

# *Taccuino di disegni*

En kontekstuell analyse av Giovannino de' Grassis tegnebok

Ine Elisabeth Lindholt Vestengen



Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Veileder: Førsteamanuensis Per Sigurd Tveitevåg Styve

**Universitetet i Oslo**

Mai 2019



*Historie er dokumentasjon fra en tid som blir funnet  
bemerkelsesverdig i en annen.*

- Jacob Burckhardt

© Ine Elisabeth Lindholt Vestengen

2019

*Taccuino di disegni*: En kontekstuell analyse av Giovannino de' Grassis tegnebok

Ine Elisabeth Lindholt Vestengen

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

## **Sammendrag**

Tegneboken *Taccuino di disegni*, laget mellom 1389 og 1398 av Giovannino de' Grassis verksted, inneholder over 80 dyrefremstillinger. Tegneboken har en høyst interessant dualisme av før-moderne og tidlig moderne tradisjoner, der naturstudier eksisterer side om side med fabeldyr. Min tese er at under den gradvise overgangen mellom middelalder og renessanse eksisterte det en særegen overgangsperiode hvor man forhandlet mellom etablerte og nye erfaringer og ideer. I dette arbeidet settes tegneboken inn i historisk og idehistorisk kontekst som belyser dette overgangsparadigmet, der det gjennomgående temaet er sameksistensen av virkelighet og overtro. Perioden 1300-1500 er en kompleks kulturhistorisk tid, og sett i lys av denne tiden danner det seg interessante, nye vinklinger på dyreportrettene i *Taccuino* som har blitt fullstendig oversett av tidligere forskning.

## **Synopsis**

*Taccuino di disegni*, a drawing book made between 1389 and 1398 by Giovannino de' Grassi's workshop, consists of over 80 animal motives. The drawing book has a highly interesting dualism of pre-modern and early modern traditions, where nature studies exist side by side with fantasy animals. My thesis is that during the gradual transition from the Middle Ages to the Renaissance, there existed a distinctive transitional period where one negotiated between established and new experiences and ideas. Here, the drawing book is analysed within a historical context that highlights this transitional paradigm, where the recurrent theme is the coexistence of reality and superstition. The period between 1300-1500 is a complex cultural-historical era, and when analysed within this context, interesting new perspectives form on the animal portraits of *Taccuino* which have been completely overlooked by previous research.



## Forord

Høsten 2017 fikk jeg for første gang øynene opp for *Taccuino di disegni*, og i de to påfølgende årene har denne tegneboken fengslet meg fullstendig. Det har vært en lærerik og givende tid, og i den anledning er det et knippe uvurderlige mennesker jeg vil takke.

Min veileder Per Sigurd Tveitevåg Styve, for berikende samtaler og motiverende kommentarer. Denne oppgaven ville vært fattigere uten deg.

De ansatte ved Biblioteca Civica Angelo Mai i Bergamo, særlig Marta Gamba, som våren 2018 lot meg konsultere en faksimile-utgave av tegneboken.

Mine venner og studiekamerater på Morgenstjerne, for innspill, latter, og støtte.

Nærmeste familie, som alltid er der om jeg trenger det.

Matthew, for din evige tro på meg og alt jeg gjør. Din entusiasme, støtte, og hjelp i dette arbeidet har vært uerstattelig.

Grazie mille!

Oslo, Mai 2019





## Innholdsfortegnelse

1. Innledning.....	11
1.1 Introduksjon av tema.....	11
1.2 Problemstilling.....	12
1.3 Forskningshistorie.....	13
1.4 Teoretisk perspektiv.....	19
1.5 Fremgangsmåte.....	23
2. Taccuino di disegni.....	26
2.1 Relevante motiver.....	26
2.2 Tegnebokens historie.....	26
2.3 Utgangspunktet.....	27
2.4 Beskrivelse av dyreportrettene.....	29
2.5 Oppsummering.....	36
3. Giovannino de' Grassi og Visconti-hoffet.....	38
3.1 Giovannino de' Grassi.....	38
3.2 Visconti-hoffet.....	41
3.3 Milano på slutten av 1300-tallet.....	46
3.4 Oppsummering.....	50
4. Naturhistorie og dyreforståelse på 1300-tallet.....	52
4.1 Vitenskapen.....	52
4.2 Synet på dyr og natur.....	53
4.3 Frederick IIs betydning for 1300-tallets naturhistorie i Italia.....	57
4.4 Marco Polo.....	59
4.5 Oppsummering.....	61
5. Visuelle eksempler på samtidens verdens- og dyresyn.....	62
5.1 Italienske eksempler.....	62
5.2 Eksempler fra andre land.....	69
6. Excursus: Enhjørningen.....	73
6.1 Tegnebokens enhjørninger.....	73
6.2 Enhjørningens opprinnelse.....	74
6.3 Enhjørningen i visuelle eksempler.....	75
7. Konklusjon.....	80
Bibliografi.....	83
Illustrasjoner.....	89



# 1. Innledning

## 1.1 Introduksjon av tema

Det finnes visuelle, historiske kilder som beveger seg over og formidler utfordringer i overganger mellom moderne konstruerte epoker. Denne tankegangen danner grunnlaget for mitt arbeid, hvor jeg her vil kontekstualisere en tegnebok fra slutten av 1300-tallet.

Tegneboken har elementer både fra middelalder og fra renessanse, og faller slik sett ikke entydig inn under verken den ene eller andre periodiseringen. Mitt mål er først og fremst å kaste nytt lys på tegneboken, men også å vise at fortiden kan være langt mer kompleks enn det den tradisjonelle epokeinndelingen er i stand til å vise. Noen kilder passer ikke inn i bare én tid, og nettopp dette kan gi de et særpreg som kanskje blir lettere oversett i et tradisjonelt, lineært historiesyn. Overganger mellom det sene 1300-tallet og tidlige 1400-tallet i Italia vil her bli ansett som egne kulturhistoriske paradigmer med egne særtrekk. Jeg vil først presentere tidligere forskning på tegneboken samt teori og fremgangsmåte før jeg går nærmere inn på tegnebokens innhold. Deretter vil jeg i de neste fire kapitlene sette tegneboken inn i relevante kontekster, som vil lede opp til en konklusjon.

*Taccuino di disegni* er en italiensk tegnebok fra 1389 – 1398, og består av 88 dyretegninger, gotiske alfabetbokstaver, og et par menneskefremstillinger. Den ble laget av Giovannino de' Grassi og hans verksted, og har i svært liten grad blitt forsket på som et selvstendig verk. I lys av dens interessante symptomale verdi og kunstneriske kvalitet, er mangelen på tidligere forskning forbausende. Flere av dyreportrettene i boken finner vi igjen i Visconti-hoffets illuminerte tidebok *Offiziolo Visconti* og det medisinske leksikonet *Historia Plantarum*.<sup>1</sup> Dette har ført til at tegneboken i stor grad har blitt sett på som en mønsterbok i middelaldertradisjon,<sup>2</sup> noe tidligere forskning bærer preg av. *Taccuino* blir gjerne nevnt i forbindelse med andre dyretegninger fra middelalderen eller andre mønsterbøker fra perioden. Tegnebokens plassering innenfor dette rammeverket har ikke blitt tilstrekkelig utfordret. Jeg mener tegneboken ikke kan oppfattes kun som et middelalderprodukt, men at det snarere må undersøkes om boken kan sees på som en visuell, historisk kilde som ble til under en

---

<sup>1</sup> Scheller, Robert, *Exemplum: Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (c900-c.1470)* (Nederland: Amsterdam University Press, 2014), s. 63

<sup>2</sup> Mønsterbøker ble brukt til å inneholde et repertoar av motiver som kunne bli brukt i malerier eller manuskripter. Chapman, Hugo, Faietti, Marzia, *Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings* (UK: The British Museum Press, 2010), s.90

overgangsfase fra middelalder til renessanse. Overgangen mellom middelalder og renessanse skjer gradvis, og perioden 1300-1500 preges både av diskontinuitet og kontinuitet. Jeg argumenterer for at overgangsfasen eksisterer i sitt eget paradigme, som fremviser interessante og grunnleggende motsetningsforhold som har sin egne visuelle kultur. Det er i lys av denne overgangsfasens egne kultur, hvor etablerte forestillinger og nye erfaringer forsøkes sammenholdt, at jeg skal kontekstualisere *Taccuino di disegni*. Ved å se på hvilke forhold tegneboken ble skapt i, vil jeg vise hvordan det vi i dag oppfatter som motsetninger eksisterte side om side i denne kulturens paradigme, og se i hvilken grad *Taccuino* kan bli oppfattet som en visuell kilde fra denne tiden.

Flere av dyreportrettene synes utvilsomt å være basert på empirisk observasjon, noe jeg går nærmere inn på i kapittel to. Disse dyreportrettene er naturstudier som er del av tidlig moderne tids paradigme. Men jeg finner også middelalderske tradisjoner i tegneboken. De gotiske alfabetbokstavene og den heraldiske løven (fig. 1) er trekk som utelukkende tilhører en eldre tradisjon. Men noen av dyretegningene er deler av mer symbolistiske narrativer, og dette er noe vi finner både i middelalder og renessanse. Dette gjelder også i høyeste grad tegnebokens fantasidyr, først og fremst enhjørningene. Jeg mener både tegnebokens innhold og ulikhetene i måten dette er fremstilt på, viser en interessant overgangsperiode hvor et eldre paradigme fortsatt utøvet betydning mens det nye ennå ikke var etablert.

## 1.2 Problemstilling

Tidligere forskning baserer seg grovt sett på to tolkningstradisjoner: den ene – og største – anser tegneboken som et rent middelalderprodukt mens den andre fokuserer på dens naturstudier og kobler dermed tegneboken til renessansen. Min tese er at under den gradvise overgangen mellom middelalder og renessanse eksisterte det en særegen overgangsperiode hvor man forhandlet mellom etablerte og nye erfaringer og ideer. Det er i lys av denne overgangsperioden jeg vil tilnærme meg *Taccuino di disegni*. Snarere enn å gå inn i den nåværende polemiske debatten, vil jeg sette tegneboken inn i historisk og idehistorisk kontekst som kan belyse dette overgangsparadigmet. Teoretisk finner jeg støtte i teoretiske perspektiver fra Thomas Kuhn, Michel Foucault, og Hans Blumenberg.

### 1.3 Forskningshistorie

Det meste av forskningen på *Taccuino* plasserer den som et middelalderverk. Det finnes likevel noen kunsthistorikere som har reist spørsmål ved denne plasseringen. Store deler av den eksisterende forskningen på tegneboken er eldre materiale, og det har i løpet av 1900-tallet blitt lagt mer vekt på forskning vedrørende middelalderens naturhistoriske forståelse.<sup>3</sup> De siste 30 årene har også forskning fokusert mest på førmoderne vitenskap som en del av ulike sosiale og intellektuelle kontekster, ulike trossystem, og ulike kulturelle ideer om natur.<sup>4</sup> Dette fører til et langt mer komplekst og overlappende sett av ideer som gjennomsyrrer både middelalder og renessanse, det vil si som går vekk fra det lineære, tradisjonelle synet på disse to epokene der den ene avløser den andre. Å se et klart skille mellom middelalder og renessanse er i kontekstuell behandling av en tegnebok som *Taccuino di disegni* høyst problematisk.

Kunsthistoriker Francis Klingender (1907 – 1955) var av en tradisjonell oppfatning. I sitt hovedverk *Animals in Art and Thought to the end of the Middle Ages* studerer han representasjon av dyr gjennom hele middelalderen, og de' Grassis tegnebok blir her utelukkende behandlet i middelaldertradisjonen. Klingender mener tegneboken har lite å gjøre med den voksende interessen for vitenskap og natur som en finner fra og med tidlig moderne tid, og anser betydningen av de vitenskapelige oppvåkningene på 11- og 1200-tallet for minimal for 1300-tallets zoologi.<sup>5</sup> Det finnes for Klingender et klart skille mellom dyrefremstillinger under middelalder og renessanse, og det skillet er Pisanello.<sup>6</sup> Giovannino de' Grassi vil med dette synet havne en generasjon før Pisanello, og er dermed utelukkende en del av en eldre tradisjon. Klingender er kunsthistorikeren jeg stiller meg mest kritisk til i mitt arbeid med *Taccuino di disegni*, da jeg mener tegneboken utvilsomt er en del av den voksende interessen for vitenskap og natur, samt at jeg mener utviklingen fra middelalder til renessanse var gradvis, og ikke et entydig brudd og en ensrettet utvikling.

---

<sup>3</sup> Grafton, Anthony, Siraisi, Nancy, *Introduction* i Grafton, Anthony, Siraisi, Nancy, *Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Renaissance Europe* (USA: The MIT Press, 2000), s. 6

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 7

<sup>5</sup> Klingender, Francis, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages* (USA: The MIT Press, 1971), s. 381

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. 482

Av tidligere forskning er det Otto Pächt (1902 – 1988) som kommer nærmest i å arbeide med tegneboken som et selvstendig forskningsobjekt samt å skille den delvis fra middelaldertradisjonen. Pächt kaller den for den første zoologiske billedboken på tross av at et par mytologiske dyr – først og fremst to enhjørninger – fortsatt er i tråd med den middelalderske tradisjonen.<sup>7</sup> Pächt betegner den for en zoologisk billedbok ettersom vi i tegneboken finner flere dyreportretter som er skapt utifra en interesse kun for dyrene selv. Disse er imidlertid ikke fremstilt i noen narrativ situasjon, og omfatter flere titalls arter. Hele 64 av tegnebokens 88 dyrefremstillinger er slike dyreportretter. De resterende dyrefremstillingene er dyr i narrative situasjoner samt heraldiske løver. Denne sameksistensen av dyreportretter og mer symbolske dyrefremstillinger forklarer Pächt med at de' Grassi har, med dyreportettene i tegneboken, skapt noen tidlige naturstudier, men at han behandler de i middelaldertradisjonen nettopp ved å sette de inn i en mønsterbok som er i samsvar med periodens konvensjoner for mønsterbøker:

What is still medieval in the new departure is the use to which these nature studies are put in the artist's practice. Breaking with the medieval habit of abstract invention, de' Grassi now finds his models in nature itself, yet at once turns the newly discovered material into patterns, similes, atelier formulas. He has enlarged the inherited repertory of standing phrases, but still believes in the usefulness of such phrases or ready-made formulas. That explains why in de' Grassi's book the naturalistic animal studies stand side by side with drawings of heraldic lions and similar heraldic or decorative design composed of motifs in various degrees of stylization.<sup>8</sup>

Pächt forklarer hvordan fremstilling av dyr ble en trend i Lombardia på slutten av 1300-tallet, og at lombardiske kunstnere fremstilte dyr i det han kaller skissebøker hvis funksjon ofte er den samme som i en mønsterbok.<sup>9</sup> Han er derfor på den andre side enig med Klingender i tegnebokens funksjon, men for Pächt betyr ikke det at den automatisk tilhører en middelaldertradisjon ettersom han mener de' Grassis tegnebok i tillegg inneholder tidlige naturstudier og en plassering utelukkende som middelalderverk vil dermed ikke være tilfredsstillende. Pächt ligger derfor nærmest mitt synspunkt. Som formalist har han imidlertid ikke satt tegneboken inn i tilstrekkelig mange relevante kontekster.

---

<sup>7</sup> Pächt, Otto. "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, no. 1/2 (1950): 13-47. doi:10.2307/750141, s. 15

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 17

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 18

Pächt er interessert i hvordan den lombardiske stilen – og den voksende trenden med å fremstille dyr - oppstod, og hvordan det nord-italienske miljøet på slutten av 1300-tallet kan sammenliknes med miljøet i Sør-Italia under Frederick II, 150 år tidligere.<sup>10</sup> Denne koblingen opptar også Klingender. Det var de vitenskapelige oppvåkningene som skjedde i Frederick IIs tid Klingender tar utgangspunkt i når han sier at han mener disse hadde liten betydning for senere zoologi, selv om han er enig i koblingen mellom Frederick II og de' Grassis tegnebok.<sup>11</sup> Jacob Burckhardt omtaler Frederick II som den første moderne hersker,<sup>12</sup> et utsagn Pächt forsvaret når han ser på det kulturelle og kunstneriske miljøet rundt Fredricks hoff på 1200-tallet.<sup>13</sup> Særlig interessant i forbindelse med de' Grassis tegnebok finner Pächt avhandlingen om falkoneri, *De arte venandi cum avibus*, skrevet av Frederick II rundt år 1240. Illustrasjonene i avhandlingen mener Pächt er beslektet med de' Grassis dyreportretter,<sup>14</sup> og koblingen mellom Sicilia på 1200-tallet og Lombardia på slutten av 1300-tallet er også relevant og Frederick II skal derfor bli sett nærmere på i kapittel 4.3.

Pächt beveger seg med dette inn på noen kontekstuelle linjer, men det er likevel formen på dyreportrettene som interesserer han mest, og under hvilke betingelser de ble skapt. Særlig interessant er hans påstand om at flere av dyreportettene i de' Grassis tegnebok er tidlige naturstudier. Jeg kommer, som i Pächts forskning, til å omtale dyretegningene som dyreportretter. Dette for å skille mellom de selvstendige dyrefremstillingene og de narrative fremstillingene som sameksisterer i tegneboken.

Å kalle dette for en tegnebok fremfor en skisse- eller mønsterbok er en beslutning jeg har tatt grunnet den nederlandske kunsthistorikeren Albert J. Elens forskning. I sin doktoravhandling *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawings-Books from Giovannino de'Grassi to Palma Giovane. A Codicological Approach* (2000) bruker han kodikologi for å forske på tegnebøker.<sup>15</sup> Gjennom hele avhandlingen bruker han terminologien tegnebok. Ifølge Elen er

---

<sup>10</sup> Keiser Frederick II av det Tysk-Romerske riket var konge av Sicilia fra 1198 – 1250. Han er etterkommer av normanerne som erobret Sør-Italia på 1000- og 1100-tallet, og hans bestefar var Roger II av Sicilia. Gilmour, David, *The Pursuit of Italy. A History of a Land, its Regions, and their Peoples* (UK: Penguin Group, 2012), s. 60-64

<sup>11</sup> Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 426

<sup>12</sup> Burckhardt, Jacob, *The Civilization of the Renaissance in Italy* (UK: Dover Publications, 2010), s. 20

<sup>13</sup> Pächt, "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape", s. 22

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 22

<sup>15</sup> Chapman, Hugo, "Reviewed Work(s): Italian Late-Medieval and Renaissance Drawings-Books from Giovannino de'Grassi to Palma Giovane. A Codicological Approach." *The Burlington Magazine* 138, no. 1120 (1996): 469-70. <http://www.jstor.org/stable/886951>. s. 469-470

grunnen til dette den forvirrende og inkonsistente måten skissebøker og mønsterbøker er blitt omtalt på tidligere, hvor man ikke skiller klart mellom dem. Når det er snakk om en mønsterbok blir den også gjerne sett i sammenheng med noe annet. I dette arbeidet vil også terminologien tegnebok brukes. Dette er for å understreke at *Taccuino di disegni* bør bli sett på som et selvstendig forskningsobjekt.

Kunsthistoriker Robert W. Scheller velger å ikke kalle dette en mønsterbok da han ikke utelukker at Pächt kan ha rett i at noen av dyreportettene kan være naturstudier.<sup>16</sup> Han har forsket på tegneboken i sammenheng med tradisjonelle mønsterbøker, men mener at de' Grassis tegnebok ikke kan bli sett på som en typisk mønsterbok i middelaldersk tradisjon. Samtidig understreker han at vi også finner tradisjonelle modelltrekk i mange av tegningene, og at særlig dyreportettene som viser dyr i bevegelse får skjematiske fremstillinger.<sup>17</sup> På tross av dette ser Scheller en historisk prosess fra dyreportettene i Lombardia på slutten av 1300-tallet til naturobservasjoner gjort av Leonardo da Vinci og Albrecht Dürer på 1500-tallet.<sup>18</sup> Scheller er i likhet med Pächt interessert i det formalanalytiske i tegningene, det vil si en interesse for *hvordan* dyrene er fremstilt fremfor hvilke dyr som de' Grassi har valgt å tegne. Basert på en slik formalistisk tilnærming, og den kontekstuelle betydningen av naturstudiene, mener han de' Grassis tegnebok ikke kan plasseres utelukkende i middelalderen, men at den heller ikke kan kalles for en tradisjonell mønsterbok.<sup>19</sup>

Italiensk forskning har gått nærmere inn på konteksten, nemlig Visconti-hoffet på slutten av 1300-tallet samt Giovannino de' Grassis liv og virke. Tre kunsthistorikere som har vært spesielt viktig i den sammenhengen er Pietro Toesca (1877 – 1962), Antonio Cadei (1944 – 2009), og Marco Rossi (1956 -). Det var Toesca som i 1905 med sitt arbeid på Giovannino de' Grassi brakte tegneboken frem på forskningsfeltet.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Scheller, *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages*, s. 63

<sup>17</sup> *Ibid.*, s. 63

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 64

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 285

<sup>20</sup> Rossi, Marco, *Giovannino de Grassi. La corte e la cattedrale* (Italia: Silvana, 2000), s. 45



Marco Rossi er opptatt av den bredere konteksten som tegnebokens sengotiske stil faller inn i, og at den nord-italienske sengotikken ikke skal bli forenklet til en enkel stil.<sup>21</sup> I sin omfattende bok om de' Grassi blir tegneboken sett på i forbindelse med kunstnerens liv og den umiddelbare konteksten rundt Visconti-hoffet. Skrevet i 1995 bidrar boken med nyere forskning, hvor tegnebokens innhold nøye gjennomgås. Rossis arbeid presenterer ikke ett radikalt nytt syn på *Taccuino di Disegni*, men den blir ansett som en viktig del av de' Grassis virke og blir kontekstualisert innenfor italiensk sengotisk kunst som igjen blir sett på i et større bilde som først og fremst involverer den internasjonale gotiske stilens posisjon i Europa på slutten av 1300-tallet.

Rossi mener at tegneboken består av dyreportretter som er såpass detaljerte at det kan argumenteres for at de er basert på naturstudier, samtidig som andre dyrefremstillinger i tegneboken ser ut som de er modellert etter fremstillinger fra middelalderske bestiarier.<sup>22</sup> Dette forklarer Rossi med at de' Grassi var godt kjent med bestiarier samtidig som han hadde muligheten til å studere mange forskjellige arter på nært hold.<sup>23</sup> Giangaleazzo Visconti, 'de Grassis oppdragsgiver og hertug av Milano fra 1378 til 1402, hadde ulike dyr både ved hoffet og i sitt menasjeri.<sup>24</sup> Det er dette Rossi referer til når han sier de' Grassi hadde muligheten til nær observasjon av ulike arter. Dermed finner Rossi, som forskere før han, en sameksistens av trekk fra to epoker i tegneboken. At det virkelige og det uvirkelige eksisterer side om side (fig. I) i *Taccuino di disegni* mener Rossi er et typisk trekk for den sengotiske stilen.<sup>25</sup> For mitt arbeid er nettopp denne sameksistensen et argument som viser til en overgangsfase. Der Rossi forklarer dette utifra en stil, vil jeg snarere bruke kontekstualisering som forklaringsmodell da jeg ikke finner en stilmessig forklaring tilfredsstillende nok. Den sengotiske stilen faller inn under overgangsfasens paradigme, der skillet mellom det virkelige og det uvirkelige ikke eksisterer. Jeg vil i dette arbeidet gå vekk fra å forklare tegnebokens innholdsmessige motsetninger utifra stilen de tilhørte.

---

<sup>21</sup> Rossi, *Giovannino de Grassi. La corte e la cattedrale*, s. 141

<sup>22</sup> Et bestiarium er en type litteratur som ble særlig populær fra midten av 1100-tallet, og som inneholder moralske fabler om både eksisterende dyr og fabeldyr. Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 382

<sup>23</sup> Rossi, *Giovannino de Grassi. Le corte e la cattedrale*, s. 47

<sup>24</sup> Et menasjeri er en tidlig form for dyrehage som har eksistert siden antikken, men som ble særlig populært i de europeiske hoffene fra senmiddelalderen. Ville - og gjerne eksotiske - dyr ble holdt i fangenskap og vist frem for publikum. Kiser, Lisa J., *Animals in Medieval Sports, Entertainment, and Menageries* i Resl, Birgitte, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011), s. 104-105

<sup>25</sup> Rossi, *Giovannino de Grassi. La corte e la cattedrale*, s. 141

Antonio Cadei har, som Rossi, forsket på Giovannino de' Grassi og miljøet rundt han. Cadei sier seg i stor grad enig med Pächts forskning vedrørende tegneboken, men er uenig med Pächt når sistnevnte stiller spørsmål ved tegnebokens bruk som mønsterbok for et av dyreportrettene i *Historia Plantarum*. Pächt mener nemlig at det er godt mulig at strutsen i *Historia Plantarum*, som har blitt ansett som et dyreportrett basert på en svært lik struts i tegneboken, ikke kommer fra *Taccuino di disegni*.<sup>26</sup> Cadei mener derimot at det medisinske leksikonet er et godt eksempel på noe som utvilsomt kommer fra de' Grassi og hans verksted ettersom de to verkene er formalt svært nære hverandre.<sup>27</sup> Dette gjelder ikke for bare strutsen, men flertallet av dyrene. Pächt er som nevnt enig i tegnebokens generelle funksjon som mønsterbok, men har stilt spørsmål ved strutsen i *Historia Plantarum* for å forsvare sin påstand om naturstudier fra Arthur Francois Emile Van Schendel som i sin *Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du XVe siècle* (1938) påstår at ingen av de' Grassis dyreportretter er naturstudier.<sup>28</sup> For Van Schendel er det ikke forenlig at en tegnebok både kan være mønsterbok og samtidig inneholde naturstudier, men det er det for Pächt. I det er jeg enig med Pächt, og ser dette som nok et argument for tegnebokens status i et overgangsparadigme der eldre tradisjoner eksisterer side om side med nye.

Eksisterende forskning på *Taccuino di disegni* viser at tegneboken i liten grad har blitt oppfattet som et selvstendig objekt. Det er til en viss grad konsensus om dens rolle som mønsterbok, men flertallet har også uttrykket at dyreportrettene ikke passer inn i en middelaldertradisjon. Noen, fremfor alt Pächt, mener de er naturstudier, mens andre, først og fremst Klingender, mener de ikke er det. Det er i stor grad enighet om at tegneboken i sin helhet er et middelalderverk, men at noe ved *Taccuino* vitner om en ny tid. Det har vært noe diskusjon rundt opphavet til tegningene, selv om de' Grassi har signert en side i tegneboken med «Johanninus de Grassis designavit» (fig. 2). Dette vil ikke bli problematisert i mitt arbeid, da det er tegneboken som er utgangspunktet og forskningsobjektet snarere enn kunstneren bak verket. Den franske filosofen og lingvisten Roland Barthes (1915-1980) argumenterte i *La mort de l'auteur* (1967) – og Foucault to år senere i *Qu'est-ce qu'un auteur?* – for å nedtone den tradisjonelle vektleggingen av kunstneren/forfatterens personlige betydning for kunstuttrykket, den historiografisk-biografiske metode, og snarere analysere et

---

<sup>26</sup> Pächt, "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape", s. 16

<sup>27</sup> Cadei, Antonio, *Studi di miniatura lombarda: Giovannino de Grassi, Belbello da Pavia (Studi di arte medievale)* (Italia, Roma: Viella s.r.l., 1984), s. 80

<sup>28</sup> Pächt, "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape", s. 16

verk uten å se nærmere på kunstnerens liv eller egne meninger om verket.<sup>29</sup> I den grad jeg går inn på Giovannino de' Grassis liv er det for å forstå konteksten hans verksted var del av. *Taccuino* ble, som andre billedbøker i samtiden, produsert i et verksted med flere involverte. Her var de' Grassi «capo maestro», og hans liv og virke trekkes inn kun for å belyse tegnebokens kontekst og ikke som historiografisk-biografisk metode.

#### 1.4 Teoretisk perspektiv

Jeg oppfatter perioden 1300-1500 som en overgangsperiode preget av motsetninger, paradokser, og en sameksistens av praksiser som både er middelalderske og moderne. Denne overgangsfasen blir her analysert som en helt egen kulturhistorisk tid, hvis egne visuelle kultur argumenterer for at dette faktisk er en tid med sitt eget paradigme som verken er middelalder eller renessanse. Overgangen mellom førmoderne og tidlig moderne tid var en gradvis prosess, og først etter lang tid inntraff det vi kan kalle et endelig paradigmebrudd. Før dette endelige bruddet, var en tid der eldre og nyere oppfattelser av verden sameksisterte og dannet en egen kultur. Jeg benytter meg av flere teoretikere under dette overordnede teoretiske perspektivet.

Min forståelse av paradigmebrudd støtter seg på Thomas Kuhn (1922-1996) sitt arbeid. I *The Structure of Scientific Revolutions* fra 1962 argumenterer han for at vitenskapelige paradigmebrudd har en bestemt struktur. Oppfatningen av dyr og natur vil være en del av middelalderens og renessansens vitenskaper, og selv om jeg arbeider med kulturhistorie og ikke vitenskapshistorie er hans teoretiske perspektiv relevant. Men, kulturelle og historiske paradigmer er ikke like definerte som vitenskapelige paradigmer, der en ny teori kan forkaste det eksisterende paradigmet. Den strukturen alle paradigmebrudd følger, ifølge Kuhn, settes i gang når et eksisterende paradigme blir utsatt for seriøse avvik i normaliteten, det vil si oppdagelser som går utenfor et paradigmes normale vitenskap.<sup>30</sup> Disse avvikene vil til slutt føre til en krise som gjør de nye oppdagelsene til den nye normale vitenskapen, og dermed har det skjedd et paradigmeskifte. Kuhn arbeidet hovedsakelig med naturvitenskapelige

---

<sup>29</sup> Seymour, Laura, *An Analysis of Roland Barthes's The Death of the Author* (London, UK: Macat International Ltd, 2017), s. 10

<sup>30</sup> Kuhn, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions* (USA, Chicago: The University of Chicago Press, 2012), s. 53

paradigmer, og ikke en bredere førmoderne kontekst. For kultur- og mentalitetshistoriens vedkommende kunne disse avvikene være forandrede ideer, handlinger, oppdagelser, og kunstverk som alle forvanslet at et paradigmeskifte var underveis i 1300-tallets Italia.<sup>31</sup>

Michel Foucault (1926-1984) har også hatt betydning for min teoretiske modell. I *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines* (1966) viser han den vestlige verdens endringer i tankesett fra renessansen og frem til i dag. I verket følger han tre parallelle linjer: naturhistorie, politisk økonomi, og generell grammatikk, og han ser hvordan disse ble til det vi i dag kaller biologi, økonomi, og filologi. Han argumenterer for at en epoke alltid har et paradigme – det han kaller for episteme – som definerer periodens tankesett:

I en gitt kultur og til enhver tid er det alltid bare ett «episteme» som definerer betingelsene for muligheten for all kunnskap, enten uttrykt i en teori eller stille investert i en praksis.<sup>32</sup>

Mitt arbeid kommer gjennomgående til å omtale Foucaults begrep om episteme som et kulturelt og mentalitetshistorisk paradigme. Foucaults teoretiske perspektiv er beslektet med Kuhn og Blumenberg, og alle tre er relevante for dette arbeidet.

Om middelalderen skriver Foucault at dette paradigmet så dyr som en trussel og som noe radikalt annerledes.<sup>33</sup> Under renessansen blir derimot dyr underholdning, og ikke lenger noe en oppfatter på samme måte. Det som skilte dyr fra mennesker var nå blitt noe å vise frem, i ting som turneringer, messer, eller slåsskamper mellom ulike dyrearter.<sup>34</sup> Selv om Foucault har rett i at dette ble en stor del av underholdningen under renessansen, eksisterte mye av dette også i middelalderen.<sup>35</sup> Dyr ble heller ikke alltid sett på som trussel eller noe radikalt annerledes før tidlig moderne tid, og Foucault er her svært generaliserende. Gjennom hele middelalderen var for eksempel flere ulike dyrearter en stor del av det daglige livet til de aller fleste, og noe man trengte for å overleve.<sup>36</sup> Men Foucault har rett i at det er forskjeller på

---

<sup>31</sup> Hartnell, Jack, *Medieval Bodies. Life, Death and Art in the Middle Ages* (UK, London: Gomer Press Ltd, 2018), s. 6

<sup>32</sup> Foucault, Michel, *The Order of Things* (UK: Vintage Books, 1994), s. 180-181

<sup>33</sup> *Ibid*, s. 298

<sup>34</sup> *Ibid*, s. 141

<sup>35</sup> Mattfeld, Monica, Raber, Karen, *Performing Animals. History, Agency, Theater* (USA, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017), s. 2-3

<sup>36</sup> Resl, Birgitte, *Introduction: Animals in Culture, ca. 1000-ca. 1400* i Resl, Birgitte, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011), s. 3

hvordan man oppfattet dyr i middelalder og renessanse, i store, generaliserte trekk. Dette har nettopp med paradigmene å gjøre. Selv om Foucault her uttaler seg om middelalderen og renessansens syn på dyr, er det ikke denne delen av hans teoretiske perspektiv jeg finner mest fruktbar. Han operer med store historiske linjer, som vil være en uheldig måte å nærme seg mitt arbeid på. Men hvordan han i *Les mots et les choses* viser at paradigmer bestemmer en epokes tenkemåte er ikke desto mindre relevant for det overordnede teoretiske perspektivet mitt arbeid benytter seg av. Hans undersøkelse av hvordan epistemiske prinsipper for hvordan man organiserer, forbinder, og skiller fenomener fra virkeligheten, slik som man begynner å gjøre med fantasidyr og reelle dyr ved slutten av renessansen, har forutsetninger som starter allerede under tidlig renessanse. For eksempel finnes enhjørningen fortsatt i renessansens paradigme, slik den også gjorde under middelalderen, men oppdagelser på 1600-tallet som at enhjørningshorn egentlig er tann fra narhval, fører til en tvil som undergraver troen på enhjørningen under den påfølgende klassiske tids paradigme. Men prosessen er gradvis, og allerede på slutten av 1300-tallet er det forutsetninger for en økende grad av interesse for naturhistorie som i neste omfang fører til oppdagelser som gjør at man etterhvert vil skille det som faktisk eksisterer fra det som er fantasi. *Taccuino di disegni*, med dens sameksistens av det virkelige og uvirkelige, reflekterer en egen kulturhistorisk tid med helt egne særtrekk som nettopp består av et ikke-eksisterende skille mellom fantasi og virkelighet.

Foucault beskriver, i likhet med Gadamer, hvordan det er vanskelig for oss i vår tid å forstå en annen tids paradigme,<sup>37</sup> og at vår forståelse i dag for naturhistorie er en helt annen enn det ville vært under både de førmoderne og tidlig moderne paradigmer, samt under den klassiske tidens paradigme. Dette er et viktig poeng i mitt arbeid, da dette betyr at en interesse for naturhistorie og vitenskap under 1300-tallet ikke motsetter seg ting det ville motsatt seg i dag, slik som troen på for eksempel magiske skapninger. Giangaleazzo Visconti, hertug av Milano og oppdragsgiver til Giovannino de' Grassi, var selv svært opptatt av vitenskap, samtidig som han var en stor tilhenger av astrologi som fremdeles var sterkt drevet av overtro.<sup>38</sup> Giangaleazzo var i så måte en manifestasjon på dette paradigmets trossystem, med dens sameksistens av flere sannheter, og sett i lys av Foucault ville det nettopp ikke i denne kulturhistoriske tiden være noen motsetninger ved vitenskap og astrologi.

---

<sup>37</sup> Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, s. 77

<sup>38</sup> Bueno de Mesquita, Daniel Meredith, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot* (UK: Cambridge University Press, 2011), s. 38

Hans Blumenberg (1920-1996) er også viktig for mitt teoretiske perspektiv. Hans verk *Die Legitimität der Neuzeit* (1966) inneholder hans sentrale synspunkter, og gir en analyse og et forsvar for moderniteten, som svar på Karl Löwiths hypotese om at moderniteten slett ikke er moderne, men har røtter i middelalderske og kristne tradisjoner.<sup>39</sup> Boken handler nettopp om å legitimere begrepet om den moderne tid, og han ser seg også enig med Thomas Kuhns forklaring på hvordan endringer i paradigmer forekommer.<sup>40</sup> Del fire av *Die Legitimität der Neuzeit* er det som er mest relevant for mitt arbeid. Her ser han perioden fra senmiddelalder til høyrenessanse som en tid der det virkelig var et epokeskifte, men han utdyper at nettopp fordi det ikke finnes noen sentrale tidsvitner fra epokeskifter finnes ikke disse bruddene i faste datoer eller hendelser.<sup>41</sup> Han finner det i tillegg nødvendig at middelalder og renessanse på et tidspunkt eksisterte side om side:

Å gi tilstedeværelse til denne kryptiske grensen mellom epokene vil uansett bety at middelalderen og den moderne tiden, under en god del av historien, eksisterte inne i hverandre eller side om side, eller i det minste uten fenotypisk forskjell.<sup>42</sup>

Det er akkurat her, i tiden der middelalder og renessanse eksisterte side om side, at jeg plasserer perioden 1300-1500. Jeg mener Blumenbergs teori bygger opp under min hypotese om et paradigme nettopp i denne overgangsfasen, hvor eldre tradisjoner lever side om side med nye, noe som skaper en kulturhistorisk tid karakterisert av grunnleggende, men formative motsetninger.

Selv om Blumenberg ikke mener at det moderne har sine røtter i middelaldersk, kristen tenking, fastholder han at alt er en gradvis prosess der det ene er avhengig av det andre. Det som endte med den moderne tiden var avhengig av spørsmål man begynte å stille allerede under middelalderen.<sup>43</sup> Under senmiddelalderen fikk man en interesse for å observere og tegne dyr etter empirisk observasjon, altså begynte man å bli mer nysgjerrig på naturen. Men i *Taccuino di disegni* er disse dyreportrettene satt inn i det som mest sannsynlig har fungert som mønsterbok. Man har derfor plassert det nytenkende inn i en middelaldersk tradisjon, i

---

<sup>39</sup> Wallace, Robert, *Translator's Introduction* i Blumenberg, Hans, *The Legitimacy of the Modern Age* (USA: The MIT Press, 1999), s. 14

<sup>40</sup> Blumenberg, Hans, *The Legitimacy of the Modern Age* (USA: The MIT Press, 1999) s. 465

<sup>41</sup> *Ibid.*, s. 469

<sup>42</sup> *Ibid.*, s. 470

<sup>43</sup> Wallace, *Translator's Introduction* i Blumenberg, *The Legitimacy of Modern Age*, s. 18

tråd med Blumenbergs beskrivelse av en reappropriering av etablerte kategorier, og samtidig har man fantasidyr som enhjørningen sidestilt de dyrene man har fått bekreftet at faktisk eksisterer. I lys av Blumenberg kan man derfor si at tegneboken viser at den er skapt i et epokeskifte ettersom man i dyreportrettene har begynt å stille nye spørsmål som går utenfor sitt eget paradigme, men man har ennå ikke skilt dette fra den eldre tradisjonen. Igjen finner jeg i Blumenberg en bekreftelse på min hypotese om at tiden mellom middelalder og renessanse hadde en sterk motsetningsfylt karakter, og at dette var en særegen kulturhistorisk tid. En visuell kultur som eksisterte i en overgang mellom to epoker, og denne kulturen hadde sitt egne karakteristiske paradigme.

Blumenberg mener den moderne æra begynner med et bevisst ønske om å skille seg fra forhenværende tid, og som resultat av dette søke etter det ukjente.<sup>44</sup> Og for vårt anliggende vil den oppblomstrende interessen for eksotiske dyr, som vi finner i overgangen fra middelalder til renessanse, falle innenfor det Blumenberg karakteriserer som moderne. Paradigmet i denne overgangsfasen viser seg dermed både som tradisjonell og moderne på en og samme gang, ettersom man viser fantasidyr som har eksistert i bevisstheten gjennom hele middelalderen samtidig som kilder som *Taccuino di disegni* viser at den også består av et ønske om å portrettere flere ulike dyrearter.

## 1.5 Fremgangsmåte

Med det teoretiske perspektivet jeg benytter meg av, finner jeg det nødvendig å ha en kontekstuell fremgangsmåte i mitt arbeid. Tidligere forskning på tegneboken har i stor grad vært formalistisk orientert. Dette er ikke overraskende, ettersom formalismen var gjeldende da mye av den grunnleggende forskningen på *Taccuino di disegni* ble gjort. Men overraskende er det at også nyere forskning har fokusert på det formale, som for eksempel Marco Rossi. Riktignok kontekstualiserer han tegneboken til en viss grad, men han gjør det utelukkende ved å se den som en del av den sengotiske stilen, og kontekstualiserer dermed stilen snarere enn selve tegneboken. Dette arbeidet vil hovedsakelig omhandle historiske og idehistoriske kontekster, og jeg vil fokusere på kontekstuelle tilfeller som peker på en sameksistens av eldre

---

<sup>44</sup> Blumenberg, *The Legitimacy of Modern Age*, s. 462-463

og nyere tradisjoner under samme paradigme med et særlig fokus på synet på dyr, og dermed bringe inn et nytt perspektiv til etablerte tilnæringer i eksisterende forskning.

Eksisterende forskning har orientert argumentasjonen etter italiensk historie eller den sengotiske stilens utbredelse i Europa. Jeg tar også utgangspunkt i italiensk historie, men vil i tillegg trekke inn nye kontekster. De ulike kontekstene vil fremstilles i flere kapitler fra og med kapittel tre. Aby Warburgs kulturvitenskapelige metode har vært viktig i denne sammenheng.<sup>45</sup> Warburg har vært en inspirasjon for flere senere kunsthistorikere, fra Georges Didi-Huberman til Michael Baxandall, og fremgangsmåten jeg benytter er inspirert ikke bare av Warburg men også de som har videreutviklet hans ideer.

Aby Warburg (1866 – 1929) var en kunsthistoriker som skapte et kritisk alternativ til formalismens fremgangsmåte innen kunsthistorien. Warburgs kulturvitenskapelige metode var basert på kulturhistoriker Jacob Burckhardt (1818 – 1897) og hans kritiske, alternative historieoppfattelse og forskningsmetode. Både Warburg og Burckhardt anla et bredt kontekstuellet perspektiv i sin forskning, som var fremmed i tidens formalistiske og ideologiske tradisjon. Selv om jeg går vekk fra det skarpe skille mellom middelalder og renessanse som Burckhardt opererte med, er han likevel en stor innflytelse på mitt arbeid. Han kritiserte den lineære, hegelianske historieoppfattelsen som var vanlig i samtiden, og var skeptisk til enhver historieforståelse som så seg selv som absolutt og definitiv.<sup>46</sup> I likhet med Burckhardt oppfattet Warburg kunst som en integrert og nødvendig funksjon i en sammensatt kultur.<sup>47</sup> Det betyr at for å tilnærme deg kunsten må du også forstå kulturen den er en del av.

Warburg var også interessert i sameksistensen av det rasjonelle og det irrasjonelle, vitenskap og overtro, under tidlig moderne tid.<sup>48</sup> Han mente troen på underverk og magi hadde en kontinuitet gjennom flere paradigmer ettersom mennesket har et innebygd behov for å

---

<sup>45</sup> *Kulturwissenschaft* ser kunst som en funksjon i et helhetlig syn på en kultur, og som metode krever den kjennskap til flere aspekter av en kultur for å forstå kunstens natur. Wind, Edgar, *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics* i Preziosi, Donald, *The Art of Art History. A Critical Anthology* (UK: Oxford University Press, 2009), s. 192

<sup>46</sup> Holly, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History* (USA: Cornell University Press, 1984), s. 32

<sup>47</sup> Wind, *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics* i *The Art of Art History*, s. 192

<sup>48</sup> Iversen, Margaret, Melville, Stephen, *Writing Art History. Disciplinary Departures* (Chicago, USA: The University of Chicago Press, 2010), s. 40



etablere en mytologisk årsakssammenheng.<sup>49</sup> Dette kan forklare hvorfor man trodde på fantasidyr helt til det motsatte ble bevist, også under renessansen, som i tilfellet med enhjørningen. Det viser epokers kompleksitet, og hvor nødvendig det er i arbeid med en tegnebok som *Taccuino di disegni* å gå nærmere inn på en hel kultur og flere ulike kontekster for å unngå moderne konstruerte, epokale generaliseringer. Da det er nettopp dette jeg vil gå bort ifra, finner jeg en kontekstualiserende metode som den nødvendige fremgangsmåten for mitt arbeid.

I tråd med Warburg, går Michael Baxandalls (1933-2008) arbeid ut på å gjennomgå flere ulike forhold fra tiden et kunstverk ble skapt i, og særlig er *Painting and Experience in 15th century Italy* (1972) og *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (1985) viktig for mitt arbeid. Det er også Georges Didi-Hubermans (1953-) *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990). Selv om Didi-Huberman her skriver om Fra Angelico, viser han hvordan renessansens symbolbruk har tradisjoner fra middelalderen,<sup>50</sup> og at forholdet mellom middelalder og renessanse er overlappende og komplisert. Samme problematisering finner vi i Alexander Nagel (1964-) og Christopher S. Woods (1961-) *Anachronic Renaissance* fra 2010. Nagel og Wood går her sterkt imot et lineært historiesyn,<sup>51</sup> og mener vi ikke bare finner igjen antikken i renessansen, men også i høyeste grad middelalderen.<sup>52</sup> Nagel og Wood ser hele renessansen som en infrastruktur bestående av flere historier som har en sammenheng med tidligere tider. Didi-Huberman, Baxandall, Nagel, og Wood deler alle synet på tiden mellom 1300-tallet og 1500-tallet som overlappende og bestående både av diskontinuitet og kontinuitet, og en slik historieoppfattelse er viktig for min fremgangsmåte

---

<sup>49</sup> Iversen, Melville, *Writing Art History. Disciplinary Departures*, s. 44

<sup>50</sup> Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration* (USA: The University of Chicago Press, 1995), s. 5

<sup>51</sup> Nagel, Alexander, Wood, Christopher S., *Anachronic Renaissance* (USA, New York: Zone Books, 2010), s. 13

<sup>52</sup> *Ibid.*, s. 19

## **2. Taccuino di disegni**

### **2.1 Relevante motiver**

Min hovedinteresse for tegneboken er dens eksistens som et resultat av en overgangsfase, i en tid preget av kontinuitet og diskontinuitet. *Taccuino di disegni* består som nevnt av 88 dyretegninger, og av disse er 64 dyreportretter. De resterende dyrefremstillingene er dyr i narrative situasjoner, en heraldisk løve, og alfabetbokstaver bestående av stiliserte dyr. Det er denne sameksistensen av de 64 dyreportrettene – der jeg er enig i Pächt om at flere er naturstudier – og de middelalderske tegningene som danner grunnlaget for min tese om tegneboken som eksisterende mellom middelalder og renessanse. Med de middelalderske motivene mener jeg i hovedsak alfabetbokstavene og den heraldiske løven, samt fremstillinger en finner både i middelalderen og renessansen. Eksempel på sistnevnte er dyr i mer symbolske situasjoner og dyreportretter av enhjørninger. Det er hovedsakelig dyreportrettene jeg vil konsentrere meg om, og i dette kapittelet vil jeg gå nærmere inn på tegnebokens innhold, og legge vekt på utvalgte tegninger og dyreportretter som er relevante for å se tegneboken i lys av det som for oss i dag kan oppfattes som et dualisert paradigme som overgangen mellom middelalder og renessanse befant seg i. Relevante portretter er i stor grad eksotiske dyr, men også noen mer lokale arter, slik som pinnsvin og geit. De er også plassert side om side i tegneboken, og noen har en liten grad av artsgruppering. De fleste av dyreportrettene har i tillegg en tydelig grad av naturalistisk stil og tredimensjonalitet.

### **2.2 Tegnebokens historie**

Tegneboken ble laget i Milano og Pavia, under Giovannino de' Grassis tid som hoffkunstner for Giangaleazzo Visconti. Den består av 51 sider satt sammen av fire bindinger som kan ha blitt laget på ulike tidspunkt rundt slutten av 1300-tallet før de ble bundet sammen.<sup>53</sup> Jeg var selv i Bergamo i 2018, der jeg konsulterte en faksimile-utgave av *Taccuino*. Da kom det fram at den også kan ha hatt flere bindinger enn den har i dag. Selv om den ikke kommer til å ha stor betydning for mitt arbeid, er dens kobling til *Historia Plantarum* interessant for min problemstilling. *Historia Plantarum* ble skapt på Visconti-hoffet og flere av dets illustrasjoner

---

<sup>53</sup> Rossi, *Giovannino de' Grassi. Le corte e la cattedrale*, s. 45

regnes for å være av de' Grassi og hans verksted. Det er et medisinsk leksikon som skulle bli gitt i gave til Kong Wenceslaus IV av Böhmen, som besøkte Milano i 1395,<sup>54</sup> og jeg går noe nærmere inn på dens innhold i kapittel 5.1. Noen av de mer enn i alt 80 dyreillustrasjonene i *Historia Plantarum* minner om dyreportrettene i *Taccuino*, og først og fremst er det en nær identisk struts i både *Taccuino* og *Plantarum* som tilsier at tegneboken kan ha fungert som mønsterbok for det medisinske leksikonet.<sup>55</sup> Men utover dette – og her kommer min største interesse for leksikonet - forteller *Historia Plantarum* oss noe om interessen for naturens mangfold i de europeiske hoffene under opptakten til renessansen, som klart viser at dette miljøet hadde innflytelse på de' Grassi.

I 1402 døde Giangaleazzo Visconti, og med det etterfulgte en politisk oppløsning og splittelse av Lombardia.<sup>56</sup> Hva som skjer med tegneboken under denne tiden er uvisst, men dens første registrerte eierskap dukker opp i Bergamo i 1574 i Jacobus Lumlus, sønn av kalligrafen og bokdekoratøren Giovanni Fortunato Olmo.<sup>57</sup> I 1630 gikk den videre til Licino-familien, før den på 1700-tallet kom til Alessandro Tassi etterfulgt av Grev Leonino Secco Suardo på 1800-tallet.<sup>58</sup> Sistnevnte forærte den til Biblioteca Civica Angelo Mai i Bergamo hvor tegneboken også er i dag.

### 2.3 Utgangspunktet

Av alle tegningene i *Taccuino*, vil mitt utgangspunkt være dyreportrettene. Flere titalls arter er representert; leopard, gepard, løve (dog mer stilisert og fortsatt noe heraldisk i gjengivelsen), hest, esel, geit, sau, ulike hunderaser, ekorn, ulike apetyper, kanin, hare, rådyr, hjort, rev, kamel, katt, bjørn, rotte, bever, piggsvin, hulepiggsvin, og mange ulike fugletyper. De er alle i mer eller mindre grad naturalistisk fremstilt, og flere er svært detaljrike. Tegneboken inneholder i tillegg 24 alfabetbokstaver satt sammen av stiliserte mennesker og dyr (fig. 3), dyr satt i narrative og mer symbolistiske handlinger, en heraldisk løve, fremstillinger av mennesker som gjør ulike handlinger, og to enhjørninger. Av det som tradisjonelt sett binder

---

<sup>54</sup> Pächt, "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape", s. 16

<sup>55</sup> Rossi, *Giovannino de' Grassi. Le corte e la cattedrale*, s. 47

<sup>56</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 300-301

<sup>57</sup> Rossi, *Giovannino de' Grassi. Le corte e la cattedrale*, s. 45

<sup>58</sup> *Ibid.*, s. 45

tegneboken til middelalderen, vil jeg trekke frem enhjørningene da fremstillingene av disse tydelig skiller seg fra de andre fantasidyrene i tegneboken. For der de andre eksisterer som stiliserte deler av en bokstav, er begge enhjørningene fremstilt som dyreportretter og de er *fullstendig* likestilt de virkelige dyrene. Vi finner begge enhjørningene på sider der flere ulike arter er plassert ved siden av hverandre (fig. 4 og fig. 5), og begge fremstillingene er dessuten basert på virkelige dyr. Otto Pächt skrev om de' Grassis enhjørninger:

This set of drawings can perhaps be called the first zoological picture book though it still retains one or two mythological features from the medieval Bestiary such as, for instance, the seemingly indispensable unicorn.<sup>59</sup>

Pächt forbinder her enhjørningen med en middelaldersk tradisjon, men om en plasserer dette fantasidyret i idehistorisk kontekst vil en se at troen på dens eksistens først svekkes mot midten av 1600-tallet.<sup>60</sup> Ikke før opplysningstiden og med den starten på å avsløre enhjørningshorn – et ettertraktet samlingsobjekt fra middelalderen og frem til slutten av 1600-tallet<sup>61</sup> - som tann fra narhval,<sup>62</sup> begynte myten om enhjørningen å gradvis forsvinne. Dette vil jeg gå nærmere inn på i kapittel 6.2. Enhjørningen er med andre ord utvilsomt et middelaldermotiv, men den hører også like mye hjemme i renessansen da dette var et fantasidyr som hadde en kontinuitet gjennom flere epoker. Derfor vil jeg sidestille enhjørningene i *Taccuino di disegni* med de andre dyreportrettene, også fordi de rent formalt skiller seg fra de middelalderske alfabetbokstavene og de mer stiliserte narrative i tegneboken.

Begge enhjørningene har en grad av tredimensjonalitet, og som de fleste andre dyrene vises de fra siden. Den ene er inspirert av sau (fig. 5), og den andre er basert på en gepard (fig. 4). Sistnevnte er på en side i tegneboken der den er fremstilt med 10 andre dyr, der tre i tillegg har artsnavnet skrevet under seg. Enhjørningen som er inspirert av sau er på en side der den er representert sammen med en bjørn og en gepard, noe som understreker troen på dette fantasidyrets eksistens. Sider som dette er kanskje de aller mest interessante i lys av

---

<sup>59</sup> Pächt, "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape", s. 15

<sup>60</sup> Daston, Lorraine, Park, Katharine, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750* (USA, New York: Zone Books, 2001), s. 74

<sup>61</sup> *Ibid.*, s. 333

<sup>62</sup> *Ibid.*, s. 331

overgangsfasens paradigme. Selv om det ennå ikke er en direkte artsgruppering vi ser i de Grassis dyreportretter, i så fall er det kun i liten grad, er det muligens et ønske om å se en sammenheng mellom dyrene, både fantasidyr og virkelige dyr. For dette overgangsparadigmet var det åpenbart ikke et paradoks at det virkelige eksisterte side om side med det vi i dag oppfatter som fantasidyr. Derfor skal jeg nå se nærmere på fire av sidene i tegneboken som nettopp har denne arrangementen av portrettene, da disse tydeligst viser hvor min interesse for tegneboken ligger.

## 2.4 Beskrivelse av dyreportrettene

Fig. 2 viser siden med de' Grassis signatur, og er den første jeg skal se nærmere på. Den består av seks dyr, med artsnavn skrevet enten over eller under seg. Den øverste delen består av tre fugler uten noen form for koloritt (fig. 2). Fuglene er noen av de mest naturalistiske av alle dyreportrettene, og dette gjelder for alle fuglene i tegneboken. Dette er ikke overraskende, ettersom naturalistisk gjengivelse nettopp av fugler er typisk for den sengotiske stilen vi finner i Lombardia på slutten av 1300-tallet. En viktig grunn til dette er Frederick IIs avhandling om falkoneri og dens tilhørende illustrasjoner, som gradvis gjorde fuglefremstillinger i Italia mer naturalistiske fra midten av 1200-tallet og utover.<sup>63</sup> På denne siden av *Taccuino di disegni* (fig. 2) finner vi en ørn i midten, med en falk på høyre side og en våke på venstre. Ørnen har flere detaljer enn de to andre fuglene, og klarere linjer. Den er også litt mørkere, takket være mer skyggelegging og modellering. Den står i trekvartsprofil, og har nebbet delvis åpent. Fjærene er klare og detaljrike, og ørnen fremstår som det mest naturtro dyreportrettet på siden. Selv om falken på høyre side er mer uklar, og fremstår litt mer uferdig, er den likevel klar nok til å vise et svært naturalistisk omriss og en høy grad av naturtro gjengivelse. Også denne falken står i trekvartsprofil, med sin venstre klo hevet. Den er den eneste fuglen som står slik, med kloen hevet foran seg slik en falk ville hevet kloen i det virkelige liv om den grep tak rundt noe å stå på eller eventuelt om den holdt et bytte. En svært viktig detalj, er at falken har en bjelle over sin høyre klo. Våkefuglen til venstre i fig. 2 er også mindre detaljrik enn ørnen, men har tydeligere linjer enn falken. Den er sett i profil, med detaljerte fjær og hode men utover dette synes den mer uferdig enn ørnen. Også våkefuglen ser ut til å ha bjeller over klørne. De tre fuglene er rovdyr, og vi ser derfor en grad

---

<sup>63</sup> Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 426

av artsklassifisering på denne siden av *Taccuino*. Interessant, og som sterkt understøtter synet på disse tegningene som naturstudier, er bjellene vi finner over fuglenes klør. Dette er utvilsomt fugler brukt til falkoneri - jakt på småvilt og andre fugler med dresserte rovfugler - noe som var en svært populær sport ved Visconti-hoffet i denne perioden.<sup>64</sup> Falkoneri kan bli bedrevet med både hauk, våke, ørn, og falk, og Giangaleazzo Visconti kan ha hatt alle disse typene av rovfugl. Dette var altså en sentral del av de' Grassis erfaringsverden ved hoffet i Milano.

Under fuglene er det en geit, et ekorn, og en løve (fig. 2). Løven, som ligger nederst på siden, blir sett i profil og har et heraldisk, delvis stilisert preg. Dette gjelder særlig hodet, som forøvrig er svært detaljert. Over løven er det et ekorn som spiser noe den holder i hendene. Ekornet er farget grått, og selv om den er det minste dyreportrettet på siden er den også en av de mest detaljerte. Den er ikke stilisert, og har et naturalistisk preg selv om den ikke har samme grad av naturalisme som rovfuglene. Geita er av en langøret rase, typisk for indisk geit,<sup>65</sup> og har teksten «uno becho salvatico» over seg, som kan oversettes til «en vill geit». Denne geitetypen er altså ikke fra Italia, og med sine lange ører kunne dette bli ansett som et eksotisk dyr. Teksten vi finner over dette dyreportrettet skiller seg forøvrig fra tekstene som tilhører de andre dyrene, der kun artsnavnene er skrevet ned: aquila (ørn), falcone (falk), schiratto (ekorn), og leone (løve). Her er det nemlig også lagt vekt på at dette er et vilt dyr, som understøtter det mulige synet på dette dyret som eksotisk. Det er også skrevet i annen skrift, og har sannsynligvis blitt påført senere. Men dette gjelder forøvrig alle steder der artsnavnet er skrevet ned: det er svært mulig det har blitt påført etter de' Grassis tid, og jeg kommer derfor ikke under kontekstualiseringen av boken til å legge stor vekt på betydningen av at artsnavnene noen steder er skrevet ned ved dyreportrettene.

Fig. 4 viser neste side jeg nå vil se nærmere på. Den består av hele 11 ulike arter, der tre har artsnavnet skrevet ned under seg. Øverst til venstre finner vi et lite pinnsvin, som er delvis detaljert og naturalistisk. Det er sett fra siden, og under den står det «rizzo» som vi i dag ville stavet «riccio», det italienske navnet på piggsvin. Til høyre for pinnsvinet er det to kaniner,

---

<sup>64</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 37

<sup>65</sup> Cavallo, Adolfo Salvatore, *The Unicorn Tapestries* (USA, New York: The Metropolitan Museum of Art og Harry N. Abrahams, 1998), s. 26

den ene er i trekvartprofil og den andre i profil. Førstnevnte har en delvis hvit koloritt med store mørke flekker i pelsen. Den ligger med labbene sine foran seg, og det kan se ut som den har noe mat mellom forlabbene. Under dyreportrettet står det «conigli», som er italiensk for kaniner (i flertall). Men i likhet med pinnsvinet er det en litt annen stavelse enn det ville vært i dag. Den andre kaninen er lysere, og er vendt i profil mot den andre kaninen, og også denne ligger med labbene foran seg. Sammen er de to av de mest detaljerte dyreportrettene på siden, og viser en viss grad av artsgruppering ettersom de er tegnet ved siden av hverandre.

Den andre lille artsgrupperingen på fig. 4 finner vi under kaninene. Her er nemlig to ulike aperaser sidestilt hverandre. Apen direkte under kaninene er mest sannsynlig en grå langur, og er vist i profil. Den er godt detaljert og naturalistisk, og er vist i en bevegende posisjon som ser naturlig ut. Ansiktet har sort koloritt, og resten av dyret er lyst med unntak av litt mørkere pels på ryggen. Den vender seg mot den andre apen, som med artsnavnet under seg er fremstilt kun som generell ape og har heller ikke noe spesifisert artsnavn. Det står nemlig «scimia» under den, en eldre form for «scimmia» som er det moderne navnet på ape. Denne apen er også i profil, og har en grå koloritt. Den er representert sittende med noe – mest sannsynlig mat – i den ene hånden. Den har den samme grad av detaljer og naturalisme som den grå languren, og er sammen med kaninene de mest detaljerte og klare av dyreportrettene på siden.

Under den grå languren (fig. 4) finner vi et hulepiggsvin med piggene oppe. Dette er en interessant detalj om en tar i betraktning portrettet til høyre for hulepiggsvinet. Dette kan nemlig også være et hulepiggsvin, men med piggene nede. Det er også mulig at det er en hyene – dog med for korte ben – eller et annet dyr, men dens slående likhet til hulepinnsvinet fremmer min hypotese om at dette er et portrett som viser det samme dyret i to ulike tilstander. Disse to dyreportrettene er ikke like detaljerte som apene over dem, men er særlig interessante da de kan vise en klar interesse for dyret og dets egenskaper når en velger å portrettere det i to tilstander.

Til venstre for det midterste hulepinnsvinet (fig. 4) er det en art som er mer ubestemmelig. Dyreportrettet er forholdsvis uklart og har lite detaljer. Det er svært mulig det er et nebbdyr.

Samme problem med å identifisere en art finner vi under det midterste hulepinnsvinet: Dette dyreportrettet består i stor grad bare av omriss, og kan være fra et dyr i enten bjørne- eller kattfamilien. Disse dyrene er heller ikke artsdefinert med navn, det er det på denne siden kun pinnsvinet, kaninene, og den ene apen som er.

Nederst til høyre (fig. 4) finner vi derimot et dyr som er lett gjenkjennelig, nemlig en gepard, som muligens er det dyret som er portrettert flest ganger av de' Grassi. Det finnes hele 11 geparder i tegneboken, i tillegg til at dette kattedyret også er en gjenganger for andre arbeider utført av de' Grassis verksted. Vi finner for eksempel geparder i *Historia Plantarum* og ved freskoer i Campomorto i Pavia som er av de' Grassi og hans verksted.<sup>66</sup> Store kattedyr var også favoritten til Giangaleazzo, og sannsynligvis var leoparder og geparder de dyrene man kunne se mest av ved hoffet i Pavia. Dette understøtter tesen om naturstudier. Av alle kattedyrene i tegneboken, er denne geparden (fig. 4) kanskje den mest naturalistisk fremstilte. Det er ingen grad av stilisering, og dens bevegelser er naturlige og portrettert i gående tilstand. Geparden er i profil med en liten gradering mot trekvartsprofil. Den er litt mer uklar enn dyreportrettene over, men har et klart, naturtro ansikt og flere detaljer på kroppen. Den vender mot sidens siste dyreportrett, som er en enhjørning. Det er denne enhjørningen hvis kropp kan ha blitt inspirert av gepard, med sorte prikker på hele kroppen; Den er uklar særlig i fjeset, og bena fremstår mer som poter enn hover. Enhjørningen har en man som samtidig minner om en hesteman, og er sett i profil. I likhet med geparden beveger den sitt venstre frembein fremover. Hornet er litt uklart, men med et tydelig omriss.

I lys av mitt teoretiske perspektiv, er denne siden av tegneboken (fig. 4) kanskje den mest interessante. Det er her vi finner flest arter på samme side, samtidig som de rent formalt er de mest naturalistiske. Den har også en enhjørning sidestilt de andre dyreportrettene. Dette viser at fantasidyret har fått lik grad av oppmerksomhet som de empiriske observasjonene. Hulepiggsvinet i to tilstander er et sterkt argument for nettopp empirisk observasjon, og jeg mener at flere av dyreportrettene på denne siden er naturstudier, slik som geparden. Enhjørningen var en del av både middelalderen og renessansens paradigmer, preget av forestillinger basert på myter om fremmede verdensdelers ukjente arter, og vil ikke falle inn under det Blumenberg omtaler som moderne. Men det vil derimot naturstudiene og den klare

---

<sup>66</sup> Rossi, *Giovannino de' Grassi. Le corte e la cattedrale*, s. 118



interessen vi her begynner å se for dyrearter og deres egenskaper. En har altså begynt å stille spørsmål vekket av nye interesser for naturen som går utenfor sitt eget paradigme, samtidig som man beholder tradisjoner som ivaretar kontinuitet. Her har vi å gjøre med et visuelt dokument, *Taccuino*, som reflekterer, med Blumenbergs ord, et punkt hvor middelalder og renessanse eksisterte side om side.

Ytterlige to sider i *Taccuino di disegni* skiller seg litt fra de to overnevnte (fig. 2 og fig. 4). Her, i fig. 6 og fig. 7, finner vi kun en liten artsgruppering og i større grad stiliserte dyr, men nesten alle har artsnavnet sitt under seg – selv om dette kan ha blitt påført senere - samt et mer systematisert, ordnet oppsett enn overnevnte sider der dyreportettene fylte hele sidene.

Fig. 6 inneholder tre dyreportretter og to plantetegninger. Det er særlig de to største dyreportrettene som opptar siden, da dette er fargerike og detaljerte portretter. De to ulike artenes tilhørighet til hverandre – begge er nemlig kattedyr – viser også til en liten grad av artsgruppering. Dyreportettene opptar siden på grunn av størrelsen, men de er i større grad tegnet mer i midten av arket enn de to overnevnte sidene der dyreportrettene ikke har noen systematisering på selve papiret. Det første dyreportrettet er – igjen – en gepard (fig. 6). Det er en utrolig klar og detaljrik tegning med tydelig koloritt. Ansiktet er slitt bort, men kroppen er særdeles godt bevart. Geparden, til tross for å være naturtro i stor grad, er svært stilisert. Den har stive ben, og er sett i en stilisert form for løpende tilstand. Den er delvis skyggelagt, og har derfor stor grad av tredimensjonalitet. Geparden er sett i profil, med et tykt, blått halsbånd på seg. Under geparden portrettert her, står det «Leon Pardo». Enten er dette grunnet litt forvirring mellom gepard og leopard, eller så er det ment til å beskrive dyreportrettet under geparden. Det er nemlig en leopard, og er i format sidens største dyreportrett (fig. 6). Også leoparden har på seg det tykke, blå halsbåndet, og en sterk koloritt. Den er svært detaljert, og her har det meste av ansiktet beholdt sine klare linjer. I motsetning til geparden over den, har ikke leoparden et stilisert uttrykk. Den kan oppleves noe stiv, men langt ifra den grad av stilisering som dyreportrettet over den. Leoparden er dessuten portrettert i profil, mens den står stille. Enten driver den med noe på sin løftede, venstre pot, eller så spiser den noe som ligger på poten. Det er en viss grav av modellering og tredimensjonalitet, og dens naturlige bevegelser gjør at den oppfattes svært naturtro. Den har en mørkere koloritt enn geparden, og det karakteristiske, blomsteraktige mønsteret til leoparden på mesteparten av kroppen. Det er

sidens mest imponerende dyreportrett grunnet portrettets klarhet og detaljer, fravær av stilisering, og leopardens naturtro bevegelser.

Geparder og leoparder var svært populære hoffdyr, og ble importert til italienske hoff siden Frederick IIs tid.<sup>67</sup> De var derfor et kjent dyr for mange som befant seg ved europeiske hoff under senmiddelalderen og renessansen, men særlig under sistnevnte da det ble en stor oppblomstring av menasjerier og import av eksotiske dyr fra starten av 1400-tallet.<sup>68</sup> Også kameler var vanlige dyr ved menasjerier. Den store importen av eksotiske dyr til Italia var grunnet det italienske klimaet, som gjorde det mulig å holde dyr hvis opprinnelige klima var svært varmt.<sup>69</sup> Det er derfor ikke overraskende at de' Grassi portretterer geparden med halsbånd. Det ble en vanlig måte å portrettere både geparder og leoparder på, og flere av kattedyrene de' Grassi selv kan ha sett - enten ved hoffet til Giangaleazzo Visconti eller ved menasjeriet i Pavia – hadde antakelig på seg slike tykke halsbånd. Vi finner kattedyr med halsbånd også i flere andre verk fra perioden, som ved Benozzo Gozzolis fresker i Medici-kapellet som jeg vil se nærmere på i kapittel 5.1.

Under leoparden finner vi en forholdsvis liten, delvis uklar kamel omringet av to plantetegninger (fig. 6). Kamelen er sett i profil, og halvparten av kroppen er i stor grad slitt bort. Hodet og fremparten er kroppen er derimot portrettets klareste del, vi ser et forholdsvis detaljert kamelhode med hodelag på. Den er ikke stilisert, men er mindre modellert enn leoparden og geparden. Den har mindre detaljer enn de to overnevnte dyreportrettene, men er likevel en til stor grad naturtro representasjon. Kamelen (fig. 6) står på et område med gress, to blomster, og steiner. Både foran og bak kamelen er det to plantetegninger. De forestiller samme plante, og viser flere grønne blader der tre av bladene (på begge tegningene) har røde knopper. Plantetegningene (fig. 6) er som kamelen kun delvis klare, og er ikke svært detaljrike. Både kamelen og plantetegningene har derimot en fin, naturtro koloritt.

---

<sup>67</sup> Dickenson, Victoria, *Meticulous Depiction. Animals in Art, 1400-1600* i Boehrer, Bruce, *A Cultural History of Animals in the Renaissance* (UK, Oxford: Berg, 2011), s. 182

<sup>68</sup> Boehrer, Bruce, *The Animal Renaissance* i Boehrer, Bruce, *A Cultural History of Animals in the Renaissance* (UK, Oxford: Berg, 2011), s. 20

<sup>69</sup> Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, s. 190

I fig. 7 finner vi den siste siden i *Taccuino di disegni* som jeg skal se nærmere på. Her finner vi fire dyreportretter, der alle har artsnavnet skrevet under seg. Det er ingen grad av artsgruppering på denne siden, men det er en organisert representasjon der alle dyreportrettene er tegnet med utgangspunkt på midten av siden. Plasseringen av dyreportrettene gir her derfor en større følelse av planlegging og organisering enn ved sider der dyreportrettene er plassert mer tilfeldig, som i fig. 4. Alle de fire dyreportrettene har omtrent samme størrelse og er formmessig svært nære hverandre. Det øverste dyreportrettet er et rådyr (fig. 7): det er presentert i profil, og har den stiliserte løpebevegelsen som vi finner igjen i geparden i fig. 6. Portrettet er detaljert og har det klareste ansiktet av alle dyreportrettene på siden. Rådyret er generelt svært klart, og har en grad av skyggelegging og modellering til tross for den fryste bevegelsen dyret befinner seg i. Koloritten er svært naturtro, og detaljer som den hvite bakdelen til rådyr er å finne i denne representasjonen. Under portrettet står det «capriolo» - dog stavet noe annerledes, noe som antakelig er blitt gjort grunnet dialekt – som er det italienske navnet på arten.

Under rådyret finner vi en hare (fig. 7). Haren er også i en fastholdt posisjon, noe vi finner igjen hos rådyret, men fremstår noe mer naturalistisk enn overnevnte dyreportrett, særlig i ansiktet. Selv om rådyrets ansikt er detaljert, er det noe mer stilisert enn hos haren som har et svært naturalistisk hode og ansikt. Portrettet har en grad av modellering og tredimensjonalitet, og haren er svært naturtro til tross for de stive forbena. Den har den samme koloritten som de andre dyreportrettene på siden, som består av mørke brun- og gråtoner samt noe sort og hvitt. Dyreportrettet har flere detaljer, og er det mest naturalistiske av portrettene på denne siden. Under dyret står det «lepre», som er hare på italiensk. Det neste dyreportrettet er det eneste dyret på siden som står i stillestående bevegelse. Dette er en «volpe», rev (fig. 7). Det er et mindre naturtro dyreportrett enn de tre andre portrettene på siden, da det ved første øyekast ikke nødvendigvis ser ut som en rev. Den har svært lange ben, lengre enn en vanlig rev, og fremstår mer som et stort kattedyr. Arten kunne vært vanskelig å identifisere om det ikke hadde vært for at artsnavnet står nedskrevet. En del av portrettet er slitt bort, særlig ansiktet, ellers er det klare detaljer og linjer. Et kjennetegn for rever som dyreportrettet har – dog ikke naturtro - er en hale som skiller seg ut. Men i stedet for den karakteristiske hvite tippet en gjerne finner på revehaler, har denne reven tre mørke, nærmest blåfargede, striper nederst på halen.

Det siste dyreportrettet er – igjen – en gepard (fig. 7). Ansiktet er helt slitt bort, men vi skiller geparden fra leoparden ved å se at dette dyret har de små, sorte prikkene tilhørende geparden som art. Noe forvirrende er artsteksten, ettersom det står «leon pardo» under dette dyreportrettet når dette er en gepard. Også denne fremstillingen av dyret har det tykke, blå halsbåndet. Her er det også et tau festet til halsbåndet. Tauet og halsbåndet tyder igjen på empirisk observasjon, og det er svært sannsynlig at dyreportrettet er basert på naturstudie. På tross av dette er geparden svært stilisert, først og fremst ettersom beina er unaturlig stive. Dyret er portrettert i liggende tilstand. I likhet med de andre dyreportrettene på siden har den en grav av skyggelegging og modellering, og på tross av stiliseringen er dyreportrettet i stor grad en naturtro representasjon.

## 2.5 Oppsummering

Jeg har nå gått gjennom fire sider av tegneboken som jeg finner spesielt interessante for arbeidet jeg skal foreta meg, selv om det også er andre sider som har delvis samme struktur som de overnevnte dyreportrettene, og som er aktuelle. Jeg har likevel valgt å konsentrere meg om utvalgte sider for å vise hvor min interesse for dyreportrettene ligger: Hvilke dyr man er interessert i, og ikke minst hvorfor, kan si mye om en epokes paradigme. Mindre – men viktige - detaljer, som å fremstille et hulepinnsvin både med piggene oppe og nede viser til en interesse for dyret i seg selv. At en slik interesse eksisterer side om side med et fantasidyr (enhjørningen) utdyper hvordan paradigmeskifter er preget av både kontinuitet og diskontinuitet.

Otto Pächt har argumentert for naturstudier. Detaljene på rovfuglene i fig. 2, hulepinnsvinets to tilstander i fig. 4, og halsbåndene på kattedyrene i fig. 6 og 7 er alle sterke indikasjoner på dette. Alle dyrene som representeres i dyreportrettene jeg har sett nærmere på kan ha vært en del av de' Grassis opplevelsesverden i Milano og Pavia på slutten av 1300-tallet, enten fordi de er dyr som hører hjemme i Italia eller fordi de er en del av menasjeriet og hoffet. Selv om flere av portrettene er empiriske observasjoner, er de plassert i en tegnebok som nok til en viss grad har blitt brukt som mønsterbok, i tillegg til at flere av dyreportrettene har svært stive, urealistiske bevegelser. Å plassere empirisk observasjon inn i før-moderne tradisjoner er nok et sentralt trekk ved overgangsfasens paradigme.

I tredje kapittel vil jeg nå se nærmere på tegnebokens forhold, for å gjøre rede for hvilket miljø boken ble skapt i. Beskrivelsen av dyreportrettene, som viste til naturstudier og en interesse for dyr uten noen narrativ eller symbolsk handling, var forklarende i henhold til hvilke dyrearter man var interessert i og hvordan man portretterte dem. Men hvilket umiddelbart miljø ble portrettene skapt i?

### **3. Giovannino de' Grassi og Visconti-hoffet**

#### **3.1 Giovannino de' Grassi**

Det er svært mulig de' Grassi ikke har utført alle tegningene i tegneboken, men vi vet at *Taccuino di disegni* ble til hans verksted og antakelig også i Pavia, samt at han har signert en side i boken (fig. 2). Tegnebokens nærmeste kontekst er derfor de' Grassi. For å kontekstualisere *Taccuino* er det nødvendig å komme så nær den som mulig, og derfor skal jeg nå se nærmere på livet til Giovannino de' Grassi.

Det finnes begrenset med kilder rundt livet til de' Grassi, men noe er det. Det meste kommer fra den skriftlige dokumentasjon fra byggingen av katedralen i Milano, i dag gjengitt i bokform. Dokumentasjonen kommer fra en gruppe legfolk og religiøse kalt «Veneranda Fabbrica Del Duomo» som hadde ansvaret for å overse konstruksjonen av katedralen, og ble opprettet av Giangaleazzo Visconti i 1387. Det er i deres arkiver den tidligste dokumentasjonen av katedralen finnes, og det er herfra mesteparten av kunnskapen om Giovannino de' Grassi og hans liv kommer fra. De' Grassi nevnes for første gang her 21. Oktober 1389, og herfra blir han nevnt frem til sin død i 1398.<sup>70</sup> Det er flere pergamentbestillinger i dokumentene til Fabbrica Del Duomo som er adressert til de' Grassi,<sup>71</sup> og det viser hans aktive rolle i konstruksjonen av katedralen. Han er nevnt ikke bare som ingeniør, men også som maler, skulptør og illuminatør. Første gang han blir nevnt i Fabbrica Del Duomo er det nettopp som maler, da det er dokumentert når han ble betalt for sitt maleri av den irske helgenen Sankt Gallus.<sup>72</sup> Den 23. mars 1391 står han oppnevnt som skulptør,<sup>73</sup> og samme år får han i oppdrag å tegne det som skal bli den nye graven til Galeazzo II, Giangaleazzos far.<sup>74</sup> 25. juli 1395 får han i oppdrag å dekorere sakristiets portal i gull og blått,<sup>75</sup> og i 1396 blir igjen hans evner som skulptør tatt i bruk. Dette året lager han et relieff i marmor som viser Kristus og den samaritanske kvinnen, er motiv tatt fra Johannesevangeliet.

---

<sup>70</sup> Dokumentasjonen fra oppføringen av katedralen har blitt gjengitt av Cesare Cantu, og utgitt i bokform: Cantu, Cesare, *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente* (Italia, Milano: G. Brigola, 1877-1885)

<sup>71</sup> Rossi, *Giovannino de' Grassi. Le corte e la cattedrale*, s. 23

<sup>72</sup> *Ibid.*, s. 21

<sup>73</sup> *Ibid.*, s. 23

<sup>74</sup> *Ibid.*, s. 26

<sup>75</sup> *Ibid.*, s. 27

Det er også flere inngraveringer gjort av de' Grassi i katedralens sørligste sakristi, ifølge Fabbrica del Duomos dokumentasjon.<sup>76</sup> De' Grassis rolle var klart av stor betydning, og de ulike oppgavene han får viser at de' Grassi var en sterk multikunstner, og en Giangaleazzo Visconti må ha stolt på som hoffkunstner.

Under katedralens konstruksjon, drev de' Grassi aktivt med andre oppdrag. Sammen med Michelino da Besozzo drev han en kunst- og arkitekturskole ved slottet i Pavia, og i tillegg fikk han flere oppdrag fra Giangaleazzo. Mest interessant av disse oppdragene – med tanke på min problemstilling – er noen fresker med dyremotiver i Pavia-slottet, malt av de' Grassi i 1392. Han var i Pavia i fire dager for å male dyremotivene, og hans fravær fra katedralens konstruksjon ble dokumentert i Fabbrica del Duomo.<sup>77</sup> Om ikke de' Grassi stod for alle dyremotivene selv, overså han gjennomførelsen.<sup>78</sup> Slottet i Pavia ble gjennom flere år dekorert med dyremotiver, etter ønske fra Giangaleazzo, og dyr må derfor ha vært noe hertugen var svært opptatt av. I dag finnes kun informasjon om hvordan det så ut fra 1469.<sup>79</sup> Det betyr at det er vanskelig å skille mellom dyremotivene fra slutten av 1300-tallet og påfølgende motiver. Men en Stefano Breventano skriver på 1500-tallet at Visconti-slottet i Pavia har egne rom kun dekorert med leoparder samt dekorasjoner i gull med dyremotiver bestående av løver, leoparder, tigre, rådyr, villsvin, og mer. I tillegg var det scener i dekorasjonene som viste jakt, dysting (der to menn, kledd som riddere, galopperer mot hverandre med lanser til en er slått av hesten), og fiskeing.<sup>80</sup> Det er vanskelig å datere hvilke malerier som ble til under Giangaleazzos tid, men de mange kattedyrene – og særlig leopardene – kan man med høy sannsynlighet anta er fra hertugens tid. Han hadde en forkjærlighet for leopardene sine, og leopard og gepard er dyrene de' Grassi portretterte mest. Også interessant, er Pisanellos tilstedeværelse i slottet. Pisanello, kunstneren Klingender ser på som den som løfter dyremotivet opp til renessansen, dekorerte Visconti-slottet med dyremotiver på 1400-tallet.<sup>81</sup> Det betyr at han mest sannsynlig fikk studere de' Grassis dyrefremstillinger, og de kan derfor ha vært en direkte innflytelse. Derfor mener jeg det også er grunn til å være svært kritisk til Francis Klingenders klare skille mellom middelalder og

---

<sup>76</sup> Cadei, *Studi di Miniatura Lombarda: Giovannino de Grassi, Belbello da Pavia (Studi di Arte Medievale)*, s. 15-16

<sup>77</sup> Rossi, *Giovannino de' Grassi. Le corte e la cattedrale*, s. 25

<sup>78</sup> *Ibid.*, s. 117

<sup>79</sup> *Ibid.*, s. 117

<sup>80</sup> *Ibid.*, s. s. 117

<sup>81</sup> Van Marle, Raimond, *The Development of the Italian Schools of Painting, Volume 8* (Berlin, Tyskland: Springer Science & Business Media, 2012), s. 164

renessanse i form av Pisanello, da sistnevnte – i tilfellet av dyremotivene i Pavia – antagelig var direkte inspirert av sine forgjengere (deriblant de' Grassi) i mer eller mindre grad. Igjen viser skillet mellom middelalder og renessanse seg mer komplisert enn hva mye av den eldre forskningen på tegneboken har antatt, og dette paradigmebruddet burde heller oppfattes som en gradvis prosess med en egen kultur og tankesystem preget av forsøk på å sammenholde eldre tradisjoner med nye erfaringer og interesser.

Det vi vet om de' Grassi er begrenset til det som står oppført i Fabbrica del Duomos dokumenter. Til gjengjeld inneholder denne dokumentasjon overraskende mye. For eksempel at de' Grassi arbeidet mye med andre familiemedlemmer. Hans bror Porrino er oppført som hans assistent i 1395, og hans sønn Salomone er nevnt flere ganger.<sup>82</sup> Salomone bidro blant annet i arbeidet med å illuminere Visconti-hoffets tidebok,<sup>83</sup> og fordi tidebøker var så viktige er det gode grunner til å anta at han var en nær samarbeidspartner for sin far. Selv om de' Grassi hadde en skole i Visconti-slottet i Pavia, og tilbrakte mye tid her, hadde han utvilsomt sitt verksted mer sentralt i Milano under konstruksjonen av katedralen. Sannsynligvis holdt nok verkstedet da til nært selve konstruksjonsstedet, det vil si i sognet til kirken St. Tommaso i Terramara. Her lå også de' Grassis hjem da man startet konstruksjonen, så han var godt kjent i området.<sup>84</sup> I oktober 1396 dukker de' Grassis kone opp i Fabbrica del Duomos dokumenter for første gang, Giovannina de Conigo. De' Grassi og Giovanninas bosted er på dette tidspunktet registrert som tilhørende sognet S. Giovanni sul Muro.<sup>85</sup> De har altså flyttet siden første registrering i konstruksjonens dokumenter, men bor fortsatt nær katedralen i sentrum av Milano. Etter 1398 dør de' Grassi, og han forsvinner fra Fabbrica del Duomos dokumenter. Selv om de' Grassi var mye i Pavia og ved hoffet der, var hans sanseerfaring like mye fra livet i Milano der han både hadde familie og arbeidet med konstruksjonen av katedralen, i tillegg til at det er her han høyst sannsynlig hadde sitt verksted. Kulturen i Milano vil derfor også være en svært høyst relevant kontekst i tillegg til hofflivet i Pavia.

---

<sup>82</sup> Cadei, *Studi di Miniatura Lombarda: Giovannino de Grassi, Belbello da Pavia (Studi di Arte Medievale)*, s. 43

<sup>83</sup> Rossi, *Giovannino de' Grassi. Le corte e la cattedrale*, s. 63

<sup>84</sup> *Ibid.*, s. 26

<sup>85</sup> *Ibid.*, s. 28



### 3.2 Visconti-hoffet

Hoffet, og Giangaleazzo selv, holdt til ved palasset i Pavia. Vi vet at også de' Grassi oppholdt seg mye her, med tanke på hans mange oppdrag fra Giangaleazzo samt dokumentasjon fra Fabbrica del Duomo, i tillegg til at han sammen med maleren og illuminatøren Michelino da Besozzo drev en kunst- og arkitekturskole i Pavia. For å forstå forholdene *Taccuino di disegni* ble skapt i, er det viktig å forstå livet ved hoffet ettersom det utgjorde en betydelig del av de' Grassis erfaringsverden.

Hoffet ble etablert i Pavia i 1365, i det nylig oppsatte «Castello».<sup>86</sup> Visconti-dynastiet flyttet hit fra Milano dette året, og Giangaleazzo, de' Grassis fremtidige oppdragsgiver og sønn av Galeazzo Visconti, var 14 år. Han skulle bo her frem til sin død. Sine tidligste år tilbrakte han i Milano, men vi vet lite om hans barndom.<sup>87</sup> Palasset han kom til i 1365 var i rød murstein, og bygd som en perfekt firkant omkranset en slottshage.<sup>88</sup> Bak bygningen lå den enorme parken og menasjeriet. Fasaden bar preg av nærmest å se ut som en festning, og rundt hele bygget var det en vollgrav. På innsiden var festningspreget erstattet med luksus, og bar preg av å være et palass i ordets rette forstand.<sup>89</sup> Det var tre etasjer der de to øverste hadde 40 rom hver; i nederste etasje var det enorm stallplass, lagringsplass, og en hage for å spille ballspillet «pallone», Galeazzos favorittspill.<sup>90</sup> Veggene i palasset ble gradvis dekorert med historiemalerier, landskapsmotiver, og dyrefremstillinger, og noen av disse dyremotivene var under Giangaleazzos tid av de' Grassi. Det var en stor festhall med en vid balkong, samt flere loggiaer som vendte ut mot slottshagen. Fra loggiaene kunne familien og resten av hoffet beskue turneringer og dysting, og andre former for underholdning.

Underholdning med dyr var svært populært på slutten av 1300-tallet,<sup>91</sup> og med tanke på palassets flere dyr - først og fremst i form av menasjeriet - er det ingen grunn til å tvile på at

---

<sup>86</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 11

<sup>87</sup> *Ibid*, s.10

<sup>88</sup> *Ibid* s. 11

<sup>89</sup> *Ibid*, s.11

<sup>90</sup> *Ibid*, s.11

<sup>91</sup> Kiser, *Animals in Medieval Sports, Entertainment, and Menageries* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 104

også dyreunderholdning var en sentral del av hofflivet i Pavia. Det er dokumentert en hendelse ved Visconti-hoffet i 1368 der vi får et innblikk i nettopp dette. Da ble nemlig en bryllupsfest avholdt for Lionel av Antwerpen, hertug av Clarence, og Violante Visconti, Giangaleazzos søster. Under middagen ble hoffets leoparder brakt frem og vist til den besøkende hertugen.<sup>92</sup> Leoparder, Giangaleazzos favorittdyr, var altså en del av hans liv fra han var svært ung. Dyreunderholdning ved italienske hoff hadde forøvrig vært vanlig siden Frederick II (1194 -1250) og hans regjeringstid på Sicilia. En parade ble holdt nettopp av Frederick II i 1235 med både kameler, dromedarer, aper, og leoparder.<sup>93</sup> At Visconti-dynastiet i siste halvdel av 1300-tallet viser frem sine leoparder er med andre ord ikke en ny opplevelse for italienske, adelige familier i samtiden.

Ved bryllupsfesten i 1368 deltok også humanisten Petrarca (1304-1374) som gjest.<sup>94</sup> Dette sier mye om miljøet Galeazzo helt fra starten ville etablere ved sitt nye hoff i Pavia. Petrarca så tiden før og inkludert sin egen, det vil si fra Romas fall frem til 1300-tallet, som en mørk forfallstid men at en ny tid var i emning.<sup>95</sup> Historiker Daniel M. Bueno de Mesquita beskriver Galeazzos hoff som ett tilhørende en protoressanse, og at Galeazzo ønsket å skille seg fra en fortid han så som brutal, og at han ville ha et hoff med mer eleganse.<sup>96</sup> Dette kan tyde på at Galeazzo delte Petrarcas syn på fortiden, og at han hadde et ønske om å ta del i en ny tid. Men selv om man begynte å få en bevissthet om sin egen tid og dens egenart, betyr ikke dette et absolutt, brått skille. Flere deler av middelalderens paradigme hadde en kontinuitet i det overgangsparadigmet som preget slutten av 1300-tallet. Vi ser også denne kontinuiteten i Visconti-hoffet selv, samtidig som det eksisterer et ønske av Galeazzo å ha et hoff som skilte seg fra middelalderen, og på tross av at humanister som Petrarca var til stede ved hoffet, som oppfattet tiden etter Romas fall som en barbarisk mørketid.<sup>97</sup> Petrarca så selv sin egen tid som forvirrende:

---

<sup>92</sup> Kiser, *Animals in Medieval Sports, Entertainment, and Menageries* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 108

<sup>93</sup> *Ibid.*, s. 107

<sup>94</sup> Hollway-Calthrop, Henry, *Petrarch. His Life and Times* (UK, London: Methuen & Co, 1907), s. 279-280

<sup>95</sup> Mommsen, Theodore E., "Petrarch's Conception of the "Dark Ages" i *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, Vol. 17 (1942): 226-242 <https://www.jstor.org/stable/2856364> s. 237

<sup>96</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 7-9

<sup>97</sup> Mommsen, "Petrarch's Conception of the "Dark Ages" i *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, Vol. 17, s. 228

Min skjebne er å leve midt blant varierende og forvirrende stormer. Men for deg, om du lever slik jeg håper og ønsker lenge etter meg, vil en bedre tid følge. Denne søvnen av glemsomhet vil ikke vare evig. Når mørket har forsvunnet vil våre etterkommere komme tilbake i ren utstråling.<sup>98</sup>

Dette var nok en følelse flere humanister i tiden delte. Muligens kan denne følelsen av forvirring være et kjennetegn ved overgangsparadigmet, ettersom det faller under perioden der nye erfaringer og interesser som tradisjonelt oppfattes som kjennetegn ved den før-moderne tiden eksisterte parallelt med den tidlig moderne tiden. Petrarca er svært interessant i vår kontekst ettersom han er klar over at han lever i overgangstid. Han var forøvrig også en stor samler av det som ville bli ansett som underlige ting, som vi tradisjonelt forbinder med objekter i vidunderkammer eller rarietetskabinett, noe som ble mer og mer vanlig utover senmiddelalderen.<sup>99</sup> Jeg nevner dette aspektet ved Petrarca, ettersom det sier mye om samtidens nye interesse for naturens mangfold og det ukjente, samtidig som slike objekter også kunne oppfattes som magiske. Slike samlinger kunne inneholde alt fra sjeldne antikviteter til strutseegg, hvalribbein, og meteoritter.<sup>100</sup>

I det følgende vil jeg se nærmere på Giangaleazzo Visconti - sønn av Galeazzo og hertug av Milano frem til sin død i 1402 - og livet ved hans hoff. Som nevnt i redegjørelsen for mitt teoretiske perspektiv, manifesterer Giangaleazzo på mange måter kompleksiteten ved samtidens tenkesett. Han var også oppdragsgiver til de' Grassi, og det var i hans hoff og i hans Milano tegneboken ble skapt i. Derfor er hans personlighet samt hoffliv en viktig kontekst for *Taccuino di disegni*.

Det kan tyde på at Giangaleazzo delte sitt fars syn på fortiden, og han fortsatte å lede et hoff som historiker Bueno de Mesquita med rette kaller protorenessanse.<sup>101</sup> Det er grunn til å tro at Giangaleazzo delte både sin fars og Petrarcas syn på fortiden som brutal og sin egen tid som forvirrende. Giangaleazzo krevde blant annet flere av Petrarcas verk til Visconti-dynastiets

---

<sup>98</sup> Her sitert fra Mommsen, "Petrarch's Conception of the "Dark Ages" i *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, Vol. 17, s. 240 i egen oversettelse

<sup>99</sup> Daston, Park, *Wonders and the Order of Nature*, s. 86

<sup>100</sup> *Ibid.*, s. 86

<sup>101</sup> Det går et udokumentert rykte om at en ung Giangaleazzo ble spurt av en lærd under en av farens fester hvem han mente var verdens mest smarte mann, og Giangaleazzo skal da ha svart «Petrarca». Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 10-11

omfattende bibliotek,<sup>102</sup> og inviterte også flere andre lærde til hoffet. Dette var gjerne humanister, som for eksempel Giovanni da Ravenna.<sup>103</sup> At hertugen dermed hadde en god kjennskap til den fremvoksende humanismen i overgangsfasen fra middelalder til renessanse, er det liten tvil om.

Det ville være et yrende dyreliv ved hoffet. Giangaleazzos store hobby var jakt,<sup>104</sup> særlig på hjortedyr, samt falkoneri.<sup>105</sup> Utenfor palasset lå også det store menasjeriet, i tillegg til at det ofte var vanlig å vise frem dyrene inne i selve hoffet, slik vi så under bryllupsfesten i 1368. Dette ville ha fortsatt under Giangaleazzo, og en Galeazzo Busoni beskrev i 1391 hvordan Giangaleazzo ville være alene når han var i dårlig humør, og se til leopardene sine.<sup>106</sup> Leopardene til de' Grassi blir forøvrig nærmest utelukkende portrettert med halsbånd (slik vi ser i fig. 6), og ettersom flere av dyreportrettene er basert på empirisk observasjon kan man anta at leopardene og gepardene til hertugen ofte var til stede inne i hoffet ikledd halsbånd festet i tau. Men de kunne også være festet ute i menasjeriet på denne måten, noe vi kan se i *Taccuino di disegni*. I ett av de mer narrative dyrefremstillingene i tegneboken finner vi nemlig en gepard (selv om det står Leon Pardo under fremstillingen) som er bundet fast ute (fig. 8). Narrativet er svært stilisert, og geparden er formalt sett stivere enn flere av dyreportrettene i tegneboken. Men jeg mener den likevel kan være basert på noe de' Grassi virkelig har sett, da en gepard bundet fast ute ville ikke være et uvanlig syn ved hoffet i Pavia. Igjen ser vi her den interessante dualismen i tegneboken, da vi finner i den svært naturtro portretter av geparder uten noen form for abstraksjon (som i fig. 4, som kanskje har tegnebokens mest realistiske kattedyr) samtidig som vi finner det samme dyret i en narrativ setting i en langt stivere og mer unaturlig fremstilling (fig. 8). Slik viser tegneboken overgangsparadigmets flere ulike, sameksisterende syn på dyr og den sanselige verden formet av etablerte forestillinger og en ny empirisk interesse for naturen.

---

<sup>102</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 184

<sup>103</sup> *Ibid.*, s. 183

<sup>104</sup> *Ibid.*, s. 177

<sup>105</sup> *Ibid.*, s. 37

<sup>106</sup> *Ibid.*, s. 43

Giangaleazzo var svært interessert i kunnskap generelt, og hadde av sine foreldre arvet en sterk interesse for vitenskap og kunst.<sup>107</sup> Renessansehumanisten Poggio Bracciolini omtalte hertugen slik:

Men denne dyden er hans aller mest prisverdige, at han har samlet for seg selv, som en havn for de berømte, lærde i all kunnskap og kunst, og holdt dem i høy ære.<sup>108</sup>

Visconti-biblioteket holdt til i ett av tårnene til palasset i Pavia, og inneholdt en betydelig samling bøker og manuskripter de lærde ved hoffet kunne benytte seg av, i tillegg til Visconti-familien selv. Biblioteket vokste enda mer under Giangaleazzo, som også var svært interessert i vitenskap. Giangaleazzo var også opptatt av det estetiske, og at hans manuskripter skulle være vakre. Dette gjorde til at han hadde illuminatører som arbeidet i biblioteket, deriblant de' Grassi,<sup>109</sup> som tydelig bekrefter sistnevntes tilstedeværelse i Pavia og ved hoffet.

Igjen vil jeg påpeke hvordan Giangaleazzo på mange måter manifesterte kompleksiteten i overgangsparadigmet: Han var svært interessert i dyr, vitenskap, kunst, og humanistisk tankegang, samtidig som han trodde på stjernenes innflytelse.<sup>110</sup> Astrologi spilte en så stor rolle i hans liv at det kunne styre hans handlinger:

Grunnen til at jeg ikke ønsker å snakke med deg om det i nåværende stund, er at jeg observerer astrologi i alle mine affærer. Månen er i forbrenning, så det jeg ønsker å fortelle deg vil jeg ikke fortelle deg nå i dette øyeblikk, men kanskje i morgen eller i overmorgen, jeg vil definitivt tilkalle deg når øyeblikket er mer heldig.<sup>111</sup>

I tillegg var han en svært religiøs mann, og hadde som skytshelgener Jomfru Maria og St Antonius fra Padova.<sup>112</sup> Overtro, magi, og astrologi levde side om side med katolisismen under overgangsparadigmet, og dette blir ikke problematisert i samtiden på noen måte

---

<sup>107</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 182

<sup>108</sup> Her sitert fra Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 183 i egen oversettelse.

<sup>109</sup> *Ibid*, s. 184

<sup>110</sup> *Ibid*, s. 38

<sup>111</sup> Giangaleazzo til Filippo della Molza i et brev fra 1389. Her sitert fra Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 38 i egen oversettelse.

<sup>112</sup> *Ibid*, s. 38

ettersom det ikke ville blitt oppfattet som noe motstridende. Vi ser dette i Giangaleazzo, som avlyser et møte grunnet månens posisjon i forhold til solen samtidig som han som katolikk tror på en allmechtig, skapende Gud. Samtidig er han hele livet svært interessert i all slags kunnskap, særlig vitenskap, og inviterer lærde fra hele verden til å undervise ved universitetet i Pavia.<sup>113</sup> Denne sameksistensen kan virke forvirrende for oss i dag, men tiden 1300-1500 kan nettopp karakteriseres som et tros- og vitenssystem av motsetninger. Det er derfor ikke naturstridig for denne kulturen å sidestille fantasidyr med virkelige dyr. Marco Polo observerte enhjørninger på slutten av 1200-tallet (i dag vet vi at han faktisk så nesehorn), og ettersom prosessene som fører til paradigmeskifter er dype og omfattende, ville man også hundre år senere oppfatte enhjørningen som virkelig.<sup>114</sup> Igjen viser *Taccuino di disegni* seg som et produkt av overgangsparadigmet mellom middelalder og renessanse, med enhjørninger eksisterende side om side med dyreportretter basert på empirisk observasjon (fig. 4 og fig. 5).

### 3.3 Milano på slutten av 1300-tallet

Jeg vil nå se nærmere på Milano, for å danne et noe større bilde av Visconti-hoffet og de' Grassis liv. Milano var på denne tiden en republikk som dominerte Lombardia, og som hadde gjort seg rik på sine mange fertile landområder.<sup>115</sup> Republikken lå mellom flere handelsruter, og var derfor i en svært strategisk viktig posisjon. Milano var en stormakt på den italienske halvøy, og en ledende del av det økonomiske og politiske livet i de italienske bystatene.<sup>116</sup> Republikken hadde voksende industrier, og var særlig kjent for sin produksjon av klesstoff og rustninger.<sup>117</sup> Makten lå hos Visconti-dynastiet, og særlig var det Giovanni Visconti (1290-1354), erkebiskop av Milano, som gjorde republikken til en stormakt på 1300-tallet.<sup>118</sup> Etter Giovannis død kom makten etterhvert i hendene på hans nevø, Galeazzo Visconti (1320-1378). Galeazzo erobret blant annet Pavia, som ble innlemmet i den milanesiske republikken i

---

<sup>113</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 42

<sup>114</sup> Enhjørningene blir mer omstendig behandlet i kapittel 6, og Marco Polos store betydning for vestens dyreforståelse er temaet i kapittel 4.4

<sup>115</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 2

<sup>116</sup> Italia var ikke et samlet land før 1861, og under middelalderen og renessansen besto Italia av bystater. Gilmour, *The Pursuit of Italy. A History of a Land, its Regions and Their People*, s. 68

<sup>117</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s.3

<sup>118</sup> *Ibid*, s. 6

1359.<sup>119</sup> Her etablerte også Visconti-hoffet seg, og det var her dynastiet fra 1365 både hadde sitt palass og menasjeri. Pavia ble også viktig ettersom universitetet ble etablert her av Galeazzo i 1361.<sup>120</sup> Da Galeazzo døde, gikk makten over til hans eneste sønn, Giangaleazzo Visconti (1351-1402).

Milano var et kosmopolitisk sted som særlig ble inspirert av Frankrike. Denne innflytelsen kom særlig av Visconti-dynastiets sterke dynastiske bånd til Frankrike, ettersom Giangaleazzos første kone var Isabella av Valois, datter av Kong John II av Frankrike. Deres datter igjen, Valentina Visconti, skal ha blitt svært populær på hoffet i Paris da hun giftet seg med den franske hertugen av Orleans - Louis av Valois - i 1389.<sup>121</sup> Milano var med andre ord sterkt knyttet til andre europeiske hoff, men fremfor alt Frankrike. Franske kunstnere ville også være til stede ved hoffet i Milano, for eksempel er Jean d'Arbois' tilstedeværelse i Lombardia veldokumentert.<sup>122</sup> Den franske innflytelsen en dermed ville finne i nord-italiensk kultur kan ha gjort de' Grassi kjent med fransk miniatyrkunst,<sup>123</sup> som kan ha inspirert han da han illuminerte *Offiziolo Visconti*, hoffets tidebok. Det begynte i tillegg å vokse frem en mer naturtro og realistisk tendens i den franske kunsten mot slutten av 1300-tallet, og dette kan også ha vært en inspirasjon for de' Grassi da han tegnet dyreportrettene i *Taccuino di disegni*. Pavesetet lå på denne tiden i Avignon,<sup>124</sup> og flere tidlig 1300-talls italienske kunstnere arbeidet her. Dette fikk betydning for naturalismen i Italia på 1300-tallet, etter at Roma igjen blir pavesete i 1377.<sup>125</sup>

Milanos rolle som europeisk stormakt ville også vært tydelig i arkitekturen. Giangaleazzo sto bak en rekke arkitektoniske verk for å konsolidere sin makt og styrke sin posisjon, slik som renovasjonen av kirken Santa Maria delle Grazie og påbegynnelsen av katedralen i Milano. Sistnevnte står igjen som det mest kjente arkitektoniske verket fra Giangaleazzos tid. Byggingen startet i 1386, og en av ingeniørene var de' Grassi. I tillegg til flere italienske

---

<sup>119</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 7

<sup>120</sup> *Ibid*, s. 182

<sup>121</sup> *Ibid*, s. 12

<sup>122</sup> Rossi, *Giovannino de' Grassi. Le corte e la cattedrale*, s. 11

<sup>123</sup> *Ibid*, s. 9

<sup>124</sup> Wickham, Chris, *Medieval Europe. From the Breakup of the Western Roman Empire to the Reformation* (New Haven: Yale University Press, 2016), s. 212

<sup>125</sup> *Ibid*, s. 187

ingeniører og arkitekter, var det også franske og tyske arkitekter engasjert i arbeidet.<sup>126</sup> De italienske ingeniørene og arkitektene – inkludert de' Grassi - var alle inspirert av den tidligere toskanske skolen, som stilistisk sett tilhørte sengotikken. Katedralen er ikke desto mindre inspirert av den franske, gotiske Rayonnant-stilen, og Giangaleazzo ville at katedralen skulle modelleres etter den store, franske kirkestilen som ellers ikke var vanlig i Italia.<sup>127</sup> Men mye av katedralens mindre, arkitektoniske detaljer skyldes de tyske ingeniørene, og deler av bygget har mer til felles med sør-Tyskland enn med Frankrike.<sup>128</sup> Katedralen viser dermed hvor fremtredende mangfoldig, europeisk inspirasjon var i Milano på slutten av 1300-tallet.

Under Giangaleazzos tid etableres Universitetet i Pavia.<sup>129</sup> Universitetet ble som tidligere nevnt grunnlagt i 1361 av Galeazzo Visconti, men det var hans sønn som la grunnlaget for universitetets senere storhetstid, og det ble brakt inn akademikere fra hele verden for å undervise her.<sup>130</sup> I tillegg til universitetets professorer, ble andre lærde ofte invitert til hoffet. Et eksempel er den greske tenkeren Manuel Chrysoloras, som bodde i Pavia fra 1400 til 1403.<sup>131</sup> Chrysoloras var svært viktig for renessansens oppvåkning av gresk kultur, da han introduserte vesten for gresk litteratur i senmiddelalderen og tidligrenessansen. Dette sier noe om det intellektuelle miljøet som var bygget opp rundt hoffet i Pavia fra slutten av 1300-tallet. Visconti-biblioteket rommet en rekke vitenskapelige verk, ervervet av Giangaleazzo.<sup>132</sup> Biblioteket hadde blant annet hele tre eksemplarer av Calcidius' oversettelse av Platons *Timaeus*.<sup>133</sup> Som nevnt over skjedde det en oppvåkning av gresk lære under renessansen, og særlig ble Platon viktig i Italia etter Marsilio Ficinos oversettelse av alle hans verker til latin på 1400-tallet.<sup>134</sup> *Timaeus* spekulerer i den fysiske verdens natur, inkludert dyrenes natur, og

---

<sup>126</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 185

<sup>127</sup> Coldstream, Nicola, *Medieval Architecture* (UK: Oxford University Press, 2002), s. 58

<sup>128</sup> *Ibid*, s. 163

<sup>129</sup> Rossi, *Giovannino de' Grassi. Le corte e la cattedrale*, s. 9

<sup>130</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s.42

<sup>131</sup> *Ibid*, s. 183

<sup>132</sup> Hoeniger, Cathleen, *The Illuminated Tacuinum sanitates Manuscripts from Northern Italy ca. 1380-1400: Sources, Patrons, and the Creation of a New Pictorial Genre* i Givens, Jean A., Reeds, Karen M., Touwaide, Alain, *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200-1550* (UK: Oxfordshire, 2016), s. 58

<sup>133</sup> Hankins, James, *The Study of the Timaeus in Early Renaissance Italy* i Grafton, Anthony, Siraisi, Nancy, *Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Renaissance Europe* (USA: The MIT Press, 2000), s. 78

<sup>134</sup> *Ibid*, s. 77



dens eksistens ved Visconti-hoffet viser en interesse for Platon og hans ideer også på slutten av 1300-tallet.<sup>135</sup> Jeg vil gå nærmere inn på *Timaeus* i kapittel 4.2.

I tillegg til den franske forbindelsen, hadde Nord-Italia et innflytelsesrikt bånd til Flandern. Fra 1100-tallet begynte italienske og flamske handelsmenn å møtes i Champagne, hvor seks årlige handelsmesser ble avholdt.<sup>136</sup> På disse messene ble produkter fra hele Europa solgt og kjøpt. Som et resultat av dette, ville det i Milano på slutten av 1300-tallet være varer og produkter fra hele kontinentet, og dette gjelder også dyr. Fra middelalderen ble kostbare dyr en luksusvare i Europa,<sup>137</sup> og import av særlig eksotiske dyr gjorde det mulig å oppleve dyr en kun hadde lest om i tekster, først og fremst i bibelen.<sup>138</sup> En kunne nå observere dyr som var så eksotiske at de i samtiden antagelig kunne minne om fantasidyr. Den ene enhjørningen i *Taccuino di disegni* er for eksempel inspirert av en gepard (fig. 4). For det før-moderne paradigmet var det naturlig å trekke det nyoppdagede inn i den tradisjonelle tankestrukturen. Et godt eksempel på dette, er da Marco Polo besøkte øya Java (i dag Sumatra) i 1292. Her ser han nesehorn for første gang, men istedenfor å vurdere dette som ny art, var han overbevist om å ha oppdaget enhjørningen,<sup>139</sup> som igjen ble formidlet til Europa i hans beskrivelser av hva som møtte ham i øst. Dette skaper en kultur der det ikke skilles mellom virkelige dyr og fantasidyr. Denne type tenkning er typisk for før-moderne tid, men jeg vil også plassere dette som et kjennetegn for paradigmet som befant seg mellom middelalder og renessanse. Dette forklarer også hvorfor man i *Taccuino di disegni* oppfatter enhjørningen som et like selvsagt dyr å portrettere som naturstudiene: i samtiden hadde det ikke blitt motbevist at enhjørningen ikke fantes, og den var derfor en del av vitensparadigmet mellom 1300 og 1500. Igjen vil jeg vektlegge Foucaults poeng om at tidligere paradigmer kan være vanskelig for oss å forstå i dag,<sup>140</sup> men ved hjelp av en tilstrekkelig bred kontekstualisering som tar innover seg forestillinger som dannet de mentalitetshistoriske forutsetningene for meningsobjektene som

---

<sup>135</sup> Denne interessen knyttes primært til nyplatonismen i renessansen med etableringen av akademiet i Firenze, men den starter altså ved hoffet i Pavia på slutten av 1300-tallet. Bolton, Jerry, *The Renaissance, A Very Short Introduction* (UK, Oxford: Oxford University Press, 2006), s. 113

<sup>136</sup> Wickham, *Medieval Europe. From the Breakup of the Western Roman Empire to the Reformation*, s. 135

<sup>137</sup> Kiser, *Animals in Medieval Sports, Entertainment, and Menageries* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 105

<sup>138</sup> Resl, Introduction: *Animals in Culture, ca. 1000-ca. 1400* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 19

<sup>139</sup> *Ibid.*, s. 19-20

<sup>140</sup> Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, s. 77

ble skapt, kan man komme så nær som mulig en forståelse av kilder fra historiske periodiseringer og deres overganger.

Dyr ble under senmiddelalderen vanligvis delt i fire kategorier utifra deres funksjoner: de som ga mat (sau, rådyr), de som var til hjelp (hest, muldyr, okse), de som ydmykte (lus, bjørner, løver), og de som var underholdning (ape, papegøye).<sup>141</sup> Alle disse kategoriene ville en funnet i 1300-tallets Milano. Men som et resultat av Giangaleazzos konsolidering av makt, ble det særlig importert eksotiske dyr, da deres tilstedeværelse i et imponerende menasjeri også var et maktsymbol. Menasjeriet holdt til i Pavia, og hadde to deler: en del der de eksotiske dyrene var utstilt, og en del der Giangaleazzo kunne jakte. Han var særlig glad i hjortejakt, når han ikke drev med falkoneri.<sup>142</sup> Det ville også som nevnt være flere eksotiske dyr til stede, og særlig er det leopardene ved hoffet som ser ut til å ha vært en favoritt av Giangaleazzo. Dette kattedyret, sammen med geparden, var også det dyret de' Grassi portretterte mest, og er – sammen med fuglemotivene – noen av de mest detaljerte portrettene i *Taccuino di disegni*. Realismen og detaljrikdommen i disse tegningene gir grunn for å tro at de' Grassis dyreportretter er basert på empirisk observasjon, da vi vet hvor fremtredende hoffets rovfugler (grunnet Giangaleazzos forkjærlighet for falkoneri) og kattedyr var, og dette kan ha vært de dyrene som ble sett mest av de som oppholdt seg ved hoffet eller nær Giangaleazzo.

### 3.4 Oppsummering

Milano på slutten av 1300-tallet er et sted der eldre tradisjoner møter nye oppdagelser, og impulser kommer fra flere steder i Europa. Særlig er Frankrike viktig. Handel og internasjonale bånd var en viktig del av middelalderen, og forblir like viktig gjennom hele renessansen. Nye arkitektoniske verk som preget byen gav uttrykk for de mange impulsene i tiden, særlig den påbegynte katedralen med sine elementer fra fransk, italiensk, og tysk arkitektur. Hertugen av Milano hadde en sterk interesse for vitenskap og kunst, og under hans beskyttelse ble en ny kunst- og arkitekturskole dannet i Milano og Pavia.<sup>143</sup> Skolen holdt til i

---

<sup>141</sup> Kiser, *Animals in Medieval Sports, Entertainment, and Menageries* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 103

<sup>142</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s.37

<sup>143</sup> *Ibid*, s.42

palasset i Pavia, og mestere av skolen var Michelino da Besozzo og Giovannino de' Grassi.<sup>144</sup> Dermed finner vi de' Grassi i hjertet av Giangaleazzos styre, og som en sentral del av det nye synet på kunstnere som utviklet seg under den tidlige renessansen, der kunstnere gradvis får en ny sosial status som skiller dem fra håndverkstradisjonen. Tegneboken ble enten skapt i palasset i Pavia eller i sentrum av Milano, da det var der de' Grassi holdt til. Godt mulig er det at tegneboken har vært både i Pavia og i Milano, og begge steder ville det ha vært flere ulike dyr, men særlig i Pavia. Her ville de' Grassi være omgitt av eksotiske dyr, fugler, typiske jakttyr som hjort og rådyr, og han ville hatt tilgang til Visconti-biblioteket som hadde flere vitenskapelige verk, blant annet *Timaeus* som blant annet spekulerer i dyrenes natur. På hoffet ville det ha vært mennesker fra flere steder i verden, deriblant franske kunstnere og greske akademikere, og de' Grassis sanseverden var derfor preget av flere impulser. Lombardia var på vei inn i den tidlig moderne tiden, og *Taccuino di disegni* blir skapt i kjernen av den mektigste delen i Nord-Italia.

Jeg har flere ganger nevnt Giangaleazzos interesse for vitenskap. Men hva vil falle under kategorien vitenskap og naturhistorie på slutten av 1300-tallet? Hvordan så man på dyr og naturen? For å forstå hva slags tanker og forestillinger som eksisterte ved Visconti-hoffet i tiden de' Grassi arbeidet der, vil vi i det følgende se nærmere på hvordan virkelighetsoppfattelsen under trossystemet tegneboken ble skapt i.

---

<sup>144</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 184

## 4. Naturhistorie og dyreforståelse på 1300-tallet

### 4.1 Vitenskapen

Mellom 1920-tallet og 1960-tallet fikk forskning på før-moderne vitenskap en oppvåkning,<sup>145</sup> og den nåværende oppfatningen av middelaldersk og tidlig moderne vitenskapsforståelse har gått vekk fra synet på en helhetlig vitenskapshistorie til et mer komplekst syn bestående av overlappende kunnskapsformer og disipliner.<sup>146</sup> Foucault, som er en viktig del av mitt teoretiske perspektiv, har vært særlig innflytelsesrik med hensyn til å trekke inn sosiale og intellektuelle kontekster i vitenskapshistorie, samt å fokusere på de skiftende forhold mellom prinsipper for organisering av trossystemer og vitenskaper. Han har også vært viktig for et nytt syn på de kulturelle forholdene som former ideer og praksiser i vitenskap og naturhistorie,<sup>147</sup> særlig i *Les mots et les choses* som først ble utgitt i 1966. Det teoretiske perspektivet jeg arbeider utifra gjør det derfor naturlig å se nærmere på tegnebokens kultur og trossystem.

Vitenskap på slutten av 1300-tallet var i en fase der det gradvis ble utskilt fra filosofisk spekulasjon, og ble mer basert på observasjon og eksperimenter.<sup>148</sup> Dagens forskning ser særlig på tidlig moderne fysikk og astrologi for å forstå den tidlig moderne vitenskapen.<sup>149</sup> Denne var ennå langt ifra den forståelsen som vi har av vitenskap i dag, og dette er noe vi særlig ser i forståelsen av naturen. Før-moderne og tidlig moderne vitenskap omfatter et enormt felt, og jeg skal derfor hovedsakelig fokusere på et spesifikt område og det som kan bidra til en ny forståelse av *Taccuino di disegni*, nemlig naturhistorie og synet på dyr. Middelalderens naturhistorie som helhet skiller seg drastisk fra dagens naturhistorie, først og fremst ved at en forståelse for dyr var viktig for å forstå Guds skapelse.<sup>150</sup> For det visuelle betydde dette dyrefremstillinger som først og fremst fant tilhørte bestiarier som moralske

---

<sup>145</sup> Grafton, Siraisi, *Introduction* i Grafton, Siraisi, *Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Renaissance Europe*, s. 6

<sup>146</sup> *Ibid.*, s. 7

<sup>147</sup> *Ibid.*, s. 7

<sup>148</sup> Klingender, *Animals in art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 439

<sup>149</sup> Kaufmann, Thomas DaCosta, *Empiricism and Community in Early Modern Science and Art: Some Comments on Baths, Plants, and Courts* i Grafton, Anthony, Siraisi, Nancy, *Introduction* i Grafton, Anthony, Siraisi, Nancy, *Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Renaissance Europe* (USA: The MIT Press, 2000), s. 401

<sup>150</sup> Buellens, Pieter, *Like a Book Written by God's Finger: Animals Showing the Path toward God* i Resl, Birgitte, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011), s. 127

fortellinger skjult under dyrearter som ulike metaforer,<sup>151</sup> eller som deler av manuskripter og leksikalske verk som også gjerne anser dyr som en del av Guds skaperverk eller som moralske eksempler. Dyr ble sett på som bundet av deres karakter, og ble gjerne brukt til å forstå menneskers ulike og – i motsetning til dyrene – bevegelige karakter.<sup>152</sup> Ulike dyrearter ble brukt til å fremstille ulike menneskelige karakteristikk. For eksempel signaliserte hjortedyr eller kanin ekstrem skyhet, mens løven derimot stod for tapperhet.<sup>153</sup> Ved senmiddelalderen og under tegnebokens tid begynte dette synet gradvis å bli utfordret av en empirisk interesse for dyr per se.<sup>154</sup> En av grunnene til dette kan faktisk ha sitt opphav i kristendommen, og viser dermed hvordan ulike tiders paradigmer er avhengig av spørsmål reist og utviklet i det forhenværende paradigmet, slik Blumenberg oppfattet epokeendringer.<sup>155</sup> Sankt Frans av Assisi (1182-1226) var kjent for sin kjærlighet for dyr, særlig fugler, og var med på å fremme en ny oppmerksomhet for dyr hos religiøse ordner som senere åpnet opp for det som i dag er biologi.<sup>156</sup> Tidligmoderne tid var et resultat av spørsmål reist allerede under før-moderne tid, og *Taccuino di disegni* ble skapt i en tid da synet på dyr var i bevegelse.

## 4.2 Synet på dyr og natur

For å få en forståelse av 1300-tallets dyresyn og naturforståelse, er det nødvendig å se nærmere på viktige naturhistoriske verk i samtiden. I denne sammenhengen menes en bred forståelse av hva som kan oppfattes som naturhistorisk. I Visconti-biblioteket vet vi at det eksisterte flere kopier med oversettelser av *Timaeus* av Platon, og denne var generelt av stor betydning for synet på naturens verden på slutten av 1300-tallet. Den ene kopien av *Timaeus* som fantes i Visconti-biblioteket, tilhørte Petrarca før den kom til hoffet.<sup>157</sup> Igjen finner vi en kobling mellom Visconti-familien og Petrarca, og det fantes tre kopier av manuskriptet ved hoffets enorme bibliotek. Levende vesener blir i *Timaeus* sett i tråd med både

---

<sup>151</sup> Resl, Birgitte, *Beyond the Ark: Animals in Medieval Art* i Resl, Birgitte, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011), s. 179

<sup>152</sup> De Leemans, Pieter, Klemm, Matthew, *Animals and Anthropology in Medieval Philosophy* i Resl, Birgitte, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011), s. 177

<sup>153</sup> *Ibid.*, s. 176

<sup>154</sup> Resl, *Beyond the Ark: Animals in Medieval Art* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 201

<sup>155</sup> Wallace, *Translator's Introduction* i Blumenberg, *The Legitimacy of Modern Age*, s. 18

<sup>156</sup> Buellens, *Like a Book Written by God's Finger: Animals Showing the Path toward God* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 151

<sup>157</sup> Hankins, *The Study of the Timaeus in Early Renaissance Italy*, i Grafton, Siraisi, *Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Renaissance Europe*, s. 78

guddommelighet og matematikk, og er en del av det større bildet.<sup>158</sup> Det finnes en passasje i verket som særlig vektlegger den nødvendige og unike karakteren til det skapte universet, noe som står i kontrast med middelaldersk, kristen teologi.<sup>159</sup> Visconti-biblioteket hadde Calcidius' oversettelse av *Timaeus*, og i den sammenheng må det nevnes at Calcidius utelater noen av Platons poenger når det kommer til dyr. Platon gir for eksempel dyr evnen til å tro, og gir de dermed sjel, men dette er utelatt i Calcidius' oversettelse.<sup>160</sup>

At den gradvise platonske oppvåkningen som særlig kom i gang under senmiddelalderen stod i kontrast med rådende ideer, viser igjen den interessante dualismen vi finner under overgangsparadigmet, som også viser hvordan denne kulturhistoriske tiden faktisk eksisterte under det Kuhn ville omtalt som en krisetid på opptakten til et paradigmeskifte.<sup>161</sup> Denne kulturhistoriske tiden var dermed dømt til å bli erstattet av et nytt paradigme, og med denne en ny tid og forståelse av naturen, men enn så lenge rådet de nye ideene side om side med de eldre.

I tillegg til Platon, var det to andre tenkere fra antikken som hadde stor innflytelse på 1300-tallets syn på dyr. Aristoteles' *de Animalibus* er ett av disse betydningsfulle verkene. Her skriver Aristoteles: «Om det er noen som mener at studien av dyr er en uverdigg retning, burde han oppfatte studien av seg selv på samme måte.»<sup>162</sup> Å forstå dyrene er altså interessant for å forstå mennesket. *De Animalibus* består av tre verker som omhandler dyrs historie, dyrenes deler, og dyrs reproduksjon. Her blir også dyr gitt karakteristikk som mildhet, intelligens, og selvtillit, men disse egenskapene er ikke like utviklet hos dyrene som hos mennesket.<sup>163</sup> Alt levende kan føle, men følelser har et hierarki der noen følelser rangeres høyere enn andre. Dette plasserer også dyrene i et hierarki. Hovedskillet mellom menneske og dyr er intellektet,<sup>164</sup> og dyrs mangel på fornuft.<sup>165</sup>

---

<sup>158</sup> Hankins, *The Study of the Timaeus in Early Renaissance Italy*, i Grafton, Siraisi, *Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Renaissance Europe*, s. 89

<sup>159</sup> *Ibid.*, s. 83

<sup>160</sup> De Leemans, Klemm, *Animals and Anthropology in Medieval Philosophy* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 160

<sup>161</sup> Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, s. 64

<sup>162</sup> Her sitert fra De Leemans, Klemm, *Animals and Anthropology in Medieval Philosophy* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 153 i egen oversettelse

<sup>163</sup> *Ibid.*, s. 158

<sup>164</sup> *Ibid.*, s. 168

<sup>165</sup> *Ibid.*, s. 158-159

Gjenopplagelsen av Aristoteles ga middelalderske filosofer flere begreper og kategorier for en mer systematisk forståelse av den fysiske verden.<sup>166</sup> Her falt studiet av dyr under naturvitenskapen, og dreide seg i stor grad om studiet av sjelen og de animerte kroppene (*de anima*). Aristoteles gir dyrene en sensitiv sjel, den sjeletypen man kan inneha om man opplever sanseopplevelser.<sup>167</sup> Det er særlig den sensitive sjelen som skiller dyr og planter, og under middelalderen vektlegger man spesielt at i motsetning til dyrene kan ikke planter føle å bli berørt. Særlig interessant med middelalderens forståelse av *de Animalibus*, er at deler av verket som omhandlet hvordan dyr beveger seg - *De motu animalium* - ble et av de mest leste og kommenterte.<sup>168</sup> Forøvrig er det også her Aristoteles kommer nærmest i å tilegne dyr en form for fornuft.<sup>169</sup> Men interessen for særlig denne delen av verket antyder i høyeste grad en opptatthet av dyr som ikke bare har med gudstro å gjøre, selv om kirkens viktige rolle i tiden oppmuntret til en interesse for dyr som del av guds skaperverk.

Plinius den eldre *Naturalis Historia* er det tredje antikke verket med stor betydning på dyreforståelsen både under middelalder og renessanse. Det omfattende verket, som består av 37 bøker, var utgangspunktet for det meste av materialet som ble skrevet om dyr og natur under middelalderen.<sup>170</sup> I tillegg til å være svært opptatt av eksotiske dyr, og å koble spesifikke dyrearter til spesifikke steder, var Plinius også opptatt av mennesker og gir oss et unikt innblikk i det generelle verdenssynet på 1300-tallet. Når han for eksempel skriver om ulike mennesketyper finner vi igjen en bekreftelse på troen på eksistensen av det magiske og bisarre, og særlig hvordan dette kunne manifestere seg særlig i det eksotiske og ukjente.<sup>171</sup> En østlig folketype han kaller «Psilli» kunne produsere slangegift i kroppene sine, og en indisk folketype kalt «Sciopoder» hadde en enorm fot.<sup>172</sup> En søken etter sannhet, som blomstret opp under opplysningstiden og den klassiske tidens paradigme, eksisterte ikke på samme måte under overgangsparadigmet mellom middelalder og renessanse ettersom det her var en mer komplisert oppfatning av grunnlaget for å avgjøre hva som var virkelig og ikke.<sup>173</sup>

---

<sup>166</sup> De Leemans, Klemm, *Animals and Anthropology in Medieval Philosophy* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 163

<sup>167</sup> *Ibid.*, s. 166

<sup>168</sup> *Ibid.*, s. 165

<sup>169</sup> *Ibid.*, s. 169

<sup>170</sup> Daston, Park, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, s. 34

<sup>171</sup> Friedman, John Block, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought* (USA, New York: Syracuse University Press, 2000)

<sup>172</sup> Daston, Park, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, s. 34

<sup>173</sup> *Ibid.*, s. 60

*Naturalis Historia* inneholder fakta om dyr (både virkelige og fabeldyr), og hadde først og fremst en filosofisk tilnærming til dyrene.<sup>174</sup> Det er også mye mytologi i verket, og det mytologiske aspektet ved forståelsen av naturhistorie forblir viktig gjennom hele middelalderen og renessansen. Jeg vil derfor også tillegge det mytologiske aspektet til overgangsparadigmet, som er med på å utviske forskjeller mellom virkelighet og fantasi. Plinius skriver for eksempel at ville, mannlige esler kastrerer sine guttebarn i sjalusi, og referer til fortærende foreldre gjennom mytologien som Theseus, Athamas, Procne, Philomela, Medea, Themisto, og Thyestes.<sup>175</sup> Plinius vektlegger også dyrenes intelligens og moralske egenskaper, og argumenterer for at dyr også er rasjonelle vesener.<sup>176</sup> Plinius' verk inneholder i tillegg objektive beskrivelser, og dette er særlig tydelig når Plinius skriver om bier. Her skriver han om bienes arbeid rundt kongebien (i dag vet vi at det er en dronningbie), og om hvordan menneskene faktisk også kan lære av biene: «Jeg spør, hvilke mennesker er på høyde med disse insekters rasjonalitet, som overgår mennesket da de kun jobber for det felles gode?»<sup>177</sup>

Vi finner altså en genuin interesse for dyreverden sidestilt mytologi og fantasi i *Naturalis Historia*, og til og med egenskaper mennesker kan lære fra dyreriket. Plinius viser oss i tillegg hvordan medisin og dyreriket var blandet sammen, ettersom han videreførte antikke oppskrifter til medisinsk bruk, og disse inneholdt gjerne kroppsdeler fra dyr.<sup>178</sup> Den status og betydning som Plinius' verk hadde på 1300-tallet gir et viktig bilde i synet på dyr og verden i overgangsparadigmet under tiden *Taccuino di disegni* ble skapt i. Det eksisterte altså en interesse for dyr som ikke bare var funksjonelt eller religiøst begrunnet, men innenfor et paradigme hvor empirisk observasjon og det fantastiske sameksisterte. Verket viser i tillegg hvordan flere ulike kunnskapsområder skli inn i hverandre uten klare skillelinjer, som medisin og naturhistorie.

---

<sup>174</sup> De Leemans, Klemm, *Animals and Anthropology in Medieval Philosophy* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 160

<sup>175</sup> Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 91

<sup>176</sup> Perfetti, Stefano, *Philosophers and Animals in the Renaissance* i Boehrer, Bruce, *A Cultural History of Animals in the Renaissance* (UK, Oxford: Berg, 2011), s. 163

<sup>177</sup> Her sitert fra Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 357 i egen oversettelse

<sup>178</sup> Resl, *Introduction: Animals in Culture, ca. 1000-ca. 1400* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 8



### 4.3 Frederick IIs betydning for 1300-tallets naturhistorie i Italia

Selv om Frederick II, keiser av det Tysk-Romerske riket og konge av Sicilia fra 1198 – 1250, levde omtrent 150 år før tegneboken ble skapt, er det en viktig kontekstuell kobling mellom disse to. Frederick II er viktig for å forstå hvordan en større interesse for vitenskap og natur vokste frem særlig i Italia fra slutten av senmiddelalderen. Selv om Frederick regjerte først og fremst i Sør-Italia, hadde han stor innflytelse og særlig var han instrumentell i en større interesse for dyr i høy- og senmiddelalder. Dette gjelder særlig i interessen for fugler, og det er her koblingen til *Taccuino di disegni* kommer inn.

Rovfuglene i fig. 2 er svært naturtro, og som nevnt i kapittel 2.4 mener jeg disse dyreportrettene utvilsomt er naturstudier. De øvrige fugleportrettene i tegneboken er også svært naturalistiske og detaljerte, og dette er et fenomen vi ser i Nord-Italia som helhet på slutten av 1300-tallet.<sup>179</sup> Dette spredte seg forøvrig til illuminerte manuskripter i hele Europa, og hovedgrunnen til både Otto Pächts og Francis Klingenders interesse for tegneboken. Begge ser *Taccuino* i sammenheng med liknende fugleportretter som i dag er i Pepys bibliotek i Cambridge, og både Pächt og Klingender mener dyreportretter som dette fantes i England grunnet innflytelse fra Nord-Italia.<sup>180</sup> I tillegg ser både Pächt og Klingender en kobling mellom Frederick II og utbredelsen av naturtro fugleportretter som hovedsakelig begynte å spre seg fra Lombardia til nord for Alpene på slutten av 1300-tallet.<sup>181</sup> Dette kommer av Frederick IIs store kjærlighet for vitenskap og fugler, særlig rovfugler.

Frederick II (1194-1250) blir, som nevnt i innledningskapittelet, omtalt av Jacob Burckhardt som den første moderne hersker.<sup>182</sup> Påstanden kan diskuteres, men sett i lys av naturhistorie og dyreforståelse, spilte Frederick II utvilsomt en viktig rolle for den økende interessen for empirisk observasjon av dyr.<sup>183</sup> Vi vet at han hadde kjennskap til Aristoteles' *de*

---

<sup>179</sup> Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 426

<sup>180</sup> *Ibid.*, s. 426

<sup>181</sup> Pächt, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, s. 20

<sup>182</sup> Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, s. 20

<sup>183</sup> Resl, *Introduction: Animals in Culture, ca. 1000-ca. 1400* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 20

*Animalibus*,<sup>184</sup> og han importerte flere verk fra Østen som omhandlet rovfugler og hunder.<sup>185</sup> Han var særdeles interessert i flere ulike dyrearter, og hadde et imponerende menasjeri i Palermo bestående av blant annet elefanter, kameler, løver, pantere, leoparder, giraffer, og bjørner.<sup>186</sup> I parader hadde Frederick II gjerne eksotiske dyr geleidet av det som i samtiden ble sett på som eksotiske mennesker.<sup>187</sup> For eksempel ble kameler og dromedarer ledsaget av sarasenerne – siden omtalt som muslimer eller tyrkere – og aper og leoparder var gjerne ledsaget av etiopiere.<sup>188</sup> Igjen ser vi en interesse for det eksotiske, som vist i Plinius' *Naturalis Historia*, og hvordan dette blir mer fremtredende fra høy- og senmiddelalderen med en økende import av eksotiske dyr. Mot overgangen til renessansen er denne interessen - sammen med en interesse for det fantastiske - et kjennetegn ved overgangsparadigmet som Frederick II i aller høyeste grad befant seg i starten av.

Det er i Frederick IIs dype interesse for fugler at vi bedre kan forstå hvordan hans liv har sammenheng med en tegnebok laget i Nord-Italia 150 år senere, spesielt hans forkjærlighet for rovfugler og falkoneri. Han var så opptatt av disse dyrene at han tapte en pågående krig i Parma i 1248 da han i under er viktig angrep bestemte seg for å heller jakte med fuglene sine.<sup>189</sup> På 1240-tallet skrev han *De arte venandi cum avibus*, som skulle danne grunnlaget for en økende interesse for fugler samt mer naturalistiske fremstillinger av ulike dyrearter. Dette var en avhandling som omhandlet falkoneri men også generell ornitologi om rovfugler. Avhandlingen går – samtidig som den omhandler selve sporten falkoneri - nærmere inn på forhold som rovfuglers vaner, migrasjon, reproduksjon, og anatomi, samt hvordan man skal ta vare på fuglene sine.<sup>190</sup> Basert på førstehåndsobservasjon, har Frederick II dermed tatt empirisk observasjon lenger enn Aristoteles, som den første håndboken i ornitologi.<sup>191</sup> Dette førte til en interesse for fugler som manifesterte seg særlig i Nord-Italia, og som var på høyden på slutten av 1300-tallet. Italia var derfor i en særposisjon med kulturelle betingelser for å skape såpass naturalistiske dyreportretter som vi finner i *Taccuino di disegni*, og

---

<sup>184</sup> Buellens, *Like a Book Written by God's Finger: Animals Showing the Path toward God* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 137

<sup>185</sup> Smets, An, van den Abeele, Baudouin, *Medieval Hunting* i Resl, Birgitte, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011), s. 66

<sup>186</sup> Kiser, *Animals in Medieval Sports, Entertainment, and Menageries* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 105

<sup>187</sup> *Ibid.*, s. 107

<sup>188</sup> *Ibid.*, s. 107

<sup>189</sup> Smets, van den Abeele, *Medieval Hunting* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 65

<sup>190</sup> *Ibid.*, s. 66

<sup>191</sup> Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 350

rovfuglene i fig. 2 er blant tegnebokens aller mest imponerende portretter. De viser seg også som en del av en gradvis prosess, og er et godt eksempel på det Blumenberg mener når han skriver at et paradigmes trossystem er betinget av spørsmål man begynte å stille under det forhenværende paradigmet.

#### 4.4 Marco Polo

Før Vasco Da Gama, Christopher Columbus, John Cabot, Amerigo Vespucci, Ferdinand Magellan, og Antonio Pigafetta gjorde sine oppdagelser på 1400- og 1500-tallet,<sup>192</sup> dro venetianeren Marco Polo (1254-1324) til Asia på slutten av 1200-tallet, og hans beskrivelser fra disse reisene hadde stor betydning også for dyreforståelsen i Europa fra senmiddelalderen av. Jeg nevnte Polo tidligere, som et godt eksempel på hvordan overgangparadigmets tankestrukturer trekker det nyoppdagede inn i tradisjonelle forestillinger. Som nevnt ser han nesehorn for første gang i 1292, men tror han har observert enhjørningen:

De har mange ville elefanter og flere enhjørninger, som ikke er mye mindre enn elefantene i størrelse. De har hår som bøfler, og føtter som en elefant. Midt på pannen har de et stort, svart horn. De skader ikke med deres horn, kun med deres tunger og knær. For på tungen har de lange, skarpe pigger, og når de blir rasende på noen, kan de kaste han ned og mose han under knærne før deretter å skade han med tungen. Hodet er likt et villsvin, og er aldri fullstendig hevet. De trives i myr og gjørme. Det er et gruffullt dyr å se på, og likner ikke på noen måte det vi sier om enhjørningen i våre land, nemlig at vi finner den i fanget på en jomfru. Faktisk vil jeg påstå de egentlig er det motsatte av hva vi sier det er.<sup>193</sup>

I likhet med enhjørningen, beskriver han alle dyrene han kommer over i Asia, og erklærer at ingen av disse dyrene likner Vestens dyr.<sup>194</sup> Hans bok *Devisement du Monde* og dens beskrivelser av Asia fikk vedvarende stor betydning under hele renessansen (den ble opprinnelig skrevet på fransk av Rustichello av Pisa, som var fengslet sammen med Polo i 1298),<sup>195</sup> og det er svært sannsynlig at den var i Visconti-biblioteket. Men boken har ikke bare empiriske observasjoner da den innehar samtidens karakteristiske sameksistens av det uvirkelige og det virkelige. For eksempel skriver Polo at innbyggerne på øygruppen Andamanene er onde kannibaler som liker å spise rått menneskekjøtt, og i noen illustrasjoner

---

<sup>192</sup> Perfetti, *Philosophers and Animals in the Renaissance* i Boehrer, *A Cultural History of Animals in the Renaissance*, s. 154

<sup>193</sup> Resl, *Introduction: Animals in Culture, ca. 1000-ca. 1400* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 19-20

<sup>194</sup> *Ibid.*, s. 20

<sup>195</sup> Daston, Park, *Wonders and the Order of Nature*, s. 33

av *Devisement du Monde* er denne øygruppas innbyggere fremstilt som en del av «Cynocephali»,<sup>196</sup> en mennesketype Plinius allerede hadde beskrevet. Denne menneskegruppen blir alltid fremstilt med hundehoder, og gjenfinnes i en rekke fremstillinger fra middelalderen, også i kristne kontekster som på relieffene i tympanonfeltet på den romanske kirken Sainte-Marie-Madeleine i Burgund.

Men først og fremst introduserer Polo den vestlige verden for dyrearter den ikke tidligere har sett eller hørt om:

Alt her er annerledes enn hos oss og overgår oss i både størrelse og skjønnhet. De har ingen frukter, dyr, eller fugler som er lik våre.<sup>197</sup>

I *Devisement du Monde* blir ulike dyrearter representasjoner for nye landområder Polo besøker.<sup>198</sup> Dette ser vi når han besøker Kerala i India, der han vektlegger stedets sorte løver og fargerike fugler i sine beskrivelser.<sup>199</sup> Å bruke dyrearter som symboler på ulike land er noe som blir svært populært, og vi ser dette gjerne i verdenskart - *mappa mundi* - fra senmiddelalderen til renessansen. I slike kart finner vi også gjerne mytologiske og monstrøse skapninger,<sup>200</sup> og dette er noe som vedvarer gjennom hele den tidlig moderne tiden. Så sent som i Abraham Ortelius' verdenskart *Theatrum orbis terrarum* fra 1570 finner vi for eksempel et sjømonster utenfor Mexicos kyst, og vi finner et annet monster med pigger på ryggen utenfor sør-India.<sup>201</sup> Jeg påpeker dette for å vise at Polos tankegang ikke er noe som utelukkende tilhører middelalderen, men også noe vi finner igjen gjennom hele renessansen. Dette er nok et eksempel på epokers gradvise overganger. Å plassere *Taccuino di disegni* som et rent middelalderprodukt er derfor svært problematisk når vi ser det komplekse verdenssynet den ble produsert i.

---

<sup>196</sup> Daston, Park, *Wonders and the Order of Nature*, s. 31

<sup>197</sup> *Ibid.*, s. 32-33

<sup>198</sup> Page, Sophie, *Good Creation and Demonic Illusions, The Medieval Universe of Creatures* i Resl, Birgitte, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011), s. 43-44

<sup>199</sup> *Ibid.*, s. 44

<sup>200</sup> Lindquist, Sherry C. M., Mittman, Asa Simon, *Medieval Monsters. Terrors, Aliens, Wonders* (USA, New York: The Morgan Library & Museum i samarbeid med GILES, 2018), s. 16

<sup>201</sup> *Ibid.*, s. 21

Samtidig som vi finner det fantasifulle i Polos erindringer, inneholder også *Devisement du Monde* beskrivelser basert på empirisk observasjon. For eksempel forteller han i detalj hvordan indiske flaggermus er mye større enn europeiske, før han går nærmere inn på hvordan en flaggermus ser ut.<sup>202</sup> Polo viser en voksende interesse for dyrearter sett utenfor den kristne sfære, samtidig som han bekrefter mytologiske dyrs eksistens, slik vi ser i tilfellet med enhjørningen. Her henger det virkelige sammen med det uvirkelige og eksotiske, og viser et tankesystem som i høy grad fortsatt eksisterer i overgangsparadigmet mellom middelalder og renessanse.

#### 4.5 Oppsummering

Selv om interessen for dyr på slutten av 1300-tallet var i en endringsprosess der empirisk observasjon og en interesse for dyrene kun for dyrenes del var voksende, eksisterte dette side om side med en tro på det mytologiske og fantastiske, samt med en stor interesse for det eksotiske. 1300-tallets vitenskapsmenn så for eksempel naturen utelukkende som noe magisk, med både naturlige og overnaturlige elementer.<sup>203</sup> I tillegg var den tidlige middelalderens klare skille mellom menneske og dyr gradvis i ferd med å oppløses, og under senmiddelalderen ble det vanskeligere å skille det menneskelige fra det dyriske.<sup>204</sup> Dette skaper en større tro på det fantastiske, med ulike fantasifulle menneske- og dyrearter. Alt dette henger sammen i det som var et komplekst, overlappende trossystem. For å bedre forstå hvordan dette manifesterte seg i synet på dyr, er det visuelle materialet like sentralt som det tekstlige.

---

<sup>202</sup> Resl, *Introduction: Animals in Culture, ca. 1000-ca. 1400* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 20

<sup>203</sup> Camille, Michael, *Gothic Art, Glorious Visions* (USA, New Jersey: Laurence King Publishing Limited, 1996), s. 140

<sup>204</sup> Salisbury, Joyce E., *The Beast Within: Animals in the Middle Ages, Second Edition* (UK: Routledge, 2011), s. 1

## 5. Visuelle eksempler på samtidens verdens- og dyresyn

### 5.1 Italienske eksempler

Hvordan manifesterte samtidens trossystem seg i det visuelle? Med trossystem menes her en bred forståelse av begrepet, som omhandler samtidens tankestrukturer og verdensforståelse. *Taccuino di disegni* er et godt eksempel på hvordan dette kunne vise seg i et fysisk eksempel, der empirisk observasjon er sidestilt det mytiske. Jeg vil i dette kapittelet diskutere flere visuelle eksempler fra samtiden, for å vise det særegne ved overgangsparadigmet som tegneboken var en del av.

I 1300-tallets Nord-Italia stod det flere bygninger fra høymiddelalderen som daglig ville gi forbigående eller besøkende eksempler på fantasivesener. Et eksempel på dette, er vestfasaden til St. Michele Maggiore-katedralen i Pavia, samme by der Visconti-hoffet hadde etablert seg ut på 1300-tallet og der også Giovannino de' Grassi som nevnt tilbrakte mye tid. Vestfasaden er fra omtrent 1180, og har flere relieffer og skulpturer bestående av ulike monstrøse fabeldyr.<sup>205</sup> Fantasideyr og eksotiske dyr var noe som besmykket flere katedraler i Nord-Italia enn bare St. Michele Maggiore, slik som for eksempel portalen til St. Fedele i Como fra 1200-tallet der vi ser flere ulike fantasideyr i kamp med hverandre, deriblant en løve med vinger som slåss mot en drage (fig. 12).<sup>206</sup> Både løve og drage er noe vi for øvrig finner igjen i tegneboken, selv om *Taccuino di disegni* sin drage er brukt utelukkende til å skape en bokstav og er ikke et dyreportrett (fig. 9). I tillegg til Lombardia, utmerker også Toscana seg med visuelle eksempler på samtidens komplekse trossystem, og vi finner særlig monstrøse fabeldyr i noen av kirkene i Lucca.<sup>207</sup> Å besmykke katedralene med fantasideyr – særlig monstre – kunne blitt gjort av flere grunner. Det kunne for eksempel være beskyttelse, kritisering av autoriteter, visualisering av sosiale frykter, eller å gi det ukjente en form.<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 289

<sup>206</sup> *Ibid.*, s. 291

<sup>207</sup> *Ibid.*, s. 289

<sup>208</sup> Bailey, Colin B., *Director's Foreword* i Lindquist, Sherry C. M., Mittman, Asa Simon, *Medieval Monsters. Terrors, Aliens, Wonders* (USA, New York: The Morgan Library & Museum i samarbeid med GILES, 2018), s. 6

En betydelig interesse for eksotiske dyr hadde også siden høymiddelalderen spredt seg gjennom hele Italia, og dette er også noe en kan se på utsmykninger med dyremotiv på katedralene. Spesielt interessant i vår sammenheng er noen løveskulpturer fra 1200-tallet som vi finner utenfor katedralen i Ravello ved Amalfikysten i Sør-Italia, der de holder oppe noen pilarer (fig. 13).<sup>209</sup> Disse løvene er gotiske i stilen, og kan formmessig minne om *Taccuino de disegni* sitt løveportrett i fig. 2. I tillegg er løvene et av de viktigste dyrene i kristendommen, ettersom det er symbolet til evangelisten Markus.<sup>210</sup> I likhet med løveskulpturene i Ravello tilhører tegnebokens dyreportretter og alfabetbokstaver formalt sett sengotikken. I den sengotiske stilen er det nettopp vanlig å blande virkelighet med fantasi, og vi ser starten på dette allerede under den tidlige gotikken. Dette har også blitt brukt som forklaringsmodell på hvorfor Giovannino de' Grassis tegnebok inneholder fantasidyr, nettopp fordi stilen er sengotisk. Dette gjelder særlig hos Francis Klingender, men også hos nyere forskere som for eksempel Rossi. Jeg er enig i at fantasidyr er et karaktertrekk ved sengotisk stil, som tegneboken formalt sett tilhører. Men å forklare tegningene kun utifra denne stilen blir for reduktivt og skriver seg inn i en kunsthistorisk forskningstradisjon som man har beveget seg bort i fra. Ser vi bort fra den stilistiske forklaringsmodellen, reiser spørsmålet seg: Hvorfor finner vi slik en blanding av fabeldyr og reelle dyr ved slutten av middelalderen og ved starten av renessansen? Min hypotese er at den sengotiske stilen var et resultat av samtidens tankegang, og for å forstå de' Grassis tegnebok må en forstå dens samtid der en trodde på fabeldyr samtidig som den moderne verdenen var i ferd med å vokse frem.

Illustrasjoner i manuskripter og andre tekster gir flere eksempler på fantasidyr, og vi finner de i alt fra religiøse tekster til avhandlinger om medisin og natur. For eksempel trodde man at drager beskyttet fjell og steiner,<sup>211</sup> og ble i likhet med flere andre fabeldyr beskrevet som virkelige i naturavhandlinger.<sup>212</sup> Dette ser vi i *Historia Plantarum*. Den ble produsert på hoffet ved Pavia og ble illustrert av Giovannino de' Grassis verksted. Manuskriptet er, i bred forstand, et medisinsk leksikon som kan fortelle oss om medisinsk praksis, men også om tidens forståelse av den naturlige verden. I tillegg har den en direkte kobling til *Taccuino di disegni*. En struts i *Historia Plantarum* er nær identisk den i *Taccuino*, og man har brukt dette

---

<sup>209</sup> Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 294

<sup>210</sup> Morrison, Elizabeth, *Beasts: Factual and Fantastic* (USA, Los Angeles: Getty Publications, 2007), s. 41

<sup>211</sup> Camille, *Gothic Art, Glorious Visions*, s. 140

<sup>212</sup> Morrison, *Beasts: Factual and Fantastic*, s. 78

som argument for at hele tegneboken fungerte som mønsterbok.<sup>213</sup> *Historia Plantarum* inneholder hele 650 illustrasjoner av planter og dyr,<sup>214</sup> samtidig som den inneholder noen tegninger av mennesker i gårdsarbeid.<sup>215</sup> Gårdsarbeid, gjerne vist ved form av idylliske illustrasjoner, var under senmiddelalderen en måte å idealisere føydalsystemet på, og vi finner derfor ofte slike fremstillinger i leksikoner og manuskripter i perioden.<sup>216</sup> De få menneskefremstillingene vi finner i *Taccuino di disegni* viser for øvrig nesten utelukkende hoffdamer som bedriver sysler som harpespilling, og ingen ting som kan tyde på en intensjon om å fremme føydalstaten. Dette gjør det rimelig å anta at tegneboken ikke ble laget for noen annen mening enn å være nettopp en tegnebok - og sannsynligvis også en mønsterbok - for de' Grassi og hans verksted, og at de få menneskefremstillingene vi finner i boken er hoffdamer er en klar pekepinn på at *Taccuino* ble til ved hoffet i Pavia.

Jeg vil spesielt trekke frem to tegninger fra *Historia Plantarum*. Den første er et dyreportrett av en grønn drage (fig. 14). Dragen er svært detaljrik, og har en klar farge. Den har vinger og en lang hale, og huden fremstår skjellete. Ut av munnen kommer det en liten, rød flamme, og dyrets ansiktsuttrykk er aggressivt. Dragen står på en bakke med lite gress, med kun et par blomster og noen gressstuser. Drageportretter finnes det mange eksempler på i middelalderske bestiarier,<sup>217</sup> og det er en velkjent skikkelse innen kristen tro. Det ble for eksempel antatt at drager var blant dyrene som ventet i underverdenen,<sup>218</sup> og Johannes' åpenbaring forteller om en syv-hodet drage som kommer med dommedag:

Også et annet tegn viste seg på himmelen, en stor, ildrød drage med sju hoder og ti horn. På hodene hadde den sju kroner. Halen rev ned en tredjedel av stjernene på himmelen og kastet dem ned på jorden. Dragen stilte seg foran kvinnen som skulle føde, for å sluke barnet så snart det var født. (Åp. 12:3-5)

Dette portrettet av det mytologiske dyret (fig. 14) opptrer derimot i et medisinsk leksikon. Det er ingen tydelig moraliserende intensjon bak dette dyreportrettet, dragen blir tvert imot sett på

---

<sup>213</sup> Denne diskusjonen nevnes i kapittel 1.3

<sup>214</sup> Hoeniger, *The Illuminated Tacuinum sanitates Manuscripts from Northern Italy ca. 1380-1400: Sources, Patrons, and the Creation of a New Pictorial Genre* i Givens, Reeds, Touwaide, *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200-1550*, s. 67

<sup>215</sup> *Ibid.*, s. 68

<sup>216</sup> *Ibid.*, s. 78-80

<sup>217</sup> Morrison, *Beasts: Factual and Fantastic*, s. 91

<sup>218</sup> *Ibid.*, s. 91



som en beskytter av jordens mineraler. Å beholde kristendommens fantasidyr men å endre deres kontekst fra kristen moralisering til en interesse for naturens mysterier er utvilsomt et trekk ved overgangparadigmets dyresyn.

Den andre tegningen i *Historia Plantarum* jeg vil trekke frem, viser tre fugler (fig. 15). Fuglene er forholdsvis generiske, men kan minne om rovfugler. De er alle brune og noenlunde detaljerte, og omringer et lite, grønt tre med røde knopper. Den ene fuglen sitter på en gren i treet, og vi ser en fargerik blomst til venstre for fuglen. På motsatt side ser vi den andre fuglen, hodet er vendt mot bakken der vi ser et motiv som mest sannsynlig er en liten, grå fugleunge. Den tredje fuglen er portrettert flyvende mot treet, og har en kvist i munnen. Denne siden (fig. 15) av *Historia Plantarum* viser en klar empirisk interesse for naturen. Vi ser samme fugletype i tre forskjellige stillinger og vinkler, og i ulike situasjoner, og de omgir et frodig tre med knopper og klare røtter. At dyreportretter som dette eksisterer i samme verk som et dragemotiv, viser igjen den karakteristiske sameksistensen av virkelighet og forestilling i tiden 1300-1500.

Det er ikke bare drager vi finner av ikke-reelle skapninger i visuelle kilder fra samtiden. Ulike hybrider av dyrearter er vanlig i marginen på manuskripter,<sup>219</sup> og har ofte lite med innholdet i teksten å gjøre. Ofte eksisterer disse hybridene kun for ren komikk.<sup>220</sup> Men de kan også være fremstilt der for kristen symbolikk, for eksempel illustrasjonen av livsvesenet som representerer evangelisten Markus i marginen på et missale fra slutten av 1300-tallet fra Bologna i Nord-Italia (fig. 16).<sup>221</sup> Her har Markus blitt et fantasivesen, med grønne vinger, menneskelig kropp, og løvehode, altså en utbrodering som går utover det som strengt tatt er nødvendig for å identifisere motivet som løve. Men middelalderens kristne verdensbilde bruker også gjerne monstre til å fremme moral, slik vi ser i en illuminert tekst fra 1320-tallet i Bologna der kunstneren viser St. Bartolomeus' martyrdom (fig. 17). St. Bartolomeus blir flådd levende, men etter at huden er dratt av ser vi en rød, nærmest smilende mann som fortsatt lever. Moralen er å vise hellige mennesker som overjordiske, og at den menneskelige

---

<sup>219</sup> Camille, Michael, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* (USA, Massachusetts: Harvard University Press, 1992)

<sup>220</sup> Morrison, *Beasts: Factual and Fantastic*, s. 71

<sup>221</sup> Lindquist, Mittman, *Medieval Monsters. Terrors, Aliens, Wonders*, s. 60

kroppen er monstrøs,<sup>222</sup> i direkte motsetning til den salige sjel. Jeg nevner disse eksemplene fordi det er en essensiell del av trossystemet på 1300-tallet, og ofte kan man finne fantasidyr eller monstre som djevelens instrumenter i middelalderens kristne illuminasjoner. Jeg oppfatter ingen av dyreportrettene i *Taccuino di disegni* som moraliserende i denne forstand, men kirken er likevel en essensiell del av tegnebokens kontekst. Religion var en ramme og forutsetning for den fremvoksende naturinteressen. Noe som også hang sammen, var samtidens tro på astrologi og magi. Dette gjør 1300-tallets trossystem svært komplekst, og med ubegrensede muligheter.

Fra senmiddelalderen gir de illuminerte manuskriptene oss flere eksempler som viser en økende interesse for dyr man har sett eksisterer og som dermed er resultat av empirisk observasjon. Nord-Italia, særlig Pavia og Milano, var på 1300-tallet hovedsentre for illuminert kunst.<sup>223</sup> I det nord-italienske manuskriptet *Flore de vertu e de costumi* fra ca. 1450 finner vi blant annet en bjørn som vifter vekk bier idet han prøver å stjele honning (fig. 18).<sup>224</sup> Formalt sett er både bjørnen og biene svært lite naturtro, men derimot viser tegningen en ny interesse for dyrene og hvordan de behandler hverandre. Manuskriptet har også noen fantasidyr, først og fremst enhjørningen, og er et annet godt eksempel på denne sameksistensen av virkelighet og fantasi i dette overgangparadigmets naturoppfatning. Det er forøvrig også en bjørn i *Taccuino di disegni* (fig. 5), men denne er langt mer naturtro enn den vi finner i *Flore de vertu e de costumi*. Kontrasten i utførelsen viser at Giovannino de' Grassis dyreportrett er basert på empirisk observasjon, og at bjørnen er en naturstudie. Bjørner var dessuten vanlige hoffdyr, da bjørnekamper var ett av de største underholdningsmomentene ved hoffene i Europa under middelalderen og renessansen,<sup>225</sup> og det er svært sannsynlig at dette dyret eksisterte ved hoffet i Pavia. Bjørnen i *Taccuino* er plassert ved siden av en av tegnebokens enhjørninger, som jeg ser nærmere på i kapittel 6.

Vi finner også flere ulike fuglearter i illuminerte manuskripter, og disse er noen av de fremste eksemplene på den voksende interessen i tiden for natur og dyr. I *Taccuino di disegni* er det et

---

<sup>222</sup> Lindquist, Mittman, *Medieval Monsters. Terrors, Aliens, Wonders*, s. 64

<sup>223</sup> Kluckert, Ehrenfried, *The Path to Individualism* i Toman, Rolf, *Gothic. Architecture, Sculpture, Painting* (China: Tandem Verlag GmbH, 2007), s. 464

<sup>224</sup> Morrison, *Beasts: Factual and Fantastic*, s. 16

<sup>225</sup> Bjørnekamp bestod av å binde fast bjørner samt å sette bind for øyene deres, for så å tvinge bjørnen til å forsvare seg mot andre dyr, særlig trente hunder. Mattfeld, Raber, *Performing Animals. History, Agency, Theater*, s. 3

stort antall fugleportretter, og disse er blant tegnebokens aller mest imponerende tegninger. Vi så også en interesse for fugler i *Historia Plantarum*, som er produsert av de' Grassis verksted. Jeg valgte å fremheve rovfuglene fra *Taccuino* i kapittel 2.4 (fig. 2), og hvordan disse fuglene ble brukt til falkoneri på hoffet. Men vi finner også andre detaljrike fugleportretter i tegneboken, som en svært naturtro hærfugl (fig. 1), påfugl (fig. 10), og en side dekket med tre ulike fuglearter (fig. 11), nærmere bestemt en lammegribb, en stillits, og en halsbåndparakitt. Fra 1200-tallet ser vi konturene av en økende tendens for å plassere ulike fuglearter i marginen på illuminerte manuskripter,<sup>226</sup> samtidig som gjerne monstrøse fabeldyr også er å finne i samme manuskript. Fugleartene er gjerne detaljerte og med klare kjennetegn, som vi ser i en jaktscene i et manuskript fra Genova fra ca. 1330 som viser de syv dødssynder (fig. 19).<sup>227</sup> Her er det ulike fuglearter rundt hele marginen, og det viser en genuin interesse for dyrene utover deres dekorative og eventuelt allegoriske funksjon. Samtidig finner vi gjerne nettopp ulike fuglearter i manuskripter som forteller om St. Frans av Assisi som holdt prekener for fugler.<sup>228</sup> Som nevnt i forhenstående kapittel er St. Frans og hans forkjærlighet for dyr et eksempel på hvordan en interesse for naturen kan komme fra middelalderens kristne naturforståelse, eller i dette tilfellet hagiografien.

Liknende finner vi også mange dyreportretter på 1300-tallet som har utgangspunkt i symbolikk, men som samtidig avslører en voksende interesse for ulike dyrearter. Vi ser dette for eksempel i ulike illuminasjoner av 1300-talls utgaver av *Divina Commedia* av Dante Alighieri (1265 – 1321). I den første delen *Divina Commedia*, som tar for seg «Inferno», beskrives en mørk skog med tre symbolske dyr: Leopard (begjær), løve (stolthet), og ulv (grådighet).<sup>229</sup> Disse tre dyreportrettene er gjerne detaljrike og svært naturtro når de visualiseres. I en illuminasjon av *Divina Commedia* fra midten av 1300-tallet, laget av en illuminatør fra Siena, finner vi en noe heraldisk fremstilling av en løve klar til å gå å angripe Dante, en truende leopard, samt en ulv (fig. 20). Til tross for at dyreportrettene er blitt slitt, ser vi klare artskjennetegn og særlig er leoparden i noe grad naturtro. Dantes *Divina Commedia* ble raskt svært populær og gjennom disse illuminerte utgavene spredte disse dyrerepresentasjonene seg i Europa. Av eksotiske dyr er det spesielt kattedyrene som blir portrettert i overgangsparadigmet, dette ser vi også i *Taccuino di disegni* der geparder

---

<sup>226</sup> Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 427

<sup>227</sup> Camille, *Gothic Art, Glorious Visions*, s. 149

<sup>228</sup> Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 442

<sup>229</sup> Camille, *Gothic Art, Glorious Visions*, s. 146

forefinnes hyppigst, og løver, leoparder, og geparder er utvilsomt en tydelig del av kulturen i Italia på 1300-tallet.

Visconti-hoffet hadde mye tilfelles med Medici-hoffet i Firenze. De hadde mye kontakt seg imellom, på tross av deres tidvis store politiske konflikter, og kulturen i Medici-hoffet ville også gått under det historiker Daniel Meredith Bueno de Mesquita kaller protoressanse.<sup>230</sup> Freskene i kapellet i Medici-palasset i Firenze er derfor relevante i vår kontekst fordi de gir et innblikk i hva som ble verdsatt av et italiensk hoff på 1400-tallet. Benozzo Gozzoli, elev av Ghiberti og assistent til Fra Angelico, malte her Medici-familiens historie allegorisk fremstilt som de tre vise menn på vei til Betlehem.<sup>231</sup> Fresken er fra 1459-60, men tilhører stilistisk den internasjonale gotikken, og som de tre vise menn finner vi keiser av Bysants Johannes Palaiologus, Josef av Konstantinopel, og den unge Lorenzo de'Medici.<sup>232</sup> Blant menneskene som følger den lange prosesjonen ser vi flere til hest, og i bakgrunnen et landskap som ser ut til å være preget av flamsk tidligrenessanse (fig. 21). En rekke dyr er representert; hester, hunder, hjortedyr, en gepard, en leopard, esler, kameler, ulike fuglearter - deriblant en rovfugl som har tatt en hare – og en ape (fig. 22). Alle disse dyrene, utenom kamelene, er også representert i *Taccuino*. Freskene til Gozzoli fremviser en interesse både for dyrene man finner i Italia og mer eksotiske arter. Geparden (fig. 22) har – i likhet med flere av kattedyrene i *Taccuino* - på seg et halsbånd, og sitter ved siden av sin eier på hesteryggen; også leoparden har halsbånd og følger sin eier til fots. Apen sitter på hesteryggen, bak sin herre. Lorenzo de'Medici – i skikkelsen til en av de vise menn - var svært opptatt av dyr,<sup>233</sup> og det var mange ulike arter ved Medici-hoffet slik som ved Visconti-hoffet i Pavia. Jakt og falkoneri var også populære aktiviteter ved hoffet i Firenze,<sup>234</sup> og vi ser hjortejakt med hund i bakgrunnen i Gozzolis dekorasjon (fig. 23). Verdt å nevne er også menneskefremstillingene. De aller fleste er kledd som geistlige eller overklasse, og noen har mer østlige klesplagg og ansiktstrekk. Til fots ser vi også en svart mann som holder en bue i hånden (fig. 23). Igjen vil jeg påpeke fascinasjonen for det eksotiske, som også formet interessen for de ukjente og fremmede dyrearter under overgangsparadigmet.

---

<sup>230</sup> Bueno de Mesquita, *Giangaleazzo Visconti. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot*, s. 8

<sup>231</sup> Hibbert, Christopher, *The Rise and Fall of the House of Medici* (UK: Penguin Books, 1974), s. 110

<sup>232</sup> *Ibid.*, s. 110-111

<sup>233</sup> *Ibid.*, s. 114

<sup>234</sup> *Ibid.*, s. 113

Det siste visuelle eksempelet fra Italia jeg vil trekke frem, er tegningene til Opicinus de Canistris (1296-1355) fra Pavia. Det finnes to manuskripter med hans fantasifulle tegninger, og disse gir et unikt innblikk i et komplekst verdenssyn hvor eldre og nye tradisjoner innveves i hverandre.<sup>235</sup> Særlig er en tegning av Afrika og Europa fra ca. 1340 interessant (fig. 24). Kontinentene er representert i form av to forvridde menneskekropper, og Afrika hvisker inn i øret til Europa. Opicino har her kombinert samtidens nye geografiske kunnskaper om kystlinjer med kosmologiske symboler som stammer fra tidlig middelalder.<sup>236</sup> Afrika er en mann og Europa en kvinne, Middelhavet er en djevelsk figur, og Atlanterhavet er en slukende ulv. Alt i tegningen er koblet sammen i et enhetlig organisert men likevel uforståelig univers. Opicino gir en forståelse av hvordan verden kunne bli oppfattet i samtiden, der eldre tradisjoner møter nye oppdagelser og hvor fantasi har like stor plass som faktiske empiriske erfaringer.

## 5.2 Eksempler fra andre land

Jeg vil i det følgende se nærmere på visuelle kilder fra kontinentet, for å sette *Taccuino di disegni* i en større, europeisk kontekst. I likhet med overnevnte eksempler, som alle var fra den italienske halvøy, vil påfølgende kilder også fremvise en sidestilling av det virkelige og uvirkelige, med særlig fokus på dyr.

Giovannino de' Grassi hadde kjennskap til fransk kunst, og som nevnt i kapittel tre var særlig franske, illuminerte manuskripter til stede ved Visconti-hoffet.<sup>237</sup> Av franske verk, vil jeg særlig trekke frem Villard de Honnecourt og hans tegnebok skapt i tidsrommet 1225-1235. Tegneboken er fra senmiddelalderen, altså før vi kan tale om et overgangsparadigme fra middelalder til renessanse. Men, den forvarsler et paradigmeskifte og er en del av en gradvis prosess der både Honnecourts tegnebok og *Taccuino di disegni* hører hjemme.

---

<sup>235</sup> Camille, *Gothic Art, Glorious Visions*, s. 161

<sup>236</sup> *Ibid.*, s. 161

<sup>237</sup> Rossi, *Giovannino de' Grassi. Le corte e la cattedrale*, s. 9

Honnecourts tegnebok inneholder 33 sider med 250 tegninger, og flere av disse er dyreportretter. Selv om portrettene formalt sett er forholdsvis flate og antyder i liten grad dybde, er de svært detaljerte, og vi finner alt fra hester til ulike typer insekter. Mange av dyrene har menneskelige ansiktstrekk, en vanlig måte å fremstille dyr på i tidlig- og høymiddelalder, men Honnecourts portretter illustrerer likevel en interesse for dyrene og hva som skiller de fra menneskene. Det tydeligste eksempelet er løven, som Honnecourt har fremstilt i flere tilstander over flere sider. Løven er i et av portrettene bundet fast og truer sin herre (fig. 25), mens en annen illustrasjon viser løven i en roligere tilstand sett rett forfra (fig. 26). Om løven har Honnecourt selv skrevet: «Vit at denne løven er tegnet fra virkeligheten.»<sup>238</sup> Løven kan altså være basert på empirisk observasjon, men en skal være noe forsiktig med oversettelsen. Honnecourt brukte ordet «contrefait» i sin tegnebok, som i samtiden kan sammenliknes med det vi i dag kaller «counterfeit», altså noe som er falskt.<sup>239</sup> Men at Honnecourt velger å skrive at han har tegnet løven fra virkeligheten, uttrykker i alle tilfelle en ny interesse og oppmerksomhet for naturen. Og det er særlig denne detaljen som gjør at jeg plasserer Honnecourts tegnebok i samme tradisjon som *Taccuino*. Formalt sett er de' Grassis løveportrett helt opplagt mer naturalistisk (fig. 2), men manken er svært lik Honnecourts løve, i tillegg til at de' Grassis fremstilling også har en viss grad av menneskeliggjøring i løvens ansikt.

Det andre franske verket jeg vil trekke frem, er et herbarium fra ca. 1320 som ble til i Provence. Dette herbariet har en kombinasjon av organisk natur og magi,<sup>240</sup> altså den samme dualismen vi finner i *Taccuino di disegni* mellom virkelighet og overtro. Her finner man magiske krefter i alt i naturen, og både virkelige dyr og fantasidyr har en sentral plass i herbariet. Spesielt to av tegningene viser hvilken sentral plass det magiske hadde, i tillegg til en fascinasjon for det eksotiske. Den ene er en fremstilling av en lakrisplante (fig. 27). Planten er plassert midt på siden, med en tynn, hvit stamme og grønne blader. Plantens røtter springer ut av et svært menneskelig løveansikt, der løvens manke transformeres til røtter. En grå geit er på vei til å spise lakrisplantens blader, men en hvit mann holder han igjen i halen. På motsatt side av treet står det en mørkhudet mann hvor nedre halvdel av kroppen er fremstilt i form av et monstrøst ansikt. Vi finner troen på det magiske i plantens røtter – og

---

<sup>238</sup> Her sitert fra Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 439 i egen oversettelse

<sup>239</sup> Camille, *Gothic Art, Glorious Visions*, s. 143

<sup>240</sup> *Ibid.*, s. 139

hvordan de former manken til et løvehode - samt i nedre halvdel av den mørkhudede mannen. Sistnevnte viser fasinasjonen for det som var eksotisk for europeere på 1300-tallet, og hvordan dette igjen henger sammen med troen på det magiske.

Den andre tegningen illustrerer hvordan man kan utvinne lasurstein (fig. 28). Lasurstein ble brukt flittig både av malere og illuminatører for sin blåfarge, men steinen ble også brukt i 1300-tallets legekunst ettersom en trodde den kunne kurere feber og blindhet.<sup>241</sup> Halve tegningen (fig. 28) er et blått fjell som blir vaktet av en grønn drage. Til venstre for fjellet står det en mann med en hakke, på vei til å slå ned i steinen. Nederst til høyre sitter det en mann med antrekk og hodeplagg forbundet med sarasenere, det eksotiske og det magiske side om side. Man trodde - som tidligere nevnt i dette kapittelet – at drager beskyttet fjell, som kan forklare hvorfor vi finner fantasidyret ved lasursteinsutvinningen. Sammen med tegningen av lakrisplanten, gir disse to sidene av herbariet oss et unikt innblikk i et bestemt aspekt ved den vestlige verdens trossystem noen tiår før *Taccuino di disegni* ble til.

Otto Pächt og Francis Klingender var begge særlig interessert i de' Grassis tegnebok fordi de så en kobling mellom denne og en liknende tegnebok i England fra ca. 1400. Jeg vil nå se litt nærmere nettopp på denne engelske tegneboken og dens innhold. Den inneholder flere dyreportretter, og består av 17 sider. Også monstre er representert i tegneboken, i tillegg til et av de mest kjente dyrene fra bestiariet, nemlig reven Raynard.<sup>242</sup> Flertallet av dyreportrettene er forholdsvis flate og mangler detaljer og skyggelegging. De dyreportrettene som derimot er svært naturalistiske i boken, er fuglene. Disse er mer tredimensjonale, fargerike, og har en langt større grad av naturtrohet. Det er nettopp fugleportrettene som gjør at Pächt og Klingender mener tegneboken har kobling med de' Grassis bok, eller i det minste til lombardiske fugleportretter. Mest interessant i vår sammenheng, er derimot en av sidene hvor vi finner andre dyrearter.

Siden jeg vil trekke frem inneholder mange dyr (fig. 29), og noen av dyreportrettene er såpass generiske og lite detaljerte, at det ikke er mulig å fastslå en art. Men vi finner blant annet en

---

<sup>241</sup> Camille, *Gothic Art, Glorious Visions*, s. 140

<sup>242</sup> Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 422

vær, purke med grisunge, hjort, rådyr, hest, esel, to katter, løve, kanin, to hunder, og en drage (fig. 29). Alle portrettene består av en enkelt linje, og mangler farger og dybde. Men, de røper en stor interesse for dyrene og deres ulike tilstander: Hjorten klør seg bak øret med hoven sin; løven strekker hodet oppover; purka lar ungen sin drikke melk; og den ene katten er i ferd med å fortære en mus. Vi finner med andre ord en stor oppmerksomhet for dyrenes verden og væremåte. Men nederst til venstre på siden (fig. 29), finner vi også en drage. Dragen har horn og fuglevinger, og noe som ser ut som en pil kommer ut av dens munn som antakelig symboliserer en flamme. Bena er som fugleklør, og halen er lang med en knute på midten. Dette er et dyr med mange detaljer, og er ett av sidens mest omstendelige dyreportretter. I likhet med enhjørningene i *Taccuino di disegni* opptrer altså her fantasidyret sidestilt de andre dyreportrettene, portretter som sannsynligvis har opprinnelse i empirisk observasjon.



## **6. Excursus: Enhjørningen**

### **6.1 Tegnebokens enhjørninger**

Et mytologisk dyr som særlig illustrerer kontinuitet gjennom flere epoker, er enhjørningen. Jeg vil derfor nå se nærmere på tegnebokens to enhjørninger og dette fantasidyrets historie, samt trekke frem noen eksempler fra tegnebokens visuelle kontekst. Enhjørningen er også det mest åpenbare fantasidyret i *Taccuino* hvis en ser bort ifra de gotiske alfabetbokstavene. Noen av dyreportrettene til de' Grassi kan ha trekk som ikke er naturlige, et eksempel er ørene til geita (fig. 2) som kan være overdrevent lange. Men geita er likevel et dyr som faktisk eksisterer, i likhet med flertallet av dyreportrettene. De to enhjørningene står derfor i særstilling av tegnebokens portretter.

Den ene av enhjørningene, som vi kort kom inn på i kapittel 2, er inspirert av en gepard. I denne kommer koblingen til det overtroiske og eksotiske særlig godt frem, da dette fantasidyret er basert på et virkelig – og eksotisk - dyr som de' Grassi hadde god kjennskap til. Selv om en trodde på enhjørningens eksistens, var man ikke sikker på hvordan den så ut til tross for øyevitners beskrivelser av dette mytiske dyret (som Marco Polo). Enhjørningen (fig. 4) synes her ut som en blanding av gepard og hest, og har et noe utvisket horn på pannen. Det er et detaljert dyr med flere naturlige trekk, med anatomisk korrekte gepardben og kropp. Hadde det ikke vært for hestemanen, ansiktet med hestetrekk, samt hornet, kunne dette gått for å være en gepard. Den er sidestilt 10 andre arter, i det jeg tidligere har omtalt som en av tegnebokens mest interessante sider. Den andre enhjørningen i *Taccuino* er også basert på studier av et virkelig dyr, og som nevnt tidligere er den inspirert av sau, evt. en vær (fig. 5). Denne finner vi på en side med en bjørn som mest sannsynlig er en naturstudie, som jeg argumenterte for i forrige kapittel, i tillegg til en svært naturtro gepard med halsbånd. Vi finner altså denne enhjørningen på samme side som to naturstudier, som klart illustrerer overgangsparadigmets samspill mellom virkelighet og fantasi. Enhjørningen (fig. 5) har dybde og detaljer, og har grå ull på hele kroppen bortsett fra bena og ansiktet. Særlig er ullen godt detaljert, men ansiktet er derimot noe utvisket. Hornet er langt, mye lengre enn på den andre enhjørningen (fig. 4), og gir assosiasjoner til narhvalstann. Muligens kan de' Grassi ha

sett et enhjørningshorn som samlerobjekt, da dette var vanlig ved hoff og for velstående.<sup>243</sup> Som nevnt var blant annet Petrarca en samler. Enhjørningshorn i slike samlinger kom gjerne fra tann fra narhval, som tidligere nevnt. Med hensyn til min problemstilling, at de' Grassis arbeider verken tilhører middelalder eller renessanse men et særegent overgangsparadigme, er både detaljrikdommen og naturalismen i enhjørningene og at de er representert i selskap med naturstudier spesielt interessant.

## 6.2 Enhjørningens opprinnelse

Hvor kom troen på dette dyret fra? Enhjørningen hadde en forbausende lang kontinuitet over flere epoker, og selv om troen på dette dyret gradvis avtok etter det 16. århundret er det et fantasidyr som vi fremdeles har et forhold til i dag. For å forstå fasinasjonen for dette dyret i de' Grassis kontekst, som er det eneste fantasidynet sidestilt fremstillinger basert på empiriske observasjoner i *Taccuino di disegni*, skal vi kort redegjøre for dets historie.

Den første beskrivelsen vi har bevart av enhjørningen er fra år 398 f. Kr., i en nedtegnelse av et ett-hornet dyr skrevet av greske Ctesias av Cnidus.<sup>244</sup> Ctesias var – lik sin forgjenger Herodot – intenst opptatt av eksotiske mennesker og steder,<sup>245</sup> og var særlig interessert i det mystiske Østen. Mye av det han skriver om kan spores tilbake til India, deriblant dyr og planter. Den amerikanske professoren Odell Shepard argumenterer for at Ctesias' enhjørning antagelig er en «chimera», et mytisk dyr sammensatt av flere eksisterende arter,<sup>246</sup> og i dette spesifikke tilfellet består fantasidynet av det indiske nesehornet, en antilope, og persisk esel.<sup>247</sup> Altså oppstod myten om enhjørningen fra virkelige dyr, dyr som gjerne var fra ukjente landområder, og slik ble enhjørningen et resultat av en interesse for det eksotiske og ukjente.

Aristoteles, Plinius den eldre, og Claudius Aelianus holdt myten om enhjørningen levende,<sup>248</sup> og som nevnt i kapittel 4.2 var Aristoteles og Plinius viktige for middelalderens

---

<sup>243</sup> Daston, Park, *Wonders and the Order of Nature*, s. 86

<sup>244</sup> Lavers, Chris, *The Natural History of Unicorns* (UK: Granta Books, 2009), s. 1

<sup>245</sup> *Ibid.*, s. 3

<sup>246</sup> *Ibid.*, s. 7

<sup>247</sup> *Ibid.*, s. 21

<sup>248</sup> *Ibid.*, s. 29-31

dyreforståelse. I middelalderen blir også dette fantasidyret viktig, og vi finner hele åtte referanser til enhjørningen i bibelen.<sup>249</sup> For mange ble enhjørningen et symbol på korset, og dyret blir dermed sett i direkte referanse med Kristus.<sup>250</sup> Mye av dets popularitet i middelalderen kan derfor forklares ut fra tidens dyreforståelse, satt sammen med et kristent tankesett der enhjørningen var blitt et konvensjonelt symbol. Det oppstår også mange myter om dyret, som at den kun kan bli fanget av en jomfru ettersom den ut fra sin natur søker seg til hennes fang.<sup>251</sup> Marco Polo nevner denne myten, som ble svært populær under senmiddelalderen og renessansen, men han sier at enhjørningene ikke er slik en antar i det hele tatt.<sup>252</sup> Denne myten stammer også fra kristendommen, da enhjørningen blir koblet særlig til Jomfru Maria og kvinnelig uskyld.<sup>253</sup> Enhjørningen blir altså et symbol på noe rent og kristent, men også mystisk. Derfor ble dens horn et samlerobjekt, særlig i senmiddelalderen og renessansen.<sup>254</sup> Imidlertid samlet en ikke bare på hornene fordi de var sjeldne og assosiert med enhjørningen, men også fordi en trodde de hadde medisinsk-magiske krefter.<sup>255</sup> Denne forestillingen er særlig utbredt på 1300-tallet,<sup>256</sup> altså i vår periode, der medisin var nøye forbundet til en forståelse av naturen og det magiske. Under renessansen avtok troen på hornet som magisk, selv om det likevel var et samlerobjekt da det gjerne var verdt mye penger og fortsatt hadde mye mystikk rundt seg. Vi ser derfor at troen på hornet som magisk er noe som utelukkende tilhører overgangsparadigmet, som er en viktig meningskontekst for de' Grassis to enhjørninger og deres uproblematisk sameksistens med naturlige dyr, nettopp slik magi og natur var integrerte elementer i tidens medisinske kunnskapsgrunnlag.

### 6.3 Enhjørningen i visuelle eksempler

Enhjørningen sier oss mye om dyreforståelsen under overgangen fra middelalder til renessanse, og den kan på mange måter sees på som et symbol på overgangsparadigmet, også fordi den var svært fremtredende i periodens visuelle kultur. Jeg vil nå trekke frem noen eksempler på dette, med hovedfokus på representasjoner som kan vise til en oppblomstrende

---

<sup>249</sup> Lavers, *The Natural History of Unicorns*, s. 45

<sup>250</sup> *Ibid.*, s. 61

<sup>251</sup> Lindquist, Mittman, *Medieval Monsters. Terrors, Aliens, Wonders*, s. 131

<sup>252</sup> Resl, *Introduction: Animals in Culture, ca. 1000-ca. 1400* i Resl, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, s. 19-20

<sup>253</sup> Lavers, *The Natural History of Unicorns*, s. 74

<sup>254</sup> *Ibid.*, s. 94

<sup>255</sup> *Ibid.*, s. 98

<sup>256</sup> *Ibid.*, s. 98

dyreinteresse. Rekkefølgen vil ikke være kronologisk, men snarere geografisk. Intensjonen bak dette er å vise den vedvarende trenden fra 1200-tallet til 1400-tallet med å fremstille dette fantasidyret, ikke bare i Italia med også i en større europeisk kontekst.

Det første eksempelet fra den italienske halvøy er en illustrasjon i et manuskript fra Bologna fra starten av 1300-tallet, og viser en elefant og en enhjørning i kamp (fig. 30). Vi ser en brun elefant på venstre side, og på motsatt side en blå-grønn enhjørning med et langt, brunt horn. Enhjørningen har ingen store likhetstrekk til noen andre dyrearter. Elefanten har en bjelle rundt magen for å skremme sin motstander, og må piskes av en mann for å tørre å kjempe mot enhjørningen.<sup>257</sup> Middelalderske bestiariere påpeker gjerne enhjørningens sinne hvis den blir provosert,<sup>258</sup> og i kamp med andre dyr vinner gjerne enhjørningen. I denne illustrasjonen er det en tydelig fasinasjon for det eksotiske og fantastiske, og elefanter er på 1300-tallet et dyr som ble importert til europeiske hoff. Forøvrig er elefanten et dyr som ikke eksisterer i *Taccuino di disegni*. Denne interessante med denne fremstillingen av enhjørningen, er at dyret ikke er representert som rent og hellig, men at det også kan forsvare seg og oppleve sinne, altså egenskaper som tilhører dyrs naturlige instinkter. Dette illustrerer en nysgjerrighet for enhjørningens væremåte i overgangsparadigmet, slik vi også finner en økende interesse for faktiske dyrs lynne og behov i perioden.

Den andre italienske enhjørningsfremstillingen jeg vil trekke frem, er en del av et dobbeltportrett av Hertuginnen og Hertugen av Urbino fra 1473-75 malt av Piero della Francesca (1416-1492). Portrettene var deler av en altertavle, der innsiden kunne åpnes. De to maleriene vi finner på utsiden viser hertugen og hertuginnen trukket i hver sin vogn, og er allegoriske triumf-fremstillinger.<sup>259</sup> Det er i det allegoriske portrettet av hertuginnen vi finner to enhjørninger (fig. 31). De trekker vognen, og i bakgrunnen ser vi et detaljert landskap inspirert av flamsk kunst.<sup>260</sup> Flere allegoriske skikkelser er representert på vognen, men hertuginnen er i sentrum. Her blir enhjørningen fremstilt som et brunt dyr med hestekropp og løvemanke. Ansiktet minner om en hest, og i pannen har den et langt, hvitt horn. Igjen ser vi hvordan enhjørningen blir forbundet med kvinnen, da det er to hvite hester – og ikke

---

<sup>257</sup> Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, s. 467

<sup>258</sup> *Ibid.*, s. 466

<sup>259</sup> Fossi, Gloria, *Uffizi Gallery. The official guide: All the works* (Italia, Firenze: Giunti, 2013), s. 60

<sup>260</sup> *Ibid.*, s. 61

enhjørninger - som trekker hertugens vogn i det allegoriske maleriet. Vi ser også hvordan enhjørningen er sammensatt av virkelige dyr, i likhet med de to fremstillingene i *Taccuino di disegni*, hvilket viser dens opprinnelse i faktiske arter, og som gjør denne representasjonen relevant i vår kontekst. Å konstruere et fantasidyr med klare artskjennetegn fra eksisterende dyrearter fremviser utvilsomt en nysgjerrighet for dyr samt en bakgrunn i empirisk observasjon av ulike arter.

Nord-Italia hadde mye handel med landene nord for Alpene, særlig med Flandern, og i renessansen var det sterk gjensidig påvirkning mellom italienske og flamske kunstnere. Et spesielt interessant enhjørningsmotiv finner vi i en illuminert bønnebok produsert i Brugge i Flandern på slutten av 1400-tallet (fig. 32). Her finner vi nemlig – i likhet med *Taccuino* - en enhjørning som er fullstendig likestilt portretter av virkelige dyr. Temaet er skapelsesberetningen, og vi ser Gud sveve på himmelen over dyrene. Vi finner 15 dyreportretter på bakken rett under Gud, i tillegg til to mer utydelige dyreportretter i bakgrunnen samt noen vage fugleskikkelser på himmelen. Dyrene er en blanding både av eksotiske og lokale arter, blant annet okse, dromedar, hest, ape, kanin, ekorn, villsvin, og geit (fig. 32). Enhjørningen ligger på gresset ved siden av dromedaren, og har et langt, grått horn. Igjen kan hornet minne om narhvalstann. Dyret er helt hvitt, faktisk har portrettet den klareste hvitfargen av alle dyreportrettene på siden. Dette fremmer renhetssymbolikken til enhjørningen. Dens kropp minner om en hest, men ansiktet minner derimot mer om kamel eller dromedar, altså en sammensetning av flere virkelige dyr som vi kjenner igjen fra forrige eksempel. At den dukker opp i skapelsesberetningen viser dens vedvarende symbolske betydning og dens viktige plass innenfor den kristne tro, og hvor viktig dette dyret ble ansett for å være selv helt mot slutten av overgangsparadigmet.

Det neste relevante enhjørningsmotivet i vår kontekst, er en illustrasjon i tresnitt fra Tyskland rundt slutten av 1400-tallet. Tresnittet ble laget av Erhard Reuwich, en kunstner som fulgte med Bernhard von Breydenbach - en dignitar ved katedralen i Mainz - på en pilegrimsreise til Jerusalem i 1483.<sup>261</sup> I sin nedtegnelse av reisen, forsikrer von Breydenbach om at «disse dyrene er vist slik vi virkelig så dem i det hellige landet.»<sup>262</sup> Tresnittet (fig. 33) viser åtte

---

<sup>261</sup> Cavallo, *The Unicorn Tapestries*, s. 26

<sup>262</sup> *Ibid*, s. 26

dyreportretter: en giraff, en krokodille, to langørede geiter, en kamel, en salamander, en svært menneskeliknende ape, og en enhjørning. Som i *Taccuino* ser vi altså her enhjørningen sidestilt virkelige dyr, og som ifølge von Beydenbach altså er basert på empirisk observasjon. Denne enhjørningen (fig. 33) er fullstendig modellert på hest, og i pannen har den et særdeles langt horn. I likhet med fremstillingene fra 1300-tallet, minner hornet svært mye om narhvalstann. Ifølge en av de som var med på reisen, hadde von Beydenbach og resten av følget sett et dyr på lang avstand som de mente var kamel, men da hadde deres guide sagt at det var en enhjørning og påpekte at dyret de så på hadde et stort horn.<sup>263</sup> Enhjørningen er med andre ord basert på en empirisk observasjon, men de kan ikke ha vært nærme nok til å kunne beskrive dyret, og slik, gjennom tegningen og nedtegnelsen, videreførte de myten om enhjørningens eksistens.

Et siste eksempel på en enhjørning sidestilt med naturlige dyr som jeg vil trekke frem, er en illustrasjon i et bestiarium produsert i Yorkshire mellom 1325 og 1350, og siden jeg vil gå nærmere inn på viser to fantasidyr sidestilt to virkelige dyr (fig. 34). Vi finner enhjørningen øverst til venstre, vist i dødsøyeblikket fra den allegoriske jakten. Til høyre finner vi en griff, mens de to nedre dyreportrettene viser en gepard og en løve. Geparden er vist i urinerende tilstand, som har med koblingen med overtro og natur å gjøre. En trodde nemlig i samtiden at gepardurin kunne bli til edelsten.<sup>264</sup> Enhjørningen er her basert fullstendig på hest, og det eneste som gjør dette til et fantasidyr er hornet i pannen. Sidens andre fantasidyr er griffen (fig. 34), her vist som den karakteristiske blandingen av løve og ørn. Griffen er forøvrig et interessant fabeldyr selv om vi ikke finner den i *Taccuino di disegni*. Den har – i likhet med enhjørningen - sitt opphav i antikken, og var et svært populært dyr i visuelle representasjoner i middelalderen.<sup>265</sup> Og i likhet med enhjørningen er den sammensatt av virkelige dyr, og vi finner dermed dens opphav i naturen.

Geparden og løven (fig. 34) er to eksotiske dyr her sidestilt to fabeldyr, og igjen vil jeg påpeke koblingen mellom det ukjente og det fantastiske. At den naturtro geparden er vist urinerende fordi en trodde at dens urin var magisk, er også høyst relevant da det viser hvor

---

<sup>263</sup> Cavallo, *The Unicorn Tapestries*, s. 27

<sup>264</sup> Lindquist, Mittman, *Medieval Monsters. Terrors, Aliens, Wonders*, s. 131

<sup>265</sup> Morrison, *Beasts: Factual and Fantastic*, s. 78

fremtredende overtro var under fremveksten av en empirisk interesse for natur og dyr. Gjerne er det magiske nært forbundet med naturen, slik den er her, og fabeldyr er like viktige og eksotiske som de dyrene en allerede hadde oppdaget i andre kontinenter. Dette bestiariet er et svært godt eksempel på det komplekse systemet som formet og betinget dette overgangsparadigmets syn på dyr og natur i hele perioden.

Enhjørningene i *Taccuino di disegni* distanserer ikke tegneboken fra tidlig moderne tid, slik Otto Pächt mente,<sup>266</sup> ei heller er dette fantasidyret en motsetning til den voksende interessen for natur og vitenskap som vi finner fra senmiddelalderen. Snarere, som vist i overnevnte eksempler, var troen på dette dyret utvilsomt en del av tidens natur- og dyreinteresse, der det ene avhenger av det andre, og tegnebokens fremstillinger av enhjørningen er et viktig og sentralt karaktertrekk ved *Taccuino*.

---

<sup>266</sup> Pächt, "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape", s. 15

## **7. Konklusjon**

Tidligere forskning på tegneboken har bestått av to tradisjoner, der den ene (og største) anser *Taccuino* for å være et rent middelalderprodukt, og den andre mener boken er en del av den tidlige renessansen. Felles for begge sider, er et kunsthistorisk perspektiv. Overganger i historien er komplekse, og alle epoker innehar både kontinuitet og diskontinuitet fra forhenværende paradigmer. Om en ikke analyserer det karakteristiske ved disse paradigmene, kan unike trekk ved visuelle kilder fra disse overgangene bli ignorert. Dette ser vi for eksempel hos Otto Pächt, som fullstendig overser tegnebokens to enhjørninger, og som dermed mister et essensielt karaktertrekk ved *Taccuino*. Da går man ikke bare glipp av vesentlig informasjon om forskningsobjektet, men også tiden den ble skapt i. Derfor har jeg i dette arbeidet tatt i bruk en mer kulturhistorisk fremgangsmåte, der Hans Blumenberg og Michel Foucaults arbeider på det særegne overgangsparadigmet mellom 1300 og 1500 har dannet det viktigste teoretiske grunnlaget for oppgaven. Det kan ligge mye interessant, ny forskning i å analysere overgangskilder. Det å ikke tilhøre en bestemt periodisering gjør disse objektene til unikt materiale, med elementer som ved hjelp av ny vinkling kan introdusere oss for paradigmer som tidligere har vært oversett.

Min tese har vært at *Taccuino di disegni* burde bli sett i lys av et overgangsparadigme som fant sted mellom middelalder og renessanse fremfor å være en del av en polemisk debatt. For å arbeide med denne tesen, har jeg satt tegneboken inn i flere relevante kontekster for å belyse hvordan tegnebokens innhold har elementer både fra før-moderne og tidlig moderne tid, og hvordan disse elementene viser en særegen periode med sin egne kultur. Av tegnebokens 88 dyretegninger, ble 24 dyreportretter beskrevet i kapittel 2.4. Dette er portretter uten narrativ, og de viser en voksende interesse for dyrearter samtidig som flere også har før-moderne elementer.

Den kontekstuelle analysen har tatt del over fire kapitler, fra og med kapittel 3. Her har jeg gått fra den mest lokale konteksten til den mer generelle dyreforståelsen på 1300-tallet, samt vist visuelle eksempler som særlig belyser overgangsparadigmets dyreforståelse. Slik har jeg fått belyst det karakteristiske ved paradigmet som verken var middelalder eller renessanse,



som en meningsfull ramme for å forstå det egenartede ved Giovannino de' Grassis tegnebok. I det siste kontekstualiserende kapittelet foretok jeg et dypdykk i et av dyrene, nemlig enhjørningen. Dette fordi enhjørningen på mange måter manifesterer det særegne ved overgangsparadigmet, med dens opprinnelse i det virkelige og kontinuitet i det fantastiske.

Det som i dag kan bli ansett som motstridende perspektiver, eksisterte side om side i perioden 1300-1500. Sett i lys av dette, får tegnebokens dyreportretter ny betydning. *Taccuino* går med dette fra et tradisjonelt oppfattet middelalderverk i kunsthistorisk forskning, til å vise seg som en historisk kilde på et unikt kulturhistorisk paradigme. Analysen viser det komplekse verdenssynet som preget før-moderne og tidlig moderne tid, karakterisert ved en sameksistens av kristen tro, overtro, medisin, og natur- og dyreinteresse. En analyse av tegnebokens aller nærmeste kontekst viste at denne sameksistensen i høyeste grad var til stede ved Visconti-hoffet og i Milano, hvor de' Grassi var en sentral skikkelse. At tegneboken ble skapt i dette paradigmet, hvis unike kjennetegn har blitt påpekt i dette arbeidet, kan ikke oversees ved forskning på boken. Resultatet viser en unik kulturhistorisk tid, som har en visuell kilde i *Taccuino di disegni*.



## **Bibliografi**

Bailey, Colin B., *Director's Foreword* i Lindquist, Sherry C. M., Mittman, Asa Simon, *Medieval Monsters. Terrors, Aliens, Wonders* (USA, New York: The Morgan Library & Museum i samarbeid med GILES, 2018)

Blumenberg, Hans, *The Legitimacy of the Modern Age* (USA, Massachusetts: The MIT Press, 1985)

Boehrer, Bruce, *The Animal Renaissance* i Boehrer, Bruce, *A Cultural History of Animals in the Renaissance* (UK, Oxford: Berg, 2011)

Bolton, Jerry, *The Renaissance, A Very Short Introduction* (England, Oxford: Oxford University Press, 2006)

Bueno de Mesquita, Daniel Meredith, *Giorgio Vasari. Duke of Milan (1351-1402): A Study in the Political Career of an Italian Despot* (UK: Cambridge University Press, 2011)

Buellens, Pieter, *Like a Book Written by God's Finger: Animals Showing the Path toward God* i Resl, Birgitte, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011)

Burckhardt, Jacob, *The Civilization of the Renaissance in Italy* (UK: Dover Publications, 2010)

Cadei, Antonio, *Studi di miniatura lombarda: Giovannino de Grassi, Belbello da Pavia (Studi di arte medievale)* (Italia, Roma: Viella s.r.l., 1984)

Camille, Michael, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* (USA, Massachusetts: Harvard University Press, 1992)

Camille, Michael, *Gothic Art, Glorious Visions* (USA, New Jersey: Laurence King Publishing Limited, 1996)

Cantu, Cesare, *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente* (Italia, Milano: G. Brigola, 1877-1885)

Cavallo, Adolfo Salvatore, *The Unicorn Tapestries* (USA, New York: The Metropolitan Museum of Art og Harry N. Abrahams, 1998)

Chapman, Hugo, “Reviewed Work(s): Italian Late-Medieval and Renaissance Drawings-Books from Giovannino de'Grassi to Palma Giovane. A Codicological Cproach.” *The Burlington Magazine* 138, no. 1120 (1996): 469-70. <http://www.jstor.org/stable/886951>.

Chapman, Hugo, Faietti, Marzia, *Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings* (UK: The British Museum Press, 2010)

Coldstream, Nicola, *Medieval Architecture* (UK: Oxford University Press, 2002)

Daston, Lorraine, Park, Katharine, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750* (USA, New York: Zone Books, 2001)

De Leemans, Pieter, Klemm, Matthew, *Animals and Anthropology in Medieval Philosophy* i Resl, Birgitte, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011)

Dickenson, Victoria, *Meticulous Depiction. Animals in Art, 1400-1600* i Boehrer, Bruce, *A Cultural History of Animals in the Renaissance* (UK, Oxford: Berg, 2011)

Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration* (USA: The University of Chicago Press, 1995)

Fossi, Gloria, *Uffizi Gallery, The official guide: All the works* (Italia, Firenze: Giunti, 2013)

Foucault, Michel, *The Order of Things* (UK: Vintage Books, 1994)

Friedman, John Block, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought* (USA, New York: Syracuse University Press, 2000)

Gilmour, David, *The Pursuit of Italy. A History of a Land, its Regions, and their Peoples* (UK: Penguin Group, 2012)

Grafton, Anthony, Siraisi, Nancy, *Introduction* i Grafton, Anthony, Siraisi, Nancy, *Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Renaissance Europe* (USA: The MIT Press, 2000)

Hankins, James, *The Study of the Timaeus in Early Renaissance Italy* i Grafton, Anthony, Siraisi, Nancy, *Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Renaissance Europe* (USA: The MIT Press, 2000)

Hartnell, Jack, *Medieval Bodies. Life, Death and Art in the Middle Ages* (UK, London: Gomer Press Ltd, 2018)

Hibbert, Christopher, *The Rise and Fall of the House of Medici* (UK: Penguin Books, 1974)

Hoeniger, Cathleen, *The Illuminated Tacuinum sanitates Manuscripts from Northern Italy ca. 1380-1400: Sources, Patrons, and the Creation of a New Pictorial Genre* i Givens, Jean A., Reeds, Karen M., Touwaide, Alain, *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200-1550* (UK: Oxfordshire, 2016)

Holly, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History* (USA: Cornell University Press, 1984)

Hollway-Calthrop, Henry, *Petrarch. His Life and Times* (UK, London: Methuen & Co, 1907)

Iversen, Margaret, Melville, Stephen, *Writing Art History. Disciplinary Departures* (Chicago, USA: The University of Chicago Press, 2010)

Kaufmann, Thomas DaCosta, *Empiricism and Community in Early Modern Science and Art: Some Comments on Baths, Plants, and Courts* i Grafton, Anthony, Siraisi, Nancy, *Introduction* i Grafton, Anthony, Siraisi, Nancy, *Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Renaissance Europe* (USA: The MIT Press, 2000)

Kiser, Lisa J., *Animals in Medieval Sports, Entertainment, and Menageries* i Resl, Birgitte, A *Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011)

Kuhn, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions* (USA, Chicago: The University of Chicago Press, 2012)

Klingender, Francis, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages* (USA: The MIT Press, 1971)

Kluckert, Ehrenfried, *The Path to Individualism* i Toman, Rolf, *Gothic. Architecture, Sculpture, Painting* (China: Tandem Verlag GmbH, 2007)

Lavers, Chris, *The Natural History of Unicorns* (UK: Granta Books, 2009)

Lindquist, Sherry C. M., Mittman, Asa Simon, *Medieval Monsters. Terrors, Aliens, Wonders* (USA, New York: The Morgan Library & Museum i samarbeid med GILES, 2018)

Mattfeld, Monica, Raber, Karen, *Performing Animals. History, Agency, Theater* (USA, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017)

Mommsen, Theodore E., "Petrarch's Conception of the "Dark Ages" i *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, Vol. 17 (1942): 226-242 <https://www.jstor.org/stable/2856364>

Morrison, Elizabeth, *Beasts: Factual and Fantastic* (USA, Los Angeles: Getty Publications, 2007)

Nagel, Alexander, Wood, Christopher S., *Anachronic Renaissance* (USA, New York: Zone Books, 2010)

Pächt, Otto. "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, no. 1/2 (1950): 13-47. doi:10.2307/750141

Page, Sophie, *Good Creation and Demonic Illusions, The Medieval Universe of Creatures* i Resl, Birgitte, A *Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011)

Perfetti, Stefano, *Philosophers and Animals in the Renaissance* i Boehrer, Bruce, *A Cultural History of Animals in the Renaissance* (UK, Oxford: Berg, 2011)

Resl, Birgitte, *Beyond the Ark: Animals in Medieval Art* i Resl, Birgitte, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011)

Resl, Birgitte, *Introduction: Animals in Culture, ca. 1000-ca. 1400* i Resl, Birgitte, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011)

Rossi, Marco, *Giovannino de Grassi. La corte e la cattedrale* (Italia: Silvana, 2000)

Salisbury, Joyce E., *The Beast Within: Animals in the Middle Ages, Second Edition* (UK: Routledge, 2011)

Scheller, Robert, *Exemplum: Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (c900-c.1470)* (Nederland: Amsterdam University Press, 2014)

Seymour, Laura, *An Analysis of Roland Barthes's The Death of the Author* (London, UK: Macat International Ltd, 2017)

Smets, An, van den Abeele, Baudouin, *Medieval Hunting* i Resl, Birgitte, *A Cultural History of Animals in the Medieval Age* (UK, Oxford: Berg, 2011)

Van Marle, Raimond, *The Development of the Italian Schools of Painting, Volume 8* (Berlin, Tyskland: Springer Science & Business Media, 2012)

Wallace, Robert, *Translator's Introduction* i Blumenberg, Hans, *The Legitimacy of the Modern Age* (USA: The MIT Press, 1999)

Wickham, Chris, *Medieval Europe. From the Breakup of the Western Roman Empire to the Reformation* (New Haven: Yale University Press, 2016)

Wind, Edgar, *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics* i  
Preziosi, Donald, *The Art of Art History. A Critical Anthology* (UK: Oxford University Press,  
2009)



## Illustrasjoner



Fig. 1: Giovannino de' Grassis verksted, *Taccuino di disegni*, 1389-1398, fra 17x22,7–19x26 cm, vannfarge på geitepergament, Biblioteca Civica Angelo Mai: Bergamo

Bilde hentet fra: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/sketch-book-of-giovannino-de-grassi-facsimile#&gid=1&pid=15>



Fig. 2: Giovannino de' Grassis verksted, *Taccuino di disegni*, 1389-1398, fra 17x22,7–19x26 cm, vannfarge på geitepergament, Biblioteca Civica Angelo Mai: Bergamo

Bilde hentet fra: <http://www.italianways.com/giovannino-de-grassi-and-his-animal-notebook/>



Fig. 3: Giovannino de' Grassis verksted, *Taccuino di disegni*, 1389-1398, fra 17x22,7–19x26 cm, vannfarge på geitepergament, Biblioteca Civica Angelo Mai: Bergamo

Bilde hentet fra: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/sketch-book-of-giovannino-de-grassi-facsimile#&gid=1&pid=25>

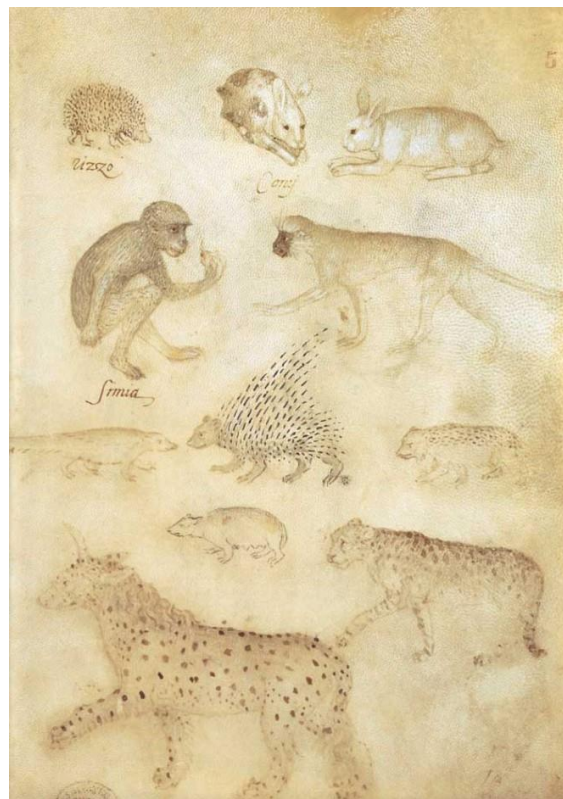


Fig. 4: Giovannino de' Grassis verksted, *Taccuino di disegni*, 1389-1398, fra 17x22,7–19x26 cm, vannfarge på geitepergament, Biblioteca Civica Angelo Mai: Bergamo

Bilde hentet fra: <http://www.italianways.com/giovannino-de-grassi-and-his-animal-notebook/>



Fig. 5: Giovannino de' Grassis verksted, *Taccuino di disegni*, 1389-1398, fra 17x22,7–19x26 cm, vannfarge på geitepergament, Biblioteca Civica Angelo Mai: Bergamo

Bilde hentet fra: <http://www.italianways.com/giovannino-de-grassi-and-his-animal-notebook/>



Fig. 6: Giovannino de' Grassis verksted, *Taccuino di disegni*, 1389-1398, fra 17x22,7–19x26 cm, vannfarge på geitepergament, Biblioteca Civica Angelo Mai: Bergamo

Bilde hentet fra: <http://www.italianways.com/giovannino-de-grassi-and-his-animal-notebook/>



Fig. 7: Giovannino de' Grassis verksted, *Taccuino di disegni*, 1389-1398, fra 17x22,7–19x26 cm, vannfarge på geitepergament, Biblioteca Civica Angelo Mai: Bergamo

Bilde hentet fra: <http://www.italianways.com/giovannino-de-grassi-and-his-animal-notebook/>

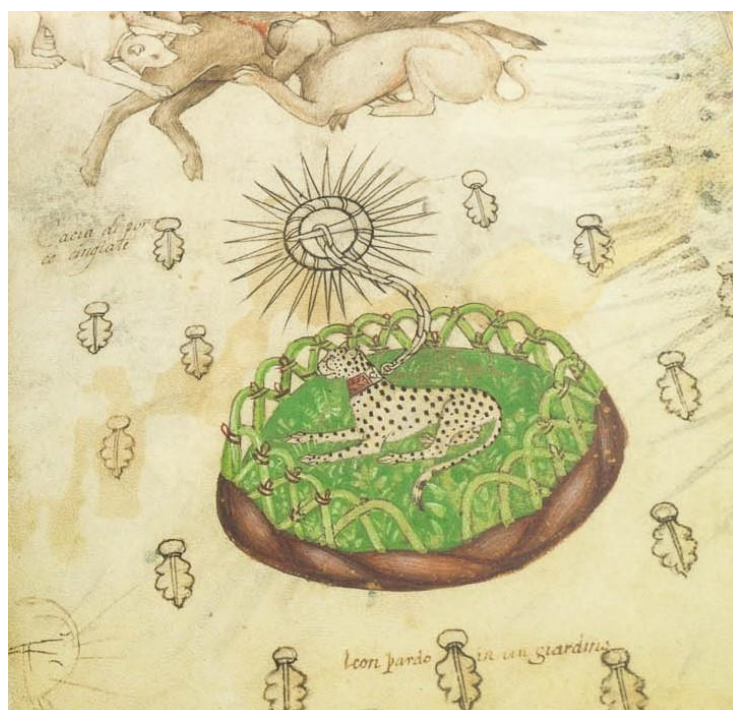


Fig. 8: Giovannino de' Grassis verksted, *Taccuino di disegni*, 1389-1398, fra 17x22,7–19x26 cm, vannfarge på geitepergament, Biblioteca Civica Angelo Mai: Bergamo

Bilde hentet fra: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/sketch-book-of-giovannino-de-grassi-facsimile#&gid=1&pid=9>

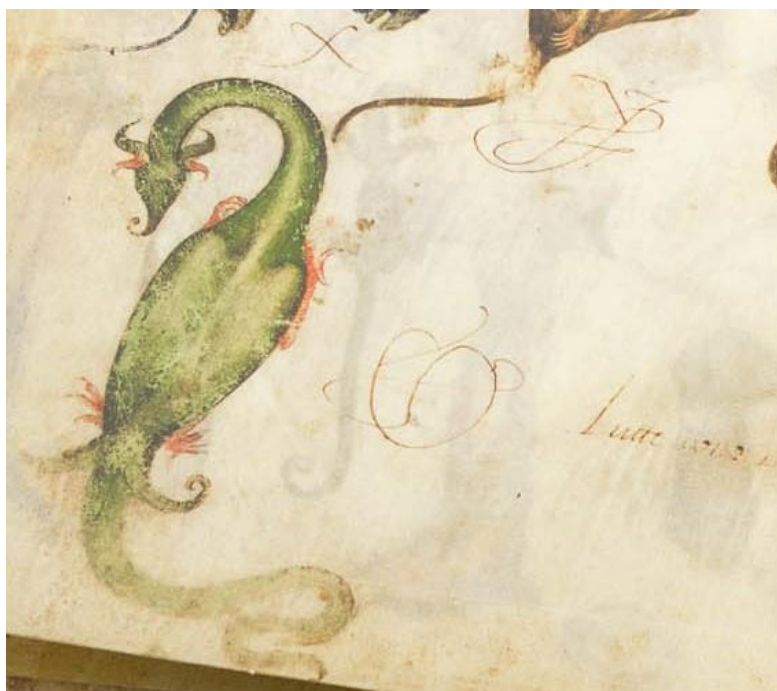


Fig. 9: Giovannino de' Grassis verksted, *Taccuino di disegni*, 1389-1398, fra 17x22,7–19x26 cm, vannfarge på geitepergament, Biblioteca Civica Angelo Mai: Bergamo

Bilde hentet fra: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/sketch-book-of-giovannino-de-grassi-facsimile#&gid=1&pid=24>

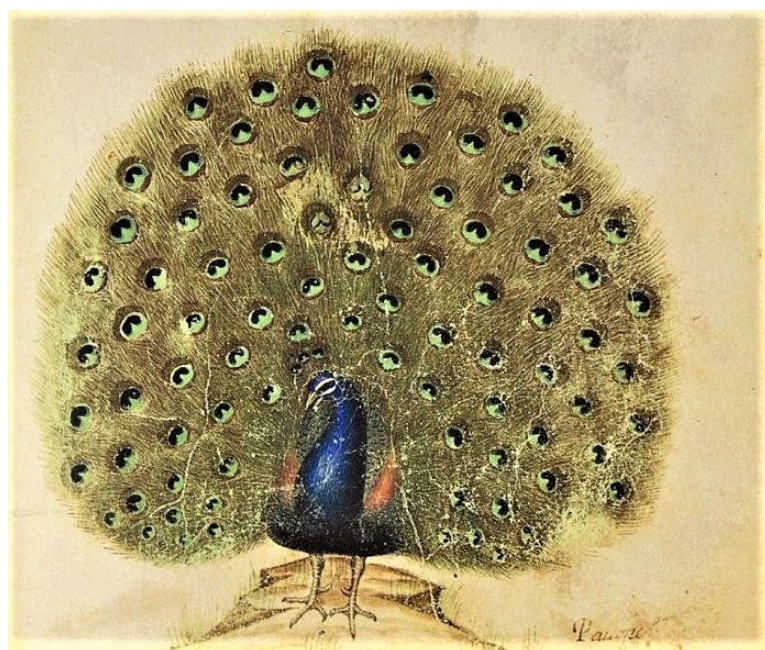


Fig. 10: Giovannino de' Grassis verksted, *Taccuino di disegni*, 1389-1398, fra 17x22,7–19x26 cm, vannfarge på geitepergament, Biblioteca Civica Angelo Mai: Bergamo

Bilde hentet fra: <http://www.italianways.com/giovannino-de-grassi-and-his-animal-notebook/>



Fig. 11: Giovannino de' Grassis verksted, *Taccuino di disegni*, 1389-1398, fra 17x22,7–19x26 cm, vannfarge på geitepergament, Biblioteca Civica Angelo Mai: Bergamo

Bilde hentet fra: <http://www.italianways.com/giovannino-de-grassi-and-his-animal-notebook/>



Fig. 12: *Portale del drago*, mellom år 1000 – 1100, basrelieff, Basilica di S. Fedele, Como

Bilde hentet fra: [https://c1.staticflickr.com/1/590/22736479840\\_c38413ec62\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/1/590/22736479840_c38413ec62_b.jpg) (Foto av Martin M. Miles)



Fig. 13: Nicola di Bartolomeo, pilarstøtter for *Ambone del Vangelo*, 1272, marmorskulpturer, Duomo di Ravello

Bilde hentet fra: [https://it.wikipedia.org/wiki/Nicola\\_di\\_Bartolomeo\\_da\\_Foggia#/media/File:Ravello\\_-\\_Duomo\\_\(4785994159\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Nicola_di_Bartolomeo_da_Foggia#/media/File:Ravello_-_Duomo_(4785994159).jpg) (Foto av Greg Willis)

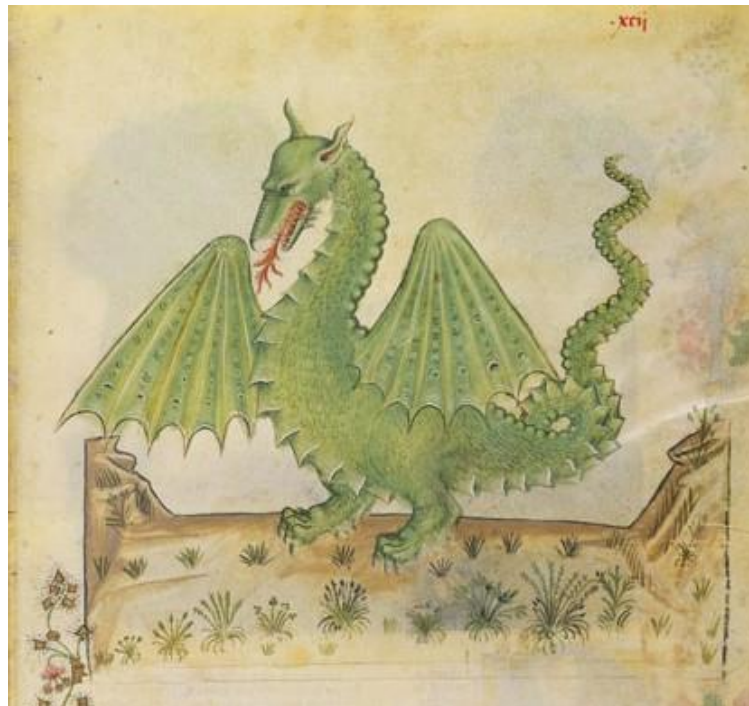


Fig. 14: Giovannino de' Grassis verksted, *Historia Plantarum (Tacuinum sanitatis)*, 1375-1395, 46x32 cm, vannfarge på pergament, Biblioteca Casanatense, Roma

Bilde hentet fra: <https://grandiopere.fcp.it/facsimili/en/historia-plantarum-2/#>



Fig. 15: Giovannino de' Grassis verksted, *Historia Plantarum (Tacuinum sanitatis)*, 1375-1395, 46x32 cm, vannfarge på pergament, Biblioteca Casanatense, Roma

Bilde hentet fra: <https://grandiopere.fcp.it/facsimili/en/historia-plantarum-2/#>



Fig. 16: illuminert missale (ingen offisiell tittel) fra Bologna, 1375-1395, 28,7x20,2 cm, kalveskinnspergament, The Morgan Library & Museum, New York

Bilde hentet fra: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/39/76951>





Fig. 17: *Anjou Legendarium*, 1325-1335, varierende dimensjoner, kalveskinnspergament, The Morgan Library & Museum, New York

Bilde hentet fra: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/23/158381>



Fig. 18: *Flore de vertu e de costumi*, ca. 1450, 25x17,5 cm, pergament, British Library, London

Bilde hentet fra:

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IIIID=24383>

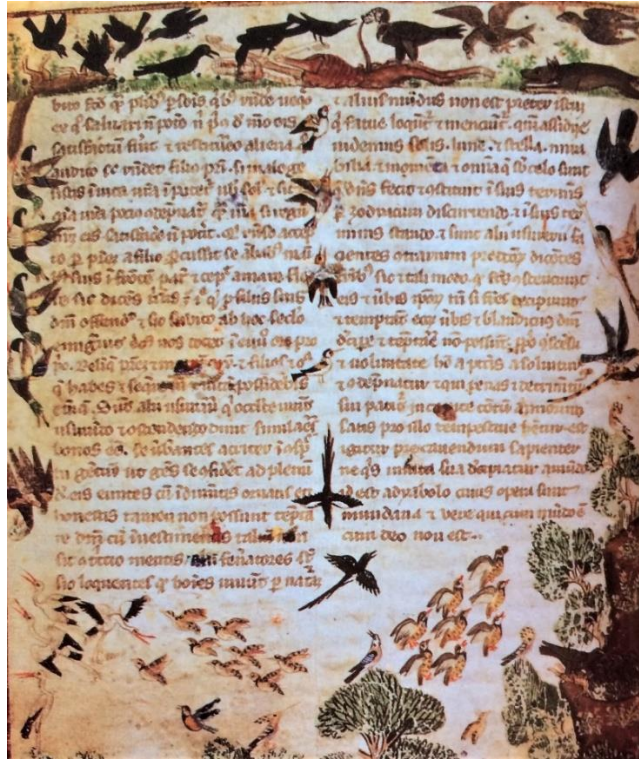


Fig. 19: Mesteren av Cocharelli-kodekset, illuminert manuskript om de syv dødssynder (ingen offisiell tittel) fra Genova, ca. 1330-1340, pergament, 17x10,5 cm, British Library, London

Bilde hentet fra: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=7744>



Fig. 20: *Divina Commedia*, ca. 1350, illuminasjon på pergament, 36.3x10 cm, Biblioteca Comunale Augusta, Perugia

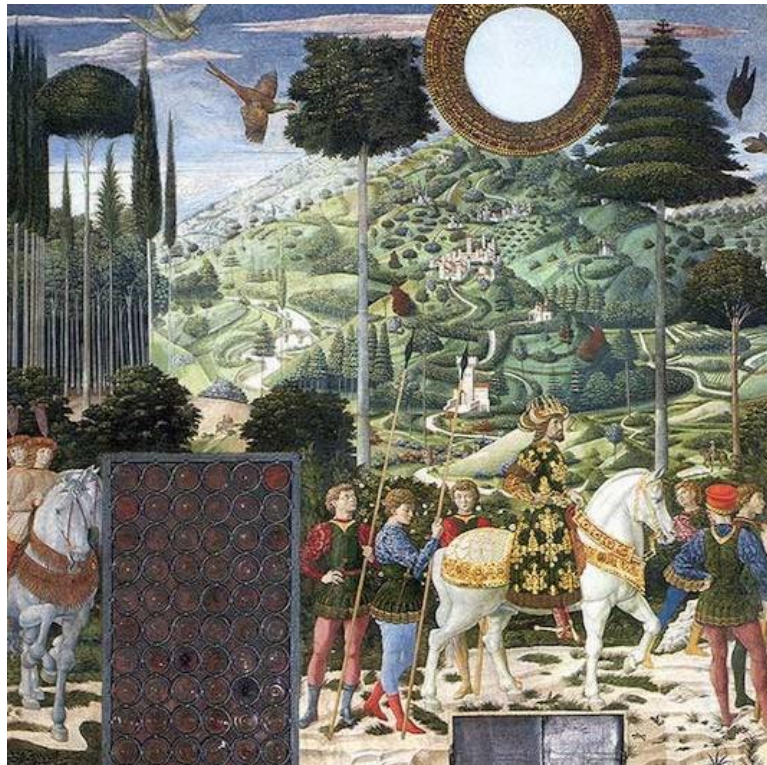


Fig. 21: Benozzo Gozzoli, *Cavalcata dei Magi*, 1459-60, freskomaleri, Palazzo Medici-Riccardi, Firenze  
Bilde hentet fra: <http://www.travelingintuscany.com/art/benozzogozzoli/processionofthemagi.htm>



Fig. 22: Benozzo Gozzoli, *Cavalcata dei Magi*, 1459-60, freskomaleri, Palazzo Medici-Riccardi, Firenze  
Bilde hentet fra: <http://www.travelingintuscany.com/art/benozzogozzoli/processionofthemagi.htm>



Fig. 23: Benozzo Gozzoli, *Cavalcata dei Magi*, 1459-60, freskomaleri, Palazzo Medici-Riccardi, Firenze

Bilde hentet fra: <http://www.travelingintuscany.com/art/benozzogozzoli/processionofthemagi.htm>

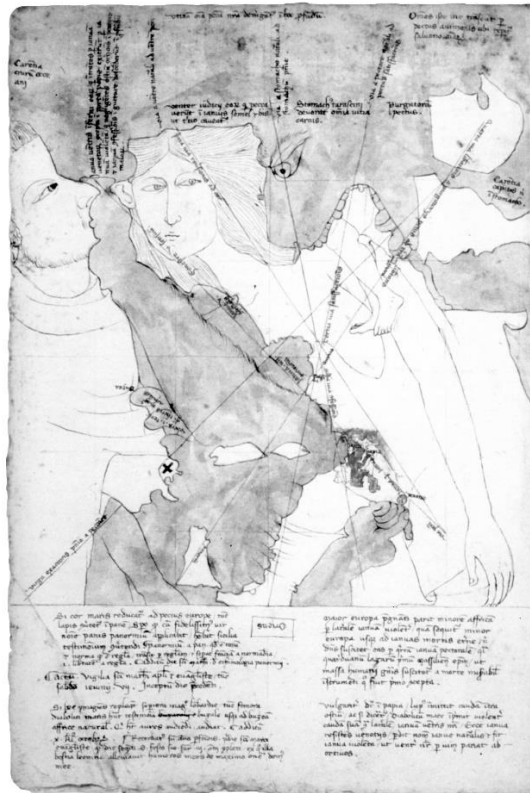


Fig. 24: Opicinus de Canistris, *Carte V 6*, ca. 1340, tegning på papir, 28x20 cm, Biblioteca Apostolica, Vatikanstaten

Bilde hentet fra: <https://books.openedition.org/pupo/docannexe/image/1582/img-1.jpg>



Fig. 25: Villard De Honnecourt, tegnebok uten offisiell tittel, ca. 1225-35, tegning på pergament, 24x16 cm, Bibliothèque nationale de France

Bilde hentet fra: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villard\\_De\\_Honnecourt\\_-\\_Lion\\_drawn\\_from\\_life\\_-\\_WGA25104.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villard_De_Honnecourt_-_Lion_drawn_from_life_-_WGA25104.jpg)



Fig. 26: Villard De Honnecourt, tegnebok uten offisiell tittel, ca. 1225-35, tegning på pergament, 24x16 cm, Bibliothèque nationale de France

Bilde hentet fra: <http://medieval.mrugala.net/Architecture/Villard%20de%20Honnecourt/Folio%2048%20-%20Lion%20et%20porc-epic.jpg>



Fig. 27: herbarium fra Provence (ingen offisiell tittel), ca. 1320, illustrasjon på pergament, 29,3x21 cm, Biblioteca Nazionale, Firenze



Fig. 28: herbarium fra Provence (ingen offisiell tittel), ca. 1320, illustrasjon på pergament, 29,3x21 cm, Biblioteca Nazionale, Firenze



Fig. 29: tegnebok fra England (ingen offisiell tittel), ca. 1400, blekk på pergament, Pepys Library, Magdalene College, Cambridge

Bilde hentet fra: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Unknown\\_artist\\_-\\_Model\\_book\\_with\\_animals\\_-\\_WGA23554.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Unknown_artist_-_Model_book_with_animals_-_WGA23554.jpg)



Fig. 30: illustrert manuskript fra Bologna (ingen offisiell tittel), ca. 1300, hvitt pergament, 20,8x6,3 cm, privat eie

Bilde hentet fra: <https://www.dreweatts.com/wp-content/themes/dreweatts/images/lots/large/501002-12.jpg>



Fig. 31: Piero della Francesca, *Doppio ritratto dei duchi di Urbino (Trionfi dei duchi di Urbino)*, 1472, tempera på treverk, 47x33 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze

Bilde hentet fra: <http://www.travelingintuscany.com/art/pierodellafrancesca/montefeltroportraits.htm>



Fig. 32: Mesteren av Dresden bønnebok, *Breviario de Isabel la Catolic*, siste halvdel av 1400-tallet, pergament, 23x16 cm, British Library, London

Bilde hentet fra: [https://ff-65a4.kxcdn.com/assets/uploads/OriginalDocs\\_old/210/the-isabella-breviary-facsimile-edition-03.jpg](https://ff-65a4.kxcdn.com/assets/uploads/OriginalDocs_old/210/the-isabella-breviary-facsimile-edition-03.jpg)



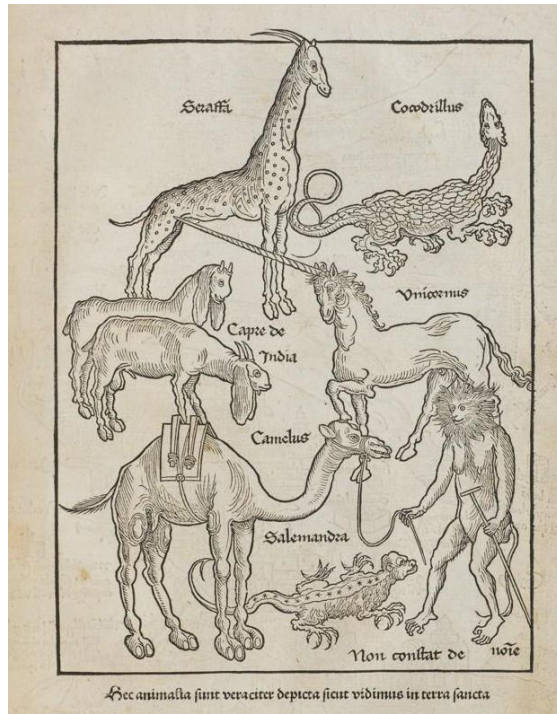


Fig. 33: Erhard Reuwich, *Peregrinatio in terram sanctam*, 1486, tressnitt, 32x23x3,5 cm, flere kopier i sirkulasjon, usikkert hvor originalen er per i dag

Bilde hentet fra: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ink/image/view/4194760>



Fig. 34: *Fountains Abbey bestiary*, ca. 1325-50, kalveskinnspergament, 22,7x15,2 cm, The Morgan Library & Museum, New York

Bilde hentet fra: <https://www.themorgan.org/manuscript/159535>