sett originalen. Likevel viser dette til en innflytelse fra den berømte sienesiske kunstneren Simone, noe jeg vil vise senere også gjalt andre bilder av Taddeo.

Maria er kledd i en rød kjole med fine sgraffito detaljer i gull og har en dytblå kappe om seg: symbolet på hennes rolle som himmeldronningen (fig. 3). Langs kanten på kappens innside ser vi i dag det som kan minne om en litt flekkete hvitfarge. Dette er i all sannsynlighet restene av en dekorert kant som forestiller en dyrepels, lik den vi kan se på Madonna og St. Sebastian i *Collegarli alvertavlen* (fig. 28). Langs den ytre kanten på den blå maforionen er det et bånd av gull med et sirkelformet ringstempel med fast sentralpunkt. Rundt håndleddene på kjolen under er en lignende gulldekor, men med et mindre ringstempel.

Flere elementer ved Maria viser til både den bysantinske tradisjonen slik vi ser den i duccioskolen, samt en mer menneskelig, eller sekulær form. Den blå kappen med en dekorativ gullkant, gullstjernen på den venstre skulderen og de bysantinske ansiktstrekkene vitner alle om den duccianske tradisjonen. De mer forfinede og myke ansiktstrekkene er noe som viser om en mer naturalistisk og menneskelig adaptasjon av denne tradisjonen.

Ansiktet til Maria er betydelig mer preget av den bysantinske tradisjonen enn det vi ser hos engelen. Nesen er smalere og mer buet enn Gabriels. Øynenes mandelform er også mer utpreget. Dette er også noe vi ser også i Duccios verk (fig. 16). Selv om englene og helgenene også er malt innenfor den bysantinske tradisjonen, så er disse vakre og høytidelige trekkene mest markant hos Maria. En hypotese lyder at Madonnas hellige natur ble understreket ved den østlige ikon-tradisjonens ikonografi, eller for å bruke Per Olav Folgerøs ord: "stilen eit reiskap i ikonografien si teneste"⁷.

I forhold til Gabriels plastiske kropp og den bølgende kjortelens bevegelse, er det et mer silhuettaktig preg over Maria. Det er mulig at den røde kjolen på et tidspunkt viste til en mer kroppslig figur, men det er også en mulighet for at det silhuettaktige preget var intendert. Dette virkemiddelet gjør at også Maria

⁷ (Folgerø, udatert) Sitatet er egentlig i kontekst av Duccios bruk av skjematiseringer av den oppstandede Jesus på Maestà tavlens bakside. Likevel tror jeg at poenget hans omfatter hele den bysantinske tradisjon vi ser i sienaskolens bilder.

fremstår som en høytidelige og litt overnaturlig eller mystiske kvinne. Dette er den samme virkningen som blant annet kan sees på Maria i Duccios *Maestà* (fig. 16) og Simone Martini / Lippo Memmis *Bebudelsen* fra 1333 (se fig. 18).

I Marias høyre hånd holder hun en bibel i tråd med bebudelsesverset⁸. Denne boken er også blitt unaturlig avkuttet nederst på bildeflaten. Dette er en annen indikasjon på at panelene på et tidligere tidspunkt var større. Den venstre hånden er hevet i konsentrasjon og kanskje skeptisk overraskelse over ordene hun hører. Mens Gabriel vender blikket mot Maria er hennes blick vendt ned. Med dette viser kunstneren at Maria ikke kunne se engelen som kom til henne, men at hun hørte stemmen og ordene som ble sagt.

Stempling

Se fig. 3 og 5

Panelene i *Maria bebudelse* har syv forskjellige motivstempler, om man ikke teller enkeltpunkter (gjort med stylus) og anonyme små ringstempler i forskjellige størrelser (unntagen ett – (A)).

Langs Marias kappe på ytterkanten finner vi et stort ringstempel med fast sentralpunkt (A). Langs "kragen" øverst på kjolen hennes er et 8-delt, dvs. firpass med diagonale elementer og midsirkel (frøhus?) (B). Langs glorieperiferiene finner vi mindre spissbuer uten markering i sviklene (C). Dette er de samme spissbuene som er satt sammen i en 4-kombinasjon i Gabriels glorie. Større spissbuer med markering i sviklene (D) er å finne i rammebordene. Langs glorieperiferiet, utenfor (C) finner vi et lite trepass, spiss type (E), og et større trepass, rund type (F) rundt "kragen" på Gabriels kjortel. På Marias glorie er "hovedmotivet" hjerteformet blad med midtnerve (G) i 4-kombinasjon⁹.

⁸ Jeg regner med at det er en bibel hun holder grunnet bebudelses ikonografien. Boken er åpen, men det er ikke mulig å lese de fire linjene som synes.

⁹ Jeg takker Erling Skaug for både identifisering av disse stempelmerkene på *Maria bebudelse*, og for terminologi (pr. e-post).

Bildets forfatning

Den 13. november 2007 ble jeg assistert av teknisk malerikonservator ved Bergen Kunstmuseum Janine Wardius for å undersøke *Maria bebudelse* grundigere, blant annet ved hjelp av UV-lys.

Forsiden

(Se fig. 1 - 3 og 6)

Seksjonen over den tydelige kuttelinjen i gloriene til de to figurene er en senere tilføyelse som sannsynligvis stammer fra tidspunktet da de to opprinnelige panelene ble satt inn i den rammen vi ser i dag. Dette er først synlig ved en nærmere studie av mønsterets stempeling i gloriene. I den nyere delen er merkene eller stemplingen ytterst i Gabriels glorie større, dypere og lengre fra hverandre enn i resten av glorien. Det samme er å se i Marias øvre gloriedel. At disse delene er av en nyere dato ble bekreftet ved UV-lys.

Delen rett nedenfor kuttelinjen på begge panelene (som går nesten ned til de to figurenes hoder) er også et resultat av restaurering. Dette kan vi se på fotografiet av de to panelene uten ramme (fig. 6), hvor malingen ser ut til å mangle. Også dette ble bekreftet ved overlysning av UV-lys.

Et felt ved Marias venstre hånd (fra betrakters perspektiv) og deler av olivenkvasten til Gabriel viste seg enten å være senere tilføyelser eller å være forandret ved konservering. Dette kom også frem under UV-lyset, men det var ikke mulig å si med sikkerhet hva som er forandret fordi dette krever mikroskop. Det mest sannsynlige er at bildet på et tidspunkt har vært restaurert¹⁰.

¹⁰ Det å bruke olivenkvast i Gabriels hånd i stedet for lilje, er noe som er typisk for Siena i trecento: se *Bebudelsen* av både Taddeo di Bartolo (fig. 33) og Simone Martini / Lippo Memmi (fig. 35). Det er derfor ingen grunn til å tro at Gabriel før restaureringen holdt noe annet i hånden.

Dessverre er ikke Bergen Kunstmuseums arkiver til stor hjelp når det gjelder eventuelle restaureringsarbeid utført i Bergen. Denne formen for dokumentering startet først på 1950-tallet, og det er ikke gjort noe arbeid på bildet etter dette.

Det er mye skade på panelene, både på figurenes farge og i form av sprekker i treverket. Marias kjole ser mest ut som en flekkete blanding av gull og rødt uten spesiell form. Men da UV-lyset skinte over drakten, kom det opprinnelige mønsteret tydelig frem. Dette var noen jevne "T" former (mer som et lubbent tau-kors). Andre så mer trekantet ut, noen med små "kroker" på hjørnene, tett i tett over hele kjoleflaten (se detaljfoto fig 36). Kappen til Maria er derimot veldig godt bevart. Det samme gjelder hendene og ansiktene til både Maria og Gabriel, altså hudtonene. Dette kan ha sammenheng med at det er mye hvitt blandet inn i hudfargen. Det som gjør denne fargen spesiell er at det ble benyttet bly i hvitfargen, noe som gjør den mye mer hardfør enn de fleste andre farger¹¹.

Marias bibel er noe unaturlig avkuttet nederst ved rammen. Det er mulig at bildet er skåret noe her nede også, men jeg vil tro at det ikke er mye. På grunn av figurenes format er det lite trolig at de opprinnelig var i helfigur, det hadde i så fall blitt svært lange og smale bilder. Det er derfor sannsynligvis bare tale om ca. 1 cm. Alternativt kan bildet ha vært beskåret på langsiden, kanskje i tillegg til bunnen og toppen. Også i dette tilfellet er det mest sannsynlig bare tale om en liten del med tanke på den dekorative stempelingen som strekker seg fra parallelt ved munnen til Maria og videre som en bord langs hele den gotiske buen. Hvis disse merkene er av nyere dato er det mulig at panelene opprinnelig var større. Men ved å sammenligne dem med de stempelmerkene som vi *vet* er av nyere dato (på toppen) ser disse merkene ut til å være originale (dette spissbuemønsteret finner vi igjen på det venstre panelet med bildet av Gabriel).

I likhet med Marias kjole har også Gabriels drakt store skader. En mulighet er at drakten opprinnelig var i en mørk blåfarge lik den på Marias kappe, dekorert med gullmønster. Restene av blåfarge som nå er synlig er mer svart enn blå, og befinner seg i de deler av drakten som antakelig skulle understreke form. Dette

¹¹ Etter samtale med Janine Wardius

er foldene i armen, folden over beltet rundt livet, og foldene i kjortelens nederste del. Dette kan bety at drakten til Gabriel opprinnelig har vært gullfarget, med det blå som definerende element og skyggelegging (se Gabriel på fig. 18).

På grunn av plasseringen av de mørkere feltene er det mest sannsynlig at drakten var farget omtrent på samme måte som Gabriels drakt i *Bebudelsen* på fig. 18, med et sgraffito mønster i store, stiliserte blomster (disse var vanskelig å se, selv ved hjelp av UV-lyset, men et par er synlige nederst til venstre på kjortelen hans) over en slags underkjortel i rødt (se rundt håndleddene).

Også Gabrielpanelet ser ut til å ha vært beskåret. Spesielt på den venstre siden er vingen hans og båndet kuttet noe unaturlig av rammen. At det i likhet med Marias panel bare er snakk om en liten del virker sannsynlig, og den samme argumentasjonen gjelder for begge to. Det er også opplagt at om ett panel i et sett med to blir forkortet, må også det andre bli det om de begge skal få plass i samme ramme.

Baksiden

(Se fig. 7 – 11)

Både toppen og bunnen av de to opprinnelige panelene er flisete og hakkete (fig.7). Dette kan være resultat av beskjæring, og siden begge "flisekantene" ser lik ut er det trolig at begge to ble beskåret

På langsidene er det ikke slike spor å finne. Dette trenger ikke nødvendigvis å bety at disse kantene ikke er blitt behandlet, for treets naturlige retning er vertikal og det er derfor mye lettere å få en fin, rett kant her.

Panelene som stammer fra slutten av 1300-tallet er lett å skille ut fra de to nyere rammene (se fig. 8). Vi ser altså at bildet består av tre deler: originalpanelene, mellomrammen, som også inkluderer supplementet i trekanten over hodene til Maria og Gabriel, og til slutt den store gullrammen rundt. Det er stor forskjell på treverket til de forskjellige delene.

Rundt originalpanelene finner vi det jeg har kalt "mellomrammen." Da jeg prøvde å finne ut hvordan originalpanelene var festet til rammen fant jeg bare én spiker som gikk rammen og inn i selve panelet. Dette er på "Gabrielpanelet", helt nede på høyre hjørne. Det er trolig flere slike spiker, men de var ikke synlige.

Dette er det synlige beviset på at mellomrammen har vært festet til ytterrammen mer enn én gang. På Mariapanelet (venstre) er det merker etter tre tidligere spiker, to på venstre langsida og én på venstre side av gavlen. Det er ingen spiker på venstre langsida, og de spikrene vi ser (to på gavlen og to på bunnen) har enten forskjøvet seg på et tidspunkt, eller så har det opprinnelig vært andre spiker her. Det er nemlig spikerspor som ikke passer sammen med festene.

På Gabriels side finner vi to spiker av nyere dato på hver side av gavlen: én spiker på langsida (helt øverst) og i likhet med Mariapanelet er det spor etter to tidligere spiker på langsida (en oppe og en nede). Langs bunnen er det også to nye spiker, ved det som ser ut som spor etter to eldre spiker på samme sted. Mellomrammen må ha vært laget spesielt for *Maria bebudelse*. Dette er fordi det er på denne rammen at vi finner de nye "toppene" på de to panelbildene. Spikermerkene antyder at bildet, med mellomrammen, har vært rammet inn en gang før. Dette kan ha vært i den nygotiske gullrammen vi ser i dag, eller det kan ha vært en helt annen ramme.

Mellom gullrammen og mellomrammen er det gliper, og langs gavlene er det bygget ut med tre trebiter: Én på Mariapanelets venstre gavlsida, og én på hver gavlsida på Gabrielpanelet. Dette er tydeligvis fordi den ytterste rammen egentlig er for stor for de to panelene og mellomrammen. Det ser også ut til at den ytterste rammen er eldre enn mellomrammen. Det er ikke foretatt noen test på dette, men rent visuelt virker treverket eldre.

Når det gjelder originalpanelene er det enkelte ting å bemerke. For det første må de ha blitt kuttet på langs på et tidspunkt, det er nemlig lange halve "tunneler" synlig i treet. Disse stammer fra termitter som har spist seg bortover i treverket,

og ved halveringen av treet er de kommet til syne (fig. 9). De to panelene har en konveks form.

Et bevis for at panelene er blitt bearbeidet i Norge, er avisene som synes rundt ytterkantene, med unntak av midtlinjene (fig. 7 og 10.). Disse avisene er norske, og det er mulig å tyde, se fig. 10, ordet "Bergen" med årstallet 1881 (under overskriften "Bekjen...". I midten ser vi noe som ser ut som rester etter en kant eller en ramme i tre. De to panelene har kanskje vært festet sammen, derfor ser vi ikke noe avisepapir i midten. Dette kan stemme med en hypotese om en tidligere innramming. De to røde merkene kan være tollerkjøringer fra da bildet ble ført ut av Italia, eller inn i Norge¹². Det er svært vanlig å se slike emblem på gamle panelmalerier som er blitt sendt fra ett land til et annet. De hvite restene av papir (eller noe lignende) kan opprinnelig ha vært ett stykke tidligere og blitt delt da en ny monteringen ble foretatt. De røde merkene ble altså sannsynligvis festet til panelene i forbindelse med toll enten da de forlot Italia eller ankom Norge. Dette tilsier at halveringen av tykkelsen på panelene må ha skjedd *før* panelene forlot Italia. De hvite restene som ser ut til å ha vært ett stykke, tilsier at bildene på samme tid var innrammet tettere sammen enn nå.

Noen sentrale spørsmål oppstår som konsekvens av diskusjonen så langt:

Er den ytterste rammen opprinnelig fra Italia eller Norge?

Er den ytterste rammen fra 1800-tallet?

Om denne rammen ikke fulgte med bildene fra Italia, hvordan var panelene innrammet da de kom til Norge?

Når ble bildene satt inn i den rammen de i dag befinner seg i?

Konklusjon

Noe som kan være med på å kaste lys over disse spørsmålene er bildet vi ser av *Maria bebudelse* i katalogen til Bergen Billedgalleri¹³ (fig. 6). Dette er samme reproduksjon som blir benyttet av både Symeonides og Solberg i deres bøker om

¹² Etter samtale med Janine Wardius.

¹³ (Blytt, 1963)

Taddeo di Bartolo. Det som gjør dette fotografiet av panelene spesielt interessant er at panelene er uten ramme, og bildet må ha vært tatt på et tidspunkt da panelene ikke var innrammet slik vi ser dem i dag. Bildene må også ha vært tatt før panelene eventuelt ble beskåret, fordi vi kan se mer av bunnen av bildet samt Gabriels venstre vinge¹⁴.

På Fig. 6 er det tydelige forskjeller å spore rundt kantene av panelene fra bildene vi ser innrammet ved Bergen Kunstmuseum. Mangelen på "toppen" av bildet er naturligvis det som slår oss først. "Skadelinjen" som er synlig rett ovenfor innerste sirkel i gloriene til Maria og Gabriel er mye lenger nede enn den nye delen, og som nevnt over er dette feltet restaurert. Hva har skjedd her? Bildet er tilsynelatende tatt før restaureringsarbeidet på toppen av panelet, og det er naturlig å tro at dette restaureringsarbeidet skjedde i sammenheng med at mellomrammen ble laget (med den stemplede toppen av bildene).

Det er tilsynelatende store "skrape" skader rundt begge panelene. Dette kan være merker og skader etter en tidligere innramming, lik dem vi ser på toppen av panelene. Langs midten, i skillet mellom de to panelene, ser det på dette bildet ut til at de to panelene på en måte henger sammen. Det er en tydelig skade ca. en tredjedel ned i bildet (like ved yterkanten av olivenkvasten), en slitasje som ser ut til å følge bildet opp til toppen hvor det er blitt slitt nedover i en trekant. Dette kan være slitemerker som resultat av en tynn, dekorativ søyle som delte de to bildene. Slitmerkene fortsetter på toppen begge veier og nedover langs siden, spesielt på Gabriels side. Det er mulig at en slik skade også egentlig befinner seg på Marias panel, men fotografiet er kuttet på en slik måte at det ikke lenger er synlig.

Også nederst er det tydelige tegn på slitasje. Dette gjelder særlig på Gabrielpanelet. Her er malingen helt slitt vekk nederst og litt opp på venstre side. Marias panelbunn er i bedre stand. På dette bildet ser vi mer av boken og Marias

¹⁴ Det er mulig at den rammen vi ser panelene i dag skjuler disse delene av bildene, og at de ikke er skåret. Men med tanke på hvordan de ser ut bakfra, er dette mindre trolig.

kropp. Dette kan, som nevnt, være fordi bildet senere er blitt beskåret, eller at rammen skjuler nederste del av panelmaleriet.

En mulig hypotese er at panelene på ett tidspunkt var skadet i kantene, at det ble funnet nødvendig å fjerne deler av disse.

Fig. 6 viser et pent, avlangt bilde med jevne slitasjekanter rundt alle ytterkantene, samt et stykke ned langs midten. Disse merkene korresponderer godt med slitemerker fra en ramme. En trolig forklaring er at panelene på et tidspunkt fikk toppene kuttet av, for bedre å passe inn i en avlang firkantet ramme, og som kan ha passet godt som "spisestuebilde" til noen. Det er en stor mulighet for at dette skjedde før bildene forlot Italia (merk de røde merkene på baksiden, (fig. 11)). En slik tilpassing til "stueformat" var noe som ble gjort da middelalderens albertavler ble demontert og solgt i antikvitetsforhandlere¹⁵. Når det gjelder slitemerket i midten, er dette sikkert fra en stolpe lik den vi ser i dag. Panelene fungerer best som to separate bilder fordi de ville ellers komme for tett som et uniformt bebudelsesmotiv.

Dette betyr at det er rimelig å anta at panelene i Italia på et tidligere tidspunkt var kuttet øverst for å passe inn i en ramme. Denne horisontalt avlange formen var nok ikke deres opprinnelige format fordi det ikke er naturlig å male Gabriel og Maria med halve glorier. I tillegg viser den spissbuede stempelingen i panelborden øverst på originalpanelene at bildene også opprinnelig ble avsluttet i en gotisk bue.

Så langt vet vi altså at *Maria bebudelse* kom til Norge i 1837, sannsynligvis i den form vi kan se fra fig. 6. Vi vet også at arbeid ble utført på panelene i 1881.

Når det gjelder mellomrammen må den ha blitt laget for disse to panelene. Dette vet vi fordi det er på denne ramme at den øverste og restaurerte delen av gloriene til de to figurene befinner seg. Den skrånede stempelborden langs siden

¹⁵ Solberg antydnet i samtale at dette kunne være rimelig å tro (etter samtale i Firenze, mars 2008).

på originalpanelene er fortsatt rundt de to nye "toppene." På grunn av spikermerkene på denne mellomrammen vet vi at panelene har vært rammet inn minst én gang før. Dette kan være i samme ytterramme vi ser panelene i nå, eller i en annen. Baksiden forteller oss også at mellomrammen ikke passer helt i ytterrammen, fordi det er benyttet "fyllplater" for å bygge ut øverst.

Andre spørsmål vedrørende det gotiske rammeverket som i dag er rundt panelene, vil jeg diskutere videre nedenfor.

Bildets ramme

Setningen: ".. fra Gerhard Stub i Livorno, 2 antike malerier paa Guldgrund, og 5 Oliemalerier, uden Rammer." stammer fra Bergen Museums forhandlingsprotokoll av 1834-45 fol. 25r, sak e) på et møte den 10. november 1837 (se nedenfor).

Maria bebudelse er helt sikkert ett av de "2 antike Malerier paa Guldgrund," men det er vanskelig å lese sikkert fra denne setningen om dette bildet ankom Norge med eller uten ramme. Kommabruken kan, kanskje mest riktig, tolkes til at bildet ankom samlingen *uten* ramme, noe som betyr at den gotiske rammen har en norsk opprinnelse¹⁶. Dette kan muligens oppklares med en vedatomisk prøve av rammeverket. Dessverre vil en slik test kreve at det blir kuttet av en stor bit av rammen, slik at testen ikke kan utføres uten å skade verket for mye.

Et annet mulig argument for den nygotiske rammens norske opprinnelse er fotografiet av de rammeløse panelene (fig. 6). Det er en mulig hypotese at panelenes dårlige passform ikke stammer fra avskjæring, men i stedet at rammen kan ha tilhørt et annet verk eller var laget som en standard størrelse.

Stempeldekoren på rammen (på gavlene) korresponderer godt med stempelmerkene langs siden på originalpanelene. Dette kan bety at de er laget

¹⁶ Det ville også være mest praktisk å sende slike paneler uten tunge rammelement på reisen mellom Italia og Norge.

spesielt fordi rammen skulle romme *Maria bebudelse*, men samtidig er denne typen for spissbuede stempelmerker ganske vanlig i Toscansk trecento panelmalerier¹⁷. Dekoren tilsier at rammen ble laget for disse to panelene, størrelsen tilsier at de ikke ble det. På den annen side: dekoren kan ha vært valgt fordi det er typisk for Italias trecento stempeldekor, og avviket i størrelsen kan være grunnet nødvendig reparasjoner på panelene.

Rammens utforming er ikke bare typisk neogotisk i design. Hvis vi sammenligner den (fig. 1) med rammeverket Taddeo di Bartolos alberttavle fra 1405-6, *Maria og barnet med helgener* (fig. 37) ser vi at rammen i Bergen er ikke bare en pen neogotisk ramme, den ligner veldig på den gotiske stil som var populær på Sienas bilder rundt 1400. Stempelmerkene korresponderer godt med dem som ble laget på panelenes nye "topper", og styrker en tese om at denne gullrammen ble laget spesielt for bebudelses-panelene. Spørsmålet nå er *når* dette mest sannsynlig skjedde.

I Osvald Siréns artikkel fra 1916¹⁸ skriver han blant annet: "De bergensiska bilderna äro numera skurna i rektangelform, men de ha ursprungligen afslutats med gotiska spetsbågar så som tydeligt kan ses af de begränsande ornamentsbanden, som delvis återstå i bildernas öfre parti, angifvande de gotiska bågaras anfang."¹⁹ (Fig. 6 er reproduisert i denne artikkelen) Altså var bildene enda ikke rammet inn i den rammen vi i dag ser.

Av den informasjonen som hittil har vært tilgjengelig om de to panelene fra trecento kan vi fremlegge denne sannsynlige hypotesen: Da bildene ankom Bergen i 1837, var de uten ramme. De hadde den rektangulære formen vi ser på fig. 6, kanskje fordi de allerede i Italia var rammet inn i "spisestueformat."²⁰ I 1878, da Bergen Billedgalleri ble stiftet, ble *Maria bebudelse* sannsynligvis

¹⁷ (Skaug, 1994) Av katalogen her ser vi at denne form for stempling var populær i forskjellige størrelser.

¹⁸ (Sirén, 1916) Denne artikkelen vil bli mer omtalt under "Tidligere attribusjoner."

¹⁹ Ibid. s. 50.

²⁰ Det er meget mulig at de vær i Siréns eie noen år før de ble donert til Bergen Museum i 1837. Enten kan Osvald Sirén selv ha fått bildene tilpasset en ny ramme, eller en antikvitetsbutikk kan ha gjort det for å lettere å få solgt panelene.

overført fra Bergen Museums samling. I 1881 ble det bearbeidet, og av kilden fra 1916 er det ganske sikkert at bildet igjen ble montert inn i en rektangulær ramme, uten spissgavler og andre gotiske element. Det betyr at en gang mellom 1916 og 1950 (da Bergen Kunstmuseum startet register over de forandringer og restaureringer som er gjort med samlingens verk) ble mellomrammen med de nye "toppene" laget, og bildet ble montert inn i den rammen vi ser det i nå. Denne ble derfor sannsynligvis laget spesielt for disse panelene i en sienesisk stil. Dette forklarer mangelen på avispapir i midten på tavlemaleriets bakside (se fig. 7). Da panelene i 1881 ble bearbeidet var de festet sammen i midten av en treplate (se restene av denne på fig. 7), og det var ikke behov for avispapir her. Da panelene ble delt opp for å ta plass i den nye rammen på 1900-tallet, ble denne platen fjernet.

Når det gjelder de doble settene med spikermerker som tilsier at panelene med mellomrammen er blitt rammet inn mer enn én gang, er det mulig at dette kan stamme fra Andre Verdenskrig da de fleste av Bergen Kunstmuseums skatter ble gjemt vekk og sendt ut av Bergen for å ivaretas. Det er mulig at *Maria bebudelse* i den forbindelse ble tatt ut av ytterrammen, enten før eller etter at de ble pakket ned, eventuelt før panelene skulle klargjøres for utstilling. Som nevnt startet registreringen av arbeidet utført på Bergen Kunstmuseums verk i 1950, og det er ikke bokført noe arbeid på *Maria bebudelse*. At en omramming skjedde i forbindelse med krigen virker derfor plausibelt.

Dette er de faktaopplysninger vi kan konkludere etter den tekniske undersøkelsen av *Maria bebudelse*. Nedenfor vil jeg utrede hva som er å finne ut angående disse flere hundrede år gamle panelenes historie.

***Maria bebudelses* historie**

Maria bebudelse ble i 1837 donert til Bergen Museum av konsul Gerhard Stub som på den tiden bodde i Livorno, Italia. Sammen med dette verket inneholdt

gaven også ett annet bilde på gullgrunn, og fem oljemalerier som museumsprotokollen for 1837 viser (sitert over)²¹.

Bergen Museum ble grunnlagt 1825 av Wilhelm F. K. Christie, stortingspresident. Samlingen skulle, i tillegg til andre typer kunstartikler, inneholde malerier og tegninger. J. C Dahl deltok aktivt i utviklingen av denne samlingen. Bergen Billedgalleri ble etablert som kommunal institusjon i 1878 og bestod både av kunstforeningens samling (stiftet på J. C Dahls initiativ i 1838) og Bergen Museums billedsamling²².

Maria bebudelse ble altså mest sannsynlig overført til Bergen Billedgalleri, nå kalt Bergen Kunstmuseum (en del av Kunstmuseene i Bergen) i 1878. Av katalogene til Bergen Billedgalleris samling, både de eldste og nyeste, står det bare at bildene ble donert av Konsul Stub, ikke at de først ble gitt til Bergen Museum. Dette spiller kanskje mindre rolle, spesielt fordi evt. innramming eller konservering ikke er notert på Bergen Museum heller²³. På panelenes bakside kan vi altså lese årstallet 1881. Dette betyr at en omramming må ha skjedd dette året²⁴. Det er rimelig å tro at *Maria bebudelse* ble overført til Bergen Billedgalleri det året det ble stiftet, i 1878, og at bildet i den forbindelse gjennomgikk et restaureringsarbeid og nymontering for å stilles ut i det nye museet. Fordi det sikkert var mange bilder å ta seg av på det nyetablerte billedgalleriet er en treårs periode for restaureringen rimelig.

Hvordan bildet kom i Stubs hender vet vi ikke. Det vanskeliggjør selvfølgelig arbeidet med å spore opp hvor bildet opprinnelig var tiltenkt, og om det på et tidligere tidspunkt hørte til et større verk.

På begynnelsen av 1800-tallet skjedde det en undertrykking av religiøse stiftelser i Italia. I Livorno befant det seg et hovedsete for et organ som hadde

²¹ (Johannesen, 1961 s .30)

²² (Ormhaug, 2006).

²³ Etter e-post fra Henrik von Achen ved Bergen Museum.

²⁴ Det er selvsagt mulig at avisen var gammen, men dette er før kildesortering ble praktisert og det er rimelig å tro at aviser ikke ble tatt vare på over tid.

ansvar for å samle inn kunstgjenstander i områdene rundt Pisa (i nærheten av Collegarli, hvor, som jeg vil vise senere, *Maria bebudelse* muligens hadde sitt opprinnelsessted)²⁵.

Konsuler og ambassadører som oppholdt seg i land som Italia eller Hellas hadde god tilgang til slike gamle kunstgjenstander. Det fantes ikke eksportforbud slik som i dag, og dette er nok hvordan antikke og middelalderske gjenstander har funnet veien til forskjellige kunstinstitusjoner rundt om i verden

Konsul Stub kjøpte sikkert de to panelene i en antikvitetsforretning eller lignende på begynnelsen av 1800-tallet, for så å bringe dem til Norge og gi dem i gave til Bergen Museum.

Dette medfører at det er vanskelig å konstantere med sikkerhet til hvilket formål *Maria bebudelse* opprinnelig var tiltenkt. Ifølge Solberg viser panelenes størrelse og ikonografi at *Maria bebudelse* sikkert opprinnelig var *fial*²⁶-malerier tilhørende en større altertavle²⁷.

Osvald Sirén mener også at de to panelene opprinnelig var deler av et større verk, men hans hypotese plasserer bildene som gavlbilder over hver sin helgen, som vi ser på *San Gimignano polyptyket* fra 1410/15 (fig. 12).

En annen mulighet er at *Maria bebudelse* i sin opprinnelige form var et lite diptykon eller tavlemaleri, kanskje som bestillingsverk til en klostercelle eller et privat familiekapell.

²⁵ (Solberg, 1991)

²⁶ “Fial-bilder” er oversettelsen benyttet for “pinnacle panels”, altså bilder festet over hovedpanelet i en altertavle. Jeg er blitt gjort oppmerksom på at disse bildene også blir omtalt som *gavlbilder*. Jeg har likevel besluttet å beholde termen *fialbilde*, for å differensiere fra de bilder jeg omtaler som *gavlbilder* (bilder på selve hovedpanelet over hovedbildene).

²⁷ (Solberg, 1991 s. 323)

I en samtale med Prof. Michele Bacci²⁸, påpekte han at grunnet bildets format og de to figurenes avbildning fra livet og opp, dreide dette seg mest sannsynlig om et bebudelsesmotiv som senere var kuttet opp og rammet inn som to paneler. Det ville da vært et bestillingsverk av noen som ville ha et panelmaleri lignende *Bebudelsen* av Taddeo (fig. 38), bare i et mindre format for privat bruk.

Det er flere argumenter mot dette forslaget. For det første er panelenes treretning vertikal. Om dette er et bilde som opprinnelig var et avlangt bebudelsesmotiv, ville at kunstneren sannsynligvis valgt å bruke panelene på langs. Dette er riktignok ikke noe vi kan vite med sikkerhet.

Når det gjelder figurenes avbildning fra livet og opp, eller i trekvart format, er dette noe som ble brukt flere ganger av Taddeo selv (fig. 13), i tillegg til andre sienesiske kunstnere i trecento²⁹.

På dette stadiet ser jeg det derfor som mest sannsynlig at *Maria bebudelse* opprinnelig var to separate bilder, gjerne som fialbilder på en albertavle, og at de ble restaurert og satt sammen som ett bilde i en neogotisk ramme på 1900-tallet.

Tidligere attribusjoner

Maria bebudelse ble første gang omtalt i 1840 av J. C. Dahl som attribuerte det til "Guido de Siena eller Duccio di Buoninsegna"³⁰.

Først 79 år etter at *Maria bebudelse* kom til Bergen ble det attribuert til Taddeo di Bartolo av den finsk/svenske kunsthistorikeren Osvald Sirén.

I artikkelen *Tidliga Italienska målningar i Bergen*³¹ fra 1916 forteller Sirén om sin oppdagelse av to italienske malerier i det som den gang var "Bergen Bys Billedgalleri". Bildene blir omtalt som enestående eksempler fra trecento i Skandinavia. Sirén refererer til deres svært begrensede omtale i Johan Böghs

²⁸ Samtale den 26. Mars, 2008 i Siena med Prof. Michele Bacci

Prof. Bacci så *Maria bebudelse* på en reproduksjon for første gang på dette møtet.

²⁹ Det er mulig å se flere eksempler på dette i Museo Pinacoteca Nazionale i Siena.

³⁰ (Blytt, 1963)

³¹ (Sirén, 1916)

katalog hvor de bare er omtalt som henholdsvis "Gammelflorentinsk skole" og "Gammelsienesisk skole", og at det ikke er skrevet noe som karakteriserer det individuelle ved bildene: "Det är detta som här närmast skall blifva föremål för en kort undersökning."³²

Stilmessig plasserer Sirén *Maria bebudelse* som sienesisisk, slik det allerede var omtalt i katalogen. I tillegg påpeker Sirén at bildet må være av en senere sienesisisk middelalder-tradisjon, fra slutten av trecento, med den begrunnelse at både Maria og Gabriel er malt med plastisitet og fylde. Dette, argumenterer han, er trekk ved den sienesiske malertradisjon vi ikke ser før nærmere år 1400. Etter å ha etablert en tidsramme for *Maria bebudelse*, går Sirén videre med hvem kunstneren kan ha vært. I Siréns øyne er det ikke tvil om at bildene er av Taddeo di Bartolo.

Osvald Sirén omtaler Taddeo som den sienesiske kunstner i overgangen fra 1300- til 1400-tallet som har etterlatt seg flest verk. Han forteller at Taddeo di Bartolo var en imponerende produktiv malemester, men at han samtidig benyttet seg av et visst antall "formular" eller "modeller" i sin utforming av menneskeskikkelsen, uavhengig av *hvem* han avbildet. Om det var engler eller utvalgte helgener, ble de laget etter til dels like "mønstre" som ga utgangspunktet til hvordan alle så ut samt deres positur og attributter, og at bildene derfor er litt monotone i karakter. På bakgrunn av dette mener Sirén at attribusjonen av *Maria bebudelse* er uproblematisk: "Det spelar mycken liten roll under hvilka namn eller i hvilka situationer figurerna uppträda; de äro dock ständigt gjorda efter samma modeller och visa samma fylliga typer med den låga pannan, de långa, bågformiga ögonbrynen, den svagt böjda näsan och den väl rundade hakan."³³

Solberg påpeker også at Taddeos ikonografiske språk utviklet seg tidlig og at han i stor grad holdt seg til disse modellene (se under).

Osvald Siréns stilistiske attribusjonen er i ettertid blitt akseptert som riktig.

³² (Sirén, 1916 s. 46)

³³ Ibid. s. 50.

I anledningen Johan Böghs 70-årsdag ble det utgitt en bok til hans hyllest med tekster innenfor fagfeltet hans, som var kunst og kunsthåndverk. Det er i dette verket vi finner den danske kunsthistorikeren Karl Madsens artikkel fra 1918: *Gamle Billeder i Bergens Billedgalleri*. Madsen beskriver *Maria bebudelse* med innlevelse og viser tydelig at han setter stor pris på det: "Det tredje Billede er efter mit Skøn det fineste: det er kun beskedent af Størrelse og med al sin Forgyldning ikke stærkt virkende, men i et hvilket som helst Galleri vilde det høre til Perlerne."³⁴

Når det gjelder selve attribusjonen skriver Madsen at bildet stammer fra Siena "og skyldes sikkert en af den sienesiske Malerskolens mest fremragende Dygtigheder."³⁵ I en fotnote mot slutten av omtalen av bildet noterer Madsen at han ble gjort oppmerksom på Osvald Siréns artikkel fra *Tidsskrift för konstvetenskap* (omtalt over) dagen etter hans egen tekst gikk i trykk. Siréns attribusjoner blir sitert, og ikke problematisert.

I den 19. katalogen utgitt i 1961 over Bergen Billedgalleris samlinger blir igjen Sirén trukket frem, denne gang i O. R. Johannesens omtale av de italienske middelalderbildene. Selv om det er et annet italiensk middelalderbilde (trolig fra Firenze) gitt i gave fra G. Stub som blir gitt mest plass og omtale av Johannesen, oppsummerer han attribusjonshistorien til *Maria bebudelse*. Han konkluderer slik: "Osvald Sirén henfører bildet til Taddeo di Bartolo (1916), og anfører overbevisende argumenter for sin attribusjon."³⁶

Sibilla Symeonides daterer i sin monografi over Taddeo di Bartolo bildet til ca. 1400. Det er ikke annen informasjon om bildet her. Symeonides refererer til samme litteratur som nevnt over, men ved ikke å problematisere attribusjonen aksepterer hun den³⁷.

³⁴ (Madsen, 1918 s. 135).

³⁵ Ibid. s.135.

³⁶ (Johannesen, 1961 s. 30).

³⁷ (Symeonides, 1965 s. 219).

I Bernard Berensons imponerende oversiktsverk over italienske kunstnere fra tidlig til sen renessanse utgitt i 1968 blir selvsagt også Taddeo di Bartolo omtalt³⁸. *Maria bebudelse* er med i listen over hans verk og er omtalt kun som *Annunciation* – et tidlig men udatert verk. Dette lille tavlemaleriet er også et av de få bildene til Taddeo som er tatt med i volum 2, illustrasjonsdelen, som representativt for kunstneren. Ingen kommentar er gjort når det gjelder denne attribusjonen, og jeg konkluderer med at også Berenson så seg enig med Siréns tilskrivelse.

Den amerikanske kunsthistorikeren Carl Strehlke omtaler i sin artikkel fra 1985 *Maria bebudelse* som et verk av Taddeo di Bartolo, et eksempel på hans tidlige karriere. Dette blir ikke problematisert og er beskrevet i kontekst attribusjon av *Johnsons predella*³⁹. Dette gjelder også for hans senere og langt mer omfattende bok fra 2004⁴⁰, om Johnsons Collection og Philadelphia Museum of Art i USA.

Gail Solbergs attribusjon av bildet baserer seg også først og fremst på Siréns tilskrivelse. Hun påpeker likheter mellom *Maria bebudelses* figurer og andre tidlige panelmalerier av Taddeo. Hun viser også til stemplingen i Gabriels glorie som er lik den vi ser i glorien til *Avignon Maria og barnet* og til Jesusfiguren i *Budapest Madonna* (se nedenfor) i tillegg til et annet verk som befinner seg i New Haven, datert til ca. 1390⁴¹.

Over har jeg tatt med de kildene som finnes om *Maria bebudelse* enten på nordisk, engelsk eller fransk. Det finnes andre som også har omtalt Taddeo di Bartolo, men ingen av dem har gått nærmere inn på maleriet i Bergen enn dem nevnt her. Det er Osvald Sirén som først attribuerer bildet til Taddeo di Bartolo og senere forfattere, som vist, siterer ham.

Det synes altså allment akseptert at *Maria bebudelse* er malt av den sienesiske kunstneren Taddeo di Bartolo. Før jeg går videre til en egen attribusjon av bildet

³⁸ (Berenson, 1968)

³⁹ (Strehlke, 1985)

⁴⁰ (Strehlke, 2004)

⁴¹ (Solberg, 1991 s. 322)

for å bekrefte denne konklusjonen, vil jeg ta for meg den trolige kandidaten
Taddeo.

Kapittel 2: Taddeo di Bartolo

Med unntak av Bergen Billedgalleris katalog⁴² er det, så vidt jeg har funnet, ikke skrevet noe på norsk om Taddeo di Bartolo. Dette er én grunn til at jeg ønsker å bli bedre kjent med denne kunstneren.

Den andre grunnen er at for å være sikker på en attribusjon av *Maria bebudelse* til Taddeo, samt for å gjennomføre en sannsynlig rekonstruksjon av en av hans altertavler, er det vesentlig å vite slikt som når kunstneren levde, hvor han arbeidet og i hvilken malertradisjon.

Biografi

Taddeo di Bartolo ble født ca 1362 i Siena og hadde denne byen som base mesteparten av livet sitt frem til sin død, trolig i 1422.

Den første skriftlige kilde som omtaler Taddeo di Bartolo stammer fra 1383⁴³. Her er han nedfelt som "Taddeo di Bartalo dipentore," men var tilsynelatende bare med i det religiøse broderskapet Compagnia della Vergine Maria soto le volte dell'Ospedale en stund, en forening som også inkluderte kjente sienesiske malermestre som Paolo di Giovanni Fei og Bartolo di Fredi. Ifølge protokollen sluttet han i alle fall tidlig å betale kontingent.

På bakgrunn av Taddeos egne skriv vet vi at han hadde et oppdrag i Siena Katedralen i 1386 hvor han fargela ca. 78 utskjæringer som en del av dekorasjonen i høykoret i kirken. Dette er det tidligste arbeidet vi med sikkerhet vet at Taddeo di Bartolo tok del i⁴⁴.

⁴² (Blytt, 1963)

⁴³ (Solberg, 1991 s. 1)

⁴⁴ Ibid.

Det hersker stor enighet om at 1362 er året Taddeo ble født og at hans far var barbereren Bartolo di Mino⁴⁵. Vasari, en av Taddeos tidligste biografer, skriver i sin *Vite*⁴⁶ at Taddeos far var Bartolo di Maestro Fredi, men dette er mest sannsynlig feil. Derimot skriver Vasari at kunstneren døde 59 år gammel, noe som godt kan stemme med tanke på testamentet han skrev i 1422, det samme året vi sist hører om ham og dermed mest sannsynlig også det året han døde. Når det gjelder familie vet vi at Taddeo hadde en søster, Madonna Petra som døde i 1444, altså 20 år etter Taddeo. I tillegg hadde han en lærling, Gregorio (di Luca) di Cecco (født ca. 1390-95, Siena, død før 1. juli 1424) som først ble gjort til Taddeos partner, den 25. oktober 1421, og senere nevnt i Taddeos testamente fra 1422 som hans adoptiv sønn og arving⁴⁷.

I 1389 ble Taddeo for første gang innskrevet i den offisielle rollen som sienesisk maler i "Breve dell'Arte de' Pittori Senesi." Dette er i tillegg året som daterer det eldste kjente og signerte bildet av Taddeo, albertavlen fra oratoriet i Santi Vito e Modesta i Collegiarli (se nedenfor).

Årene ca. 1390 til 1399 var et tiår Taddeo brukte på forskjellige oppdrag utenfor Sienas grenser. Byene han besøkte og virket i inkluderer Genoa, Perugia, Pisa og Volterra. Reisene ga Taddeo erfaring og nye impulser, og han kunne vende tilbake til Siena som en berømt og ettertraktet maler rundt århundreskiftet. Mye tyder på at Taddeo reiste til Pisa rundt 1390, det er uansett sikkert dokumentert at han var i byen i 1394-95⁴⁸. På en av disse reisene er det rimelig å tro at Taddeo fikk oppleve verk av Barnaba da Modena, en kunstner som tilsynelatende fikk mye å si for den unge Taddeos utvikling, noe jeg vil komme tilbake til nedenfor.

Taddeo er kjent både for tallrike arbeider på panel og store fresker. Det var for det meste religiøse motiv som opptok ham og hans verksted, noe som var vanlig på slutten av middelalderen.

⁴⁵ (Solberg, 1991 s. 9), påvist av Milanesi i 1854.

⁴⁶ (Vasari, 1979)

⁴⁷ (Solberg, 1991)

⁴⁸ Ibid.

Fra Taddeo di Bartolo og hans verksted er i dag 105 verk bevart, sikkert attribuert til ham (flere av verkene er demonterte albertavler), 25 verk er forsvunnet eller forble uferdige (men dokumentert) og det finnes 24 arbeider fra Taddeos verksted som også er dokumentert⁴⁹.

Blant Taddeos kanskje mest berømte arbeider finner vi to Mariaserier; én i sakristiet San Francesco i Pisa fra 1397 og én i Jomfruens kapell i Palazzo Pubblico i Siena fra 1406-7⁵⁰, samt en senere gruppe fresker som viser *Borgerdygder* og *Berømte Menn* fra 1413-14 også i Palazzo Pubblico. Albertavlen Taddeo di Bartolo laget for kirken i Montepulciano ca. 1401 var en av de største albertavlene på den tiden og den er fremdeles et overveldende syn (fig. 14).

På mange måter var Taddeo di Bartolo en tradisjonell kunstner. Vi kan se elementer i hans bilder som minner oss om store sienesiske kunstnere før ham som Duccio, Simone Martini og Lorenzetti brødrene⁵¹.

Taddeo var en meget produktiv kunstner i sin tid og han ble tidlig kjent for en teknisk dyktighet og ikke minst hurtighet. Han utviklet raskt et standard formular av ikonografi som ga ham mulighet til nærmest uendelige variasjoner av motiver som han ofte benyttet seg av utover i karrieren⁵², slik vi så også Osvald Sirén påpekte (se over). Samtidig var Taddeo en kunstner som stilmessig utviklet seg gjennom karrieren. Hans senere verk, etter 1400, viser hvordan han går fra å male en smal menneskeform til en mye bredere, noe som spesielt kommer til uttrykk i ansiktene⁵³.

På begynnelsen av 1400-tallet var Taddeo di Bartolos malerverksted for øvrig det mest berømte i Siena.

⁴⁹ (Solberg, 1991)

⁵⁰ (Smart, 1978 s. 115)

⁵¹ (Solberg, 1991)

⁵² Ibid. s. 25

⁵³ Se fig. 27, detaljbilde av Collegialalbertavlen fra 1389, og Maria fra fig. 38 et senere bilde (fra 1409).

Taddeo

For å få en idé om hvordan personen Taddeo var, ville det være gunstig å kunne studere et selvportrett av ham. Portretter må per definisjon ligne på personen som avbildes. Selvportretter gir i tillegg et innblikk i hvordan kunstneren ser *seg selv*.

I Taddeos store altertavle i Montepulciano, datert til ca. 1401, finner vi et interessant bilde i hovedpanelet. Denne altertavlen viser Maria bebudelse, kroning og himmelfart omkranset av helgener (fig. 14). Maria himmelfart dominerer hovedpanelet i stort format. Rett under den "svevende" Madonna er hennes nå tomme sarkofag med apostlene stående rundt. De forskjellige apostlene er navngitte på gloriene, og det er spesielt én som skiller seg ut: St. Thaddeus, Taddeo di Bartolos skytshelgen og navnebror. St. Thaddeus står helt på høyre side av sarkofagen (fra vårt perspektiv). Det som gjør at denne apostelen skiller seg ut er at han ser direkte på betrakter, og blir dermed et naturlig blikkfang. Videre er hudtonene malt lysere enn hos de andre helgenene, noe som også gjør ham spesielt i øyenfallende (fig. 15).

I Berensons tre-binds verk over italienske kunstnere er detaljen St. Thaddeus trykket med denne teksten: "Taddeo di Bartolo: Detail from the polyptych of the Assumption: Self-Portrait as S. Taddeus."⁵⁴ Berenson mener altså at bildet er et selvportrett av Taddeo.

Forfattere som Van Os, Hyman⁵⁵ og Symeonides, er enige i denne konklusjonen. Solberg ser seg ikke helt enig i dette, noe hun blant annet begrunner med St. Thaddeus' ungdommelig utseende og malerens alder som på dette tidspunktet nærmet seg 40. I tillegg er St. Thaddeus' ansikt veldig lik ansiktet til St. Sebastian på *Collegarli altertavlen* (se fig. 26).

⁵⁴ (Berenson, 1968 Bilde. nr. 475)

⁵⁵ (Hyman, 2003)

St. Thaddeus er altså avbildet som en ung mann. Han står i trekvart profil vendt mot høyre, mens blikket er rettet direkte mot oss. Håret er halvlangt og tykt, fremstilt med fine, lange penselstrøk. Øyne, munn og ører har særtrekk, nesen er lang og litt spiss – alle trekk som tyder på at dette er personlige og gjenkjennelige ansiktstrekk. Kjeven og hakepartiet er langt og bestemt. Dette understreker uttrykket som Thaddeus gir, et sterkt blikk med et litt overlegent uttrykk og gest. Munnen har en særegen form og skjegg-skyggen er utpreget maskulin. Dette er bildet av en selvsikker og flott, ung mann.

Det var ikke uvanlig for kunstnere på denne tiden å la seg avbilde i verkene sine, og det er vel ingenting i veien for at Taddeo valgte å fremstille seg selv som litt yngre enn sine 39 år. Solberg, den eneste av forfatterne jeg har lest som har omtalt dette bildet og konkludert at det nok *ikke* er et selvportrett, mener samtidig at *Montepulciano altertavlen* muligens ble påbegynt allerede i 1396, altså da Taddo bare var 34 år. Denne alderen stemmer godt overens med mannen på bildet.

Når det gjelder den litt rare gesten Thaddeus gjør med hendene sine (holder sin venstre ringfinger med den høyre hånd) finnes det forskjellige teorier om hva dette betyr. Wolters identifiserte gesten som det greske symbolet for velsignelse. Det er ikke sannsynlig at gesten er av velsignelsen, to fingre skulle da tydelig holdes opp. Symeonides så denne gesten som en lærds tellende oppsummering av argumenter, som i dette tilfellet viser St. Thaddeus som reflekterer over Marias forsvinning og himmelfart⁵⁶, noe Van Os også anser som en mulighet⁵⁷.

Det er selvfølgelig mulig at Taddeo ville fremstille en oppsummering av argumenter, men hånden holdes opp mot ansiktet og gest og ansiktsuttrykk ser ut til å ville meddele noe spesielt til betrakteren. Det er kanskje et budskap som ga mening til noen bestemte i middelalderen, men som vi i dag ikke lenger kan tolke.

⁵⁶ (Solberg, 1991 s. 519 og 520)

⁵⁷ (Van Os, 1990)

Min konklusjon er at bildet sannsynligvis er et selvportrett i form av et kryptoportrett kamuflert som St. Thaddeus. Selv om, som Solberg påpeker, det er en veldig stor likhet mellom St. Sebastian på *Collegarli altertavlen* og St. Thaddeus, så ville det være så naturlig på denne tiden å koble seg selv med sin navnebrorhelgen, at det er sannsynlig at flere av ansiktstrekkene er Taddeos egne.

Den sienesiske skole

Maria har en helt spesiell plass i sienenesernes hjerter som byens beskytter, og hun dekorerte høyalteret i Sienas katedral mesteparten av middelalderen. Duccios *Mastà* fra 1311 (fig. 16) var en milepæl i utviklingen av sienaskolen. Denne storslåtte altertavlen, som var enestående både i størrelse, utforming og kompleks ikonografi, var malt over en periode på tre år av Duccio og hans hjelpere, som blant andre omfattet den senere generasjons store italienske mestere som Simone Martini og brødrene Pietro og Ambrogio Lorenzetti⁵⁸.

Den bysantinske ikon-tradisjonens vakre Madonnaikonografi med den grønnlige undermalingen i huden, den lange, smale nesen, øynenes mandelform og den lille, runde munnen, dannet grunnlaget for sienaskolen og det vi kan kalle duccioskolen. Den bysantinske ikontradisjons strålende bakgrunner i gull og Marias dypblå mantel var ment som en hyllest til Jomfruens rolle som Guds mor. I Siena ble denne ikonografien tilføyet et ekstra element som også understreket Maria som den menneskelige mor gjennom den rørende kontakten som etter hvert kommer frem i *Maestà* bildene av store kunstnere som Guido da Siena (aktiv rundt 1270) og Coppo di Marcovaldo (i Siena rundt 1260)⁵⁹.

I Duccios vakre *Maestà* ser vi hvordan han kombinerer denne sienesiske bysantinske tradisjon med den franske gotikkens varme farger og rytmiske linjer⁶⁰ til en visjon av den hellige Mor, innhyllet i en dypblå mantel i silhuett mot den store, overdådige tronen i hvit marmor omringet av engler og helgener.

⁵⁸ (Hyman, 2003)

⁵⁹ (Norman, 2003)

⁶⁰ (Hyman, 2003)

Marias ansikt har alle de vakre bysantinske trekkene, men også et tankefullt og litt utilnærmelig uttrykk som understreker høytideligheten. Samtidig holder hun varsomt om sin sønn, Jesus, og det plastisk formede kneet bringer henne samtidig ned i den menneskelige sfære.

Simone Martini (ca. 1284 – 1344) gikk sannsynligvis i lære hos Duccio, og returnerte til hans verksted for å arbeide på *Maestà* fra 1311⁶¹. Hans første attribuerte verk er også et *Maestà*, en freske i Palazzo Pubblico fra 1315, med etterarbeid ca. 1320 (fig. 17)⁶². Her ser vi hvordan Simone oppnådde en nydelig blanding av hans tids tre dominerende visuelle tilstrebelser: Duccios bysantivisme, den franske høygotikken og Giotto's "latinske" stil⁶³.

Et annet verk som ser ut til å ha vært en inspirasjon for Taddeo di Bartolo (noe jeg vil komme tilbake til senere) er albertavlen Simone malte sammen med Lippo Memmi, *Bebudelsen* fra 1333, opprinnelig på bestilling for Siena Katedralen (fig. 18). I denne albertavlen ser vi igjen Marias "flathet" og silhuettaktige preg utformet av den dytblå kappen, kanskje inspirert av Duccios Maria-skikkelser. Denne mangelen på plastisitet, jomfruens smale silhuett, er intendert – merk den tredimensjonale vassen i midten, kanskje for å understreke den overnaturlige, hellige Jomfru.

Simone Martini gikk i lære hos Duccio, men i hans personkarakteristikker ser vi ofte en nærmest overdreven ekspressivitet. I verket *Jesus gravlegging* fra ca. 1312 eller 1337, blir de tilstedeværendes sorguttrykk nesten overdrevet i ansiktsuttrykk og gester⁶⁴. Simone Martini benyttet seg altså både av det tradisjonelle bysantinske eller duccianske uttrykket i flere av sine Madonnabilder⁶⁵, samtidig som han eksperimenterte med et mer jordisk uttrykk,

⁶¹ (Hyman, 2003)

⁶² Ibid. Fordi dette var et så betydningsfullt oppdrag, må Simone allerede ha vært en anerkjent kunstner på denne tiden.

⁶³ Ibid. s. 71.

⁶⁴ Ibid. s. 42 og 43.

⁶⁵ Se f. eks. Jannellas artikkel hvor vi også kan se Maria med tydelig bysantinsk stil og ikonografi. (Jannella, 2003).

enten i ekspressivitet, eller i *Maestà* s Maria som en mer jordisk dronning i en ellers ducciansk ikonografi.

Begge Loranzetti brødrene, Pietro (født ca. 1280) og Ambrogio (født ca. 1288) døde i 1348, mest sannsynlig som ofre av svartedøden⁶⁶.

I likhet med Simone Martini gikk sannsynligvis også brødrene Lorenzetti i lære hos Duccio og de var begge med som assistenter på Duccios *Maestà*.

Karakteristisk for Pietros Madonnafigurer er deres "smalende øyne med lange, fortsettende hjørner."⁶⁷ Det er en svært menneskelig Madonna, med en tydelig kontakt mellom henne og Jesusbarnet på flere av hans altertavler (se. fig. 19, og *Arezzo Polyptyket* fra 1320, blant annet reproduisert i Hymans bok⁶⁸).

Selv om Madonnabildene til både Pietro og Ambrogio viser en utvikling i form av en eksperimentering med det mer menneskelige aspektet av Maria, ser vi i deres altertavler både den bysantinske arven, og deres egen adaptasjon. Fordi oppgaven her handler om et bebudelses-motiv, har jeg ikke tatt med de berømte og vakre freskene som viser en eksperimentering med romvirkning og en studie av arkitektur og landskap, laget av disse to (og Simone) kunstnerne. Denne utviklingen, i fremstillingen av mennesker og deres arkitektoniske landskap, startet med Duccio og fortsatte med Simone Martini og Lorenzetti brødrene⁶⁹. Simone og Lorenzetti reiste også mye, som Taddeo di Bartolo, og en innflytelse fra blant andre den store florentinske kunstneren Giotto er å spore i verkene deres⁷⁰.

⁶⁶ Ambrogio Lorenzetti skrev et testamente i 1348 hvor det fremkommer at han ikke regner med å leve stort lenger, det samme også for hans kone og tre døtre. Noen måneder senere blir mye av han eiendom solgt av andre enn hans familie. Det ser altså ut at hele familien døde. (Frugoni, 2003).

⁶⁷ (Hyman, 2003 s. 74)

⁶⁸ Ibid. s. 72.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ (Smart, 1978)

Resultatet ble en tydeligere vektlegging av følelser og ekspressivitet i menneskeskildringene, mest hos Simone og roligere hos Lorenzetti brødrene. Madonna får et mer menneskelig uttrykk, det er en mer tilnærmelig Maria som er avbildet på tronen, fremdeles med gjenkjennelige trekk fra den bysantinske tradisjon.

I Timothy Hymans ord: "By the 1330s, it must have been clear that the most innovative painting was emerging less in Florence (where Giotto's many pupils had all proved slightly disappointing) than in Siena, where the "New Painting" of the 1300s was being radically transformed again."⁷¹

Svartedøden rammet Toscana hardt, spesielt sommeren 1348. Det regnes med at over halvparten av Sienas- og de omliggende *contadoenes* befolkning døde⁷². Simone Martini var død i 1344, og Lorenzetti-brødrene samt deres elever og verksted ser ut til å ha blitt ofre for pesten⁷³. I tillegg til selvfølgelig å ha store konsekvenser på samfunnsmessige forhold, er det også kunsthistorikere som har sett på hvilken effekt denne epidemien (og de som kom like etter) hadde på kunsten i Toscana. Kanskje det viktigste verket er av Millard Meiss, som blant annet hevder at den religiøse ikonografien igjen får en større grad av bysantivisme⁷⁴ grunnet menneskets reaksjon på en naturkatastrofe som straff over en kultur⁷⁵ (som vist var det etter Duccio en utvikling mot et mer menneskelig uttrykk og et sterkere innslag av gotikk i verkene til kunstnere som Simone og Lorenzetti brødrene). Uansett begrunnelsen var det et skifte i det kunstneriske uttrykk etter 1348 med mer vektlegging av ritualisering, det overnaturlige og det religiøse⁷⁶.

En "markant forandring i stilen fra Lorenzetti-brødrene" og en bevegelse vekk fra den giottianske tradisjon var å se i de yngre sienesiske malerne som f. eks.

⁷¹ (Hyman, 2003 s. 93)

⁷² (Catoni, 2004)

⁷³ (Hyman, 2003)

⁷⁴ (Meiss, 1951) ("bysantivisme" er tatt fra Van Os, 1990)

⁷⁵ (Van Os, 1990)

⁷⁶ Ibid.

Bartolo di Fredi, Adrea Vanni, Paolo di Giovanni Fei og Taddeo di Bartolo⁷⁷.

Bartolo di Fredi (ca. 1330 – 1410) var forøvrig den største sienesiske malermesteren på slutten av trecento⁷⁸.

Utdanning

Taddeo di Bartolo viser tilknytning i stil til både Duccio, Simone Martini og Lorenzetti brødrene. Samtidig er det tydelig å se at han var knyttet til sine egne samtidige sienesiske malere⁷⁹.

I følge Solberg er det to kunstnere som utpeker seg som sterke påvirkere på, og mulige læremestre, for den unge Taddeo: Giacomo di Mino Pellicciaio (virket ca. 1362 – 1389) (se fig. 21) og Luca di Tommé (ca. 1355 – 1389) (se fig. 22). Taddeo di Bartolo viser slektskap til begge disse malerne, og deres alder og status i Siena på den aktuelle tiden er gode indikasjoner på deres kandidatur som hans læremester⁸⁰.

Giacomo di Mino Pellicciaio (Jacopo di Mino) er den som tradisjonelt har vært ansett som Taddeo di Bartolos læremester⁸¹. Van Os kommenterer at særlig *Collegarli albertavlen* viser et mulig slektskap til Giacomo, som i tillegg skal ha virket i San Miniato al Tedesco (altså ved Collegarli)⁸². Selv om Solberg er noe mer skeptisk på Van Os' "bevis" på at han var Taddeos læremester, virker det som også hun mener det er sannsynlig at Giacomo er den beste kandidaten fremfor Luca⁸³.

Som tidligere nevnt ble Bartolo di Fredi (ca. 1320/30 – 1410) ansett av blant andre Vasari for å være Taddeos far. Det ble samtidig, kanskje ikke minst på

⁷⁷ (Smart, 1978 s. 107)

⁷⁸ (Hyman, 2003)

⁷⁹ (Solberg, 1991)

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ (Berenson, 1968)

⁸² (Van Os, 1990)

⁸³ (Solberg, 1991)

grunn av dette, sett på som rimelig at han også var Taddeos lærer. Også Berenson mente dette i sin første "liste" over italienske malere fra 1897. Senere forandret han mening, som vist over, selv om han samtidig påpeker at Bartolo hadde en sterk innflytelse på Taddeos verk (fig. 23). Bartolo di Fredi drev som sagt det mest populære verkstedet i Siena på tiden før Taddeo tok over den rollen, og et slektskap mellom deres stil er å forvente. Taddeo viser forøvrig også likheter med andre av sine samtidige sienesiske kunstnere som Francesco di Vannuccio (aktiv 1355 – 1403) og Andrea Vanni (ca. 1332 – 1414) (se fig. 49)⁸⁴.

Innflytelsesrike reiser

Utgangspunktet til Taddeo di Bartolo var altså hans sienesiske malertradisjon og opplæring. Men, som nevnt over, reiste den unge maleren tidlig ut av Siena for en tid, og han fikk dermed også andre impulser som etter hvert kommer til syne i verkene hans. Hans florentinsk-inspirerte struktur på *Collegarli albertavlen* kan muligens ha stammet fra Collegarlis sterke bånd til Pisa, hvor han sikkert fikk se verk av Barnaba da Modena (se fig. 24). Barnaba ser ut til å ha gjort et stort inntrykk på Taddeo, kanskje spesielt i ansiktenes følelser og stil⁸⁵.

Det er også sannsynlig at Taddeo så ett eller flere verk av den florentinske kunstneren Giovanni Bonsi⁸⁶. Denne tilsynelatende "blandingen" av det florentinsek prefererte uttrykket med det sienesiske, er noe jeg vil komme tilbake til under behandlingen av *Collegarli albertavlen*.

Det var vanlig for malere i trecento å reise rundt på forskjellige oppdrag⁸⁷. Dette betyr at det sannsynligvis var flere faktorer som spilte inn i valgene som ble tatt angående stil og ikonografi for hvert enkelt verk. For det første vil jo opplæring alltid være viktig. En kunstner fra trecento gikk i mange års lære, mest sannsynlig i sin egen fødeby. I tillegg til å lære det rent malertekniske med forskjellige medier, ble han også lært opp i byens egen tradisjon. En annen faktor

⁸⁴ (Solberg, 1991)

⁸⁵ (Van Os, 1990)

⁸⁶ (Solberg, 2002)

⁸⁷ (Van Os, 1990)

som nok hadde stor innvirkning er stedet hvor maleren arbeidet og de tradisjoner og konvensjoner som gjaldt der. I tillegg kommer spesifikke ønsker fra oppdragsgiver, og ikke minst må vi regne med en viss kunstnerisk frihet fra malerens side⁸⁸. Det blir ofte en spekulasjon om hvem som tok hvilke valg. Men, ser man på flere av Taddeos altertavler ser vi at hans regionale adaptasjoner først og fremst dreier seg rundt form og struktur, heller enn stil eller ikonografi. Solberg konkluderer av dette at flere oppdragsgivere ønsket den vakre og særegne sienesiske stil⁸⁹.

Konklusjon

Taddeo di Bartolo var født etter svartedødens herjinger i Siena og ble derfor en del av den mer tradisjonelle og tilbakeskuende sienaskolen, med de sterkere innslag av det bysantinistiske. Dette er noe vi spesielt ser i hans tidlige bilder, som er grunnen til at jeg etter hvert ofte karakteriserer hans stiluttrykk som *ducciansk*. Denne duccianske stilen ble ofte blandet med trekk vi kan finne hos Simone Martini, Lorenzetti, eller kunstnere som var Taddeos samtidige. I andre halvdel av karrieren hans utvikler uttrykket seg, noe som er spesielt merkbart i menneskefigurene: de blir fyldigere og bredere.

Taddeo reiste tidlig ut fra Siena på oppdrag hvor han opplevde og tok til seg andre byers særegne stiltrekk. Et av hans aller første oppdrag var i en by like utenfor Pisa, Collegarli, hvis altertavle han laget vil bli beskrevet under.

Vi vet ikke i dag med sikkerhet hvem som var Taddeo di Bartolos læremester, men vi vet at han hadde en elev og kompanjong – en som var så spesiell at han valgte å adoptere ham. I Gregorio di Ceccos verk kan vi se litt av Taddeos kunstneriske arv, gjort til Gregorios eget uttrykk (se fig. 25).

⁸⁸ (Solberg, 2002)

⁸⁹ Ibid. s. 199

Kapittel 3: Attribusjon

Som vist er det enighet blant kunsthistorikere om at *Maria bebudelse* er malt av Taddeo di Bartolo. Etter Osvald Siréns attribusjon i 1916 er dette tilsynelatende ikke systematisk problematisert. Så vidt jeg vet er det heller ikke gjort noen større undersøkelse med utgangspunkt i akkurat dette verket: den litteraturen jeg har funnet har nevnt verket i andre kontekster⁹⁰.

Det er nå 92 år siden Siréns attribusjon, og siden denne ikke ser ut til å ha blitt problematisert i løpet av denne tiden vil jeg her foreta en attribusjon her.

Jeg vil teste ut attribusjonen ved hjelp av tre metoder: komparativ stilanalyse, ved å studere stempelmerkene, og ved å undersøke korresponderende mønsterbruk i andre signerte verk av Taddeo di Bartolo.

Komparativ stilanalyse

For denne komparative stilanalysen har jeg valgt ut signerte og tidlig attribuerte verk av Taddeo di Bartolo. Stilmessig tilsier *Maria bebudelse* at det er en del av hans tidlige oeuvre, og jeg håper å bekrefte, eventuelt avkrefte, denne hypotesen her.

Collegarli albertavlen

Collegarli albertavlen er det tidligste, sikre attribuerte verk av Taddeo di Bartolo hvor navnet hans og året 1389 er signert (fig. 26 og 27). Dessverre er dette

⁹⁰ Med unntak av Solbergs Ph.D, hvor *Maria bebudelse* er listet i katalogen. Men hun har også gått ut fra Siréns attribusjon.

polyptyket nå forsvunnet, det ble sist sett på en auksjon i London i 1997 hvor det ble solgt. Trolig er altertavlen nå tilbake i Italia på et ukjent sted⁹¹.

I rekonstruksjonen av *Maria bebudelse* som del av en større altertavle, danner *Collegiarli altertavlen* hovedpanelet. I den sammenheng blir dette bildet grundig beskrevet i kapittel 4. Utgangspunkt for en rekonstruksjon. Her vil jeg konsentrere meg om eventuelle detaljlikheter som er å spore mellom de to panelmaleriene.

Ved første øyekast ser de to Mariafigurene ulike ut. Det er spesielt øynene til *Collegiarli Maria* som er svært forskjellig. Det bysantinske preget ser ikke ut til å være like sterkt understreket. Øynene er i stedet utformet med et mer realistisk uttrykk i sin rundhet. Den mørke skyggen i globelinjen, som er mørkest innerst ved neseroten, og den svake skyggen under øynene gir understreker det runde preget. Skyggen i globelinjen finner vi også på *Bergen Maria*, men den smale skjevheten assosiert med *duccioskolens* stil er altså tilsynelatende ikke like markant i polyptyket.

Det er trekk ved *Collegiarli Maria* som er typisk for det tidlige *Taddeo*-bilde: den lange smale nesen, munnens knoppeform, en lav panne, den markerte haken og kjevelinjen med hodet trukket litt bakover, og spesielt det smale ansiktet. Disse er alle trekk vi også finner på *Maria og Gabriel i Bergen* (fig. 27).

Det er altså slik at om vi ser på hvert trekk i ansiktene for seg, er det en meget stor sannsynlighet for at *Maria bebudelse* har samme opphavsmann som *Collegiarli altertavlen*. Det er i selve *inntrykket* av bildene at en viss forskjell kommer til syne. *Collegiarli Maria* virker mer arkaisk og stilisert, ikke like poetisk i sin form som *Maria og Gabriel i Bergen*.

En mulig forklaring på dette er at bildet i *Bergen* er malt av samme kunstner, men på et annet tidspunkt – kanskje noe senere. Det vil i så fall avkrefte hypotesen om at de en gang tilhørte samme altertavle. Det er også viktig å

⁹¹ Etter samtale med Gail Solberg, Firenze.

bemerke at reproduksjonen av *Maria bebudelse* er av en mye bedre kvalitet⁹² enn det gamle og dårlige fotografiet som i dag eksisterer av *Collegarli altertavlen* og mange detaljer er gått tapt i dette.

Samtidig er det tydelig at hvis bildet i Bergen er malt av Taddeo di Bartolo, må også dette være et tidlig verk av denne kunstneren slik *Collegarli altertavlen* er. Marias smale skuldre og lange kropp og det smale ansiktet er trekk ved bildene hans som gradvis utvikler seg til fullere og bredere figurer gjennom 1390-tallet, som jeg vil vise eksempler på under⁹³.

Marias kappe på *Collegarli* panelet har en tung plastisitet i de store foldene. Dette er ikke noe vi ser i Bergens Maria, med en mer stilisert og silhuettpreget kappe. Men, også her er detaljene gått tapt fra selve maleriet, dessuten er det stor forskjell i formatet på de to Madonnaer. Gabriel, derimot, er kledd i en drakt som viser plastisitet og bevegelse i de store foldene.

Det er verd å merke seg at innerkanten på kappene til begge Mariaene har samme dyremønster. Dette er ikke noe vi finner ellers på Taddeos Madonna-bilder, og er en sterk indikasjon på at disse to panelene opprinnelig hørte sammen, som jeg vil komme tilbake til.

Budapest Madonna

Budapest Madonna er i tillegg til *Collegarli altertavlen* en av altertavlene som med sikkerhet både kan dateres og attribueres til Taddeo di Bartolo (fig. 29). Dette er fordi det på et tidligere tidspunkt fantes både dato og signatur nederst på hovedpanelet. Denne teksten er senere dessverre gått tapt⁹⁴.

⁹² I tillegg har vi her i Bergen direkte adgang til originalen.

⁹³ (Solberg, 1991)

⁹⁴ Ibid.

Vasari er den første kjente skriftlige kilden for bildet, men daterer det feil til 1394, noe som blir påpekt av Ludovico Nuti (1667/1723) i et udatert manuskript⁹⁵. Den riktige dateringen av bildet er ett år senere, altså 1395.

Som så ofte ellers når det gjelder middelalderbilder er rammen til panelene et moderne tilskudd fra tidlig 1800-tallet. De små helgenene under hovedpanelene (med konveks form) var ikke opprinnelig en predella, men side-pilastere. Før *Budapest Madonna* ble omrammet var altertavlen trolig et polyptyk, ikke triptyk som er formen vi ser det i dag⁹⁶. Bildet hang opprinnelig i sakristiet i San Francesco kirken i Pisa (Sardi-da Campiglia kapellet).

Hovedpanelet viser Maria sittende på gulvet med det ammende Jesus-barnet. Dette er kombinasjonen *den ydmyke Madonna* (Umiltà) ikonografien og *den ammende Madonna* som ble svært populær spesielt i Siena på 1300-tallet⁹⁷ (se fig. 31). Maria er omgitt av en mandorla av serafer, og hun blir kronet som *Himmeldronningen* av to svevende engler. Ikonografisk er dette en kombinasjon vi ellers ikke ser hos Taddeo⁹⁸. Kroningen av Maria skjer etter hennes død og himmelfart, og det er vanligere at hun allerede bærer kronen i avbildningen av *den ydmyke Madonna*. Denne lovprisingen av *den ydmyke Madonna* ble først introdusert i en freske av Simone Martini, som dessverre ikke lenger eksisterer⁹⁹.

Ikonografien i *Budapest Madonna* viser Marias forskjellige roller: den ydmyke kvinnen som bøyer seg for Guds vilje, Dronningen og den menneskelige mor. Serafene understreker rollen som den hellige "guds mor." Når det gjelder serafim er dette et ikonologisk element Taddeo tidlig tar i bruk, og holder fast ved i Mariaikonografien¹⁰⁰.

⁹⁵ (Solberg, 1991)

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ (Meiss, 1951)

⁹⁸ (Solberg, 1991)

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ (Van Os, 1990)

Marias blå kappen faller naturlig om henne, og konturene av de knelende benene er tydelige. Foldene er rike og plastiske. Marias mantel i *Maria bebudelse* bærer ikke preg av denne tunge stoffligheten, men formatet er mindre der. Hvis hypotesen at *Maria bebudelse* en gang var en del av *Collegiarli albertavlen* er riktig, så er det et tidlig verk av Taddeo. Gabriel i Bergen, til forskjell fra Maria, er vist med en bølgende plastisitet i kjortelen, som nevnt over. Derfor er det svært mulig at Marias silhuettaktige preg er intendert.

Budapest Marias ansiktstrekk deler mange likhetstegn med Gabriel og Maria i Bergen (se fig. 30). De svakt buede øyenbrynene er like, og typisk for Taddeo¹⁰¹. Øynene er her, som i *Collegiarli albertavlen* noe rundere og mer åpen enn øynene i Bergen. Dette kan ha sammenheng med at i Budapest albertavlen, i likhet med polyptyket fra Collegiarli, ser Maria ut mot betrakter – noe som åpner blikket. Den smale, rette nesen er lik den vi finner i Bergen, kanskje med unntak av at den er litt fyldigere. Nesen er mer lik Gabriels. Han har som nevnt ikke et like sterkt bysantinsk preg som Maria, og Taddeo kan i *Budapest Madonna* valgt å gi henne et mer naturalistisk ansikt. Det er også en stor mulighet for at lyset i dette heller dårlige fotografiet er misvisende, og at nesen egentlig er smalere.

Budapest Madonnas tydelig rundere ansikt, fullere kinn, og dypere hudtoner, viser også i stor grad til innflytelsen Barneba da Modena hadde på Taddeo¹⁰². Bildet, som er datert til 1395, er altså laget etter at Taddeo er dokumentert i Pisa hvor han mest sannsynlig kom i kontakt med verk av denne kunstneren (se over, og fig. 24).

Den ydmyke Madonna har en annen ikonografi enn *Bebudelsens Maria*, men som jeg har vist er det flere likhetstrekk i stil når det gjelder ansiktet til *Budapest Madonna* og både Gabriel og Maria i Bergen. Det er derfor stor grunn til å konkludere at *Budapest Madonna* og *Maria bebudelse* har samme opphavsmann,

¹⁰¹ (Sirén, 1916)

¹⁰² (Solberg, 1991)

noe som styrker riktigheten av attribusjonen av *Maria bebudelse* i Bergen til Taddeo di Bartolo.

Grenoble polyptyk

Denne altertavlen, nå i Grenoble, hang opprinnelig over høyalteret i San Paolo all'Orto i Pisa. Det er signert og datert av Taddeo di Bartolo (fig. 32). Grunnet skade på panelet og overmaling er siste del av dateringsåret gått tapt. Ifølge Solberg er det stor enighet om at altertavlen trygt kan dateres til 1395, noe hun argumenterer overbevisende for¹⁰³. Dette plasserer bildet som et samtidig verk med *Budapest Madonna* og seks år etter *Collegiarli altertavlen*.

Polyptyket viser et midpanel med den tronede Maria med jesusbarnet stående på fanget. Tronen Maria sitter på er av seraphim, i likhet til *Budapest Madonna* (fig. 29) og *Maria og barnet med to helgener* (fig. 37). På sidepanelene finner vi fra venstre: den hellige Gerard i profil iført fransiskanerkappe¹⁰⁴, St. Paulus, St. Andreas og St. Nicholas. I medaljongene på sidegavlene er det på venstresiden en uidentifisert mann, og på høyresiden St. Louis fra Toulouse¹⁰⁵.

Marias kappe er pyntet med gullskjematiseringer, noe som ikke ble benyttet i særlig stor grad i Siena etter Duccios tid. Taddeo selv laget heller ikke mange bilder med slike skjematiseringer. At han valgte å gjøre det her kan ha sammenheng med særlige preferanser hos familien som bestilte bildet, eller den påvirkningen vi etter hvert kan spore fra kontakten med Barnaba da Modenas verk¹⁰⁶. Som jeg også beskrev i kapittel 2, og som jeg vil vise under, ble Barnaba da Modenas kunst svært viktig for Taddeo di Bartolo, spesielt *Madonna dei Mercanti* (fig. 24) som ble laget for Pisa ca. 1380¹⁰⁷. Hvis vi sammenligner fig. 32

¹⁰³ (Solberg, 1991 s. 414 – 433)

¹⁰⁴ Å avbilde en av altertavelens helgener eller engler i profil på denne måten var ikke vanlig i middelalderen. Derimot var det vanlig å male portrettmedaljonger slik, og profilen til den hellige Gerard er trolig et portrett av Gerardo Casassi, hvis sønner bestilte denne altertavlen til hans gravkapell (Solberg, 1991).

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

og fig. 24 er det tydelig at *Madonna dei Mercanti* ikke bare har hatt en generell innflytelse på Taddeo – her har enten familien som bestilte *Grenoble polyptyket* uttrykket et sterkt ønske om at Maria skulle utformes som Barnabas Madonna, eller det kan ha vært Taddeos eget kunstneriske valg¹⁰⁸. Taddeo di Bartolo hadde allerede kommet i kontakt med Barnaba da Modenas verk i Genoa før dette, noe jeg kommer tilbake til nedenfor.

Sammenligner vi ansiktet til Maria i Bergen og Maria i Grenoble, ser en både likheter og ulikheter (fig. 33). Selve ansiktsformen er noe rundere, men øynene og spesielt øyenbrynene er de samme. Hakepartiets fylde og hodets vinkel er også nokså lik. Det samme gjelder munnen. Det som streifer meg som mest ulikt er nesen – nesen til Maria i Grenoble er mye rundere og kraftigere og viser ikke mye av det bysantinske slektskap assosiert med den duccianske tradisjon. Grenoble Marias nese er nærmest klumpete. Dette, sammen med de runde, åpne øynene kan tilsa at dette panelet ikke har samme opphavsmann som *Maria bebudelse*. Samtidig er det som nevnt flere likhetstrekk. Bildet er samtidig til *Budapest Madonna*, og en sammenligning med denne altertavlen viser like mange ulikheter som detaljsammenligningen med *Maria bebudelse*.

Til tross for forskjellene er likhetstrekkene og de kunstneriske valg som er blitt gjort i utformingen særlig av ansiktet, mellom *Maria bebudelse* og *Grenoble polyptyk*, så sterke at de trolig er utført av samme kunstner.

Avignon Maria og barnet

Dette bildet av Madonna med barnet er i dag å finne på Musée du Petit Palais i Avignon, Frankrike. Bildet dateres av Solberg til ca. 1393¹⁰⁹ (fig. 34).

Avignon Maria er avbildet som dronning, der hun sitter med Jesusbarnet på fanget. Hun har et hvitt/lyst sjal drapert over skuldrene, som også dekker hodet,

¹⁰⁸ (Solberg, 1991)

¹⁰⁹ Ibid. s. 305.

og hun bærer en krone. Maria ser ut mot betrakter, litt til høyre, mens hun holder rundt barnet med venstre arm og peker mot ham med høyrehånden. Bildet er fremstilt i klassisk *hodegetria* tradisjon, Jesusbarnet velsigner med sin høyre hånd, og i sin venstre har han en fugl i stedet for bokrullen. Taddeo di Bartolo begynte tidlig å bruke fuglen i sine fremstillinger av Maria og barnet, som vist i *Collegarli albertavlen*¹¹⁰.

Avignon Marias ansikt som helhet viser stor likhet med Gabriels ansikt i *Maria bebudelse*, selv om kvinnen på bildet i Avignon ser noe mer voksen ut enn den unge og androgyne Gabriel. Hun ser også mer voksen ut enn Maria i *Maria bebudelse*. En naturlig forklaring på dette er selvsagt at i bebudelsesmotivet er det den unge jomfruen vi ser, i *maestà* ikonografien er hun fremstilt som himmeldronningen.

Den noe kraftige og runde haken med en linje som fold malt rett under er et typisk trekk vi ser hos Taddeos menneskefigurer. Dette går igjen i både *Maria bebudelse* og *Avignon Maria og barnet*. Hakepartiet er videre fremhevet med en liten skygge rett under underleppen og et lysere parti som gir inntrykk av en sterk og lettere kuleformet hake.

Avignon Marias munn er liten, men fyldig, som er typisk for både den sienesiske tradisjon og Taddeos egen stil. Overleppen er fyldigere enn underleppen og munnen er formet i et tankefullt nesten-smil.

Nesens smale uforming er et annet typisk trekk hos Taddeo di Bartolo. En slik nese ser vi både hos *Avignon Maria* og Maria i Bergen. Når det gjelder øynene er de i Avignon veldig store og klare i forhold til dem vi ser i Bergen. Men både Gabriel og Maria har senket blick, mens Avignon Maria ser ut i betrakters rom. De karakteristiske høye og buede øyenbrynene er å finne i begge bildene.

I *Maria bebudelse* er det den duccianske tradisjonen som står sterkest. I *Avignon Maria og barnet* ser vi også den sterke innflytelse Simone Martini og Ambrogio

¹¹⁰ (Solberg, 1991)

Lorenzetti hadde på Taddeo di Bartolo. Poseringen, som vi også finner i *Collegarli altertavlen* (fig. 26) stammer mest sannsynlig fra Ambrogio Lorenzettis *Jesusbarnet* freske i Palazzo Pubblico¹¹¹. Jesusbarnets trekk i panelet i Avignon har også store øyne, småkrøllet hår og liten munn som tilsynelatende er en blanding av Ambrogio og Simones Jesusbarn. Det er også en likhet til Barneba da Modenas Jesusbarn¹¹².

Når det gjelder Maria i Avignon er sjalet drapert over hodet og skuldrene hennes et trekk som ikke blir brukt av Taddeo mer enn én annen gang: i *Belverde Madonna* fra ca. 1394 (henger i dag i Santa Maria dei Servi, Siena)¹¹³. Denne ikonografien stammer fra Simone Martini og andre tidlige sienesiske malere, og vi kan se eksempler av slike sjal i Simone Martinis *Maestà* i Palazzo Pubblico (om enn i en litt annen versjon: se fig. 17) og Pietro Lorenzettis *Carmelite Madonna* (fig. 19).

I den sort/hvite gjengivelsen jeg har av bildet fra Avignon, virker ansiktet til Maria noe magrere enn i de øvrige signerte bildene omtalt. Bildet er datert til ca. 1393, som gjør det til et par år tidligere enn *Budapest Madonna* og *Grenoble polyptyket*. Dette er en mulig forklaring på ansiktets smalere utforming enn i disse bildene. Samtidig er det et senere verk en *Collegarli altertavlen*, og viser en mer moden kunstner, ansiktet har ikke samme arkaiske stilisering som det vi ser fra 1389.

Det er høy sannsynlighet for at redskapet som ble brukt til å lage stempelmerkene i Gabriels glorie (mindre spissbue uten markering i svikene (C) i 4-kombinasjonen) på *Maria bebudelse* er det samme som ble benyttet i glorien til Maria i Avignon, og på glorien til Jesusbarnet i *Budapest Madonna*. Det samme stempelmerket finnes også på et verk av Taddeo, som nå befinner seg i New

¹¹¹ (Solberg, 1991)

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

Haven, av Johannes Døperen¹¹⁴. Dette antyder sterkt at alle bildene har samme opphavsmann.

Tatt i betraktning bildenes forskjeller i størrelse mener jeg det er stor sannsynlighet at samme kunstner malte *Avignon Madonna* og *Maria bebudelse*. I tillegg til likhetene som er å spore i de forskjellige trekkene i ansiktene, er det også et stort samsvar i *følelsen* de to panelmaleriene gir. Maria er avbildet på en stille, og delikat måte som til tross for små forskjeller nærmest er identisk til bildene i Bergen.

Konklusjon

Bakgrunnen for valget av disse albertavlene som utgangspunkt for en komparativ stilanalyse har vært deres datering. Som beskrevet i kap. 1, er det på et stilistisk grunnlag rimelig å tro at om *Maria bebudelse* er et verk av Taddeo di Bartolo, må det være fra en tidlig del av hans oeuvre. Det er en tydelig forskjell i utformingen av Madonna i *Collegarli albertavlen* fra 1389 (fig. 26) og Madonna i *Bebudelsen* fra 1409 (fig. 38).

Tidsmessig stammer disse utvalgte verkene fra 1389, *Collegarli albertavlen*, til 1395 med *Budapest Madonna* og *Grenoble polyptyket*, med *Avignon Maria med barnet* i midten (1393). Som jeg har beskrevet over er det visse forskjeller å spore i sammenligningen med *Maria bebudelse* blant annet med hensyn til ansiktenes fylde, men en slik forskjell, eller utvikling, kan vi også oppdage ved å sammenligne de fire bildene over. *Collegarli albertavlen* utpeker seg med sin lettere arkaiske stil, samtidig med den svært smale Maria (både ansikt og skuldre) og den litt leddløse behandlingen av hendene. Albertavlen fra 1393, *Avignon Maria med barnet*, viser allerede en utvikling av kunstneren i form av en sikrere form og en bedre fysiologisk skildring¹¹⁵. Fremdeles er Maria av den svært smale typen, en viktig forutsetning for den tidlige datering.

¹¹⁴ Ibid. s. 308.

¹¹⁵ (Solberg, 1991)

Det er etter 1393 vi ser det første, markerte skillet i Taddeo di Bartolos Madonna figurer, noe som er svært synlig i *Budapest Madonna* og *Grenoble polyptyket*, begge datert til 1395. I årene mellom 1389 og 1395 er det ingen helt sikre daterte verk av Taddeo, selv om Solberg påpeker at flere verk sannsynligvis tilhører denne perioden, hvorav ett av dem er *Avignon Maria med barnet*. Det som er sikkert, er at i disse årene arbeidet Taddeo di Bartolo i Genoa, byen hvor Barnaba da Modena lenge hadde vært den mest berømte maleren. Dette indikerer at Taddeo gradvis lot seg påvirke av Barnabas paneler (både når det gjelder Jesusbarnet som blir yngre, Maria som får et rundere og mykere ansikt og ikke minst en dybde i bildet som ikke før var der i like stor grad)¹¹⁶. Det er resultatet av denne innflytelsen, som ikke ennå er kommet helt til uttrykk i *Avignon Maria og barnet*, men som er tydelig å spore i *Budapest Madonna* og som ikke er til å ta feil av i *Grenoble polyptyket*. Men selv om denne utviklingen er lett å se allerede i årene mellom 1389 og 1395 er dette fremdeles tidlige verk i Tadeos oeuvre. Når vi nå har en forståelse for hvorfor noen av ansiktstrekkene har forandret karakter, danner de valgte panelene gode utgangspunkt for sammenligning med *Maria bebudelse*.

Fordi *Maria bebudelse* henger på Bergen Kunstmuseum i byen hvor jeg bor, er jeg så heldig å kunne se originalen når jeg måtte ha lyst. Dessverre er dette ikke tilfellet for flere av de verk jeg har brukt over i den komparative stilanalysen. Ved noen er dette fordi det ikke har vært mulig å reise til alle de forskjellige byene hvor Taddeo di Bartolos signerte verk befinner seg¹¹⁷. I tilfellet til *Collegiarli altertavlen* er det slik at verket befinner seg på et ukjent sted, og det er ingen andre muligheter til å studere det enn ved det fotografiet som er å få tak i. Som nevnt har jeg sett to forskjellige fotografier av *Collegiarli altertavlen*. Ett av dem er å få kjøpt (og som er benyttet av de fleste som har reproduisert bildet). Det andre som ble tatt i 1997 som jeg fikk se hos Gail Solberg. Det var stor forskjell mellom de to, og det påpeker problemet ved attribusjon ved hjelp av fotografier:

¹¹⁶ (Solberg, 1991)

¹¹⁷ Av tidsmessige og økonomiske grunner reiste jeg bare til Siena og steder i nærheten som Montepulciano, Pisa og Firenze. I Siena møtte jeg prof. Michele Bacci og i Firenze med Dr. Gail E. Solberg.

detaljer kan ha blitt borte, lys kan gjøre at bredder og detaljer ser forskjellige ut, og ikke minst i sort / hvitt reproduksjoner mangler selvsagt fargespekteret.

Selv om fotografiske gjengivelser er mangelfulle som sammenligningsgrunnlag, er det ofte eneste mulighet vi har til å gjennomføre en komparativ stilanalyse, slik som eksempelet *Collegarli albertavlen* viser. I tillegg er det fremdeles mulig å skildre mange stiltrekk ut fra et fotografi, selv om en del detaljer er borte eller litt forandret.

Det er rimelig å konkludere at på bakgrunn av en stilmessig analyse er det sannsynlig at *Maria bebudelse* er malt av Taddeo di Bartolo. Grunnet figurenes smale form er det rimelig å tro at dette tavlemaleriet er tidlig i hans karriere.

Stempling

Den norske konservatoren og kunsthistorikeren Erling Skaug viser i sin doktorgradsavhandling fra 1994¹¹⁸ at italienske panelborders attribusjon kan styrkes, eventuelt betviles, gjennom granskning av bildets stempling. De forskjellige verkstedene hadde et begrenset antall stemplingsutstyr. Selv om disse redskapene gikk ofte i arv fra mester til lærling etc, var dette tilsynelatende over begrenset tid¹¹⁹.

Skaug påpeker at attribusjon gjennom *connoisseurship* kan være begrensende, slik som eksempelet med den vanskelige attribusjonen av fresken funnet i Palazzo Pubblico i Siena i 1979 under et annet veggmaleri av Guidoriccio di Fogliano¹²⁰ viser oss også i dag.

Det Skaug vil frem til er at en attribusjon kun basert på stil kan komme til kort, og i den forbindelse kan stempelmerker være en med på å sikre en attribusjon.

¹¹⁸ (Skaug, 1994)

¹¹⁹ Ibid

¹²⁰ (Skaug, 1994 s. 29) Så vidt jeg vet er attribusjonen på denne fresken fremdeles kontroversiell, selv om det er Duccio som blir beskrevet som sannsynlig opphavsmann i brosjyren (Civai, 2005).

Samtidig påpeker han at dette må gjøres med nøyaktighet: "When used, it (identical) normally means "similar". Whatever the reason for this loss of precision, the true meaning of the word is sometimes hard to restore. Editorial procedures, even in art historical journals of high reputation, occasionally seem to reflect either a reluctance towards physical exactitude or a negligence of its importance. The distinction between identical and similar elements at times appears unusual enough to give rise to misunderstandings as well as outright errors."¹²¹ Grunnen til at jeg påpeker dette er at i figurene 4 og 5 er det ikke tatt hensyn til målestokk. Formålet med disse detaljfigurene er kun å illustrere for å ha et bedre bilde når de her blir omtalt.

I *Avignon Maria og barnet* er samme stempling brukt som i Gabriels glorie på *Maria bebudelse*. Dette er et stempelmerke som tilsynelatende ikke blir brukt senere i Taddeos produksjon¹²², og var derfor sannsynligvis en del av verktøyet han benyttet seg av helt i starten av karrieren.

Som nevnt over er disse samme dekorative stemplingene (kombinert-stempling med (c)) også brukt i to andre verk: *New Haven Johannes* og *Budapest Madonna* omtalt over. Disse to bildene er datert til henholdsvis 1390 og 1395, mens *Avignon Maria og barnet* er datert mellom disse tavlene til 1393. Dette støtter ytterligere opp om både *Maria bebudelses* attribusjon til Taddeo di Bartolo, samt en tidlig datering. Taddeo hadde nemlig et begrenset repertoar av stempelmerker i sin oeuvre, og dette 4-kombinasjonsmønsteret¹²³ av (C) (som altså kan sees i Gabriels glorie (fig. 5)), er ett som bare dukker opp i disse tidlige verkene¹²⁴.

Å være ytterst nøye med målene her er altså prekært. Når det gjelder både *Budapest Madonna* og *Avignon Maria og barnet* er det ikke jeg, men Gail Solberg

¹²¹ (Skaug, 1994 s. 33)

¹²² (Solberg, 1991)

¹²³ Teknikken med slik kombinert stempelbruke er vist i fig. 94 B) *Combined puncing* (Skaug, 1994).

¹²⁴ (Solberg, 1991)

som har identifisert disse stempelmerkene. Gail Solberg er godt kjent med både Skaugs verk om temaet, og har arbeidet med ham. Det er derfor rimelig å konkludere at de stempelmerkene Solberg har identifisert er gjort i henhold til den tekniske standard nødvendig¹²⁵. Disse korresponderende stemplingene styrker derfor attribusjonen av *Maria bebudelse* til Taddeo di Bartolo, tidlig i hans virke.

Tekstilmønstre

Den 13. november 2007 fikk jeg som nevnt over anledning til å betrakte *Maria bebudelse* under UV-lys. Mønstret, eller sgraffito dekorasjonen, i Marias kjole kom da tydelig frem, om enn noe skadet.

Ved å forstørre bildet av Maria er det mulig å se disse organiske "trekantformene" med det blotte øye (fig 36.), selv om den dekorative effekten nå er borte. Merkene varierer fra "ordentlige" trekante med små kroker, til smalere, taokors-lignende former.

Sgraffito dekorasjoner er utført ved at overflaten på panelet først er forgyllt, deretter overstrøket med et malinglag. På fig. 38 på Gabriel er dette først gjort med hvitt, så modellert med blått (for øvrig det samme som i Gabriels drakt i Simone Martinis *Bebudelse* fra 1333, fig. 18, og kanskje også på Gabriels drakt i *Maria bebudelse*). Malingen blir så skarpet forsiktig ut i partielle mønstrenheter, ned til forgyllingen slik at denne blir blottlagt. Dette blir gjerne fulgt av en avsluttende teksturbehandling av gullet med punktstempel (stipling eller granulering)¹²⁶.

Hvis dette trekantmønstret finnes i andre, sikre attribuerte verk av Taddeo, kan det kanskje være med på å confirmere *Maria bebudelses* attribusjon. Det er dette

¹²⁵ Jeg har ikke selv mulighet til å måle dem fordi reproduksjonene er for dårlige.

¹²⁶ Det verket som mest grundig beskriver middelalderens malerteknikker er Cennino Cenninis bok fra 1400-tallets Firenze (Cennini, 1933). Informasjon derifra er supplert med informasjon fra epost korrespondanse med E. Skaug.

jeg vil undersøke i to verk nedenfor som begge henger i Siena. Det betyr at jeg selv hadde sjanse til å studere bildene og er derfor ikke avhengig av kvaliteten på en reproduksjon.

Maria med barnet og to helgener

Maria med barnet og to helgener fra ca. 1405-06 er i dag å finne i sakristiet til Sta. Caterina della Notte kompaniet under Santa Maria della Scala i Siena¹²⁷ (fig. 37).

Bildet viser Madonna med barnet og erkeenglene Michael og Gabriel knelende foran tronen med musikalinstrumenter. Johannes døperen og St. Andreas er avbildet på sidepanelene og fialbildene viser Den Hellige Ånd og serafim. På sidepilastrer er St. Stefan, St. Agnes, Maria Magdalena og St. Margaret avbildet¹²⁸. Bildet er signert av Taddeo di Bartolo på sokkelen.

Dette signerte verket av Taddeo di Bartolo er datert til etter at han returnerte til Siena fra tiåret med reiser, og er i starten på hans utvikling mot et annet stilistisk uttrykk enn det vi ser på panelene i Bergen, samt de bildene jeg valgte ut som omtrent samtidige¹²⁹. Dette er grunnen til at dette verket ikke ble tatt med i den komparative stilanalysen. Like fullt er ikke forandringen blitt så veldig stor enda: Maria har fremdeles et ganske ovalt ansikt, den mye bredere formen hun senere får er ikke ennå kommet til syne (fig. 38).

I denne konteksten er det to elementer ved bildet som er viktig: Jesusbarnets drakt og gulvet de to helgenene står på. Mønsteret benyttet her er formet som trekant. De er ikke helt jevne, noen er smalere enn andre, noen har mer av den organiske formen (som om de smelter). I tillegg er det en liten krok, eller hake fra hvert hjørne, en større krok på ett av hjørnene. Heller ikke disse er identiske med hverandre.

¹²⁷ (Solberg, 1991 s. 869)

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid

Sammenligner vi disse sgraffito merkene med dem som er mulig å se på Marias drakt i *Maria bebudelse*, er det tydelig at det er det samme mønsteret.

Bebudelsen

Bebudelsen av Taddeo di Bartolo er både signert og datert av ham selv. Bildet er i dag å finne i Pinacoteca Nazionale i Siena, og viser Maria bebudelse med St. Cosmas og St. Damian på sidepanelene. Fialbildet er av Marias dødsleie, og gavlene er dekorerte med medaljonger med serafer¹³⁰ (fig 38 og 39). Altertavlen er fra 1409.

Denne altertavlen, som er den eneste store altertavlen av Taddeo hvor Maria bebudelse er hovedmotivet, er i et helt annet format enn *Maria bebudelse* i Bergen¹³¹. Det er også malt mye senere, og stilistisk er dette å se i de fyldige ansiktene og plastisiteten i kroppene.

At Taddeo di Bartolo var inspirert av altertavlen av Simone Martini og Lippo Memmi fra 1333, er det liten tvil om (fig. 18). Gabriels gest og bebudelsen som midtmotiv med en helgen på hver sid er helt i tråd med Simones altertavle som hang i Siena Katedralen på den tiden da *Bebudelsen* ble laget av Taddeo¹³². Men Taddeo har valgt en helt annen måte å fremstille de to hovedpersonene. Plastisitet og tyngde er fremhevet i både Gabriel og Maria. Ansiktene deres er fremstilt på en realistisk måte, samtidig som at Taddeo får frem de bysantinske trekkene i Marias ansikt på en mye tydeligere måte enn det som kan sees i Simones Madonna.

Det silhuettaktige preget på kappen har i stor grad måtte vike for en mer naturalistisk fremstilling av Maria. I stedet understreker Taddeo di Bartolo hennes hellige natur med de tydelige bysantinistiske trekkene i ansiktet.

¹³⁰ (Solberg, 1991 s. 1031)

¹³¹ Ibid. s. 1043

¹³² Ibid.

Også i dette bildet ser vi de samme tekstilmønstrene som i *Maria og barnet med to helgener*. De er klart og tydelig å se i drakten til Gabriel og i det røde kledet over Marias stol (her kombinert med et annet mønster) (fig. 37).

Om vi studerer fig. 37 kan vi se hvordan trekantene av og til har forskjellige former, noen smale, noen mer lubne. Det er også tydelig her at noen av trekantene har én stor "krok", mens andre har nesten ingen og noen har flere "kroker" på flere hjørner.

Det er meget sannsynlig at det er den samme "mønstermal" vi finner på de to bildene *Maria og barnet med to helgener* og *Bebudelsen*.

Collegarli albertavlen

Collegarli albertavlen er allerede omtalt, og blir omtalt i større detalj nedenfor. Også på dette panelet finner vi de karakteristiske trekantene med krok, i St. Sebastians kjortel, vist i detaljbildet på fig. 40.

Konklusjon

I Brigitte Klesses omfattende verk fra 1967¹³³ mener hun å kunne gruppere forskjellige tekstildesign (silke) benyttet i Toskansk trecento maleri for å etablere en kronologi av tekstildesignens utvikling i Italia. Hun viser til eksisterende silkefragmenter og deres korresponderende mønster i malerier. Ved å katalogisere forskjellige mønstre inndelt i grupper: "Geometrische Muster, Arabeskenmuster, Chinesische Kleinmuster, Palmettenmuster" osv med en oversikt over forskjellige kunstnere (verk) hvor disse er benyttet, ser hun på de to disipliner kunsthistorie og tekstilhistorie, som en gjensidig mulighet til å kunne etablere sikrere attribusjoner og dateringer¹³⁴.

¹³³ (Klesse, 1967) Merk: fordi jeg ikke leser tysk godt, har jeg hatt god bruk for Maileys grundige kritikk av dette verket på engelsek (Mailey, 1971).

¹³⁴ Forskjellige problemstillinger assosiert med dette er påpekt både hos Mailey og hos Klesse selv.

De trekantformede mønstrene som er påvist her blir av Klesse kalt *Chineisische Kleinmuster* i innholdsfortegnelsen. Selve mønsteret (se fig. 41) er listet som Kat. Nr. 152 og karakteriseres som "Dichtes rapportloses Streumuster von dreieckigen hakenartigen Blattformen."¹³⁵ Det første verket som her blir listet er *Maria himmelfart* fra verket Caleffo d'Assunta av Niccoló Di Ser Sozzo Tegliacci fra ca. 1332 – 1336. Her er mønsteret brukt på Marias mantel (se fig. 42). Også Bartolo di Fredi brukte dette mønsteret i sitt verk fra 1388 *Thronede Madonna mit Engeln, Heiligen und Stifter* (i 1967 i Herbert H. Lehmann Collection, New York)¹³⁶. Bartolo di Fredis verk fra 1388 er listet som "A)." Deretter på listen fra "B)" til "P)" finner vi forskjellige verk av Taddeo di Bartolo, som også konkluderer listen. Disse er datert fra 1390 til 1418, noen signert og datert, noen attribuert av diverse kunsthistorikere. Både *Maria med barnet og to helgener* (E) og *Bebudelsen* (H) er listet¹³⁷. *Maria bebudelse* er ikke med på listen og heller ikke *Collegarli albertavlen*. Når det gjelder *Maria bebudelse* har, ikke dette mønsteret før blitt påvist. I tilfellet *Collegarli albertavlen* kan det være at fotografiet ikke var tilgjengelig i 1967, eller at mønsteret var for utydelig til å bli tatt med. En annen mulighet er at fordi trekantmønsteret er kombinert av et annet større mønster, som på kledet over tronen til Maria i bildet *Bebudelsen* (se fig. 38) blir det regnet for et helt annet mønster¹³⁸.

Dette tyder altså på at Niccoló Di Ser Sozzo Tegliacci hadde et eksemplar av dette tekstilmønsteret, og at det på et tidspunkt enten ble gitt til Bartolo di Fredi, for så å bli gitt videre til Taddeo di Bartolo, eller at de rett og slett hadde tilgang til samme tekstilmønster. Klesse påpeker at Siena ikke hadde egen produksjon av disse silkestoffene, og at de i høy grad kopierte Persiske og Kinesiske design i sine bilder i trecento. Det vil altså bety at disse tekstilene måtte importeres.

¹³⁵ (Klesse, 1967 s. 260)

¹³⁶ Ibid. s. 260.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Dette er ikke helt sikkert. Jeg har ikke funnet dette kombinerte mønsteret i Klesses bok. Det er rimelig å tro at det bare er snakk om et dekorativt supplement, fordi det trekantformede bladmønsteret er helt det samme.

Denne tiden da disse kunstnerne virket, rett etter svartedødens herjinger, var også en tid der vi ser mye samarbeid mellom kunstnere i Siena. Dette kunne enten være fordi der var for mange malere, og at de måtte fordele oppdragene, eller omvendt: de hadde for mye å gjøre og måtte arbeide sammen for å dekke behovet. Et eksempel er Bartolo di Fredi som i 1353 leide et malerverksted sammen med Andrea Vanni¹³⁹. Dette er en mulig årsak til at samme mønster ble benyttet av de tre kunstnerne, altså på grunn av et tett samarbeid. Det er uansett helt klart at dette organiske trekantmønsteret ble en favoritt hos Taddo di Bartolo.

Hvilken betydning har denne informasjonen for attribueringen av de to panelene i Bergen?

Som vist er ikke en slik mønster-sammenligning nok for å attribuere et bilde. Klesses illustrasjoner er ikke i målestokk, så det er ikke mulig å undersøke om disse mønstrene først ble kalkert ved hjelp av silkemønsteret, noe som jo ville satt denne sammenlignings-metoden opp mot den brukt av Skaug i hans katalogisering av stempler¹⁴⁰. På den annen side viser Klesse gjennom sin nøyte katalogisering at de samme typer mønstre går igjen i gitte verksted eller kunstners verk. Dette betyr at sammen med den komparative stilanalysen og de observasjonene gjort angående korresponderende stempelmerker, er det rimelig å konkludere at *Maria bebudelse* ble laget av Taddeo di Bartolo og at det var et tidlig verk i hans karriere. Dette kan konkluderes på grunn av stil og stemplingsutstyr som tilsynelatende ikke ble benyttet etter århundreskiftet. Det trekantede sgraffito mønsteret var ett som Taddeo også benyttet seg av i stor grad senere i karrieren. Også verkstedet hans ser ut til å ha benyttet dette mønsteret (se fig. 43.)

Når *Maria bebudelse* nå er bekreftet som et av Taddeos verk og det er konkludert medat det trolig var fialbilder fra en tidligere altertavle, så er det mulig å begynne rekonstruksjonen av hvordan denne altertavlen så ut opprinnelig.

¹³⁹ (Norman, 2003)

¹⁴⁰ (Skaug, 1994)

Kapittel 4: Utgangspunkt rekonstruksjon

I sin artikkel fra 1985¹⁴¹ om italienske bilder i Philadelphia, omtaler Carl Strehlke *Johnsons predella* som er en del av Johnsons Collection i Philadelphia Museum of Art. På grunnlag av stil mener han at tre bilder attribuert til Taddeo di Bartolo, *Johnsons predella*, *Maria bebudelse* og *Collegiarli altertavlen*, som alle i dag befinner seg på forskjellige steder i verden, sannsynligvis er fra samme periode i kunstnerens karriere.

I sin Ph.D avhandling fra 1991 tar Solberg dette videre. Hun mener at på bakgrunn av stil, korresponderende størrelse og bildenes mulige opphavssted i Livorno er det stor sannsynlighet for at *Maria bebudelse* opprinnelig var fialbilder tilhørende *Collegiarli altertavlen*¹⁴².

Som nevnt er det trolig at *Maria bebudelse* tidligere tilhørte et annet, større verk. Størrelse og ikonografi støtter antakelsen at det dreier seg om fialbilder.

På bakgrunn av forskernes argumenter nevnt over, samt konklusjonen at *Maria bebudelse* var et tidlig verk av Taddeo, vil jeg undersøke videre hvor vidt det er trolig at de tre komponentene (*Maria bebudelse*, *Collegiarli altertavlen* og *Johnsons predella*) til sammen dannet det som opprinnelig var altertavlen i St. Paulus-kapellet ved Collegiarli. Dette vil jeg gjøre ved å finne ut om stil, ikonografi og eventuelt stempelmerkene i de tre bildene passer sammen.

¹⁴¹ (Strehlke, 1985 s. 6.) Det er spesielt den mulige forbindelsen mellom *Johnsons predella* og *Collegiarli altertavlen* som blir behandlet i artikkelen.

¹⁴² (Solberg, 1991 s. 323)

I tillegg vil jeg prøve å finne ut hvordan selve rammeverket opprinnelig fremsto, og ikke minst om det er flere komponenter som må tas med i tillegg til de allerede nevnte panelene, før den endelige rekonstruksjonen kan gjøres.

Jeg vil begynne med det som skal danne hovedpanelet i rekonstruksjonen:

Collegarli albertavlen.

Collegarli albertavlen

Denne albertavlen som er Taddeo di Bartolos første signerte og daterte verk, hører til hans absolutt tidlige oeuvre (fig. 26).

Verket var opprinnelig et oppdrag for St. Paulus-kapellet (oratoriet) i Santi Vito e Modesto ved Collegarli, som er en liten bygd i bispedømmet San Miniato al Tedesco i Italia, ca 4 mil øst for Pisa.

Beskrivelse

Maria sitter på en trone som er drapert med et rødt klede med gullmønster. Hun bærer en tradisjonell blå, fotsid kappe, festet over brystet med en gullbrosje formet som en blomst. Under kappen er hun kledd i en rød kjole, også denne dekorert med et fint gullmønster. Ytterst er kappekanten dekorert med enda et mønster i gull, mens innsiden har en pelskant lik den som finnes på Marias kappe i *Maria bebudelse*.

På hodet bærer Maria et hodeklede, også dette i gull – et spunnet, gjennomsiktig gullslør. Over hodeklede har hun en krone i pastiglia med innskrift, dessverre uleselig nå, og dekorert med edle steiner¹⁴³. Det er himmeldronningen som sitter tronet; ikonografisk understreket med den blå kappen og gullkronen, i tillegg til stjernen på den venstre skulderen.

¹⁴³ (Solberg, 1991)

Marias høyre hånd holdes mot brystet, tegnet på ydmykhet. Håndstillingen kan også tolkes som pekende mot sin sønn, Jesusbarnet, som sitter på fanget hennes, noe som da gjør bildet til det tradisjonelle *hodegetriamotivet* – ”hun som viser vei.” Hånden har tradisjonelle bysantinske trekk; den er unaturlig lang og smal, noe også fingrene er. Men fingrene er ikke proporsjonert til håndflatens lengde, til det er de for korte. Håndens fingre virker noe ”leddløs”, et trekk dette bildet har til felles med f.ks *Grenoble polyptyket* (fig. 32). Det er to ringer i pastiglia relieff på lang- og ringfinger. Marias venstre hånd kan så vidt skimtes: fire fingre som holder trygt under Jesusbarnets venstre arm.

Madonnas ansikt er avlangt og heller svakt til høyre (fra betrakters perspektiv) (fig. 27). Øynene har svakt buede øyenbryn og godt markerte skygger i globelinjen, spesielt det høyre øyet som er nærmest betrakter. Blikket til Maria er åpent og ser mot oss. Nesen er lang og smal, munnen liten og rød. Overleppen er fyldigere enn underleppen. Hun har roser i kinnene, haken er markert med en skygge like under munnen, og et lysere parti like nedenfor gjør at haken får et lett kulepreg.

Kjeven er definert med en skygge rett under haken, og er den karakteristiske måten Taddeo di Bartolo markerer avstanden mellom hake og hals: en avstand som blir litt forkortet og gir et inntrykk av at Maria trekker hodet eller haken litt tilbake.

Ansiktet som helhet viser den bysantinske arven, spesielt i behandlingen av munn og nese. Øynene er rundere enn det som var karakteristisk for den duccianske tradisjonen som eller ser ut til å dominere noe i komposisjonen av Maria og barnet.

Nærbildet av ansiktet (fig. 27) viser at ansiktstrekkene hver for seg gir et realistisk uttrykk. Men den tronende Madonna sett i sin helhet (fig. 27) gir et mer stilisert og arkaisert inntrykk. Det er noe stivt og unaturlig over Maria som er fremstilt med nærmest ekstrem smalhet, til tross for at de bysantinske elementene som nevnt er begrenset. Kappen har store folder i et rikt og tungt

stoff. Samtidig er det svært begrenset plastisitet i kroppen. Kappen har også her (som i *Maria bebudelse*) et silhuettaktig preg¹⁴⁴.

Jesusbarnet sitter naturlig på Marias venstre kne. Mens Madonna har et svært stilisert uttrykk, så er Jesusbarnet fremstilt med en naturalisme som nærmest blir en kontrast. Barnet er kledd i en gullkjortel med fint mønster. Han har blonde krøller og et alvorlig og rolig ansikt. Han ser ut til venstre for betrakter. Kroppens plastisitet er godt definert gjennom kjortelens dype folder. Føtter, hender og ansikt er som hos en levende gutt – den høyre fotens forkortning er fullkommen. Jesus velsigner med sin høyre hånd, i sin venstre holder han en fugl som hakker på pekefingeren hans.

Som nevnt er Jesusbarnets posering den samme som på *Avignon Madonna* panelet og stammer mest sannsynlig fra Ambrogio Lorenzettis freske fra Palazzo Pubblico i Siena (se over).

Måten Jesus sitter på, måten han blir holdt av moren, og det barnslige ansiktet hans understreker Jesus som menneske. Hans velsignende gest og fuglens betydning understreker hans guddommelighet. Det er mulig at Taddeo fremhevet Marias doble rolle som den guddommelige mor og dødelig kvinne gjennom kronen og den blå kappen samt det verdige, stiliserte uttrykket, mens hennes fromhet kommer til uttrykk gjennom den høyre håndens gest. Jesus doble natur blir understreket som menneske gjennom hans naturalistiske plastisitet, og Guds sønn gjennom hans attributter.

Fuglen i Madonna og barnet - ikonografien var en tendens, som nevnt, som gikk igjen hos Taddeo di Bartolo i hans albertavler. Fuglen var ikke bare populær hos Taddeo, men i Siena for øvrig etter Duccios etterfølgere¹⁴⁵. Fuglen i denne

¹⁴⁴ Jeg vil også her bemerke at reproduksjonen av bildet er svært dårlig, og en del detaljer kan være forsvunnet. I et annet, og nyere, fotografi jeg var heldig å få studere under mitt besøk hos Gail Solberg i Firenze, 29.03.08, er noe av den strenge stiliseringen borte. Ansiktet til Maria viser en større grad av naturlighet og skjønnhet, hvor også de særegne bysantinske trekkene kommer bedre frem.

¹⁴⁵ (Solberg, 1991)

konteksten kan ha flere betydninger. Først og fremst refererer den til sjelen. I tillegg viser hakkingen til Jesus lidelseshistorie (da en fugl tok en torn fra Kristus' krans på vei til Gologta, og dens vinger ble derfor farget rødt)¹⁴⁶. Dette bemerker også Symeonides, men hun mener at det i tillegg er en annen symbolikk assosiert med denne fuglen. Fuglen kan ifølge henne også være symbol på, og beskyttelse mot, Svartedøden¹⁴⁷.

Fordi denne oppgavens hovedtema er en bebudelsesscene og Mariaskikkelsen vil jeg ikke gå like mye i detalj når jeg nå skal beskrive de resterende figurene på *Collegarli altertavlen*.

På Marias høyre side (betrakters venstre) står St. Paulus. Han er kledd i en rød tunika med en rosa kappe drapert rundt seg og holdt over sin venstre arm.

Paulus står barfot og holder et sverd i hendene sine: symbolet på martyrdøden hans. I sin venstre hånd holder han også Efeserbrevet som han ifølge Bibelen forfattet. På glorien er det skrevet "Sanctus ..a..lus Apostolus."

St. Paulus står så vidt vendt mot Maria, mens han ser ut mot betrakter. Han har langt, brunt skjegg, delt på midten. Håret er også langt, men med store vikler på toppen av hodet. Foldene i draperiene er markert i drakten hans, samtidig som kroppen har et flatt preg.

På Paulus' høyreside står St. Sebastian. Hans vanlige ikonografiske attributt, pilen, holder han i sin venstre hånd, spissen støttes av den høyre hånden.

Sebastian er også kledd i en tunika, den er rød og åpen på venstre side. Her ser vi den rikt dekorerte blå kjortelen han bærer under. Den høyre siden blir holdt opp, og vi kan se at fóret, eller kanten til tunikaen, har samme dyremønster som Marias kappe (fig. 28). Sebastian har røde sko på seg, forkortningen er minimal. Han står vendt mot Paulus, og blikket er rettet mot venstre, mot Maria og barnet.

¹⁴⁶ (Solberg, 1991 s. 29)

¹⁴⁷ (Symeonides, 1965 s. 33)

Han er fremstilt som en voksen mann, og håret og skjegget er lys brunt. På glorien hans kan vi lese: "Sanctus Seb.. M..."¹⁴⁸

På Marias venstre side står Johannes Døperen. Han er vist med den tradisjonelle kjortelen av kamelhår under et klede drapert over skuldrene og venstrearmen. Kledet faller rundt ham i store folder og kantene på kappen er dekorert med gullmønster. I den høyre hånden holder Johannes et stavkors, i den venstre en bokrull med skriften: "Ecce agnus Dei qui tollit p..." Det som er leselig på Johannes' glorie er "Sanctus Iohannes Bapttis..." Også Johannes Døperen er barfot. Han er avbildet med langt, krøllet brunt hår, og langt, flokete skjegg. Han står trekvart vendt mot Madonna og barnet, med blikket festet på Jesusbarnet.

Til venstre for Johannes står Nicholas av Bari. Han er kledd som biskop, med en blå kappe med rike gulldekorasjoner. Under bærer han en hvit prestekjole. I sin venstre hånd holder han en bispestav, i sin høyre tre gullklumper, symbolet på én av hans gode gjerninger. På hodet har han en mitra. Nicholas av Bari står svakt vendt mot venstre (fra betrakters perspektiv), altså mot Maria og barnet. Ansiktet hans viser alderstegn med det grå skjegget. Han har hvite hansker og innskriften på glorien lyder: "Sanctus Nicolas de ..."

Felles for de fire helgenene er den lange, smale, skulpturpregede formen. I likhet med Madonna er skuldrene spesielt smale. Klærne har store, litt kantete folder, og gir et litt stilisert inntrykk. Gulvet de står på er tilsynelatende marmor og går i ett, kun avbrutt i midten hvor Maria ser ut til å sitte på en annen underlagstype, kanskje litt forhøyet sammenlignet med mennene. Hun er også malt i en større skala enn resten av figurene.

Kanten som gjør at helgenene og Maria tilsynelatende står på et forhøyet gulv, eller en slags pidestall, er muligens tilføyet senere. Opphøyningen Maria sitter på har en tekst foran (se under), og i forlengelse av dette feltet er kanten på det øvrige gulvet. Taddeo di Bartolo benyttet seg som regel ikke ellers av denne

¹⁴⁸ Alle innskriftene på gloriene, samt Johannes Døperens bokrull stammer er hentet fra (Solberg, 1991).

visuelle effekten, og et bedre fotografi kan indikere at det ble gjort på et senere tidspunkt, kanskje for å gjøre bildet mer moderne¹⁴⁹.

Strukturelt er altertavlen et triptykon bestående av tre plater, men visuelt er det et pentaptykon. Madonna med barnet befinner seg i midten og er flankert av to helgener på hver side i hver sin definerte nisje. Det er fire smale, men kraftige tvinnede søyler, to på ytterkantene og to som skiller Maria med barnet fra de flankerende helgener. Det antydes på panelet (se "streken" mellom de ytterste og innerste helgenene) at på den opprinnelige rammen var det slanke søyler også mellom helgenene¹⁵⁰.

Rammen på bildet stammer fra 1950-tallet, det er derfor ikke mulig å vite sikkert hvordan den så ut opprinnelig¹⁵¹. De gotiske buene over hodene til Maria og helgenene kan orginalt ha vært flate gavler, slik det var vanlig i de sienesiske altertavlene i trecento, med påfølgende fialbilder over. Samtidig er det ikke umulig at altertavlen opprinnelig hadde spisse gavler slik vi ser det i dag. Vi vet at Taddeo var kjent med, og påvirket av, altertavlene til blant andre den florentinske kunstneren Giovanni del Biondo¹⁵². Slike spisse gavler var vanligere for de florentinske samtidige altertavler, men heller ikke ukjent i Siena (se under for diskusjon av sienesiske rammer). Deler av figurene er i dag skjult under rammen, som Johannes døperens sverdspiss og Nicholas av Baris stav. Dette tyder på at gavlene opprinnelig var bredere, og at rammes søyler var smalere.

I den reproduksjonen vist her, har bakgrunnen en fremtredende gulfarge (fig. 26). Dette skyldes fotografiets fargestikk. I det bedre fotografiet jeg fikk se hos Solberg i Firenze er bakgrunnen i klart og strålende gull. Denne gullgrunnen er helt jevn, og er derfor trolig resultat av en overmaling under et restaureringsarbeid.

¹⁴⁹ Etter samtale med Gail Solberg, Firenze, 29.03.08.

¹⁵⁰ (Solberg, 1991)

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² (Solberg, 2002)

På bunnen av midtpanelet hvor Madonna og barnet sitter er det en inskripsjon på italiensk: "Han som malte denne rene moder som alltid gir nåde til de syndige, var Bartolomei Taddeo fra Siena. Sammen med de andre helgener rundt deg, be for meg alltid med din hellige kjærlighet, Moder, som lar forlatelse regne for deg (dette var) i 1389 da Prete Andre(a) Bindachi var sogneprest."¹⁵³

Dette gjenkaller skriften på tronen i Duccios *Maestà*, og vitner om en freidig og selvsikker kunstner, en kunstner som til tross for den tidlige fase i karrieren passer godt til det portrettet vi i dag mener er hans selvportrett (fig. 15).

Ikonografisk betydning

St. Sebastian var en romersk martyr fra ca. 300. Vi er vant til å se ham som unggutt, gjennomboret av piler, da han ble veldig populær å fremstille på denne måten i renessansen. På 1300-tallet var det fremdeles vanlig å fremstille ham som en voksen mann, slik vi ser på *Collegarli altertavlen*, identifiserbar gjennom den lange pilen han holder i hånden. St. Sebastian var for øvrig kjent som skytshelgen for de militære og for pest¹⁵⁴.

St. Paulus er en viktig helgen i den kristne tro. Han er ofte avbildet på middelalderens altertavle sammen med St. Peter, helgenen med samme festdag¹⁵⁵. St. Paulus var en av Jesus apostler, og kan identifiseres av sverdet han holder som tegn på hans martyrdød ved halshugging, samt en bok. På *Collegarli altertavlen* har han fått æresplassen ved Marias høyre side.

¹⁵³ "QUEL CHE DIPINSE QUESTA MADRE PURA CHE SEMPRE APECCATORI DIGRATIA EPIENA / SI FU DI BARTOLOMEI TADEO DA SIENA. CON GLALTRI SANTI INTORNASUA FIGURA / PREGHA SEMPRE PER ME CON SANTO AMORE. MADRE LAQUAL PERTE GRATIA CIPIOVE / ENELMILLE TRECENTO OTTANTA ENOVE. PRETE ANDRE BINDACHI ALLOR RETTORE." (I teksten: min oversettelse fra engelsk). (Van Os, 1990).

¹⁵⁴ (Farmer, 1997)

¹⁵⁵ Ibid.

Johannes Døperen er en av de viktigste helgenene, da det var han som døyte Jesus og blir regnet for å være uten synd. Derfor er det svært vanlig å se ham avbildet i altertavler som en av helgenene rundt Maria og barnet. Han blir kjennetegnet av det uflidde håret og en skinnfell av kamelhår under kappen. Johannes holder som regel et stavkors i hånden. Alle disse attributtene er til stedet i *Collegiarli altertavlen*.

Nicholas av Bari var også en ofte avbildet helgen i Siena på 12- og 1300- tallet¹⁵⁶. Han var skytshelgen for barn, og opphav til dagens Julenisse. Nicholas var en kanonisert biskop, og kjennetegnes av biskopdrakten og de tre gullklumpene i hånden. Det er slik vi ser ham i *Collegiarli altertavlen*.

Altertavlens historie

At denne altertavlen vi i dag kaller *Collegiarli altertavlen* hadde sitt opprinnelige hjem i St. Paulus-oratoriet er godt dokumentert av Gail Solbergs katalog over Taddeo di Bartolos signerte verk under "Ex Collegiarli/Cat I."

Hun forbinder bildet med skriftlige kilder fra 1683 (Cortigiani), 1768 (Baldinucci (Manni)) og etter Pope-Hennessy (1959) samt Carlis (1955) gjenoppdagelse av altertavlen i en kunsthandel i London i 1950¹⁵⁷. Når altertavlen ble fjernet fra oratoriet i Collegiarli er uvisst¹⁵⁸, men det er mulig å spore det tilbake til en auksjon i regi av Blayds i London i 1849, og at det før dette befant seg i Capponi Palasset i Firenze. Skriftlige kilder herfra daterer seg dessverre ikke før 1842, og bildet hadde nok skiftet hender før den tid. Kanskje det befant seg i Roma før det endte i London 1849.

¹⁵⁶ Jeg så flere eksempler på avbildninger av ham både i Museo l'opera de Duomo, Pinacoteca Nazionale i Siena.

¹⁵⁷ (Solberg, 1991 s. 1186 – 1187)

¹⁵⁸¹⁵⁸ Solberg setter demonteringen av altertavlen i forbindelse med den økende grad av undertrykking av religiøse stiftelser i Italia på starten av 1800-tallet. En kommisjon for innsamling av slike verk med hovedsete i Livorno, og et undersete i Pisa, blir av Solberg sett på som en mulig årsak til demonteringen og salget av polyptykets deler. Under omtalelsen av *Maria bebudelse* påpeker hun at *Collegiarli altertavlens* kjente historie starter ca. 1830. Ibid. S. 323.

Det skulle så gå nesten 100 år før albertavlen igjen viste seg i 1950, og 47 år før det enda en gang dukket opp i 1997. Ingen vet i dag hvor diptyket befinner seg¹⁵⁹.

I dag, og de siste 58 årene, er det det samme fotografiet som er benyttet i all skriving om panelet. Dette fotografiet er også gjengitt her (fig. 26)¹⁶⁰.

Johnsons predella

En mulig predella til Collegarli albertavlen befinner seg i John G. Johnsons Collection i Philadelphia Museum of Art. På deres nettside samt i boken og artikkelen skrevet av Carl Strehlke, blir denne predellaen omtalt som en opprinnelig del av albertavlen som befant seg i San Paolo oratoriet i Collegarli.

Predellaen består av syv figurer med den døde Kristus i midten (*the man of Sorrows*). Dette er en predellaform vi først ser hos Simone Martini: den døde Kristus flankert av den sørgende Maria og Johannes (fig. 44).

Tidligere attribusjoner inkluderer Bartolo di Fredi og Barna da Siena. I 1972 hevder den italienske kunsthistorikeren Federico Zeri at predellaen er et tidlig verk av Taddeo di Bartolo¹⁶¹. I sin artikkel omhandlende italienske bilder i Johnsons samling, sier C. Strehlke seg enig med Zeris konklusjon¹⁶². I likhet med *Maria Bebudelse* er det spesielt på et stilistisk grunnlag at attribusjonen gjøres, selv om indisiene på at Johnson predellaen er et verk av Taddeo blir enda

¹⁵⁹ Samtale med Solberg, mars 2008.

¹⁶⁰ Under mitt besøk hos Solberg, mars 2008, viser det seg at *Collegarli albertavlen* igjen skiftet eier på under en kunstauksjon i London i 1997. Solberg mener at bildet nå igjen befinner seg i Italia, men hun vet ikke i hvis eie, eller hvor i Italia. Det ble også tatt et nyere og bedre fotografi på dette tidspunktet, som jeg har referert til over. Det er det gamle fotografiet som er reproduisert her. Dette er det samme fotoet jeg har sett i all litteratur jeg har funnet om *Collegarli albertavlen*, også Solbergs.

¹⁶¹ (Fredericksen, 1972, s. 194)

¹⁶² (Strehlke, 1985)

sterkere når det blir satt i sammenheng med den mulige tilhørigheten til *Collegarli albertavlen*. I denne kontekst vil jeg gå ut ifra at attribusjonen er riktig.

Beskrivelse

Johnsons predella (fig. 44) har syv figurer avbildet i hver sin sirlig utformede nisje, rammet inn i en kombinasjon av fire halvsirkler og fire halvkvadrater (firkloverformet). Nisjene er plassert side om side i en forseggjort forgylt ramme med mønstret dekor i pastiglia og grønne steiner.

Fra venstre ser vi St. Antonius av Egypt, og St. Andreas, Den sørgende Maria, den døde Kristus, den sørgende Johannes, erkeengelen Raphael og St. Laurentius.

St. Antonius av Egypt er avbildet med langt grått skjegg og bart. Han er kledd i en brun kappe over en sort kjortel. I den høyre hånden holder han en rød bok og en klokke, mens i den venstre er en stokk. Ved siden av ham er St. Andreas avbildet med en rød kappe, også han med langt grått skjegg og bart. Over sin høyre skulder holder han et *tao*-kors, symbolet på martyriet han led.

Maria er kledd i en blå kappe over en rød kjole, i likhet til Madonna i *Maria bebudelse*. Hun vises i trekvarts profil med hodet bøyd mot Kristus ved hennes venstre side. Hendene er åpne og strekker seg mot Jesus, selv om den begrensede billedflaten gjør at de er holdt tett til kroppen hennes. Hun har et tydelig sørgende uttrykk i ansiktet. Jesus hode er vendt mot Maria, som har hedersplassen på hans høyre side. Øynene er lukket og såret etter spydet på hans høyre side er tydelig. Hendene er lagt i kors foran og vi ser merkene etter naglene i håndflatene. Gullstråler skinner ut av alle sårene. Huden hans har grønnlig tone, og er detaljert i måten vi ser ribbena og brystbena. Det er den døde Kristus vi her ser.

Johannes er vendt mot Jesus, men ansiktet er fullstendig skjult av den røde kappen som holdes mot øynene med den høyre hånden. Venstrehånden holder han i en krampaktig gest, og bildet utstråler stor fortvilelse. Håret er brunt og

langt, draperiene er godt definert i store folder. Raphael ser mot oss, selv om hodet og kroppen er svakt dreid mot Jesus. Engelen vinger er gullfarget øverst, og rødere mot bunnen. Håret er blondt og klærne er dominert av gull: kjolen og den mer detaljerte, blåmønstrede kappen over. I den høyre hånden holder Raphael et sverd mens han i den andre hånden holder en fisk. Dette forteller oss at det er Raphael og ikke en annen erkeengel som er avbildet.

St. Laurentius er kledd i en rød og gullfarget fint dekorert prestedrakt (han var diakon i den Romerske kirke). Kroppen er dreid svakt mot Jesus i midten, mens hodet tipper i motsatt retning. Han har et tankefullt uttrykk i ansiktet, noe som forsterkes av at blikket vender oppover. I sin venstre hånd holder han en åpen bok, i den høyre martyrens palmeblad. Under høyre arm er det en svart firkant: trolig en rist som tegn på hans martyrdød over grillen.

Alle figurene er uttrykksfulle men har samtidig en streng komposisjon. Detaljene er tydelige i draktenes fall, og har elementer av miniatyrmaleriet i seg. Det er spesielt i de stille, men uttrykksfulle delikate trekkene til figurene at vi finner likheter til *Maria Bebudelse*.

Som fig. 44 viser, er reproduksjonene dessverre relativt dårlig, og jeg stoler på overnevnte kunsthistorikere når det gjelder attribusjonen av predellaen. Men flere likhetstrekk med *Maria bebudelse* kan likevel bemerkes. Maria i bebudelsesbildet og Maria på predellaen er begge kledd i blå kappe og rød kjole. Vinkelen på hodet og kroppens trekvart vending er også lik. Når det gjelder detaljer i ansikt og klær, er det ikke mulig å skildre utifra reproduksjonen jeg har.

Engelen Raphael gullmønstrete klær (i sgraffito) gjenkaller fargene i Gabriels kjortel. Vingenes utforming har også likhetstrekk: måten fjærene på bunnen av vingene er skildret i tillegg til formen som også er lik. Både Gabriel og Raphael har samme frisyre, og samme krøller som er tvinnet rundt et hårbånd eller diadem rundt hodet.

Stempelmotiv

I predellaen er tre motivstempler brukt (også her uten å ta med enkeltpunkter og små ringstempler som beskrevet i Kapittel 1). På fig. 45 ser vi at på Jesus glorie er det brukt et stort ringstempel med fast sentralpunkt, lik stempelmerke (A). I rammebordene ser vi også et slikt stempelmerke (A), og et stempelmerke (B), firpass med diagonale elementer og midtsirkel. Over St. Antonius' glorie finner vi igjen stempelmerke (C), med mindre spissbue uten markering i sviklene.

Stempeltypene beskrevet over er de samme som allerede er beskrevet i Kapittel 1 under beskrivelsen av *Maria bebudelse*. Etter alt å dømme er disse identiske med dem nå gjort rede for på *Johnsons predella*¹⁶³. Dette betyr altså at samme stempel er å finne på Jesus glorie i predellaen som i Marias dekorative kant på kappen. Samme mønster er benyttet i rammeborden på predellaen (første bilde på fig. 45) som på Marias krage på panelene i Bergen. Over St. Antonus' glorie er samme stempel som er å finne på Gabriels glorie i form av 4-kobinasjonen, og enkeltstempling i ytterkanten av både Gabriels- og Marias glorie på bebudelsesmotivet.

I detaljbildene for stempelmerkene på fig. 45 ser vi en forskjell i stempelmerkene kalt (A) og (B): en ekstra fordypning i midten. Dette er et ekstra enkeltpunkt slått inn som forsterkning av fastsentralpunktet, noe som ikke er uvanlig i Toscana i andre halvdel av trecento. Det er heller ikke uvanlig at slikt bare er å finne på én av komponentene i en altertavle¹⁶⁴.

¹⁶³ Studiet av stempelmerker for å kunne attribuere verk til en bestemt kunster eller verksted i Toscana er et interessant men stort felt, som blir for omfattende for den foreliggende oppgaven. I den forbindelse tok jeg kontakt med Erling Skaug og ba om hans hjelp. Skaug påpeker at selv om det ser ut til at typene (A), (B), og (C) er brukt i både *Maria bebudelse* og *Johnsons predella*, er det ikke mulig å være helt sikker uten målsatte detaljopptak fra begge steder til sammenligning, helst i forstørrelser 2:1 (etter korrespondanse per epost).

¹⁶⁴ Etter korrespondanse med Skaug. Teknikken er vist i fig. 94 (C) *Re-worked punching* i Skaugs bok over stempling (Skaug, 1994).

Dette forteller oss at det er sannsynlig at *Maria bebudelse* og *Johnsons predella* hører sammen. Det er selvsagt ikke mulig å studere *Collegarli altertavlen* for å se om også denne har like stemplinger – fotografiene som er tilgjengelig er for dårlige. Men fordi samme stempling er funnet på *Avignon Maria med barnet* (ca. 1393) og *Budapest Madonna* (1395), betyr det at flere bilder fra tiden før 1400 (mens Taddeo di Bartolo jobbet utenfor Siena) brukte stempler fra samme sett. Dette kan selvfølgelig også gi grunnlag for andre kombinasjoner av fial-bilder, hovedpanel og predella enn det jeg foreslår her for min rekonstruksjon. I den forbindelse er det ved en undersøkelse av den mulige ikonografiske og stilmessige tilhørigheten at rekonstruksjonens riktighet kan ytterligere bekreftes. En stilmessig korrespondanse er allerede foreslått av Carl Strehlke¹⁶⁵ og bekreftet av Gail Solberg¹⁶⁶, samt påpekt her. En eventuell ikonografisk overensstemmelse vil jeg undersøke under.

Den døde Kristus

Rundt midten av 1300-tallet overtar det gotiske *lidelseskрусifikset* for den tidligere romanske tids *kongekrusefiks* eller *triumfkrusifiks*¹⁶⁷. Ikonografien blir dermed preget av den lidende eller døde Jesus, ofte regel flankert av den sørgende Maria på sin høyre side og Johannes på den venstre (f. eks, fig. 46).

Den døde Kristus (the Man of Sorrows) (fig. 45) bøyer hodet sitt mot høyre, slik den lidende Jesus vises på krusifikser. Dette er ikke tilfeldig: på Jesus høyre side ble røveren som valgte å bli frelst korsfestet, og det er også på denne siden vi finner Maria avbildet¹⁶⁸. Den høyre side er i skriftens mening æres-siden¹⁶⁹. I Matt. 25, 33 – 34 står det: ”og han skal stille fårene ved sin høire side, men gjetene ved den venstre. Da skal kongen si til dem ved sin høire side: Kom hit, I min Faders velsignede! Arv det rike som er beredt eder fra verdens grunnvoll

¹⁶⁵ (Strehlke, 2004)

¹⁶⁶ (Solberg, 1991)

¹⁶⁷ (Ursin, 1975)

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid. s. 105

blev lagt!"¹⁷⁰ "Fårene", dvs. de frelste, vil på dommens dag også befinne seg der på den høyre siden¹⁷¹.

Den døde Kristus ikonografien viser den døde Jesus i halvlengde med bar overkropp. Armene er krysset foran ham og hodet er bøyd over hans høyre skulder. Sårene etter spikrene er synlig på hendene, såret etter spydet tydelig i hans høyre side. Denne *døde Kristus* figuren med Maria på hans høyre side (betrakters venstre) og Johannes Evangelisten på den venstre, erstatter i stor grad det gotiske *lidelseskрусifikset* som også viste Maria og Johannes på samme sted på hver sin korsarm. Maria ble i begge tilfeller vist som gråtende med armer og hender strukket ut mot Jesus, mens Johannes på andre siden også vises i dyp sorg¹⁷².

I sin artikkel *Segna di Bunaventura and the Image of the Man of Sorrows* fra 1969 redgjør Stubblebine for sin tese om at denne typen ikonografi er av vestlig og ikke av bysantinsk opprinnelse. Diptykoner med *den døde Kristus* på høyre siden og Madonna med barnet på venstre (som da blir Jesus høyre side) var veldig populær i Siena. Et annet format for *den døde Kristus*, som vi fortrinnsvis finner i Siena, er midtpartiet i en predella slik vi her ser i form av *Johnsons predella*, flankert av den sørgende Maria og Johannes Evangelisten¹⁷³.

Som i *Johnsons predella* var det vanlig å vise Maria på Jesus høyre side, og den sørgende Johannes på hans venstre, ofte med hendene mot kinnet for å tørke tårene, eller som i *Johnsons* tilfellet, hele ansiktet dekket av et klede¹⁷⁴. I tillegg til disse to som tydeligvis ble ansett som de to viktigste sørgende¹⁷⁵ kunne et forskjellig antall andre personer igjen flankere Maria og Johannes. Taddeo di Bartolo benyttet seg av denne ikonografien i et krusifiks fra 1405-10, som i dag

¹⁷⁰ (Bibelen, 1968).

¹⁷¹ (Ursin, 1975 s. 105)

¹⁷² (Stubblebine, 1969)

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Både Maria og Johannes var tilstede under Jesus korsfestelse, og ikonografien med de to flankerende Jesus forekommer stadig.

henger på Pinacoteca Nazionale. Johannes på korsets høyre arm (fra betrakter), dekker hele ansiktet med et dyprosa klede¹⁷⁶ (fig. 46).

Ikonografisk samsvar?

Det var vanlig i polyptyke helfigurs-altertavler fra trecento at skytshelgen til den som bestilte verket fikk æresplasseringen ved Marias og barnets høyre side¹⁷⁷. Den ene siden var ofte forbeholdt Johannes Døperen, mens den andre siden altså ofte tilhørte bestillerens (og da også betaleren) skytshelgen (f. eks: Andrea Vanni, *Polyptyk* fra S. Stefano alla Lizza,, 1400 (fig. 49).

Dette er ikke tilfellet i *Collegarli altertavlen*. Inskripsjonen på altertavlen beskrevet over forteller at Andrea Bindachi var sogneprest ved San Paolo på denne tiden, og det er naturlig å tro at det var han som bestilte altertavlen. Hans skytshelgen, St. Andreas, er ikke avbildet på hovedpanelet. På Maria og barnets høyre side finner vi i stedet St. Paulus. Fordi denne altertavlen befant seg i St. Paulus kapellet i Santi Vito e Modesto, er hans tilstedeværelse på en æresplass naturlig. Den venstre siden er tradisjon tro forbeholdt Johannes Døperen.

Nicholas av Bari var også, som nevnt over, en svært populær helgen å avbilde, så hans tilstedeværelse er heller ikke spesielt overraskende. Den som er igjen er St. Sebastian, som var assosiert med, og skytshelgen for (beskytter mot), pesten. Sebastians kappe, i likhet med Marias, er kantet med dyrepels. Dette kan indikere at Sebastian skulle fremheves.

På *Johonsons predella* har St. Andreas fått hedersplassen på Marias høyre side. Dette er den første sterke indikasjonen på at det ikke bare er målmessige indikasjoner, men også ikonografisk grunner, til å tro at dette er predellaen som ble separert fra hovedpanelet til *Collegarli altertavlen*.

¹⁷⁶ (Solberg, 1991)

¹⁷⁷ (Norman, 2003)

Den ikonografiske samhörigheten fortsetter med helbredende krefter som det gjennomgående temaet, både på predellaen og på hovedpanelet. Dette i form av St. Sebastians tilstedeværelse på hovedpanelet og predellaens to viktige skikkelser assosiert med helbredelse: Antonius Abbeden og erkeengelen Raphael¹⁷⁸.

Symeonides forbandt også fuglen til dette temaet, som symbol på pesten (se over), og så det gjennomgående temaet for *Collegarli alvertavlen* som det toscanske pestutbruddet i 1374. Men Solberg påpeker at Taddeo benyttet seg i så stor grad av fuglen i Jesus hånd i sine *maestà* bilder, at det ikke er sannsynlig at den her har en annen symbolikk enn den vanlige, d.v.s som sjelen eller lidelseshistorien (se over). I tillegg kommenterer hun at det er langt mellom 1374 og 1389, året bildet ble laget¹⁷⁹.

Det er likevel en stor sannsynlighet for at helbredelse er det gjennomgående temaet for alvertavlen med hovedpanelet fra Collegarli og predellaen fra Philadelphia. Selv om Antonius Abbeden var mye avbildet på alvertavlene i Toscana gjennom trecento, var det ikke like vanlig å avbilde Raphael. Disse to sammen, i tillegg til pesthelgenen Sebastian, stemmer overens med denne felles tematikken.

St. Sebastian er tilsynelatende fremhevet, gjennom den like pelskanten på kappen, av en spesiell grunn. Kanskje dette kan være for å understreke den underliggende tematikken av helbredelse, enten det gjelder pestutbruddet fra 1374, eller noe annet. Alternativt kan navnet Sebastian ha vært viktig for oppdragsgiveren eller noen i hans familie eller krets. Strehlke mener at Sebastian er den egentlige oppdragsgiverens navnebror, og at dette er grunnen til at St. Andreas er å finne på predellaen, sognepresten ved San Paolos navnebror. Dette virker som en troverdig antakelse, Andrea Bindachi kan bare ha vært den som organiserte oppdraget på vegne av en annen oppdragsgiver¹⁸⁰.

¹⁷⁸ (Farmer, 1997)

¹⁷⁹ (Solberg, 1991 s. 1189)

¹⁸⁰ (Strehlke, 2004)

Stilmessig korresponderer figurene på *Collegarli albertavlen* godt med både dem på *Johnsons predella* og *Maria bebudelse*. Menneskene er fremstilt i sienesiske tradisjon, med bysantinske trekk. De er unaturlig smale, og viser til den stil som er vanlig å finne i Taddeo di Bartolos tidlige karriere. Som vist er de ikonografiske indisiene på en tilhørighet også meget sterke.

Til slutt er det de målmessige indikasjonene på tilhørigheten mellom *Collegarli* panelet og *Johnsons predella*. *Johnsons predella* har en bredde på 209.5 cm (23.7 cm høy), mens *Collegarli* albertavlen har en vidde på 200.6 cm, sannsynligvis målt uten den moderne rammen vi ser i dag. Hvis vi da altså tillater en opprinnelig ramme til albertavlen, korresponderer målene godt¹⁸¹.

Maria bebudelse, som måler 32 X 20 cm hver, korresponderer også godt som fialbilder på en komplett *Collegarli* albertavle.

Maria bebudelse

Det er altså min konklusjon at sannsynligheten for at *Collegarli albertavlen* og *Johnsons predella* opprinnelig var en del av samme albertavle er meget stor.

Både Solberg og Strehlke er enige i at *Maria bebudelse* sannsynligvis var fialbilder på samme albertavle. Jeg er enig i de stilmessige og målmessige begrunnelsene for dette. I tillegg er det et annet viktig element som bekrefter hypotesen: nemlig pelskanten på Marias kappe. Dette ser vi både på *Collegarli albertavlen* (hvor også St. Sebastian har en slik kappekant), og på Jomfruens kappe i *Maria bebudelse* (fig. 28).

I en gjennomgang av Taddeos Mariaikonografi kan jeg ikke finne andre bilder hvor han har benyttet seg av denne dekorasjonen¹⁸². Det er derfor min

¹⁸¹ (Solberg, 1991)

¹⁸² Under besøket hos Solberg i mars 2008, gikk vi gjennom flere Mariabilder av Taddeo (hun har en stor samling billedmateriale). Solberg kunne ikke si med

konklusjon at de to korresponderende Mariadraktene styrker hypotesen om at de opprinnelig hørte sammen.

Ikonografisk er det også naturlig at en altertavle med den tronede Maria med barnet hadde en bebudelsesscene som fialbilder. I tillegg har identifiseringen av de korresponderende stemplingene i både *Maria bebudelse* og *Johnsons predella* styrket denne tilsynelatende tilhørigheten ytterligere.

Etter nå å ha identifisert de tre sannsynlige komponentene i denne rekonstruerte Collegiarli altertavlen, vil jeg nå gå videre med en gjennomgang av hvordan rammeverket i Siena på den aktuelle tiden så ut. Dette vil gi en god indikasjon på hvordan panelene en gang var rammet inn sammen.

Sienas trecento altertavler

Få altertavler fra middelalderen eksisterer i dag slik de opprinnelig var ment å oppleves i kirken eller kapellet hvor de en gang hang. Demontering for lettere å kunne selges i biter, eller grunnet på grunn av skader, gjør at vi i dag kan finne deler av samme altertavle spredt over hele verden. Hypotesen om at *Maria bebudelse* og *Johnsons predella* begge var deler av *Collegiarli altertavlen* er nå vist å være plausibel. Jeg vil nå undersøke hvordan altertavlen opprinnelig kan ha sett ut i sin helhet. Før den endelige rekonstruksjonen vil jeg ta for meg hvordan de sienesiske altertavlene så ut på det aktuelle tidspunktet i Siena, og dermed hvilket utgangspunkt jeg har for rekonstruksjonen av selve rammeverket for den komplette Collegiarli altertavlen.

Rammeverket til altertavlene i middelalderen var en stor og viktig del av helhetsinntrykket, og viser blant annet til regionale forskjeller og preferanser. Dessverre, som nevnt over, er de aller fleste altertavler fra middelalderen demontert lenge før vår tid, og de enkelte bildene er rammet om som mindre enheter og spredt rundt om i verden. Derfor velger den nederlandske kunsthistorikeren Henk Van Os blant annet å vise til en freske for å illustrere

sikkerhet om andre av Taddeo di Bartolos Mariaskikkelser hadde en lignende pelskant, men sa seg enig i at dette kunne være en holdbar antakelse.

hvordan opprinnelige, sienesiske albertavler like etter midten av trecento så ut. Å male albertavler direkte på veggen som freske var en teknikk som tidvis ble benyttet, kanskje spesielt av økonomiske grunner¹⁸³. Nettopp en slik freske er Lippo Vannis polyptyk fra ca. 1360 i San Francesco kirken i Siena (fig. 47 og 48).

Fresken viser en typisk gotikk-inspirert albertavle, med sin overdådig dekorerte ramme. I midten befinner den sittende Maria og Jesusbarnet seg, som begge ser mot oss. På Marias høyre side er Johannes døperen avbildet, og ved hans side igjen, St. Frank med stigmata. På Marias venstre side ser vi først Katarina av Alexandria, og til hennes venstre en fransiskaner-munk, den velsignede Pietro. De to munkene er avbildet i fresken av to grunner: kirken er dedikert St. Frank og det aktuelle kapellet var benyttet av familien Martinuzzi. Munken til høyre på bildet, den velsignede Pietro, som led martyrdøden i India 1321, var selv fra denne familien og var i tillegg Sienas mest berømte fransiskaner-munk¹⁸⁴.

Fialbildene som danner toppene over hver av nisjene i hovedpanelet viser Jesus som *Frelseren* i midten, og kirkefedrene på hver side av ham. Å ha kirkefedrene her som fialbilder er ikke det mest vanlige i den sienesiske trecento ikonografien, hvor vi heller venter å se stedsaktuelle helgener eller evangelistene som fialbilder¹⁸⁵. Fresken viser også en predella. Som på *Johnsons predella* ser vi her *den døde Kristus* med den sørgende Maria og den unge Johannes ved sin side. De fire flankerende mennene er de fire evangelistene¹⁸⁶.

Maria med barnet og helgenene er plassert i hver sin nisje. Det er ingen form for overlapping – tvert imot. Der hvor kjolen til Maria naturlig ville ha beveget seg litt over i Katarinas nisje, er den i stedet kuttet tvert. Det samme gjelder klærne til de andre figurene. Nisjene er smale, den midterste noe bredere. Nisjene avsluttes med gotiske buer over hodene til helgenene, men selve

¹⁸³ (Van Os, 1990)

¹⁸⁴ (Norman, 2003)

¹⁸⁵ (Van Os, 1990)

¹⁸⁶ Grunnen til at Johannes blir avbildet to ganger kan ha sammenheng med hans to roller, den unge Johannes-disippelen “Jesus hadde kjær”, og hans senere rolle som evangelie-forfatter.

”trerammeverket” har en flat avslutning på gavlene. Fialbildenes rammer viser et typisk gotisk-organisk mønster, skarpe trekantede spisser og en mengde dekorative søyler.

Det er ikke uproblematisk å skulle finne en ”mal” på hvordan sienesiske altertavler så ut på et gitt tidspunkt i historien. Forskjeller vil det alltid være med hensyn til kunstnerisk utforming, bruksfunksjon og ikke minst vil der være arkitektoniske og økonomiske hensyn. Likevel er det slik at en viss generalisering må til når vi ønsker å rekonstruere en altertavle fra middelalderen. I tillegg arbeidet de sienesiske kunstnerne rundt om i store deler av Toscana, og regionale forskjeller kan ikke sees på som absolutte¹⁸⁷. Taddeo di Bartolo selv startet som nevnt sin karriere med aktiv reisevirksomhet, spesielt i Pisa, rundt den tiden da *Collegarli altertavlen* og, som konkludert, *Maria bebudelse* ble malt.

Fra tidlig på 1300-tallet ble det populært med gotisk-inspirert arkitektur og dekorasjon i Siena. Dette ser vi på dåpskapellet under koret på Siena Katedralen¹⁸⁸, og i malerier som Simone Martinis *Maestà* i Palazzo Pubblico fra ca. 1315, hvor Maria sitter på en gotisk-dekorert trone¹⁸⁹ (fig. 17). Det samme ser vi på de arkitektoniske elementene på altertavlenes rammeverk i form av en mengde strebebuer, spisse trekantgavler på filalbildene, søyler og rikt organisk dekorasjon (se nedenfor).

Andrea Vannis altertavle for S. Stefano alla Lizza i Siena fra ca. 1400 er en av de få altertavlene som i dag er bevart mer eller mindre intakt med sin opprinnelige rammedekor (fig. 49)¹⁹⁰. Flere typiske elementer for de sienesiske altertavler fra denne tiden er å finne her: Maria og barnet sitter i midten og er flankert av helgener. Den kanskje viktigste, Johannes Døperen, er på Marias venstre side. Alle helgenene er plassert i hver sin nisje og er fysisk separert av tvinnede pilarer. På hver side av helgenene, tavlens side-pilastere, finner vi små paneler

¹⁸⁷ (Van Os, 1990)

¹⁸⁸ Ibid. s. 39.

¹⁸⁹ (Jannella, 2003 s. 177)

¹⁹⁰ (Van Os, 1990 s. 39)

med flere kjente martyrer og helgener. Over helgenene i hovedpanelet, som befinner seg under hver sin gotiske bue, er det gavlbilder av de fire evangelistene. Altertavlen avsluttes på toppen av fialbilder med spisse gavler. I midten over Maria og barnet finner vi bebudelses- scenen og et tapt bilde av Frelseren like over det igjen. Med de mange, spisse "tårn"- lignende elementene ved rammeverket ser altertavlen utvilsomt gotisk ut. Det er også en predella under hovedpanelet, selv om den vi ser i dag mest sannsynlig er en senere tilføyelse av Giovanni di Paolo¹⁹¹.

Som nevnt er det nødvendig med noe generalisering når jeg nå forsøker å finne et så sikkert svar som mulig på hvordan rammeverket og oppbyggingen til en altertavle i Siena så ut i andre halvdel av trecento. Ser vi på tidligere altertavler i Siena er det den enkeltradede polyptyken med halvfigurer som ser ut til å ha vært det foretrukne. Dette er det også flere eksempler på fra de store sienesiske kunstnere som Gudio da Siena og Duccio. Slike altertavler ble fremdeles laget i andre halvdel av trecento, også av Taddeo, men tilsynelatende var disse mindre altertavlene nå blitt umoderne¹⁹². At de fremdeles ble bestilt kan ha hatt økonomiske eller steds spesifikke grunner: de var både rimeligere og mindre enn de mer monumentale altertavlene beskrevet over.

Utviklingen av den sienesiske altertavlen viser altså hvordan en preferanse for polyptyker med halvfigurer blir erstattet med helfigur, hver og én i sin separate nisje med Madonna og barnet i midten. I Duccios *Maestà* fra 1311 (fig. 16), altertavlen som på mange måter står som hovedverket i den nye, sienesiske skolen (duccioskolen), er den sittende Madonna flankert av både stående og sittende helgener, alle i helfigur på hovedpanelet. De er avbildet sammen som en flokk, de har ennå ikke fått sine egne nisjer. Dette er noe som tilsynelatende starter med Pietro Lorenzetti, nærmere bestemt med hans *Carmelite Madonna* fra 1329 ¹⁹³ (fig. 19 og 20). Etter hvert blir midtpanelet,

¹⁹¹ (Van Os, 1990)

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ (Van Os, 1988 s. 91)

oftest med Madonna og barnet, smalere slik vi blant annet ser det i Taddeos *Collegarli altertavle*.

For å oppsummere de trekk som etter alt å dømme var ”typisk” for Siena i andre halvdel av trecento: gotisk-arkitektoniske elementer på rammeverket, figurer i helfigur, hver av dem stående i hver sin adskilte nisje. Figurene får med dette et skulpturelt preg, og det har faktisk vært funnet altertavler med ekte skulpturer i stedet for malerier¹⁹⁴. Nisjene, som var utpreget smale i forhold til de florentinske samtidige, endte som regel i gavler som var flate på toppen. Det noe bredere midtpanelet viste som regel Maria med barnet, oftest i *hodegetria*-tradisjonens ikonografi. Øverst befant det seg fial-bilder, disse med spisse avslutninger på gavlene. Det var også vanlig med en predella. Denne var i Siena ofte formet som en boks som kunne romme forskjellige ting bak, f. eks. relikvier. Den kunne også lett erstattes om det var ønskelig¹⁹⁵, slik tilfellet er med Andrea Vannis polyptyk for San Stefano.

På samme tid i Firenze er det en litt annen tendens som dominerer. Her er ikke de flankerende helgenene avskilt på samme måte. Maria og barnet har gjerne sin egen, avgrensede nisje, men ved sidene deres er enten helgenene malt i sammenheng med hverandre (f.ks ved at kantene på klær overlappes), eller så står de for seg selv og er forbundet av f. eks. gulvmønstre. Resultatet blir en optisk triptyk i stedet for polyptyk. Samtidig som helgenene her er forbundet, står de som regel under hver sin halvsirkel, gavlene ender som regel i en spiss, i motsetning til de flate vi finner i Siena. Vi finner ikke denne formen for inndeling på alle altertavlene i Firenze. Det ble også laget altertavler hvor Maria og barnet i midten har selskap med andre figurer, for eksempel helgener, oppdragsgivere eller engler¹⁹⁶.

I Taddeo di Bartolos *Collegarli altertavle* ser vi en blanding av den florentinske og den sienesiske altertavlen. Marmorgulvet binder figurene sammen, dermed er

¹⁹⁴ (Van Os, 1990 s. 39)

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ (Van Os, 1990)

det slik at selv om de en gang var adskilt med søyler mellom seg, så er det sannsynlig at Taddeo har hatt en florentinsk innflytelse. *Collegiarli albertavlen* ble malt på slutten av trecento, og Van Os mener dermed at Taddeo var den første sienesiske kunstneren som laget denne formen for "blandet" format¹⁹⁷. Han setter dette i forbindelse med stedet *Collegiarli albertavlen* ble laget: nemlig byen Collegiarli. Her stod den florentinske innflytelsen sterkest, i likhet med byen Pisa som hadde sterke bånd med Collegiarli.

Fordi Taddeo på denne tiden enda var helt i starten av karrieren, og ennå uten mye erfaring og renommé, påpeker Solberg at Taddeos oppdrag i Collegiarli kanskje hadde sammenheng med et slags sponsorsystem. En senere oppdragsgiver i Pisa ser ut til å ha vært en kollega av et medlem av familien Bindacchi. Bindacchi er navnet innskrevet på *Collegiarli albertavlen*, og han er beskrevet som sogneprest i Collegiarli. Taddeo kan altså ha blitt introdusert for oppdragsgiveren i Collegiarli takket være et bekjentskap han allerede hadde i Pisa¹⁹⁸.

Strukturelt ble den florentinske modellen foretrukket fremfor f. eks. den sienesiske i Pisa. Likevel hadde sienesiske mestre lenge blitt kalt inn til oppdrag i byen for å male sine albertavler, med kjente navn som Simone Martini, Lippo Memmi, Bartolommeo Bulgarini og Luca di Tommé på listen. Det sienesiske særpreget var altså tydeligvis ønsket¹⁹⁹. Santi Vito e Modesto i Collegiarli, stedet Taddeo malte albertavlen for i 1389, ligger like ved San Miniato al Tedesco, som igjen er innenfor Pisa-regionen. Selv om Taddeo ikke enda var registrert som tilreisende til Pisa, er det rimelig å tro at han i løpet av denne tiden ble påvirket av stilen som var rådende i denne byen hvor så mange av de store før ham hadde malt. I tillegg var dette antakeligvis byen hvor han vant oppdraget i Collegiarli. Som nevnt var 1389 også det året da Taddeo ble en del av Sienas malermesterlaug. Han kom altså til Collegiarli som en fersk sienesisk maler, med alle dens tradisjoner godt innprentet. Samtidig måtte han samarbeide med en

¹⁹⁷ (Van Os, 1990 s. 65)

¹⁹⁸ (Solberg, 1991 s. 36)

¹⁹⁹ (Van Os, 1990)

lokal håndverker for utformingen av panelene og rammeverket. Her er en mulig årsak til at *Collegiarli albertavlen* strukturelt sett er et triptykon, mens visuelt sett er inndelt som et pentakon²⁰⁰. Rammeverket for øvrig har sannsynligvis hatt et sienesisisk-gotisk preg, som vi kan se eksemplifisert på *Montepulciano albertavlen* (fig. 14) fra noen år senere²⁰¹.

Collegiarli albertavlen (fig. 26 og 27) viser hvordan Taddeo arbeidet både i sin egen sienesiske tradisjon, samtidig som han tilpasset uttrykket til den florentinske preferansen som var i *Collegiarli*.

Figurene på bildet er delt inn i hver sine nisjer, men er samtidig forbundet gjennom det mønstrede gulvet. Uttrykket som helhet, spesielt hva stil angår, er imidlertid sienesiske i karakter²⁰².

Som vist er trolig en av grunnene for Taddeos oppdrag i *Collegiarli* er at et sienesiske uttrykk var ønsket av oppdragsgiver²⁰³. Selv om det også er florentinsk-inspirerte trekk på *Collegiarli albertavlen*, er det sienesiske uttrykket dominerende. Det er derfor rimelig å tro at rammeverket til albertavlen opprinnelig hadde et gotisk preg, slik jeg har vist var den sienesiske preferansen.

Det betyr at det opprinnelige rammeverket til *Collegiarli albertavlen* hadde lignende elementer som vi i dag kan se på San Francesco fresken av Lippo Vanni, og San Stefano polyptyket av Andrea Vanni (fig. 47 og 49).

²⁰⁰ Det er også mulig at grunnen til triptykon formatet har med treverkets bredde å gjøre, for på slippe at skillelinjer f. eks. kommer midt gjennom en av de avbildede helgenene.

²⁰¹ Albertavlen i Montepulciano katedralen er en av de få albertavlene av Taddeo di Bartolo som fremdeles kan sees i opprinnelig ramme og på sin opprinnelige plassering. Det ble ferdigmalt ca. 1401, ikke lenge etter *Collegiarli albertavlen*. Grunnen til at den ikke blir mer omtalt her, er at dens enorme størrelse gjør sammenligning ugunstig.

²⁰² (Solberg, 2002)

²⁰³ Fordi Taddeo var nyutdannet, er det også rimelig å tro at han ikke var spesielt dyr å leie.

Kapittel 5: Rekonstruksjon

Så langt har jeg vist hovedkomponentene for en rekonstruksjon av en altertavle av den sienesiske maleren Taddeo di Bartolo fra 1389, med utgangspunkt i et lite tavlemaleri i Bergen Kunstmuseums samling i Lysverket.

Hovedpanelet består av Maria med barnet i midten, flankert av helgenene Sebastian, Paulus, Johannes Døperen og Nicholas av Bari. Predellaen, sporet opp i Philadelphia, USA, består av St. Antonius og St. Andreas lengst til venstre. Den sørgende Maria og den døde Jesus med en fortvilet Johannes Evangelisten på siden. Dette er ikonografien knyttet til den såkalte *den døde Kristus*. Erkeengelen Raphael og St. Laurentius er lengst til høyre.

Maria bebudelse fra Bergen vil fungere som fialbilder i denne sammenhengen. Dette er to separate paneler, hvor bildet av Gabriel vil være på venstre side (rett over St. Paulus), og Maria på høyre side (over Johannes Døperen).

Men dette utgjør ikke en hel altertavle. Tar jeg utgangspunkt i Andrea Vannis altertavle fra S. Stefano (fig. 49), mangler det to side-pilastere med bilder, her med kjente helgener. Det er mulig at slike side-pilastre opprinnelig befant seg på *Collegiarli altertavlen*, men fordi det ikke er funnet noen slike paneler, vil jeg i denne sammenhengen regne med at dette ikke var tilfellet. Dette stemmer også best med de korresponderende målene mellom *Johnsons predella* og hovedpanelet fra Collegiarli. I stedet vil jeg gå ut fra dekorative søyler med gotiske trekk, slik vi kan se på Lippo Vannis altertavle fra San Francesco kirken i Siena (fig. 47).

Som vist på St. Stefano polyptyket, var det ofte gavlbilder mellom hovedpanelet og fialene på Sienas altertavler. Det er ikke mulig å vite sikkert om noen slike var til stede på altertavlen jeg her rekonstruerer. *Collegiarli altertavlen* var et tidlig

verk av Taddeo di Bartolo, noe som kan tilsi at han ikke hadde mange assistenter. Altertavlen er heller ikke spesielt stor, og jeg vil derfor gå ut fra at det ikke befant seg gavlbilder som nevnt i eksempelet fra St. Stefano altertavlen²⁰⁴. Enten var gavlene løst på en måte som ligner fresken i San Francesco kirken (se over), eller at det kan ha vært mindre medaljonger med dekorative bilder av serafim, som er å finne i Taddeos *Montepulciano altertavle* (fig. 14) og *Bebudelsen* i Pinacoteca Nazionale (fig. 38).

Fremdeles mangler et viktig element på toppen av altertavlen: det er ikke nok med to fialbilder. Det er rimelig å tro at like over Maria og barnet befant det seg opprinnelig et større fialbilde med *Jesus Frelseren*. Som vi ser fra mine to eksempler på sienesiske trecento altertavler, fig. 47 og 49, var dette vanlig. I tillegg passer det ikonografisk inn med *Frelseren* øverst, da vi på den rekonstruerte altertavlen har *den døde Kristus* på predellaen, Jesusbarnet på hovedpanelet samt *bebudelsen* som fialbilder. Sammen med fuglen i Jesus hånd, som vist kan symbolisere Jesus lidelseshistorie, finner vi hele Kristus-historien fra barndom til død. Det er da passende å finne ham i *Triumf* øverst på altertavlen.

Det finnes ingen kjente bilder av *Frelseren* malt av Taddeo som opprinnelig kan ha tilhørt *Collegarli altertavlen* fra 1389. Enten er dette bildet ødelagt, eller det kan befinne seg i en privat samling et sted. De *Frelser*-bildene jeg har sett av Taddeo (det finnes flere) er alle senere enn 1389, noe som er lett å se av Jesus brede ansikt. En *Frelser* som passer inn i *Collegarli altertavlen* må ha hatt noen av de trekkene vi finner i den detaljerte *døde Kristus* på *Johnsons predella* (fig. 44). Ansiktet hans er avlangt og smalt, med lett skjeggvekst.

Velsignende Frelser fra Yale Universty Art Gallery, New Haven²⁰⁵ (fig 50), er en Kristus-type jeg har klart å finne som en sannsynlig likhet med den opprinnelige *Frelseren* på altertavlen, selv om dette bildet er datert til 1403. Figuren her er

²⁰⁴ Gavlbildene her viser de fire evangelistene.

²⁰⁵ Her i en reproduksjon tatt fra Solbergs artikkel i *The Burlington Magazine*, 1992 (Solberg, 1992).

imidlertid rundere i formen enn det vi kunne vente oss av Taddeos Kristus fra 1389.

For å få altertavlen komplett mangler det to fialbilder. I følge oppsettet skal det være ett på hver side av bebudelsen, altså over hodene til St. Sebastian og Nicholas av Bari. Heller ikke her vet vi hvilke bilder som opprinnelig opptok disse plassene. Fordi det bare er snakk om to, er det rimelig å tro at det enten må dreie seg om to helgener, tid- eller stedspopulære, eller det kan ha vært bilder av to engler²⁰⁶. Fra de altertavlene jeg har sett og studert fra Siena, vil jeg tro at det var snakk om to helgener. Dessverre er det ikke mulig å vite hvem dette var, heller ikke ut i fra den ikonografiske gjennomgangen jeg har foretatt av *Collegiarli* altertavlen for øvrig.

Alternativt er det en mulighet for at altertavlen ble avsluttet på toppen, ikke av fem fialbilder men av tre, slik vi kan se på Taddeos altertavle *Volterra polyptyket* (fig. 51). Grunnet *Collegiarli altertavlens* format, i tillegg til dets tydelige sienesiske karakter (*Volterra polyptyket* er laget i en langt mer florentinsk tradisjon), mener jeg at dette ikke er sannsynlig.

Dette betyr at jeg har valgt å gjennomføre rekonstruksjonen med hovedpanelet tatt fra *Collegiarli altertavlen*, predella fra *Johnsons predella* og fial bilder fra Bergen Kunstmuseum: *Maria bebudelse*.

På bakgrunn av det diskutert om sienas trecento altertavler, samt utgangspunktet for rekonstruksjonen, har jeg tegnet et forslag til hvordan rammeverket for *Collegiarli altertavlen* fra 1389 kan ha sett ut (se fig. 52).

Selve rekonstruksjonen av de forskjellige panelene er gjort i en fotomontage (se nedenfor). Jeg har også laget et forslag for hvordan den fulle altertavlen kan ha sett ut ved hjelp av *den velsignende Frelser* fra Yale og to helgener tatt fra sidepilastrene på *Maria med barnet og to helgener* (se fig 37). Dette er bare for å gi en illustrasjon, bildet fra Yale, samt de to helgenene ble malt av Taddeo di

²⁰⁶ Etter samtale med Gail Solberg i Firenze, Mars 2008.

Bartolo på et senere tidspunkt enn *Collegiarli altertavlen*. Den videre diskusjonen nedenfor vil derfor ta utgangspunkt i fotomontagen vist under.



Diskusjon

Rammeverket

For rekonstruksjonen av selve rammeverket tok jeg, som nevnt, utgangspunkt i altertavlene vist fig. 47 og 49. Når det gjelder selve tegningen, er den dessverre

ikke gjort i målestokk. Men den er tegnet, i så stor grad som mulig, proporsjonert ut i fra målene til *Maria bebudelse*, *Collegarli altertavlen* og *Johnsons predella*. Som modell for hvordan selve tegningen skulle gjøres, tok jeg utgangspunkt i Kees van der Ploegs tegnede rekonstruksjon av en altertavle av Bartolo di Fredi²⁰⁷.

Rammeverket på fig. 52 viser en predella, et hovedpanel med et bredere midtpanel og to smalere flankerende paneler på hver side. Over hvert av disse panelene er et fial-bilde. Treverket på hovedpanelets gavler har flate avslutninger, mens helgenene avbildet på dem ville stå under hver sin gotiske bue. Muligens ville det befinne seg et gavlbilde av serafim i mellomrommet mellom hovedpanelene og fial-panelene. Sidepilastrene er her tenkt uten bilder, bare dekorert ved hjelp av treverket. Søylene mellom bildene i hovedpanelet var mest sannsynlig smale, og i tvinnet form. Jeg har her avsluttet dem i en gotisk spiss øverst, på altertavlen mest sannsynlig med gotisk-organisk mønster. Også fial-panelene er dekorert med søyler på sidene, tvinnende også her, med samme avslutning som midtsøylene, i en mindre målestokk. Jeg ser for meg avslutninger på disse søylene som kanskje minner om dem vi ser på rammen fra 1900-tallet som i dag rommer *Maria bebudelse* (se fig. 1). Også på fial-panelene, som øverst er avsluttet i en gotisk spiss, ville Gabriel, Maria og helgenene befinne seg under gotiske buer.

En rekonstruert tegning av et tapt rammeverk til en altertavle fra trecento må nødvendigvis inneholde en del spekulasjon. Men basert på de kilder vi har til rådighet mener jeg at dette er en sannsynlig og troverdig representasjon av hvordan rammeverket til den rekonstruerte Collegarli altertavlen fra 1389.

²⁰⁷ (Van Os, 1985)

Fotomontage

Ved først øyekast ser ikke den rekonstruerte albertavlen spesielt overbevisende ut. Dette skyldes i stor grad at kvaliteten og fargene på bildene som er brukt er svært forskjellige.

At det mangler et "hoved fial-bilde" og to bilder på endene (over St. Sebastian og Nicholas av Bari) er også tydelig. Dessverre er disse bildene forsvunnet, og vi må forestille oss *Frelseren* over Maria med barnet, samt to helgener i trekvart lengde på hver av sidene til Gabriel og Maria.

Den rekonstruerte Collegiarli albertavlens mål ville ha vært ca. 233.8 cm høy og ca. 210 cm lang²⁰⁸. Nisjene de enkelte helgenene og Maria med barnet er plassert i ville ha vært klart definert av slanke, tvinnede søyler i gull. Disse søylene fortsatte over bildene med dekorative, spisse avslutninger. Slike dekorative fialer vil også ha dannet sidestykker til de fem fial-bildene, slik at hele albertavlen ble strukket oppover av disse gotiske elementene. Predellaen, som må ha vært albertavlens bredeste element, har mest sannsynlig vært i form av en boks, med et hulrom på baksiden²⁰⁹. Ved å se både på min tegnede rekonstruksjon av selve rammeverket (fig. 52), fig. 53s demonstrasjon på hvordan *Frelseren* og de to resterende helgenene var plassert samt fotomontagen av hvordan de enkelte panelene fra Collegiarli, USA og Bergen var plassert, får vi en god idé om hvordan albertavlen så ut i middelalderens Toscana.

Konklusjon

Denne rekonstruksjonen av Collegiarli albertavlen av Taddeo di Bartolo er på mange måter gjort på et i utgangspunkt mangelfullt grunnlag. Jeg har selv aldri sett verken *Collegiarli albertavlen* eller *Johnsons predella*, og har støttet meg til

²⁰⁸ Disse tallene er regnet ut ved hjelp av målene av de forskjellige komponentene. Noe gjetning ligger til grunn for høyden, og rammeverk er heller ikke tatt hensyn til. Medregnet fialene og rammeverket ville albertavlen bli en del høyere, og litt bredere.

²⁰⁹ (Strehlke, 2004)

hypotesen først lagt frem av Carl Strehlke om at predellaen opprinnelig var en del av hovedpanelet fra Collegarli. Hypotesen støttes imidlertid også av andre²¹⁰. At *Maria bebudelse* kan ha vært fialbilder til *Collegarli albertavlen* ble første gang foreslått av Solberg. Dr. Solberg er sannsynligvis den ledende Taddeo di Bartolo eksperten i verden nå, og hennes arbeid omhandlende hans liv og oeuvre er omfattende og veldokumentert. Dette gjør at rekonstruksjonen her er godt forankret i den nyeste forskning gjort rundt disse bildene²¹¹.

Mitt arbeid viser at hypotesene bygger på disse forhold: stilmessige likheter, ikonografi og målmessige korrespondanser. Noe som potensielt kunne ha styrket rekonstruksjonen hadde vært muligheten for å sammenligne baksiden av de forskjellige panelene. Det har, så vidt jeg vet, ikke vært gjort. Riktig nok er det et lite detaljbilde av *Johnsons predellas* bakside i Strehlke katalogen²¹², men dette bildet gir ikke noe egentlige svar på hvilken albertavle predellaen en gang hørte til. Predellaen har på et tidspunkt blitt kuttet både i høyde og bredde, i likhet med *Maria bebudelse* og kanskje også *Collegarli albertavlen*. Dette betyr at selv om *Collegarli albertavlen* igjen dukket opp med anledning til en undersøkelse av baksiden, er det ikke sikkert at det hadde vært mulig å konstantere de tre komponentenes tilhørighet på denne måten. Dette er fordi merker etter festene fra det opprinnelige rammeverket og grunnlaget for å sammenligne tykkelsen på panelene vil være skåret bort.

Det som med stor sikkerhet kan konstanteres, som vist gjennom de foregående kapitlene er:

- *Maria bebudelse* er et verk av Taddeo di Bartolo.
- Dette verket kan dateres tidlig i hans oeuvre, og har et format som tilsier at de en gang var fial-bilder i en større albertavle.
- *Collegarli albertavlen*, som viser store likhetstrekk med *Maria bebudelse* samt har korresponderende mål, er et trolig valg som tilhørende hovedpanel.

²¹⁰ (Solberg, 1991)

²¹¹ For ordens skyld: det er ikke gjort mye forskning på hvert enkelt av bildene, bare det som er nevnt over.

²¹² Se. (Strehlke, 2004 s. 404)

- Etter alt å dømme ble *Collegarli albertavlen* demontert på samme tid som Gerhard Stub kjøpte *Maria bebudelse*.
- *Den døde Kristus* var et populært motiv som en del av predellaikonografien i Siena på den aktuelle tiden.
- *Johnsons predella*, som inneholder ikonografiene *den døde Kristus*, helgener assosiert med helbredelse, samt en mulig oppdragsgivers (for *Collegarli albertaven*) navnebror på hedersplass ved Marias side, tilsier at dette er en meget god kandidat som *Collegarli albertavlens* predella.
- Korresponderende stempelredskap er påvist både på *Maria bebudelse* og på *Johnsons predella*.

Slike konstateringer er ikke nok til å kunne konkludere med absolutt sikkerhet at denne rekonstruksjonen er riktig, men det er nesten umulig å oppnå dette når vi arbeider med middelalderbilder. Ofte må en nøye seg med å konkludere med at hypoteser og teorier ikke er motbevist. I dette tilfellet er det nettopp slik, men er i tillegg støttet av data fra ulike kilder og av ulike typer. Selv om disse tre komponentene ikke skulle være de rette (som sagt er det svært trolig at de er det), så illustrerer de likevel godt både stilistisk og ikonografisk hvordan en en trecento albertavle av Taddeo di Bartolo tidlig i hans oeuvre sannsynligvis så ut.

Avslutning

I dag pryder *Maria bebudelse* en av Lysverkets vegger som ett av Bergen Kunstmuseums absolutte perler. Dette tavlemaleriet er et sjeldent toscansk trecento verk som kan oppleves her i Norge, og er av en nydelig kvalitet. Under arbeidet med denne masteroppgaven har jeg kunne konkludere gjennom stilistisk analyse, sammenligning av stempelmerker og tekstilmønstre, med at attribusjonen til den sienesiske malermesteren Taddeo di Bartolo med stor sannsynlighet er riktig. Dette var en kunstner som ble svært berømt i sin levetid i skiftet mellom trecento og quattrocento, og selv om det er trist at så mange altertavler ble demontert og solgt unna tidlig på 1800-tallets Italia, kan vi nå være glade for at et verk av en så prominent kunstner fant veien til Bergen gjennom Konsul Gerhard Stub.

Taddeo di Bartolo virket etter svartedødens herjinger i Toscana. Den tilbakevendingen til et mer bysantivistisk og tradisjonsrik sienesk kunst som oppstod på denne tiden er tydelig å spore i Marias og Gabriels vakre trekk. Samtidig har jeg vist gjennom eksemplene tatt med i attribusjonen, at Taddeo også var svært påvirket av de store sienesiske kunstnere som utviklet stilen og ikonografien i Siena, og Italia, etter Duccios tid, som Simone Martini og Lorenzetti brødrene. Dette gjorde det naturlig å konkludere i rekonstruksjonen av rammeverket til Collegiarli altertavlen at det sienesiske særpreg skulle fremheves i de smale nisjene og i de gotiske buone og tallrike spir.

Grunnlaget for rekonstruksjonen av Collegiarli altertavlen bygget på hypotesen framlagt av Carl Srehlike og Gail Solberg om at *Maria bebudelse* opprinnelig var fialbilder tilhørende hovedpanelet *Collegiarli altertavlen* med predellaen *Johnsons predella*. Grunnet korresponderende stil, ikonografi, stempelmerker og mål, er dette en meget sannsynlig rekonstruksjon, satt sammen i fotomontage her for første gang. Det er spennende å se hvordan altertavlen kan ha sett ut i sin helhet

i 1389, og den lange reisen disse to panelene med Engelen Gabriel og Maria i Bergen har opplevd.

I løpet av arbeidet med oppgaven er så mye som mulig av denne reisen gjort rede for. *Collegalri altertavlen* ble etter all sannsynlighet demontert og stykket opp for salg i begynnelsen av 1800-tallet, etter at det foregikk en undertrykking av religiøse stiftelser i Italia på denne tiden. Et hovedsete med ansvar for en slik samling av kunstverk befant seg i Livorno, og hadde et underdistrikt i Pisa, like ved Collegalri. Det var trolig i Livorno at Konsul Stub kjøpte panelene, da det var her han bodde på denne tiden. Bildene ble donert til Bergen Museum i 1837, og ble bearbeidet og innrammet i en rektangulær ramme i 1881, en ramme som sannsynligvis korresponderte den bildene hadde hatt i tiden i Livorno før de ble sendt til Norge uten ramme.

Fordi Osvald Sirén omtaler denne rektangulære rammen i sin artikkel fra 1916, må det restaurerte resultatet og den sienesisisk-gotiske rammen vi i dag ser stamme fra etter 1916.

På grunn av en slik masteroppgaves begrensede omfang, gjør de funn som er gjort under undersøkelsene her naturligvis at man blir enda mer nysgjerrig på både bildenes opphavssted og deres opphavsmann. Fordi det er over 600 år siden bildene ble malt, er det fremdeles mye man ikke vet. Et eksempel er i hvilket verksted Taddeo di Bartolo gikk i lære hos. I kapittel 2: Taddeo di Bartolo redegjorde jeg for de læremesterne som utpeker seg som sannsynlige. Samtidig, gjennom arbeidet med stempeling og tekstilmønsteret i forbindelse med attribueringen av *Maria bebudelse* i kapittel 3, er det ett navn som dukket opp i begge de tilfeleler: Niccolò de Ser Sozzo. Stemplingen på Marias kragekant (se fig. 4) ble linket av Carl Stehlke, i forbindelse med *Johnsons predella* (se detlaj fig. 45 og 54), med stempel nr. 379 i Skaugs katalog²¹³. Dette stempelredskapet er dokumentert hos Bartolomeo Bulgarini og senere hos Niccolò di Ser Sozzo. Med Skaugs advarsel om nøyaktighet i forhold til mål i denne sammenheng, vil jeg bemerke at det kunne vært svært interessant å se om disse stempelingene virkelig er de samme ved senere å foreta nøyaktige mål av de forskjellige eksemplene.

²¹³ (Skaug, 1994)

I arbeidet med å identifisere Marias kjoledekor i Klesses bok, var dette mønsteret i gruppen *Chineisische Kleinmuster*, assosiert med Niccolò di Ser Sozzos *Caleffo d'Assunta* (fig 42)²¹⁴. Niccolò var en kjent og dyktig miniatyrmaler, og samarbeidet med Luca di Tommé på bildet *Maria og barnet* fra 1362 (fig. 55). Taddeo di Bartolo viste seg også å være en svært begavet miniatyrmaler. Dette er noe vi kan se på det vakre verket som danner utgangspunktet for denne oppgaven: *Maria bebudelse*. Luca di Tommé er, som nevnt i kapittel 2, en av de malermestere som utpeker seg som mulig mester for Taddeo.

Det ville være interessant å ta disse spørsmålene videre ved en senere anledning, og de peker seg ut i periferien av denne oppgavens tema. Taddeo di Bartolo ser ut til å være nært tilknyttet Niccolò di Ser Sozzo gjennom stemplemerker (med forbehold om mål som må gjøres), tekstilmønstre som vi har lært også ofte var benyttet og gikk i arv i toscanske verksted, og kanskje også i teknikk. Det har ikke lyktes å gå videre med disse hypotesene i denne oppgaven, grunnet tid og relevans.

Denne siste oppdagelsen viser i stor grad hvordan det er å jobbe med et tavlemaleri fra middelalderen: det er et spennende forskningsarbeid, hvor man lærer mer og mer jo dypere en "graver." Først ved å studere bildet, bruk av UV-lys, deretter å snu bildet og lære om dets historie, og ikke minst gjennom studier av de skriftlige kilder som er tilgjengelig. Å oppleve Taddeo di Bartolos verk i Siena, byen han kom fra og bodde i mesteparten av livet var også en stor opplevelse og bekreftet nok en gang Taddeos særegne stil i den rike sienesiske malertradisjon.

²¹⁴ (Klesse, 1967)

Litteraturliste

- Berenson, B. (1968). *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal Artists and Their Works with an Index of Places*. London, Phaidon.
- Bibelen (1968). *Bibelen*. Oslo, Det norske bibelselskaps forlag.
- Blytt, A. m. f. (1963). *Maleri, skulptur. Bergen Billedgalleri*. Bergen, A.s John Griegs Boktrykkeri.
- Catoni, G. (2004). *A Short History of Siena*. Pisa, PACINI editore.
- Cennini, C. d. A. (1933). *The Craftsman's Handbook "Il Libro dell' Arte"*. New York, Dover Publications, INC., New York.
- Civai, M. (2005). *The Palazzo Pubblico and the Civic Museum of Siena (Visual guide)*. Siena, Betti Editrice.
- Farmer, D. H. (1997). *The Oxford Dictionary of Saints*. Oxford, Oxford University Press.
- Folgerø, P. O. (2000). *Himmel og lys i billedkunst og forståelse fra middelalderen til barokken. Himmel og Lys*. G. Årbu. Bergen, Bergen Kunstmuseum.
- Folgerø, P. O. (Udatert). *Duccio si Mastà tavle. Nokre refleksjonar omkring kunsthistoria si lesning av bysantinske stiltrekk i italiensk proto-remessanse*. Arbeidsnotat, UiB.
- Fredericksen, B. B. o. Z., Federico (1972). *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Frugoni, C. (2003). Pietro and Ambrogio Lorenzetti. *The Great Italian Painters form the Gothic to the Renaissance*. SCALA. Florence, Scala Group S. p. A.
- Hyman, T. (2003). *Sieneese Painting. The Art of a City-Republic 1278 - 1477*. London, Thames & Hudson.
- Jannella, C. (2003). Simone Martini. *The Great Italian Painters Form the Gothic to the Renaissance*. SCALA. Florence, SCALA Group S.p.A.
- Johannesen, O. R. (1961). Bergen Museums Malerisamling og katalogen av 1814. *Norges eldste kunstsamling*. A. Blytt. Bergen, Bergen Kommunale Kunstsamlinger **Katalog nr. 19**.

- Klesse, B. (1967). *Seidenstoffe in der italienischen malerei des 14. jahrhunderts*. Bern, Abegg-Stiftung.
- Lucie-Smith, E. (1990). *Illustrert kunstordbok*. Oslo, NKS-Forlaget.
- Madsen, K. (1918). Gamle billeder i Bergens Billedgalleri. *Kunst og Haandverk. Nordiske Studier*. A. W. H. Brøgger, Emil; Romdahl, Axel L. Kristiania (Oslo), Alb. Cammermeyers Forlag, Lars Swanstrøm.
- Mailey, J. (1971). "Reviewd work: Seidenstoffe in der italienischen Malerei de vierzehnten Jahrhunderts by Brigitte Klesse." *The Art Bulletin* **53**(4): 523 - 525.
- Meiss, M. (1951). *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Teligion, and Society in the Mid-Fouteenth Century*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Norman, D., Ed. (1995). *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280 - 1400. Volume 2: Case Studies*. Yale, Yale University Press.
- Norman, D. (2003). *Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260-1555)*. New Haven and London, Yale University Press.
- Ormhaug, K. (2006). "Bergen Kunstmuseum 1825 - 2006." *Kunst og Kultur* **2006**, no. 2: 85 - 92.
- Sirén, O. (1916). "Tidliga italienska målningar i Bergen." *Tidskrift för konstventenskap*.
- Skaug, E. S. (1994). *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting c.1330-1430. Volume I*. Oslo, Nordisk Konservatorforbund, Den norske sekskjon / IIC-Nordic Group.
- Skaug, E. S. (1994). *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting c. 1330 - 1430. Volume II*. Oslo, Nordisk Konservatorforbund, Den norske seksjon / IIC - Nordic Group.
- Smart, A. (1978). *The Dawn of Italian Painting 1250 - 1400*. Ithaca, New York, Cornell University Press.
- Solberg, G. E. (1991). Taddeo di Bartolo: His life and work. *Departement of fine arts*. New York, New York University. **PhD**.
- Solberg, G. E. (1992). "A Reconstruction of Taddeo di Bartolo's Altar-Piece for S. Francesco a Prato, Perugia." *The Burlington Magazine* **134**(1075): 646 - 656.

Solberg, G. E. (2002). *Altarpiece Types and Regional Adaptations in the Work of Taddeo di Bartolo. Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*. V. M. Schmidt. Yale, Yale University Press.

Strehlke, C. B. (1985). "Sienese Paintings in the Johnsons Collection." *Paragone (Firenze)* **37**.

Strehlke, C. B. (2004). *Italian Paintings 1250 - 1450. In the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*. Philadelphia, PA, Philadelphia Museum of Art.

Stubblebine, J. H. (1969). "Segna di Buonaventura and the Image of the Man of Sorrows." *Gesta* **8**(2): 3 - 13.

Symeonides, S. (1965). *Taddeo di Bartolo*. Siena, Accademia Senese Degli Intronati.

Tavolari, B. (2007). *Siena. Museo dell'Opera, Paintings*. Milano, Silvana Editoriale Spa.

Ursin, J. (1975). *Kristne symboler, En håndbok*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.

Van Os, H. (1990). *Sienese Altarpieces 1215-1460. Form, Content, Function. Volume 2: 1344-1460*. Groningen, Egbert Forsten Publishing.

Van Os, H. W. (1985). "Tradition and Innovation in Some Altarpieces by Bartolo di Fredi." *The Art Bulletin* **67**(1): 50 - 66.

Vasari, G. (1979). *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects. [Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, 1568]*. New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers.



Fig. 1. *Maria bebudelse.* Taddeo di Bartolo. 1389.



Fig. 2. *Gabriel* (detalj, fig. 1) Taddeo di Bartolo. 1389



Fig. 3. *Maria* (detalj, fig. 1) Taddeo di Bartolo. 1389

Fig. 4. *Stempling.* (Maria, detalj fig. 1)



Maria: kant på mantel og glorie.

Rammebord



Maria: "krage" kant på kjole

Fig. 5. Stempling. (Gabriel, detalj. fig. 1)



Gabriel: glorie

Rammebord



Gabriel: "krage" på kjortel



Fig. 6. *Maria bebudelse.* Taddeo di Bartolo. 1389



Fig. 7. *Maria bebudelse, bakside* (bakside fig. 1)



Fig. 8. *Maria bebudelse, bakside* (bakside fig.1)



Fig. 9. *Maria bebudelse, bakside* (bakside fig. 1)



Fig. 10. *Maria bebudelse, bakside* (bakside, fig. 1)



Fig. 11. *Maria bebudelse, bakside* (bakside, fig. 1)



Fig. 12. *San Gimignano polyptyk.* Taddeo di Bartolo



Fig. 13. *Maria.* Taddeo di Bartolo (detalj. fig. 51)



Fig. 14. *Montepulciano altertavlen.* Taddeo di Bartolo. Ca. 1401



Fig. 15. *St. Thaddeus.* Taddeo di Bartolo (detalj. fig.14)

Fig. 17. *Maestà*. Duccio. 1311.



Fig. 17. *Maestà*. Simone Martini.



Fig. 18. *Bebudelsen*. Simone Martini / Lippo Memmi. 1333





Fig. 19. *Carmelite Madonna.* Pietro Lorenzetti. 1329



Fig. 20. *Carmelite Madonna rekonstruert.* Pietro Lorenzetti. 1329
(Rekonstruksjon: Hayden Maginnis)



Fig. 21. *Kroningen av Maria.* Jacopo di Mino del Pellicciaio
(dokumentert 1342 til 1389)



Fig. 22. *Maria og barnet med St. Anne.* Luca di Tommè
(detalj, Polyptyk 1376)



Fig. 23. *Hellige tre kongers tilbedelse.* Bartolo di Fredi.
Ca. 1385 - 8



Fig. 24. *Madonna dei Mercanti.* Barnaba da Modena. 1369.

Fig. 25. *Den ydmyke Madonna med helgener.* Gregorio di Cecco. 1423





Fig. 26. *Collegarli altertavlen.* Taddeo di Bartolo. 1389

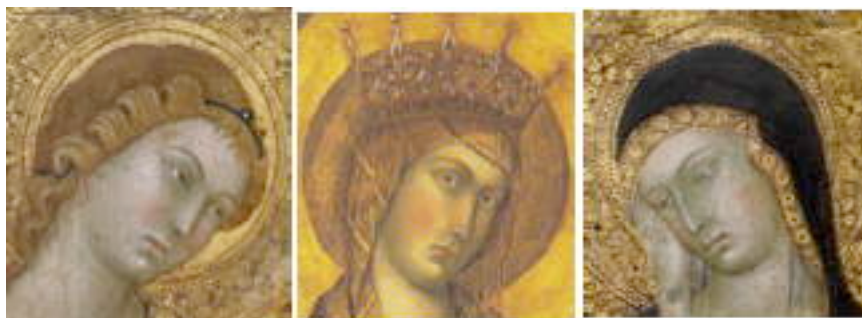


Fig. 27. Detalj fra fig. 26 og fig. 1.

Fig. 28. Detalj av fig. 1 og 20.

Dyremønster på kappe (fra venstre) Maria (*Collegarli*),
Maria (*Maria bebudelse*) og St. Sebastiean (*Collegarli*).





Fig. 29. *Budapest Madonna.* Taddeo di Bartolo. 1395.



Fig. 30. Detlaj fig. 1 og fig. 29



Fig. 31. *Madonna del Latte.* Paolo di Giovanni Fei. Ca. 1390



Fig. 32. *Grenoble polyptyket.* Taddeo di Bartolo. 1395.



Fig. 33. Detalj fra fig. 1 og 23.



Fig. 34. *Avignon Maria og barnet.* Taddeo di Bartolo. Ca. 1393.



Fig. 35. Detalj fra fig. 1 og 34.



Fig. 36. Detalj Marias kjole fig. 1.

Fig. 37. *Madonna og barnet med to helgener.* Taddeo di Bartolo. Ca. 1405 - 06. (med to detaljbilder)





Fig. 38. *Bebudelsen*. Taddeo di Bartolo. 1409

Fig. 39. Detalj fra fig. 38





Fig. 40. Detalj fig. 26 (St. Sebastian)



Fig. 41. *Chineisische Kleinmuster No. 152. (Klesse)*



Fig. 42. *Caleffo d'Assunta*. Niccolò di Ser Sozzo. Ca. 1336 - 8



Fig. 43. *Maria og barnet.* Taddeo/verksted

Fig. 44. *Johnsons predella.* Taddeo di Bartolo. 1389





Fig. 45. Stempling, *Johnsons predella*.

Fra venstre: Jesus glorie, rammebord øverst til højre, St. Antonius Abbets glorie og rammebord.



Fig. 46. Krusifiks. *Taddeo di Bartolo*. 1405 - 10.



Fig. 47. *San Francesco freske.* Lippo Vanni. Ca. 1360.



Fig. 48. *San Francesco freske.* Lippo Vanni. Ca. 1360.



Fig. 49. *S. Stefano alla Lizza polyptyk.* Andrea Vanni. Ca. 1400.



Fig. 50. *Velsignende Frelser*. Taddeo di Bartolo. 1403



Fig. 51. *Volterra polyptyk*. Taddeo di Bartolo. 1411

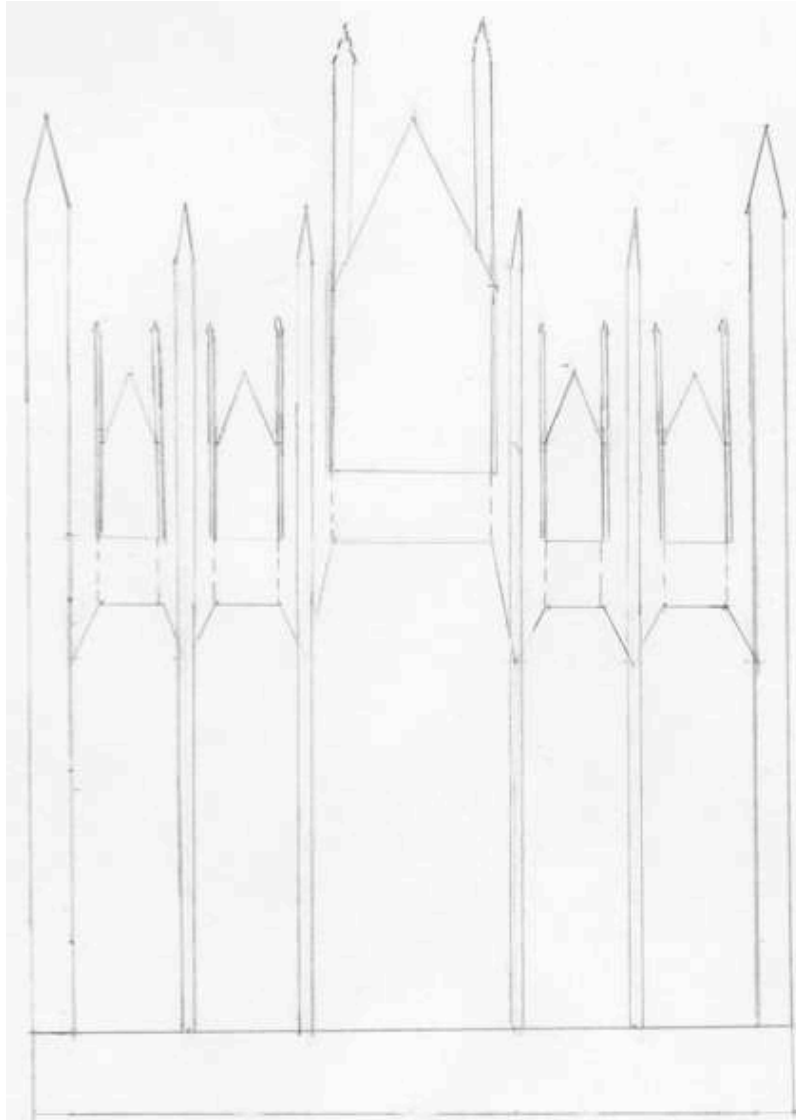


Fig. 52. Rekonstruksjon rammeverk *Collegarl altertaven* (forfatter)



Fig. 53. Illustrasjon av rekonstruert Collegarli altertavle (forfatter)



Fig. 55. *Maria og barnet med helgener.* Niccolò de Ser Sozzo og Luca di Tommè. 1362.