No: 10

Rydberg, Viktor,

HS L40:92

KUNGL. BIBLIOTEKET
National Library of Sweden

№ 10.

Inom den italienska ungrenässansen är det tre mästare, som framför alla andra kunna sägas vara högrenässansens grundläggare. Desse tre äro Andrea Mantegna, Luca Signorelli och Leonardo da Vinci. Gemensam för desse tre är riktningen på det vetenskapliga imåleriet, på studiet af menniskokroppens byggnad och af perspektivets svårare problem.

Andrea Mantegna är den äldste af de tre. För att rätt uppskatta honom bör man ihågkomma, att han hade mindre än de att inhemta af sina föregångare.

Jag har i föregående föreläsningar skildrat ungrenässansen i Florens. En sådan bräunpunkt för konstnärliga sträfvanden, som det mellersta Italien egde i denna kulturhistoriskt lysande stad, Italiens Athen, hade de andra delarna af den italienska halfön icke under 1400-talet, ehuru en mer eller mindre lifliga konstverksamhet rådde i dem alla.

№ 10. — 4/3. 92.

I Norditalien fördelade den sig på flere städer, där målareskolor af rent lokal betydelse hade uppstått. Men Venedig, Norde Italiens mäktigaste stad, bildade länge en värld för sig, hvars måleri var närmast beslägtadt med den förstelnade byzantinismen och afspärrade sig mot inflytanden från den stora florentinska konstpånyttfödelse, som hade blifvit förberedd redan af den store Giotto, skalden Dantes vän och samtida, som afled i Florens 1336.

Det fanns emellertid på det venetianska området en stad, som icke kunde undandraga sig inflytandet af Giottos konst, äfven om dess herrar, venetianarne, hade velat det, och det var Padua. I en kyrka därstädes, Santa Maria dell' Arena, hade ju Giotto målat sina epokgörande fresker, i hvilka religiös innerlighet, sedlig kraft, en med sund reflexion parad naivitet fingo ett ditintills aldrig sett uttryck och detta just därigenom, att denne väldige man, Giotto, hade mod att bryta med

№ 10. — 4/3. 92.

århundradens tradition, hade mod att med egna ögon se på menniskolifvet och naturen.

Det dröjde emellertid halfannat århundrade efter Giotto, innan en inhemsk målarekonst slog rot i Padua. Detta skedde genom en man, Francesco Squarcione, som själf icke var målare af högre rang, men konstvän och tillika en konstkännare som få den tiden och som under vidsträckta resor, då han skall ha besökt äfven Grekland, samlade målningar och teckningar och förskaffade sig afgjutningar af antika verk. Efter hemkomsten till Padua grundlade han där en förträfflig målareskola, i hvilken han skall ha uppfostrat 137 lärjungar. Anade Squarcione eller fann han spår af konstbegäfning hos en gosse eller yngling, tog han honom gerna till sin skola. Så gjorde han med en tioårig fattig gosse från landsbygden, Andrea Mantegna, som blef ej allenast hans lärjunge utan ock hans adoptivson. Squarciones förhållande

№ 10. — 4/3. 92.

till sina lärjungar var sådant, att han fick den ärande benämningen "målarnes fader".

[№ 28.]

Andrea Mantegna gjorde sådana framsteg, att han redan vid 17 års ålder fick måla en tafla för högaltaret i en af Paduas kyrkor. Denna tafla är försvunnen. Några år därefter delade han med åtskilliga medlärjungar i att smycka ett kapell vid Eremitkyrkan i Padua med fresker. Kapellet var helgadt åt aposteln Jacobus och den hel. Christophorus, och freskerna borde därför framställa händelser ur legenderna om dem. De bästa freskerna äro af Mantegna och skilja sig vid första ögonkastet från de flesta kamraternas. En af dessa fresker är afbildad här: den föreställer aposteln Jacobus inför konung Herodes' Agrippas domstol. Rika arkitekturer fylla bakgrunden; gestalterna äro förträffligt insatta i rummet; förkortningarne gjorda med fullständig säkerhet och riktighet. Detaljre-

№ 10. – 4/3. 92.

dem här uppenbart, att den då ännu ganska unge Andrea Mantegna hade i perspektivlärans genomgått en grundlig kurs.

Också vet man, att den store bildhuggaren Donatello och de båda florentinske målarne Paolo Uccelli och Filippo Lippi, som jag i föregående föreläsningar karakteriserat, hade nyss förut hållit arbeten att utföra i Padua. Af dem har han fått de första grunderna i perspektivläran, hvilken han sedan själfständigt utbildar därhän, att han löser på lyckligaste sätt problem, som ingen italiensk målare före honom hade vågat sig på.

När skalden Göthe var i Padua och såg Mantegnas fresker, utropade han: "Hvilket skarpt, säkert närvarande, som framstår i dessa bilder!"

De framsteg i perspektivet, som Mantegna fullbordade, äro rent af förvånande. Jämte den något äldre målaren Uccello är han den ende norditalienaren på den tiden, som har en fullt utbildad sinne för samför-

№ 10. – 4/3. 92.

djupningen, och han är den förste af alla målare, som fasthåller en och samma synpunkt eller ögonpunkt för hvad han målar inom samma omfattning eller syn. Han är också den förste af alla målare, som fullständigt löser det problem, hvars lösning Hubert van Eyck i Adamsfiguren å sitt Gentaltar hade tagit det första steget, nämligen att teckna sina figurer så som en åskådare nedifrån ser solida gestalter, stående på en upphöjning framför honom, såsom man tex. från golvet i en orkester ser skådespelare uppe på scenen på kortare eller längre afstånd från rampen. Af scenens golf ser man då litet eller intet, och ju längre in på scenen skådespelaren befinner sig, dess mer försvinner af hans kropps lägre partier. I en af sina fresker ur Jacobslegenden har Andrea Mantegna lyckligt genomfört detta experiment.

Senare skrev han till en annat, som väckte häpnande beundran hos hans samtida. Då han skulle måla ett tak i Castello di Corte i Mantua, gjorde han det efter principer, på

№ 10. — 4/3. 92.

hvilka ditintills ingen inlåtit sig, men som, märkvärdigt nog, den förutnämde Melozzo da Forli samt i digt tillämpade å en takmålning i Rom.

Ditintills hade man gjort en takmålnings menniskogestalter och andra figurer alldeles så som man målar dem på en vertikalt stående vägg, så att man, för att få den riktiga synpunkten, har att lägga sig utsträckt på golfvet med ansiktet uppåt, och föreställa sig att taket är ett lodrätt, icke ett vågrätt plan. Eller med andra ord: man gjorde takmålningen så som om den varit en väggmålning, hvilken sedan blifvit horisontelt utspänd under taket. Andrea Mantegna förfar annorlunda, så nämligen som om alldeles intet tak existerade, utan som om man hade fria luften öfver sig och i den säge gestalter fritt svåfvande eller hängande.

På en upprätt svåfvande menniskogestalt måste den åskådare, som befinne sig midt under honom, således först och främst se fotsulorna och allt det öfriga i starkaste förkortning. Man-

№ 10. — 4/3. 92.

tegna gjorde detta med fullständigt lyckad illusion. Som man vet ha sedermera barock- och rokokatidens målare med förkärlek begagnat sig af detta perspektivistiska konststycke.

En annan sak är att iakttaga å den afbildning, som visas här. Hitintills hafva vi sett, såväl å de italienska som de flandriska, de franska och de tyska målningarna från 1400-talet, att konstnärerna icke det ringaste frågade efter det historiska i kostymen, hvilket de ej heller kunde, emedan man saknade kunskaper i ämnet. Åt Jesus, jungfru Maria och ~~helgonen~~ apostlarne gäfvo de visserligen till regeln en traditionell kvasiantik drägt, ehuru man också påträffar jungfru Maria klädd som fruntimmer på målarens tid brukade vara klädda; men alla öfriga figurer klädde konstnären utan ringaste betänkande i sin egen tids kostymer. Mantegna däremot, som, så godt det för honom var möjligt, hade studerat ej blott forromersk arkitektur och ornamentik, u-

№ 10. – 4/3. 92.

tan ock den antika tidens drägter, begagnade sig häraf, för att ge de scener han målade från den klassiska tiden, en så historisk pregel som möjligt. Att han i åtskilliga detaljer misstog sig är ej underligt; att han visste så mycket som han gjorde är snarare att förundra sig öfver. Äfven här bröt Mantegna således en ny väg — en väg, som är att följa, men icke allt för exklusivt. Ty det har visat sig, att man, särdeles i framställandet af vissa religiösa ämnen, kan gripa djupare in i själsstämningen, om man lemnar den historiska eller traditionella kostymen, ja, äfven det historiska landskapet å sido, för att ställa Jesus eller någon annan biblisk person, till ex. den botfärdiga synderskan, midt inne i vårt nutida lifvare sig i en parisisk salong eller i en tysk bondstuga eller i ett nordiskt höstlandskap, såsom Edelfelt, tysken v. Uhde och fransmannen Béraud å senaste Champ-de-Mars-utställningen gjort. Moralen i ämnet rycker oss därmed närmare in på lifvet. Det allmängiltiga, det för alla tider och folk

№ 10. – 4/3. 92.

gällande i den bibliska berättelsen blir oss därigenom klarare; fantasien ser förverkligad i bilden framför sig Jesu löfte att vara ibland oss intill världens ända; att stå lika nära de sorgsne och betungade nu som då han vandrade vid stranden af Genesaret.

[№ 29.]

Från Padua flyttade Mantegna till Mantua, dit inbjuden af herskaren därstädes, Ludovico Gonzaga, en af Italiens ädlaste furstar, vetenskapsvän och konstvän lika mycket som stridsman. Här målade Mantegna åtskilliga af sina förträffligaste verk, bland andra ett, som föreställer den helige Sebastian, bunden vid en pelare i en triumfbåge i den palatinska kullen och genomborrad med pilar på befallning af kejsar Nero. Sebastian var enl. legenden en ung romersk krigare, som med detta dödssätt fick plikta för sin öfvergång till kristendomen. — Samma ämne har eodemmen behandlats af många renässansmålare, emedan det gaf dem till-

№ 10. — 4/3. 92.

fälle att framställa en naken, vacker ynglingakropp. Men Mantegna åstyftade mindre detta än att lösa ett svårt problem: att visa en af pilgrar i alla lemmar genomträngd kropp och göra detta utan att väcka ett vidrigt intryck. Åtminstone detta problem löste han.

Det verk, som här i afbildning föreviras, är en af de väggmålningar i Castello di Corte, i hvilka Mantegna framställt medlemmar af familjen Gonzaga. Målningen hör icke till dem, som visa oss Mantegna i hans konstnärsstorhet. I intellektuel realist han var, i den mening nämligen, att han strödde mer vetenskaplig noggrannhet mellan människan och naturen, var han dock på samma gång en fantasiens man och tillämpade sina naturstudier bäst i skapelser, som på samma gång lemnade fria tyglar åt hans inbillningskraft.

I sina familjescener från Gonzagas hof måste han däremot i alla drag underkasta sig den för handen varande verkligheten och återgifva personerna fullständigt sådana de voro

№ 10. – 4/3. 92.

tin anletsdrag, gestalter, rörelser och klädedräkter. Scenen föreställer markgrefve Ludovico Gonzagas möte med sin äldste son, Francesco, en gosse, som kort därefter fick kardinalsvärdigheten. Mötet äger rum utanför Rom, hvarför man i bakgrunden ser ett parti med Cestiuspyramiden och stadsmurarne. Markgrefven har vi i profil å målningens ena sida; han är åtföljd af sina yngre söner, af hvilka den yngste räcker handen åt den i prelatdräkt klädde Francesco, som håller vid andra handen sin guvernör, biskopen af Mantua. Bland öfriga figurer å tablån äro åtminstone fyra medlemmar af släkten Gonzaga. Bakom markgrefven hjelper hans favorithund.

Det är icke mötets första ögonblick vi se; ty annars skulle Mantegna icke låtit bifigurerna stå så likgiltiga och blicka i andra riktningar. Han har valt en senare ögonblick, för att kunna begagna de skisser dels i profil, dels i face, som han hade tagit af dessa herrars ansikten.

Från Gonzagas hof kallades Mantegna till Rom af pöf-

Nº 10. – 4/3. 92.

ven Innocentius VIII. När han återvände till Mantua, utförde han där den yppersta målning hans pensel frambragt: Cesars triumftåg, hvari hans fantasi, hans jämförelsevis solida kunskaper om det antika lifvets former, hans skönhetssinne, hans studier af menniskokroppen och äfven hans djurstudier samarbetat till att åstadkomma ett helt af utomordentlig verkan. Man ser musikkårer, soldater med troféer, eröfrade gudabilder och krigsbyte, rikt prydda elefanter, bärare, som nästan digna under de kostbarheter de ha som bördor på sina skuldror, offerdjur, ledda af prester och gossar, en skara af fångar, män, kvinnor och barn, och bakom dessa olyckliga, som blifvit framställda med gripande patos, Cesar själf å sin triumfvagn. Man kan säga, att i den målningen firar det antika lifvets former sin första återuppständelse i det europeiska menniskoslägtets reproduktiva fantasi. Målningen är gjord i limfärg på papper med underlag af lärft och hållen i reliefstil. Mantegna kände oljefärgstekniken väl, men före-

№ 10. — 4/3. 92.

drog den gamla temperatekniken, i hvilken han var en oöfvertrafflig mästare.

[№ 30.]

Bland Mantegnas madonnor meddelas här i afbildning en, som tillhör nationalgalleriet i London. Jesusbarnet står på Marias sköte. Å ömse sidor om henne stå Johannes döparen och Magdalena, två storartade gestalter med hänförelse och öfvertygelsetrogen världsförsakelse i anletsdragen. Bakom baldakinen orangeträd, mot hvilka figurerna verkningsfullt teckna sig i klara färger, och däröfver en himmel med lätta skyar.

Mantegna var en utomordentligt flitig man. Teckning och kopparstickarekonst öfvade han på mellanstunderna mellan måleriet och naturstudierna. Bland Italiens äldre kopparstickare intager han främsta nummet. Men snabbmålare var han icke — han lika litet som Leonardo da Vinci, och de penselverk, som han skapat, äro jämförelsevis icke många, när man afräknar dem, som ej äro berättigade att bära hans

№ 10. – 4/3. 92.

namn. Konsthistorikern Morelli (Lermolieff) uppräknar icke mindre än tolf sådana, gjorda af imitatorer och Mantegna ovärdiga, men ännu figurerande som hans i den konsthistoriska litteraturen. Utmärkt var Mantegna äfven som dekorator.

På äldre dagar räkade Mantegna i ekonomiska bekymmer, emedan han nedlagt stora summor och mycket arbete på ett präktigt familjekapell. Hans sista sorg var, att han måste sälja en antik byst af kejsarinnan Faustina till markgrefvinnan Isabella. Mantegna dog år 1506, 75 år gammal. En storartad bronsbild, som öfverlemnat åt eftervärlden hans karakterfulla anletsdrag, uppställdes i hans kapell. Realist med skönhetssinne, lärjunge af den antika konsten, så långt man den tiden kände henne, och likväl fullt själfständig i sitt förhållande till henne – förenande manlighet och strenghet med behag – klok och kritisk på samma gång som fantasirik – parande en skarp och intresserad blick för de yttre företeelserna med förmågan att på slående sätt återgifva det inre lifvet, käns-

№ 10. — 4/3. 92.

lornas och lidelsernas lif – en penselns humanist, fulltvuxen litteraturens främste humanister, sådan var denne store målare, en af konsthistoriens största. Hans samtid förstod att uppskatta honom, och dess skalder besjöngo honom på italienska och latin – bland desse skalder äfven Ariosto. Han gällde som den största konstnär af alla, tilldess år 1498 Leonardo da Vincis "Den heliga nattvarden" och år 1499 Mikel Angelos "Pietà" voro fullbordade. Först då såg man, att han kunde öfverträffas; men åt dem, som öfverträffade honom, hade han varit en af banbrytarne.

[№ 27.]

Samtida med Mantegna och i somliga afseenden befryndad med honom, måhända också hans medlärjunge hos Squarcione, var Melozzo da Forli, ejn år yngre än Mantegna och död tolf år före honom. Likasom Mantegna var han en grundlig kännare af perspektivet och utförde mästerstycken af djärf förkortning. Själsstämningar uttrycker han för-

№ 10. – 4/3. 92.

träffligt, och det ligger vanligen något fint och förnämt öfver hans gestalter. Hans af sin samtid beundrade tekniska fullkomlighet i perspektiv och förkortning höra tin de egenskaper, som uu endast ur historisk synpunkt beröra oss, emedan sedan dessa färdigheter blifvit allmän egendom, åskådaren icke längre fäster sig därvid, helst sedan konstnärer af andra och tredje rang lärt sig att göra detsamma och tin och med öfverträffa förebilderna. Men hvad som alltid fängslar hos Melozzo da Forli är hans entusiasm för ungdomsfägring och hans förmåga att lätt och lifligt framställa ungdomsskönа gestalter utan söthet och koketteri. Melozzo da Forli var länge verksam i Rom, där han var påfven Sixtus IV^des hofmålare. Man ser i St. Peterskyrkan åtskilliga verk af honom, bland dem elfva musicerande änglar i halffigur, preglade af en adel och en skönhet, som ej ha sin like under denna epok. En af dem framställes här i afbildning. Deras ansikten och rörelser äro preglade af den himmelska hänförelse, som deras musik fram-

No 10. — 4/3. 92.

kallar hos dem själfva. Somliga blicka nedåt som försjunkna i saliga känslor, andra skåda uppåt mot de himmelska syner deras toner frammanat. Hos alla äro rörelsemotiven momentana och öfverraskande.

[N:o 24.]

Mindre karakteristisk för Melozzo da Forli är en fresk, som han målade för vatikanska biblioteket, och hvaraf här meddelas en afbildning. I en pelarsal med fulländadt perspektiv sitter påfven Sixtus IV i profil. Framför honom knäböjer den dåvarande påflige bibliotekarien och bakom honom stå fyra af hans fränder, bland hvilka den ene af de två i kardinalsdrägt är den sedermera i konsthistorien så ingripande påfven Julius II. Det är nämligen han, som står midt i taflan vänd mot påfven. Man igenkänner likheten mellan denne kardinal och det af Rafael målade porträttet af Julius II, ehuru porträttet visar en skäggig man, betydligt äldre. Samtliga personerna äro väl karakteriserade, och man kan in-

№ 10. — 4/3. 92.

stämma i konsthistorikern Springers och andras omdöme, att denna karakterisering ger målningen ett kraftigt inre lif. Den gamle Sixtus IV:s ansikte är just icke förtroendeingifvande. Också skildrar honom historien som en lastbar man, som gynnade sina slägtingar på kyrkans bekostnad och sålde kyrkliga embeten. Det var också han, som införde inkvisitionen i Spanien. Men målningens förtjenster lider af ett svårt fel. Åtminstone en af dess figurer deltager alldeles icke i handlingen, utan ser bort ifrån den. Detta fel är beklagligen mycket allmänt. Det förekommer äfven hos en eller annan modern målare och frambringar alltid samma verkan, den nämligen att beröfva framställningen dess allvar och verklighetspregel och förstöra illusionen.

För öfrigt kan man icke vänta af en bild som denna, ett kallt ceremonistycke, att Melozzo i den skulle ådagalägga sina mest utmärkande egenskaper. Här fanns ingen ungdomligskönhet, ingen ungdomlig hänförelse att måla. Blotta natursammingen

№ 10. — 4/3. 92.

och sanningen i porträtternas drag och psykologi var icke nog att sporra Melozzo da Forli. Den fulla säkerhet, hvarmed han förfogade öfver allt det tekniska, ville han helst använda blott som hjälpmedel till att framtrolla en skönare värld än den alldagligt skådade och till att gifva denna skönare värld hela skenet af natur och verklighet. Idealismens rike framgänste på nytt genom Melozzo da Forli. Men det var icke den gamla gotiska idealismen, som skyggade tillbaka för naturen och icke studerade den yttre verkligheten, och som fördenskull i trots af sin innerlighet och sin skönhetstrånad och i trots af detta konstens lifselexir, som kallas naivitet och som den egde, städse hotade att förfalla och afta förföll i en väsenlös schematism. Man kan häraf draga en lärdom vidkommande förhållandet mellan realism och idealism. Den konstnär, hvars håg ligger åt det ideala, kan icke nå det mål, hvartill han syftar — allra minst i våra dagar — om han icke utbildat sig till äkta realist — om han icke genom ifrigt studium af naturen

№ 10. – 4/3. 92.

och af menniskan i kroppsligt och psykiskt afseende vunnit åt sin fantasi botten att stå på, nerver och muskler att röra sig med. Ett idealistiskt måleri utan dessa vilkor blir odrägligt. Det fordrar därjämte förmågan af innerlighet utan lutning åt sentimentalitet; det fordrar förmåga att framställa skönhet utan behagsjuka; det fordrar ett djupt manligt allvar, som icke frågor det ringaste efter åskådares och köpares tycken. Hvad vår tid eger af äkta idealism påträffar man fördenskull endast hos några af tidens ypperste realister.

[№ 22.]

Jag afslutar dagens föreläsning med några ord om en florentinsk målare, Lorenzo di Credi, född 1459, död 1537 — en man, som ännu tillhörde ungrenässansen, men närmar sig högrenässansen och får upplefva denna i dess ypperste blomstring. Lorenzo di Credi var, i likhet med Rafaels lärare Perugino och med Leonardo da Vinci, lärjunge af Andrea de Verrocchio, som jag i en föregående föreläsning

№ 10. — 4/3. 92.

omtalat. Lorenzo var en af dem, som tillegnade sig det i Flandern genom bröderna van Eyck och deras efterföljare utbildade oljemåleriet och utbredde det i lokala kretsar. Han utmärker sig för stor samvetsgrannhet och finhet i behandlingen, hvarigenom hans stundom söker in i en pinsamt petig penselföring, samt för känslighet i uppfattningen och en förträfflig färggifning. Skägget älskvärdt, nästan svärmodigt hvilar öfver den tafla, hvarpå vi här se en afbildning, hvari han framställer Jesuskarnets tillbedjan af jungfru Maria, herdar och kvinnor - ett motiv, som han ofta behandlar. Öfver Lorenzo di Credi hör till dem, som sökte bryta nygifvit åt måleriet. Ibland och en af hans målningar företer ett nytt sätt att lösa perspektiviska problem, i främsta rummet luftperspektiviska; han försöker det nu under klaraste ljus, än i djupa skuggor, än i fina öfvergångar som i den ena dagern till den andra. Lorenzo di Credis kamratskap med Leonardo da Vinci eggade hans medfödda skönhetssinne, som ofta,

№ 10. – 4/3. 92.

men visst icke alltid uppenbarar dig i hans madonnabilder och Jesusbarn och gjort dem till konstgalleriernas eftersökta skatter, ej minst därför, att hans sinne för formernas och uttryckens behag icke blifvit vilseledt genom teorier och förebilder. Han hade väsentligen att lita på dig själf och ej på andra i sin sträfvande till skönhet. Kanske har detta sträfvande fört honom något för långt i den vackre hirden på denna tafla, som bär namnet. Han är något sentimental; men man glömmer det för den ljufva skönhet, som hvilar öfver taflan i dess helhet.

Jag afslutar i de två närmast följande föreläsningarna redogörelsen för den italienska renässansen, för att därefter öfvergå till högrenässansens mästare Leonardo da Vinci, Mikel Angelo, Fra Bartolomeo, Rafael och de öfriga.

№ 10. — 4/3. 92.