



米开朗基罗

[德]埃伯哈德·柯尼希 [德]加布里埃莱·巴茨 著

朱橙 译

北京出版集团公司
北京美术摄影出版社

米开朗基罗

[德]埃伯哈德·柯尼希 [德]加布里埃莱·巴茨 著

朱橙 译

北京出版集团公司
北京美术摄影出版社

© h.f.ullmann publishing GmbH

Special edition

Original title: Meister der italienischen Kunst – Michelangelo

ISBN 978-3-8331-3819-5

Project Manager and Editor: Ute E. Hammer

Assistant: Jeannette Fentroß

Editor: Brigitte Hintzen-Bohlen

Layout: Marc Wnuck

Cover Design: Simone Sticker

图书在版编目 (CIP) 数据

米开朗基罗 / (德) 柯尼希, (德) 巴茨著; 朱橙译. —
北京: 北京美术摄影出版社, 2014. 10
ISBN 978-7-80501-643-6

I. ①米… II. ①柯… ②巴… ③朱… III. ①艺术—
作品综合集—意大利—中世纪 IV. ①J154.61

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第151931号

北京市版权局著作权合同登记号: 01-2012-8432

责任编辑: 钱 颖

执行编辑: 杜 雪

责任印制: 彭军芳

米开朗基罗

MIKAILANGJILUO

[德]埃伯哈德·柯尼希 [德]加布里埃莱·巴茨 著

朱橙 译

出 版 北京出版集团公司

北京美术摄影出版社

地 址 北京北三环中路6号

邮 编 100120

网 址 www.bph.com.cn

总发行 北京出版集团公司

发 行 京版北美(北京)文化艺术传媒有限公司

经 销 新华书店

印 刷 北京华联印刷有限公司

版 次 2014年10月第1版第1次印刷

开 本 216毫米×253毫米 1/16

印 张 8.75

字 数 48.6千字

书 号 ISBN 978-7-80501-643-6

定 价 58.00元

质量监督电话 010-58572393

责任编辑电话 010-58572632

目录

介于神圣与恐怖之间的艺术	6
开始于佛罗伦萨和罗马的艺术生涯	8
深入阅读：大卫以及城市守护者的选择	28
深入阅读：对未竟之作的欣赏	34
米开朗基罗与教皇尤利乌斯二世	38
深入阅读：罗马与古物	64
美第奇教皇列奥十世与克莱门特七世统治下的佛罗伦萨	68
回到来自法尔内塞家族的教皇保罗三世统治下的罗马	94
深入阅读：米开朗基罗的《最后的审判》与特伦托会议	109
保利纳小礼拜堂与圣彼得大教堂的修建	116
最后以“基督受难”为题材的系列作品	126
艺术家年表	134
术语表	135
参考文献	138
图片版权	138

米开朗基罗



米开朗基罗

[德]埃伯哈德·柯尼希 [德]加布里埃莱·巴茨 著

朱橙 译

北京出版集团公司
北京美术摄影出版社

© h.f.ullmann publishing GmbH

Special edition

Original title: Meister der italienischen Kunst – Michelangelo

ISBN 978-3-8331-3819-5

Project Manager and Editor: Ute E. Hammer

Assistant: Jeannette Fentroß

Editor: Brigitte Hintzen-Bohlen

Layout: Marc Wnuck

Cover Design: Simone Sticker

图书在版编目 (CIP) 数据

米开朗基罗 / (德) 柯尼希, (德) 巴茨著; 朱橙译. —
北京: 北京美术摄影出版社, 2014. 10
ISBN 978-7-80501-643-6

I. ①米… II. ①柯… ②巴… ③朱… III. ①艺术—
作品综合集—意大利—中世纪 IV. ①J154.61

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第151931号

北京市版权局著作权合同登记号: 01-2012-8432

责任编辑: 钱 颖

执行编辑: 杜 雪

责任印制: 彭军芳

米开朗基罗

MIKAILANGJILUO

[德]埃伯哈德·柯尼希 [德]加布里埃莱·巴茨 著

朱橙 译

出 版 北京出版集团公司

北京美术摄影出版社

地 址 北京北三环中路6号

邮 编 100120

网 址 www.bph.com.cn

总发行 北京出版集团公司

发 行 京版北美(北京)文化艺术传媒有限公司

经 销 新华书店

印 刷 北京华联印刷有限公司

版 次 2014年10月第1版第1次印刷

开 本 216毫米×253毫米 1/16

印 张 8.75

字 数 48.6千字

书 号 ISBN 978-7-80501-643-6

定 价 58.00元

质量监督电话 010-58572393

责任编辑电话 010-58572632

目录

介于神圣与恐怖之间的艺术	6
开始于佛罗伦萨和罗马的艺术生涯	8
深入阅读：大卫以及城市守护者的选择	28
深入阅读：对未竟之作的欣赏	34
米开朗基罗与教皇尤利乌斯二世	38
深入阅读：罗马与古物	64
美第奇教皇列奥十世与克莱门特七世统治下的佛罗伦萨	68
回到来自法尔内塞家族的教皇保罗三世统治下的罗马	94
深入阅读：米开朗基罗的《最后的审判》与特伦托会议	109
保利纳小礼拜堂与圣彼得大教堂的修建	116
最后以“基督受难”为题材的系列作品	126
艺术家年表	134
术语表	135
参考文献	138
图片版权	138

介于神圣与恐怖之间的艺术

图2 丹尼尔·达·伏尔特拉(1509—1566年)

《米开朗基罗肖像》

青铜

佛罗伦萨学院美术馆

随着米开朗基罗的横空出世,人们针对这位艺术家的态度悄然发生了转变:在《最后的审判》中,基督正在对这个世界进行判决,位于他下方的是手里拿着人皮的使徒巴塞洛缪,这幅皮囊实际上是米开朗基罗自己的肖像(图99),艺术家借此使自己的形象名垂千古。从此,米开朗基罗不断成为年轻艺术家的创作主题,甚至在他的有生之年,就有艺术家为他塑半身像。在米开朗基罗的面貌特征中,他们试图找到些许蛛丝马迹,以彰显其不同寻常的存在。例如青年时期被托里贾尼打断了鼻梁。在为这个艺术巨人编织形象的过程中,他们这么做是为了表现这个面容坚毅的老人及其享誉世界的艺术美感之间的巨大反差。

从来没有人像米开朗基罗·博那罗蒂那般如此彻底地改变了艺术家的传统形象,并为后人树立起一座标杆。即便是和他生活在同一时代的人,也直呼他是一位圣人,亦或是一个令人恐惧的怪人(图2)。在所有的艺术创作皆以曾经辉煌一时的古希腊罗马文化为基础的世界中,米开朗基罗开创了一个崭新的艺术时代。相比较于拉斐尔或达·芬奇,米开朗基罗更能代表一种艺术天赋的标准,在这种标准下,我们有关人的形象及其潜能的认知发生了翻天覆地的变化,它也不再与手工艺传统有任何形式的关联。

这位来自佛罗伦萨的伟大艺术家,同时也是人类艺术史上最重要的雕刻家和建筑师之一,之所以能对他的同时代人和后来者产生如此重大的影响,并非因为他的个性或作品会让人感到如沐春风般的惬意。恰恰相反,米开朗基罗的同时代人往往对他的个人举止以及艺术作品持两种完全不同的看法,其中就包括了对他的奚落和彻底否定。他因绘制《最后的审判》而享有盛誉,此画位于梵蒂冈的西斯廷小礼拜堂中,后经特伦托宗教会议讨论指出此画与天主教精神不符,于是会议指定另一名画家在原画的基础上重绘,但也正是这件作品让他名声扫地,这样的事迹在艺术史中可谓独一份。

有史以来,米开朗基罗的作品第一次让上流社会明白了,在艺术领域中,艺术家的决定才可能是正确的,赞助人的所作所为往往偏离了艺术的本质。米开朗基罗用实际行动表明,画家和雕刻家甚至可以公然挑战罗马教皇而不受惩罚。这位伟大的艺术家在作品中并没有效仿各个时代的艺术家,通过将重要人物的形象置于画面中心以表示他的敬意。如果这位顽固而难以相处、对人对事不屑一顾的怪人,接受了赞助人的委托为他们效劳,并通过这种方式以示尊敬的话,那么这些赞助人就会感到无比的满足。很快,米开朗基罗的作品便不能再传统工匠的艺术标准来衡量了,即便是未完成的作品,乃至粗雕细刻的残件,也足以证明他在艺术上的天赋。

这位特立独行的艺术家绝不容许自己受时代准则

的任何束缚。一生未婚的米开朗基罗根本不允许他的艺术创作严格遵循行业的各种规则。当然,米开朗基罗并非工匠出身,这一点毋庸置疑。他的家族在佛罗伦萨的贵族阶层中占有一席之地,并在14世纪时达到了辉煌的顶点。但在米开朗基罗尚年少时,这个家族早已走下神坛,昔日的高贵地位已然不在。对米开朗基罗而言,这样的艺术个性是不可想象的,除非他在佛罗伦萨美第奇家族和罗马教皇宫这样的环境下长大。经过两代人的努力,美第奇家族已获得了一种类似于国王的政治和经济地位,但并未因此而否定佛罗伦萨这座城市的宪法与政体。这也确保了享有特权的美第奇家族成员可以游离于标准秩序之外。年轻的米开朗基罗在这种宽松的环境中如鱼得水。然而,在内心深处,他所向往的并非美第奇家族的奢华宫殿,佛罗伦萨共和国才是他的理想抱负所在,这一点是永远都不会变的。

对米开朗基罗来说,艺术是他借以恢复其家族地位的一种理想方式或手段。在这个过程中,他以教皇为榜样,既不娶妻,也不生子。米开朗基罗将赞助所得都留给了他的侄子,这和庞大的教皇家族的情况是一样的。但与他那个时代的精神领袖不同的是,米开朗基罗的个人需求显得十分朴实无华。在漫长的一生中,他就像一个下层贵族,将挣来的钱都用于购置佛罗伦萨的房产和大型庄园。借由艺术,米开朗基罗确实为博那罗蒂家族的高贵地位奠定了基石。如今,我们仍然可以在那座令人印象深刻的佛罗伦萨宫殿(位于圣十字教堂附近,米开朗基罗曾在这里居住过,即现在的米开朗基罗博物馆)中,明显地感受到这个家族曾经的辉煌。

在米开朗基罗之前,艺术从业者都被视为工匠而得不到重视,但米开朗基罗改变了人们的传统看法并为艺术行业的发展开启了一个新的历史性时刻。其贡献还不止如此。他将艺术家本人的个性特点与作品密切地关联起来,相比较于之前的任何一位艺术家,这是米开朗基罗作品的一大特色。他将自己作为一个天赋异禀的天才呈现给世人,其性格的阴暗面也近乎



粗暴的方式被表现出来。通过这种方式，米开朗基罗在艺术中引入了一条伦理标准，它将内心处于挣扎状态的艺术家的变成了艺术观看的客体。但是，在艺术与生活之间，以及作品中的人物形象与艺术家的个性特点之间建立某种关联，米开朗基罗并非独行者。其特立独行的处事风格和个性特点，与年轻的拉斐尔（1483—1520年）的友善形象之间的显著差异，更加凸显了这两位艺术家的独特性格（他们曾在16世纪的前20年共同为教皇效力）。500多年来，这一点从未被人们遗忘。

当米开朗基罗的艺术创作即将达到顶峰的时候，他并非在某个遥远的地方，而是身处于一个正遭到两方势力威胁的古老权力的中心。关于米开朗基罗的事迹，这一点最让人惊异。经过一番短暂介绍，米开朗基罗获得了专为教皇服务的机会，此时正值质疑教皇权威的宗教改革运动兴起之际，同时，秉承旧式信仰的哈布斯堡皇帝查尔斯五世也于1527年发动其军队洗劫了罗马这座永恒之城。

开始于佛罗伦萨和罗马的艺术生涯

图3 《台阶上的圣母》，约1489—1492年
大理石，55.5厘米×40厘米
米开朗基罗博物馆，佛罗伦萨

这件尚存的雕刻可谓是米开朗基罗最早的雕塑作品，它在技巧和主题方面都与多纳泰罗的作品（图16）联系密切，并与《半人马之战》（图4）形成了鲜明对比，后者的创作年代稍晚，且其中的人物形象较为矮小。画面上，幼小的基督亲昵地依偎在母亲的怀抱中。玛利亚伸手抬起她的衣服，以至于背对着观众的基督的小脑袋几乎被遮盖住了。基督的右臂轻柔地放在圣母的左臂之上，在圣母的手背和基督的手掌之间形成了漂亮的呼应。在这件作品中，玛利亚经典的侧面轮廓在微风的作用下凸显而出，其头顶的光轮与在远处玩耍嬉戏的丘比特的头部紧紧挨在了一起。

1475年3月6日，米开朗基罗·博那罗蒂出生于托斯卡纳大区的卡普列塞小镇。他的父亲虽然只是佛罗伦萨的一个小官，但却来自一个显贵的家族，后者在14世纪时就已获得一定地位并积累了相当的财富。这个家族在佛罗伦萨城区和市郊分别拥有一栋住宅和一座庄园，米开朗基罗正是在这两个地方度过了他的童年时光。对米开朗基罗艺术的内在发展起决定作用的一个因素，可能是其母亲的早逝。在他6岁的时候，母亲就去世了。由于那个时代人们的平均寿命相对较低，因而与许多同时代人一样，米开朗基罗也经历着相同的命运。

在关于米开朗基罗早年生活的报告中，有几条非常明显的主线，后来它们也成为了叙述艺术家生平的不变准则。其中一条就是米开朗基罗从艺的选择和他的父亲产生了冲突。据说他立志成为一名画家，但这违背了父亲的意愿，因为后者已经为米开朗基罗规划好了一条从政的职业道路。1488年，13岁的米开朗基罗被送到当时佛罗伦萨最著名的壁画家多米尼科·基尔兰达约（1449—1494年）的画室去当学徒。在米开朗基罗的传记中，我们很少看到有关基尔兰达约的记载。因为在拜师学艺的第2个年头，米开朗基罗便离开了基尔兰达约的绘画作坊，当时这个画室正忙于在圣母玛利亚的新圣母大教堂中为托纳布奥尼家族绘制具有纪念碑意义的系列绘画。

即便是米开朗基罗的早期艺术创作也一定引发了阵阵骚动。因为有证据表明，米开朗基罗在基尔兰达约画室中创作的素描作品已然使他的老师心烦意乱了，虽然这可能并不是真的。话虽如此，当1490年佛罗伦萨的统治者洛伦佐·德·美第奇——作为“伟大的洛伦佐”而被世人铭记——将年仅15岁的米开朗基罗带入他的宫廷的时候，米开朗基罗的生活从此发生了决定性的转变。

洛伦佐的行径让米开朗基罗这位年轻的学徒画家远离了画家行会的社会语境，从此以后，他再也不必受缚于那些规则的限制。由此而导致的一个结果，可能是他从此对雕塑产生了浓厚兴趣。美第奇家族的

宫殿不仅设有许多花园，其中摆放了大量重要的古希腊罗马雕塑，还赞助了一位名叫贝尔托多·迪·乔瓦尼（约1440—1491年）的艺术家，此人给年轻的米开朗基罗留下了深刻印象。在美第奇宫对面的圣洛伦佐大教堂中，贝尔托多完成了由他的老师多纳泰罗（1386—1466年）开始的祭坛浮雕创作。

但与这位大师的众多学生不同的是，贝尔托多并没有采用多纳泰罗较为温和的艺术表现方式，相反，他将这种手法进一步稀释了。贝尔托多所强调的是现有艺术模式的简单而朴实的特点。其作品似乎首先教会了年轻的米开朗基罗：艺术的重点不在于取悦于人，而在于它的表达应该清清楚楚、明白无误，即使这样会激起愤怒与厌恶。

米开朗基罗从绘画到雕塑的转变是理所当然的，因为他就是一个“多才多艺的天才”。在他之前也有像安德烈·德尔·委罗基奥（1436—1488年）这样在佛罗伦萨谋生的大师，他们既是画家，也是雕刻家，同时也是塑造青铜雕像的艺术家。但米开朗基罗的创作方式要自由得多，远不受支配商业生产及生活的规则的控制。

当达·芬奇（1452—1519年）为米兰的斯佛萨家族设计一座青铜骑马雕像的时候，他还是在仿效老师委罗基奥为这个家族服务。作为美第奇家族赞助的年轻艺术家，在追寻艺术自由、克服各艺术门类之间的隔阂等方面，米开朗基罗可能就是以这些艺术家为榜样的。确实，他在艺术学习的历史中扮演了一个与以往全然不同的新角色。因为，在米开朗基罗和他的老师基尔兰达约解除师徒关系后，他成了第一代在学院体系中接受训练的艺术家。虽然就艺术技巧而言，他在很大程度上都是独善其身，但从知识构成上讲，他的学习有两个方面的来源：多纳泰罗较为年迈的学生贝尔托多向他讲述佛罗伦萨的艺术传统，而诸如美第奇的家庭教师阿尼洛·波利齐亚诺一类的学者，则让米开朗基罗在佛罗伦萨的人文主义语境中熟知了古希腊罗马文化的精神传统。





图4 《半人马之战》，约1492年
大理石，84.5厘米×90.5厘米
米开朗基罗博物馆，佛罗伦萨

在这件浮雕作品中，米开朗基罗第一次尝试处理正在搏斗的裸体人物形象。从1490年起，他就一直住在洛伦佐·美第奇的宫殿中，在那里，他熟知了新柏拉图主义思想。通过美第奇的家庭教师，即诗人和哲学家阿尼奥洛·波利齐亚诺的指导，米开朗基罗可能在奥维德的《变形记》中看到了《半人马之战》这个题材。终其一生，他一直珍藏着这件1492年洛伦佐·美第奇逝世时仍未完成的浮雕。

《半人马之战》与异教风俗

当我们谈及文艺复兴时，我们往往指的是教堂主教、旧式贵族以及新兴的城市资产阶级执掌赞助权的这段时期。在此期间，天主教会致力于培养其神学传统，世俗贵族则倾向于在盛期中世纪而非古希腊罗马的传统中寻根问祖，对普通的民众而言，虔诚的祈祷书仍然是主要的，而且通常是唯一的阅读材料。

意大利语“复生”（rinascita）和法语“复兴”（renaissance）这两个词基本上没有古希腊罗马文化“复兴”的意思。中世纪除了古典文化的传统外并没有其他根源，这也从事实上例证了历史上并没有“古代文化复兴”一说，因为这种文化一直存在着。在中世纪文化中，异教信仰和犹太教元素相互融合成为了一个整体。这段时期最重要的特点在于，希腊和罗马作家被视为无可争议的权威，他们超越了任何人，屹立于人类的文明之巅。在伟大的洛伦佐·美第奇的宫殿中，人们齐聚小礼拜堂进行祷告，周身环绕着贝诺佐·哥佐利（1420—1498年）的壁画和菲利普·利皮（1406—1469年）描绘的充满了诗意的圣诞图景，这是真实的历史。如今，我们在柏林仍然能见到这一幕。然而，相较于以前，文艺复兴时期的古典哲学研究显得更加综合，也更加勇敢无畏。由此，马尔西利奥·费奇诺发现了赫耳墨斯·特里斯墨吉斯忒斯的灵知学著作，而诗人波利齐亚诺则将他自己的充满了辩证和诗意内涵的佳作。

要研究米开朗基罗的艺术来源，我们切不可忽视这个时代背景。在他最开始创作的作品中，有一件极不寻常的浮雕，名为《半人马之战》（图4）。这件作品因为一个独特的事实而显得分外重要：作为米开朗基罗年轻时候的一件典范之作，它一直被保存在艺术家本人及其家族手中。《半人马之战》最初可能是美第奇家族的委托之作，但当1494年美第奇家族被逐出佛罗伦萨的时候，米开朗基罗就停止了这件作品的创作，并亲自保管这块浮雕，最后才将它留给了博那

罗蒂家族。

我们也必须在同样的语境中来审视这件浮雕的内容。裸体的人物狂乱地扭打在一起，画面上没有任何可供辨识的中心人物。研究者已经尝试为这个画面界定一种具体的情境，即找到那个米开朗基罗可能在作品中有意图阐释的主题。例如，劫掠希波达弥亚，以及半人马与拉庇泰族之间的战斗，佛罗伦萨的皮耶罗·迪·科西莫（1462—1521年）就曾画过后者，在雅典帕特农神庙或奥林匹亚宙斯神庙的雄伟雕塑中也有对这个主题的表现，虽然我们现在只能从古代文献的描述中大致窥见这些雕塑的模样了。但是在创作这件雕塑的时候，米开朗基罗是不可能被这些传统束缚住手脚的。在他眼中，这块浮雕显然是一件技艺精湛之作，它不仅讲述了一段神话故事，而表现人类与半人马的战斗也让米开朗基罗有机会衡量那个与古人传统抗衡的米开朗基罗自己。

他运用了罗马帝国时期盛行的高浮雕手法。与其他作品一样，这件浮雕的内涵也难以理解。米开朗基罗是否有意将浮雕上方没有经过艺术处理的宽阔条纹带，转变为充满了装饰性且暗示了婚姻殿堂的建筑元素，进而表明半人马与拉庇泰族之间的战斗场景就发生在庇里托俄斯的婚礼上，或者米开朗基罗是否出于一个特别的原因而没有对这个部分做出处理，知道这些对我们的研究将具有很重要的指导意义。

这些人物3/4的身体都裸露在外，另有1/4隐没在大理石中，这种处理方式是自然演变而来的。在雕塑的最上方，艺术家用浅浮雕手法将人的头部雕刻成圆盘形态，但它们的躯干并没有被表现出来，这种处理会给人留下一种非常拥挤的印象。在许多地方，正在搏斗的躯体纵横交错在一起，但分开的部分却没有辅以任何细节的表现。所有的人物都没穿衣服，因而也就无法辨识，这表明，年轻的米开朗基罗在这件作品中所看重的并非讲述一个故事，他更关注的是构图的问题。



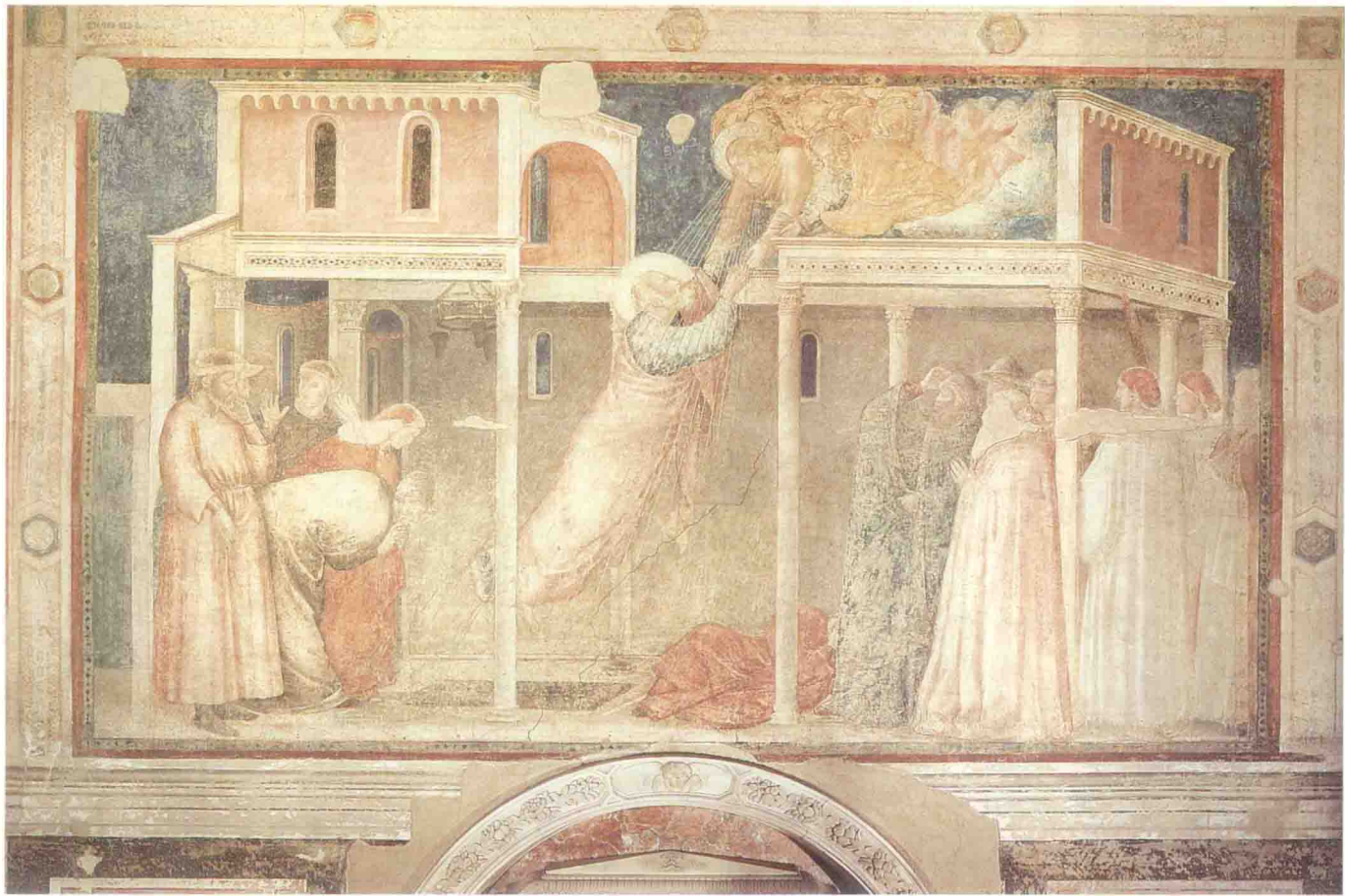


图6(上图) 乔托(约1266—1337年)
《传福音者约翰升天》，约1335年
壁画
圣十字教堂，佩鲁齐礼拜堂，佛罗伦萨

在绘画长时间的衰落之后，乔托通过自己的艺术创作恢复了绘画的活力，至少艺术史编纂的创始人瓦萨里是这么认为的。在米开朗基罗年轻的时候，他一点也不会对乔托的历史观以及针对这位已故大师的高度评价感到陌生。在某种程度上，他模仿了乔托处理壁画左侧的人物动作的方式。这幅壁画主要表现的是位于狭窄的长方形空间中的福音书作者约翰，垂垂老矣的他正在上帝的指引下升入天堂。壁画左侧的人物群像，代表了艺术家对充满活力的运动的研究，而在米开朗基罗的素描版本中，画面上的两个人物几乎让我们忘记了这两件作品在时间上的距离。

图5(对页)《模仿乔托风格的两个人物形象》，约1490年
纸上素描，32厘米×19.7厘米
卢浮宫，素描陈列馆，巴黎

了解并熟知佛罗伦萨的艺术传统对米开朗基罗的艺术产生了重要影响。在乔托(约1266—1337年)晚年创作于圣十字教堂的作品中，米开朗基罗感受到了一种力量，这种力量为他自己的艺术创作提供了灵感。在乔托的这幅壁画中(约完成于1335年)，两个不知名的人物分别站着和弯着腰，其动作的连续性深深吸引了米开朗基罗。在这幅素描中，米开朗基罗将这个题材改造成了他自己的早期风格。

米开朗基罗与佛罗伦萨艺术史

米开朗基罗终其一生都致力于古典艺术的创作。但其青年时代的艺术风格却受到了佛罗伦萨艺术传统的决定性影响。当然，在米开朗基罗之前，佛罗伦萨的艺术家早已从罗马古迹的历史遗存中获得了创作灵感。但正是因为全然意识到了这些行为的历史性本质，艺术家才会在原有的基础上不断修正和再创造，以此形成了自己的艺术风格。如此这般，他们便树立了佛罗伦萨这座城市的艺术传统，甚至在14世纪末，这种传统已然开始与周边地区的艺术发展相区别开来了。

与其说艺术的历史讲述的是事件发生的实际过程，还不如说它是一部对人类精神产生了深远影响的文明史。艺术家可以往前追溯，参考很久之前或早被遗忘的人类遗迹，并在此基础上赋予它们新的活力。米开朗基罗可能直接继承了委罗基奥精雕细琢的艺术风格。在他著名的《艺术史》中，理查德·哈曼将这种风格与里门施奈德晚期哥特式风格的作品相提并论。但是，与周围的雅致环境一样，雄健的人体线条

和飘逸的长发之间的精彩呼应，却丝毫不能引起米开朗基罗的兴趣。

这可能就是他找寻纪念碑式的人物模型的原因。在早他几代人的乔托(约1266—1337年)创作于1430年代的壁画(图5、图6)，以及马萨乔(约1401—1428年)大约于1425年为布兰卡奇小礼拜堂绘制的壁画(图7)中，米开朗基罗已然找到了这种模型。在这些作品中，人物身上几乎没有佩戴任何装饰性的配件，他们身着简易的服饰而且形象高大无比。乔托和马萨乔都没有凭借复杂的观念，而是通过表现身体的可塑性和形体的高大，以及典型的运动和优雅的姿态，来达到纪念碑式的效果。通过形式的简化，这些早期文艺复兴画家开始从他们周围正在发生的艺术环境中脱离开来。他们不仅是表面现象的观察者，更是了解人心的大师。

凭借从基尔兰达约的作品中学到的那种样式，就能在壁画中轻松绘制相关类型的装饰，米开朗基罗理解了这种方法，他知道要学会它，作画的程序需要非常快。通过巨细无遗地描绘赞助人，最后还不忘给每位显贵都画上那个时代流行的小装饰，米开朗基罗的