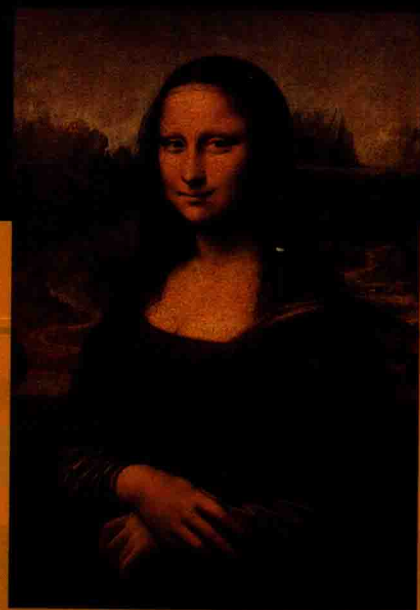




文藝復興藝術



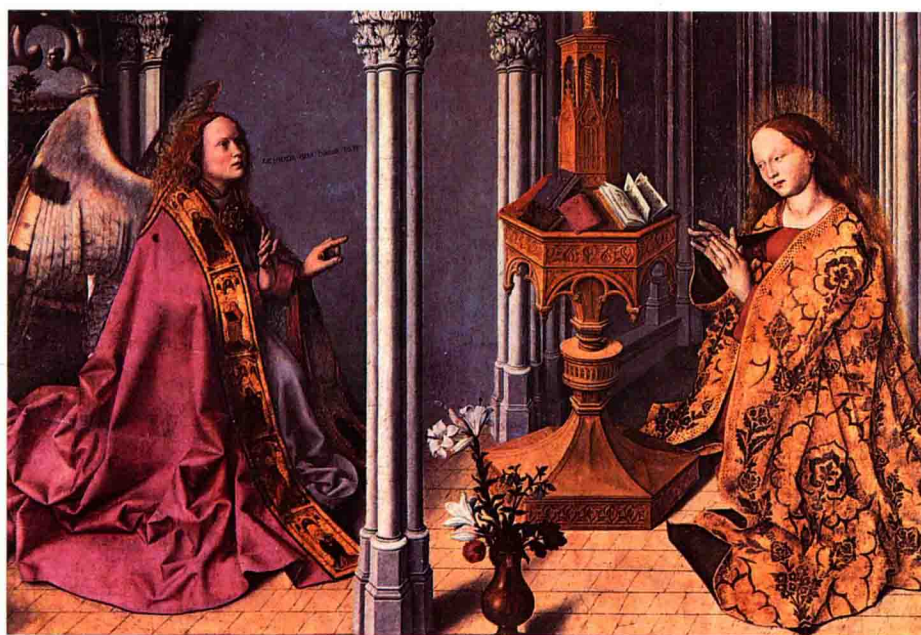
L'ART
DE LA
RENAISSANCE

目錄

序言	6
文藝復興前期	18
國際風格與人文主義	27
15世紀的十字路口	36
以佛羅倫斯為中心的文化重鎮	49
● 透視理論(p. 54)	
● 波提且利(p. 62)	
鼎盛時期，從羅馬到威尼斯	68
● 雷奧納多·達·文西(p. 72)	
● 米開朗基羅(p. 76)	
● 拉斐爾(p. 80)	
● 提香(p. 89)	
歐洲的傳播	90
● 亞勒伯列希特·杜勒(p. 96)	
矯飾主義的轉變	112
● 楓丹白露畫派(p. 122)	
落日餘輝	128
● 羅馬聖彼得大教堂的墓地(p. 134)	
大事年表	137
參考書目	141

西洋視覺藝術史

文藝復興藝術





西洋視覺藝術史 文藝復興藝術

哲拉特·勒格蘭(Gérard Legrand) / 著

董 強 曹勝操 苗 馨 / 譯

簡伯如 / 編 審



閣林國際圖書

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

作者簡介

哲拉特·勒格朗 (Gérard Legrand)：藝術及電影批評家，曾在法國高等電影學院教授電影美學，早先曾為巴黎藝術與考古學院助教。參與主編《世界繪畫辭典》(羅貝爾出版社[le Robert])，與安德烈·布荷東合作撰寫《魔幻藝術》(亞當·彼洛/斐布斯出版社[Adam Biro/ Phébus]再版)，並著有《喬治歐·德·基里訶 (Giorgio de Chirico)》(菲利帕奇出版社[Filipacchi])一書。在本系列叢書中，他還撰寫了《浪漫主義藝術》一書。

插圖：

第1頁：

埃克斯地區聖告的畫師

《聖告》(l' Annonciation)

約1443-1445年，祭壇畫中屏的局部 (聖-瑪麗-瑪德蓮教堂，埃克斯-安-普洛文斯)。

攝影：L.Joubert. © Lauros/Giraudon

第2頁：

法蘭契斯可·馬佐拉 (Francesco Mazzola)

《吉昂·加雷亞佐·桑維塔勒》(Gian Galeazzo Sanvitale)

(卡波迪蒙特博物館，那不勒斯)。

攝影：G.Tomsich. ©Photeb/T

目錄

序言	6
文藝復興前期	18
國際風格與人文主義	27
15世紀的十字路口	36
以佛羅倫斯為中心的文化重鎮	49
● 透視理論(p. 54)	
● 波提且利(p. 62)	
鼎盛時期，從羅馬到威尼斯	68
● 雷奧納多·達·文西(p. 72)	
● 米開朗基羅(p. 76)	
● 拉斐爾(p. 80)	
● 提香(p. 89)	
歐洲的傳播	90
● 亞勒伯列希特·杜勒(p. 96)	
矯飾主義的轉變	112
● 楓丹白露畫派(p. 122)	
落日餘輝	128
● 羅馬聖彼得大教堂的墓地(p. 134)	
大事年表	137
參考書目	141

序言

當我們提及「18世紀藝術」的時候，依據的是一個固定的歷史年代；提起「中世紀藝術」，實際上是，事後才為一個模糊、廣泛的時代命名；提起「巴洛克藝術」，則參考了時至今日仍未偃息的一些爭論。而說起文藝復興藝術呢，首先便要談論到作為更為廣闊的文化現象的文藝復興。今天，再沒有人認為中世紀是一個黑暗無光的時代，而繼之而來的就是光輝燦爛的文藝復興。實際上，繼這種趨向之後，出現了另一種相反的、矯枉過正的現象，甚至有人一度說過文藝復興實際上不過是「中世紀的沒落」而已，在其多樣化的表現之中，文藝復興似乎是處於中世紀經院學派，甚至是封建體制的輝煌顛峰，與「笛卡兒式的理性主義」之間的一條不確定的低谷。這種說法，主要是針對科學進步而言，但同樣也觸及到藝術（兩者同樣沒道理）。這種對文藝復興的實証主義式的貶抑，根源於清教徒思想，其中又以拿薩勒派或拉斐爾前派畫家攻擊最烈，甚至在備受讚譽的英國批評家約翰·羅斯金（John Ruskin）身上也極為明顯。文藝復興是思想史和物質史上的一個總體現象，也就是說，它的諸多表現都相互重疊、交錯，而且它的參與者們也都有意識地推動其間的相互關聯。我們發現，許多藝術家身兼作家、雕塑家、學者，同時從事著繪畫、雕塑、建築的工作，他們的名字數不勝數。

文藝復興也是一個自我證明的現象。這不是說，某一天有一小群膽大之徒創造或推出了文藝復興，也不是一群奠基者宣告了古代秩序的回歸，而是文藝復興很快就自覺到了身處於一個革命的時代，甚至有人（安德烈·查斯泰爾[André Chastel]）表示，這是藝術史上唯一一個強烈地感覺到自身的現狀、可能性以及「存在欲望」的時代。

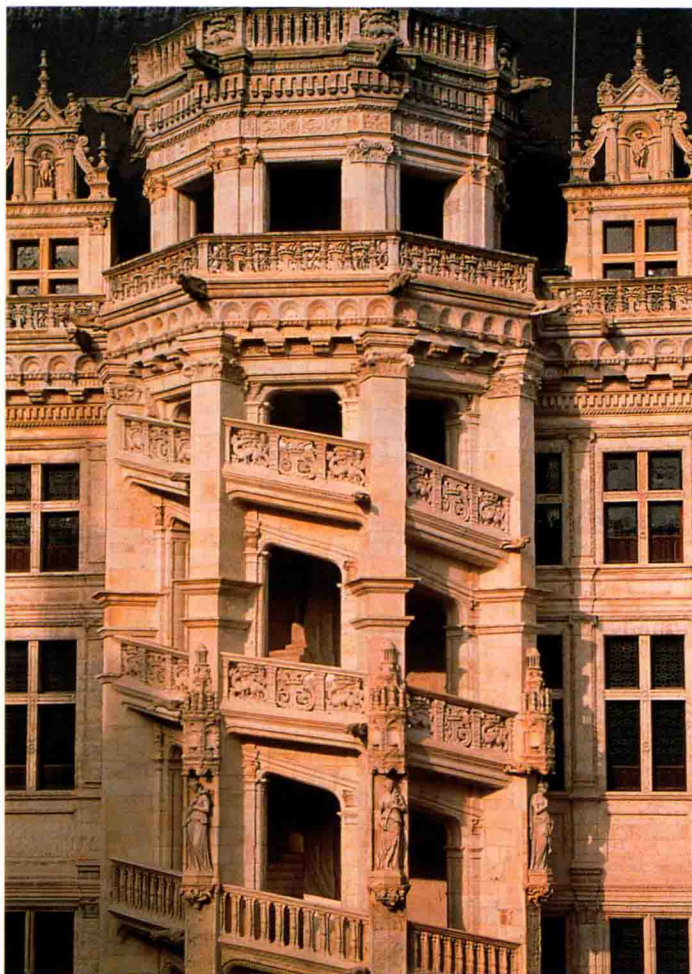
證據比比皆是，來自藝術家方面的證據要比文學家含蓄些，但是他們在意向上是相通的。正如文人阿內歐·西爾維歐·皮高洛米尼（Aeneo Sylvio Piccolomini，1458年至1464年間曾任教皇，被稱為庇護二世[Pie II]）於1455年說：「有了佩托拉克，文學得以振興；有了喬托，畫家的手得以再顯鋒芒。我們發現，這兩種藝術均達到了完美的境地。」說話一向謹慎的伊拉斯莫斯（Erasmus）也接著馬爾西里奧·費奇諾（Marsile Ficini）說，他們面臨著一個黃金時代：「在我面前展開的是一個多麼偉大的世紀呀！我多麼渴望重拾青春！」而杜勒（Dürer）（他曾因某些原

布勒維城堡

(Chateau de Blois)

建於1515-1524年間，圖為城堡北翼朝向內院的正面。它從法蘭斯瓦一世統治之初就開始建造，但迄今仍未能確定建築師的確實身份；這座城堡，完美體現了這位首度意識到文藝復興國際性的國家元首，所處的時代特徵。雖然螺旋式樓梯早在中世紀已出現，但其雕刻鏤空裝飾、環繞的八邊形塔樓以及分間陽台上的精美裝飾，則屬義大利的創新。

攝影：©Wolf Alfred/
Hoa Qui



因，而逕向伊拉斯莫斯提出質疑）則念念不忘他在威尼斯度過的日子，因為當時的威尼斯正處於世界巨變的前兆，還說那是他一生中最幸福的時光。

革新、恢復（語出拉伯雷[Rabelais]）以及復興之詞，在當時更是被使用得相當頻繁。這點本身就證明了文藝復興並非紙上談兵，假如有神話的話，那也是一個創造性的、活生生的神話。每個人都有想讓自己成為榜樣的熱烈願望。這種自我證明的熱望，足以解釋為什麼當史學家在提到某位藝術家時，不時會賦予他某種英雄氣質，如同用來形容國家領袖的美德（義語virtù一詞）。人們也會用「神聖的」一詞（divin，該詞在米開朗基羅之前，就曾用在一些藝術家身上），來說明類似的傑出氣質。即使不陷入心理上的誇張，這些多才多藝的藝術家往往給人獨一無二的印象，「他們的榮耀擴展到雕塑、建築、詩歌，直至科學的領域。

本奇·底·喬內
(Benci di Cione) 和
西莫內·塔朗蒂
(Simone Talenti)

蘭芝涼廊 (la Loggia dei
Lanzi)

建於1376-1382年(辛諾里亞廣場, 佛羅倫斯)。這個畫面相當吸引人: 從中世紀的穹窿拱頂到羅馬式的拱門, 宣告著文藝復興的來臨。契里尼(Cellini)和姜波隆納(Giambologna)的雕像, 以及透視完美的瓦薩利拱廊, 流露出都市化和藝術通俗化的理想。不到兩百年之後, 這個理想因文藝復興運動而得以實現。

攝影: Scala ©Larbor/T



他們的天才對一切表現手法都一試為快。……他們的作品只不過讓我們高山仰止, 依稀可見在至高無上之處, 其偉大靈魂棲息的居所」(語出貝朗森[Berenson])。文藝復興還是一種自我了解、不斷充實的現象。在不到兩個世紀之內, 陳舊的思想框架徹底崩解, 原本精心建立在托勒密天文學、亞里士多德宇宙論和《聖經》「字面」教義的基督教世界, 亦四分五裂。基督教社會在受到人文主義學者的批評和重新思考之後, 又經歷了「宗教改革」的衝擊, 接著出現國家共和體制與現代君主立憲制度的萌芽, 才在文藝復興之後出現的新基礎上, 得以重新組建。然而, 這個運動本身從未停止認識自我的願望, 尤其是在藝術領域。最早的純美學與應用藝術的論述, 最早的作品目錄, 都是在那個時代產生的。而反對「野蠻建築」(哥德式)和拜占庭繪畫的論爭一發不可收拾, 將好幾代人團結在了一起。例如: 到了1560年左右, 一位矯飾主義畫家還為了拯救他認為是喬托的原作《聖母像》而憂心忡忡; 一位偉大的科學史家(亞歷山大·科瓦雷[Alexandre Koyré])曾經精闢地把文藝復興的時代精神, 說為「一切都是可能的」。而這個時代精神的最大的特徵, 便是它永遠保持著強烈的好奇心。拉斐爾的一位朋友在談到拉斐爾時, 提到他最大的幸福是「受教育和教育他人」, 儘管至今並沒有任何文獻, 紀錄有關拉斐爾受教或育人的經驗。

儘管結果是多元的, 文藝復興在本質上卻是統一的, 在探討上出現的紛繁現象與個別的獨特性, 並不意味著不一致性。這種紛繁以明晰為目標, 自我理順, 並致力於普遍性。有些不無矛盾的歷史學家, 專心研究「反文藝復興」或「偽文藝復興」的藝術思潮, 或多或少有其實質價值, 但也不得不承認它們和學術主流之間的相互影響。因此, 我們可以從中尋出主軸。在這方面, 布

爾克哈特（Burckhardt）所做的概括性論述（見書後所附參考書目），不可避免地仍是所有對這個題材研究的出發點。在其主要著作中，布爾克哈特並沒有單從藝術的角度談論藝術，而是強調藝術與社會生活、各種節慶甚至紀念章之間的關聯。他試圖從人們意想不到之處，即國家的創建中，指出藝術與審美活動的存在。因此，從他的書中可以看到，藝術是如何被大量地重新灌注到城市生活之中，尤其是透過都市規劃，因為當時義大利城市試圖尋回古代城邦的遺跡。布爾克哈特的另一個基本論點，是體認到個人意識與能量具有獨立的價值，關於這點，在後來從未受到質疑。在當時，用「唯一的」、「獨特的」等詞去形容一個人，無論是用在藝術家亦或人文主義學者身上，都是一種讚揚。

朱里歐·羅馬諾

（Giulio Romano）

德宮（Palais du Te）

的內庭

建於1524-1530年（曼多）。這種令人賞心悅目的布局，延續了佛羅倫斯的風格，它是在該世紀初傳到羅馬，同時又增添了某些矯揉造作的裝飾性元素（分離的拱頂石）。但是朱里歐·羅馬諾主要是以其優秀的設計圖，成為建築史上的創新者，其設計圖後為瓦薩利和維格諾拉（Vignole）所模倣。

攝影：

©Ph. Francastel/T

有時我們把人文主義和文藝復興加以對立。人文主義是先於所謂文藝復興而到來的，它是一個漸進的運動，主要滲透到經院哲學中，從對古代文獻更為認真的研究開始，改變了文獻學、醫學甚至神學；而文藝復興則是一種更為普遍的文化，深入私人生活、風俗和文藝，而在公眾法律和科學方面，則涉入較少。人文主義在13世紀取得勝利後，經院思想馬上隨之衰落。的確，文藝復興是受到人文主義啓蒙的一種延續，它產生了许多長期默默無聞，卻極具創意的哲學家。

然而，文藝復興的先驅佩托拉克（Pétrarque），卻同時也是一位極富盛名的人文主義學者。他第一個明白地提出回歸古代，他首度意識到這種回歸只是一種重新開始，而非一種純信仰論。此一決裂解釋了為什麼無論是在查理曼大帝的學校，還是12世紀的修道院都未能「復興」：中世紀以為它是古代的延續，卻將古



路加·德拉·
洛比亞

(Luca della Robbia)

《天使奏樂》

(唱詩班席的浮雕)

1431-1438年(百花聖母瑪利亞勞作博物館, 佛羅倫斯)。這些小孩絲毫沒有被理想化, 也沒有不自然之處, 他們的臉龐呈現出佛羅倫斯街頭孩童的真摯表情, 其姿態與穿著則借自古代棺墓上的浮雕。

攝影: Scala ©Larbor/T



代與基督教的羅馬帝國相互混同了。

如果我們想概括瞭解, 經過文藝復興改造的人文主義觀念, 對藝術起的最大作用究竟何在, 首先就得坦承詩歌、音樂或繪畫具有其內在價值。從時間上來看, 古代的世界已非常遙遠, 然而, 它卻跟一種完全掙脫教條束縛的、嶄新的感性相互吻合。由於古典文獻的重新發現, 古代美學理想得為衆人所知, 甚至倫理學理想, 如果用拉伯雷 (Rabelais) 的話來說, 能夠使人一個以不同於「索邦野驢們」(Sorbonagres, 拉伯雷對索邦大學神學教授們的稱呼) 講解亞里士多德的方式而組合起來的宇宙中, 獲得新的位置。這個位置絕非微不足道的。在皮克·德·拉·米蘭道爾 (Pic de la Mirandole) 的《論人的尊嚴》一書中, 人是一個「小宇宙」的思想, 貫穿著整個文藝復興。這種尊嚴絕非凝滯、不變的, 人與歷史都是可以漸臻完美的; 這種尊嚴也可以逐步擴展, 它既主宰著政治局面, 又影響到造型藝術表現, 既表現在對僧侶無視於現世的抗拒, 又體現在「仿效」古代 (注意勿將仿效解讀為僵死的教條) 的風格追求中。當牽涉到人的思想時, 這種尊嚴, 是願意接受異己的。作為三十多年 (大約從1460-1495年間) 知識生活的發源地, 佛羅倫斯的新柏拉圖主義在本質上是一套博采衆長、融會貫通的綜合哲學。在此一哲學思想中, 人所具有的中心地位, 因極大的自由而變得更為完整。人類在某種程度上統

右頁底圖

慕拉諾(Murano)

出品的玻璃聖餐杯

(年代未明)

15-16世紀(波爾底-佩在利博物館, 米蘭)。它追求純粹又細膩的美感, 甚至體現在後來所謂「工藝美術」的作品之中, 並順應了那個時代新的生活趣味。

攝影: Scala ©Larbor/T



雷奧納多·
利莫贊

(Léonard Limosin)

《安納·德·蒙莫朗西大
總管》

約1555年（羅浮宮，巴黎）。儘管利莫贊也曾嘗試過雕刻和繪畫，但他以琺瑯作品最為有名。他受到了杜勒、羅梭（Rosso）和尼可洛·德爾·阿巴得（Nicolas dell'Abate）的影響。這件作品最為突出也最具意義之處，在於它受到人文主義的啟發。蒙莫朗西還是位有教養的文藝贊助者。

攝影：©Giraudon

緣的藝術家（皮也洛[Piero]似乎是其中之一），但他們並沒有真正地信奉「異端」或「邪說」。這又跟某些人文主義團體大不相同，後者在那個十分獨特的時代背景下，甚至被教會所保護，至少直到1540年為止，還存在著許多對立的神學思想。對古代裝飾的愛好迅速流行起來，這又是另一種情況：1460年，曼帖那（Mantegna）和朋友共同舉辦了一個「異教」的節日，然後還感

謝聖母保佑一切進行順利。



由於潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）與其學術同儕的研究，如今已無人質疑：約從1420年到16世紀中期，文藝復興藝術同時從新柏拉圖主義與古代典範中汲取了大量養分，並意外地分支出楓丹白露畫派，或者維羅內塞（Veronese）等周旋於上流社會的藝術。文藝復興藝術同時也是基督教處於危機的藝術表現，但它反映出更多的是，一種比較隨和、帶有一定距離、有些世俗化的宗教，而不是危機本身。我們要知道，秉持柏拉圖理想的人文主義學者，不僅要折衷已被充分理解的亞里士多德與柏拉圖思

御了時間和空間，甚至主宰著建築。例如：建築師兼理論家菲拉萊特（Filarète）在寫給史佛薩大公（Sforza）的信中寫道：「我賦予您的建築，一個人的形象。」文藝復興的藝術，一方面是由具有無限潛能、佔有中心地位的人所創造，另一方面則是對風格（這也是在這個時期出現的詞彙）的追求。所以，在很長的時間內，藝術不斷追求宏偉和確定性，有時甚至體現在最微不足道的事物上。

我們經常會對文藝復興的藝術，或多或少地與那個時代天主教的意識形態，相互結合一事，產生疑問。有關這點，儘管有一些離經叛道、處於社會邊

想，更要融合世界三大宗教—基督教、猶太教和伊斯蘭教，與柏拉圖的思想。我們也許可以在吉奧喬尼（Giorgione）的《三哲人》一畫中，找到關於這點的一絲回響。儘管君士坦丁堡終遭淪陷，但由於大部分優秀的拜占庭學者在此之前都已避難到了西歐，所以這個夢想仍舊繼續縈繞著佛羅倫斯和羅馬藝術圈。在科學和政治理論中，也可以發現類似的折衷心態：馬基維利（Machiavel，以及後來的哥白尼信徒）對藝術界的情況瞭若指掌。「那是一個具有無與倫比的人性與強度的世界。如果我們無法時時刻刻關注它，就無法把握到這個時代的真實氛圍。它的詩歌，那種透過事物表象，探究其內心的能力，那種一旦知道事物的根源，就能重新找到其意義的能力」（語出加林[Garin]）。這就是文藝復興從不間斷的自我教育現象：「藝術與其他文化表現之間的交流是持續的、生機勃勃的。」

繪畫總是在有關這一時代的著述中占有最大的篇幅，當時，它已逐漸從裝飾性宗教畫中解放出來，從古代雕塑中，重新掌握了人體解剖學的知識。在透視法的應用中，產生一種新的繪畫空間的組織方式，這種透視法不僅是基於工匠實務經驗，更「符合法則」（即有其規律）。在帶有敘述性的繪畫表現中，有時會以完全不同的方式，介入傳統因素（如象徵等）的思考，給藝術家在畫面場景的佈局上，提供了自由創作的可能性。文中姑且不提文藝復興的「自然主義」，它確實存在，但僅只於文藝復興精神中的一個面相，且這個說法並不準確。即使畫家很快對其重建三度

西莫內·馬提尼
(Simone Martini)

《古伊德裡奧·達·佛
格里阿諾將軍騎馬像》

（局部）1328年（共和
宮，西恩那）。這是一種
完全世俗化的紀念方式：
四平八穩的人物結構，
與簡單的景色和人物堅
定的神態十分吻合。畫
中可見某種深度感，它
與後方暗色背景形成明
顯對比，背景顯得出奇
亮眼。

攝影：Scala ©Labor/T





巴歐羅·烏切羅

(Paolo Uccello)

《底比斯，隱士們的生活場景》

約1450年（學院畫廊，佛羅倫斯）。

有關早期基督徒的傳奇生命，因為添加了晚近聖人（聖貝爾納、聖方濟）的軼事細節，而愈形豐富。多視點的畫法，似乎意在回應當時到佛羅倫斯傳播教義的庫斯的尼古拉（Nicolas de Cues）的想法（「上帝是一個球體，這個球體的中心無所不在，而邊界卻無處可尋。」）。因此，對形式的簡化已不再屬於中世紀的傳統。烏切羅的朋友多是具有創新精神的佛羅倫斯數學家。

攝影：©Scala



普利馬提喬

（Primaticcio）（義大利人，原名為 Francesco Primaticcio）

《尤里西斯和潘尼洛普》

約1560年（德呂蒙利貝收藏，托利多博物館）。

英雄回到了對他無比忠誠的妻子身邊，她似乎在計算著他們分手後失去的時間。出現在遠處的小人物，突顯出尤里西斯所經歷世界是多麼遙遠。人物姿態高貴，

陰暗處有活潑的亮色調，一切都表現出神話人物應有的安然從容。

攝影：©du Musée/T



傅路奇亞諾·
勞拉納

(Luciano Laurana)

《理想之城》

這幅建築透視圖繪於木板上，1450年（大公爵，烏比爾諾）。這幅木板畫很可能還有其他作者，其中之一是法蘭契斯可·底·喬吉歐·馬提尼（Francesco di Giorgio Martini），其確定的生卒年代在1440至1500年間。就像另外兩幅類似的畫作（一幅在柏林，另一幅在巴爾的摩），這幅光線處理得令人讚嘆的木板畫，是否是建築師的參考模型？或是對透視法的演示？亦或人文主義者心目中的烏托邦城市？還是一座劇院的模型？這些謎題也使它持續吸引人們的注意。

攝影：©Giraudon/T

空間，並使人物「栩栩如生」（透過將他們的體積透視化）而感到自豪，但是這種在物質世界的光學寫實主義，以及與之相應、在色彩方面的色調寫實主義，都只不過是一種手段，絕非目的。

幾乎所有文藝復興的巨擘都對素描懷有興趣（而且僅憑這方面的成就，就足以使有些並不那麼偉大的畫家成為富有名望的藝術家），這不僅僅表明他們對現實的關注，而且還彰顯出他們在審美上的追求。更廣泛的來說，它並不意味著（尤其在義大利）對現實進行忠實的複製，也不是「藉由某種氣質」對現實進行詮釋，甚至連經常談到觀察和記錄的達文西，他也只是將這項無可避免的工作從屬於一個更高的追求。文藝復興的藝術不是在被創造出的自然中，而是在有創造力的自然中，尋得的原型。藝術家應當擁有的，是創造的行為，是造物主的行動。因此，儘管造型藝術表達得十分精緻，但它還是經常給人以「世界初始」的感覺（從烏爾比諾和其他地方的《理想之城》，一直到普利馬提喬[Primaticci]）。雖然寫實主義在文藝復興中開闢出了一條道路，但它並非文藝復興的主流，而只是結果之一，只是在很久以後才變成了一個特殊的、獨立的理想（除了幾個地方流派以外）。至於這個「初始」，我們要明白，由於對古代的重新發現，藝術家才體會到，那個黃金時代已遙不可及，因此有時會在他們身上產生出憂鬱之情，這又與後來浪漫主義的憂鬱感大不相同。這時侯的藝術家既不被往昔殊美的勝景所壓迫，也不因眼前日常生活的醜陋而感到威脅，他們只是對自己能趕上這些生命短暫傑作感到驚訝。正因如此，藝術愛好者方能在兩個世界之間自由穿梭：安柯納的西里亞克（Cyriaque d' Ancône）在遊歷了希臘與埃及之後，從那裡帶回了許多文字記錄與素描，並以同樣的興奮之情，提到了他在費拉拉（Ferrare）拜訪艾斯底的列奧耐洛（Lionello d' Este）時，在他家中見到范·德爾·魏登（Van der Weyden）的《聖觴》（1449年）一作。



藝術生活是如何滲透到公眾生活中的呢？一些具有社會學傾向的學者（如法蘭卡斯坦爾[Francastel]）都曾抗議，那種把文藝復興的繁榮歸結於各種社會關係的推論過於機械化。這些描述過度強調了藝術家受到的種種限制，反而忽略了其創造力。這些限制確實存在，藝術贊助並非如同十九世紀想像的，是贊助者與被贊助者之間牧歌式的關係。但是話說回來，如果沒有15世紀下半葉麥第奇家族的三位贊助者，以及其後許多義大利諸國君主，或是教皇西斯圖斯四世（Sixte IV）在教廷所在地遷回羅馬後的大力資助，這場運動就會缺少一種不可替代的推動力。我們千萬不能從現代的角度去設想當時情景，贊助者不是老闆，藝術家更不是雇員。委託者以獎賞付款，而非給付工資。藝術家要慢慢地工作，為的是使獎賞加倍。他逐漸獲得的名聲，使他有更好地生活，有時可能只是差強人意，卻在大多數情況下，可以保證自己立於有利的環境。在一些人口不多，還是半農村狀態的城市裡（有多少藝術家向土地管理部門承認或隱瞞他們在城外有一塊土地），王室權貴對被贊助者的大方借貸，往往可以幫助他解決許多問題。當16世紀，資產階級居民聚集區內（威尼斯、安特衛普）情況開始發生變化時，藝術家便從中受益良多。正是從那個時代開始，中世紀行會的種種約束逐漸崩離析。至於在意識形態上的限制，要比後來的社會少一些，它只限於對基督教自然而然的順從，並容許各種模稜兩可的態度的存在。

在藝術創作的限制上，假若畫家與負責計畫的學者之間存在

布魯內勒斯基

（Filippo Brunelleschi）

百花聖母堂的圓頂穹窿

1420-1436年（佛羅倫斯）。關於這座精妙絕倫的建築，人文主義學者阿爾伯特魯斯說，它的結構「能將托斯卡納所有的人民都庇佑在它的影子之下」，這樣不僅為它賦予了宇宙空間的意義，甚至還賦予其政治意義。

攝影：Scala ©Larbor/T

