No: 11

Rydberg, Viktor,

HS L40:92

KUNGL. BIBLIOTEKET
National Library of Sweden

föreläsning Luca Signorelli Ord och bild.
av Viktor Rydberg. Korpus. Sättes. 17.12.02

I en föregående föreläsning nämde jag, att ungrenässansen eller den preraffaelitiska konsten hade vid sidan af sin lysande hufvudstad Florens, andra mer provinsiella medelpunkter, i hvilka betydande skolor och mästare voro verksamme. Så i Padua, hvarifrån den store Andrea Mantegna, som jag i tisdags skildrade, utöfvade inflytande och förberedde högrenässansen. Jag kommer nu till en annan lokalskola, den umbriska eller toskansk-umbriska, som konsthistorikerna kalla hemma. Sitt egentliga verksamhetsområde hade den i öfre Tiberdalen och i landstrecken mellan Apenninerna och Adriatiska hafvet i Mark Ancona, samt i några till Toskana hörande städer, såsom Perugia, Cortona och Arezzo.

Folket, som lefver i dessa trakter, förenar florentinarnes energi med det sinne för drömmande kontemplation, som kännetecknar umbrierna.

Länge var den drömmande kontemplationen det öfverväl-

№ 11. — 8/3. 92.

gande draget. Liksom en del rörligaste liv pulserade i Florens och nya idéer där trängde hvarandra, lefde den äldre konstens traditioner ostördt kvar i de umbriska bergsdalarne, värmda af medeltidens religiösa ande, som där kanske mer än annanstädes var känsloöm, svärmisk och i sin mildhet djup och allvarlig. Den helige Frans af Assisi var en äkta son af den umbriska befolkningens ande.

Emellertid inträngde äfven här den florentinska realismens stilinflytande. Denna realism var till en början som en inflyttad främling, som därefter så att säga vardt uppfogen i familjen och förmäld inom den. En frukt af denna förmälning var den i min föregående föreläsning omtalade Melozzo da Forlì, hvars målade de sjungande änglarne i Roms St. Peterskyrka, i tekniken en djärf och kärd realist, till sinnelaget en skönhetsdyrkande idealist. Och samma skola har frambragt sådane målare som Luca Signorelli, Rafaels fader Giovanni Santi, Rafaels lärare

№ 11. — 8/3. 92.

Perugino och slutligen Rafael själf.)

Namnet på den man, som införde renässansen i denna del af Italien och grundlade den nya umbriska halfflorentinska skolan, förtjenar omtalas, ehuru det icke vore af en mästare af första ordningen.

Han hette Pietro degli Francheschi och spelade i sin hembygd samma roll som Signorelli i Padua.

Signorelli var icke en stor målare, men uppfostrade många målare, bland dem Andrea Mantegna. Pietro degli Francheschi var ej heller en stor målare, men en lärd tekniker och en utmärkt lärare, som bland andra lärjungar uppfostrade Luca Signorelli, i hvilken lärarens egen stränga och klara ande lefde upp i en högre konstnärlighet.

I rent tekniskt afseende utmärkte sig, som vi veta, Andrea Mantegna och Melozzo da Forli genom linieperspektivets utbildning till en fullkomlighet, inför hvilken alla svårigheter voro öfvervunna. Tekniker i samma rikt-

№ 11. – 8/3. 92.

ning var Luca Signorellis lärare, som därför också älskade att framställa konstartade utsigter, men Signorelli själf begagnade sina perspektiviska kunskap väsentligen till korrekt framställning af människokroppen i förkortning. Af allt hvad mästaren, Pietro degli Franceschi, lärde honom, var studiet af det nakna och studiet af anatomien det som mest intresserade honom och hvari han också blef den främste mannen, tills Michel Angelo kom. I Florens fortsatte han sina studier och lärde där känna sådana bröder i konsten som Filippino Lippi, Botticelli och Ghirlandajo.

År 1478 kallades han af påfven Sixtus III till Rom, för att i gemenskap med Ghirlandajo, Botticelli, Perugino och Rozelli smycka sixtinska kapellet med målningar. Han var då redan erkänd som en af tidens yppersta målare.

[№ 25.]

Medan Signorelli vistades i Florens, målade han åtskilliga framstående bilder. En af dem återgifves i afbildning här,

№ 11. – 8/3. 92.

för att visa hvilken mästare han redan då blifvit i framställningen af det nakna. Gruppen, som är målad på lärft, bestäldes af Lorenzo de Medici, den florentinska republikens konstälskande beherrskare, skald, skriftställare, konstkännare och statsman i en person.

Gruppen för-ställer Pan bland hordarne. Målningen finnes nu i museet i Berlin. Hvad färgen vidkommer är den icke framstående. Det är kroppsformernas och modelleringen, som göra henne till det förnämsta, som ditintills i det afseendet var åstadkommet. Motivet är, som vi alla veta, hemtadt ur den antika mythologien, som nu mer och mer började tillvinna sig ett fält vid sidan af de förut nästan allherrskande kyrkliga motiverna.

Pan är hordarnes gud, hjordarnes beskyddare. Han är enligt myten son af guden Hermes och en jordisk kvinna. Då den unga modern såg sin son, förfärades hon, beträffar en homerisk sång, och flydde, ty han hade getben och horn; men fa-

№ 11. — 8/3. 92.

dem såg i hans kloka, muntra ögon, att pojken var värd att tagas vara på och bar honom till de odödliga gudarne, som-de också- öfverväga mer hans vanskapligheter för utbytet i hans ansikte och de kallade honom Pan, emedan han skulle vara alles lust och fägnad.

Det är en ~~boucolisk~~ (boucolisk) hymn, som berättar detta och skildrar gudens lif i herdelandet Arkadien. Nymfer, som älska musik och dans, ila upp på de steka klippornas tinnar och ropa på Pan, herdeguden med det yppiga håret. Han kommer då och vandrar med dem genom dalarnes lundar, helst om det är afton. Ty om dagen vandrar han på de steka bergens högsta tinnar öfver skimrande höjder eller jagar han i snöbrädet i skogsklyftorna. Men med aftonen fägnar det honom att sitta vid den porlande källan, den svalande bäcken, och då låter han sången tona ljuft till herdeflöjtens ljud; ingen af de fåglar, som om våren kvittra i lundarne, sjunger så skönt som han. Och bergets nymfer sjunga med honom, så att det genljuder från fjällets

№ 11. — 8/3. 92.

branter. De dansa och Pan springer upp och svingar med dem i dansen och gläder sig åt de klara tonerna öfver den mjuka ängen, i hvars gräs åfranblommar och den doftande hyacinten prunka. — Så skildrar den gamla hymnen herdelifvets idyll; romerske skalder har skildrat det på samma sätt, och från dem har Signorelli fått ämnet till denna sin målning. I midten sitter Pan, omgifven af herdar af olika åldrar och jämte dem en herdinna. I bakgrunden andra herdinnor. Ynglingen, som ligger på marken framför Pan, den bredvid yngligen stående vackra unga kvinnan, den flöjtblåsande unge mannen, som hälft vänder ryggen till, de båda på sina herdestafvar stödde gubbarne, ärftlig kroppslyggnade och muskler så ypperligt tagna från naturen, som det intills unger annan målare hade förmått det.

Mästare i kompositionen var den unge Luca Signorelli ännu icke, då han gjorde detta verk. Lyckligtvis nog har den i kyrkliga madonnamålningar vanliga grupperingen, trots det antika motivet, för-såvitt Signorelli, och han har icke

№ 11. — 8/3. 92.

löszjort sig för den. Den har i midten intagit madonnans plats och behåller tin och med hennes vänliga hutning på knipendet. Den unge herden vid Pans fötter har intagit en musicerande ängels plats. Madonnabilderna i idylliska lugna hvilar och i öfver denna tafla, medan Signorelli annars är en lifvig och starkt dramatisk berättare med penseln.

[№ 26.]

År 1498 befann sig Luca Signorelli i Siena, där han målade fresker, som väckte allmänt uppseende och förandledde, att han kallades till staden Orvieto för att utföra de målningar, som Fra Giovanni da Fiesole lemnat ofullbordade i dåvarande domkyrka. I kontraktet därom, hvilket ännu förvaras, kallas han "den i hela Italien högt berömde målaren Luca från Cortona".

Ur den väldiga diktcykel, som han målade i Orvietos domkyrka, och som framställer scener ur den yttersta domen, meddelades i afbildning den scen, som föreställer de fördömdes

Nº 11. — 8/3. 92.

förflyktande till afgrundsdjupen. I sin framställning af demonerna afviker Signorelli alldeles från medeltidstraditionen, som gjorde dem till visserligen otäcka, men ändå halft komiska missfoster. Signorelli gör dem till demoniska menniskogestalter med hån eller bödelsiper i anletsdragen. Det är en trängsel af gestalter, af demoner och deras offer, som nedvräkas, fjättras, slöjas vid håret, kastas i elden. Och i detta vimmel hvilken mängd af motiver, vittnande om en uppfinningsrikedom och en plastisk kraft, hvarför, utom Michel Angelo, endast Luca Signorelli visat sig mäktig dessa konstepok vara mäktig! I sjelfva verket har Michel Angelo, då han sednare målade samma ämne i Sixtinska kapellet, lånat ett af sina motiv från Signorelli. De tre himmelsvaktande änglarne äro af sina nästlingar hindrade att visa något af den lidelse, den nervösa och passionerade rörelse, som genomströmmar vinlet af nakna lemmar ovanför dem. Deras tryzza, men vaksamma lugn bryter sig däremot. Egendomligt nog äro ansiktena på länge näst icke så uttryckspulsa

№ 11. – 8/3. 92.

som själfva kropparne, i hvilka alla muskler lefva. Där liknar Signorelli de antika bildhuggarne, och i det afseendet och i handlingens dramatiska tillspetsning öfverträffas han af Michel Angelo, hvars värdige föregångare han i nästan alla andra stycken är.

Hvilken skarp kontrast dessa Signorellis freskor bilda till de milda och lugna, som Fra Giovanni da Fiesole målat i samma domkyrkokapell!

Än mer gripande är en annan fresk i samma bildcykel. Antikrists välde skall enl. nya testamentet föregå den yttersta domen — antikrist, som en bekant tysk författare, Fredrik Nietzsche, i våra dagar entusiast och med djupaste allvar åkallat, att han snart må komma och nedtrampa och ålla menniskoslägtets stora flertal, alla fattiga, alla enfaldiga, alla fromma, alla svaga och sjuka, till en gödningsgröda, hvarur en intelligensaristokrati må skjuta upp präktiga blommor. Nietzsches Antikrist uppträder emellertid öppet och vill icke vara annat än tyrann och förtryckare i

Nº 11. – 8/3. 92.

hvar Nietzsche antager vara förnäskridandets tjänst. Signorelli
håller sig fri den kyrkliga uppfattningen och låter sin Anti-
krist uppträda under masken af Kristus, som står med vår-
dens skatter vid sina fötter och egnar människornas onda lidelser.
Verkningarna af Antikrists predikan ses i bakgrunden, där mord
och afrättningar förekomma och den enes hand är lyftad mot den an-
dre. Åhörarne, i hvilka de onda lidelserna väckas, bilda grupper
af frappanta, mest utomordentligt fantasikraft finna och fram-
ställda karakterer. — En af våra förnämste konstdomare har
yttrat, att detta Signorellis verk är konstens första segerjubel öf-
ver att hafva gjort sig fri herrskare öfver den nakna formen. Det
är nästan af skalden Dantes mäktiga anlete i dessa fresker. Sin
triumf öfver de problem, som framställningen af det nakna så
riklig erbjuder, firar Signorelli ytterligare i de fresker, som
skildra uppståndelsen och saligheten. Särdeles tilltalande är
där en grupp af två älskande eller af man och hustru, som åter-
finna hvarandra.

№ 11. – 8/3. 92.

[№ 53.]

Från Signorellis fresker i Orvieto är åtven denna grupp hemtad. Det är en af de grupper, som betraktas de förebådande tecknen till den yttersta domen. En gammal eländ visar på dem och tyder dem för en skara i hvars ansikten man läser åtvervanskning, ovr, skräck eller från undergifvenhet under Guds beslut. En prof, åtven den, på det storartade i Signorellis uppfattning och lifvet och kraften i hans berättareförmåga. I detta sammanhang tåla åtskilliga drägter komma Signorelli väl till pass, när han nödgades framställa klädda figurer. Åtven de vittna om hans kunnighet och hans säkerhet i öga, hand och reproduktiv fantasi.

[№ 27.]

För att visa hvad Signorelli förmådde åtven som madonnamålare, som framställare af den himmelska idyllen, jungfrun med det lilleskär barnet, meddelas här i afbildning en i Akademien i Florens befintlig altartafla, där i ömse sidor jung-

№ 11. – 8/3. 92.

form stå två ärkeänglar och vid himmelsfärdssilla två kyrkofäder. Maria håller med en varsam, nästan skygg åtbörd det nakna barnet på sitt skötte. Den vänstra ängeln med den vackra, nästan grekiska profilen är Mikael. Han håller en väg, ejälavägen, i hand. En liten naken gestalt ligger, knäböjande, med händerna mot jorden, i den ena vågskålen. Det är bilder af ödmjukheten, botfärdigheten, bönen om förlåtelse, och den gör vågskålen tyngre än den motsatta, hvari ejälfrånfärdigheten, högfärden står uppåt. Ängeln med liljan, bebådelsens lilja, är Gabriel. Kyrkofadern, som sitter framför Mikael och riktar blicken mot höjden, är Augustinus; den andre, som skriver, är Athanasius. Signorellis storslagenhet visar sig äfven i det sätt, hvarpå denna gestalt är draperad. Man jämföre denna enkla, naturliga och förnäma drapering med t.ex. Ghirlandajos om barocken profeterande vecklägningar. Det storartade hos mästaren är i denna trefna förening med det känsliga och milda, med något, som påminner om Perugino, men

Nº 11. – 8/3. 92.

utom att vara vekt.

Kolorist i eminent mening var Luca Signorelli icke. Han modellerar förträffligt med penseln, men hans färgsättning är hård och icke alltid välstämd. ———————

Finge man döma Signorellis personlighet efter andan i hans målningar, kunde man antaga, att han var en man med strängt och svårtillgängligt väsen, svårtillgängligt på grund af en nyväknad estetisk grumlagenhet, men ej på grund af bristande intresse för medmenniskorna. Ej utan tvifvel afspeglar sig också i konstnärs eller skalds grundegenskaper i hans skapelser — och bättre i dem än i hans moders tusen emå inflytelser vaggande hvardagslif. I artister på författare- och konstområdet kunna aldrig tiår fulla dölja sig. De ha alltid obevakade ögonblick, då det verkliga ansiktet framträder ej bakom masken. Men det finns konstnärer, som visa mindre helgdagslynne i sina verk. Så sidan var Signorelli. Konstskriftställaren Vasari, som var elfva år gammal, när Luca Signorelli år 1523 vid

№ 11. – 8/3. 92.

82 års ålder afled, och som talat vid många, som personligt kände honom, berättar, att Signorelli var en gladlynd man, öppen och kärlekerik mot sina vänner, mild och vänlig mot alla, prydde med dessa egenskaper något förnämt och ädelt i sitt uppträdande. I sin födelsestad Cortona var han högt ansedd och föremål för ärebetygelser. Han älskade prakt omkring sig och gick själf alltid klädd i siden. I en af de figurer, som han instäkt i sina fresker i domkyrkan i Orvieto, har han gifvit sin självporträtt — en kraftigt byggd man med öppen blick, brett panna och blonda hår, enahanda lik en nordbo är en italienare.

Vasari berättar en episod, som öppnar en inblick i lifvet af Signorellis själ. Han hade en son, som var hans älskling, en skönvuxen yngling af ovanlig fägring. Denne blef dödad, förmodligen af en rival. Det var den svåraste förlust, som kunnat drabba Signorelli. Utan att gjuta en tår befallde han, att liket skulle afklädas, och när det skett, tog han

№ 11. – 8/3. 92.

penseln och afmålade den döde, för att, säger Vasari, genom sin
hands arbete kunna så ofta han ville, skåda hvad naturen gifvit och ett findtligt öde berövat honom.

Signorelli var aktiv för eggad af sin fantasi och att för vana
vid arbete, för att i sin höga ålder hvila ut. Han målade intill
sin död. Och hvad han målade i sina åldre dagar vitnar om större
komposition och en varmare kolorit. Han, fjortonhundratalets store konstnär, gjorde sig, hvad kroloriten vidkommer, till
lärjunge, kan man säga, af femtonhundratalets Fra Bartolommeo och Rafael. Hans freskor i Orvieto gjorde Luca Signorelli till
Michel Angelos omedelbare föregångare. I mycket var han också denne själsfrände, och ehuru han fick i honom en öfvermann, förblir Signorelli en af konsthistoriens konungar. Och särskildt den glädjen han man inför hans verk, att de icke påminna om, ej heller leda hän mot den dekadans, som påskyndades ej minst genom klarsynigen af Michel Angelos beundrandon att gå utöfver gränsen för det möjliga.

№ 11. – 8/3. 92.

En helt annan konstnärspersonlighet än Luca Signorelli är den hans samtida, till hvilken vi nu komma, Pietro Perugino.
[№ 56.]

Namnet bär han från sin lärostad och sin fosterbygd Perugia. Hans egentliga namn är Pietro Vanucci. Florens blef hans andra hem. Han är till tekniken florentinare, till anden umbrier. I Verrocchios verkstad hade han grundat sig en förträfflig oljefärgsteknik; men umbrier och som sådan stämd för ett religiöst känsloliv förblef han städse. Af Signorellis hjältelynne finns hos honom icke ett spår, ehuru hjältelynnet låter sig väl förena med religiös stämning. Högt begåfvad kan man ej heller kalla honom i jämförelse med Andrea Mantegna och Signorelli. Men det mål Pietro Perugino föresatt sig vann han. Den umbriska konsten, hvars ideal alltid varit den religiösa innerligheten, var före honom behäftad med en teknisk ofullkomlighet, som hindrade idealet att träda fram i formfulländad färgning. Perugino begagnade sig af florentinarnes teknik för att

N° 11. – 8/3. 92.

lyfta detta ideal till klassisk existens, och däri lyckades han, Rafaels lärare.

Perugino var, som jag nämt, en af de målare, som bedrefvo mer en kallelse till Rom för att emyckta sixtinska kapellet med penselverk. Det var jämte honom Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Ghirlandajo och Luca Signorelli, som utförde detta uppdrag. Sedan dess har sixtinska kapellet blifvit till stor del ommålad af Michel Angelo; men samtlige de nämde målarne äro dock ännu representerade därstädes genom fresker på kapellets långväggar. En af dessa fresker, målad af Perugino, är den, som här i afbildning meddelas. Den föreställer lös- och bindenyckelns öfverlemnande till Petrus. I fördelning, teckning, handling samt i nityckelt af lugn och mild affekt är den en af Peruginos bästa verk, fast vår-digt det afbildade ämnet. Scenen är på en med marmorplattor belagd mark framför en tempelbyggnad i Bramantes stil; till höger och vänster om denna byggnad ses i originalet, men icke här i den förkortade afbildningen, prägtiga monument,

№ 11. – 8/3. 92.

bland hvilka en, som liknar Titusbågen i Rom. Kristus är en blond gestalt. Hos italienarne som hos grekerna målades idealgestalter och förnämare personligheter som oftast blonda – minne från en tid, då de herrskande, från Norden komna klasserna därstädes till regeln hade denna hy med motsvarande hår- och skägg-färg. Å somse sidor stå två och tre aposstlar, bakom dem (hår icke synliga) de öfriga.

Det är intressant att se Perugines, Ghirlandajos, Sandro Botticellis och Signorellis fresker så bredvid hvarandra som i det sixtinska kapellet. Signorelli var, som jag nämde, icke en framstående kolorist och här hade han Italiens uppersta kolorister bredvid sig. Ehuru således medvetslösen dem i ljus, skuggor och färgackord, till och med i komposition, behåller han dock segerrikt sin plats för sig och öfverträffar Ghirlandajo i lif och rörelse, Botticelli i gestaltens ädla linier och står mer än på en gång spänstiga och väldiga energi i fullaste motsats till den veke Perugino. Michel Angelo, som blifvit Signorellis granne med sin jät-

№ 11. - 8/3. 92.

testoon skapelse, "den yttersta domen", åfvertråffar visserligen Signorelli, men krossar honom icke.

[№ 55.]

Här en målning af Perugino, som finnes i Akademien i Florens och föreställer Kristus begråten af sina närmaste – ett af de ämnen, som Perugino med förkärlek behandlade. Denna målning har i teknisk afseende en stor betydelse. Perugino var i likhet med åtskilliga umbrier uppfostrad i begagnandet af temperatekniken och började först omkring år 1494, då han var 48 år gammal, måla i olja. Oljemåleriets äldsta historia i Italien är än i denna stund icke tillräckligt belyst. Den förste, som införde bröderna van Eycks uppfinning att med oljefärger måla vätt i vått var Antonello da Messina. Florentinarne, som kunde hålla sig af flandrarnes konst, använde en blandteknik, som ej var den rene flandriske. Äfven Perugino använde den fullständigt. Troligen hade han lärt den i Venedig, där Antonello da Messina hade uppslagit sina bopä-

№ 11. – 8/3. 92.

N:o 11.

lar och införde den nya tekniken i sin skola, i spetsen för hvilken stodo bröderna Bellini, till hvilka jag sedan kommer.

Denna tafla är en af de första Peruginos målat i olja och han har redan gjort det som mästare i denna teknik, som med sin lyckade och sina färgers stämningsfulla grep ökadt uttrycka åt hans andliga känsloinnerlighet och ökat glans åt hans rykte som kolorist.

Taflans medelpunkt är, som vi se, Kristi lekamen i sittande läge, uppburen af Josef af Arimathia och omgifven af knäböjande eller stående gestalter. Af jämmer och högt uppjagade utbrott af smärta se vi här ingenting. Det låg icke i Peruginos lynne att måla sådant. Mildt vemod gjuter sig öfver det hela, och taflans stämningsfulla verkan ökas af det pittoreska landskapet med dess väl behandlade luftperspektiv.

[N:o 57.]

Jag förevisar här lite slut en af Peruginos madonnor. Taflan, som tillhör en föregående skede i Peruginos utveckling, är

№ 11. — 8/3. 92.

målad i tempera. Hon finns nu i Louvrens gallerie. Hon föreställer den tronande madonnan med barnet mellan två tillbedjande änglar samt helgonen Rosa och Katarina. Här finner man den ansiktstyp, som Perugino ofvan alltid vidhåller, med hög panna, fin mun, mild blick. En stämning af ungdomsskön oskuld, huld anspråkslöshet, inre lycka och form högsta fullkomlighet hvilar öfver det hela. Den lilla barnkroppen är förträffligt modellerad efter naturen.

Peruginos konst står invid en farlig gräns: gränsen, som skiljer det innerliga, ljufva och milda från det sentimentala, tillgjorda och söta. Gränslinien är så fin, att flertalet af målare i våra dagar icke ens vilja vakta den af fruktan att råka med en foten däröfver och falla ned i djupet. Detta må vara beklagligt; ty skulle en modern målare hysa den ombrikta konstriktningen inom sig, är det hans skyldighet mot sig själf att utan tvifvel välja försöket. Men farligt är det, och de flesta stupa. Så gjorde Perugino själf. Hans bäst-

№ 11. – 8/3. 92.

des af den allmänna benägenhet han vann för känsliga sinnen utöfver gränsen och stupade djupt. Han blef till en målare af figurer med sentimentala infallen och schablonmessiga ståhningar.

№ 11. – 8/3. 92.