

Rafael og *Madonna della Sedia* i klassisismens og romantikkens resepsjon

**Rafael og *Madonna della Sedia* i klassisismens og
romantikkens resepsjon**

– En resepsjonshistorisk analyse av kunstneren og hans verk –

Universitetet i Bergen

Monica Grini © 2005
Hovedfagsoppgave i Kunsthistorie
Institutt for kulturvitenskap og kunsthistorie
Universitetet i Bergen

Forord

Takk til min veileder Gunnar Danbolt for briljante innspill og solid oppfølging!

I forkant av denne oppgaven ble det gjort datainnsamling og feltarbeid i Roma, Firenze og Urbino, våren 2004, dette ble muliggjort med et sjenerøst stipend fra Eystein Magnus' legat. Jeg vil i den forbindelse også takke alle ved Det norske institutt i Roma, særlig Germana Graziosi for all hjelp i forbindelse med datainnsamlingen.

Jeg vil også takke Rolf Beev ved IT-seksjonen på HF for hjelp på et meget kritisk stadium i arbeidet med denne oppgaven...

En generell takk til venner og familie, til Merethe, Nina, Sidsel og Heidi for noen fine stunder på lesesalen og ellers. Takk til Anders for billedskanning mot slutten.

Tusen takk til min kjære Bjørn for å ha opprettholdt et entusiastisk forhold til både meg og oppgaven hele veien! Takk for din tiltro og tålmodighet, og ikke minst grundige korrekturlesning.

Bergen, desember 05
Monica Grini

1 Innledning	7
1.1 Problemstilling.....	8
1.2 Tidligere forskning.....	9
1.3 Kildeutvalg.....	10
1.4 Teoretiske utgangspunkt.....	13
1.5 Analytisk og metodisk tilnærming.....	20
1.6 Klargjøring og oppgavestruktur.....	22
2 Presentasjon av <i>Madonna della Sedia</i>	24
2.1 Formalanalyse.....	25
2.2 Dateringsgrunnlaget.....	38
2.3 Rafaels madonnaer.....	31
2.4 Tondo-formen.....	36
3 Begynnelsen på fortellingen om Rafael	41
3.1 Rafaels biografi med utgangspunkt i Vasari.....	42
3.2 Rafaels biografi med utgangspunkt i “sanksjonerte” kilder.....	50
3.3 Legenden om Fornarina.....	57
3.4 Rafael som “Den udødelige” og “Den guddommelige”.....	58
4 Rafael og <i>Madonna della Sedia</i> i klassisismens og romantikkens resepsjon	61
4.1 Klassisismen og Rafael.....	61
4.1.1 Akademitradisjonen og Rafael.....	62
4.1.2 Nyklassisismen og Rafael.....	71
4.3.1 Rafael og <i>Madonna della Sedia</i> i den klassiske tradisjonen.....	79
4.2 Romantikken og Rafael.....	80
4.2.1 Det tyske “utgangspunkt” og Rafael.....	82
4.2.2 Romantikken kunstnere og Rafael.....	92
4.2.3 Intermesso: Åpningen av Rafaels grav i Pantheon.....	100
4.2.4 Den romantiske resepsjonen av <i>Madonna della Sedia</i>	102
4.2.5 Rafael og <i>Madonna della Sedia</i> i romantikkens tradisjon.....	108
5 Passus: Viktoriatidens og modernismens Rafael	110
5.1 Den viktorianske Rafael.....	111
5.2 Modernismens Rafael.....	116
6 Oppsummering og konklusjon	122
Bibliografi	131
Illustrasjonsliste	138

Illustrasjoner.....141

1 Innledning

Raphael! At the mere whisper of this magic name our whole being seems spellbound. Wonder, delight, awe take possession of our souls, and throw us into a whirl of contending emotions.¹

Da jeg tok fordypningsmodul om renessansen på mellomfag i kunsthistorie kom jeg over en artikkel av Ernst H. Gombrich som gjorde meg nysgjerrig. Han skrev om Rafaels maleri *Madonna della Sedia*² (fig.1) og brukte bildet som et utgangspunkt for en generell diskusjon omkring det “selvtilstrekkelige klassiske mesterverk”.³ Her skriver han:

In popular appeal it even outrivaled the *Sistine Madonna* and to those who did not share the pre-Raphaelite qualms about mature classical form, it became the embodiment of an Italian Madonna.⁴

Maleriet nøt for litt over hundre år siden en enorm popularitet, som det mest berømte maleriet i samlingen i Palazzo Pitti i Firenze og blant de mest berømte verk i hele Rafaels *oeuvre*. Likevel var maleriet forholdsvis fremmed for meg. Jeg gjenkjente det da jeg så illustrasjonen som fulgte med Gombrichs artikkel, men det var ikke blant de første bildene jeg mentalt “så for meg” i sammenheng med Rafael. Slår man opp på “Rafael” i store kunsthistoriske oversiktsverk er ikke dette et vanlig verk å inkludere, den *Sixtinske Madonna* er derimot gjerne med.⁵

Hva har skjedd siden 1875 da forfatteren Henry James beskrev den lange køen av besøkende i Palazzo Pitti som flokket seg rundt maleriet (nærmest på samme måte som rundt *Mona Lisa* i dag)?⁶ Da jeg observerte besøkende i Palazzo Pitti i mars 2004 skilte ikke *Madonna della Sedia* seg ut som spesielt populært.⁷ De besøkende stoppet like gjerne opp ved de andre verkene av Rafael i samme rom. *Madonna della Sedia* bar heller preg av å være et maleri de besøkende stoppet ved da de så at det var “en Rafael” enn at de kom nettopp for å se dette bestemte maleriet.⁸

¹ Crowe & Cavalcaselle 1882-85: 1.

² Maleriet tituleres også som *Madonna della Seggiola*, jeg vil i det følgende benytte tittelen *Madonna della Sedia*.

³ Gombrich [1966] 1998: 64-80.

⁴ Gombrich [1966] 1998: 65.

⁵ Se for eksempel Janson [1977] 1978: 215ff; Paulson [1969] 1985: 119ff; Gombrich [1989] 1992: 238ff; Tansey & Kleiner [1926] 1996: 740ff.

⁶ James [1875] 1903: 293ff.

⁷ Jeg tilbrakte to halve dager i Palazzo Pitti, 9. og 10. mars 2005.

⁸ Ulike omstendigheter kan spille inn her, opphengning og plassering i rommet kan for eksempel være endret siden 1800-tallet.

Mye spiller inn i sammenheng med resepsjonen av et kunstverk. Tilgjengelighet selvfølgelig, i den forstand at man faktisk har mulighet til å betrakte verket, men også *hvem* disse betrakterne er.⁹ Hvordan et kunstverk oppfattes er også i stor grad avhengig av hvilket begrep betrakteren har om kunst; hva legges til grunn for at noe oppfattes som “god kunst” og hva den enkelte legger vekt på ved et kunstverk. Ulike kunstsyn skaper ulike resepsjoner av samme verk. Slik er oppfattelsen av et bestemt kunstverk noe som varierer i tid og rom, fra kontekst til kontekst og fra individ til individ og. Betrakterens forhold til kunstneren spiller også en rolle for oppfatning av et kunstverk. Resepsjonen av kunstneren preger med andre ord resepsjonen av verket. Når det gjelder historisk kunst er det også viktig å påpeke at det fysiske verket endrer seg som en følge av “tidens tann” og påfølgende restaurering.¹⁰

I undersøkelsen vil jeg ta for meg fremstillinger av kunstneren Rafael Sanzio og se disse i forhold til verket *Madonna della Sedia*. Hvordan preger oppfattelsen av kunstneren Rafael oppfattelsen av hans verk, og hvordan endrer disse oppfatningene seg med skiftende kunstsyn? Dette vil bli sett i et historisk lys, der jeg tar for meg ulike perioders kunstsyn. Det har også vært naturlig å se dette i forhold til visse nasjonale avgrensninger.

1.1 Problemstilling

Oppgaven er å se fremstillingen av kunstneren Rafael og hans verk *Madonna della Sedia* i lys av kunstbegrepene i periodene omtalt som klassisisme og romantikk.¹¹ Hovedfokuset har vært resepsjonen i Italia og Frankrike på 1600-tallet, og i Tyskland og Frankrike på 1700- og 1800-tallet. Det var i Italia og Frankrike det tidligste kunstakademiene ble etablert, men utover på 1700-tallet er det særlig påvirkningen fra tyske teoretikere som gjør seg gjeldende i den klassiske tradisjon. Når det gjelder den romantiske tradisjon er det den tyske og franske romantikk som danner det mest sentrale bakteppe for Rafael-resepsjonen i denne sammenheng.

Selv om hovedvekten har ligget på klassisismens og romantikkens resepsjon har jeg trukket noen tråder til viktoriaidens England og USA, og forsøker i lys av dette å si noe om

⁹ Med dagens muligheter for reproduksjon og utbredelse spiller det ikke nødvendigvis en avgjørende rolle om man har tilgjengelighet til det originale maleriet.

¹⁰ Takk til Elizabeth Peacock, konservator ved NTNU, for å ha gjort meg oppmerksom på viktigheten av å ta dette i betraktning.

¹¹ Begrepene som epoke- og stilbegrep blir problematisert underveis. Generelt sett omtales perioden fra midten av 1600-tallet til slutten av 1700-tallet som klassisismen, mens tidsbegrensningen fra slutten av 1700-tallet opp mot midten av 1800-tallet omtales som romantikken.

årsakene til Rafaels og *Madonna della Sedia*s endrede posisjon på 1900-tallet.¹² Kanskje kan viktoriaetidens “Rafaël” ha vært vanskelig å inkorporere i modernismens kunstbegrep?

1.2 Tidligere forskning

Så langt jeg kjenner til finnes det ingen tidligere omfattende resepsjonshistorisk tilnærming til maleriet *Madonna della Sedia*, og selv om det nevnes i de fleste gjennomgangene av Rafaels liv og verk finnes det heller ingen fullstendig monografi om maleriet.¹³ Det nærmeste man kommer en monografi er Gombrichs artikkel “Raphael’s *Madonna della Sedia*” fra 1955, som også kan sies å ha en viss resepsjonshistorisk tilnærming.¹⁴ Katalogen *Raffaello a Firenze* fra 1984 som tar for seg Rafaels verk i florentinske samlinger inkluderer en gjennomgang av de tekniske og historiske sidene ved maleriet, men også et kort resepsjonshistorisk grunnriss.¹⁵

Når det gjelder mer generelle verk om Rafaël-resepsjonen har særlig tyske forskere bidratt til feltet. En av de første som tok for seg Rafaels sentrale plass i tysk litteratur var litteraturviteren Wilhelm Hoppe i *Das Bild Raffaels in der deutschen Literatur* fra 1935.¹⁶ Manfred Ebhardtts *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*¹⁷ og Elisabeth Schröters *Raffaël-kult und Raffaël-Forschung*¹⁸ er også svært sentrale bidrag. Begge tar for seg Rafaël i forhold til den tyske resepsjon. Ebhardt med vekt på Rafaels plass i den tyske klassiske og romantiske kunsthistorie, mens Schröter tar for seg Johan David Passavants Rafaël-monografi i lys av samtidig kunst og kunsthistorie.

Sentralt står også Anthony Blunts korte, men konsise, artikkel fra 1958 som tar for seg framstillingen av Rafaël i Italia og Frankrike.¹⁹ I denne sammenheng bør også Martin Rosenbergs bok om Rafaël og Frankrike fra 1995 nevnes.²⁰ Flere italienske forskere har

¹² Strengt avgrenset viser betegnelsen til den britiske dronning Viktorias regjeringstid (1837-1901), men kan sies å omfatte spesielt siste halvdel av 1800-tallet.

¹³ Enkelt søk på “*Madonna della Sedia*” eller “*Madonna della Seggiola*” på bibliotekbasen BIBSYS gir ingen resultat. Heller ikke kombinasjonen “*Raffaello Santi*” og “*Madonna della Sedia*” eller “*Raffaello Santi*” og “*Madonna della Seggiola*” gir resultat. Kombinasjonen “*Raffaello Santi*” og “*Madonna*” gir derimot fire treff på *Sixtinske Madonna*. Et enkelt søk i Art Index (søk i tidsskriftsartikler fra 1984 og fremover) gir ingen treff på “*Madonna della Sedia*”, men to treff på “*Madonna della Seggiola*”; en referanse til en side i et antikvitetsmagasin og en referanse til en artikkel om Michelangelos *Doni Tondo*. Et enkelt søk i bibliotekbasen WorldCat gir ni treff på “*Madonna della Sedia*” der av to henvisninger er til Gombrichs artikkel i fra 1956, en henvisning er til Houwalds *Sämtliche Werke* som jeg benytter i denne undersøkelsen, en henvisning er til en reproduksjon av maleriet laget av Fabriano Cartiere Milani i 1920 og de resterende fire henvisningene er knyttet til lysbildemateriale.

¹⁴ Utgangspunktet for artikkelen er forelesning gitt ved King’s College i 1955 (Gombrich [1966] 1998: 64-80).

¹⁵ Pirovao 1984.

¹⁶ Hoppe 1935

¹⁷ Ebhardt 1972.

¹⁸ Schröter 1990.

¹⁹ Blunt 1958.

²⁰ Rosenberg 1995.

konsentrert seg om den mer generelle kritikken av Rafaels verk, blant annet bidro Vincenzo Golzio med et kapittel viet tematikken i et større verk om Rafael fra 1969.²¹ I forbindelse med feiringen av 500-årsdagen for Rafaels fødsel ble det i 1983 holdt en utstilling i Biblioteca Medici Laurenziana som omhandlet ulike sider ved fremstillingen av Rafael, *Raffaello: elementi di un mito*, der flere forskere bidro til den omfattende katalogen.²² På konferansen som ble holdt i Roma samme år, *Raffaello a Roma*, gav Giulio Carlo Argan avslutningsforedraget med tittelen “Raffaello e la critica”, der han tok for seg ulike historiske fremstillinger av Rafael.²³ Statgalleriet i Stuttgart arrangerte i 2001 en utstilling som tok for seg den grafiske reproduksjonen av Rafaels arbeid, *Raffaello und die Folgen - Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, som viste interessante aspekt ved utbredelsen av Rafaels kunst.²⁴ Også konferansen med tittelen *Raffaello. Pluralità e unità* som ble arrangert i regi av Bibliotheca Hertziana i 2002 tok opp resepsjonstematikken i forbindelse med Rafael.²⁵

1. 3 Kildeutvalg

Når det gjelder det som er skrevet om Rafaels liv og verk på en mer generell basis er omfanget naturligvis enormt.²⁶ Hans første “biograf” var Paolo Giovio med *Raphaelis Urbinitis vita* fra ca 1525.²⁷ Også hans *Dialogus* fra omkring 1527-28 inkluderte omtaler av Rafael der han sammenlignes med Leonardo og Michelangelo.²⁸ I Baldessare Castigliones *Cortegiano*, som ble ferdigstilt i 1528, refereres det til Rafael som en av fem artister hvis stil er perfekt, dog forskjellig fra hverandres.²⁹ Simone Fornari skrev en kort biografi omkring 1549-50.³⁰ Deretter følger Vasaris *Vite* i to utgaver, den første fra 1550 og den andre fra

²¹ Golzio 1969.

²² Argan *et al.* 1984.

²³ Argan *et al.* 1986.

²⁴ Höper 2001. I forbindelse med utstillingen ble det også lansert en nettside som er svært informativ, se <http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/raffael/raffael.htm> [2005-10-27].

²⁵ Der var en hel dag viet til tematikken “Raffaello in der Rezeption: Konstruktion und Dekonstruktion”, se http://colosseum.biblherz.it/event/event_frameset.htm [2005-10-27].

²⁶ Jeg ønsker her kun å gi et lite innblikk i materialet.

²⁷ Paolo Giovio skrev tre slike *Vitae*, de andre omhandler Leonardo og Michelangelo, med Rafael som den tredje og siste (i motsetning til Vasari som avslutter sin *Vite* med Michelangelo). Giovio omtaler Rafaels lærde talent og dyktighet, og at han gjennom omgangen med de mektige og via nobelheten i hans verk, ble så berømt at han aldri manglet en mulighet til å demonstrere sitt håndverk. Giovio kontrasterer Rafael med Michelangelo, som han ikke likte, og gjør implisitt Rafael til den “nye Apelles” (Shearman 2003: 807-812).

²⁸ Paolo Giovio, *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* (Shearman 2003: 831-832).

²⁹ Utkastet til denne passasjen i *Cortegiano* ble skrevet omkring 1516 og er av stor viktighet for formasjonen av en kanon i kunsthistorien (Shearman 2003: 274-276, 828-831).

³⁰ Biografien var inkludert i en kommentar til Ariostos *Orlando furioso* fra 1532. Simone Fornari, *Spositione sopra l'Orlando Furioso*. Utkast til Vasaris *Vite* var i sirkulasjon før utgivelsen av Fornaris biografi og det er ikke nødvendigvis slik at det har vært Vasari som har hentet fra Fornari, slik enkelte har hevdet (Shearman 2003: 967-968).

1568.³¹ Rafael diskuteres også i Lodovico Dolces dialog *L'Aretino* fra 1557.³² Mangfoldige referanser til Rafael finnes også i Giovanni Lomazzos *Trattato della Pittura* og i Raffaello Borghinis *Il Riposo*, begge er fra 1584.³³ Når det gjelder de tidlige biografiene går jeg kun grundig inn på Vasaris', som ble svært sentral for den senere resepsjonen. John Shearmans omfattende kildegranskning, *Raphael in Early Modern Sources 1483-1602* fra 2003, har ellers dannet utgangspunkt i den mer indirekte kildebehandlingen.³⁴

I 1661 utkom Roland Féart de Chambrays *Idè de la perfection de la peinture* som benytter Rafaels verk som illustrasjoner for, og utvinningen av, de tidløse lover som styrer klassisk kunst. En av Rafaels mest sentrale franske biografer er André Félibien, med *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* utgitt mellom 1666 og 1668.³⁵ Viktig for 1600-tallets resepsjon er også Gian Pietro Belloris *Vite* fra 1672. Særlig bokens forord, som er basert på et foredrag gitt ved Accademia di San Luca i 1664, blir viktig i denne undersøkelsen.³⁶ Når det gjelder 1700-tallets resepsjon er det særlig Johann Joachim Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* fra 1755 som står sentralt, men også *Geschichte der Kunst des Alterthums* fra 1764 danner viktige premiss. Anton Raphael Mengs' *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey* fra 1762 gir også betydningsfull innsikt i 1700-tallets resepsjon.³⁷ Jonathan Richardsons *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy* fra 1722, oversatt til fransk i 1728, var blant annet svært betydningsfull for 1700-tallets reisende, og danner slik et vesentlig grunnlag for undersøkelsen.³⁸

I 1797 utkom Wilhelm Wackenroders *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbroders*, en bok som George Brandes beskriver som "romantikkens urcelle".³⁹ Gjennomgangen av dette verket danner viktige premisser for undersøkelsen av romantikkens resepsjon. Jeg tar også spesifikt for meg Friedrich Schlegels *Gemäldebeschreibungen* fra

³¹ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, 1550 og 1568.

³² Lodovico Dolce, *L' Aretino. Dialogo della Pittura*. I en sammenligning plasseres Rafael over Michelangelo som et motsvar til Vasaris *Vite* (Shearman 2003: 1061-1071).

³³ Shearman 2003: 1311-1329.

³⁴ Shearman 2003. Her finnes også en utfyllende bibliografi, se sidene 1537-1635.

³⁵ Jeg forholder meg kun til sekundærlitteratur i behandlingen av Félibiens tekst.

³⁶ Gian Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Belloris *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano, e nella Farnesina alla Lungara* fra 1695 bør også nevnes selv om den ikke spiller noen avgjørende rolle her.

³⁷ Jeg forholder meg kun til sekundærlitteratur i behandlingen av Mengs' tekst.

³⁸ Skrevet av far og sønn Richardson.

³⁹ Ebhardt 1972: 85

1803-4.⁴⁰ Jeg kommer også inn på mindre kjente forfattere som Ludwig Uhland og Ernst von Houwald med flere.

I forbindelse med viktariatidens resepsjon danner blant annet John Ruskins kunstkritikk et viktig utgangspunkt.⁴¹ Jeg tar for meg Henry James' novelle "The madonna of the Future" fra 1873 som har *Madonna della Sedia* som utgangspunkt. James' reiseskildringer i *Transatlantic Sketches* (1875) danner sammen med Nathaniel Hawthornes *French and Italian Notebooks* (1857-59) sentral innsikt i 1800-tallets resepsjon av maleriet *in situ* i Palazzo Pitti.⁴² I forbindelse med 1900-tallets resepsjon går jeg blant annet inn på Roger Fryes *Transformations* fra 1926 og Sydney Freedbergs *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence* fra 1961.

Jeg benytter meg også av visuelle kilder. Jeg kommer blant annet inn på verk av Poussin, Mengs, Zoffany, Pforr, Overbeck, brødrene Riepenhausen, Pierre-Nolasque Bergeret, Horace Vernet, Ingres, Delacroix og Picasso.⁴³ Hovedpoenget for utvalget har vært å finne referanser til Rafael og/eller *Madonna della Sedia*. Både stil- og motivmessige referanser til Rafaels kunst og direkte kopier etter hans verk har vært interessant for meg, samt fremstillinger av personen Rafael i billedkunsten. Jeg har også gransket gjengivelser av museumsinteriør for å, om mulig, kunne si noe om *Madonna della Sedia* plassering i rommet, samt sett etter kopier av maleriet i avbildninger av hjemmelige interiør; som veggdekorasjon i portrett for eksempel.

Basis for valg av kilder var i det tidlige stadiet av undersøkelsen basert på biografier, oversiktsverk og søk i databaser, der jeg lette etter referanser til Rafael og *Madonna della Sedia*. Det som tidligere har blitt skrevet om resepsjonen av Rafael og utvalget som der har blitt gjort, især av Hoppe (1935), Ehardt (1970) og Schröter (1990), har fungert som et utgangspunkt for mitt utvalg av historisk kildemateriale.⁴⁴ Deretter "destillerte" jeg meg frem til tekst- og billedutvalg basert på relevans og representativitet i forhold til problemstillingen.

Jeg forsøkt å gjøre et utvalg av "tidstypiske" tekster, og har gått i dybden på noen av dem, mens andre har blitt behandlet mer overfladisk for å sette "hovedteksten" inn i en kontekst

⁴⁰ I *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*.

⁴¹ Jeg har her benyttet meg av websiden *The elements of Drawing*, <http://ruskin.oucs.ox.ac.uk/main.php>, som tar for seg John Ruskin-samlingen ved Universitetet i Oxford.

⁴² Deler av notatene ble utgitt posthumt av Hawthornes kone for første gang i 1868-69. I *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorn* fra 1980 utgis opptegnelsen i sin helhet.

⁴³ Jeg har forsøkt å gjengi de mest sentrale av de visuelle kildene. Illustrasjonene er hentet fra de respektive museums databaser eller fra mer generelle billedatabaser, eventuelt fra trykt sekundærlitteratur.

⁴⁴ Når det gjelder utvalget av mer generelle kunstteoretiske tekster, som for eksempel Belloris *Vite*, Winckelmanns *Gedanken* og Wackenroders *Herzensergießungen* levner kunsthistoriografien liten tvil om at dette var betydningsfulle tekster også i samtiden de ble skrevet i, se for eksempel Barasch 1985 og Barasch 1990.

samt å vise andre mulige innfallsvinkler til stoffet. Jeg har ikke hatt fokus på bestemte sjangere ved utvalget av tekst; prosa og poesi sidestilles. Fellestreket er at det dreier seg om litteratur som omhandler billedkunst. Sjangerblandingen gjelder også billedmaterialet; portrett, historiemaleri, sjangermaleri og kopi sammenstilles. Utvalget avspeiler sjangere der referanser til Rafael eller *Madonna della Sedia* har dominert. Jeg har heller ikke hatt noen spesielle avgrensninger i forhold til materialtype. Maleri, grafikk, skulptur og relieff vurderes på lik basis, selv om maleriet dominerer.

På et mer praktisk nivå har valg av kildematerialet selvfølgelig også vært basert på tilgjengelighet. En del av litteraturen har kun vært tilgjengelig i originalutgaver, noe som har begrenset tilgangen til materialet, studiet av disse tekstene ble derfor avsluttet etter endt Roma-opphold.⁴⁵ En god del av litteraturen er trykket i flere opplag og jeg har så langt det har vært mulig forholdt meg til den nyeste utgaven jeg har kunnet finne, dersom den også har vært kvalitetsmessig tilfredsstillende.⁴⁶ Jeg har så langt det har vært mulig forsøkt å forholde meg til tekst i engelsk eller tysk språkdrakt.⁴⁷

1.4 Teoretiske utgangspunkt

Effekten et kunstverk har på dets betrakter eller leser stod sentralt innenfor 1700-tallets filosofiske estetikk, blant annet hos tenkere som Alexander Gottlieb Baumgarten og Immanuel Kant.⁴⁸ Dagens resepsjonsteori har røtter til hermeneutikken og fenomenologien, en basis som inkluderer blant annet Hans-Georg Gadamer, Edmund Husserls og Roman Ingardens skrifter. Hermeneutikkens oppmerksomhet på leserens “for-forståelse” og “forventning” i fortolkningsprosessen danner et viktig utgangspunkt. I et fenomenologisk lys er den polske filosofen Roman Ingarden betydningsfull i sin poengtering av at en teksts “potensialer” og “ubestemmeligheter” må konkretiseres, og at bestemte karaktertrekk ved teksten fordrer en viss type respons. Det er særlig de tyske litteraturteoretikerne Hans Robert Jauss og Wolfgang Iser som konkret har formulert en *resepsjonsteori* basert på disse ideene,

⁴⁵ Datainnsamling foregikk i perioden 15. januar til 15. juli 2004 og er stort sett foregått ved Bibliotecha Hertziana, Bibliotecha Vaticana, Det amerikanske akademi samt Det norske institutt i Roma.

⁴⁶ Dette med unntak av de tilfellene der jeg har vært interessert i spesielle utgaver, på bakgrunn av årstall for eksempel. På grunn av tidsmessige begrensninger legges også en god del sekundærlitteratur til grunn for undersøkelsen.

⁴⁷ Jeg benytter meg av en del tekster originalt skrevet på fransk og italiensk, her har jeg, så fremt det har vært mulig, benyttet engelske eller norske oversettelser.

⁴⁸ Jeg vil i fortsettelsen bruke begrepet “leser” i en vid forstand slik at også betrakteren av et verk inkluderes, på samme måte kan ordet “tekst” benyttes om et kunstverk. Det er en tradisjon for en slik bruk av disse ordene, som vektlegger den aktive fortolkningsprosessen som foregår når man betrakter et kunstverk (se for eksempel Gadamer [1960] 1975).

selv om fokuset på leseren også står sentralt hos franske teoretikere som Roland Barthes, Michel Foucault og Jacques Derrida.⁴⁹

Jauss er opptatt av forholdet mellom litteratur og historie. Han var den første som formulerte behovet for en resepsjonsteori med sin forelesning ved Universitetet i Konstanz i 1967; “Was heißt und zu welchem Ende Studiert man Literaturgeschichte?”.⁵⁰ Tittelen har klare allusjoner til Schillers berømte innledningstale ved Universitetet i Jena i 1789.⁵¹ Ved å referere til Schillers tale understreket Jauss behovet for omveltning i feltet, samtidig som han understreket det han mente måtte til for å revitalisere faget; å gjenreise en forbindelse mellom historiske artefakter og nåtidige forhold. Jauss ønsket å overkomme marxist/formalist-dikotomien som dominerte faget ved å behandle litteratur som en dialektisk prosess bestående av produksjon og resepsjon.⁵² I sin resepsjonsteori søker Jauss å forene en historisk og en estetisk tilnærming til litteraturstudiet, og slik skape det han omtaler som en resepsjonsestetikk (*Rezeptionsästhetik*).

Et av nøkkelbegrepene i den tyske resepsjonsforskningen er begrepet “forventningshorisont” (*Erwartungshorizont*) som Jauss innførte i sin forelesning fra 1967.⁵³ Det handler i første rekke om hvilke forventninger man har i møte med en tekst, det vil si leserens spesifikke horisont, i møte med forfatterens horisont som er gitt av teksten. Det skjer en “horisontsammensmeltning” i det leserens horisont og verkets horisont møtes i en dialogisk prosess.

Det ikke mulig å separere teksten fra dens resepsjonshistorie i Jauss’ teori. Horisonten teksten først “fremkom i” er annerledes enn vår egen horisont, samtidig som den er konstituerende for den nåværende horisont. Teksten er et ustabilt bindeledd mellom

⁴⁹ Jeg velger å anlegge en bred forståelse av begrepet “resepsjonsteori”, der jeg ikke skiller mellom ordene “resepsjon” og “virkning”, begge har å gjøre med påvirkning fra teksten, selv om “resepsjon” kan sies å være mer knyttet til leseren enn “virkning” som er mer knyttet til tekstuelle aspekt. Begrepet brukes her som en paraplybetegnelse og omfatter også den angloamerikanske “reader-respons-teorien”, og inkluderer både historisk og estetisk baserte undersøkelser. Jeg velger imidlertid å ha fokus på tyske teoretikere som kan sies å være opphavsmennene til termen “resepsjonsteori” (for fokus på den angloamerikanske tradisjon, se for eksempel Tompkins [1980] 1981).

⁵⁰ Utgitt under tittelen *Literaturgesichte als Provokation für die Literaturwissenschaft* i 1970.

⁵¹ Jauss bytter ut ordet “Universal” med “Literatur”. Schillers åpningstale som historiker ved Universitetet i Jena ble oppfattet som svært provoserende (talen ble levert like før den franske revolusjon brøt ut, en revolusjon Schiller ønsket velkommen). Og Jauss’ uttalte mening var å skape et paradigmeskifte. I denne sammenhengen danner Jauss’ henvisninger til Schiller en forbindelse til undersøkelsens romantikk-kapittel. Schiller, sammen med Goethe og Herder, kan ses som en forløper for romantikkens ideer via “Sturm und Drang”-bevegelsen i litteraturen.

⁵² Holub 1984: 54, 57.

⁵³ Begrepet ble ikke lansert for første gang med Jauss, men stammer fra en rekke tyske filosofiske og historiske tradisjoner (særlig Husserl) og henviser generelt til forventningssettet leseren har i møtet med teksten. E. H Gombrich gir denne definisjonen av begrepet “horizon of expectation” i *Art and Illusion*; “a mental set, which registers deviation and modification with exaggerated sensitivity” (Gombrich 1960: 66). Jauss har ingen entydig definisjon av hva han legger i begrepet (Holub 1984: 59).

horisonter; i det en horisont endres, endrer horisontsammensmeltningen også natur. Dermed er forståelsen av teksten, som sammensmeltningen av horisonter muligjgjør, historisk basert. Forståelse og dannelse av betydning blir en kontinuerlig utvekslingsprosses der teksten ikke gripes som en fiksert enhet, men som noe som er i ferd med å bli.⁵⁴ Ulike aspekter ved verket kommer til syne for ulike mottagere i tid og rom. Dette kan undersøkes historisk ved å arrestere resepsjonen på et bestemt tidspunkt.

Forventningshorisonten er altså ikke en fiksert enhet. Allikevel kan horisonten som oppstår for ethvert verk “objektifiseres” i følge Jauss, og dette er paradokset i Jauss’ teori.⁵⁵ Den ideelle situasjonen for en “objektifisering” av forståelseshorisonten involverer verk som reflekterer eller parodierer over den litterære tradisjon. Jauss nevner *Don Quijote* som et eksempel på slik litteratur. Slike verk er ideelle fordi de “fremkaller leserens forventningshorisont, formet av sjangerkonvensjon, stil eller form, bare for å bryte denne ned igjen skritt for skritt”.⁵⁶ For verk som er mindre tydelige i “aktiviseringen av forventningshorisonten” foreslår Jauss tre hovedtilnærminger til å “objektifisere” horisonten;

First, through familiar norms or the immanent poetics of the genre; second, through the implicit relationships to familiar works of the literary-historical surroundings; and third, through the opposition between fiction and reality, between the poetic and the practical use of the language.⁵⁷

Jauss foreslår altså en empirisk prosedyre for å konstruere forventningene som kan bli møtt verket (forventningshorisonten) ved å relatere verket til en litterær tradisjon eller sosial struktur. Visse litterære data kan bringe på det rene en spesifikk disposisjon hos publikum for hvert verk, en disposisjon som kommer forut den psykologiske reaksjon så vel som den subjektive forståelsen hos den individuelle leser, hevder Jauss.⁵⁸ Spørsmål om subjektiviteten ved en fortolkning og forskjellige leseres “smak” kan bare stilles meningsfullt når en først har gjort klart hvilke “transsubjektiv” forståelseshorisont som betinger tekstens påvirkning, skriver han.⁵⁹ Rekonstruksjonen av forventningshorisonten for et verk som ble skapt og mottatt i fortiden gjør det mulig å stille spørsmålene teksten gav svar på og dermed å oppdage hvordan den samtidige leseren *kan* ha sett og forstått verket.⁶⁰

⁵⁴ Holub 1984: 148-149.

⁵⁵ Jauss 1982: 22. Problemet med “objektifiseringen” som et metodisk prinsipp er at den forutsetter en instans utenfor “historien” der man kan gjøre objektive vurderinger av disse standardene (se for eksempel Holub 1984: 59-63 for en videre diskusjon).

⁵⁶ Jauss 1982: 23-34.

⁵⁷ Jauss 1982: 24.

⁵⁸ Jauss 1982: 22-23.

⁵⁹ Jauss 1982: 23.

⁶⁰ Jauss 1982: 28.

Verket må settes inn i ulike sammenhenger påpeker Jauss, og her foreskriver han en modell for artikuleringen mellom struktur og fortolkning, diakronisk gjennom å sette det individuelle verk inn i en bredere litteraturhistorisk sammenheng, synkronisk gjennom referanser til litteratur fra samme historisk øyeblikk og sluttlig i forhold til generell historie.⁶¹ Litteraturens historisitet kommer til syne i skjæringspunktet mellom det diakrone og synkrone, hevder Jauss, slik er det også mulig å begripeliggjøre den litterære horisonten for et spesifikt historisk øyeblikk:

[...] as that synchronic system in relation to which literature that appears contemporaneously could be received diachronically in relations of noncontemporaneity, and the work could be received as current or not, as modish, outdated, or perennial, as premature or belated.⁶²

Jauss benytter seg av historiske lesninger i sin undersøkelse, eksemplifisert med utdrag fra rettsaken mot Flaubert etter at *Madame Bovary* ble publisert i *Révue de Paris* i 1857, der han blant annet påpeker at de formelle nyvinningene i Flauberts narrative stil blir tydelige gjennom rettsaken. Jauss sammenligner responsen på *Madame Bovary* med responsen på andre bøker som var populære i tiden, og forsøker å isolere trekk ved teksten som på grunn av sin nydannelse (som for Jauss er en estetisk kvalitet) kan sies å ha en horisontutvidende effekt på leseren og som slik sprenger den tradisjonelle forventningshorisonten.⁶³

I motsetning til Jauss' leser, som er en faktisk leser i tid og rom, opererer Iser med en leser som er en teoretisk konstruksjon, en "implisert leser".⁶⁴ Den impliserte leser er skrevet inn i teksten av forfatteren; det dreier seg altså om innskrevne strukturer i teksten som spiller opp mot det å bli lest. Fokuset på en mottaker dreier seg i dette tilfellet om et analytisk grep for å få tak på tekstuelle strukturer, tekstens "appellstruktur" (*Appellstruktur*).⁶⁵

Iseres grunntanke er at tekster aldri er "helt ferdige", og at det alltid finnes ubestemte punkter i teksten som må "fylles ut" av leseren. Iser bruker begrepene ubestemtheter"

⁶¹ Jauss 1982: 32.

⁶² Jauss 1982: 37.

⁶³ Jauss 1982: 42-43. Jauss beveget seg etter hvert mot en mer hermeneutisk interesse i den estetiske erfaringen, og de sosiologiske og empiriske tilnærmingene fra hans tidligere essay har blitt tonet ned. Disse sidene ved Jauss senere teori vil jeg ikke gå inn på her. Det er den historisk orienterte lesningen fra de tidlige essayene som er av interesse i denne sammenheng.

⁶⁴ Begrepet er hentet fra verket *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, fra 1972.

⁶⁵ Iseres "gjennombruddsessay" er "Die Appellstruktur der Texte" fra 1970 som også opprinnelig var en forelesning gitt ved Universitetet i Konstanz i likhet med Jauss' "Provokation-essay". Den "impliserte leser kan altså ikke vise til en ren tekstuell struktur for da ville begrepet vært synonymt med "appellstruktur". Termen "implisert leser" indikerer både en tekstuell struktur og en "strukturert handling" (Holub 1984: 85). Det er flere problemer knyttet til dette begrepet, som i bunn og grunn omfatter det problematiske ved Iseres prosjekt som sådan, at denne impliserte leserens sosiale, kulturelle og historiske forankring tilsløres, noe som særlig har blitt påpekt fra feministisk hold (for videre diskusjon, se Holub 1984: 97-106).

(*Unbestimmtheiten*) eller “tomme plasser” (*Leerstellen*). Man kan tenke seg dette som konkrete plasser i teksten. Disse ubestemte punktene eller tomrommene, stedene der teksten åpner for forskjellige betydninger, kan man da lete etter og bygge opp en lesning rundt. Ubestemthetene eller tomrommene kan for eksempel dreie seg om motstridende elementer innenfor teksten, det kan være elementer i teksten som teksten ikke går nærmere inn på, men som ligger der som en antydning (konflikter, forhold mellom personer etc.). Det kan også være forventningene, som bestemmes for eksempel av sjangeren eller bruk av ironi eller parodi, som kan gjøre tekstmeningen tvetydig.⁶⁶ “Ubestemthetene” eller “tomrommene” skal engasjere leseren og arrestere leserens “vandrende perspektiv”, ved å gjøre det kjente ukjent.⁶⁷ Iser påpeker også at leseprosessen består av bevisste og ubevisst billeddannelser. Bildet fyller ut det som det tekstuelle mønsteret strukturerer, men utelater.⁶⁸

Mottageren produserer det estetiske objektet” langs strukturelle og funksjonelle linjer lagt ned i teksten.⁶⁹ Leseren “vikles inn” i tekstens virkning og legger slik igjen sine egne forutfattede meninger.⁷⁰ Videre beskriver Iser leseprosessen slik:

Reading reflects the structure of experience to the extent that we must suspend the ideas and attitudes that shape our own personality before we can experience the unfamiliar world of the literary text.⁷¹

Slik kan det virke som om teksten har en svært determinativ funksjon i meningsproduksjonen.⁷² Dette modereres idet Iser påpeker at strukturen i teksten aktiviserer leseren, men at den bestemte *type* reaksjon er avhengig av hver enkelt lezers unike horisont:

The fact that completely different readers can be differently affected by the “reality” of a particular text is ample evidence of the degree to which literary texts transform reading into a creative that is far above mere perception of what is written. The literary text activates our own faculties [...]. The product of this creative activity is what we may call the virtual dimension of the text, which endows it with its reality. This virtual dimension is not the text

⁶⁶ Her er det visse likhetspunkt mellom Jauss og Iser, fordi Jauss foreslår en lignende strategi i “objektifiseringen av forventningshorisonten”.

⁶⁷ Iser beskriver det “vandrende perspektivet” som en måte å beskrive leserens tilstedeværelse i teksten på. Det er det vandrende perspektivet som gjør det mulig for leseren å “reise” gjennom teksten. Når vi leser evaluerer og oppfatter vi hendelser i forhold til forventninger for fremtiden og erfaringer fra fortiden, en uventet hendelse vil føre til at vi må reformulere våre forventninger i forhold til denne hendelsen og gjenfortolke betydningen av det som allerede har funnet sted (Holub 1984: 89-90).

⁶⁸ Holub 1984: 90-91.

⁶⁹ Iser gjengitt i Holly 1996: 200.

⁷⁰ Iser 1981: 64. Iser påpeker ikke hva slags leser han snakker om her, om det er leseren *i* teksten eller utenfor.

⁷¹ Iser 1981: 65.

⁷² Se for eksempel debatten mellom Wolfgang Iser og Stanley Fish. For Fish finnes det ingen tekstuelle signal eller intersubjektive strukturer utenom konvensjonen et fortolkningsmessig fellesskap har blitt enige om (Holub 1984: 101-106).

itself, nor is it the imagination of the reader: it is the coming together of text and imagination.⁷³

Også her kan altså Gadammers metafor om “horisontsammensmeltning” trekkes inn.⁷⁴ For Iser kan ikke mening lokaliseres verken i teksten eller i leseren, men oppstår i samhandlingen mellom tekst og leser, i leseprosessen. Leseren respons er verken fullstendig subjektiv eller fullstendig “pre-strukturert”, men resultatet av en “geleidet” samhandling.⁷⁵

Både Jauss og Iser baserer seg altså på ideen om en delvis determinativ tekst; responsen på en tekst er aldri totalt subjektiv og vilkårlig, teksten ligger i bunnen og strukturerer til en viss grad sin resepsjon, men teksten er hos Jauss en mer ustabil enhet enn hos Iser.

Wolfgang Kemp forsøker historisk å spore en resepsjonsteoretisk tilnærming til visuell kunst og nevner tekster av teoretikere som Diderot, John Ruskin og Alois Riegl som tidlige eksempler på fokus på betrakterens rolle i konstitusjonen av et kunstverk, men han er selvfølgelig klar over det problematiske ved en retrospektivt fremstilt tradisjon.⁷⁶ Det er særlig aspektene fra Iser som har funnet gjenklang i Kemp sin egen resepsjonsteoretiske tilnærming som han omtaler som en verksorientert resepsjonsetetikk. Han overtar Iser sitt begrep om en leser som er forankret i verkets struktur, den implisitte betrakter (*Der implizite Betrachter*).⁷⁷

Kemp skiller mellom ytre og indre “betrakterhensyn”, der de ytre hensyn har å gjøre med individuelle og sosiale predisposisjoner knyttet til betrakteren, mens de indre har å gjøre med verksesifikke element som perspektiv og komposisjon. Som man kan se i *Der Anteil des Betrachters* søker Kemp også å relatere sin teori historisk ved å ta for seg bestemte institusjonelle trekk ved det 19. århundre som har innvirkning på betraktningen av kunstverk.⁷⁸ Det er likevel verksesifikke analyser som dominerer, og han opererer med

⁷³ Iser 1981: 54.

⁷⁴ Dette må imidlertid ikke strekkes for langt, Iser har et ikke-historisk, fenomenologisk utgangspunkt der tekst/leser-forholdet gripes på basis av konstante eller tidløse konsept. “Den impliserte leser” er en immanent kategori, et produkt av teksten.

⁷⁵ Iser 1993: 30.

⁷⁶ Kemp 1983: 10-28. Isers atskillige referanser til Gombrichs *Art and Illusion* fra 1960 viser også tydelig at det finnes kunsthistoriske presedenser for resepsjonsteorien. I *Prospecting* fra 1993 siterer Iser for eksempel Gombrich i forordet “All art originates in our reactions to the world rather than in the visible world itself” (Gombrich gjengitt i Iser 1993: 7). Gombrich er opptatt av betrakterens konstituerende rolle i forhold til kunstverket, men på en mer psykologiserende og historisk orientert basis enn Iser og Kemp. Gombrichs begrep om “betrakterens andel” er kilden til Kems tittel på boken *Der Anteils des Betrachters*, men Kemp påpeker at han legger noe annet i begrepet ved at han inkluderer betrakterens andel i selve verket, “den Teil, den der Betrachter am Bild schon hat, und um den Anteil, die Anteilnahme, die das Bild abfordert”, og slik ikke skiller verket fra resepsjonssituasjon (Kemp 1983: 8).

⁷⁷ Kemp 1983: 31-32.

⁷⁸ For eksempel ved å se på utstillingspraksis (Kemp 1983: 103-120).

begrep som personperspektiv (figurer som adresserer betrakteren via blikk eller gester), billedutsnitt, billedperspektiv, samt “ubestemtheter” og “tomme plasser”.⁷⁹

Kunsthistorikeren Michael Ann Holly sitt fokus på “bildets retoriske struktur” kan minne om Kemps sin tilnærming, men hun har i større grad hentet inspirasjon *både* fra Jauss og Iser. Hun hevder at de fremstillingspraksiser som ligger kodet i kunstverket videreføres i kommentarene som skrives om verket. Ved å ta for seg utvalgte historiske verk og undersøke hvordan disse “pre-figurerer” sine egne billedbeskrivelser, søker hun å vise hvordan retorikken i bilde og tekst korresponderer.⁸⁰ Slik sammenstiller hun visuelle strukturer hun finner i kunstverkene med empirisk basert resepsjon.

Kunsthistorikeren Michael Freed sin studie av historiske objekt i forhold til tekst kan være et eksempel på en motsatt tilnærming. Han fokuserer på hvordan kunstteoretiske tekster kan “foreskrive” visse strukturer i maleriet, og benytter seg blant annet av eksempler fra fransk 1700- og 1800-talls kunst for å vise franske kunstneres overtagelse av Denis Diderots kunstprinsipper; prinsipper som fordrer et bestemt forhold mellom maleri og betrakter, og som danner bakgrunnen for Freeds undersøkelse som er et forsøk på å se maleriene fra Diderots tid gjennom “Diderots øyne”.⁸¹ Samtidig går forholdet andre veien, Freed ser også kritikken i lys av maleriene. Resultatet er en dobbel fortolkningsprosess der tekst og bildet ses gjensidig i lys av hverandre.⁸²

På en bredere basis kan mer kontekstorienterte refleksjoner omkring et verks mottagelse være fruktbare i denne sammenheng. Michael Baxandalls visuelle “antropologi” og især hans begrep “period eye” er anvendbart her.⁸³ Selv om det rent fysiske utgangspunktet for visuell persepsjon er likt, må informasjonen øyet mottar settes inn i en større kognitiv struktur for å gi mening. Fortolkningen avhenger av den enkelte persons erfaring, og selvfølgelig konteksten informasjonen opptrer i. Slik kan man si at forståelsen av bilder både er noe individuelt og kulturelt betinget. Baxandall bruker oppfattelsen av perspektiv i bilder som et eksempel, en representasjonsmåte som for eksempel ville bli oppfattet ulikt i Italia og Kina på

⁷⁹ Det finnes selvfølgelig utallige eksempler på kunsthistoriske tilnærminger til verkets “indre” anliggender, som blikkveksling, komposisjonelle strategier og retorisk taktikk, for eksempel via semiotisk eller psykoanalytisk tilnærming (se for eksempel Bryson 1983; Dällenbach 1989 eller Bal 1991). Det som er spesielt med Kemp sin tilnærming i denne sammenheng er at den forutsetter en “implisert betrakter” som en objektivt påviselig størrelse i verket, som i tillegg er bevisst nedlagt av kunstneren.

⁸⁰ Holly 1996. Begrepet “prefigurasjon” er hentet fra Hayden Whites historiografi. Holly benytter seg for eksempel av Rafaels *Skolen i Athen* for å vise hvordan Burckhardts skrivestil i *Cicerone* er preget av renessansens perspektivbruk. Hollys tilnærming tar i stor grad utgangspunkt i resepsjonsteoretiske premisser som jeg allerede har redegjort for og jeg finner det derfor ikke nødvendig å gå nærmere inn på dette, annet enn å nevne det som et eksempel på en resepsjonsteoretisk tilnærming i kunsthistorien.

⁸¹ Freed 1980: 3.

⁸² Freed 1980: 3-5.

⁸³ Baxandall [1972] 1988: 29.

midten av 1400-tallet.⁸⁴ På en måte man kan si at begrepet “period eye” på flere måter kan sammenlignes med begrepet om “smak”. Når ferdigheter som kreves av betrakteren og ferdighetene betrakteren besetter sammenfaller oppstår det gjerne en følelse av tilfredshet. Dersom maleriet gir mulighet til å utøve en ferdighet og innsatsen bunner ut i innsikt om bildets komposisjon har man en tendens til å like det, påpeker Baxandall.⁸⁵

Av mer generelle tilnærminger til fokuset på betrakteren i kunsthistorien kan David Freedbergs *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* anføres. Freedberg skriver med vilje “respons” (og ikke “resepsjon”) fordi han spesifikt ønsker å ha en psykologiserende tilnærming til materialet, det er *reaksjonen* på bilder han er ute etter.⁸⁶

Det kan synes som om det er Iser sin formalt orienterte resepsjonsteori som har hatt mest suksess i kunsthistoriefaget, kanskje fordi den ligger tettere opp mot den formalanalytiske metoden som har preget faget?

1.5 Analytisk og metodisk tilnærming

I denne undersøkelsen vil inspirasjonen både fra Jauss og Iser ligge til grunn. Min tilnærming til stoffet ligger nær Jauss i den forstand at jeg er opptatt av tekstens “historisitet”. Fremgangsmåten er resepsjonshistorisk og den er empirisk basert i det jeg tar for meg konkrete historiske tilbakemeldinger på en kunstners arbeid. Jeg benytter meg av tekster om Rafaels kunst og liv generelt, og tekster om maleriet *Madonna della Sedia* spesielt. Jeg tar også for meg siteringer av Rafaels kunst hos andre kunstnere og da særlig siteringer, eller direkte kopier, av *Madonna della Sedia*. Jeg har også tatt for meg fremstillinger av kunstneren Rafael i billedkunsten, enten det dreier seg om portretter, allegorier eller sjangermalerier. Arbeidet inkluderer altså både tekstuell og visuell resepsjon.

Jauss foreslår å sette verket inn i ulike sammenhenger, diakronisk gjennom å sette det individuelle verk inn i en bredere historisk sammenheng, synkronisk gjennom referanser fra samme historisk øyeblikk. Jeg har forsøkt å se på verkets “gang gjennom historien” og har “arrestert” resepsjonen ved ulike historiske øyeblikk der jeg har sett på samtidige tendenser innenfor litteratur og billedkunst, samt spesifikke fremstillinger av Rafael. Dette er gjort for å sette *Madonna della Sedia* inn i en synkron kontekst; ved å se på samtidig litteratur om kunst og samtidig billedkunst, men også ved å se på fremstillingen av Rafael og hans verk i det gitte

⁸⁴ Baxandall [1972] 1988: 35. Baxandall snakker gjerne om kultur i generelle vendinger, for eksempel “renessansens kultur”, men påpeker at det er overklassen det er snakk om, det vil si “de menneskene hvis respons var viktig for kunstnerne”. Dette differensieres ikke ytterligere (Baxandall [1972] 1988: 38-39).

⁸⁵ Baxandall [1972] 1988: 34

⁸⁶ Freedberg 1989.

historiske øyeblikk. Slik ses bildet i lys av det generelle kunstsynet, men også spesielt i lys av fremstillinger av kunstneren som har laget verket, fordi jeg mener at oppfatninger om kunstneren også er med på å prege resepsjonen av verket.⁸⁷ Jeg tar selvfølgelig også for meg både konkrete litterære tilbakemeldinger på, og visuelle siteringer av *Madonna della Sedia*, i det gitte historiske øyeblikk dersom disse finnes.⁸⁸ Slik settes verket inn i både diakrone og synkrone sammenhenger.

Jeg har valgt å operere med noen generelle historiske kategorier; klassisismen, romantikken, viktariatiden og modernismen. Hva som legges i disse kategoriene problematiseres underveis. Kategoriene er benyttet som en innfallsvinkel til utvalg av stoff og for å strukturere fremstillingen. Dette kan sees på som et forsøk på å gripe en bestemt tidsbasert horisont, for å se den gitte resepsjon i lys av et generelt rammeverk. Jeg vil understreke at horisonten eller “the period eye” ikke er sett i lys variabler som kjønn eller klasse, men at det generelt er snakk om resepsjonen fra en “mannsverden” og de høyere sosiale lag. Jeg har altså ikke søkt etter kilder med basis i et kjønnsperspektiv eller et bestemt klasseperspektiv, likevel viser kildene jeg har lokalisert at materialet har et kjønnsperspektiv; det dreier seg om mannlige forfattere og mannlige kunstnere.⁸⁹ Slik reflekterer undersøkelsen strukturer som har dominert faget.⁹⁰

Skal man følge Jauss kan verkets horisont “objektifiseres”. Dette kan foregå blant annet gjennom å knytte verket til en sjanger og se på normer knyttet til denne sjangeren eller ved å se på verkets relasjon til andre kjente verk. Som vi har sett gjorde Jauss dette blant annet i sammenheng med *Madame Bovary* der han relaterte teksten til en sjanger og til andre samtidige verk for å vise de narrative nyvinningene ved romanen. Her dreide det seg om et tilfelle der resepsjonen av teksten og utgivelsen av teksten var samtidig. I sammenheng med *Madonna della Sedia* dreier det seg om senere resepsjoner av maleriet, ikke samtidens. En “objektifisering” av *Madonna della Sedias* horisont i forhold til at bildet tilhører madonnasjangeren eller ved å se på samtidig renessansekunst ville i tillegg måtte relateres til

⁸⁷ Forsøket kan sammenlignes med Freeds forsøk på å se kunsten samtidig med Diderot gjennom “hans øyne”. I dette tilfellet dreier det seg om et forsøk på å se *Madonna della Sedia* via skiftende “tidsepokers øyne”, det vil si via “the period eye” eller visuelle kultur om man vil.

⁸⁸ De tilfellene der jeg ikke funnet noen referanser til maleriet sier også noe om resepsjonen på det gitte tidspunkt.

⁸⁹ Uten å ha undersøkt klasseperspektivet nærmere, kan jeg på generelt grunnlag si at det hovedsakelig dreier seg om det høyere sosiale lag, selv om Winckelmann er rapportert å komme fra “fattige kår” (Harrison, Wood & Gaiger 2000: 450).

⁹⁰ Som Nanette Salomon har påpekt er kunsthistoriske kategorier så ladet med ideologiske overtoner at de lett motsetter seg spørsmål om kjønn og klasse. Verdikategoriene er allerede utarbeidet og kvinnelige kunstnere kan ikke uten videre “letes opp” og plasseres i “kanon” (Salomon [1991] 1998: 350-351).

den historiske mottagers forståelse av madonna-sjangeren eller renessansekunsten. Jeg har valgt å relatere *Madonna della Sedia* i forhold til andre madonnaer av Rafael spesielt og i forhold til hans kunst generelt. Spørsmål som kan stilles er: Med hvilke forventninger møtes en madonnaframstilling av Rafael i tid og rom? Med hvilke forventninger møtes ethvert verk av Rafael i tid og rom? Disse spørsmålene stilles i forhold til det historiske perspektivet.

Resepsjonen av verket blir også sett i forhold til maleriets form, tondo-formen, som forøvrig også kan sies å utgjøre en egen sjanger med bestemte innholdsmessige konnotasjoner på et bestemt historisk tidspunkt, men som ikke fungerer i noen “objektifisering” av horisonten nettopp fordi formen ikke har de samme konnotasjonene i den diakrone historiske sammenheng.⁹¹ Under presentasjonen av maleriet setter jeg det inn i en samtidig historisk sammenheng og foretar en formalanalyse. Det er her Isers resepsjonsteori kan danne et bakteppe. Jeg overtar ikke konkret noen av Isers begreper her, jeg forsøker ikke å påvise en “implisert betrakter” i maleriet og ser heller ikke etter “tomme plasser” og “ubestemtheter”, men har hatt begrepene *in mente* under analysen.⁹² Det formale perspektivet utgjør ikke noen dominerende innfallsvinkel, men jeg operer heller ikke med en fullstendig vilkårlig resepsjon; jeg ønsker å vise hvordan visse sider ved verket kan bli trukket frem og fortolket av ulike betraktere.

Jeg vil også understreke at jeg selv er en motager, eller leser, av maleriet jeg skriver om og av den tekstuelle og visuelle resepsjonen jeg beskriver. Også på dette nivået krysses subjekt og objekt.

1.6 Klargjøring og oppgavestruktur

Med hensyn til at sitering av tekst er såpass omfattende i denne undersøkelsen har jeg, så lenge det ikke dreier seg om direkte sitat fra engelske tekster, valgt å oversette sitatene til norsk i brødteksten. Titlene på maleriene som diskuteres i teksten er stort sett gjengitt på originalspråket, eller med norske titler dersom det finnes en etablert konvensjon for å gjøre det.⁹³

Undersøkelsen starter med en generell presentasjon av maleriet *Madonna della Sedia*, her settes verket inn i en sammenheng i forhold til Rafaels øvrige verker og ses i lys av formatet; tondo-formen. Deretter undersøker jeg “begynnelsen på fortellingen om Rafael”, slik den fremstår i kilder fra hans samtid og nære ettertid. Trolig preges ettertidens fortellinger om

⁹¹ Tondoen som en sjangerbetegnelse gjelder hovedsakelig under renessansen, dette redegjøres det for i senere kapittel.

⁹² Dette kommer jeg tilbake til mot slutten av undersøkelsen.

⁹³ Jeg skriver for eksempel *Skolen i Athen* og ikke *Scuola d' Atene* om fresken i Stanza della Segnatura.

Rafael av resepsjoner som finnes i hans egen samtid og nære ettertid. Skal man følge Jausser den historiske horisont konstituerende for senere horisonter i et samspill mellom fortid og nåtid. I min gjennomgang av klassisismens og romantikkens resepsjoner fant jeg at dette grepet var nødvendig fordi så mange av de senere kildene refererer til kilder fra Rafaels nære samtid. Sammen leder de to første kapitlene frem til oppgavens hovedkapittel der Rafael og *Madonna della Sedia* ses i sammenheng med begrepene klassisisme og romantikk. Hovedkapitlet er delt i to bolker, der første del tar for seg Rafael og hans verk sett i lys av klassisismeparadigmet, mens andre del tar for seg Rafael og hans verk sett i lys av romantikkparadigmet.

Klassisismedelen starter med en fortolkning av akademitradisjonens fremstilling av Rafael i lys av Belloris skrifter, samt teori og praksis ved det franske akademi. På samme måte tar jeg for meg Winckelmann og Mengs fremstilling av Rafael under termen nyklassisisme. Avslutningsvis ser jeg den klassisistiske resepsjonen som en helhet og forsøker å avgjøre hvordan maleriet *Madonna della Sedia* ble oppfattet sett i lys av en slik kunstforståelse.

Romantikkdelen tar særlig for seg Wackenroders resepsjon av Rafael. Deretter følger en gjennomgang av Rafaels betydning for romantikkens kunstnere, særlig gruppen av tyske og skandinaviske kunstnere i Roma ("nazarenerne"), samt franske kunstnere i tradisjonen fra David. Jeg kommer også inn på Delacroix' resepsjon av Rafael. En kortfattet sammenligning av den tyske og den franske visuelle og tekstuelle fremstilling blir foretatt og *Madonna della Sedia* blir sett i lys av den romantiske tradisjon generelt.

I neste kapittel trekkes noen tråder opp mot 1900-tallets kunst og modernismens kunstsyn, sett via viktoriaidens interesse for Rafael. Jeg trekker frem Rafaels inntreden i det sene 1800-tallets litteratur, hos forfattere som Thomas Hardy, Henry James og Nathaniel Hawthorne. Opp mot dette "sentimentale" Rafael-bildet settes modernismens resepsjon av Rafaels kunst der interessen for det formale står i fokus. Jeg forsøker her å få frem hvordan Rafaels posisjon i kunsthistorien endres i løpet av 1900-tallet.

Avslutningsvis bunner teksten ut i en sammenfatning av resepsjonen av Rafael og *Madonna della Sedia* med særlig fokus på hvordan disse fremstillingene sammenfaller med de ulike epokers kunstsyn. Jeg tar for meg undersøkelsen som helhet og ser om det ut ifra dette kan trekkes noen konklusjoner om kunsthistoriefaget generelt. Kan fremstillingen av Rafael og hans kunst benyttes for å illustrere visse kunsthistoriske strukturer?

2 Presentasjon av *Madonna della Sedia*

Von der Mitte, dem Ellbogen des Kindes aus, mag das Auge das Licht verfolgen, wie es durch das Bild wandelt, die holde Verteilung des Nackten sur Gewandung, der ugezwungene Fluß der Linien, die richtige Wirkung der einzigen Senkrechten, nämlich der geschnittenen Stuhllehne. Freilich wird die Hinweisung auf diese Dinge etwa lästig und pedantisch befunden werden neben der wunderbaren Seele des Bildes; allein diese Seele bildet mit jenen scheinbar nur äußerlichen Vorzügen ein untrennbares Ganzes.⁹⁴

Maleriet *Madonna della Sedia* (fig.1) regnes gjerne som ferdigstilt rundt 1514.⁹⁵ Denne dateringen er basert på stilanalyse, siden bildet verken er signert eller datert. Man har heller ikke funnet andre dokument som kan danne utgangspunkt for en datering. Bildet knyttes til perioden da Rafael malte sine fresker i Vatikanet (1509-1517). Særlig har maleriet blitt sammenlignet med fresken *Messen i Bolsena* som ble ferdigstilt i 1512.⁹⁶ Maleriet ses også ofte i sammenheng med *Sixtinske Madonna* fra omkring 1514.⁹⁷ Wölfflin omtaler *Madonna della Sedia* som et verk utført i Rafaels “modne romerske periode”.⁹⁸

Man kjenner ikke bakgrunnen for oppdraget. Vasari nevner ikke bildet i sin omtale av Rafaels liv i *Vite* og det gjør heller ingen av Rafaels samtidige.⁹⁹ Det er en vanlig antagelse at bildet ble malt for Leo X eller en annen av medicieerne, men dette er ikke dokumentert.¹⁰⁰ Den første kjente omtalen av bildet stammer sannsynligvis fra en kopi av et brev utstedt av Gregor XIII som var pave fra 1572 til 1585.¹⁰¹ I 1589 ble maleriet beskrevet i en liste over inventaret i Tribuna i Uffizi, i Firenze, der det blir nevnt sammen med syv andre malerier tilskrevet Rafael.¹⁰² Ikke lenge etter ble bildet gravert av Aegidius Sadeler.¹⁰³ Denne

⁹⁴ Burckhardt [1886] 1959: 257-258.

⁹⁵ Se for eksempel Freedberg 1961: 181; Gombrich [1966] 1998: 65; Pope-Hennessy: 1971: 215; Beck 1976: 156.

⁹⁶ Se for eksempel Gombrich [1966] 1998: 65; Pope-Hennessy 1971: 214-217.

⁹⁷ Dussler [1966] 1971: 36.

⁹⁸ Wölfflin [1899] 1997: 85.

⁹⁹ Gombrich [1966] 1998: 65.

¹⁰⁰ Crowe og Cavalcaselle 1882/85: 230. Kulen som avslutter stolstolpen har i visse tilfeller blitt sett på som en hentydning til kulene i Medici-familiens våpenskjold. Det italienske ordet for kule (*palle*) brukes ofte i omtalen av medicieernes heraldiske symbol. Kulen i Rafaels portrett av pave Leo X og kardinalene Giulio de' Medici og Luigi de' Rossi anses gjerne som et heraldisk symbol (Davidson 1985: 14-15). Dersom man sammenligner portrettet av Leo X med Rafaels portrett av pave Julius II synes denne oppfatningen rimelig siden stolstolpen her avsluttes av symbolske eikenøtter, det vil si della Rovere-familiens heraldikk.

¹⁰¹ Gombrich [1966] 1998: 65.

¹⁰² “[fol.30] Un quadro ritrattovi in asse in tondo una Nostra Donna col Figliolo in braccio e San Giovanni, con 4 canti di broccatello, sua cornice di noce tocco d'oro, alto b.a uno 2/3 e largho b. uno 0/2, di mano di Raffaello da Urbino” (Shearman 2003: 1362). Bildet befant seg altså i storhertugens samling, en ytterligere indikasjon på at oppdraget kan ha vært gitt av en representant for Medici-familien. Tribuna huset de mest anerkjente verk fra medicieernes samling, og rommet er en hyllest til Medicifamilien hvis våpen og symboler gjengis i tallrike detaljer.

¹⁰³ Kobbersticket er trolig laget mellom 1597 og 1612. (Höper, *Rafael und die Folgen*, <http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/raffael/raffael.htm> [2005-10-27]).

graveringen (fig.3) viser at *Madonna della Sedia* kan ha vært noe større i omkrets enn det er i dag, mens en kopi attribuert til Federico Zuccari viser samme avskjæring som maleriet har i dag (fig. 4).¹⁰⁴

Maleriet ble omtalt i inventarlistene for Uffizi i 1635, 1638, 1648 og 1652, før det ble overført til Palazzo Pitti i 1698.¹⁰⁵ Med en ny ramme, gullforgylt og med utskjæringer (fig. 2), befant maleriet seg i den private delen av storhertugens leilighet, viser inventarlistene fra 1723 og 1761.¹⁰⁶ Senere, under omstruktureringen av palasset ble maleriet plassert i Sala di Giove i 1771 og Sala di Marte i 1793.¹⁰⁷ Maleriet var det første som her ble beslaglagt av franske kommissærer i 1799, og det ble utstilt i Louvre i 1800 og 1804.¹⁰⁸ Etter ordre fra Napoleon befant maleriet seg mesteparten av tiden i slottet i St. Cloud, i keiserinne Josefines private leilighet, men det ble gitt tilbake til museet i 1810.¹⁰⁹ Den 21. februar 1816 ble maleriet returnert til Palazzo Pitti og plassert i Sala di Marte hvor det forble til 1882, da det ble flyttet til Sala di Saturno. Her ble det hengt rett overfor *Madonna del Granduca* slik det også henger i dag (fig.5).¹¹⁰

2.1 Formalanalyse

Maleriet viser en sittende madonna, med Jesusbarnet på fanget og den unge Johannes døperen ved siden. Madonnaen sitter i en kostbar stol med gullforgylte utskjæringer og broderier i gull eller gyllenlær, stolstolpen avsluttes med en gyllen kule. Stolen kan minne om en pavestol, slik man blant annet kan se den fremstilt i Rafaels portrett av Pave Leo X med kardinalene Giulio de' Medici og Luigi Rossi.¹¹¹

Madonnaen holder tett omkring Jesusbarnet hviler sin venstre arm på sin mors arm. Moren lener hodet mot barnets panne, og de ser begge "ut av" bildet. Blikkene er rettet mot

¹⁰⁴ Federico Zuccari (skrives også Zuccaro) f. 1540-42; d. 1609. ("Zuccari, Federico", *Grove Art Online*, Oxford University Press, <http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.093663.2> [2005-10-30]).

¹⁰⁵ Pirovano 1984: 151.

¹⁰⁶ Pirovano 1984: 163.

¹⁰⁷ Pirovano 1984: 151.

¹⁰⁸ Omdøpt til Musée Napoleon i 1803.

¹⁰⁹ Pirovano 1984: 151,163.

¹¹⁰ Pirovano 1984: 151. Galleria Palatina ble åpnet for offentligheten i 1828, under Leopold II.

¹¹¹ Stolen har blitt et referansepunkt og har gitt maleriet tittelen (*sedia* eller *seggola*). Maleriet er i god stand, med unntak av noe overmaling og sprekke-dannelser. Sprekkene skal angivelig stamme fra en episode tidlig på 1600-tallet da en miniatyrmaler fikk låne maleriet for å lage en kopi og maleriet ble returnert skadet tilbake til Uffizi, og overmalingen kommer av påfølgende restaurering (Gombrich [1966] 1997: 64). Maleriet ble restaurert i 1983 (Chiarini 2003: 318) og så langt jeg har funnet ut er det kun denne som er dokumentert. For tekniske analyser, se Pirovani 1984: 261-265.

betrakteren bildet,¹¹² men det kan se ut som om blikkene er festet på litt forskjellige punkter. Døperen Johannes er delvis skult bak madonnaens venstre kne, han holder hendene foldet og i sin favn bærer han et lite kors, mens han ser opp mot madonnaen og barnet.

Det er ingen bakgrunnsscene i bildet, rommet som figurene sitter i fremstår som et udefinert mørke.¹¹³ Jesusmoren er kledd i lyseblått og rødt, med gullbroderier ved ermene. Om skuldrene har hun et mønstret vevd sjal, i grønt, rødbrunt og gult. På hodet har hun et klede i lyst gult, rødt og grått.¹¹⁴ Jesusbarnet er kledd i brungult som kontrasterer morens lyseblå klede. Johannes døperen er kledd i brun saueskinnsfell og skiller seg slik ikke så mye fra den mørke brune bakgrunnen. Hudfargene er modellert frem med individuelle fargetoner på hver figur; Madonnaens hud har en blek rødtoner, mens Jesusbarnets hud har en gylden farge. Man legger også merke til en mørkere fargetone på madonnaens hender. De varme fargene (rødt og gult) er sentrert i midten av bildet, mens de kalde fargene (grønt og blått) er i bildets ytterkant.

Scenen er plassert i en rundform, en tondo, og figurene i bildet er tilpasset denne rundformen.¹¹⁵ Figurene er satt tett mot rammen slik at vi ikke ser hele figurene. Madonnaen avskjæres ved knærne, mens Johannes døperen avskjæres ved skulderen og albuen. Madonnaens bøyde hode følger rammens krumning og tangerer den så vidt. Hos madonnaen og døperen er også gloriene avskjært av rammen. Stolen avskjæres slik at vi kun ser deler av stolstolpen samt stolryggen.

Madonnaen er sett fra siden, idet hun vender hodet trekvart mot betrakteren. Også Jesusbarnet er sett fra siden, med kroppen vendt mot moren, og med hodet vendt trekvart mot bildets betrakter. Johannes døperen er avbildet frontalt, men med hodet vendt mot madonnaen og Jesusbarnet. Betrakteren ser scenen litt nedenfra; man ser blant annet undersiden av Jesusbarnets ene fot. Slik får man inntrykk av at moren og Jesusbarnet ser *ned* på betrakter. Man kommer tett på motivet, motivet fyller hele rammen og betrakteren er slik ikke i stand til å se det som måtte befinne seg lenger *bak*.

Alle figurene er godt opplyst, men hovedlyset faller på moren og Jesusbarnet, figuren som forestiller Johannes døperen ligger mer i skyggen. Lyset faller inn fra bildets høyre side, slik at det dannes et spill mellom lyse og mørke partier, etter hvordan lyset faller og skyggepartier

¹¹² Gombrich omtaler dette som "a daring stroke"; å kombinere gruppesjangeren med den hierarkiske tradisjonen for direkte kontakt, i stedet for å forsterke den psykologiske kontakten mellom mor og barn med intern blikkveksling (Gombrich [1966] 1998: 69).

¹¹³ Ingenting tyder på at dette er senere overmaling og at det opprinnelig har vært en definert bakgrunnsscene i bildet, slik tilfellet er med for eksempel *Madonna del Granduca*, se nedenfor.

¹¹⁴ Slike orientalsk inspirerte sjal ble mote blant adelskvinnene i Italia på slutten av 1400-tallet og vi kan for eksempel se lignende sjal i Botticellis *Madonna del Magnificat* (Pirovano 1984: 151).

¹¹⁵ Diameter; 71 cm. Formen er satt sammen av tre trebord. Materialet er olje på tre.

dannes. Høylyset faller på madonnaens høyre kinn og på Jesusbarnets venstre kinn. Lyset treffer også Johannes døperens høyre kinn. Det er lysere partier ved madonnaens skulder, erme og høyre hånd, og ved kledet som dekker knærne. Det er også opplyste felt ved Jesusbarnets skulder, albue og ben. Høylyset er også tydelig på stolstolpens krumninger og den gylne kule. Man kan i tillegg anta at det er en mindre lyskilde ved bildets nedre del, på venstre side, siden det er et lyst felt på stolryggen.

Slik er figurene, både de nakne partiene og draperiene, modellert frem ved hjelp av lys og skygge, *chiaroscuro*. Det oppstår en relieffvirkning, der lyse partier står frem mot mørke. De ulike figurene ses klart og tydelig, selv om de overlapper hverandre. For eksempel er det litt mørkere felt på de stedene der madonnaens blå klede møter Jesusbarnets gule, også Jesusbarnets føtter står tydelig frem mot den mørke skyggen ved madonnaens side. Johannesfiguren er også tydelig skilt ut mot madonnaens lyse blå klede. Spillet av lyse og mørke partier danner de ulike enhetene. Enkelte steder er det benyttet *sfumato* slik at figurene virker "slørete", der streken "viskes ut". Dette er spesielt tydelig i fremstillingen av Johannes døperen.

Figurene fyller "rommet" i bildet, de innehar en tyngde på grunn av modelleringen. Romvirkningen skapes også på grunn av at figurene overlapper hverandre; Jesusbarnet på morens fang, moren og barnet som holder om hverandre, og Johannes døperen bak morens kne. Det er dessuten benyttet forkortning, særlig tydelig ved Jesusbarnets høyre fot, og venstre albue. Dette skaper ikke bare et inntrykk av rom i bildet, det gir også et inntrykk av at noe går *utover* i bildet. Slik skapes et inntrykk av konveksitet og bildet kan oppfattes nærmest som en kule. Kunsthistorikeren S. J. Freedberg beskriver bildet som et "konvekst speil":

We observed that the shape of the frame of this picture, and the spatial ordering within it, carry in them something of the sense of a convex mirror. The interpretation that Rafael has given us, in this luminous, near, presence implies that it is, however splendidly transformed, a reflection, as in a mirror, of human actuality.¹¹⁶

Tegner man et tverrsnitt vertikalt og horisontalt over bildet, finner man maleriets "sentrum", et punkt på Jesusbarnets albue (fig.6). Omkring dette punktet spinner det frem ulike bevegelser. Morens bøyde nakke skaper en krumning som fortsetter via hennes bøyde arm og ene kne, og slik deler sirkelen i et S-mønster. Sirkelformen går igjen; i Jesusbarnets venstre øye, i de tre gloriene og i kulen på stolstolpen.¹¹⁷ Stolstolpen er bildets eneste vertikale akse.

¹¹⁶ Freedberg 1961: 184.

¹¹⁷ Kunsthistorikeren Theodor Hetzer gjør et poeng utav at kulen på stolstolpen er flatet litt ut slik at den sirkulære formen intonert av tondoens, "reserveres" for Jesusbarnets venstre øyne (Gombrich [1966] 1998: 73).

Freedberg har påpekt at denne kan fungere som et “deskriptivt og estetisk referansepunkt for graviteten”, man kan oppleve det som om figurene “bindes” til dette punktet og at det forhindrer at bildet blir en endeløs spiral.¹¹⁸

Også figurene i bildet balanserer hverandre på ulike måter. Dersom man fjerner figuren som forestiller Johannes døperen vil madonnaens reiste kne virke mer fremtredende og hennes stilling unaturlig.¹¹⁹ Også Jesusbarnets høyre fot har en vridning som virker “tvungen” og man ser mer av fotens underside enn det som virker naturlig sett fra betrakterens synsvinkel.

Crowe og Cavalcaselle påpeker også at distribusjonen av figurene og figurenes bevegelser ikke nødvendigvis er gjort i overensstemmelse med “naturen”, men derimot utført for å oppnå en formal overensstemmelse:

Nature would rebel against the discomfort of a movement which throws an entire limb out of place, and almost disconnects it from the frame to which it is attached. But no one seeks, few discover, the defect which lies concealed under marvellous qualities.¹²⁰

Med Gombrich kan man si at *Madonna della Sedia* stilistisk sett faller inn under termen *manierisme*, idet menneskekroppen komponeres ut fra et ønske om å oppnå visse formale effekter, på tvers av hva man kan oppfatte som anatomisk korrekt. Dette gjøres med en teknisk virtuositet og med en sikker kjennskap til motivfremstillingen.¹²¹

2.2 Dateringsgrunnlaget

Som nevnt finnes det ingen skriftlige kilder som kan danne grunnlag for dateringen av bildet, og heller ingen datering basert på tekniske analyser. Ulike dateringer er blitt gitt bildet, disse varierer fra 1510 til 1520.¹²² Dateringer mellom 1512 og 1516 er det vanligste.¹²³ De tidligste dateringene er basert på den antatte sammenhengen mellom en skisse på et ark som nå befinner seg i Lille i Frankrike (fig. 7). Der to tegninger som kan relateres til *Madonna della Sedia* opptrer sammen med en studie for *Madonna d' Alba* som regnes ferdigstilt omkring 1510.¹²⁴ Datering på dette grunnlaget er usikkert fordi Rafael ikke nødvendigvis har utført disse skissene på samme tid. Skissene har vært laget samtidig, mens maleriet har blitt utført

¹¹⁸ Freedberg 1961: 184.

¹¹⁹ Gombrich [1966] 1998: 70.

¹²⁰ Crowe og Cavalcaselle 1882/85: 229.

¹²¹ Gombrich [1966] 1998: 78.

¹²² Rumohr “omkring 1510”; Crowe og Cavalcaselle “ca 1513/14”; Müntz “mellom 1513-1520”; Schubring “etter 1512”; Gronau “omkring 1516”; Venturi “samtidig med *Messen i Bolsena*” (Hauptmann 1936: 262-263).

¹²³ Pope-Hennessy 1971: 289.

¹²⁴ Pope-Hennessy 1971: 205.

senere. Skissene har visse likheter med *Madonna della Sedia*, men tegningene er satt i rektangulære rammer og berøringspunktene er annerledes. På den ene tegningen berører moren Jesusbarnets kinn og på begge tegningene holder barnet armen omkring madonnaens nakke eller skulder.

Jeg velger å støtte meg til dateringer som baserer seg på at bildet ble malt samtidig med eller etter ferdigstillingen av freskene i Stanza di Eliodoro.¹²⁵ Disse ble malt mellom 1511 og 1514, etter at freskene i Stanza della Segnatura var ferdigstilt i 1511.¹²⁶ Den første fresken som ble utført i Stanza di Eliodoro var trolig *Utkastelsen av Heliodoros* (fig. 8).¹²⁷ Fresken *Messen i Bolsena* (fig. 9) bærer en inskripsjon som forteller at den ble ferdigstilt i 1512, mens *Befrielsen av St. Peter* er datert 1514.¹²⁸ Fresken *Tilbakevisningen av Atilla* ble trolig ferdigstilt like etterpå.¹²⁹

Erfaringen fra Vatikan-freskene reflekteres i de samtidige maleriene og fungerer godt som sammenligningsgrunnlag fordi arbeidet er så godt dokumentert. Generelt kan man si at figurene som fremstilles har “vokst”; de virker mer solide og okkuperer mer av plassen i billedrommet. En annen nyvinning er figurenes bevegelser. Eksempler fra Rafaels tidlige periode viser at han gjerne konsentrerte seg om å skape dybde i bildet ved å bygge opp landskapsscener eller arkitekturscener parallelt med billedplanet, som for eksempel i *Lo Sposalizio* som er signert og datert i 1504.¹³⁰ Sammenligner man med for eksempel *Skolen i Athen*, finner man at figurenes posisjoner og bevegelser i mye større grad er med på å skape rom i bildet. Det er også mer gjennomført bruk av modelleringsteknikk, slik at figurene virker tyngre og er mer solid forankret i “rommet” de okkuperer. Arbeidet med de store scenene i Vatikan-freskene førte til en utforskning av fremstillingen av det tredimensjonale. Ved å arrangere elementene i “dybden”, for eksempel via overlappinger, og gjennom å skape de sirkulære og spiralformede grupperingene som til sammen skaper stanzenes “symfoni”.¹³¹

Figurfremstillingen i *Madonna della Sedia* har gjerne blitt sammenlignet med grupperingen av kvinner og barn i *Messen i Bolsena* og i *Utdrivelsen av Heliodoros*, i bruken av *chiaroscuro*, men først og fremst gjennom figurenes kompakte enhet, “tyngde” og bevegelse. Mor og barn i *Madonna della Sedia* sitter med kroppene vendt mot hverandre og med blikket vendt mot betrakter. Kvinnen med barn nederst til venstre i *Messen i Bolsena*

¹²⁵ Dussler [1966] 1971: 36.

¹²⁶ Beck 1981: 373.

¹²⁷ Dussler [1966] 1971: 80.

¹²⁸ Dussler [1966] 1971: 80-81.

¹²⁹ I rollen som Leo I finner man Leo X og ikke Julius II slik det opprinnelig var planlagt fordi han døde før fresken var ferdigstilt (Dussler [1966] 1971: 82). Pave Julius II døde i februar 1513.

¹³⁰ Pope-Hennessy 1971: 85.

¹³¹ Gombrich [1966] 1998: 68.

sitter på tilsvarende måte, men her vender kvinnen hodet vekk, og det er kun barnets ansikt og blick man møter. Barnet har det samme “foruroligede” uttrykket i øynene, samme ansiktsform og hårfarge. Også her har figurene lite rom rundt seg, og morens venstrefot kuttet av rammen.

En del av Rafaels portrett har blitt sett i sammenheng med *Madonna della Sedia*, særlig *Donna Velata* fra ca. 1514. Freedberg kaller det sistnevnte for “en syntese av portrett og det idealiserte religiøse bilde” og trekker trådene til *Madonna della Sedia*.¹³² Fokuset på overflatetekstur og presise detaljer er en av grunnene til at disse bildene er blitt sammenlignet.¹³³ Kvinnefremstillingene, med den ovale ansiktsformen, den skarpe midtskillen og med ansiktet vendt trekvart mot betrakteren, er like. Man kan også se likhetstrekk med portrettet *Pave Leo X og kardinalene Giulio de Medici og Luigi Rossi*, særlig på grunn av stolen som tilsvarer den i *Madonna della Sedia*, men også på grunn av bruken av *chiaroscuro* og figurer som er plassert tett mot rammen. Portrettet ble trolig ferdigstilt i 1518.¹³⁴ Det spesielle med *Madonna della Sedia* og flere av Rafaels portrett fra denne perioden er den psykologiske dimensjonen, hvor figurene i maleriet impliserer en betrakter ved å se ut som om de reagerer på ham eller henne.

Den 1. april 1514 ble Rafael utnevnt til arkitekt for St. Peters-kirken, og den 27. august 1515 ble han utnevnt som leder for utgravingene av antikke monument i Roma.¹³⁵ Dette var også perioden da han arbeidet med freskene i Stanza dell’ Incendio¹³⁶ og teppene til det Sixtinske kapell.¹³⁷ Uten tvil ærefulle oppdrag og Rafael var på høyden av sin karriere. På dette tidspunkt ledet han et velorganisert verksted og det var naturlig at en del av arbeidet ble utført av hans assistenter.¹³⁸ Maleriet *Madonna della Tenda* (fig.10) fra omkring 1514-15 regnes av Pope-Hennessy som en av de siste madonnafremstillingene utført av “Rafaels

¹³² Freedberg 1961: 177-181. Tendensen til å se *Donna Velata* som en religiøs fremstilling finnes også hos Fischel som foreslo at maleriet opprinnelig hadde forstilt St. Catharina med glorie og attributter som senere hadde blitt overmalt. Senere røntgenanalyse har imidlertid påvist at dette ikke stemmer (Chiarini 1990: 82). Passavant sammenlignet portrettet med *Sixtinske Madonna* og påpeker at dette er en kvinnetype som går igjen i flere av Rafaels bilder og som blant annet kan minne om kvinnen som forstiller Maria Magdalena i *St. Cecilia*-altertavlen (ca. 1514) i Bologna (Dussler [1966] 1971: 32-33). I denne sammenheng kan også *Ritratto di donna* i Strasbourg og *Fornarina* i Palazzo Barberini nevnes. Begge maleriene har usikker attribusjon, men det hersker stort sett enighet om at maleriene kan være komponert av Rafael og utført av Giulio Romano (Dussler [1966] 1971: 32-33, 43).

¹³³ For eksempel i gjengivelsen av *Donna Velatas* venstre kjoleerme, hodekledet og det mønstrede sjalet i *Madonna della Sedia*, samt den presise gjengivelsen av stolens utskjæringer og gullbroderier.

¹³⁴ Før 1519, da kardinal Rossi døde (Dussler [1966] 1971: 46). Det finnes dokumenter som omtaler bildet som ferdig i 1518 (Beck 1976: 78).

¹³⁵ Beck 1976: 78.

¹³⁶ Arbeidet ble trolig påbegynt i 1514 og ferdigstilt etter Rafaels død (1520).

¹³⁷ Trolig gjennom hele 1515 (Pope-Hennessy 1971: 221).

¹³⁸ Rafael gav ikke fra seg autoriteten over verkstedet, men etter hvert som lærlingene ble mer erfarne fikk de mer frihet til å følge sin egne stil (Freedberg 1961: 270-272).

hånd”.¹³⁹ Det er naturlig å se dette panelet i forhold til *Madonna della Sedia* og skissen fra Lille kan også være et utkast til dette maleriet (fig.7). Etter hvert begynte Rafaels madonnaer igjen å endre seg, og malerier som *Madonna dell’ Imapanata* og *Madonna del Divino Amore*, som skiller seg fra Rafaels øvrige stil i denne perioden, er trolig utført av Rafaels assistenter.¹⁴⁰ Sett i forhold til dette er det naturlig å anta at *Madonna della Sedia* ble utført før disse maleriene.¹⁴¹

En gjennomgang av Rafaels madonnaer kan fungere som en illustrasjon av dette poenget, være med på å sette *Madonna della Sedia* inn i en videre sammenheng og danne et bredere grunnlag for dateringen.

2.3 Rafaels madonnaer

På 1490-tallet viste en av de mest populære tegningene i Peruginos studio en sittende madonna med Jesusbarn, med kroppen mot høyre og hodet vendt mot siden, en madonnafremstilling man blant annet kjenner fra Peruginos altertavle fra 1493 som i dag befinner seg i Uffizi.¹⁴² Etter dette skjema ble madonnaen vist frontalt, sittende og iført tradisjonell blå kappe. Hun holder gjerne hodet litt på skakke og vender blikket mot Jesusbarnet eller noe annet internt i billedrommet.

Dette skjemaet finner man igjen i *Madonna Solly* (fig.11) som er blant de tidligste madonnaer av Rafael.¹⁴³ Jesusbarnet holder hodet på samme måte som barnet i Peruginos altertavle. Madonnaen har oval hodeform og spede lemmer. Hun holder en bok i hånden og både Jesusbarnet og hun selv har oppmerksomheten vendt mot denne. Forkortningen i morens arm er med på å definere et billedrom. Det skapes et mønster i bildets nedre del, via morens hånd og Jesusbarnets fot. I bakgrunnen ses en landskapsscene. Komposisjoner som denne kunne utvides ved å tilføye figurer på siden. Slik man ser i *Madonna Terranuova* fra ca. 1505

¹³⁹ Pope-Hennessy 1971.

¹⁴⁰ Den endelige utførelsen av *Madonna dell’ Imapanata* ser ut til å være gjort av G. F. Penni, mens Rafael selv har utarbeidet komposisjonen slik det går frem av skisser som kan knyttes til maleriet. Bildet dateres til 1514 (Dussler [1966] 1971: 39). Det samme gjelder *Madonna del Divino Amore* som dateres til 1518 (Dussler [1966] 1971: 49).

¹⁴¹ Dette kan bare fungere som en pekepinn, *Madonna della Sedia* kan selvfølgelig være et unntak og et bilde Rafael selv malte i en senere periode. Hvilke malerier han selv utførte var avhengig av oppdragets karakter; hvem som var oppdragsgiver og hvilke spesifikke krav som ble stilt til utførelsen. likevel er det interessant å merke seg at et maleri som *Sacra Famiglia di Francesco I* som ble bestilt av Lorenzo de’ Medici (storhertugen av Urbino og ambassadør til det franske hoff) på vegne av det franske kongehus trolig ikke ble ferdigstilt av Rafael selv, men av Giulio Romano. Maleriet kan dateres til 1518 (Dussler [1966] 1971: 48).

¹⁴² Pope-Hennessy 1971: 177. Tavlen viser en tronende madonna med Jesusbarnet på fanget omgitt av Døperen Johannes og St. Sebastian. Figurene er typefremstillinger med stiliserte uttrykk og bevegelser, rommet de opptrer i er geometrisk ordnet og figurene har mye rom rundt seg. Figurene har “innadvendte” blikk, figurene befinner seg i en tilstand av religiøs ekstase eller meditasjon og “kommuniserer” derfor ikke med betrakter. Særlig det oppad rettede blikket hos St. Sebastian er typisk for Perugino. Rafael tilhørte i en periode trolig Peruginos studio.

¹⁴³ Det kan ikke ha blitt malt senere enn 1501 (Dussler [1966] 1971: 4).

der den unge Johannes døperen står ved morens høyre side, et tredje barn står ved hennes venstre side.¹⁴⁴ Jesusbarnet på morens fang bøyer skrått over mot Johannes døperen og holder frem en skriftrull. Scenen er plassert i en rundform, og en mur som springer bak madonnaen definerer bildets diameter. Bakenfor denne ser vi en arkitektur og landskapsscene.¹⁴⁵

Maleriet som i dag henger overfor *Madonna della Sedia* i Galleria Palatina *Madonna del Granduca* er trolig malt i samme perioden.¹⁴⁶ Bildet viser en stående madonna, avbildet i trekvart lengde. Skissen som kan knyttes til dette bildet viser at Rafael lekte med ideen om å plassere scenen i en rundform.¹⁴⁷ Det endte imidlertid opp med en rektangulær form, der den vertikale aksene som skapes via den stående madonnaen og Jesusbarnets rygg beholdes, dette korresponderer med de horisontale linjene som oppstår ved kragen på madonnaens kjole og Jesusbarnets venstre side. Den mørke grunnen som omgir figurene er sannsynligvis ikke utført av Rafael.¹⁴⁸

Rafael arbeidet hovedsakelig i Firenze i perioden 1504-1508, en periode da Rafaels madonnaer gjennomgår en endring.¹⁴⁹ Her beveget Rafael seg i den samme kretsen av patroner og samlere som Leonardo og Michelangelo. Han malte blant annet portretter av Angelo og Maddalena Doni, som eide Michelangelos *Doni tondo*. Inspirasjonen fra både Leonardo og Michelangelo er tydelig i flere av Rafaels florentinske madonnaer, der figurene begynner å okkupere mer av plassen i billedrommet. Leonardos eksperimentering med kompakte figurgrupperinger som fyller store deler av billedrommet gjenspeiles tydelig i Rafaels mest kjente florentinske madonnaer; *Madonna del Prato* (ca. 1505¹⁵⁰), *Madonna del Cardelino* (ca. 1505-6¹⁵¹) og *La Belle Jardinière* (ca. 1507¹⁵²). Motivet som går igjen i disse

¹⁴⁴ Fischel regner bildet for å være malt i den perioden da Rafael forflytter seg fra Perugia til Firenze (1504), mens Dussler, som ser påvirkning fra Leonardo, mener at maleriet er malt mens Rafael befant seg i Firenze (1505). (Dussler [1966] 1971: 16-17). Det mystiske tredje barnet er trolig St. Taddeo (Ferino Pagden & Zancan 1989: 41).

¹⁴⁵ Trolig ble en annen tondo, *Madonna Conestabile*, malt i samme periode (Pope-Hennessy 1971: 181). Dussler daterer bildet til 1502-3 (Dussler [1966] 1971: 7).

¹⁴⁶ Dateres gjerne til 1505 (Dussler [1966] 1971: 18-19).

¹⁴⁷ Denne oppfatningen stammer særlig fra Fischel som i 1922 satte bildet i sammenheng med en skisse i Uffizi som viser en tilsvarende madonna med en landskapsbakgrunn (Chiariani 1990: 79).

¹⁴⁸ En landskapsscene har kommet til syne gjennom røntgenfotografering (Chiarini 1990: 79-80).

¹⁴⁹ Pope-Hennessy 1971: 183.

¹⁵⁰ Årstallet 1505 eller 1506 er innskrevet på madonnaens drakt. Baldinuccis skrifter viser at bildet har befunnet seg i Casa Taddi og bildet må derfor være et av de to bildene som i følge Vasari ble gitt til Taddeo Taddi av Rafael (Dussler [1966] 1971: 20).

¹⁵¹ Dussler [1966] 1971: 20-21.

¹⁵² Innskrevet på madonnaens drakt (ved halslinningen) finer man RAPHAELOVRB og romertallene MDVII. Bildet blir gjerne identifisert som det Vasari skriver at Rafael forlot uferdig da han dro fra Firenze i 1508, og som ble fredigstilt av Ghirlandaio. Det er generell enighet om at Ghirlandaios utførelse kun kan dreie seg om en del av jomfruens kjole (Pope-Hennessy 1971: 287).

maleriene – en sittende madonna vist i et landskap med Jesusbarnet og den unge Johannes døperen – var typisk for Firenze i denne perioden.

Madonna d' Alba (fig.12) fra omkring 1510-11 kan sies å være en kombinasjon av det florentinske formularet og erfaringene Rafael gjorde i arbeidet med freskene i Stanza di Segnatura.¹⁵³ Den tradisjonelle fremstillingen av en sittende madonna med Jesusbarnet og den unge Johannes døperen i en landskapsscene er her innskrevet i en rundform. Madonnaen sitter med det venstre benet fremover og det høyre benet bøyd inn under seg, samtidig som hun lener seg over mot Johannes døperen ved sin høyre side. I venstre hånd holder hun en bok som hun hviler mot kneet. Døperen sitter på kne og skuer opp mot moren og barnet. Mor og barn ser begge mot Johannes døperen. Bevegelsen hos madonnaen, bruken av forkortning og modellering med lys og skygge viser klare likhetstrekk med flere av figurene i freskene i Stanza della Segnatura. I en skisse som det generelt har vært referert til i sammenheng med *Disputa* eller *Skolen i Athen* finner man utgangspunktet for denne madonnaens positur, en naken kvinne er skissert sittende på marken med den høyre hånden strukket ut. Ingen av de to freskene har figurer som korresponderer med denne skissen, og det er på dette grunnlag at Pope-Hennessy identifiserer skissen som en forstudie til *Madonna d' Alba*.¹⁵⁴ Skisser viser også hvordan Rafael eksperimenterte seg frem til innramningen av bildet. Bildet har trolig vært planlagt som sirkulært helt fra begynnelsen av og Rafael har eksperimentert med ulik tetthet på innramningen. I den ferdige tavlen er imidlertid figurene satt i et vidt landskap med mye "luft" rundt seg. Også *Madonna Aldobrandini* dateres omtrentlig til perioden da Rafael arbeidet i Stanza della Segnatura.¹⁵⁵ Tegningen for denne madonnaen finnes også i Lille og utgjør det som til sammen omtales som Rafaels "rosa skissebok", et volum som også inneholder tegningene til *Skolen i Athen*. Også her korresponderer madonnaens bevegelse med positurer fra freskene i Vatikanet.

Man antar at *Madonna di Foglino* er malt mens Rafael arbeidet med freskene i Stanza di Eliodoro.¹⁵⁶ Jomfruen og barnet er her fremstilt som en himmelvisjon foran en fullmåne.¹⁵⁷ Madonnaen sitter med det venstre kneet litt høyere enn det andre, slik at det skapes rom via lys og skygge, hun ser ned på Jesusbarnet. *Madonna di Foligno* sammenlignes gjerne med *Sixtinske Madonna* (fig.13), som sannsynligvis ble bestilt i 1512 og ferdigstilt i løpet av våren

¹⁵³ Dussler [1966] 1971: 35-36.

¹⁵⁴ Pope-Hennessy 1971: 205, 287.

¹⁵⁵ Ca. 1509-10 (Dussler [1966] 1971: 26-27).

¹⁵⁶ Bildet antas å være ferdigstilt i løpet av våren 1512 (Dussler [1966] 1971: 31-32).

¹⁵⁷ Som et resultat av rensingen av altertavlen har enkelte beskrevet rundformen som en sol (Pope-Hennessy 1971: 207).

1513.¹⁵⁸ Den knelende figuren som forestiller St. Sixtus bærer en kappe dekorert med della Rovere slektens symbol, eikenøtter, og figuren har trekkene til pave Julius II.¹⁵⁹ Oppdraget ble utført for menigheten til kirken San Sisto i Piacenza, men pave Julius må ha vært sterkt involvert.

Maleriet kan oppfattes som et “vindu”, det er en hylle eller vinduspost langs bildets nedre del. Her står St. Sixtus’ bispelue mens to *puttier* hviler seg mot “vindusposten”. Draperiene i bildets øvre del folder seg til side og betrakteren får ta del i en himmelvisjon; madonnaen som skrider frem på en sky med Jesusbarnet i armene. Nedenfor kneler St. Sixtus og St. Barbara. Gardinene gjør at altertavlens rektangulære fasong modifiseres og er med på å gi illusjon av rom. Også madonnaens kappe, som blåser bakover, er med på å skape romlighet. Kappen danner en halvsirkel som fortsetter via madonnaens venstre arm og via Jesusbarnets høyre ben og arm. Slik dannes en nesten fullendt sirkelbevegelse. De knelende helgenene og den oppreiste madonnaen danner til sammen en pyramidal form, denne er likevel brutt opp ved at gardinene henger ulikt og fordi helgenene er plassert på ulike plan. St. Sixtus ser opp på madonnaen og peker ut av billedrommet, mot menigheten, mens St. Barbara senker blikket. Jesusbarnet og moren retter blikket mot bildets betrakter.

Det er interessant å se hvordan sirkelmønsteret går igjen i disse madonnaframstillingene. Månen skaper sirkelformen i *Madonna di Foligno* mens den dannes av kappen i *Sixtinske Madonna*, men framstillingene er også svært ulike. Figurene i *Sixtinske Madonna* okkuperer en mye større del av billedrommet, de er færre og de er satt tettere mot rammen enn i *Madonna di Foligno*.

Det er vanlig å sette *Madonna della Sedia* og *Madonna della Tenda* inn i denne sammenhengen. Dussler regner med at disse, som han regner som mindre andaktsbilder, ble utført kort tid etter at *Sixtinske Madonna* var ferdigstilt.¹⁶⁰ Rafael eksperimenterte på denne tiden med kompakte grupperinger som nærmest fylte rammen helt, særlig i de mindre verkene. I *Madonna della Sedia* finner man igjen framstillingen av kvinne og barn fra *Sixtinske Madonna*, samt de direkte blikkene som “gransker” betrakteren. Bare i disse to tilfellene kan man møte blikket fra mor og barn i en rafaelsk madonna.¹⁶¹ Likheten fortsetter med at Rafael i disse madonnaframstillingene har tatt i bruk den grønne fargen, selv om

¹⁵⁸ Malt på lerret. Rumohr lanserte en teori om at dette var på grunn av at maleriet skulle benyttes som prosesjonsbanner, men dette har blitt strekt tilbakevist av Dussler som mener at maleriet på forhånd var destinet for å henge over høyalteret, mellom de to sidevinduene (Dussler [1966] 1971: 37).

¹⁵⁹ Tidligere kardinal Giuliano della Rovere.

¹⁶⁰ Dussler [1966] 1971: 36.

¹⁶¹ Gombrich [1966] 1998: 69.

Rafael i *Madonna della Sedia* tar i bruk grønnfargen på en mer “radikal” måte ved å bruke fargen i madonnaens sjal, og slik bryter med den tradisjonelle fremstillingen av jomfruen.¹⁶²

Det har vært påpekt at *Madonna della Tenda* og *Madonna della Sedia* er realistiske fremstillinger av mor og barn.¹⁶³ De fleste vil oppfatte *Madonna della Sedia* som en mer “menneskeligjort” madonnaframstilling enn Rafaels tidlige madonnaer som for eksempel *Madonna Solly* (fig.11). Man kan hevde at dette er bilder med en uformel kontekst, kanskje spesielt sett i forhold til representasjoner av tronende madonnaer, som for eksempel *Madonna del Baldacchino* fra 1508.¹⁶⁴

Det har vært diskutert om Rafaels madonna i *Madonna della Sedia* er basert på en levende modell.¹⁶⁵ Rafaels skisser viser at benytter seg av levende modeller for å klargjøre ulike posisjoner og bevegelser, som så ble videreutviklet på et “mentalt” plan, gjennom en kreativ prosess.¹⁶⁶ Rafaels skissebøker viser hvordan han gjerne eksperimenterte seg frem til en viss komposisjon gjennom variasjoner over madonnamotivet, og disse viser ikke en naturtro gjengivelse av en bestemt kvinne. Skissene som man regner blant forberedelsene til *Madonna della Sedia* og *Madonna della Tenda* viser også denne type formale eksperimentering og videreutvikling av et mønster. Teorien om at disse madonnaene er basert på levende modeller finner derfor ikke sin gjenklang i skissene.¹⁶⁷

Madonna della Sedia og *Madonna della Tenda* er de siste madonnaframstillingene som viser få figurer med en tett forankring i rammen. Fra nå av dreier det seg gjerne om framstillinger der flere figurer er inkludert. Et eksempel på en slik framstilling er *Madonna del Pesce* der flere av skissene er bevart. Disse viser at Rafael selv var ansvarlig for komposisjonen, men endringene som er blitt gjort i den endelige utførelsen tilsier at maleriet ble fullført av hans verksted.¹⁶⁸ Også *Madonna dell'Imapanata* fra samme periode er sannsynligvis i stor grad utført av hans studio, mens komposisjonen er utarbeidet av Rafael selv.¹⁶⁹ Dette gjelder også senere framstillinger som *Madonna del Passegio*,¹⁷⁰ *Sacra*

¹⁶² Tradisjonelt bærer madonnaen en blå kappe. Bruken av grønt finner man også i hodetørklet i *Madonna Aldobrandini*. Også i *Madonna del Pesce* er det benyttet mye grønt, madonnaen er kledd i grønt, og hun bærer et hvitt sjal over skuldrene. Attribusjonen av dette maleriet er usikker, selve utførelsen blir ofte tillagt Rafaels verksted. Dateres til før 1517 (Dussler [1966] 1971: 38).

¹⁶³ Pope-Hennessy 1971: 216.

¹⁶⁴ Selv om madonnaen i *Madonna della Sedia* også er plassert på en trone, virker bevegelsene hun gjør for å støtte opp barnet “realistisk”. Crowe og Cavalcaselle påpekte for eksempel at “enhver” mor kunne ha støttet et barn på denne måten (Gombrich [1966] 1998: 70).

¹⁶⁵ Det finnes eksempler på at bildet blir karakterisert som et portrett. “A swift and frankly realistic portrait of a mother with her child, palpating and breathing with the hot life of the roman sun” (Oppè 1909: 189).

¹⁶⁶ Se referansen til Rafael i forbindelse med begrepet om “ideen” i kommende kapittel.

¹⁶⁷ Gombrich [1966] 1998: 67-69.

¹⁶⁸ Pope-Hennessy 1971: 21. Bildet kan dateres til før 1517 (Dussler [1966] 1971: 38).

¹⁶⁹ Dussler [1966] 1971: 38-39.

Famiglia di Francesco,¹⁷¹ *Madonna del Divino Amore*,¹⁷² *Sacra Famiglia della Rosa*,¹⁷³ *Madonna della Quercia*¹⁷⁴ og *Madonna della Perla*.¹⁷⁵

Gjennomgangen av Rafaels madonnaer viser at han gjerne eksperimenterte med rundformen. Madonnamotivet satt i en rund form kan sies å utgjøre en egen sjanger i Italia under renessansen, og det er i denne tradisjonen *Madonna della Sedia* inngår.

2.4 Tondo-formen

Rafael benyttet seg av et format – tondo-formatet – som lenge hadde vært populært, særlig i Firenze på midten 1400-tallet og som ble benyttet både i malerier og marmorrelieff, det var særlig et vanlig format for madonnaframstillinger.¹⁷⁶ Termen er avledet fra det latinske ordet for rund (*rotundus*) og brukes i denne sammenheng om et autonomt objekt. I følge Roberta J. M. Olson som har undersøkt tondoens historie og funksjon, på basis av filologiske undersøkelser sammenstilt med granskning av inventarlistene og kunstverkene selv, ble begrepet “tondo” om et enhetlig konsept etablert omkring 1470-80.¹⁷⁷

Det ser ut som de fleste tondi ble produsert for private hushold, selv om de også fantes i offentlige bygg eller i mer uformelle rom i kirkekompleks. Inventarlistene viser at tondi gjerne var lokalisert i de private rommene i en husholdning; soveværelset eller studiekammeret. Slike private rom ble vanlig i det typiske florentinske palassinteriøret på samme tid som tondi ble etablert som en konvensjon. Det var ikke vanlig med kapell i det florentinske 1400-tallshjem.¹⁷⁸ Det er heller ikke lokalisert noen alter i de private rommene, derimot ser det ut som om det har vært lagt vekt på andre objekt som kunne tjene som “rommets sentrum”. Beskrivelser fra inventarlistene viser at flere husholdninger hadde tondi

¹⁷⁰ Tilskrives Gian Francesco Penni og kan dateres til omkring 1516-8. (Dussler [1966] 1971: 45-46).

¹⁷¹ Utførelsen av maleriet er trolig gjort av Giuliano Romano. Datering omkring 1518 (Dussler [1966] 1971: 48).

¹⁷² Selve utførelsen er trolig gjort av Giuliano Romano eller G. F. Penni omkring 1518 (Dussler [1966] 1971: 49).

¹⁷³ Rosen og bordet den ligger på er senere tilføyelser. Rafael kan ha vært ansvarlig for komposisjonen, men bildet ble utført av medlemmer av hans verksted. Dateres til perioden 1518-20. (Dussler [1966] 1971: 49).

¹⁷⁴ Antageligvis utført 1517 av Giulio Romano og Raffaellino dal Colle (Dussler [1966] 1971: 50).

¹⁷⁵ Selv om Vasari omtaler dette bildet som samtidig med Rafael, er en datering omkring 1523-24 mer sannsynlig. (Dussler [1966] 1971: 51).

¹⁷⁶ Tondi ble produsert i Toscana fra omkring 1430 og langt inn på 1500-tallet. Den økte bruken av lerret kan ha vært en av årsakene til at det sirkulære maleriet “forsvant” (Olson 1993: 31, Olson 2000:1-2, 229). Det vil i det følgende bli fokusert på malt tondi tilvirket i tre.

¹⁷⁷ Selv om *formatet* altså var veletablert var det først på denne tiden at ordet “tondo” ble etablert som et *begrep* knyttet til kunstverk utført i dette formatet (Olson 1993: 32-34). Sirkelen kan assosieres med ideen om det fullkomne, og tondi inngår i en lang visuell tradisjon med å avbilde himmelske visjoner og guddommelige skikkelser i en sirkel. Etter hvert har slike framstillinger ble mer og mer selvstendig gjort og løsrevet fra en arkitektonisk ramme. Olsen tar opp nyplatonismens harmonisering av antikke og kristne tankesett i denne sammenheng (Olson 2000: 7-10, 34 -57).

¹⁷⁸ Kapellet i Palazzo Medici-Riccardi er i så måte et unntak.

satt i ramme med lysholdere og at de ofte var dekket av forheng, noe som indikerer en hellig funksjon ved at gjenstanden ble “beskyttet” fra dagliglivet.¹⁷⁹ En tresnittillustrasjon til Savonarolas *Predica dell'arte del bene morire* kan gi en indikasjon på tondoens plassering *in situ* i det hjemmelige interiør.¹⁸⁰ Fremstillingen viser et sengekammer der en tondo med madonna og barn er satt over sengen, den støttes av en hylle og er plassert høyt opp på veggen.¹⁸¹

I forbindelse med den private sfære står også såkalte *deschi da parto* eller fødselsbrett som finnes rikt dokumentert i det florentinske område. Dette var dekorerte brett eller fat, helst dekorert på begge sider, med rund eller oktogonal form. Brettene hadde motiv som kunne knyttes opp mot moderskapet og barnefødsel, og hadde gjerne fruktbarhetssymbolikk og/eller heraldiske symbol på baksiden. Antageligvis har *deschi da parto* blitt gitt som gave etter fødselen, slik man kan se beskrevet hos blant andre Vasari. Det finnes mange eksempler på slike scener i kunsthistorien der brett med kaker og frukt bæres inn i fødselsstuen. Det finnes også eksempler på at brettene ble gitt som gaver ved giftemål med ønske om *buon fortuna*.¹⁸² Spor etter oppheng viser at brettene hang i hjemmene etter fødselen og inventarlisen fra Medici-palasset viser at Lorenzo Medicis fødselsbrett hang på hans kontor ved hans død i 1492.¹⁸³

Populasjonen i Firenze var sterkt preget av gjentatte pestutbrudd i perioden fra 1340 og gjennom 1400-tallet, og giftemål og familieførøkelse var viktig.¹⁸⁴ I tråd med dette kan man tenke seg at også tondi ble bestilt i forbindelse med giftemål eller fødsel, som et hjemmelig andaktsbilde knyttet opp mot familien. Kanskje ble tondoen et alternativ til det tradisjonelle rektangulære husalteret, der tondoen opprettholdt den tradisjonelle religiøse andaktsfunksjonen samtidig som den videreførte noen av de familiære funksjonene fra *deschi*, slik at den sammenstilte den religiøse funksjonen og de samtidige humanistiske trender.¹⁸⁵

Det finnes flere likhetstrekk mellom *deschi* og tondi når det gjelder motiv, og selvfølgelig når det gjelder form, selv om tondi gjerne var en god del større. Filippo Lippis *Bartolini Tondo* i Palazzo Pitti (fra omkring 1450) passer godt inn i en slik sammenligning. Motivet er

¹⁷⁹ Olson 1993: 33; Olson 2000: 61.

¹⁸⁰ Utgaven fra 1496 (Olson 1993: 48-49).

¹⁸¹ Den høye plasseringen stemmer overens med et sitat fra 1510 og med andre visuelle kilder (Olson 1993: 49; Olson 2000: 79).

¹⁸² Musacchio 1999.

¹⁸³ Musacchio 1999: 76-77.

¹⁸⁴ Det ble i denne perioden skrevet flere avhandlinger om familiens betydning, blant annet Dominicis *Regola del governo di cura familiare* og Albertis *Della Famiglia* (Olson 2000: 86-7).

¹⁸⁵ Olson 2000: 29. Forskjellen på *deschi* og tondi bunner i funksjonen, mens tondi var andaktsobjekt var *deschi* bruksgjenstander (som likevel kunne ha religiøse motiv og henge på veggen når de ikke var i bruk).

det samme som går igjen på flere av fødselsbrettene og baksiden er dekorert med heraldiske symbol.¹⁸⁶ Det finnes også mange eksempler på tondi der heraldikk er inkludert i selve hovedmotivet.¹⁸⁷

Den såkalte *Tondo Doni* av Michelangelo er en av de mest kjente tondoene ved siden av *Madonna della Sedia*. Muligens var dette en bryllupsgave i anledning Maddalena Strozzi og Angelo Donis bryllup i 1503.¹⁸⁸ Andre har foreslått at tondoene ble bestilt i anledning barnefødsel eller barnedåp.¹⁸⁹ Parets første (overlevende) barn ble født i 1507. Maleriet viser den hellige familie. Maria er plassert sittende på marken med Josef knelende bak seg, mens barnet er plassert over Jomfruens høyre skulder, på Josefs kne. Jomfruen strekker armene mot Jesusbarnet som for å ta ham i mot. Scenen er plassert sentralt i bildets forgrunn, mens en mur som løper horisontalt over flaten skiller denne scenen fra den som utspiller seg i bakgrunnen. Nærmest muren ses Johannes døperen som barn. Lenger bak er det fem mannlige figurer, de er nakne eller i ferd med å kle av seg. De henholdsvis sitter på eller lener seg mot en mur og virker uanfektet av scenen som utspiller seg i forgrunnen. I bakgrunnen skimtes et landskap med vann. Ikonografisk kan scenen knyttes opp mot dåpen, representert ved Johannes døperen og figurene i bakgrunnen. Disse kan henvise til antikken og de som ennå ikke er kristne, men i ferd med å bli det via dåpen. Det at de tar av seg klærne og vannet i bakgrunnen indikerer dette.¹⁹⁰

Som Burckhardt har påpekt gir formatet viktige premisser for utformingen av et verk. Rundformformatet kan fungere som både en begrensning og en utfordring, og slik være utgangspunkt for formale eksperimenter med mediet, men formatet i seg selv kan også ha et betydningsinnhold.¹⁹¹ Det er sannsynlig at assosiasjonene mellom dåpshandling, evig liv og

¹⁸⁶ Tondoene viser blant annet jomfruens fødsel, det vil si scenen der gjester kommer med gaver etter fødselen. Fødselsscener er et vanlig motiv på fødselsbrettene.

¹⁸⁷ I min egen gjennomgang av tondi har jeg funnet at våpenskjold ofte er inkludert på en diskret måte, som en del av elementene i maleriet og ikke trukket ut som rene symbol slik det er gjort i *Bartolini Tondo*. Slik symbolikk finnes også i altertavler fra samme periode og vitner om det generelle fokuset på familie og slekt. St. Sixtus bærer, som det har blitt vist, en kappe dekorert med della Rovere familiens eikenøtter i *Sixtinske Madonna*.

¹⁸⁸ Eller tidlig 1504 (de Tolnay [1947] 1969: 66). Ekteparet er portrettert av Rafael, og kan han ha hatt mulighet til å se Michelangelos tondo i den forbindelse. Angelo Donis portrett ble trolig laget omkring 1505 mens Maddalena Donis portrett ble laget omkring 1506 (Dussler [1966] 197: 17).

¹⁸⁹ Fossi 1998: 16-18.

¹⁹⁰ Et forbilde for denne type ikonografi finnes i Filippo Lippi *De hellige kongers tilbedelse* fra 1430-50. Her vises fem halvnakne figurer som balanserer på ruinen i bildets mellomste sjikt. Disse kan representere personer som er i ferd med å konvertere til kristendommen, og slik er på terskelen til å tre over i en ny tilstand. De befinner seg i en liminal fase. Tondo-formen kan i denne forbindelsen representere gjenfødelse og evig liv, som oppnås gjennom dåpen. Johannes døperen er Firenzes patronhelgen og Johannes-skikkelsen går igjen i de florentinske tondoene. Møtet mellom ham og Jesusbarnet kan i enkelte tilfeller fungere som en prefigurering for innstiftelsen av dåpsritualet (Olson 2000: 89, 171, 208-211, 219-226).

¹⁹¹ Burchardt [1886] 1959.

sirkelformen kan ha spilt en rolle i renessansens resepsjon av tondi. På et mer formalt nivå kan man se en sammenheng mellom tondi og speil, siden 1400- og 1500-tallets speil gjerne var sirkelformet, konvekst og omsluttet av en forseggjort treramme. Olson omtaler tondi som eksempler, der den hellige familie i bildet fremstår som forbilde for den verdslige familie.¹⁹²

En sammenligning av *Madonna della Sedia* og Michelangelos *Tondo Doni* kan illustrere ulike løsninger på madonnaframstilling et i format som Burckhardt omtalte som “det vanskeligste og vakreste av alle.”¹⁹³ I følge Wölfflin har Michelangelo med *Tondo Doni* hatt et sentralt formalt problem i tankene; å utvikle maksimal bevegelse innenfor et begrenset rom.¹⁹⁴ I Michelangelos tondo fremstår da også de sentrale figurene i sin helhet, i motsetning til i Rafaels tondo.¹⁹⁵ Man ser også at Rafael har lagt større vekt på overflategjengivelse, i sjalets tekstur, i den polerte stolstolpen og en fargebruk som er omtalt som “venetiansk i sin rikdom”.¹⁹⁶ Michelangelos tondo har matte og klare farger, og er av Wölfflin omtalt som et malt relieff.¹⁹⁷ Figurenes organisering i *Madonna della Sedias* følger formatets rundform, mens i *Tondo Doni* organiseres figurene vertikalt og horisontalt. Scenen i forgrunnen fyller sirkelens lengderetning og scenen i bakgrunn springer horisontalt. Samtidig er figurenes bevegelser tilpasset sirkelformen. Muren i bakgrunnen er buet, noe som gjør at rundformen forplanter seg konkavt “inn” i bildet, mens organiseringen av figurene i forgrunnen gir en følelse av konveksitet, for eksempel er madonnaens ansikt sterkt forkortet, og gir inntrykk av å “sprengte flaten”. Slik får man en følelse av at overflaten er buet, og tondoens fremstår nærmest som en kule man kan se inn i, i motsetning til *Madonna della Sedia* som kan minne mer om refleksjonen i et krummet speil.¹⁹⁸

At Madonna og barn møter betrakterens blick er med på å understreke den “speilingen” som foregår i Rafaels tondo. Rafaels madonna er jo også en langt mer “eksemplarisk” mor enn Michelangelos som strekker armene over skulderen i stede for å snu seg mot barnet for å ta det imot. Dette er ingen beskyttende gest og som Wölfflin har påpekt fremstiller ikke Michelangelos tondo *moren* Maria, men *heltinnen* Maria.¹⁹⁹ Rafaels tondo ligger tettere opp mot tondoens tradisjonelle funksjon som et hjemmelig andaktsbilde knyttet til moderskapet.

¹⁹² Olson 2000: 96.

¹⁹³ “[D]as schwierigste und schönste aller Formate” (Burckhardt [1886] 1959: 257).

¹⁹⁴ Wölfflin [1899] 1997: 44.

¹⁹⁵ Michelangelos tondo er også mye større enn Rafaels, med en diameter på 120 cm.

¹⁹⁶ “[V]enetian in its richness” (Crowe og Cavalcaselle 1882: 228).

¹⁹⁷ Wölfflin [1899] 1997: 44.

¹⁹⁸ “This shape has the nature, and its image a way of optical functioning, like that of a mirror, not an Albertian window in to space” (Freedberg 1961: 183).

¹⁹⁹ Wölfflin [1899] 1997: 44.

Man kan si at mens Rafael understreker sirkelens harmoni, motsetter Michelangelo seg denne harmonien.²⁰⁰

Ved å se *Madonna della Sedia* i lys av tondo-formatet kan man bevisstgjøre seg visse sider ved maleriet. For det første står maleriet i en tydelig tradisjon når det gjelder motivet; madonna med barn og den unge døperen.²⁰¹ Det at maleriet er blitt omtalt som realistisk, og som et symbol på moderskapet passer inn i en tolkning i lys av formatet. Maleriet hørte til i den hjemmelige sfære og behøvde derfor ikke å ha det samme religiøse alvor som for eksempel *Sixtinske madonna* som jo ble malt på oppdrag for et kloster og skulle henge i en kirke.²⁰² Slik kan man forestille seg noe om Rafaels oppdrag, som trolig var et hjemmelig andaktsbilde malt for en privat husholdning som, gjerne i forbindelse med en større anledning. Videre kan man assosiere ut fra kulen på stolstolpen, som man kan velge å se som et heraldisk symbol, at maleriet er malt som oppdrag for et medlem av familien Medici. At maleriet er en tondo innebar også at det sannsynligvis var utformet med hensyn til at det skulle betraktes fra en lav synsvinkel fordi det skulle plasseres høyt opp på veggen, og i så fall kan man tenke seg at krumningen i Jesusbarnets fot kommer av slik hensyn.

Formatet kan slik fungere som *en* blant mange innfalsvinkler til maleriet, et maleri Burckhardt har omtalt som kroppsliggjøringen av hele rundbildeformatets filosofi.²⁰³

²⁰⁰ Zimmer 1991: 60. Burckhardt kritiserte i 1855 Michelangelos tondo på grunn av den affekte posituren til gruppen i forgrunnen og konkluderte med at en med slike intensjoner ikke burde male fremstillinger av den hellige familie (Fossi 1998: 30).

²⁰¹ Det er viktig å påpeke at inkluderingen av den unge Johannes døperen ikke er unik for dette maleriet. Som det kommer frem tidligere i kapittelet inkluderte svært mange av Rafaels madonnaframstillinger den unge Johannes døperen. Jesus og Johannes levde samtidig og i følge evangelisten Lukas var de i slekt. Det er en tradisjon for å fremstille disse sammen i malerkunsten. At Johannes døperen er inkludert behøver altså ikke å ses i unik sammenheng med tondo-formen. Som vi har sett var madonnamotivet typisk for tondi, og det var også vanlig med henvisninger til dåpen, men poenget bør ikke trekkes for langt her siden dette var en vanlig framstilling for Rafael, uavhengig av format.

²⁰² Dersom madonnaen skulle være et eksempel for den verdslige kvinne synes det også naturlig at hun er kledd etter samtidens mote, som med det orientalsk inspirerte sjalet. Også madonnaen i Filippo Lippis *Bartolini Tondo* er kledd etter datidens mote.

²⁰³ “[S]ie enthält sozusagen die ganze Philosophie des Rundbildes als solchen so deutlich in sich, daß jeder unbefangene Blick sich hier davon Rechenschaft geben kann, was das schwierigste und schönste aller Formate und was ein Format überhaupt für die Darstellung bedeutet” (Burckhardt [1886] 1959: 257).

3 Begynnelsen på fortellingen om Rafael

Questi è quel Raffael, cui vivo vinta
Esser temèo Natura, e morto estinta.²⁰⁴

Oppfatninger om kunstneren som har laget verket er med på å prege resepsjonen av selve verket.²⁰⁵ Et eksempel på dette er at madonnaen i *Madonna della Sedia* gjerne har blitt identifisert med kvinnen som skal ha vært Rafaels elskerinne, bakerens datter, den legendariske Fornarina.²⁰⁶ Men når kom Fornarina inn i Rafaels liv, eller rettere sagt, når kom Fornarina inn i historien om Rafaels liv?

Når man leser en biografisk fremstilling er det er lett å overse konstruksjonsaspektet; at all historieskrivning er tolkninger av en viss overlevert kunnskap, der forfatteren ordner materialet slik at det til slutt fremstår som, for eksempel, fortellingen om et levd liv.²⁰⁷ Et biografisk verk forteller ikke bare noe om den det skrives om, men også om den som skriver og om tiden denne personen skriver i. Hva legges det vekt på i biografien? Hvilke historier trekkes frem? Hvordan fremstilles disse?

I dette kapittelet forsøker jeg å identifisere begynnelsen på fortellingen om Rafael. Kan utgangspunktet for noen av de senere fremstillingene av Rafael finnes i tekster fra hans egen samtid og hans nære ettertid? Jeg tar for meg Rafaels biografi, slik den har blitt fremstilt gjennom et litterært verk fra hans nære samtid med Vasaris *Vite*.²⁰⁸ Både i form og innhold kan Vasaris fremstilling sies å være konstituerende for den senere kunsthistorieskriving; via struktur og diskursiv form, og i konstruksjonen av en kunsthistorisk kanon. Sannsynligvis er Vasaris fremstilling også konstituerende for mye av oppfatningen man i dag har av Rafael.

Jeg vil også gå gjennom Rafaels biografi, basert på kilder som i dag blir regnet som “autentiske”, det vil si, kilder som med stor grad av sannsynlighet er nedtegnelser fra Rafaels egen samtid og som er “det de gir seg ut for å være”. Dette dreier seg i stor grad om testamenter, kontrakter, brev og andre personlige skildringer. Jeg baserer meg her i hovedsak

²⁰⁴ Belloris oversettelse av Teobaldeos eller Bembios epigraf på Rafaels gravsten i Pantheon (Golzio 1969: 600).

²⁰⁵ “Repeatedly we encounter attempts to link the character of the artist with that of his work, and to infer the nature of the man from his works. It would be well worth examining this thesis in specific cases, for example, in the biography of Raphael” (Kris og Kurz [1934] 1979: 63).

²⁰⁶ Gombrich [1966] 1998: 66.

²⁰⁷ Det er i denne sammenheng naturlig å nevne Hayden Whites fokus på historieskriving som fortellerkunst, der han tar i bruk poetisk teori i sin analyse av ulike narrative strategier historikere benytter seg av, se for eksempel White 1973. Pierre Bourdieu har tatt opp det problematiske ved biografien i artikkelen “Den biografiske illusjon” der han påpeker at “å snakke om en livshistorie innebærer at man i det minste forutsetter at livet er en historie (og det er ikke så rent lite), og at et liv [...] er en uadskillelig samlet helhet av begivenheter hos en individuell eksistens oppfattet som en historie, og fortellingen om denne historien” (Bourdieu [1986] 2004: 86).

²⁰⁸ Jeg benytter meg hovedsakelig av George Bulls utvalg og oversettelse fra 1965.

på John Shearmans nøye granskning av kilder fra 1483 til 1602, i *Raphael in Early Modern Sources* fra 2003. Det er viktig å påpeke at også Vasari kan ses som en “autentisk” kilde. Vasari kan ha basert seg på muntlige overleveringer og han kan ha kjent til stoff som har gått tapt i tidens løp.

Svært mye av det som skrives om Rafael bygger på en gjengivelse av Vasari, slik har hans fortelling bidratt til å standardisere historien om Rafael. Derfor er det interessant å se på Vasaris fremstilling, på historiene han trekker frem og hvilke språk disse skrives i. Kunsthistorikeren Paul Barolsky maner til en mer litterær lesning av Vasari. Ikke som en historisk kilde, men som historiefortelling og et litterært verk, slik man leser en novellist i tradisjonen fra Boccaccio.²⁰⁹

3.1 Rafaels biografi med utgangspunkt i Vasari

Vasaris bok, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori italiani*, har hatt stor påvirkning i kunsthistorien.²¹⁰ Arbeidet med boken startet omkring 1543.²¹¹ Den omfattende og systematiske fremstilling av kunstnere og deres verk var av den første i sitt slag og har fungert som en slags fastsettelse av kanon når det gjelder renessansens kunstnere.²¹² Boken utkom første gang i 1550, og andreopplaget kom i 1568.²¹³ Giorgio Vasari var født i 1511 og var bare 9 år da Rafael døde.²¹⁴ Likevel var det mange gjenlevende i Rafaels sirkel som Vasari kan ha møtt; Giulio Romano, Perion del Vaga, Giovanni da Udine og Bindo Altoviti, blant andre.²¹⁵ Legenden om Rafael ble skapt av Vasari skriver Anthony Blunt.²¹⁶ Her følger et grunnriss over Vasaris fremstilling:

Vasaris fremstilling av Rafaels *Vita* starter med en idyllisk beskrivelse av familielivet i Urbino, der Rafael ble født på en langfredag i 1483. Moren gav barnet brystmelk, noe som Vasari beskriver som viktig for guttens dannelse; ammet av sin egen mor og opplært i familielivet hjemme, ikke hos bønder eller “alminnelige folk” som ikke hadde like “pene

²⁰⁹ Barolsky 1991: 3-12.

²¹⁰ Selv om Paulo Giovio regnes som Rafaels første biograf med *Raphaelis Urbinatis vita* fra ca 1525, er Vasaris *Vita* den første større systematiske gjennomgang av Rafaels biografi og det er hans fremstilling som har blitt sitert i ettertiden, en gjennomgang av Vasaris fremstilling er derfor mest relevant med tanke på ettertidens resepsjon.

²¹¹ Boase 1979: 45.

²¹² Selvfølgelig har ikke denne “kanon” vært stillestående, kunstnere har kommet til og andre har falt fra, men Vasaris *Vite* har fungert som et veiledende verk.

²¹³ I andreopplaget var det gjort noen endringer som ikke bare var fordelaktige for Rafael, det har vært påpekt at dette ble gjort for å kontrastere Rafael og Michelangelo (Blunt 1958: 2).

²¹⁴ Boase 1979: 3-4.

²¹⁵ Boase 1979: 236.

²¹⁶ Blunt 1958: 2.

manerer”.²¹⁷ Faren Giovanni Santi gav sønnen det velvalgte navnet Rafael.²¹⁸ Rafaels far beskrives som en snill og meget intelligent mann, en middels maler, men med mange oppdrag i Urbino.²¹⁹ Gutten vokste opp som farens elev, som så at gutten var betatt av kunst og meget intelligent. Da faren fant at han ikke hadde mer å lære sønnen oppsøkte han Perugino, som Giovanni regnet som tidens mest fremdragende maler, i Perugia. Vasari har en lengre beskrivelse av hvordan Giovanni, som var en mann av god herkomst og med gode manerer, på en meget sympatisk måte ble venner med Perugino, hvorpå han taktfullt fremla sitt ønske om at sønnen skulle få gå i lære hos ham.²²⁰

Det var mange tårer fra moren da Rafael dro til Perugino sammen med sin far for å introduseres for Perugino.²²¹ I Perugia absorberte han Peruginos lære i den grad at det ble nesten umulig å skille lærer og elev.²²² Etter hvert kom Rafael til Firenze, der han på nytt ble elev i det han innså at alt han hadde lært hos Perugino kun var et steg på veien sett i forhold til de florentinske mestre.²²³ I Vasaris fremstilling av Baccio d’Agnolos *Vita* får man et glimt av den unge Rafael som hadde kommet til Firenze for å studere mesterverkene til Leonardo og Michelangelo. I Baccios verksted skal Rafael ha inntatt en ledende rolle.²²⁴ Rafael ble behandlet med stor respekt i Firenze, og han var stadig å se i Taddeo Taddis hus.²²⁵ Rafael studerte Masaccios fresker, og det han så hos Leonardo og Michelangelo inspirerte ham til å studere enda mer intenst. Slik utviklet Rafael en helt ny stil etter oppholdet i Firenze, som ikke hadde noe å gjøre med den foregående, skriver Vasari²²⁶

Etter Bramantes forslag, fordi han og Rafael kom fra samme by og var fjerne slektninger, sendte Julius II bud fra Roma og Rafael forlot straks arbeidet han hadde i Firenze.²²⁷ I den påfølgende beskrivelse av *Skolen i Athen* navngir Vasari flere av figurene i fresken som samtidige portrett. Blant annet skriver han at Rafael inkluderte et portrett av seg selv og Sodoma i *Skolen i Athen*.²²⁸ Da Julius II så Rafaels arbeid bestemte han seg for å fjerne både de ferdige freskene og de som var under arbeid, for å la Rafael alene stå for utsmykningen.²²⁹

²¹⁷ Vasari [1568] 1987: 285.

²¹⁸ Vasari [1568] 1987: 285.

²¹⁹ Vasari [1568] 1987: 284-285.

²²⁰ Vasari [1568] 1987: 285.

²²¹ Vasari [1568] 1987: 284-285.

²²² Vasari [1568] 1987: 285.

²²³ Vasari [1568] 1987: 315.

²²⁴ Boase 1979: 238-239.

²²⁵ Vasari [1568] 1987: 287.

²²⁶ Vasari [1568] 1987: 289-90.

²²⁷ Vasari [1568] 1987: 291.

²²⁸ Denne fremstillingen har dannet konvensjon for fremstillingen av den unge Rafael. For en videre diskusjon, se Wagner 1969. Tittelen *Skolen i Athen* dukket ikke opp før med Bellori i 1695 i *Descrizione*. Vasari

I forbindelse med beskrivelsene av freskene i Vatikanet påpeker Vasari at Rafael, fra naturens side, hadde en egen evne til å male hoder med fantastisk vakre og grasiøse uttrykk.²³⁰ Videre beskrives Rafaels sans for varierte og passende uttrykk.²³¹ Vasari bemerker også livaktigheten i Rafaels arbeid, for eksempel illusjonen av lys og skygge i *Befrielsen av St. Peter* som man nesten ikke kan tro er et maleri. Glansen fra soldatenes rustning er mer virkelig enn virkeligheten selv, skriver han.²³²

Vasari legger også vekt på Rafaels dyktighet som portrettør. Han beskriver et portrett av Pave Julius II som var så virkelighetsnært at alle som så det bevret som om paven skulle stått der i egen person.²³³ På denne tiden hadde Rafael fått et stort navn i Roma og han hadde utviklet en glatt og grasiøs stil som alle beundret, skriver han.²³⁴ Rafael hadde nå sett en mengde antikviteter og han studerte konstant, men han hadde ennå ikke nådd det ultimale grandiose og majestetiske uttrykket, i følge Vasari.²³⁵ Dette skal han imidlertid ha oppnådd etter at han studerte Michelangelos teknikk i det Sixtinske kapell.²³⁶ Da pave Julius II døde fortsatte Leo X "kultiveringen" av Rafaels geni. Rafael var nå brakt inn i de innerste sirklene til en pave som fulgte tradisjonene fra Medici-familien i sin interesse for malerkunsten.²³⁷

Vasari beskriver maleri utført av Rafael som sannheten selv; i hans figurer ser huden ut til å bevege seg, de puster og pulserer, de er som livet selv.²³⁸ Albrecht Dürer var en stor beundrer av Rafael og sendte ham et vakkert utført selvportrett, skriver Vasari. I gjengjeld sendte Rafael flere av sine egne tegninger som den tyske kunstneren tok godt vare på og skattet høyt.²³⁹ På dette tidspunkt hadde Rafael en så høy status at han hadde tegnere som arbeidet for seg over hele Italia, en dog i Hellas, påpeker Vasari.²⁴⁰

komprimerer ikke verksbeskrivelsene med titler slik man er vant til i dagens kunsthistoriske praksis (Rubin 1995: 387).

²²⁹ Vasari [1568] 1987: 292-293. Vasaris beskrivelse av Rafaels arbeid i Vatikanet er svært uklar, noe som har vært tema for flere drøftinger. I beskrivelsen av *Parnassus* blir det for eksempel tydelig at Vasari til en viss grad forholder seg til Marcantonio Raimondos gravering av fremstillingen og ikke til selve fresken. Samtidig har Vasari med elementer som ikke finnes i graveringen, kun i fresken (Wood 1988: 211-122).

²³⁰ Vasari [1568] 1987: 295.

²³¹ Vasari [1568] 1987: 295-296.

²³² Vasari [1568] 1987: 300.

²³³ Vasari [1568] 1987: 297.

²³⁴ Vasari [1568] 1987: 297.

²³⁵ Vasari [1568] 1987: 297.

²³⁶ Dette skal ha skjedd etter at Michelangelo måtte flykte fra Vatikanet til Firenze etter en uenighet med pave Julius II. Bramante som hadde nøklene til kapellet viste sin venn freskene (Vasari [1568]1987: 297).

²³⁷ Vasari [1568] 1987: 302.

²³⁸ Vasari [1568] 1987: 304.

²³⁹ Vasari [1568] 1987: 306.

²⁴⁰ Vasari [1568] 1987: 310.

Vasari nevner at Rafael skal ha malt portrett av Beatrice av Ferrara og “mange andre kurtisaner, inkludert sin egen elskerinne”.²⁴¹ Et annet sted skriver han at Rafael malte et “vakkert og livaktig portrett av kvinnen som han elsket inntil sin død”.²⁴² Denne kvinnen omtales som en av flere elskerinner.²⁴³ Vasari beskriver Rafael som en meget amorøs mann med en stor kjærlighet til kvinner som han alltid var “villig til å tjene”.²⁴⁴ I enkelte tilfeller skal Rafaels kjærlighet til kvinner ha forhindret ham fra å utføre sitt arbeid, i så stor grad at Rafaels venn Agostino Chigi fikk innlosjert Rafaels kvinne i sitt hus under arbeidet med den første loggia i palasset i Trastevere, fordi Rafael ikke klarte å konsentrere seg om arbeidet på grunn av sin “blinde forelskelse”.²⁴⁵

Kardinal Bibbiena, som var en nær venn av Rafael, skal ha ønsket å arrangere et giftemål mellom Rafael og sin niese. Rafael skal ha utsatt bestemmelsen, men årsaken til dette var ikke uverdigg, skriver Vasari, for Paven hadde latt Rafael forstå at i belønning for sitt arbeid og talent ville han mota kardinalhatten.²⁴⁶ Innen den tid ble, i følge Vasari, kjærligheten til kvinner Rafaels bane.²⁴⁷ Etter en spesielt heftig affære skal Rafael ha kommet hjem med alvorlig feber. Legene diagnostiserte denne som et utslag av heteslag og i denne tilstanden skal de ha utført årelating istedenfor å gi ham “det styrkende middel som han trengte”.²⁴⁸ Siden Rafael ble svakere og svakere fikk han oppført sitt testamente, der han som en god kristen først etterlot til sin elskerinne det hun trengte for å leve et verdig liv, skriver Vasari. Han fordelte deretter sine eiendeler mellom sine disipler; til Giulio Romano som han alltid hadde elsket høyt og florentineren Giovanni Francesco, kalt Il Fattore, samt til en prest og slektning som kom fra Urbino. Deretter stipulerte Rafael at noe av hans rikdom skulle benyttes til å restaurere en av de antikke tabernaklene i Santa Maria della Rotunda (Pantheon) og til å lage et alter med en madonnastatue i marmor. Han valgte denne kirken som sitt siste hvilested. Etter å ha avlagt sitt skriftemål endte Rafaels liv på langfredag, på den samme dagen han ble født. Han var 37 år da han døde, “og vi kan være sikre på at akkurat som han forskjønnet verden med sitt talent da han levde pryder hans sjel nå himmelen selv”.²⁴⁹

²⁴¹ Vasari [1568]1987: 312.

²⁴² Vasari [1568] 1987: 307. Dette sitatet settes ofte i sammenheng med *Donna Velata* i Palazzo Pitti (Dussler [1966] 1971:43).

²⁴³ Vasari [1568] 1987: 307.

²⁴⁴ Vasari [1568] 1987: 312.

²⁴⁵ Vasari [1568] 1987: 312.

²⁴⁶ Vasari [1568] 1987: 319-320.

²⁴⁷ Denne forklaringen på Rafaels død finnes i en kort tekst av Simone Fornari, publisert i 1549, og kan ha vært Vasaris inspirasjon, selv om forholdet også kan ha gått andre veien, se ovenfor.

²⁴⁸ Vasari [1568] 1987: 320-321.

²⁴⁹ Vasari [1568] 1987: 320.

Vasari skriver videre at mens Rafael lå død i hallen der han hadde arbeidet plasserte man maleriet han hadde arbeidet med, *Transfigurasjonen*, ved hans hode. “Synet av dette levende kunstverket sammen med Rafaels døde kropp gjorde at hjertene til alle som så dette brast av sorg”, skriver han.²⁵⁰ Det fantes ikke en kunstner som ikke gråt av sorg da Rafael ble fulgt til graven, også hele det pavelige hoff ble slått av sorg ved Rafaels død. Selv paven skal ha grått bittert.²⁵¹ Vasari avslutter Raphaels *Vita* med en gjengivelse av epitafiet på Rafaels grav, diktet av Bembo ifølge Vasari. Han gjengir også det Baldessare Castiglione skrev om Rafaels død.²⁵²

Slik forteller Vasari historien om Rafaels liv. I fortelling går beskrivelsen av mannen og kunsten sammen. Ord som gratie, høvisk, verdig og passende går igjen i beskrivelsen av Rafaels kunst så vel som personlighet. I biografiens innledning skriver Vasari:

With wonderful indulgence and generosity heaven sometimes showers upon a single person from its rich and inexhaustible treasures all the favours and precious gifts that are usually shared, over the years, among a great many people. This was clearly the case with Raphael Sanzio of Urbino, an artist as talented as he was gracious, who was endowed by nature with the goodness and modesty to be found in all those exceptional men whose gentle humanity is enhanced by an affable and pleasing manner, expressing itself in courteous behaviour at all times towards all persons. Nature sent Raphael into the world after it had been vanquished by the art of Michelangelo and was ready, through Raphael, to be vanquished by character as well. Indeed until Raphael most artists had in their temperament a touch of uncouthness and even madness that made them outlandish and eccentric [...]. So nature had every reason to display in Raphael, in contrast, the finest qualities of mind accompanied by such grace, industry, looks, modesty and excellence of character [...]. One can claim, without fear of contradiction that artists as outstandingly gifted as Raphael are not simply men but, if allowed to say so, mortal gods.²⁵³

Avslutningsvis skriver Vasari “when this noble craftsman died, the art of painting might well have died with him; for when Rapahel closed his eyes, painting was left as blind”.²⁵⁴ Fokuset på Rafael er i sammenheng med *malerkunsten*. Den rosende omtalen til tross, Rafael står likevel tilbake for Michelangelo, som omtales som den som behersket *alle* kunster.²⁵⁵ Vasari skriver at “naturen var klar til å bli overvunnet av karakter” etter at den hadde blitt overvunnet av Michelangelos kunst. Det er altså via sin *personlighet* at Rafael overvinner naturen.

²⁵⁰ Vasari [1568] 1987: 321.

²⁵¹ Vasari [1568] 1987: 321.

²⁵² Vasari [1568] 1987: 323-324.

²⁵³ Vasari [1568] 1987: 284.

²⁵⁴ Vasari [1568] 1987: 321.

²⁵⁵ “So he decided to send into the world an artist who would be skilled in each and every craft, whose work alone would teach us how to attain perfection in design [...], sculpture and architecture [...]. He also saw that in the practice of these exalted disciplines and arts, namely painting, sculpture, and architecture, the Tuscan genius have always been pre-eminent” (Vasari [1568] 1987: 325).

Slik kan man hevde at fremstillingene av Rafael og Michelangelo fyller ulike oppgaver i teksten. Mens Michelangelo fremstilles som et naturgitt talent som behersker og bringer alle kunster til perfektjon slik at enhver kunstform med ham når sitt optimale uttrykk, er Rafael (kun) den ypperste når det gjelder malerkunst.²⁵⁶ Hos Rafael går perfektjonen som maler også sammen med en perfekt dannelse og karakter.

Rafaels *Vita* er tilpasset bokens didaktikk, der Rafael fremstår som et forbilde for andre kunstnere. Rafael er den som gjennom *karakter* beseierer naturen. Rafael beskrives som perfekt når det gjelder høvisk fremferd. En evne som kunstnere flest har manglet, skriver Vasari, “the dark shadow of vice were often more evident in their lives than the shining light of virtues that can make men immortal”.²⁵⁷ Vasari beskriver hvordan Rafael brakte inn i profesjonen en evne til å få kunstnerne til å leve i en tilstand av “naturlig harmoni og enighet”:

Heaven gave him the power to bring about in our profession a phenomenon completely alien to our character as painters [...]. At the sight of Raphael, all their bad humour died away, and every base and unworthy thought left their minds [...]. The artists was won over by his accomplishments and because of his courteous behaviour, and above all the loving-kindness of his nature. Raphael was so gentle and so charitable that even animals loved him, not to speak of men.²⁵⁸

Rafael gav alltid bort sine tegninger, forlot gjerne sitt eget arbeid for å hjelpe andre, og kunstnerne han hadde ansatt ble behandlet med en kjærlighet av den typen som forbeholdes ens egne barn, ikke ens håndverkere, fortelles det videre.²⁵⁹ Vasari skriver at man aldri kunne se Rafael forlate sitt hjem uten at han var fulgt av minst femti disipler, alle utmerkede kunstnere som ønsket å vise ham respekt, og at den som ble ansatt av Rafael kunne være sikker på å ha kommet til en “trygg havn”.²⁶⁰ Kort sagt levde Rafael mer som en prins enn en maler, skriver Vasari.²⁶¹ Han beskriver flere ganger hvordan Rafael kom overens med sine oppdragsgivere. Denne gjensidige respekten mellom patron og maler synes viktig for Vasari. Rafael var venn med både Pave Julius II og Pave Leo X til tross for deres høye rang, Vasari gjør det klart at dette var på grunn av Rafaels høviske væremåte kombinert med hans kunst. Slik fremstår Rafael som selve hoffkunstneren, ikke bare på grunn av sin dyktighet som

²⁵⁶ “Because of Raphael, art, colouring, and invention have all three been brought to a pitch of perfection” (Vasari [1568] 1987: 321).

²⁵⁷ Vasari [1568] 1987: 284.

²⁵⁸ Vasari [1568] 1987: 322.

²⁵⁹ Vasari [1568] 1987: 322.

²⁶⁰ Vasari [1568] 1987: 322.

²⁶¹ Vasari [1568] 1987: 322.

håndverker men også som “hoffmann”. Rafael kan ses på som et bilde på hoffmannen, slik denne fremstilles i Castiglione sin bok *Il Libro di cortegiano* fra 1528.²⁶²

Slik kan Rafael fremstå som et eksempel til etterfølgelse for andre kunstnere. Vasari skriver at de som følger Rafael i fremtiden vil vinne berømmelse på jorden, og hvis de også følger hans eksempel i sitt liv vil de bli belønnet i himmelen.²⁶³ Denne høviske fremferden ville føre til økt anseelse for kunstneren, noe som var et viktig mål i denne perioden.

Rafael kunne også fungere som et eksempel på andre måter. Gjennom hans læremåte. Rafael beskrives som den som hele tiden er oppmerksom på nye stilretninger og teknikker, han tilegnet seg disse og brukte dem på sin egen måte. Vasari beskriver flere ganger hvordan Rafael går fra å være mester til å bli elev. Rafaels første stil er den han utviklet under Perugino, før han lot seg inspirere av Leonardo mens han til sist nok en gang gikk fra å være mester til å bli elev for å tilegne seg Michelangelos teknikker. Likevel lykkes det ham ikke å fremstille den nakne menneskekroppen slik Michelangelo gjorde, og da valgte han å fokusere på andre ting som falt naturlig for ham og som også er viktig for fremstillingen av et godt bilde, skriver Vasari.²⁶⁴ Slik blir Rafael et eksempel på hva man kan oppnå gjennom studier og flittig arbeid, men også ved å konsentrere seg om det man har naturlige evner for. Vasari nevner Paulo Uccello og Jacopo Pontormo som eksempler på kunstnere som har arbeidet i opposisjon til sitt “naturlige talent”.²⁶⁵

I Vasaris tekst fremstilles Rafael som den perfekte kunstner både når det gjelder dannelse, væremåte og arbeidsteknikk, han fremstår slik som et ideal.²⁶⁶ Elsket på hoffet så vel som av andre kunstnere; maleren som levde som en prins. Slik kan man si at han fremstilles som den moderne Apelles.²⁶⁷ Vasari gjør også en eksplisitt sammenligning med Apelles i innledningen til tredje del av *Vite*, der han introduserer Rafael slik:

²⁶² Den perfekte “hoffmann” må ha en bestemt gratie skriver, Castiglione; “una certa grazia e, come si dice, un sangue, che lo faccia al primo aspetto a chiunque lo vede grato e amabile, e sia questo un ornamento che comogna e compagni tutte le operazioni sue, e prometta nella fronte quel tale esser degno del commercio e grazia d’ogni gran signore” (gjengitt i Cian 1957: 41-42).

²⁶³ Vasari [1568] 1987: 322.

²⁶⁴ Vasari nevner blant annet evnen til å fremstille og uttrykke (med dyktighet, letthet og dømmekraft) varierte scener og ideer, samt komponere godt og unngå å fylle bildene med for mye, eller for lite, og skape renhet og orden. En kunstner må også utstyre sine bilder med varierte og uvanlige perspektiver, skriver han og nevner videre en rekke emner en kunstner må kunne beherske (Vasari [1568] 1987: 317). Fokuset på hva Rafael *ikke* behersker er blant tilleggene i Rafaels *Vita* som kom til i andreutgaven. I tiden mellom Vasaris to utgivelser hadde Ludovico Dolce kommet med sin dialog *L’Aretino*, der Michelangelos dyktighet omtales som begrenset i et hvert felt utenom tegning, mens Rafael fremstilles som den som mestrer alle felt. Vasaris tillegg er trolig en reaksjon på dette.

²⁶⁵ Vasari [1568] 1987: 319.

²⁶⁶ Dette blir en motsetning til Michelangelo som fremstilles som et uoppnåelig geni, ikke som et eksempel til etterfølgelse, idet kunsten som helhet når sitt ultimale uttrykk med ham.

²⁶⁷ Rubin 1995: 357-401. Apelles var hoffmaler ved Alexander den Stores hoff. Også Apelles kunst var kjent for å ha gratie, *venustas* (lat.) skriver Plinius i *Naturalis Historia*, mens Quintilian bruker ordet *gratia* (lat.) i

But he most graceful of all was Raphael of Urbino, who studied what had been achieved by both the ancient and the modern masters, selected the best qualities from all their works, and by this means so enhanced the art of painting that it equalled the faultless perfection of the figures painted in the ancient world by Apelles and Zeuxis [...].²⁶⁸

I oversettelse kan det være lett å overse de språklige grepene som Vasari gjør. For eksempel gjør han bruk av repetisjon av ord der Rafaels “helgenaktighet” trer tydelig frem.²⁶⁹ Rafael ble født og døde på langfredag (venerdì santo). Rafaels gode manerer blir påpekt (costumi santi). Hans fars navn var Giovanni Santi. Det legges også vekt på at valget av navnet Rafael var et lykkelig valg.²⁷⁰ Navnet “Raffaello Santi” passer i Vasaris tekst godt overens med fremstillingen av utseende, personlighet og malestil. Et av Rafaels maleri settes sågar i forbindelse med et under, altertavlen som forestiller Jesus på vei til korsfestelsen, det såkalte *Lo Spasimo*, som Rafael hadde laget for klosteret Santa Maria dello Spasimo i Palermo. På vei til Sicilia grunnstøtte skipet og ble knust til pinneved sammen med alt om bord, bortsett fra maleriet, som skylte i land i Genova. Her ble det umiddelbart sett på som et mirakuløst verk og ble tatt vare på. Senere ble det sent til Palermo hvor det er mer berømt enn selve Etna, skriver Vasari.²⁷¹

I følge Paul Barolsky er Vasaris Rafael en poetisk oppfattet figur, skapt ut ifra tradisjonen hos Francesco Petrarca.²⁷² Som Petrarcas Laura, i hans *Rime*, er Rafael skapt ut fra forfatterens intensjon, begge fremstilles som “himmelske figurer” hvis liv står i en direkte tilknytning til Jesu liv.²⁷³ Rafael ble født og døde på dagen for Jesu død på korset. I følge tradisjonen på 1300-tallet var 6. april datoen for Jesu død, dette er også datoen for Rafaels død

Instituto Oratoria. Rafaels første biograf Paulo Giovio ser ut til å ha kombinert beskrivelsene fra Plinius og Quintilian når han omtaler Rafaels gratie. Gratiebegrepet (*gràzia* it.) blir også viktig for Vasari. Men det var ikke den høysete estetiske kvaliteten for Vasari. I Sebastiano del Piombos *Vita* omtaler Vasari med forakt de som fortrakk Rafaels *gratie* fremfor Michelangelos *dybde*. Gratie er ikke en ren estetisk kvalitet hos Vasari, hans beskrivelse av Rafaels gratie omfatter også hans væremåte (Blunt 1958: 3-4).

²⁶⁸ Vasari [1568] 1987: 252.

²⁶⁹ Rubin 1995: 381. Ordet “santo” betyr “hellig”. Paul Barolsky påpeker at navn er viktig for Vasari og nevner i den forbindelse fokuset på Rafaels familienavn. Han påpeker at ordet “navn” (“nome”) går igjen i Vasaris vokabular og at frasen “acquistare nome”, å erverve/skaffe seg et navn, er en av de mest brukte i *Vite*. Vasari snakker også om “gode” navn som kan sikre berømmelse. Det er ikke uvanlig i litteraturen at et navns etymologiske betydning spiller en rolle, for å understreke en tematikk eller mangfoldiggjøre denne (Barolsky 1991: 39-42).

²⁷⁰ Vasari [1568] 1987: 285. Navnet på erkeengelen Rafael, som tilhørte den høyeste rangklasse av engler. Også farens navn “Giovanni” er av betydning her; han fremstilles som den som valgte den “rette vei” for sin sønn (“the right path”), og kan sammenlignes med Johannes døperen som gjorde vei for Kristus (Barolsky 1991: 39).

²⁷¹ Vasari [1568] 1987: 307-308.

²⁷² Barolsky 1991: 38-39. Ikke bare her, men i hele Vasari sin fremstilling finner Barolsky referanser til Dante, Petrarca og Boccaccio.

²⁷³ Selv om begge har forbilder i “virkeligheten” (Barolsky 1991: 39).

i følge Bembo sin epitaf, som Vasari gjengir.²⁷⁴ I denne tradisjonen dør Rafael altså på nøyaktig samme dag som Jesus, både når det gjelder dato og den rituelle dag.²⁷⁵ Også hos Petrarca er 6. april en viktig dato, på denne dagen i 1327 så han Laura for første gang og dette var derfor datoen for hans “spirituelle gjenfødelse”. Det var også datoen for Lauras død, 6. april 1348.²⁷⁶ Petrarca benytter seg av en tradisjon fra Dante. I sin *Vita Nuova* skrev han om sin egen *transfiguramento* idet han så Beatrice for første gang, noe som altså også skjer med Petrarca idet han ser Laura for første gang. Barolsky påpeker at Vasari følger denne tradisjonen når han skriver at Rafael døde idet han malte den transfigurerte Kristus. Vasari skriver at Rafael døde etter å ha samlet all sin styrke og genialitet i utførelsen av Kristus sitt ansikt og at dette var det siste han gjorde.²⁷⁷ Slik kan man si at Rafael selv ble “transfigurert” etter å ha sett Jesu ansikt.²⁷⁸

Vasaris “Rafael” kan ses som en litterær figur som skal tjene en funksjon i teksten. Han skal fremstå som *eksempel* til etterfølgelse for andre kunstnere når det gjelder læremåte og ikke minst væremåte. Samtidig som han fremstår som en nærmest guddommelig figur som har beseiret naturen gjennom sin kunst og sin karakter. I Vasaris prosessorienterte fremstilling, der alle kunstnerne deltar i søken etter “slutten på og perfektjonen av kunsten” står imidlertid Michelangelo som den siste i rekken. Michelangelo beseiret til og med de som allerede hadde beseiret naturen; de antikke mestere.²⁷⁹ Samtidig har Vasaris “figur” rot i samtidige kilder – brev, notater, kontrakter osv. – skrifter som er oppstått uavhengig av hverandre og som ikke er en del av *en* forfatters samlede grep.²⁸⁰

3.2 Rafaels biografi med utgangspunkt i “sanksjonerte” kilder²⁸¹

Rafael ble sannsynligvis født 28. mars eller 6. april i 1483. Basisen for en datering av Rafaels fødsel er:

²⁷⁴ Barolsky 1991: 38. Jeg har ikke funnet noen andre henvisninger til denne tradisjonen og Barolsky oppgir ikke hvor han har hentet denne opplysningen fra. Datoen 6. april hentet fra gravskriften, som av Vasari blir attribuert til Bembo, og ikke konstruert av Vasari.

²⁷⁵ Det er også et poeng at Rafael er født og død på samme dag, slik tradisjonen også forteller at Jesus er.

²⁷⁶ Barolsky 1991: 38. Rafael noterte seg linjen i Petrarcas *Trifono della Morte* som refererte til Lauras åpenbaring og hennes død, mens han holdt på å konstruere en sonett. Dersom 6.april var hans egen fødselsdato er det lett å skjønne hvorfor (Shearman 2003: 49).

²⁷⁷ “And Raphael seems to have summoned up al his powers to demonstrate the strength and genius of his art in his countenance; for having finished this, the last thing he was to do, he died without taking up the brush again” (Vasari [1536] 1987: 315).

²⁷⁸ Barolsky 1991: 39.

²⁷⁹ Belting [1983] 1987: 75-76.

²⁸⁰ Men som redigeres, samles, velges ut og fortolkes av undertegnede i den følgende fremstillingen.

²⁸¹ Jeg basere meg i denne fremstillingen på Golzio 1969 og Shearman 2003. Dette er ment som en kort gjennomgang som kan danne bakgrunn for den senere fremstillingen av Rafael.

- (i) Innskriften på Rafaels gravsten i Pantheon, attribuert til Pietro Bembo: “Vixit annos XXXVII integer integros quo die natus est eo esse desiit.”
- (ii) To utsagn fra Marcantonio Michiel: “Morse a hore 3 di notte di Venerdì Santo vevendo il Sabato, giorno della sua Natività” og ”morte rapido nel suo istesso giorno natale.”
- (iii) Tre bemerkninger fra Vasari: “Nacque in Venerdì Santo a ore tre di notte” og “fini il corso del sua vita il giorno medesimo ch’e’ nacque, che fu il Venerdì Santo” og “Raffaello d’anni 37, e nel medesimo di che era nato morì.”²⁸²

Michiel bekrefter altså at Rafael døde på samme dagen som sin fødsel, en langfredag, tre timer etter Ave Maria. Dette kan forstås på ulike måter, at Rafael ble født på en langfredag og døde på en langfredag eller at Rafael døde på sin fødselsdag. Vasari skrev at Rafael ble født på langfredag, det vil si den 28. mars i 1483.²⁸³ Gravskriften ble derimot, skrevet etter antikke konvensjoner og det er lite trolig at den rituelle kalenderen har grepet inn her. “Den samme dato for fødsel og død” vil i en slik fortolkning bety nettopp *det*, noe som indikerer 6. april som dato for fødsel og død.²⁸⁴

Hans familienavn var Santi, Raffaello Santi eller Sanzio, utledet fra navnet Sante til Santi eller de’ Santi. Man kan følge slekten på farssiden tilbake til begynnelsen av 1400-tallet.²⁸⁵ Rafaels foreldre Giovanni og Magia hadde tre barn, to sønner og en datter. Magia døde i 1491 og Giovanni i 1494.²⁸⁶ Rafael vokste opp i huset som Giovanni hadde arvet av sin far Sante, huset som i dag er kjent som “Casa di Raffaello” i Via Raffaello i Urbino.²⁸⁷ Giovanni Santi var maler og kan ha drevet sitt eget verksted. Evangelista da Pian di Meleto som senere skulle samarbeide med Rafael, var blant hans elever og han er opptegnet som *famulus* i husholdningen allerede i oktober 1483.²⁸⁸ Giovanni Santi fikk trolig størstedelen av sine oppdrag fra hertugen i Urbino, Federico Montefeltre. Rafael fikk sannsynligvis den tidlige opplæringen av sin far, men et er uklart når Rafael forlot hjemmet.²⁸⁹

²⁸² Gjengitt i Shearman 2003: 48.

²⁸³ Golzio 1969: 585. Michiel og Vasari kan ha hatt samme kilde, eller Vasari har fortolket Michiel slik.

²⁸⁴ Shearman 2003: 48-49.

²⁸⁵ Shearman 2003: 45.

²⁸⁶ Shearman 2003: 46.

²⁸⁷ Giovanni Santis testamente viser at Rafael arvet huset (Shearman 2003: 53-58).

²⁸⁸ Shearman 2003: 58.

²⁸⁹ Jf. dokumenter av 19. desember 1497 og 5. juni 1499, kan man få inntrykk av at Rafael var til stede i Urbino sammen med sin onkel, Bartolomeo di Sante, i avgjørelsen av en uenighet med Giovannis enke, Rafaels stemor Bernardina di Piero Parte (Shearman 2003: 64-68).

Den 13. mai 1500 er det dokumentert at Rafael var fraværende fra et møte i Urbino.²⁹⁰ Dette har blitt tatt som en indikasjon på at Rafael på dette tidspunkt samarbeidet med Perugino om dekorasjonen av Sala del Cambio i Perugia.²⁹¹ Det er også dokumentert at Rafael befant seg i Città di Castello den 10. desember samme år, Rafael samarbeidet der med Evangelista di Pian de Meleto om en altertavle i kirken Sant Agostino. Tavlen som det bare er fragmenter igjen av i dag, sto ferdig 13. september 1501.²⁹² Rafael reiste trolig til Firenze for første gang i 1504, etter at Giovanna da Montefeltro, enken etter Giovanni della Rovere, 1. oktober dette året hadde skrevet et anbefalningsbrev til Piero Soderini, *gonfaloniere* i den florentinske republikk.²⁹³ I løpet av neste år må Rafael igjen ha vært i Perugia, dersom man aksepterer validiteten av en dateringen på en freske han skal ha utført i San Severo i Perugia.²⁹⁴ Den 11. oktober 1507 er Rafael dokumentert til stede i Urbino, mens et brev til onkelen Simone Ciarla datert 21. april 1508 viser at han på dette tidspunkt oppholdt seg i Firenze.²⁹⁵ I brevet nevnes blant annet Taddeo Taddei.

I 1508 var Rafael i Roma i følge et brev fra Francesco Francia datert 5. september.²⁹⁶ Julius II hadde på denne tiden flyttet inn i rommene over Borgia-leiligheten i Vatikanet, fordi han ikke ønsket å være omgitt av minnene fra denne sin forgjenger og fiende, Alexander VI. Slik kom muligheten til å omdekorere disse rommene, som ettertiden gjerne har omtalt som Rafaels stanzer. Rafael var imidlertid ikke den første om fikk oppdraget. Dokumenter viser at oppdrag ble gitt til blant andre Sodoma, Bramantino og Lorenzo Lotto. Rafael mottok betaling for arbeidet i Stanza della Segnatura den 13. januar 1509 og med dette begynte hans karriere i Vatikanet.²⁹⁷ Blant skissene til freskene til freskene i Vatikanet finner man utkast til sonetter, kjærlighetsdikt som forteller om en hemmelig kjærlighet rettet mot en kvinne med høy sosial status.²⁹⁸

²⁹⁰ Shearman 2003: 69-71. Dette betyr ikke nødvendigvis Rafael var borte fra byen.

²⁹¹ Golzio 1969: 585.

²⁹² Golzio 1969: 585.

²⁹³ Golzio 1969:586.

²⁹⁴ Det har vært uenighet om datoens ektet, Venturi mener at inskripsjonen ble lagt til lenge etter at fresken stod ferdig. Vasari nevner fresken i San Severo og også inskripsjonen, så den kan ikke ha blitt lagt til senere enn 1550 (Golzio 1969: 586).

²⁹⁵ Shearman 2003: 104-106, 112-118.

²⁹⁶ Golzio 1969: 587.

²⁹⁷ Betalingen kan ha vært gjort på forhånd og betyr ikke at arbeidet var fullført (Shearman 2003: 122-128).

²⁹⁸ Diktene har også blitt fortolket som øvelser i rent platonsk kjærlighet (Brown & Oberhuber 1977: 55, 84). Dateringen av sonettene (1509-10) gjøres på basis av tegningene som knyttes til *Disputa*, i et tilfelle til *Parnassus* (Shearman 130-143).

Den 4. oktober 1511 ble Rafael utnevnt til skriver av apostoliske brev.²⁹⁹ Omkring 1511 fikk Julius II sitt portrett malt av Raphael. I Sanutos dagbøker kan man lese om et brev Sanutio skal ha lest 12. september 1513, hvor det stod at Julius II hadde blitt portrettert av Raphael og at maleriet hadde blitt plassert på alteret i Santa Maria del Popolo, der bildet sto i åtte dager og “hele Roma” kom for å se det.³⁰⁰ Julius II døde i løpet av natten 20. til 21. februar 1513.³⁰¹

Den 1. april 1514 ble Rafael utnevnt av pave Leo X som arkitekt for St. Peters-kirken.³⁰² Denne oppgaven ble påpekt av Rafael i et brev han skrev til sin onkel i Urbino den 1. juli samme år. Rafael reagerer her på presset om å gifte seg. Han skriver at han har blitt rik uten en kone. Han mottar lønn for arbeidet med Peterskirken og han har begynt å arbeide med et nytt rom for paven. Rafael omtaler også kardinal Bibbias forslag om å gifte seg med en slektning av kardinalen, noe Rafael er tilbøyelig til å akseptere. Rafael avslutter med en hilsen til hertugen og hertuginnen samt til familie og venner.³⁰³ Brevets autenticitet har vært dratt i tvil av mange biografer fordi det er blitt regnet som for eksplisitt, for vulgært, til å være skrevet av Rafael. Disse vurderingene er særlig gjort på grunnlag av det berømte *Signor Conte*, brevet Rafael skal ha skrevet til Baldassarre Castiglione i 1514. Brevet refererer til fremstillingen av Galatea (i Villa Farnesina som Rafael utførte for Agostino Chigi), til Peterskirken og til deres vennskap.³⁰⁴ Særlig referansene til *ideen* vært betydningsfullt for ettertidens kunsthistorie.³⁰⁵ Det har vært påpekt at det heller er attribusjonen av *Signor Conte* som bør trekkes i tvil, mens andre igjen har konstatert at det dreier seg om to ulike skrivestiler og at brevet til Simone Ciarla er skrevet i familiær stil. Shearman har påpekt at det i renessansen fantes en rik tradisjon for å skrive brev på vegne av en annen person, og forslår at brevet kan være skrevet av Castiglione som et posthumt portrett av Rafaels “karakter”.³⁰⁶

I et brev fra 27. august 1515 fra Pave Leo X ble Rafael utnevnt til prefekt over forsyningen av byggesten og marmor til Peterskirken. Det vil si at Rafael skulle ha

²⁹⁹ Shearman 2003: 150-152. Utnevnelsen ble trolig gjort av hensiktsmessige grunner for å sikre Rafael en inntekt, posisjonen ble neppe praktisert siden Rafael manglet den nødvendige litterære trening og utdanning (Golzio [1968] 1969: 587).

³⁰⁰ Golzio 1969: 588.

³⁰¹ Shearman 2003: 170.

³⁰² Dette ble gjort offisielt 1. august samme år (Shearman 2003: 183).

³⁰³ Shearman 2003: 180-182.

³⁰⁴ Shearman 2003: 734. Dussler regner fresken som fremstiller Galateas som ferdigstilt innen våren 1514 (Dussler [1966] 1971: 100).

³⁰⁵ “Per dipingere una bella, mi bisognaria veder più belle, con questa conditione, che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia, e de’ buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di certa Iddea che mi viene nella mente” (Rafael/Castiglione gjengitt i Shearman 2003: 735).

³⁰⁶ Det finnes presedens for flere slike brev fra Castiglione. Shearman daterer brevet til ca. 1522 (Shearman 2003: 739-740).

overoppsyn med utgravinger av slike materialer i og omkring Roma, med førsterett til å tilegne seg det som måtte være av nytte og at enhver sten med inskripsjon måtte vises til ham før den kunne kuttes. Dette brevet har blitt mistolket som om Rafael ble utnevnt til konservator for de antikke monumentene i Roma.³⁰⁷ I denne perioden sier Rafael fra seg flere oppdrag. Den berømte Isabella d'Este, markise av Mantova, forsøkte gjentatte ganger å få Rafael til å utføre et lite maleri. Blant annet presset hun på via Castiglione og den 8. november 1515 skriver Castiglione at Rafael har lovet å sette alt til side for å tjene henne.³⁰⁸ Fire år senere slår imidlertid Castiglione fast i et nytt brev til Isabella at Rafael kun jobber på hennes maleri når han selv er til stede.³⁰⁹

Det finnes mange belegg for at Rafael var en del av sin samtids humanistiske miljø. Et brev fra Bembo i Roma til kardinal Bibbiena i Fiesole datert den 3. april 1516 forteller om en tur til Tivoli som skulle gjøres dagen etter, på denne turen var Novagero, Bezzano, Castiglione og Rafael være med.³¹⁰ I et brev skrevet av Bembo i Roma 19. april 1516 sammenlignes Rafaels portrett av Castiglione med et han har gjort for Tebaldeo, som Bembo setter enda høyere.³¹¹ I det nevnte brev skriver Bembo at Rafael kom inn mens han forfattet brevet og ba ham tilføye at Bibbiena måtte sende ham tema for historiene som skulle fremstilles i baderommet i Vatikan-palasset som Rafael dekorerte for kardinalen.³¹² En rekke av Rafaels aktiviteter i 1516 er dokumentert, blant annet at han mottok betaling for tegningene til teppene til det Sixtinske kapell den 20. desember. Teppene var nå sendt for veving i Flandern. Den første dokumentasjonen på arbeidet med disse teppene viser seg i et dokument fra 15. juni året før.³¹³

Det følgende året, 1517, var opptakten til det som skulle bli et av Rafaels mest kjente verk, *Transfigurasjonen*. Altertavlen ble bestilt av kardinal Giulio de' Medici som samtidig bestilte en altertavle fra Sebastiano del Piombo, *Oppvekkelsen av Lazarus*. Ertertiden har sett på dette som en konkurranse mellom Rafael og Sebastiano/Michelangelo.³¹⁴ Det finnes flere eksempler som tyder på at det kan ha vært en konflikt mellom disse store mestrene. I alle fall tyder korespondansen mellom Michelangelo og hans "tilhengere" på det. Dette kommer frem

³⁰⁷ Shearman 2003: 209.

³⁰⁸ Shearman 2003: 216.

³⁰⁹ Shearman 2003: 483.

³¹⁰ Golzio 1969: 590.

³¹¹ Portrettet av Tebaldeo kjenner man ikke til i dag. I sammenheng med portrettet skriver Tebaldeo en sonett til Rafael (Shearman 2003: 277).

³¹² Kjent som kardinal Bibbienas *stuffeta* (Shearman 2003: 240-242).

³¹³ Shearman 2003: 271.

³¹⁴ 26. september 1517 skriver Leonardo Sellaio fra Roma til Michelangelo i Firenze, at Sebastiano gjør underverk med altertavlen, og ser allerede ut til å ha seiret. Michelangelo hadde hjulpet Sebastiano med tegningene til tavlen (Shearman 2003: 299).

i et brev fra Buonarroto Buonarroti i Firenze til Michelangelo i Firenze datert 25. april 1517. Her skriver Buonarroti at Baccio d'Agnolo hadde garantert at han aldri hadde ønsket å slutte seg til Rafael og at han så på Rafael som sin "hovedfiende".³¹⁵

Rafael blir etter hvert mer og mer involvert i arbeidet med ombyggingen av Roma. Det mest betydningsfulle dokumentet som beskriver Rafaels aktivitet er et brev til Leo X som omhandler et kart over det antikke Roma, som paven ville at Rafael skulle lage. Det innebar å identifisere kjente ruiner med mål og planer og oversette dette til en rekonstruksjon. I et sterkt retorisk språk sørger Rafael her over ødeleggelsen av det antikke Roma, i et brev som trolig er komponert av Castiglione.³¹⁶ Rekonstruksjonen av det antikke Roma ble imidlertid ikke ferdigstilt (noe som ble særlig sørget over av Romas *letterati*) på grunn av Rafaels plutselige bortgang.³¹⁷

Årsaken til Rafaels død ser ut til å ha vært et like stort et mysterium for samtiden som det har vært for ettertiden. I sin dagbok den 6. april noterte Marcantonio Michiel at både kardinal Rangone, Agostino Chigi og Rafael var blitt syke.³¹⁸ Dagen etter skriver Michiel at Rafaels døde i løpet av kvelden.³¹⁹ I et brev datert 11. april skriver Michiel at Rafael hadde vedvarende feber i 15 dager.³²⁰ Paolucci skriver imidlertid i et brev til Isabela d'Este at Rafael hadde feber i åtte dager.³²¹ Spekulasjonen rundt dødsårsak har vært mange. Janus Lascaris epigram fra 1520 kan ha vært inspirasjonen til Vasaris nedtegnelser om "overdreven elskov" som dødsårsak. Her sammenholder han Rafaels død med Hephaestos hevn, men vulkanmetaforen kan også knyttes til alkymien, påpeker Shearman.³²² Selv om man kan konkludere med at Rafael hadde vært syk i perioden før, må likevel døden ha kommet brått på for de omkring ham, hans relativt unge alder tatt i betraktning.

Mest sannsynlig døde Rafael på en langfredag, 6. april 1520. Det oppstod tidlig en tendens til å sammenligne Rafaels død med Kristus'. At døden kom på en langfredag har åpenbart ikke gått ubemerket hen. I sin dagbok skrev Michiel "Natività", han benyttet altså stor forbokstav i referansen til Rafaels fødsel, en konvensjon forbeholdt omtalen av Jesu fødsel. Dette kan være en av de første tekstene i sammenheng med Rafaels død som sammenligner

³¹⁵ Shearman 2003: 286.

³¹⁶ Golzio 1969: 594.

³¹⁷ Michiel sier seg lei for at dette ikke ble ferdigstilt og omtaler Rafaels død som et tap for "verdens lærdom" (Shearman 2003: 581).

³¹⁸ Shearman 2003: 571. Agostino Chigi døde ikke lenge etter Rafael, den 11. april (Shearman 2003: 579).

³¹⁹ Shearman 2003: 572.

³²⁰ Dette strider imidlertid med en kontrakt som sier at Rafael var til stede i Biskop Camillo de' Porcaris hus den 24. mars (Shearman 2003: 574).

³²¹ Shearman 2003: 578.

³²² Shearman 2003: 655.

ham med Kristus, påpeker Shearman.³²³ Denne analogien ble ytterligere forsterket av feilberegning av Rafaels alder da han døde: Michiel skriver 34 år, mens Pandolfo Pico og Girolamo Lippomano skriver 33.³²⁴ Det ble endog påpekt at Rafael lignet på Kristus, slik Kristus var blitt fremstilt i kunsten.³²⁵ Pandolfo Pico della Mirandola sammenligner Rafaels bortgang med frelserens bortgang i et brev der han informerer Isabella d' Este i Mantova om det som har skjedd:

Of this death the heaven wished to give a sign, like that which indicated the death of Christ when stones were split. Thus the papal palace opened up so that it seemed about to fall into ruins, and His Holiness fled in fear from his rooms.³²⁶

I det samme brevet er det notert postskripta at Rafael har blitt gravlagt i Pantheon, der han hadde forordnet sin gravplass.³²⁷ Et brev datert 7. april 1520 fra Paolucci bekrefter at Rafael allerede var gravlagt i Pantheon.³²⁸ Hvem som har skrevet epitafet ved Rafaels grav i Pantheon har vært et mye drøftet tema, men skriften blir tradisjonelt attribuert til Bembo eller Tebaldeo.³²⁹ Teksten er gjengitt i forskjellige versjoner, men Vasaris gjengivelse stemmer i stor grad overens med den man finner i Pantheon i dag.³³⁰ Schrader gav i 1592 en variant som ble plassert i S. Maria sopra Minerva, noe som ledet til forvirring om Rafaels egentlige gravsted.³³¹ I engelsk oversettelse lyder epitafet i Pantheon slik:

Here lies Raphael.
Living, great Nature fear'd he might outvie
Her works; and, dying, fears herself may die.³³²

Til høyre for Rafaels gravsted i Pantheon finner man gravstedet til Rafaels angivelige forlovede Maria Bibbiena som det allerede er blitt referert til i forbindelse med Rafaels brev

³²³ Shearman 2003: 573.

³²⁴ Shearman 2003: 573.

³²⁵ Shearman 2003: 573.

³²⁶ Gjengitt i Ferino Pagden 1990: 174-175.

³²⁷ Brevet er datert 7. april 1520, og postskriptet blir gjerne datert til 15. april eller 17. april (Shearman 2003: 575-576).

³²⁸ Shearman 2003: 578. I det samme brevet står det at Rafael har etterlatt sitt testamente, dette har man imidlertid ikke funnet (Shearman 2003: 569-571).

³²⁹ Shearman 2003: 640-647.

³³⁰ Sherman 2003: 641.

³³¹ Om åpningen av Rafaels grav i 1833, se nedenfor.

³³² Alexander Popes oversettelse, gjengitt i Shearman 2003: 641.

til Simone Ciarla. Inskripsjonen på monumentet viser at hun døde før Rafael, det samme kan man lese av hylningsdiktet til begravelsen, trolig skrevet av Tebaldeo.³³³

Vasari omtalte en kvinne som Rafael elsket inntil sin død. Rafael rettet dulgt sin kjærlighet til en nobel kvinne i sine sonetter. Erttertidens fortellinger om Rafael dreier seg stort sett om en kvinne, den legendariske Fornarina.

3.3 Legenden om Fornarina

Historien om Fornarina har trolig blitt skapt på et mye senere tidspunkt enn i Rafaels samtid eller nære ettertid, og for å følge historien om Fornarina må det gjøres et sprang i tid. I følge Antonio Valieri som skrev i 1897 er Fornarina identisk med Margarita, datter av Francesco Luti fra Siena, som den 18. august 1520 entret klosteret for “fallene kvinner”, Conservatorio di Sant’ Appolina i Roma.³³⁴ I en 1568-utgave av Vasari, i Guiseppe Vannutellis eie, skal det ha vært gjort en anmerkning der navnet Margarita var satt inn ved sitatet om portrettet av Rafaels kvinne. Slik har fortellingen om henne oppstått. En tradisjon sier at Fornarina bodde i Palazzetto Sassi i Via Governo Vecchio 48, i den delen av palasset som var leid ut til en baker.³³⁵ Har skal Rafael ha sett henne mens han studerte antikvitetene i borggården i Casa Sassi. En annen tradisjon sier at Fornarina bodde i Trastevere og at Rafael ble forelsket i henne mens hun badet sine føtter i Tiberen.³³⁶

Den første forekomsten av navnet “Fornarina” i forbindelse med Rafael, gjøres i en gravering av Domenico Cunego i 1772 der kvinneportrettet i Barberini ble titulert som *Fornarina*.³³⁷ Navnet entret guidebøkene i 1787 og siden den gang har dette vært en “universelt” akseptert tittel.³³⁸ Kilden til spekulasjonen omkring Rafaels elskerinne er naturligvis Vasari, og særlig hans bemerkning i forbindelse med freskene i Villa Farnesina. En

³³³ “I Marietta am buried here, whom a black day carried away just as I was about to cross my husband’s dear treshhold. The flame of the funeral pile has provided my nuptial torches, this hard stone my nuptial bed, and to my man I have given birth (only) to sadness and tears. But if I could not make him a father, that painting will do; his right hand does not (merely) paint, but creates” (Tebaldeo gjengitt i Shearman 567-568).

³³⁴ Valieri gjengitt i Brown & Oberhuber 1977: 49.

³³⁵ I 1518 bodde i dette bygget en “Francesco Senese fornaro” (Brown & Oberhuber 1977: 49).

³³⁶ Brown & Oberhuber 1977: 49. To hus kalles på folkemunne “della Fornarina” disse står i Via Santa Dorotea og Vicolo del Cedro.

³³⁷ Det finnes en lengre tradisjon som omtaler maleriet som Rafaels elskerinne eller kvinne. Tittelen “Fornarina” kan stå for elskerinne i en litt vulgær betydning og var også en populær figur i satirer og lignende før benevnelsen ble knyttet til en bestemt person (Brown & Oberhuber 1977: 50). Maleriet ble trolig ferdigstilt av Giulio Romano i 1518 (Dussler [1966] 1971: 43).

³³⁸ Brown & Oberhuber 1977: 51. Det har også vært en kilde til inspirasjon for forfattere og kunstnere som ville dikte videre på historien om Rafael.

fortelling som på typisk vasarisk anekdotisk vis skal forklare sanseligheten og livaktigheten hos figurene i fresken.³³⁹

3.4 Rafael som “Den udødelige” og “Den guddommelige”

Rafael var en anerkjent maler i sin egen levetid, men det ser ut til at omstendighetene rundt hans død førte til ytterligere berømmelse. Beretningene om hans død vitner om en følelse av undring og at noe er gått tapt, og det oppstod raskt fortellinger omkring hans død der assosiasjoner til det guddommelige går igjen. Sammenligningen med Kristus gjøres eksplisitt i Tebaldeos epigram dedikert til Rafael: “What marvel if you died the same day as Christ did? He was the god of Nature, you of art.”³⁴⁰

Sylvia Ferino Pagden har påpekt at verk av Rafael etter hvert oppnådde høy status, ikke bare på grunn av den estetiske verdien, men også fordi de var malt av den “guddommelige Rafael”, og at maleriene i denne sammenhengen ble nærmest for relikvier å regne. Hun setter dette i forbindelse med utviklingen av kunstbegrepet, der kunstneren går fra håndverker til intellektuell, og ideen om kunstneren som guddommelig inspirert skaper og geni.³⁴¹ Hun tar spesifikt for seg albertavler, som går fra å være kultbilder til å bli del av en billedkult i Rafaels tilfelle. I følge Ferino Pagden skjer denne endringen i status i løpet av det første århundre etter Rafaels død.³⁴² Samlingen av Rafaels verk hadde vært spesielt konsentrert om mindre, private andaktsbilder eller portrett mens han levde, de store albertavlene forble *in situ* i en periode etter Rafaels død, men etter hvert begynte samleriveren å omfatte også disse.³⁴³

Et eksempel er *Deposizione Borghese* som ble flyttet om natten, i all hemmelighet, fra kirken S. Francesco i Perugia etter oppdrag fra kardinal Borghese og med støtte fra hans onkel Pave Paulus V.³⁴⁴ Albertavler ble også fjernet fra Pescia og L’Aquila; i alle tilfellene til protest fra byens borgere og med en kopi i erstatning for originalen. At det ble satt opp kopier mener Ferino Pagden viser en respekt for de estetiske kvalitetene ved bildet og for kunstnerens status. Hun mener at denne praksisen; å fjerne religiøse verk for at disse skulle

³³⁹ Brown & Oberhuber 1977: 52. Skal man tolke Vasari kan man komme til at kvinnen Rafael elsket til sin død og kvinnen som han bodde med mot slutten av sitt liv var to forskjellige. Kunsthistorikeren Konrad Oberhuber har identifisert to kvinnetyper som går igjen i Rafaels kunst, der *Donna Velata* danner en modell som blant annet *Madonna della Sedia* kan relateres til. Kvinner som bærer sjal kan i renessansen knyttet til kvinner som har barn. Oberhuber identifiserer denne kvinnen med Rafaels hemmelige kjærlighet, en gift kvinne av høy rang som Rafael rettet sin kjærlighet til i sine sonetter. I følge Oberhuber er ikke dette den samme kvinnen som portretteres i *Fornarina* (Brown & Oberhuber 1977: 55). Radiografianalyser har vist at kvinnen i *Donna Velata* på et tidspunkt nærmest var helt innhyllet i sitt sjal (Chiarini 1990: 82).

³⁴⁰ Gjengitt i Shearman 2003: 661.

³⁴¹ Ferino Pagden 1990: 165-66.

³⁴² Ferino Pagden 1990: 166.

³⁴³ Ferino Pagden 1990: 167-68.

³⁴⁴ Camillo Borghese, valgt til pave i 1605, døde 28. januar 1621

inngå i private samlinger, samt erstatte disse med en kopi, kom i gang for første gang (i stor skala) med Rafaels verk.³⁴⁵

Forestillingen om kunstneren som guddommelig inspirert skaper kommer konkret til uttrykk gjennom maleriet *San Luca che dipinge la Madonna* som befinner seg i Accademia di San Luca i Roma (fig. 14). Bildet nevnes første gang i et dokument fra 1579, og har vært i akademiets eie siden den tid; en kopi finnes i kirken SS. Martina e Luca på Forum Romanum som er viet til Romas malere.³⁴⁶ Maleriet inneholder en fremstilling av Rafael slik man kjenner ham fra *Skolen i Athen*.³⁴⁷ Ved hovedalteret i en av Romas kirker befinner det seg altså et portrett av Rafael, den “virkelige” maleren, sammen med Lukas, den mytiske maleren av jomfruen og forfaderen til all kristen kunst.³⁴⁸ Slik legitimeres kulten rundt Rafaels personlighet gjennom en fusjon av det hellige og det estetiske, skriver Ferino Pagden.³⁴⁹

Maleriet ble regnet som Rafaels verk til opp på 1800-tallet, da ble det “nedgradert” til å være av hans verksted.³⁵⁰ Noen tror det ble påbegynt av Rafael omkring 1511 og fullført av hans assistenter, andre tror det er utført av verkstedet etter Rafaels død. Det er også blitt diskutert om maleriet kan ha vært utført på bestilling fra Federico Zuccari som var ny rektor ved akademiet, og at den såkalte restaureringen foretatt av Scipione Pulzone da Gaeta i 1600 egentlig var selve utførelsen av maleriet.³⁵¹ Det kan ha vært viktig å ha et verk av Rafael i samlingen både av finansielle og ideologiske årsaker. Rafael ble sett på som selve kroppsliggjøringen av akademikonseptet, og kan ha vært en pekepinn på retningen Zuccari ønsket å videreføre.³⁵²

Slik kan dette maleriet symbolisere både den klassiske akademitradisjonens syn på Rafael og romantikkens “religiøse” aktelse. Maleriet ble beskrevet av Goethe da han besøkte Accademia di San Luca i 1788:

Jeg gledet meg spesielt over det herlige bildet fra denne kunstnerens hånd av St. Lukas. Her viser Guds mor seg for ham, slik at kunstneren kunne fremstille henne i hele hennes guddommelige verdighet og ynde. Rafael selv, fremdeles ung, står bortenfor og ser på

³⁴⁵ Ferino Pagden 1990: 176-77.

³⁴⁶ Dussler [1966] 1971: 64. Apostelen Lukas er malernes skytshegen. En madonna som angivelig er malt av Lukas befinner seg i S. Maria in Aracoeli i Roma. Dette bildet erstattet Rafaels madonna, *Madonna de Foligno*, da denne ble flyttet av Sigismondo de' Contis niese til et kloster i Foligno.

³⁴⁷ Se Wagner 1969 for gjennomgang av Rafael-portrettet.

³⁴⁸ Enkelte mener at også Lukas-fremstillingen er basert på Rafaels portrett; den eldre Rafael, slik han så ut på dobbeltportrettet, *Doppo ritratto*, som nå befinner seg i Louvre. Man har foreslått at dette er et selvportrett, mens “den unge” Rafael ble lagt til senere (Ferino Pagden 1990: 187-89).

³⁴⁹ Ferino Pagden 1990: 189.

³⁵⁰ Dussler [1966] 1971: 64.

³⁵¹ Ferino Pagden 1990: 182.

³⁵² Ferino Pagden 1990: 185.

evangelisten mens han arbeider. Mer inntagende kan man vel ikke uttrykke og attestere et yrke man bestemt føler seg tiltrukket av.³⁵³

³⁵³ Goethe [1816/17, 1829] 1999: 436.

4 Rafael og *Madonna della Sedia* i klassisismens og romantikkens resepsjon

In der finsternen Nacht sei sein Auge von einem hellen Schein an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugesehen, so sei er gewahr geworden, daß sein Bild der Madonna, das, noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichtstrahle, und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sei. Die Göttlichkeit in diesem Bilde habe ihn so überwältigt, daß er in helle Tränen ausgebrochen sei. [---]Wird man nun deutlich vor Augen sehen, was der göttliche Raffael unter den merkwürdigen Worten versteht, wenn er sagt: "Ich halte mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt".³⁵⁴

Det hadde i løpet av 1500-tallet etablert seg en tradisjon som så på Rafael og hans kunst som forbilledlig. Rafael var viktig for akademikunsten; på grunn av hans livsførsel og læremetode, og selvfølgelig også hans kunst. Maleriet i Accademia di San Luca som viser Rafael som skuer over Lukas skulder i det han maler madonnaen, kan symbolisere fokuset på Rafael som kroppsliggjøringen av malerkunstens ideal og slik akademiets ideal. Samtidig kan koblingen med Lukas, maleren av madonnaen, vise til den nærmest religiøse dyrkelsen av Rafael. Noen har ment at bildet fremstiller både den unge Rafael og den eldre Rafael, i Lukas skikkelse, dermed blir han fremstilt som *selve* malerhelgenen.³⁵⁵ Rafael kan oppfattes som inkarnasjonen av Lukas. I denne sammenheng er det Rafael som maleren av madonnaen som er viktig. Sett ut i fra disse perspektivene; Rafael som personifiseringen av akademikonseptet og Rafael som madonna-maleren, blir det interessant å se hvordan *Madonna della Sedia* føyer seg inn i disse forestillingene om kunstneren. Maleriet blir i det følgende satt i sammenheng med klassisisme- og romantikktradisjonene og forsøkt sett via disse periodenes "period eye".³⁵⁶ Det vil si; maleriet vil bli sett i lys av disse tradisjonenes generelle teori og praksis, men også i forhold til den spesifikke fremstillingen av Rafael og resepsjonen av hans kunst i disse periodene.³⁵⁷

4.1 Klassisismen og Rafael

Klassisismens tradisjon kan med få ord beskrives som ånds-, smaks- og stilretning som griper tilbake til gresk-romersk kultur.³⁵⁸ Rafael ble av mange sett på som en inkarnasjon av "den antikke grekeren". Allerede Vasari sammenlignet ham med Apelles, en sammenligning som

³⁵⁴ Wackenroder [1797] 1984: 145-146.

³⁵⁵ Ferino Pagden 1990: 187-89.

³⁵⁶ Baxandall [1972] 1988: 29-103.

³⁵⁷ Epoken jeg har valgt å omtale som klassisismen strekker seg fra midten av 1600-tallet til slutten av 1700-tallet, mens perioden fra slutten av 1700-tallet til midten av 1800-tallet omtales som romantikken. Jeg vil i det følgende gi en nærmere forklaring av hva jeg legger i begrepene som stil- og epokebetegnelser.

³⁵⁸ Klassisisme, *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* (online), 2000-04, Tilgjengelig: <http://www.storenorskeleksikon.no/> [2004, 4. november]. I denne sammenheng regnes perioden fra midten av 1600-tallet til slutten av 1700-tallet som klassisistisk.

gjenfinnes hos Bellori som omtaler Rafael som *Urbinat Apelle*.³⁵⁹ Også Winckelmann så på Rafael som en “moderne Apelles”; fornyeren av den ideale greske skjønnhet og den som hadde kommet nærmest antikkens “stille storhet og noble enkelhet”.³⁶⁰

For Wölfflin var Rafaels kunst legemliggjørelsen av begrepet “klassisk kunst”, et begrep konstruert i sammenheng med Wölfflins formalanalyse.³⁶¹ Rafaels kunst ble her satt i sammenheng med den lineære stil (som kjennetegnet renessansen) i motsetning til den maleriske stil (som kjennetegnet barokken). Slik har Rafael i kunsthistorien havnet langs akse *disegno* i motsetning til *colore*; en akse som fortsetter med Anibale Carracci og Domenichino; med Poussin og det franske akademi; og munner ut i 1700-tallets nyklassisisme, – en linje som har blitt assosiert med det rasjonelle og intellektuelle, med harmoni og balanse og ideen om den ideale skjønnhet. Dette i motsetning til det irrasjonelle, følelsesmessige, disharmoniske og realistiske eller eventuelt manieristiske. Utgangspunktet for denne dikotomien føres gjerne tilbake til akademitradisjonen.³⁶²

4.1.1 Akademitradisjonen og Rafael

Naturalisme var et viktig begrep innenfor 1600-tallets kunstteori.³⁶³ Med Bellori som utgangspunkt kan man snakke om en ideal og normativ naturalisme, som stod i motsetning både til manierismens distansering fra “virkeligheten” og til en detaljert realisme.³⁶⁴ “Den gylne middelvei” kan karakterisere akademitradisjonens tilnærming til naturen. Kunstneren måtte gjenskape en ideal natur ved å velge ut skjønne former fra naturen, disse ble mediert gjennom intellektet, og resulterte i en ideal skjønnhet. Naturen skulle altså ikke gjenskapes “umediert”. Dette var tema for et foredrag Bellori holdt i Accademia di San Luca i 1664, *Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura*.³⁶⁵ Tittelen refererer til at utvalget av naturlig skjønnhet, som ble gjort av kunstneren, var mer høytstående enn naturen “i seg selv”.

³⁵⁹ Golzio [1968] 1969: 612.

³⁶⁰ Winckelmanns resepsjon av Rafael redegjøres det for i kapittel 4.1.2.

³⁶¹ Se Wölfflin [1899] 1997.

³⁶² Bolken jeg har valgt å kalle akademitradisjonen strekker seg fra midten av 1600-tallet til begynnelsen av 1700-tallet. Fokuset her er praksis og teori knyttet til akademiene i Roma og Paris.

³⁶³ Man skilte her mellom en naturalistisk gjengivelse av objektene og en realistisk *holdning* hos kunstneren. Med Bellori kan man si at kunstnere med en realistisk holdning ikke fulgte noen *idé*, men kun hadde modellen (som ble funnet tilfeldig) som sin guide. Bellori nevner Carravaggio som et eksempel på denne type kunstner (Barasch 1985: 317).

³⁶⁴ Giovanni Pietro Bellori var fra 1672 rektor for Accademia di San Luca. Han hadde også nær tilknytning til de franske akademiene i Roma og Paris.

³⁶⁵ Gjengitt i Golzio [1968] 1969: 611. Forelesningen ble utgitt som forord til Belloris *Vite* som kom ut i 1672.

Begrepet om den ideale skjønnhet var øyensynlig viktig for Rafael. Brevet han angivelig skrev til Castiglione er blitt grunnstenen i idealiserende akademiteori.³⁶⁶ For å male en skjønnhet måtte han se mange skjønnheter, men på grunn av mangel på gode smaksdommere, samt vakre kvinner, benyttet han seg av en bestemt idé, eller indre bilde, skriver han.³⁶⁷ Det vil si, den ideale kunst består av et utvalg av naturens vakreste former og en idé hos kunstneren.³⁶⁸

Bellori bygger videre på dette i sin forelesning. Et kunstverk er basert på “naturens essenes”, der det individuelle ved naturen overvinnes via kunstens universalitet. Naturen består kun av skjønne enkeltheter, naturen i sin helhet er aldri skjønn. Kunstens oppgave er derfor å syntetisere disse delene til en ideal helhet. Bellori eksemplifiserer dette ved å vise til den trojanske krig, den oppstod som en strid om en statue som representerte Helena, ikke over en levende kvinne av kjøtt og blod, hevder han. En “naturskapt” kvinne kunne ikke være perfekt og derfor heller ikke stridens kjerne.³⁶⁹ Man kan spørre hvilke egenskaper det er som gjør det mulig for en kunstner å velge ut og syntetisere disse “naturens skjønneste deler” til en ideal helhet. Rafael omtalte denne egenskapen som en idé eller en indre visjon som oppstod i ham. Lite tyder på at dette er en idé i en rent platonsk forstand. “The idea should be a perfect cognition of a thing based on nature”, skriver Bellori.³⁷⁰ Gjennom erfaring av naturen (og annen kunst) har kunstneren dannet seg en idé om det skjønne; kunstneren kan velge ut det skjønneste og mest karakteristiske ved tingene, og sette disse sammen i sin forestilling.³⁷¹ Dette er altså ikke en ren abstrakt skjønnhet, men en skjønnhet som har grunnlag i objektene, i en mer aristotelisk, empirisk forstand.

Kunstens mål er å manifestere skjønnhet. Bellori bygger her på den tidlige kunstteorien. For Alberti var det kunstens oppgave å avdekke naturens rasjonelle og skjønne grunnstruktur, kunsten var på denne måten en vitenskapelig og intellektuelt fundert aktivitet. Den klassiske formuleringen av skjønnhet var “harmonisk mellom deler og helhet”.³⁷² Den ideelle skjønnhet går sammen med en variasjon av typer og følelser. “Skjønnhet er det som gjør at ting er i

³⁶⁶ Om det var Rafael selv, Castiglione eller annen humanist som forfattet brevet er omdiskutert, se ovenfor. På Belloris tid var det ingen som tvilte på at det var Rafael selv som hadde skrevet det.

³⁶⁷ For siteringen av Rafaels begrep om *ideen*, se kapittelet 2.

³⁶⁸ Det er ikke klart hvordan Rafael ser på forholdet mellom idé og erfaring med uttrykket *certa Iddea*; om det er en medfødt idé eller en forestilling i en mer empirisk forstand. Panofsky skriver at Vasari *ikke* har en nyplatonsk forståelse av begrepet, men refererer til “idé” som noe som er avledet fra naturen. Kanskje legger Rafael noe av det samme i begrepet; gjennom en “destillering” av naturobservasjon oppstår ideen som et “indre bilde” (Panofsky 1968: 59-63).

³⁶⁹ Bellori [1672] 2000: 99.

³⁷⁰ Bellori gjengitt i Barasch 1985: 318.

³⁷¹ Danbolt 1995: 26.

³⁷² Danbolt 1995: 18.

overensstemmelse med sin rette og perfekte natur”, sier Bellori i sitt foredrag, og viderefører slik renessanseteorien.³⁷³ Mimikk, gester og stillingsmotiv kunne gjøre figurenes sinnsstemning leselig for betrakteren. Samtidig måtte figurens *espressione* avpasses etter hvilke “type” som skulle fremstilles; uttrykket måtte stemme overens med stand, kjønn og alder, men også karakter. Figurfremstillingen måtte samsvare med det såkalte *decorum*.³⁷⁴

Renessanseteorien bygger i dette henseende på den klassiske retorikken fra antikken. På 1600-tallet kom en mer vitenskapelig, psykologisk interesse for følelsesuttrykk. René Descartes gav i 1649 ut boken *Les Passions de l'âme* og Charles Le Brun, som i 20 år var leder for akademiet i Paris, hadde dette verket som utgangspunkt for mange av sine forelesninger.³⁷⁵ Han gikk gjennom følgende “sjelstilstander”; beundring, kjærlighet, hat, glede, tristhet, redsel, håp, desperasjon, frekkhet, sinne, respekt, aktelse, henrykkelse, forakt, skrekk, engstelse, sjalusi, depresjon, smerte, latter, gråt og raseri.³⁷⁶ Disse ble eksemplifisert med illustrasjoner. Både den enorme differensiering av følelsesuttrykk og fokuset på ansiktsuttrykk skiller seg fra renessanseteorien. Det er likevel viktig å påpeke at gjengivelsen av disse følelsene var underlagt *decorum*. Begrepet ble på 1600-tallet utvidet til ikke bare å gjelde figurfremstillingen, men også maleriet som helhet. Maleriets handling eller budskap skulle ikke sprike i alle retninger, dersom man gjenga en bestemt følelse måtte den ikke bryte med resten av handlingen i bildet.³⁷⁷

Bak akademitanken ligger det en overbevisning om at kunst kan *læres*, både i en teknisk og normativ forstand.³⁷⁸ Det vil si at det for kunsten lå klare prinsipper og regler til grunn. René Rapin, en litteraturteoretiker fra samme periode, skriver at man ikke kan nå perfektjon på noen annen måte enn via regler.³⁷⁹ Som naturen var bygget opp etter en viss lovmessighet var også kunsten. Akademiene ble forvaltere av denne kunnskapen.³⁸⁰ Maleriundervisningen var konsentrert rundt fire hoveddeler; komposisjon, tegning (linje eller formmønster), uttrykk og farge. Rekkefølgen begrepene er listet i er også uttrykk for et verdihierarki, der linjen

³⁷³ Bellori gjengitt i Barasch 1985: 321.

³⁷⁴ Danbolt 1995: 21.

³⁷⁵ Académie Royale de Peinture et de Sculpture ble grunnlagt i Paris i 1648.

³⁷⁶ Barasch 1985: 334.

³⁷⁷ Danbolt 1995: 34.

³⁷⁸ Det var underforstått at en kunstner måtte ha et særegent medfødt talent (*ingenium*), mens akademiene kunne tilføre den kunnskap (*ars*) man behøvde.

³⁷⁹ Barasch 1985: 336.

³⁸⁰ Akademiet i Frankrike var under kongelig beskyttelse, dertil med eksklusiv rett til å drive offentlig kunstundervisning. For mer om kulturelle og maktpolitiske forhold i sammenheng med Det franske akademi, se Duro 1997: 18-62.

(*disegno*) ble sett på som fornuftens uttrykk, mens fargene appellerte til den underordnede sansningen.³⁸¹

Inndelingene ble også etablert som kategorier for kritikk. Retningslinjene for Prix du Rome, akademiets prisutdeling som ble grunnlagt i 1664, understreker dette. Det opplyses om at følgende punkter vektlegges:³⁸²

1. Komposisjonen eller disposisjonen av figurene.
2. Uttrykket i sin helhet og for hver enkelt figur.
3. Perspektiv med hensyn til arrangementen av figurene og lyskilder
4. Korrekt tegning og proporsjon.
5. Distribusjonen av farge.

Karakteristisk er også Roger de Piles “Balance des peintres”, en appendiks til hans *Peinture par principes* fra 1708, som lister opp fire kategorier som bedømmelsesgrunnlag for en kunstners dyktighet (komposisjon, linje, farge, uttrykk). De fire feltene ble evaluert separat og man fikk poeng i en skala der 20 stod for perfektjon. Reglene fungerte som en “rasjonell” målestokk for kunstnerisk perfektjon som skulle styre både kunstner og betrakter.³⁸³

Det utviklet seg også et meget konkret sjangerhierarki, som André Félibien beskriver i *Conférences pour l'année 1667*. Sjangerens plassering i hierarkiet ble basert på motivets “verdighet”. Félibien distingverte mellom stilleben, landskaps- og dyrefremstillinger, der fremstillingen av de livløse objektene rangerte lavest. Fremstillingen av mennesket, “Guds mest perfekte skapning”, rangerte høyest. Også menneskefremstillingen kunne distingveres ytterligere, ut fra sosial stratifisering eller kjønn, eller billedtematikk.³⁸⁴ Et portrett kunne få økt verdighet dersom det, til tross for sin individualitet, maktet å si noe om menneskenaturen i sin allmennhet. Fra antikkens retorikk, via renessansen, gjaldt ambisjonen om å bevege, belære og behage.

Man kjenner fra Alberti at fremstillingen av *storia*, fortellingen, var viktig. Bildets *storia* var gjerne hentet fra Bibelen eller antikk historie og mytologi, og skulle føre til allmennmenneskelig erkjennelse. Fortellinger kunne fremstilles allegorisk; slik kunne også et blomsterstykke lede til erkjennelse. Verket i sin helhet måtte forøvrig være i

³⁸¹ For Philippe de Champagne, en maler som også foreleste på akademiet, utgjorde farge i kunsten et moralsk problem. Fargen vekket et utvendig, kroppslig, begjær, når man heller skulle foretrekke den sjelelige skjønnhet (Barasch 1985: 357). For øvrig ble skyggelegging i akademiets lære, regnet som en del av *disegno*.

³⁸² Gjengitt i Duro 1997: 74.

³⁸³ De Piles appendiks er mye diskutert, og dommene må ikke tas for absolutte teoretiske utsagn, men sier likevel noe om en tidstypisk “regelestetikk”. Se nedenfor for mer om De Piles tilnærming til Rafaels kunst.

³⁸⁴ Barasch 1985: 342-3.

overensstemmelse med sjangerens *decorum*.³⁸⁵ For historiemaleriet, som rangerte øverst i sjangerhierarkiet, gjaldt det at kunstneren måtte unngå unødvendige detaljer, og konsentrere seg om historiens essens.³⁸⁶ Innholdsmessig enhet var viktig; tiden, stedets og handlingens enhet.³⁸⁷ Det vil si at kunstneren måtte velge ut et eneste handlingsmoment og la dette fortette historien, slik at man kunne slutte både tilbake til fortellingens tidlige faser og slutt punkt. Man kunne ikke ha flere handlinger, tidsfaser eller lokaliteter i samme bilde, slik man for eksempel kjenner fra ungrenessansens maleri. Det skulle heller ikke være flere figurer i bildet enn det som måtte til for å formidle handlingen.³⁸⁸ Maleriene skulle være klare, koherente og komponert av få, men store deler. Den faktiske størrelsen på bildet ser også ut til å øke i forhold til tematikkens “storhet”. Storhet” betegner altså både en fysisk og metafysisk egenskap ved bildet.³⁸⁹

Poussins betydning for akademiteorien har vært påpekt av flere, både hans kunstteoretiske utsagn og hans kunst har vært konstituerende for akademiets lære.³⁹⁰ Den klassiske tendensen i fransk kunst med en klar retorisk stil, der uttrykksmessig klarhet og underordning av detaljene til en sentral idé – med antikken og Rafael som forbilde – eksisterte altså før akademiet ble formelt opprettet. Rafael kunne fra akademiets perspektiv ses på som kunstneren som ledet Poussin vekk fra den venetianske stil og over i den idealiserende klassisk skjønnhet, *beau ideal*.³⁹¹ Likevel finnes det ingen eksempler på direkte kopier etter Rafael i Poussins ferdige verk. Men flere verk kan sies å være filtrert gjennom Rafaels eksempel. Endringene som er gjort fra første versjon over tematikken *Et in Arcadia Ego* fra omkring 1628 til Poussins andre versjon fra ca 1655, kan illustrere denne overgangen. For eksempel via figurfremstillingen som kan minne om Tizians i det første maleriet, men med inspirasjon fra Rafaels og antikkens figurfremstilling i den senere versjonen. Den kompakte balanseringen av gruppen, den jevne lysfordelingen og figurenes “tankefulle reserverthet” blir typisk for Poussin. Blant Poussins anførsler om kunstnerisk metode finner man at tematikken var viktig. Man skulle velge storslagne fortellinger og nitidig utførte detaljer skulle unngås.³⁹²

³⁸⁵ Det vil si ulike regler for ulike sjangrere.

³⁸⁶ Barasch 1985: 327.

³⁸⁷ Dette er en overføring av tragediens regler, basert på Aristoteles poetikk (i *Poetica*), til billedkunsten. Ideer som ble diskutert av blant andre Andrea Sacchi ved Accademia di San Luca på begynnelsen av 1600-tallet, men som etableres ved det franske akademi særlig via Félibiens teori, og Poussins praksis og teori (Puttfarken 1985: 18-19).

³⁸⁸ Puttfarken 1985: 18.

³⁸⁹ Barasch 1985: 348.

³⁹⁰ Puttfarken 1985: 18-19.

³⁹¹ Rosenberg 1995: 15.

³⁹² Poussin gjengitt i Tansey & Kleiner [1954] 1996: 868.

Den første større biografien om Poussin som inkluderte noen av hans utsagn om kunst var Belloris *Vite*, også her påpekes studiet av Rafaels kunst som sentralt.³⁹³ Likevel stod studiet av antikken høyest. De Piles gjengir et utsagn der Poussin sidestiller Rafael med et esel sammenlignet med antikkens kunstnere, men sammenlignet med de moderne “er han en ørn”. De Piles trer støttende frem til fordel for Rafael og påpeker at Rafael kun stod nedenfor antikkens mestere slik de moderne stod nedenfor ham.³⁹⁴

Rafael som symbol og paradigme

Akademiet lærte at man aldri kunne nå kunstens perfektjon bare via studier av naturen, man måtte lære av eksemplene i tillegg. Observeringen av naturen måtte veiledes av dømmekraften eller ideen, foredlet gjennom gjentatte studier av antikkens statuer og relieff, men også senere artistiske tradisjoner, særlig renessansens. Rent praktisk innebar dette at man kopierte verk av de store mestrene, og gjorde tegninger etter antikke statuer og relieff. Rafael, slik han var blitt formidlet via Vasari, passet perfekt inn i en slik praksis. Hans kunst, og hans personlighet, hadde *gratie* og fulgte *decorum*. Rafael valgte den gylne middelvei:

[...] both in drawing and colouring and to this he added various methods chosen from the finest works of other painters to form from many different styles a single manner which he made entirely his own and which always was and always will be object of tremendous admiration.³⁹⁵

Vasari påpeker også at Rafael studerte en mengde antikviteter. Den eklektiske arbeidsmetoden, koblet med Rafaels perfekte væremåte, brakte til veie et uovertruffent forbilde for akademiets lære. Medlemmene i akademiet ønsket å distansere seg fra lauget, og de ønsket å heve kunstnerens sosiale og intellektuelle status. Rafael kunne fungere både som et *symbol* på akademiets status (som et vitnesbyrd om hvilken viktig kunnskap akademiet forvaltet) og som et *paradigme* for akademiets lære (der eksempelet *Rafael* sørget for en metode).³⁹⁶ Verk av Rafael, den moderne Apelles, kunne fungere som erstatning for den tapte malerkunsten fra antikken. Gjennom Rafael var antikken gjort tilgjengelig for de som kom etter “fallet” – som Testelin skriver i sine memoarer.³⁹⁷

³⁹³ Bellori og Poussin kjente hverandre. Poussin bodde fast i Roma fra 1642 til han døde i 1665. Han ble valgt som leder for Accademia di San Luca i 1657, en tittel han av slo (Golzio [1968] 1969: 614).

³⁹⁴ I *Abrégé de la vie des peintres* fra 1699 (Rosenberg 1995: 57).

³⁹⁵ Vasari [1568] 1987: 318.

³⁹⁶ Rosenberg 1995: 21.

³⁹⁷ Testelin i Duro 1997: 54.

For Roland Fréart de Chambray, i *Idée de la perfection de la peinture* fra 1662, er det viktig å definere de tidløse lover som styrer klassisk kunst, og han ser i Rafaels kunst kroppsliggjøringen av disse prinsippene. Samtidens kunstnere må derfor imitere hans verk. Essensen av Rafaels kunst var at den fremviste bilder som var “malte historier” og eksemplifiserte *decorum*. De Chambray kritiserte de som briljerte med koloritt, penselstrøk og andre “fantasifulle innfall”. Disse sidene ved Rafaels kunst blir derfor bagatellisert i Fréarts fremstilling. Rafael og Michelangelo blir kontrastert, som den gode engel (Rafael) og den dårlige engel (Michelangelo):³⁹⁸

Raphael Urbino, the most excellent of the Modern Painters, and universally so reputed by those of the Profession, is the Person whose Work I shall propose as so many Demonstrations of the absolute necessity of exactly observing the Principles [...]. And on the contrary, Michael Angelo, superior in Fame, but far inferior to him in Merits, shall by his extravagant Compositions, amply furnish us to discover the Ignorance and Temerity of those Libertines, who trampling all the Rules and Maximes of Art under their feet, pursue only their own Caprices.³⁹⁹

Michelangelos skikkelser var upassende fremstilt med overdreven anatomi, i motsetning til Rafaels fremvisning av gratie, skjønnhet og dekorum. Mens Rafael var den moderne Apelles var Poussin den “franske Raphael” i Fréarts fremstilling. Som Rafael ble Poussin prist for sine nyvinninger, sine noble ideer, sin kloke gjengivelse av “det passende” og for stryken i hans uttrykk.⁴⁰⁰ Fréart de Chambray tematiserer disse kunstnerne som “fornuftens malere”, og opererer med en svært mekanisk, regelorientert “fornuft”. Her inngår det at verket følger fortellingen den illustrerer nøyaktig, og at handlinger, gester og typer som inngår i maleriet passer til karakterene i historien.⁴⁰¹

Abraham Bosse deler synet på Rafaels og Poussins kunst som han omtaler som universell, i motsetning til for eksempel Rubens kunst der alt fremsto som “om det var blitt skapt og formet i Flandern”.⁴⁰² Bosse var grafiker og priste kunstnere som dempet fargebruken som

³⁹⁸ Rosenberg 1995: 23-24.

³⁹⁹ de Chambray [1662] 2000: 92.

⁴⁰⁰ Rosenberg 1995: 24.

⁴⁰¹ Han kritiserer for eksempel Dürer for å ha introdusert en apekatt i en representasjon av den hellige familie, en inkludering han karakteriserer som irrelevant og et brudd på reglene for *decorum*. Inkluderingen strider også mot “common sense” (de Chambray gjengitt i Blunt 1958: 11). I denne sammenheng kan også diskusjonen mellom Philippe de Champaigne og Le Brun nevnes. Etter en av akademiets forelesning anklaget Champaigne Poussin for å ha fraveket bibelen i sin fremstilling av *Rebecca og Eliezer* fordi han ikke inkluderte kamelene, noe Le Brun forsvarte med at dette ville ha vært i konflikt med tematikkens verdighet og at Poussin “rightly left out any bizarre object which might distract the eye of the spectator and make him concentrate on trivialities” (Le Brun gjengitt i Blunt 1958: 12).

⁴⁰² I *Le Peintre converti aux précises et universelles règles* fra 1667 (Rosenberg 1995: 25).

“kun blendet øyet umiddelbart”, og heller fokuserte på en vedvarende åndelig stimulering.⁴⁰³ En av Rafels mest sentrale franske biografer er André Félibien som understreker tre aspekt ved Rafael som skulle gå igjen i den klassiske resepsjonen: Rafael som den perfekte historiemaler; Rafael som den moderne Apelles som fremstilte den *ideale* natur; og Rafael som akademimaleren som inkorporerte ideer fra andre til sin egen personlige stil.⁴⁰⁴

Forelesninger (*conférences*) ble holdt jevnlig ved Akademiet i Paris fra 1667. Disse bestod av en presentasjon av et utvalgt maleri fra kongens samling, med påfølgende diskusjon. Meningen var å utvinne og illustrere styrende prinsipper i malerkunsten.⁴⁰⁵ Rafaels *St. Michele* var ansett som et “mønstermaleri” i komposisjon, linje og uttrykk og den første forelesning ble viet til dette maleriet.⁴⁰⁶ Le Brun beundret her hvordan Rafael kontrasterer engelen og demonen. Engelen har en ungdommelig skjønnhet med en guddommelig kraft som ligner den i *Apollo Belvedere*, påpeker han, og omtaler videre Rafaels korrekte, passende og skjønne stil. Under diskusjonen ble det foreslått en anatomisk ukorrekthet i tegningen av engelens høyre arm. Påstanden ble imidlertid sterkt tilbakevist og førte kun til enda større beundring for Rafael.⁴⁰⁷ En annen forelesningen tok for seg *Sacra Famiglia di Francesco I. Nicolas Mignard* som holdt forelesningen var en rikere kolorist enn Le Brun og man kunne tenke seg at han ville kritisere Rafaels fargebruk, men tvert imot forsvaret han Rafaels “tørre” stil, og påpeker at man ikke skulle følge naturen slavisk siden dette kunne bety at man fjernet seg fra det klassiske ideal. I motsetning til Tizian ønsket Rafael å representere naturens skjønneste aspekt (*la belle nature*), mens Tizian kun ønsket å gjøre sine verk vakre ved sin fargebruk.⁴⁰⁸

Frem til Det franske akademi i Roma ble grunnlagt i 1661 var studiet av Rafaels verk i stor grad basert på graveringer.⁴⁰⁹ Noen utvalgte franske kunstner, vinnerne av Prix du Rome, kom nå inn under et formalisert kunststudie i Roma. De primære grunnene for å sende studenter til Roma var ikke bare pedagogiske. Ludvig XIV ønsket særlig kopier av Rafaels arbeid i Vatikanet, som blant annet skulle brukes som sjabloner for gobeliner. Praktikanter i

⁴⁰³ Rosenberg 1995: 26.

⁴⁰⁴ I *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* publisert mellom 1666 og 1688 (Rosenberg 1995: 26-28).

⁴⁰⁵ Disse akademiske øvelsene skulle også understreke at medlemmene ikke var en samling med håndverkere, men besto av intellektuelle.

⁴⁰⁶ Maleriet ble gitt som en gave til den franske kongen fra pave Leo X. Tegningen er laget av Rafael, mens den endelige utførelsen trolig er gjort av Giulio Romano (Dussler [1966] 1971: 47).

⁴⁰⁷ Det er imidlertid interessant å se hvordan Le Brun i sine egne tegninger basert på *St. Michele* “korrigerer” dette manieristiske aspektet ved verket (Rosenberg 1995: 33).

⁴⁰⁸ Rosenberg 1995: 36.

⁴⁰⁹ Dette er et viktig aspekt ved Rafaels popularitet, han fikk tidlig laget graveringer av sine verk.

Roma arbeidet nærmest utelukkende med kopiering etter Rafael, og direktøren La Teulière bemerket i 1694 at Rafaels rom i Vatikanet utgjorde en skole det ikke fantes maken til.⁴¹⁰

Rafaels og Poussins hegemoni ved det franske akademiet ble utfordret av Roger de Piles. Han lyktes blant annet med å gi Rubens en opphøyet status i akademiets lære, og introduserte et skifte i akademiets estetikk ved å sidestille fargens og linjens betydning.⁴¹¹ Dette betyr ikke at Rafaels kunst forkastes, men heller at hans rolle omdefineres til en kunstner som beveget seg mot et nytt ideal, en syntese av naturen og det antikke ideal. Rafael var i ferd med å mestre fargebruk uten å forringe sine andre kvaliteter. De Piles bemerker særlig en forbedret bruk av *chiaroscuro* i Rafaels senere verk, som for eksempel *Transfigurasjonen*, og påpeker at Rafael ville ha oppnådd høyeste perfektjon i fargebehandling hadde det ikke vært for hans tidlige død.⁴¹²

Også “Balance des Peintres” fra 1708 viser at De Piles aldri aviste Rafaels dyktighet, tvert imot oppnår han like høy samlet poengsum som De Piles favoritt, Rubens.⁴¹³ Kanskje kan man hevde at De Piles sidestilling av Rafael og Rubens er gjort mer av kunstpolitiske og pedagogiske hensyn enn estetiske, ved å jamføre Rubens med akademikunstneren *per se*?

Madonna della Sedia i lys av akademiets reglestetikk

Når man leser akademiets fremstilling av Rafaels kunst sammenstilt med akademiets lære, kan man spørre seg hvordan *Madonna della Sedia* passer inn i en slik tankegang. Med en fargebruk som har blitt omtalt som venetiansk i sin rikhet og med detaljrike element i gjengivelse av sjal, stolstolpe og stolrygg.⁴¹⁴ Lyset er ikke likt distribuert, Johannes døperen faller i skyggen, og figurene fremstår ikke i sin helhet, men er avskåret av rammen. Madonnaens klesdrakt, som var samtidig italiensk mote, heller mot en partikulær fremstilling og ikke den anholdte universalisme. Det spørres også om den urene grønnfargen var en verdig

⁴¹⁰ Rosenberg 1995: 71.

⁴¹¹ De Piles senere verk promoterer fargen som maleriets viktigste dimensjon. Han kjempet også for en lære løsrevet fra litterær teori, med økt fokus på maleriets spesifikke visuelle karakter (se Puttfarken 1985, for mer om dette).

⁴¹² Poussin ble derimot ansett for å fornektet naturen totalt og oppnådde ingen høy status hos De Piles (Rosenberg 1995: 52-57). I motsetning til de fleste franske kritikere hadde De Piles faktisk studert flere av Rafaels verk i Roma med egne øyne, og ikke bare basert seg på graveringer eller kopier, eller på maleriene i kongens samling (Rosenberg 1995: 57).

⁴¹³ Rafaels og Rubens' poengfordeling i De Piles “Balance des Peintres” (gjengitt i Rosenberg 1995: 56):

	Komposisjon	Formmønster (linje)	Farge	Uttrykk	Totalt
Rafael	17	18	12	18	65
Rubens	18	13	17	17	65

⁴¹⁴ Crowe & Cavalcaselle 1882/85: 228. Se tidligere kapittel.

nok farge i en madonnaframstilling. Dertil kommer de anatomiske ukorrekthetene som har blitt påvist i figurgjengivelsen. Også størrelsen taler imot maleriet, med en diameter på kun 71 cm. Ser man på Poussins *oeuvre* er heller ikke tondoen en vanlig form, det er de rektangulære historiemaleriene som dominerer.

De første litterære betraktningene omkring maleriet dukker opp først i 1657 i Scannellis *Il Microcosmo della pittura*. Kategoriene som benyttes i omtalen av maleriet korresponderer med 1600-tallets estetikk, der maleriets *inventione*, *proporzione adeguatissima*, *naturalezza*, *gratia* og *decoro* påpekes, og bildet anses som en perfekt realisasjon av det rette edle utvalg forskjønnet via idealet.⁴¹⁵ Maleriet nevnes påfallende nok ikke i Monconys reisenotater, *Journal des Voyages des Monsieur de Monconys*, utgitt mellom 1665 og 1666, der flere av maleriene i Tribuna ble nevnt.⁴¹⁶ Spørsmålet er hvorvidt maleriet var kjent for akademiets medlemmer, og dersom de kjente det var det hovedsakelig ut i fra graveringer der noen av maleriets “svakheter” ble skjult. Aegedius Sadlers graving viser for eksempel gruppen uten de samme avskjæringene.⁴¹⁷ Det ser ut som om maleriets virkelige berømmelse startet etter overflyttingen til Palazzo Pitti i 1698, det er også etter denne tid den omfattende kopieringen av maleriet begynner.⁴¹⁸

4.1.2 Nyklassisismen og Rafael

Utover 1700-tallet var det franske akademiet mindre preget av den ortodokse holdningen som kjennetegnet akademiet med Le Brun. Med kunstnere som Watteau, Boucher og Fragonard er ikke påvirkningen fra Rafael like tydelig, men beundringen for Rafael fortsetter i de teoretiske skriftene fra perioden. Antoine Coypel skriver blant annet at Rafael “attained the sublime by means of simplicity” og foregriper med dette begrepet om den sublime enkelhet som ble så viktig mot midten av århundret.⁴¹⁹

Det som skiller nyklassisismen fra tidligere paradigmer som refererer til “revitaliseringen” av antikken, er vektleggingen av det arkeologiske materialet. De systematiske utgravningene av Herculaneum og Pompeii (1738-56), samt utforskningen av monumenter på de greske øyer og fastland, gav gode kilder for kunstnere og teoretikere. Bevisstheten om “antikken” som noe

⁴¹⁵ “‘Inventione’ rara, ‘proporzione adeguatissima’, disposizione ‘pellegrina’ e resa delle figure ‘della più eccelente naturalezza, tutta spirito, gratia e decoro.’ Una perfetta realizzazione, quindi, del principio del vero scelto, nobilitato ed abbelito dall’ idea” (Pirovano 1984: 153).

⁴¹⁶ Pirovano 1984: 153.

⁴¹⁷ Se tidligere presentasjon av *Madonna della Sedia*.

⁴¹⁸ Det finnes kopier fra før denne perioden. Blant annet står det i Uffizis journaler at miniatyrmaleren Giovanna Garzoni fikk låne maleriet i 1648 for å utføre en kopi, og at bildet var skadet da det ble returnert (Pirovano 1984: 153).

⁴¹⁹ Coypel i Blunt 1958: 15. Teksten ble utgitt i 1721 og var opprinnelig gitt som forelesning ved akademiet.

differensiert, i det man skilte mellom gresk og romersk antikk, gjør seg gjeldende. I Frankrike kan termen nyklassisisme også henseile på en tilbakevending til Poussins stil.⁴²⁰

I sammenheng med nyklassisismen er det vanlig å referere til Johann Joachim Winckelmann og Anton Raphael Mengs. De kjente hverandre godt og ser ut til å ha gjensidig påvirket hverandre. I 1755 publiserte Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, og i 1762 ble Mengs' refleksjoner rundt antikke statuer og renessansens maleri publisert under tittelen *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*. To år senere kom *Geschichte der Kunst des Alterthums*, ført i pennen av Winckelmann, men som inkorporerte tekster som var utarbeidet i samarbeid med Mengs i Roma.⁴²¹ I Winckelmanns "kunsthistorie" ble den greske skulpturen som var formet av spesielle klimatiske, kulturelle og politiske faktorer, overordnet den senere hellenistiske og romerske, som ble sett på som imitasjoner av den opprinnelige greske.⁴²² Winckelmann destillerer seg frem til det han regner som de ypperste greske verk, som skulle tjene som forbilder for senere kunstnere.

Begrepet "imitasjon" er viktig hos Winckelmann, det vil si imitasjon av de greske forbildene. Uten instruksjon fra de kanoniske greske verkene ville kunstneren være blind også for naturens former. Man skulle imitere, ikke kopiere, for å overføre antikkens ideal til sitt eget verk. Rafael hadde oppnådd dette med *Sixtinske Madonna*, et verk Winckelmann hadde sett og beundret i billedgalleriet i Dresden: "Art lovers and connoisseurs went to see this Raphael just as people traveled to see Thespia solely to see Praxiteles' beautiful statue of cupid".⁴²³ Winckelmann beskriver madonnaens ansikt som fylt av uskyld og ekstraordinær storhet, og posituren har en "lykksalig opphøyd ro"; den samme roen som "de antikke" utstyrte sine guddommer med. Han beskriver også konturens edelhet, og "i armene bærer hun

⁴²⁰ I denne fremstillingen benyttes begrepet hovedsakelig om midten av 1700-tallet og frem mot slutten av 1700-tallet.

⁴²¹ For det personlige og det intellektuelle forholdet mellom Winckelmann og Mengs, se Justi [1923] 1956. Selv om Winckelmann blir assosiert med begrepet "nyklassisisme" var ikke termen "klassisisme" hyppig brukt i hans språklige register, han benyttet seg heller av konkret geografiske eller historiske betegnelser som "det greske" eller "det antikke". Når han likevel benytter generaliseringer er det i en moderne forstand, der *ideen* om det klassiske representerer en typologi eller modell, slik at både den greske antikkens kunst og Rafaels kunst kan betegnes som klassisk (Barasch 1990: 106-107).

⁴²² Dette gjaldt ikke bare skulpturen. Hele bildet av antikken ble endret, fra å være Roma-sentrert slik det hadde vært fra middelalderen av, ble fokuset flyttet til Hellas og Athen. *Rinascimento dell' antichità* hadde med selvfølghet vært synonymt med revitaliseringen av romersk antikk. Winckelmann erstattet det romerske paradigme med en gresk modell. Enkelte har trukket frem at det kan ligge både regimekritikk (av despotisme, imperialism) og kritikk av den romersk-katolske tradisjonen i en slik vending (Preziosi 1998: 26-27).

⁴²³ Winckelmann [1755] 1998: 37. *Sixtinske Madonna* hadde blitt brakt til Dresden i 1753.

barnet”, skriver han, “opphøyd over alle andre barn; ansiktet har en guddommelig utstråling som anskueliggjør barndommens uskyld”.⁴²⁴

Rafael var den første i moderne tid som klarte å gjenscape de antikke statuenes edle enkelhet og stille storhet (*edle Einfalt und stille Grosse*).⁴²⁵ Begrepet “edel” er en betegnelse som står i forhold til morallæren. Edelheten tilhører sjelen, men avspeiler seg i legeme. Athens gymnasium ble paradigme for den “moralske” greske skjønnheten, i Winckelmanns forstand. Også Rafael hadde denne unike kombinasjonen av skjønnhet i sjel og legeme:

So great soul in so handsome a body as Raphael’s was needed to first feel and discover in modern times the true character of the ancients. He had, furthermore, the great good fortune to achieve this at an age when ordinary and undeveloped souls are still insensitive to true greatness.⁴²⁶

Om Rafaels verk sier Winckelmann at man må nærme seg dem med antikkens sanne smak og med øyne som har lært seg å sanse slik skjønnhet. Gjennom en slik resepsjon vil den opphøyde roen hos figurene i *Atilla*, som for mange virker livløse bemerker Winckelmann, fremstå som signifikante og noble.⁴²⁷ Et annet sted skriver han at de som nærmer seg Rafaels verk

i håp om å finne den bagatellmessige skjønnheten som gjør de nederlandske verkene så populære; den nitidige flittigheten hos en Netscher eller en Dou, eller de elfenbensaktige hudtonene i en van der Werf, eller den ryddige stilen til noen av Rafaels landsmenn i vår egen tid – dette, sier jeg, vil man aldri finne i Rafael, den store Rafael.⁴²⁸

Siden Rafael hadde antikken som veileder til *la belle nature* blir Rafael et egnet eksempel for Winckelmann. Særlig påpeker han at Rafael hadde “den originale” greske antikken som kilde, og understreker her en bemerkning fra Vasari om at Rafael skal ha sendt yngre elever til Hellas for at de skulle lage skisser for ham.⁴²⁹ Likevel understreker Winckelmann at selv om Rafael er en beslektet sjel, står han nedenfor antikkens kunstnere. Under en diskusjon om skjønnhet, skriver han:

If ever an artist was endowed with beauty and deep initiate feelings for it; if ever one was versed in the taste and spirit of the ancients, [it was] certainly Raphael; yet are his beauties

⁴²⁴ Winckelmann [1755] 1998: 37-38.

⁴²⁵ Winckelmann [1755] 1998: 36.

⁴²⁶ Winckelmann [1755] 1998: 37.

⁴²⁷ Winckelmann [1755] 1998: 37. Winckelmann omtaler her *Tilbakevisningen av Atilla* i Stanza di Elliodoro.

⁴²⁸ Winckelmann [1755] 1998: 38.

⁴²⁹ Winckelmann [1755] 2000: 451.

inferior to the most beautiful nature. I know persons more beautiful than his unequalled Madonna in the Palazzo Pitti, in Florence [...].⁴³⁰

En essensiell egenskap ved høyverdig skjønnhet er i følge Winckelmann fraværet av individualitet. Skjønnhet skulle være som det beste kildevann; desto mindre smak desto mer helsebringende. Skjønnhet følger fra de skjønneste deler satt sammen til et hele. Dens former er ikke beskrevet ved andre punkter eller linjer enn de som skaper skjønnhet, og som derfor produserer en figur som verken spesifiserer et bestemt individ eller uttrykker en spesiell sjelstilstand eller følelse, fordi disse går sammen med forstyrrende linjer og skjemmer helheten, skriver han.⁴³¹ Farge er ikke en essensiell egenskap ved skjønnhet for Winckelmann, fargen assisterer kun skjønnheten, den konstituerer den ikke. Det er den hvite farge som fremhever skjønnheten best fortsetter han.⁴³² Det er også klart at det er den nakne mannskroppen som inkarnerer skjønnhet for Winckelmann.⁴³³

Winckelmann skiller seg altså fra 1600-tallets kunstteori, der nettopp det å uttrykke sjelstilstander eller følelser ble sett på som et svært viktig mål. Kunstens høyeste mål er skjønnhet og skjønnhet behøver ingen følelsesuttrykk, skriver han, og nevner eksplisitt Le Bruns metode i den sammenheng.⁴³⁴ Winckelmann angriper også basisen for Belloris utredning om Rafaels idealisme. I følge Winckelmann hadde Rafael gjort den feil å se skjønnhet som en mental abstraksjon, og dermed ignorert naturens skjønnhet i altfor stor grad.⁴³⁵ I omtalen av *Galaeta* skriver han:

But the conception of the head of his Galatea is common; women of far greater beauty can be found everywhere. Moreover, the figure is so disposed that the breast, the most beautiful part of the naked female form, is completely covered by the arm, and the knee which is in view is much too cartilaginous for a person of youthful age.⁴³⁶

Man kan forstå det dit hen at Rafael både i *Galatea* og i “Madonnaen i Palazzo Pitti” har basert seg i for stor grad på sitt personlige bilde av en skjønnhet. Uten å la seg veilede av antikkens forbilder i sitt utvalg fra naturens skjønne deler. Siden Rafael manglet det perfekte

⁴³⁰ Winckelmann gjengitt i Rosenberg 1995: 121. Winckelmann forklarer ikke nærmere hvilke madonna det dreier seg om. Det *kan* med ganske stor sannsynlighet dreie seg om *Madonna della Sedia* siden Mengs hadde sett maleriet og uttalt seg negativt om det, se nedenfor.

⁴³¹ Winckelmann [1764] 2000: 470.

⁴³² Winckelmann [1764] 2000: 469.

⁴³³ Premisset for de greske statuers skjønnhet er for Winckelmann skulptørens nære observasjon av de vakre, nakne unge menn i det greske gymnasium (Davis [1994] 1998: 41).

⁴³⁴ Winckelmann [1764] 2000: 473.

⁴³⁵ Rosenberg 1995: 123.

⁴³⁶ Winckelmann gjengitt i Rosenberg 1995: 123.

klima og miljø kunne han ikke ha en perfekt sans for det skjønnne. Her må det legges til at Winckelmanns fremstilling av Rafael endrer seg fra *Gedanken* til *Geschichte*. Da han skrev den første boken bodde han i Dresden og kjente kun antikken gjennom moderne eksempler slik som Rafaels *Sixtinske Madonna*. *Geschichte* som er skrevet i Roma, er en undersøkelse av antikke verk og Rafael er ikke like viktig i fremstillingen.

Skjønnheten i kunsten skulle imidlertid gjenoppstå hos en annen Rafael, tyske Anton Raphael Mengs: “Den andre Rafael som steg opp som en fugl Fønix fra den første Rafaels aske” skriver Winckelmann om sin venn.⁴³⁷ Det ambisiøse fornavnet, Anton Raphael, har opphav hos en ærgjerrig far som ønsket at sønnen skulle kombinere Rafael fra Urbinos tegning med Antonio Correggios fargelegging.⁴³⁸ Mesteparten av Mengs tidlige trening som kunstner gikk ut på å kopiere Rafael, og allerede som 13-åring var han på plass i Roma. Fra denne perioden finnes en datert tegning som viser allegorier over kunstartene maleri, arkitektur og skulptur, som sørger over tapet av Rafaels universelle geni. Og et selvportrett av Mengs som 16-åring er basert på Rafaels selvportrett i *Skolen i Athen*, eventuelt portrettet i Uffizi.⁴³⁹ Også aspekt i Mengs biografi har likheter med Rafaels liv. Han skal ha blitt håpløst forelsket i en beskjeden romersk pike av fattige kår som poserte for en fremstilling av den Hellige familie, hennes navn var Margarita Guazzi og de giftet seg.⁴⁴⁰ Historien vil også ha det til at Mengs malte en fremstilling av Kristus i ødemarken, et maleri som var så god at oppdragsgiveren, Archinto, lot det passere som en nyoppdaget original av Rafael.⁴⁴¹

Mengs’ mest kjente verk er trolig *Parnassus*. Fresken i Villa Albani i Roma er en pastisj over Rafaels fremstilling i Vatikanet og *Apollo Belvedere*. Selv om Mengs tydelig lot seg inspirere av Rafaels kunst, er han i skriftlig form en av Rafaels sterkeste kritikere. Mengs’ *Gedanken* fra 1762 er formet som en håndbok for kunstnere og tar særlig for seg Rafael, Tizian og Correggio. Mengs setter Rafael høyest av alle moderne kunstnere, men gjør det med mange forbehold. Siden Rafael alltid arbeidet ut fra ideen, var alt i hans verk innordnet i en større helhet. Likevel innså Mengs at siden Rafael hadde arbeidet med romerske relieff som forbilde og ikke antikkens skulpturer, behersket han ikke den ideelle skjønnhet. Særlig kunne hans svakhet ses i gjengivelsen av hender, spesielt hos *putti* og hos kvinner. Dette kom av at så få representasjoner av hender er bevart fra antikken, og Rafael klarte ikke å forestille seg

⁴³⁷ Winckelmann gjengitt i Rosenberg 1995: 201.

⁴³⁸ Pelzer 1979: 13.

⁴³⁹ Etter råd fra faren hadde også Mengs skulderlangt hår (Pelzel 1979: 28). Det såkalte selvportrettet i Uffizi blir sjelden attribuert til Rafael, man tror det dreier seg om en (speilvendt) kopi fra *Skolen i Athen* (Dussler [1966] 1971: 58).

⁴⁴⁰ Dette er senere biografers romantisering av historien (Pelzel 1979: 38). Anton Raphael forelsket seg altså også i en Margarita, slik tradisjonen forteller at Rafael gjorde.

⁴⁴¹ Pelzer 1979: 54.

det han ikke fant modell for i antikken, skriver Mengs. Rafael var heller ikke dyktig i sin fremstilling av kvinner, de hadde ikke gratie, og deres hår var ofte “trivielt, vulgært eller grovt” gjengitt. Heller ikke Rafaels fremstilling av barn var nobel nok, dette kom utvilsomt av at han benyttet seg av “barn av vanlige folk” som modeller, skriver Mengs.⁴⁴² Hans mannlige figurer var derimot eminent fremstilt.⁴⁴³

Mengs kritiserte også andre aspekt ved Rafaels kunst, særlig hans fargelegging, og påpeker at Rafaels fargebruk generelt var bedre i hans fresker enn i hans oljemaleri. Også svakheten i fargebruken kom av at Rafael manglet antikke forbilder. Mengs roser likevel *Transfigurasjonen*, hvor uttrykket er mer nobelt og delikat.⁴⁴⁴ Rafaels største triumf var hans komposisjon, her overgikk han til og med antikkens kunstnere, skriver Mengs. Han benyttet variasjon uten motsetninger, og særlig kunne han fremstille følelsesuttrykk uten affekterhet.⁴⁴⁵ Følgende sitat kan illustrere Mengs’ ambivalente forhold til Rafael:

Raphael changed and improved Nature in expression, but left it as he found it in Beauty. His figures are always human. He even shows his creator with human imperfection. The Greeks were better than this. They also surpassed him in harmony. In the Ancients, one can know the character of the whole face from one part; this is not so in Raphael. His ideal figures are not perfect enough.⁴⁴⁶

Mengs teoretiske skrifter er ikke uten betydning.⁴⁴⁷ Blant annet benytter han seg konsekvent av det tidstypiske begrepet “det sublime” (*Erhabenheit*),⁴⁴⁸ et begrep som ikke eksplisitt benyttes av Winckelmann.⁴⁴⁹ Det sublime er representasjonen av det guddommelige via naturens former. Grekerne hadde oppnådd dette gjennom den ideale skjønnhet. I moderne tid var det Rafael som hadde kommet nærmest det sublime, Michelangelo var ikke i nærheten av denne stil på grunn av sin *terribilità*.⁴⁵⁰ Mengs’ ankepunkt mot Rafael er presentert

⁴⁴² Mengs gjengitt i Golzio [1968] 1969: 617.

⁴⁴³ Rosenberg 1995: 127-128.

⁴⁴⁴ Rosenberg 1995: 126.

⁴⁴⁵ Rosenberg 1995: 127-128.

⁴⁴⁶ Mengs gjengitt i Rosenberg 1995: 128.

⁴⁴⁷ *Gedanken* var den eneste tekst som ble publisert i Mengs levetid. Likevel viser den enorme posthume utgivelsen etter 1780 at det må ha vært en stor interesse for Mengs tekster. Som teoretiker var han etterspurt over hele Europa. Tekstene ble oversatt til italiensk, fransk, engelsk og spansk. En samling av hans skrifter, ferdige og uferdige, ble oversatt til engelsk i 1796 i *The Works of Anthony Raphael Mengs*. Tre franske utgaver publisert i løpet av fire år gir en ytterligere indikasjon på Mengs popularitet (Rosenberg 1995: 125).

⁴⁴⁸ “Det sublime” opptrer som en distinkt kategori hos den antikke forfatteren Longinus, der han skildrer opplevelsen av det sublime som en intens følelse av ærefrykt som kan skilles fra opplevelsen av det skjønnne. Edmund Burke er en av de mange 1700-tallsteoretikerne som tar opp igjen dette begrepet i *Essays on the Sublime and Beautiful* (1756).

⁴⁴⁹ Selv om Mengs i sin anvendelse ser ut til å legge det samme som Winckelmanns “ideale skjønnhet” i begrepet (Blunt 1958: 17).

⁴⁵⁰ Blunt 1958: 17-18.

ovenfor, men Rafael “hadde det i seg”: “If he had lived in Greece [...] he would have arrived to the most sublime degree and would have equalled the most celebrated of antiquity”.⁴⁵¹

Kritikken av Madonna della Sedia

Mengs kritiserte særlig Rafaels gjengivelse av kvinner og barn. Særlig fremsto Rafaels barn som “hverdagslige” og det er nettopp barnets ordinære karakter som også er hans innvending mot *Madonna della Sedia*.⁴⁵²

Mengs er ikke den første som kommer med denne kritikken, allerede i 1722 hadde Richardson sr. og jr. hevdet noe av det samme i sin undersøkelse *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy*.⁴⁵³ Her påpekes det at Jesusbarnet ikke er av den sublime karakter som det burde være:

[T]he air of the virgin is particularly fine; the Christ a pretty boy, but not of such sublime character as in some of this master and ought to be in all his, and of every other: However there is a sort of *pout*, a sort of scornful disdaining look, which gives it such an dignity as such an air will give.⁴⁵⁴

Det bemerkes også at Jesusbarnet kuriøst nok ser ut som om det har feber, håret legger seg i striper over pannen som om barnet svetter. Selv om verket er godt tegnet er det også noe besynderlig med madonnaens hånd og Jesusbarnets fot: “[T]he hand of the virgin is uppermost, and the foremost foot of the Christ disagreeably, if not wrong drawn”.⁴⁵⁵ Selv om far og sønn Richardson finner figurfremstillingen noe underlig, prises maleriet for bruken av *chiaroscuro* og farge. Fremstillingen ble etter hvert en av de viktigste guidebøkene til *The Grand Tour*, og teksten har utvilsomt hatt betydning for den kommende resepsjonen av *Madonna della Sedia*. Det er også på dette tidspunktet at maleriet begynner å gjøre seg bemerket i den tekstuelle og visuelle resepsjon. Reisende gentlemen på 1700-tallet, franskmenn så vel som engelskmenn, er stort sett fulle av beundring for madonnaen selv om enkelte har visse forbehold til fremstillingen.⁴⁵⁶

Montesquieu skriver etter å ha sett maleriet i 1724 at det fordunklet alle andre madonnaer han hittil hadde sett.⁴⁵⁷ Jean Nicolas Cochin, som skriver i 1749, kaller maleriet for et

⁴⁵¹ Mengs gjengitt i Blunt 1958: 18.

⁴⁵² Rosenberg 1995: 127.

⁴⁵³ Utkom på fransk i 1728.

⁴⁵⁴ Richardson (sr. og jr.) 1722: 67-68.

⁴⁵⁵ Richardson (sr. og jr.) 1722: 67-68.

⁴⁵⁶ Resepsjoner fra både franskmenn og engelskmenn er inkludert, Richardsons tekst var oversatt til fransk i 1728 og preget har “dannelsesreisende” generelt.

⁴⁵⁷ Pirovano 1985: 153.

“beundringsobjekt” og berømmer særlig bruken av chiaroscuro, men han i likhet med Richardson har innvendinger mot fremstillingen av Jesusbarnet:

It is truly of one of the most beautiful thing we can see by the great Master. The head of the Virgin is made with a fineness of drawing and with inimitable beauty: the colour is true and beautiful [...]; the Child has a beautiful head without being very graceful though it is drawn and painted very well. The legs are to developed and have not the grace of infancy. In this work Raphael is a colourist at least to a greater degree than he usually is. There is an effect of light and modelling of the objects which one rarely finds in his works. Looking at this painting it seems to lack nothing; it is an object of admiration.⁴⁵⁸

Edward Gibbon påpeker i 1764 at *Madonna della Sedia* fusjonerer tre fundamentale aspekt ved jomfruen; humanitet, hellighet og gratie.⁴⁵⁹ L’Abbé Richard kaller verket for et av verdens mest unike. Musikkhistorikeren Charles Burney er full av entusiasme og ville gjerne ha “sprunget femti mil på bare føtter for å få beundre et slikt verk”.⁴⁶⁰ Tobias Smollet omtaler i 1775 maleriet som et av Rafaels beste fargestykker, men han tar forbehold mot fremstillingen av madonnaen som synes han å være mer en “kvinne av folket enn en Guds mor”.⁴⁶¹ Bergeret de Grandcourt beskriver i 1774 maleriet som sjeldent og uforglemmelig. Endog Marquis de Sade beundret maleriet, i 1776 skriver han at maleriet er så briljant at det til og med har fanget blikket til en som er så lite kjenner som han selv.⁴⁶² “Til og med vantro vil tilbe dette maleriet”, skrev Thomas Watkins i 1794.⁴⁶³

Innen denne tid hadde *Madonna della Sedia* oppnådd status som det mest berømte verket i Palazzo Pitti.⁴⁶⁴ Det berømte maleriet *Tribuna*, malt av Johann Zoffany mellom 1772 og 1778 på oppdrag for dronning Charlotte, bekrefter dette (fig.15). Maleriet viser en ideal fremstilling av *Tribuna* i Uffizi, der en mengde connaisseur er i gang med å beundre verkene.⁴⁶⁵ At *Madonna della Sedia* er inkludert her, når det egentlig befant seg i storhertugens leilighet i Palazzo Pitti, viser hvor viktig bildet må ha vært for datidens connaisseur og reisende.

Kunstneren Benjamin West, “den amerikanske Rafael”, hadde en kopi av *Madonna della Sedia* i sitt studio. En av Wests studenter, John Trumbull, kommenterte siden hvordan han hadde valgt å kopiere dette maleriet uten at han visste at det var “en Rafael”, hvorpå West hadde applaudert dette som et meget godt valg og et godt tegn.⁴⁶⁶ West anså maleriet som et

⁴⁵⁸ Cochin gjengitt i Golzio [1968] 1969: 628.

⁴⁵⁹ Pirovano 1984: 153.

⁴⁶⁰ Burney gjengitt i Pirovano 1984: 153.

⁴⁶¹ Smollet gjengitt i Pirovano 1984: 153.

⁴⁶² Pirovano 1984: 153.

⁴⁶³ Watkins gjengitt i Pirovano 1984: 153.

⁴⁶⁴ Pirovano 1984: 153.

⁴⁶⁵ Personene i maleriet er alle identifiserbare.

⁴⁶⁶ Brown 1983: 17.

uttrykk for en mors kjærlighet til sitt barn, og benyttet maleriet som basis for portrettet av sin kone og deres førstefødte sønn, passende nok døpt Rafael (fig.16).

I 1799 ble *Manonna della Sedia* beslaglagt av Napoleons kommissærer, og maleriet befant seg i Frankrike frem til 1816. Lavallée, sekretær ved akademiet og forfatter av en katalog over Musée Napoleon, plasserer seg trygt i den klassiske tradisjonen når han påpeker madonnaens nobelhet og gratie, men kritiserer Jesusbarnet som altfor muskelløs og med et upassende foraktelig uttrykk.⁴⁶⁷

4.1.3 Rafael og *Madonna della Sedia* i den klassiske tradisjonen

Innefor akademitradisjonen ble Rafael sett på som det som det beste eksempel. Rafael blir båret frem som et mønster man kunne etterligne; både hans læremåte, hans væremåte og hans kunst. Verker av Rafael ble kopiert fordi han visste å fremstille det ideale og kunne slik veilede andre kunstnere i fremstillingen av naturens skjønnhet. Han var den moderne Apelles som kunne gjøre antikken tilgjengelig for samtidens malerkunst, fordi maleriets regler ble kroppsliggjort i hans kunst.

Nyklassisistiske forfattere som Winkelmann og Mengs anerkjenner at Rafael er den som har kommet nærmest antikken i moderne tid, men han visste ikke selv hvordan han skulle fremstille den ideale skjønnhet, siden han ikke var omgitt av det greske klima og miljø. Rafael var derfor fullstendig prisgitt antikke forbilder. For å finne skjønnhet kunne man derfor se direkte til antikken istedenfor til Rafael. Mens man innenfor akademitradisjonen har en tendens til å forbigå eller bortforklare de aspektene ved Rafaels kunst som ikke er ideale (anatomiske ukorrektheter og så videre) blir disse påpekt av nyklassisistiske skribenter rett og slett fordi kunsten ikke er ideal om den skiller seg fra antikkens mønster.

Madonna della Sedia synes å passe dårlig inn i begge disse tradisjonene. Selv om motivet er høyverdig, bryter trolig fremstillingen med akademiets bilde av Rafael som maleren av de storslagene historiske og religiøse scener. Også innenfor nyklassisistiske resepsjoner som hos Winckelmann og Mengs rimer fremstillingen dårlig. Winckelmann kritiserer en madonna i Palazzo Pitti fordi hennes skjønnhet ikke engang kan måle seg med skjønnheter Winckelmann selv finner i naturen, og Mengs kritiserer helt konkret *Madonna della Sedia* på grunn av barnets hverdagslige karakter. Mengs påpeker at han generelt foretrekker Rafaels fresker fremfor hans oljemaleri. 1700-tallets reisende setter generelt maleriet svært høyt, men det er gjerne fargebruken i maleriet eller dets chiaroscuro som blir påpekt. Som det har kommet

⁴⁶⁷ Lavallees utgivelser strekker seg over elleve volum, fra 1804 til 1828 (Rosenberg 1995: 151, 204).

frem var ikke dette et aspekt som ble tillagt størst verdi innenfor den klassiske tradisjon, fargebruken oppveies på grunn av bruddet på *decorum*, det blir derfor interessant å se hvordan maleriet mottas i den romantiske resepsjon som tradisjonelt blir forbundet med følelsenes og dermed fargenes triumf i kunsten.

4.2 Romantikken og Rafael

Romantikken regnes gjerne som en reaksjon på klassisismens “regelbundne forstanddyrkelse”; som en motreaksjon med økt vekt på “fantasi, følelse og den subjektive inderlighet”.⁴⁶⁸ Romantiske innslag i kunsten kan spores under mange epoker, men hadde sitt sterkeste uttrykk under første halvdel av 1800-tallet.⁴⁶⁹ En løselig periodeavgrensning kan settes fra siste halvdel av 1700-tallet til første halvdel av 1800-tallet.

For den tidlige bruken av termen “romantikk” må man til den tyske byen Jena i det Friedrich Schlegel gir ut den første utgaven av journalen *Athenaeum*, sammen med broren August Wilhelm, i 1798. Her brukes begrepet “romantisk poesi” for å beskrive en “progressiv, universell poesi” som alltid er i sin tilblivelse og aldri kompletteres.⁴⁷⁰ Begrepet kan settes i sammenheng med “Sturm und Drang”-forfatterskapet, og Goethe og Schiller var på mange måter de store læremestere.⁴⁷¹ Utgangspunktet for tankegangen kan gjerne ses i sammenheng med den tyske filosofen Hamanns forståelse av kunst som en “poetisering” av tilværelsen; kunsten imiterer ikke naturen, men oversetter den.⁴⁷² Romantikkbegrepet ble etter hvert etablert i Tyskland som betegnelse på en bestemt kunstnerisk holdning eller bevegelse, og spredte seg til England og Frankrike særlig gjennom Madame de Staël sitt forfatterskap.⁴⁷³ I løpet av 1820 var termen alminnelig utbredt i Europa og Nord-Amerika som betegnelsen på en samtidig kulturell strømning.⁴⁷⁴

⁴⁶⁸ Romantikken, *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* (online), 2000-04, Tilgjengelig: <http://www.storenorskeleksikon.no/> [2005, 12. januar].

⁴⁶⁹ Josefson 1926: 1-5.

⁴⁷⁰ Brown 2001: 11.

⁴⁷¹ Som man siden kom i opposisjon til. Goethe er vanskelig å plassere i en entydig romantisk tradisjon, derfor har Goethe til en viss grad blitt holdt utenfor denne fremstillingen, fordi forfattere som Wackenroder og brødrene Schlegel egnere seg bedre som paradigmatiske eksempler i denne sammenheng.

⁴⁷² Johan Georg Hamann, 1730-88. I samme åndedrag er det naturlig å nevne Johann Gottfried von Herder (1744-1803) og hans idé om kunst som utslag av en “folkeånd”, samt Friedrich Ernst Daniel Schleiermachers (1768-1834) hermeneutikk.

⁴⁷³ Madame de Staëls roman *Corinne ou l' Italie* som utkom i 1807, ble særdeles populær. Corinne er i Roma, hun gjør også noen reiser til Firenze, og det refereres stadig til Rafael. Det gjøres en sammenligning mellom Michelangelo og Rafael som trolig er inspirert av Wackenroder, der Michelangelo omtales som Det gamle testamentets maler, mens Rafael representerer Det nye. Generelt gjenfinner man mange av de samme ideene hos Madame de Staël som hos Wackenroder. Det er den religiøse kunsten som trekkes frem.

⁴⁷⁴ Turner 1996: 736.

Nærmere tretti år senere signaliserte Baudelaire “Romantikkens død” da han i 1846 skrev at:

[I]kke mange i dag vil gi dette ordet [romantikk] noen håndgripelig og konkret betydning [...]. Hvis man tenker tilbake på de siste årenes uro, vil man forstå at om det i dag er få romantikere igjen, så er det fordi få av dem fant romantikken; men alle søkte den i oppriktighet og lojalitet.[---]Romantikken ligger verken i valg av subjett eller i den nøyaktige sannhet, men i hvorledes man føler. De søkte i det ytre, og det var bare mulig å finne den i det indre.⁴⁷⁵

Baudelaire avskriver ikke romantikken og romantikerne, men hevder at dette er en tankegang, en følelse, som ikke alle har grepet fordi man har fokusert på det ytre, på tema, på fortiden, på forsøket på å gjenspeile katolisismen eller på ropet om lokalkoloritt eller sannhet i kunsten. Eller fordi noen har identifisert romantikken med perfektjoneringen av yrket.⁴⁷⁶ Ut ifra Baudelairens beskrivelser er det få i 1846 som vil kalle seg romantikere, men den romantiske tankegang eller innstilling lever videre: “Den som sier romantikk, sier moderne kunst, – det vil si inderlighet, åndelighet, farge, uendelighetslengsel, uttrykt med alle de midler som de forskjellige kunststartene rår over.”⁴⁷⁷

Baudelaire beskriver Rafael slik, i opposisjon til Rembrandt:

Hvor meget Rafael enn er ren kunstner, er han likevel bare en sanselig ånd, som alltid søker det håndfaste; men denne slyngelen Rembrandt er en stor idealist, som inngir en drømmer og anelser om noe hinsides. Den ene maler skapninger i en ny og uskyldig tilstand – Adam og Eva; men den andre rister noen pjalter foran øynene våre og forteller oss noe om menneskenes lidelser.⁴⁷⁸

Baudelaire kontrasterer det vakre i kunsten, representert ved Rafael, med den kunsten som illustrerer menneskenes lidelse. Den skjønne, idealiserte kunst satt opp mot den sublimе, som beskriver og forårsaker ekstreme følelser, er en dikotomi som er sterkt gjeldene i perioden.⁴⁷⁹

Hvis man betrakter romantikken som en reaksjon mot klassisismens regelbundne kunstsinn blir det interessant å se om dette medførte et skifte i resepsjonen av Rafael og hans kunst. Ettersom Rafael kan fremstå både som et paradigme og et symbol for akademiene spesielt og klassisismen generelt, kan man tenke seg at skifte i verdier og holdninger også innebærer en

⁴⁷⁵ Baudelaire [1846] 2000: 17.

⁴⁷⁶ Baudelaire [1846] 2000: 17-18.

⁴⁷⁷ Baudelaire [1846] 2000: 18.

⁴⁷⁸ Baudelaire [1846] 2000: 19.

⁴⁷⁹ Mens Mengs med begrepet “det sublime” forstår “den opphøyde stil” som frembringer “de opphøyde” tanker og følelser, der Michelangelo absolutt ikke passer inn på grunn av sin *terribilità*, kan “det sublime” i romantisk tankegang inkludere verk som forårsaker smerte eller følelse av fare. Dette er mer i tråd med Burkes distinksjon mellom det skjønne og det sublime, der det sublime er kjennetegnet ved følelse av frykt uten at man faktisk er i fare: “[T]hey are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances [...]. Whatever excites this delight I call *sublime*” (Burke gjengitt i Berdsley [1966] 1975: 194).

avstandtagen fra hans kunst. Jeg vil i det følgende ta for meg noen utvalgte tekster og malerier for å undersøke dette nærmere.

4.2.1 Det tyske “utgangspunkt” og Rafael

Det var særlig tyske forfattere som formulerte den romantiske tenkemåten til å begynne med. Især har en tekst blitt betraktet som opptakten til og symptomet på romantikkens “mentalitet”; *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbroders* fra 1797, som ble skrevet av den da 24-årige Wilhelm Wackenroder.⁴⁸⁰ Allerede med tittelen, “Hjerteutgytelser fra en kunstelskende klosterbror”, sammenfattes romantikkens ideer. Hjerteutgytelser, eller følelser, ligger til grunn for all kunst, både på skapersiden og på betraktersiden.

For Wackenroder er kunsten et språk som på “dunkelt og hemmelig vis har en enestående virkning på menneskets hjerte”.⁴⁸¹ Denne tankegangen står klart i motsetning til klassisismens rasjonelle lovbundethet. Kunsten er et av Guds mirakler. Ordenes språk er ikke i stand til å uttrykke det mest verdifulle i verden, det usynlige og det mystiske. Dette kan imidlertid uttrykkes via naturens språk og via kunstens språk, skriver Wackenroder i kapittelet som omhandler “de to vindunderlige språk og deres hemmelighetsfulle kraft”.⁴⁸² Naturen er Guds språk alene, mens kunsten er et språk bare noen få mennesker kan “tale”, de er utvalgt av Gud og er hans yndlinger, skriver Wackenroder.⁴⁸³

At fremstillingen legges i munnen på en “kunstelskende klosterbror” er karakteristisk for Wackenroders betoning av kunstens og religionens innbyrdes sammenheng. Boken forteller blant annet om en ung tysk kunstner som omvendes til katolisismen under en latinsk messe i Pantheon. Sammenhengen mellom kunst og religion fremheves sterkere i den katolske kirken enn i den protestantiske og flere av Wackenroders samtidige lot seg omvende. Omvendelsen betegnes som sterkt estetisk motivert, et sted beskriver Wackenroder det slik: “Kunsten har på en allmechtig måte omvendt meg og jeg våger først nå si at jeg forstår og inderlig begriper kunsten.”⁴⁸⁴ Kontemplasjonen av et kunstverk kan sammenlignes med det man gjør ved en bønn:

⁴⁸⁰ Forfatteren døde året etter, i 1798. *Herzenergießungen* ble betegnet som “romantikkens urcelle” av George Brandes i 1887 (Ebhardt 1972: 85).

⁴⁸¹ “Die Kunst ist eine Sprache ganz anderer Art als die Natur; aber auch ihr ist, durch ähnliche dunkle und geheime Wege, eine wunderbare Kraft als das Herz des Menschen eigen” (Wackenroder [1797] 1984: 192).

⁴⁸² “Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft” (Wackenroder [1797] 1984: 190-4).

⁴⁸³ Wackenroder [1797] 1984: 191.

⁴⁸⁴ “Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen, und ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse (Wackenroder [1797] 1984: 213).

Knelende vender han sitt åpne bryst i stille henrykkelse mot himmelglansen, og lar det fylles av eterisk lys; når han reiser seg føler han seg lykkeligere og mer lengselsfull, helere og lettere i sitt hjerte, og vender sin hånd mot et stort godt verk.⁴⁸⁵

Slik opplever Wackenroder den ekte bønn, og slik bør også kunst oppleves, skriver han. Sjelen må forenes med kunstverket.

Kontemplasjonen av et kunstverk er hevet over alt det ordinære og dagligdagse; å kontemplere et kunstverk er ikke som å lære seg et alfabet eller som å lese en paragraf i en lærebok.⁴⁸⁶ Kunsten og skjønnheten kan ikke reduseres til et system, skriver han, med klar adresse til klassisistenes normative kunstresepsjon. Allerede i bokens innledning gjør han det tydelig at “de som elsker Herr von Ramdohr og hans skrifter” like gjerne kan legge hans bok til side.⁴⁸⁷ I et kapittel som omhandler “allmennhet, toleranse og menneskekjærlighet i kunsten” fordømmer Wackenroder den rasjonelle troen på at alt kan reduseres til et system: “Den som *tror på et system* har fortrenget den allmenne kjærligheten fra sitt bryst! Intoleranse når det gjelder følelser er å fortrekke fremfor fornuftens intoleranse; – overtro er bedre enn *systemtro*.”⁴⁸⁸

Det har blitt påpekt at romantikken var revolusjonær i sin begynnelse.⁴⁸⁹ Wackenroder vokste opp i et rasjonalistisk, protestantisk miljø i Berlin. Reisene han gjorde i Sør-Tyskland, blant annet sammen med vennen Ludwig Tieck, skal ha fungert som en slags vekkelse for ham.⁴⁹⁰ Utover det rent selvbiografiske og individuelle representerer teksten et brudd med samtidens rasjonalisme og normative objektivitet, selv om beskrivelser av kunstverk og hvilket *inntrykk* disse kan gjøre på betrakteren finnes i rikt monn i 1700-tallslitteraturen, – eksempelvis Winckelmann om hvilke inntrykk de antikke greske statuer hadde på ham – gjøres dette på en mer objektiv og normativ måte. Winckelmann og hans samtidige har troen på at de avfeller objektive og allmenngyldige smaksdommer basert på antikkens stilregler. I

⁴⁸⁵ “Dann knieet er nieder, wendet die offende Brust in stiller Entzückung gegen den Himmelglanz, und sättiget sie mit dem äterischen Licht; dann steht er auf, froher und wehmütiger, volleren und leichteren Herzens, und legt seine Hand an ein großes gutes Werk” (Wackenroder [1797] 1984: 201).

⁴⁸⁶ Wackenroder [1797] 1984: 202-3.

⁴⁸⁷ Wackenroder [1797] 1984: 141-2. Friedrich Basilius von Ramdohr (1757-1822) var en kjent jurist, diplomat og kunstkritiker som insisterte på anvendelsen av konvensjon og regler i observasjonen av et kunstverk.

⁴⁸⁸ “Wer ein *System glaubt*, hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt! Erträglicher noch ist Intoleranz des Gefühls, als Intoleranz des Verstandes; – Aberglaube besser als *Systemglaube*” (Wackenroder [1797] 1984: 181).

⁴⁸⁹ Müller 1977: 7.

⁴⁹⁰ Det hersker en viss usikkerhet omkring hvem som har forfattet de ulike essayene i *Herzensergießungen*, men det er enighet om ansatsen til tekstsamlingen ligger hos Wackenroder. I 1796 viste han Tieck en del essay som var beregnet på fortrolige venner, men Tieck fikk overtalt Wackenroder til å la ham utgi disse, etter at Tieck selv hadde lagt til noe. Verket ble imidlertid mottatt som et hele, og jeg vil i det følgende ikke å gå nærmere inn på dette.

motsetning til dette bærer Wackenroders tekst preg av en oppfatning av kunstopplevelsen som noe subjektivt.

Montesquieu hadde påpekt forholdet mellom den menneskelige natur og skiftende lokale naturgitte forhold. Denne lære ble tatt opp av Winckelmann for å skildre den greske kunstens oppkomst og fastslå dens storhet. Med Johann Gottfried Herder ble synet utvidet til en universell forklaring der alle folks og nasjoners kultur og historie måtte ses ut fra sine egne forutsetninger. Wackenroders tekst er preget av denne tankegangen:

Uforstandige mennesker kan ikke forstå hvordan det er antipoder på denne jorden og hvordan de selv er antipoder. De tenker at de står i sentrum av alt [...]. Likeså betrakter de *sine egne* følelser som målestokk for all skjønnhet i kunsten, og feller bestemmende dommer om alt, som fra en retterstol, uten å overveie at ingen har satt dem til å være dommere [...].⁴⁹¹

Han sammenligner følelsen for kunst (*Kunstgefühl*) med den himmelske lysstråle som viser seg i mange forskjellige manifestasjoner; brytes opp i mange tusen farger gjennom sanselighetens fasetterte prisme som er slipt på ulik måte forskjellige steder i verden.⁴⁹²

I tillegg til å betone kunstens evne til å gjøre inntrykk på betrakteren, betraktes kunsten som et *uttrykk* som kunstneren bringer frem, ikke med basis i regelverk og nitidige studier av klassisk kunst, men via en mystisk inspirasjon. Det er ikke systematiske studier som skaper kunst, men en intuisjon eller entusiasme hos kunstneren.⁴⁹³ Wackenroder bruker ordet “entusiasme” (*Begeisterung*), for å betegne en medfødt sensibilitet som åpner for en kunst basert på skiftende “sjelsinntrykk”. Det er Guds utvalgte yndlinger som blir kunstnere, de som er født med en spesiell sensibilitet eller mottakelighet for guddommelig inngripen.⁴⁹⁴ For å legitimere at “den kunstneriske begeistring” ikke kan ha noen rasjonell forklaring, griper Wackenroder til Rafaels beretning om ideen. På uventet vis har munken i Wackenroders

⁴⁹¹ “Blöden Menschen ist es nicht begreifen, daß es auf unserer Erdkugel Antipode gebe, und daß sie selber Antipoden sind. Sie denken sich der Ort, wo sie stehen, immer als den Schwerpunkt des Ganzen [...]. Und ebenso betrachten sie *ihr* Gefühl als das Zentrum alles Schönen in der Kunst, und sprechen, wie vom Richtersthule, über alles das entscheidende Urteil ab, ohne zu bedenken, daß sie niemand zu Richteren gesetzt hat [...]” (Wackenroder [1797] 1984: 179).

⁴⁹² Wackenroder [1797] 1984: 180.

⁴⁹³ Dette påpekes særlig i kapittelet om musikeren Joseph Berglinger. I resignasjon forbanner Berglinger regler og reguleringer i kunsten. Rene, umedierte følelser i kunsten har blitt umoderne og kommet i vanry, sier han. Hvor mye nærmere sitt ideal var han ikke i sin ungdoms uskyld, i stillhet og ensomhet, spør han seg. Han ønsker å flykte til den enkle gjeteren i de sveitsiske alpene og stemme i med hans sang (Wackenroder [1797] 1984: 240-43).

⁴⁹⁴ “Wird man nun nicht endlich begreifen, daß all das profane Geschwätz über die Begeisterung des Kunstlers, wahre Versündigung sei, – und überführt sein, daß es dabei doch geradezu auf nicht anderes, als den unmittelbaren göttlichen Beistand ankomme?” (Wackenroder [1797] 1984: 146).

fortelling fått kjennskap til hva Rafael mente med disse mystiske ord: “Jeg benytter meg av en bestemt idé som oppstår i meg som et indre bilde”.⁴⁹⁵

Et eget kapittel er dedikert til dette temaet under tittelen “Rafaels åpenbaring”.⁴⁹⁶ Under en gjennomgang av manuskripter i klosteret fant han noen skrifter av Bramante, forteller bokens klosterbror. I disse gjengir Bramante hemmeligheten om Rafaels skjønne madonnaer, slik Rafael selv hadde fortalt det:

Rafael hadde alltid drømt om å male Jesu mor i all sin guddommelige perfektjon, men hadde ikke fått det til. En natt, etter å ha bedt til jomfruen i sine drømmer, våknet han opp av et sterkt lys på veggen. Etter en stund oppdaget han at det uferdige maleriet av madonnaen som hang på veggen var opplyst av en delikat lysstråle, og ikke bare hadde maleriet blitt ferdigstilt, det virket levende. Den guddommelige kraften i bildet traff ham så sterkt at han begynte å gråte. Madonnaen så på ham med et ubeskrivelig rørende uttrykk i øynene; det så ut som om hun ville bevege seg når som helst og til slutt syntes Rafael at han så en bevegelse. Men mer overraskende var det at dette bildet var akkurat det han hadde søkt etter, enda han bare hadde hatt en uklar forestilling om bildet. Han husket ikke hvordan han falt i søvn igjen, men den neste morgenen våknet han opp som født på ny. Visjonen hadde forblitt i hans minne og fra denne gangen kunne Rafael male jomfruen som hun kom til syne i hans sjel. Siden den gang følte Rafael selv en evig ærbødighet foran sine madonnamalerier.⁴⁹⁷

Ingen kan heretter tvile på hva Rafael mente da han skrev at han benyttet seg av et indre bilde som dukket opp i hans sjel, skriver Wackenroder.⁴⁹⁸ Mens Bellori forsto sitatet fra Rafael som beskrivelsen av en empirisk basert idé, fremstilles Rafael hos Wackenroder som en maler med en guddommelig innsikt.⁴⁹⁹ Hans madonnaer har oppstått gjennom et syn, en åpenbaring, slik legenden også forteller skjedde med evangelisten Lukas.

Henvisninger til Rafael er til stede gjennom hele *Herzensergießungen* og fungerer som bokens røde tråd. Det er betegnende at tittelbladet i 1798-utgaven er utstyrt med et portrett av Rafael med undertittelen “Der Göttliche Raphael”. I bokens innledningskapittel betegnes Rafael som en kunstnerhelgen.⁵⁰⁰ Deretter følger kapittelet om Rafaels åpenbaring der han

⁴⁹⁵ Om Rafael og ideen, se tidligere kapittel.

⁴⁹⁶ “Raphaels Erscheinung” (Wackenroder [1797] 1984: 142-7).

⁴⁹⁷ Wackenroder [1797] 1984: 144-6.

⁴⁹⁸ “Wird man nun deutlich vor Augen sehen was der göttliche Raffael unter den merkwürdigen Worten versteht, wenn er sagt: ich halte mich an eine gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt” (Wackenroder [1797] 1984: 146).

⁴⁹⁹ Det er også interessant å merke seg at Wackenroder transformerer Rafaels tanker om frembringelsen av Galatea, altså en kvinneskikkelse basert på gresk mytologi, om til visjonen av en madonna.

⁵⁰⁰ Sammen med Michelangelo (Wackenroder [1797] 1984: 141). Michelangelo er representert med et kapittel i boken “Die grösze des Michelangelo Buonarotti” (Wackenroder [1797] 1984: 204-8). Leonardo er representert i

omtales som den “lysende solen blant alle malere”.⁵⁰¹ Rafaels “milde ydmykhet” blir tilkjennelagt i kapittelet om maleren Francesco Francia fra Bologna, som på grunn av den beskjedne og imøtekommende tonen i Rafaels brev antok at han var Rafaels likemann.⁵⁰² Han hadde aldri sett noen av Rafaels verk, og da *St. Cecilia*, som skulle henge i S. Giovanni-kapellet, ankom Bologna innså han sin arroganse. Rafael hadde endatil i sin ydmykhet bedt Francesco om å gjøre endringer på maleriet dersom det var feil eller mangler ved bildet. Francesco innså sin egen ubetydelighet i sammenligning med Rafael og ikke lenge etter døde han, også han en ekte martyr av kunstentusiasmen, skriver Wackenroder.⁵⁰³

Det neste kapittelet forteller historien om “eleven og Rafael”.⁵⁰⁴ Her blir Rafael kontaktet av Antonio, en ung kunstnerspire som forsøker å kopiere hans malerier uten å få det til. Det er vanskelig for ham å skjønne hvorfor, for ved første blick virker Rafaels figurer så naturlige, som noen man har møtt i det virkelige liv. Det er uforklarlig for eleven at han ikke klarer å male som Rafael og han ønsker å ta del i hans hemmelighet. Rafael skriver tilbake og forteller at han selv ikke vet hvorfor maleriene blir som de blir, for ofte skapes maleriene som i en lykkelig drøm.⁵⁰⁵ Når han jobber konsentrerer han seg alltid mer om *hva* han skildrer enn *hvordan*. Han råder eleven til å kopiere de andre samtidige mestrene, som Rafael selv har kopiert og som fortsatt inspirerer ham. Videre skriver han:

At jeg maler på denne bestemte måten og ikke noen annen [...] ser ut til å være innplantet fra begynnelsen av som en del av min natur; jeg har ikke ervervet stilen via “arbeid i mitt ansikts sved” og det lar seg heller ikke gjøre å tilegne seg en sådan ting gjennom studier.⁵⁰⁶

I et senere brev skriver Antonio til sin venn i Roma at han har funnet inspirasjon til å male. Det er kjærligheten til en kvinne som har friggjort denne skaperkraften i ham. Kvinnen heter

kapittelet “Das Muster eines kunstreichen und dabei tiefgelehrten Malers, vorgestellt in dem Leben des Leonardo da Vinci, berühmten Stammvaters der Florentinischen schule” (Wackenroder [1797] 1984: 162-73).

⁵⁰¹ “[D]ie leuchtende Sonne unter allen Malern” (Wackenroder [1797] 1984: 144).

⁵⁰² “Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weitberühmten alten Malers Francesco Francia, des ersten aus der Lombardischen Schule” (Wackenroder [1797] 1984: 149-54).

⁵⁰³ “So ward dieser Mann erst dadurch recht groß, daß er sich so lkein gegen den himmlischen Raffael fühlte.

Auch hat ihn der Genius der Kunst [...] längst heilig gesprochen, und sein Haupt mit dem Strahlkreise umgeben, der ihm als einem echten Märtyr des Kunstenthusiasmus gebührt” (Wackenroder [1779] 1984: 154).

⁵⁰⁴ “Der Schüler und Raffael” (Wackenroder [1797] 1984: 154- 58).

⁵⁰⁵ Wackenroder [1797] 1984: 158.

⁵⁰⁶ “Daß ich nun jetzt aber gerade diese und keine andere Art zu malen habe [...] das scheint meiner Natur von jeher schon so eingepflanzt; ich habe es nicht durch sauren Schweiß errungen, und es läßt sich nicht mit Vorsatz auf so etwas studieren” (Wackenroder [1797] 1984: 158).

Amalia og han er overbevist om at Rafael må ha kjent henne for alle hans madonnaer ligner henne.⁵⁰⁷

Albrecht Dürer er den maler Wackenroder nærer størst kjærlighet for ved siden av Rafael.⁵⁰⁸ Da han i sin ungdom først så Rafaels maleri henge sammen med Dürers i samme billedgalleri var han forundret hvor nær affinitet han følte for disse i sitt hjerte. I en drøm samme kveld var han tilbake i galleriet og foran flere av maleriene stod da deres skapere i egen person. Wackenroder ble fortalt at de ofte steg ned fra himmelen om natten og besøkte ulike galleri for å se igjen sine kjære verk. Fylt av ærefrykt gikk han blant dem og der stod Dürer og Rafael hånd i hånd.⁵⁰⁹ Wackenroder skriver at han ikke hadde mot til å tiltale den guddommelige Rafael, og våknet akkurat i det han skulle til å hilse på Albrecht Dürer. Senere fant han ut via Vasari at disse kunstnerne hadde vært venner også i virkeligheten, selv om de aldri hadde møtt hverandre.

Også Rafael og Michelangelo sammenlignes. Den guddommelige Rafael og den mektige Buonarotti representerer henholdsvis Det nye og Det gamle testamente.⁵¹⁰ “På den førstnevnte [...] hviler den stille, guddommelige Kristi ånd; på den andre hviler ånden fra de inspirerte profeter, Moses og de øvrige poetene fra Orienten”, skriver Wackenroder.⁵¹¹ Akkurat som de inspirerte poetene fra Østen var drevet av voldsom overnaturlig kraft; slik ble også Michelangelos sjel konstant grepet av de veldige krefter og uttrykte ved sine figurer en anspent, overmenneskelig kraft. Han tok gjerne opp foruroligende tematikk, uttrykt gjennom provoserende stillinger og gester.⁵¹² Det naturlige og humanistiske vektlegges i fremstillingen av Rafaels personlighet og kunst.⁵¹³ Dette understrekes i dialogen mellom en ung kunstner og hans muse idet de entrer et portrettgalleri. Musen viser ham de ulike kunstnerportrettene, men det er Rafael han søker:

Der Jüngling
[...]
Aber die Sehnsucht drängt ich fern und ferner, –
Rastlosn irr ich mit meinem Blick umher,

⁵⁰⁷ “Ein brief des jungen florentischen malers Antonio an seinen freuns Jacobo im Rom” (Wackenroder [1797] 1984: 159-61).

⁵⁰⁸ Omtales i kapittelet som heter “Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers” (Wackenroder [1797] 1984: 182-90).

⁵⁰⁹ “[U]nd sihe! Da standen, abgesondert von allen, Raffael und Albrecht Dürer Hand in Hand leibhaftig vor denen Augen und sahen in freundlicher Ruhe schweigend ihre beisammenhängenden Gemälde an” (Wackenroder [1797] 1984: 189).

⁵¹⁰ “[D]em göttlichen Raffael und dem großen Buonarotti” (Wackenroder [1797] 1984: 206).

⁵¹¹ “denn auf jenem [...] ruhet der stille göttliche Geist Christi, – auf diesem, der Geist der inspirierten Propheten, des Moses und der übrigen Dichter des Morgenlandes” (Wackenroder [1797] 1984: 206).

⁵¹² Wackenroder [1797] 1984: 206-7.

⁵¹³ Wackenroder [1797] 1984: 211.

Und immer find ich nicht, was ich suchte.
Keine Stirn ist edel und so begeistert,
Kein Auge ernst genug und tief-erforschend: –
Abseits und einsam, mit langem Barte,
Wunderbarem Heiligenschein um graue Locken,
Hängt vielleicht der göttliche Raffael.

Die Muse
Dieser Jüngling war Raffael.

Der Jüngling
Dieser Jungling? – Unerforschlich, Gott!
Sind deine Wege,
Unerforschlich die tiefen Wunder des Kunst!
Dieses heitre, unbefangene Auge
Sah auf selbsterschaffene Christusbilder,
Madonnaen, Heilige und Apostel,
Und alte Weisen, und wilde Schlachten! –
Ach! er scheint nicht älter als ich selber.
Über kleine frohe Spiele scheint ihm Spiel.
Wie ich mich ihm so nah, ach! So vertraulich fühle!
Wie kein Ernst, kein hoher Greisstolz
Mich Armen rückwärts hält, – wie ich ihm an die Brust
Mit Weinen sinken möchte, und in Freude vergehn!
Ach! er würde mich gern in seine Arme nehmen,
Und freundlich mich über meine Bewunderung,
Über mein Glück zu trösten suchen.–
Nein, ich lasse den Tränen ihren Lauf; –
In der schönsten Bildung hat sich in dir
Die himmelsche Kunst den Menschenkinder offenbart.–⁵¹⁴

Hovedfokuset her er at Rafael selv var en yngling; den unge kunstneren i diktet forventet å se bildet av en eldre mann. Denne ynglingen har altså skapt all den store kunsten. Kunstneren føler seg nært knyttet til Rafael og utbryter at her finnes “intet alvor, ingen hovmodig alderdommelig stolthet”.⁵¹⁵ Det er særlig dette aspektet ved Rafaels personlighet som Wackenroder fremhever; Rafael som den rettferdige humanist, som ikke var hovmodig selv om han oppnådde stor rikdom og suksess. Disse egenskapene trekkes særlig frem i bokens nest siste kapittel “Om malerkronikken” som i stor grad bygger på Vasari:⁵¹⁶

I et gammelt slott treffer bokens forteller en eldre italiensk prest. Denne forteller at han med stor glede har lagt merke til at klosterbroren er sterkt knyttet til den “fortreffelige Rafael”, hvorpå han beretter historien om Rafaels liv.⁵¹⁷ Her legges det særlig vekt på hvordan Rafael var omgitt av kjærlige foreldre i barndommen og ungdomstiden generelt, men

⁵¹⁴ Wackenroder [1797] 1984: 216-17. (Av hensyn til den diktformen er teksten ikke oversatt).

⁵¹⁵ “kein Ernst, kein hoher Greisesstolz”.

⁵¹⁶ “Die Malerchronik” (Wackenroder [1797] 1984: 217-28).

⁵¹⁷ Wackenroder [1797] 1984: 219.

også Rafaels tidlige død.⁵¹⁸ Hans kunstverk nevnes ikke med unntak av at “det guddommelige maleri” *Transfigurasjonen* anføres, samt den mytiske historien om *Lo Spasimo*.⁵¹⁹

For Wackenroder skjedde skapelsen av kunstverk via guddommelig inspirasjon. Inspirasjonen kunne ikke manes frem via nitidige studier og tillæring av regler. Man måtte rett og slett være spesielt mottakelig for en slik inspirasjon og makte å omskape den til et kunstnerisk uttrykk. Kunst ble skapt via medfødt genius. Slik ble kunstnerollen et “kall”. Wackenroder fokuserer i stor grad på ynglingen som i sin “renhet og uskyld” kunne motta inspirasjonen “umediert”; som ennå ikke var preget av kravet om regler i kunsten og som kunne la følelsene få flomme fritt, uten å mediere disse gjennom intellektet.⁵²⁰ Rafael beskrives flere steder i boken som uskyldig, ren og naturlig. På fullstendig uskyldig og utvungent vis skaper Rafael sin kunst, skriver Wackenroder.⁵²¹

Det siste kapittelet i *Herzensergießungen* tar for seg komponisten Joseph Berglinger, hvis liv og død kan ses i analogi med Rafaels liv og død. Særlig beskrivelsen av øyeblikket da Berglinger avgår ved døden ser ut til å være modellert rundt Vasaris beskrivelser. Berglinger døde etter å ha fått oppført påskeoratoriet som han lenge hadde jobbet med, og som hans sjalu rivaler var ivrige etter å få høre. Oratoriet ble ferdigstilt etter et voldsomt øyeblikk av guddommelig inspirasjon, og etter at Berglinger hadde fått oratoriet oppført i domkirken med en heftig anstrengelse og lidenskapelighet, følte han seg kraftløs og svekket. Han var syk en tid, og døde ikke lenge etterpå, “i sine års blomstring”.⁵²² Ferdigstillelsen av mesterverket var en slik kraftanstrengelse for kunstneren at den tappet ham for alle hans krefter. All hans energi og hjerteutgytelse gikk inn i dette verket. Like som Rafael døde etter å ha malt Jesu ansikt i *Transfigurasjonen*. I tråd med denne tankegangen var det ikke “overdrevet elskov” som tappet Rafael for krefter, men at han mobiliserte alle sine krefter i ferdigstillelsen av sitt mesterverk.

Fremstillingen av Rafael som en “guddommelighet i menneskelig form” holder frem med utgivelsen av *Phantasien über die Kunst* i 1799, som ble utgitt av Tieck som en fortsettelse av

⁵¹⁸ At Rafael døde av “overdrevet elskov” som Vasari antyder, nevnes ikke, kun at han døde etter 37 korte år, at han ble lagt ut i sitt arbeidsrom ved siden av *Transfigurasjonen* og at hele verden sørget. De mange kjærlighetsepisodene som nevnes av Vasari går Wackenroder aldri inn på.

⁵¹⁹ “[D]as göttliche Gemälde von der Transfiguration”. (Wackenroder [1797] 1984: 219).

⁵²⁰ Ideen om det “uskyldige blikket” i sammenheng med kunstneriske genius påpekes også av Baudelaire. Han sammenligner kunstnerens inspirasjon med barnet som ser alt som nytt: “Ingenting ligner mer på inspirasjon, enn den glede som barnet føler når det suger inn farger og former. [...] geni er ingenting annet en den frivillige *gjenfunne barndom*” (Baudelaire [1859] 2000: 109).

⁵²¹ “Raffael brachte in aller Unschuld und Unbefangenheit die allergeistreichsten Werke” (Wackenroder [1797] 1984: 246).

⁵²² “[I]n der Blüte seiner Jahre” (Wackenroder [1797] 1984: 246).

Herzensergießungen.⁵²³ I Tiecks kunstnerroman *Franz Sternbalds Wandringen* fra 1798 følger man en ung kunstner i tiden rundt 1520 på hans reise fra Dürers verksted til “det lovede land” Italia. *Transfigurasjonen* trekkes frem som Rafaels mest fullkomne komposisjon.⁵²⁴ Langfredag som Rafaels fødsels- og dødsdag ble viet mye oppmerksomhet av Tieck. Ut ifra dette fokuset kunne maleriet fremstille både Kristi transfigurasjon og Rafaels egen apoteose:

På langfredag, i disse hellige dager, er han født og denne merkverdige dag er også igjen i fødselsstunden til hans nye liv i døden behaget. Han var og ble hele sitt liv en yngling, og ut av alle hans verker snakker en mild, barnlig høyere ånd. Hans siste store maleri var Kristi transfigurasjon, hvorigjennom han har malt sin egen opphøyelse.⁵²⁵

For Friedrich Schlegel representerte Rafael derimot både kunstens høydepunkt og avslutning. Andre halvdel av 1500-tallet var preget av forfall, og dette foregripes i *Transfigurasjonen*, hevder Schlegel. Han savner den enkle fromhet og naive gudstro som preger de eldre bildene.⁵²⁶ Det er Rafael som madonnamaler som fremheves. Også for Schlegel var Rafael den “guddommelige yngling som i from hengivenhet malte sine madonnaer og helligbilder under direkte innflytelse fra Gud.”⁵²⁷ Friedrich Schlegels betraktninger skilte seg for øvrig fra de mer flyktige refleksjonene hos en del tidligromantikere ved at han med selvsyn hadde betraktet den store sammenstillingen av Rafaels malerier i Musée Napoleon.⁵²⁸

Også i August Wilhelm Schlegels dikt fra 1800, “Der Bund der Kirche mit dem Kunsten”, har Rafael rollen som en gudbenådet yngling som stiller sin kunst i religionens tjeneste, og i typisk kristen-romantisk ånd henspeiles det på navnet til erkeengelen.⁵²⁹ Dette er også tema for en sonett som Schlegel offentliggjorde i *Athenaeum* i 1799, her fremstilles Rafael som den fra himmelen nedstigende erkeengelen, satt til jorden for å fullføre et Mariabilde som den hellige Lukas hadde påbegynt.⁵³⁰ Også Zacharias Werner forherliger i sin diktning Rafael som

⁵²³ “[E]in Gott in menschlicher Gestalt” (Ebhardt 1972: 92).

⁵²⁴ Gjengitt i Ebhardt 1972: 94.

⁵²⁵ “Am Karfreitage, an diesem heiligen Tage ist er geboren, und in diesen merkwürdigen Tag ist auch wieder die Geburtsstunde seines neuen Lebens im Tode gefallen. Er war unf blieb sein lebelang ein Jüngling, und aus allen seinen Werken spricht ein milder, kindlich hoher Geist. Sein letztes großes Gemälde war Kristi Verklärung, worin er seine eigene Vergötterung gemalt hat” (Tieck gjengitt i Schröter 1990: 317).

⁵²⁶ Ebhardt 1972: 95, 99, 102-3.

⁵²⁷ “[G]öttliche Knabe, der in frommer Ergebenheit unter direktem Einfluß Gottes seine Madonnen und Heiligenbilder malt” (Ebhardt 1972: 95).

⁵²⁸ Her ble 26 av Rafaels maleri sammenstilt, i hovedsak krigsbytte fra Spania og Italia, sammen med det som allerede befant seg i Frankrike.

⁵²⁹ Ebhardt 1972: 97.

⁵³⁰ “Legende vom Heiligen Lukas”. Dette diktet ble svært populært. Det ble blant annet fremført i München i 1808 i en offentlig oplesning og avsluttet feiringen “Raphael-Jubel-Gedächtniß-Feyer” i München i 1820, sammen med “Der Bund der Kirche mit den Kunsten” (Schröter 1990: 321 og 348).

den jordiske personifiseringen av erkeengelen og som “fargenes Messias”, som gjennom fargen, lik Kristus gjennom ordet, har forkynnet Guds åpenbaring for menneskeheten.⁵³¹

Det var en generell interesse for kunstnerpersonligheten i perioden. Ideen om kunstneren som en spesielt utvalgt person, med en spesiell innsikt, gjorde at kunstnerromanene, kunstnerbiografiene og kunstnerportrettene florerte. I litteraturen var det særlig skildringer av tidligere mestere som gikk igjen. I så måte står Rafael i en særstilling. Den tyske litteraturviteren Wilhelm Hoppe gjorde i 1935 en studie av det tyske Rafael-bildets utvikling fra slutten av 1700-tallet til slutten av 1800-tallet. Hoppe slår fast at diktning med kunstneren og hans personlighet som utgangspunkt nærmest var ikke-eksisterende på 1700-tallet.⁵³² Den eneste personlige egenskapen som Winckelmann bemerker ved Rafael er hans skjønnhet. I Wilhelm Heinses *Ardinghello* (1787) ser imidlertid Hoppe opptakten til en større interesse for mennesket Rafael. I Fredrich Leopold Graf zu Stolbergs reisebeskrivelser fra 1792 inkluderes det en elegi dedikert til Rafael, dette er den første tyske diktning som fører navnet “Rafael”.⁵³³

Via Wackenroder, Tieck og Schlegel-brødrene ble det vanlig å inkludere kunstneranekdoter i diverse litterære fremstillinger. Kunstnerromanen er et typisk eksempel på slik litteratur, der man gjerne fortalte “sanne” kunstneranekdoter via bokens hovedperson, som for eksempel i *Franz Sternbalds Wandrungen*, eller man baserte hele fortellingen på en kunstners liv, formidlet via dikt, roman eller drama. Eksempel på slik type diktning er Achim von Arnims novelle *Raphael und seine Nachbarinnen* (1824) eller Carl Friedrich von Rumohrs *Lehr und Wanderjahre des Raphael Sanzio von Urbino* som utkom i 1840.⁵³⁴ Typisk er også Wollheim da Fonsecas romantiske drama *Raphael Sanzio* i fem akter. Inspirasjonen til denne type drama finner man i de “mimistisk-plastiske” fremstillingene til den berømte skuespillerinnen Henriette Hendel-Schütz (1772-1849), det vil si en slags pantomime der kjente malerier ble transformert til “levende bilder”.⁵³⁵

Wilhelm Hoppe karakteriserer den “romantiske Rafael” som betegnelsen på den menneskelige fullkommenhet, han besitter “skjønnhet, gratie, elskverdighet, ydmykhet, hjelpsomhet og fromhet” og han står via sin kunst i forbindelse med de høyere makter.⁵³⁶ Kunstnerdramaet og kunstnerdiktningen generelt var preget av en “romantisk” språkbruk, dette viser seg gjerne i en veldig opphopning av adjektiver. Tema som gikk igjen var gjerne

⁵³¹ “Heiland der Farben” (Schröter 1990: 321).

⁵³² Hoppe 1935: 84-86. Jeg skriver *han* fordi kunstnerne som var gjenstand for denne type diktning var menn. Kvinnene var derimot til stede som elskerinne eller kommende hustruer.

⁵³³ Hoppe 1935: 57. Diktet strekker seg over hele fire sider.

⁵³⁴ Arnims novelle handler om kjærligheten mellom Rafael og en pottemakers datter i de tidlige årene i Urbino.

⁵³⁵ “[M]imisch-plastische Darstellungen”. Hendel-Schütz gjorde også en fremstilling av *Madonna della Sedia* (Hoppe 1935: 85-86).

⁵³⁶ Hoppe 1935: 173.

kunstnerens barndoms- og ungdomsår; kjærlighetstematikk; den kunstneriske inspirasjon i fremstillingen av bestemte verk; den moralske virkningen av et kunstverk; og kunstnerens ettermæle. Fortellingene er ikke preget av detaljerte maleribeskrivelser, men dreier seg mer om interessante episoder ved kunstnerens liv, kunstnerens personlige egenskaper eller generell lovprisning av kunstneren og hans verk.

Interessen for kunstnerpersonligheten ga også visuelle utslag. Som Francis Haskell har påpekt kan man si at det på slutten av 1700-tallet oppstod en ny sjanger; det anekdotiske maleri dedikert til fremstillingen av en tidligere mesters liv.⁵³⁷ Fremstillinger av Rafaels liv var suverent i flertall i perioden.⁵³⁸ Utgangspunktet for slike fremstillinger kan ha vært både politisk og didaktisk, som en poengtering av kunstnerens sosiale status i renessansen representert via en kjent figur. Kunstneren som ble fremstilt var ikke likegyldig valgt. Rafael må ha representert noe for datidens kunstnere som det kan være spennende å reflektere over.⁵³⁹ Jeg vil i det følgende nærme meg kunstnerens forhold til Rafael på flere måter; via den ikonografiske og formale fremstillingen av Rafael i bilder, ved å spore inspirasjon fra Rafael gjennom motivvalg og malestil, samt se på kunstnerens uttaleleser om Rafael og hans kunst i tekstmateriale.

4.2.2 Romantikkens kunstnere og Rafael

Av Wackenroders og hans samtidiges tekster kan man tenke seg endrede forhold også i tidens kunst. Fokuset på naturen som Guds "språk" medførte et nytt syn på landskapsmaleriet. Betoningen av det religiøse medførte fokusering på kristen kunst. I Tyskland førte fokuset på det nasjonale til at middelalderen som periode ble "oppgradert" og Albrecht Dürers kunst kom i særlig fokus. Rafaels tidlige, religiøse malerier ble betraktet med økt interesse, særlig hans madonnaer. Kunstnerens rolle som kreativ fortolker av naturen og som formidler av sine egne følelser og erfaringer ble viktig. Generelt kan man si at maleriets fargebehandling blir vektlagt i større grad i denne perioden i kunsthistorien, blant annet en følge av en lang tradisjon der fargen knyttes opp mot de subjektive følelser.

⁵³⁷ Haskell har påpekt at mellom det ikke ble arrangert en eneste salong i Paris mellom 1804 og 1886 som ikke inkluderte minst et eksemplar av en slik fremstilling (Haskell 1971: 57).

⁵³⁸ Haskell 1971: 63.

⁵³⁹ Selvfølgelig kan ikke bildene kun sees med utgangspunkt i kunstneren som fremstilte dem, mottakerne av verkene må også taes i betraktning. Også 1800-tallets kunstnere hadde mektige patroner, konger og keisere som gjerne så seg selv assosiert med en Lorenzo de Medici eller en Leo X. Også for offentlige museer og gallerier kan disse maleriene ha hatt betydning, med kjent tematikk som vekket folks interesse og som passet inn godt inn i en kunstinstitusjon.

Den tyske resepsjonen: Nazarenerne

Den mest konkrete reaksjonen på *Herzensergießungen* kan vel sies å være sammenslutningen av tyske kunstnere i Roma. Mange av romantikkens kunstnere la ut på vandring, som Franz Sternbald i Tiecks roman, og ferden endte gjerne i Roma. Friedrich Overbeck (1789-1869) og Franz Pforr (1786-1812) brøt med Kunstakademiet i Wien og formet Lukasbroderskapet omkring 1809.⁵⁴⁰ Klosterbroridealet ble siden virkeliggjort i San Isidoro-klosteret i Roma sammen med Ludwig Vogel, Joseph Wintergerst, Joseph Sutter og Johann Konrad Hottinger. Der levde de et tilbaketrukket liv preget av måtehold og bønn. De lot håret gro og kledde seg i enkle klær.

Pforr har beskrevet en reise han gjorde sammen med Overbeck, Vogel og Hottinger til Rafaels fødeby Urbino, som han betegner som et hellig sted. Han beskriver besøket som en valfart og dem selv som pilegrimer. De skred i “andaktsfull stillhet” inn i byen og besiktiget først Rafaels barndomshjem og ble alle grepet av “en hellig kraft, lykksalighet og vemod”.⁵⁴¹ Deretter besøkte de San Francesco-kirken for å se Giovanni Santis altertavle. Donatorene som kneler i forgrunnen på bildet ble på denne tid regnet for å være portrett av ekteparet Santi og barnet Rafael. Pforr og Overbeck gjorde en tegning av utsnittet som senere ble trykket som kobberstikk med tittelen “Den unge Rafael med sine foreldre” (fig.17).⁵⁴² Pforr skriver videre at navnet Rafael har en “magisk klang” som man knytter seg til “liksom en hellig tro, en himmelsk fortrøstning.”⁵⁴³ I en tegning har Pforr tegnet Rafael som en himmelvisjon, svevende på en sky over Vatikanet sammen med Fra Angelico og Michelangelo. Pforr har benyttet seg av “ynglingstypusen” som videreføres fra selvportrettet i *Skolen i Athen*. Rafael er avbildet i en stilling som han gjerne benyttet i sine egne portrett; den karakteristiske dreiningen av hode over skulder, med armen hvilende mot brystet og ryggen mot betrakter.⁵⁴⁴ Fremstillingen kan også ses i sammenheng med det antatte selvportrettet i Uffizi som var elsket og berømt via utallige kopier på 1800-tallet.⁵⁴⁵ Rafael er fremstilt uten hodebekledning og står slik i sammenheng med *San Luca che dipinge la Madonna* i Accademia di San Luca, et bilde Lukasbrødrene hadde besiktiget utallige ganger.⁵⁴⁶

⁵⁴⁰ “Lukasbund”

⁵⁴¹ “Andachtsvollem Schweigen”, “Heilige Gewalt, Wonne und Wehmut” (Pforr gjengitt i Schröter 1990: 312).

⁵⁴² “Der junge Rafael und seine Aeltern”. Donatorene regnes i dag for å være ekteparet Buffe (Schröter 1990: 314).

⁵⁴³ “Magischen klang”, “gleichsam ein heiliger Glaube, ein himmlischen Vertrauen” (Pforr gjengitt i Schröter 1990: 316).

⁵⁴⁴ Portrettet av Bindo Altoviti kan nevnes her. Dette ble regnet for å være et portrett av Rafael på 1800-tallet.

⁵⁴⁵ Schröter 1990: 318.

⁵⁴⁶ Schröter 1990: 319. Maleriet ble på begynnelsen av 1800-tallet betraktet som Rafaels verk.

Overbeck var kjent som broderskapets “Rafael” mens Pforr var broderskapets “Dürer”. Respekten for Rafael og Dürer vises i en tegning laget av Pforr, der begge fremstilles knelende foran en personifisering av kunsten (fig.18).⁵⁴⁷ Maleriet av *Shulamit og Maria* som Pforr malte til minne om en drøm han hadde om to søstere han og Overbeck i fremtiden skulle giftes med, bygger på samme idé. Shulamit er fremstilt i stilen til Rafaels tidlige madonnaer, mens Maria er i Dürers stil. Pforr døde ikke lenge etter at maleriet var ferdigstilt, 24 år gammel. Etter 1812 var broderskapet preget av Peter Cornelius’ (1783-1867) mer utadvendte ambisjoner, og etter hvert gikk det tette broderskapet over i mer løselig felleskap som snart ble kjent under navnet Nazarenerene. En litt spottende betegnelse som henspeilte på det lange håret.⁵⁴⁸

Et av Overbecks mest kjente verk *Der Triumph der Religion in den Künsten* fra 1840, er bygd opp rundt mønsteret fra *Disputa* med en todelt scene, mens det i stil minner mer om Rafaels tidligste verk som *Incoronazione delle Vergine*. Den jordiske scenen viser en ansamling av middelalderens og renessansens kunstnere og den himmelske scene viser profeter og apostler fra Det nye og Det gamle testamente, mens en madonna som troner foran en solskive etter mønster av *Madonna di Foligno*. Rafael er også her fremstilt i “ynglingstypus”, han står på venstre side av trappepodiet sammen med en gruppe toscanske malere, og bærer en skinnende hvit kappe som gjør at han blir svært fremtredende i bildet.⁵⁴⁹

Billedformularet fra *San Luca* ble sitert av brødrene Franz og Johann Riepenhausen i et kopperstikk som viser Rafael idet han maler madonnaen med barnet, men her er rollene byttet om; den unge Rafael maler madonnaen, som fremtrer som en visjon foran ham etter mønster av *Sixtinske madonna*, mens evangelisten Lukas henleder oppmerksomheten mot Rafaels malergjerning (fig.19). Her spilles det opp mot Schlegels og Werners diktning, der Rafael fremstilles som kroppsliggjøringen av erkeengelen som ble satt til jorden for å ferdigstille den hellige Lukas’ madonnafremstilling. Brødrene Riepenhausen bodde i Roma fra 1805 og

⁵⁴⁷ Tegningen er gått tapt og komposisjonen kjennes bare via en radering laget av Carl Hoff (1807-1862). I billedforklaring under raderingen står det at fremstillingen er en allegorisk komposisjon som skal vise den nye kunstens oppgave, sammensmeltingen av det gammeltyske og det gammelitalienske. I bakgrunnen sees Nürnberg og Roma (Schröter 1990: 341).

⁵⁴⁸ “Die Nazarener” eller “I Nazareni” (av Jesus fra Nasaret). En samtidig betraktning omkring dette fenomenet kan leses i et brev Lord Byrons skrev fra Roma i 1817 til John Murray: “I perceive you are publishing a life of Raphael of Urbino; it may perhaps interest you to hear that a set of German artists here allow their hair to grow and trim it in his fashion. If they would cut their hair, convert it into brushes, and paint like him, it would be more ‘German to the matter’” (Byron sitert i Pope-Hennessy 1971: 249).

⁵⁴⁹ Den hvite kappen symboliserer Rafaels universalitet, skriver Overbeck i sin billedforklaring; “er selber im weißen Mantel, der die Universalität seines Gesichts symbolisiert, in welchem sich ebenso Alles, was man an Andern vereinzelt bewundert, vereinigt findet, wie der Lichtstrahl alle Farben in sich befaßt” (Overbeck sitert i Schröter 1990: 349).

arbeidet på tolv fremstillinger av Rafaels liv utført i kopperstikk.⁵⁵⁰ Det refereres også til relasjonen mellom Rafael og hans navnepatron i fremstillingen av Rafaels fødsel (fig. 20). Her er kristen og antikk ikonografi føyd sammen. Erkeengelen holder frem den nyfødte for de tre musen; poesiens muse med fjær og laurbærkrans, musikkens muse med lyren og malerkunstens muse med målestokk. I billedkanten står en liten *putti* og hilser barnet, mens to engler eller skytsånder strør blomster over gruppen. På fortegningen holder den ene engelen også en palmekvist. Fremstillingen av Rafaels mor i barselseng kan ses i sammenheng med typisk fødselsikonografi.

Slike billedprogram basert på Rafaels liv ble etter hvert svært vanlig. Et interessant eksempel er Peter Cornelius' utkast til "Rafaekuppelen" i loggiaen i Alte Pinakotek i München fra 1830-31.⁵⁵¹ I sentrum av kuppelbildet troner madonnaen, mens Rafael er fremstilt knelende ved hennes side, på motsatt side kneler erkeengelen med samme navn. I rammefeltene ved hvelvingen er det fremstilt fire scener fra Rafaels liv. Tre av disse kan føres tematisk og komposisjonelt tilbake til Ripenhausen-brødrenes trykk; Rafaels barndom, Rafael i lære hos Perugino og Bramantes introduksjon av Rafael for Julius II. Det fjerde bilde viser Rafael omgitt av sine elever og beundrere mens han arbeider med freskene i Vatikanet. I lunetten nedenfor vises Rafael på paradeseng foran *Transfigurasjonen* (fig. 21). Til venstre i bildet står Kardinal Bembo og pave Leo X, og til venstre står Rafaels elever Giulio Romano, Francesco Penni, Marc Antonio Raimondi og andre.⁵⁵² I sørgegestus, kjent fra Maria Magdalenas ikonografi, bøyer en kvinne seg over den laurbærbekransede Rafael, dette skal trolig forestille Fornarina. Fremstillingen gir assosiasjoner til typiske fremstillinger av Kristi besørgelse. Kuppelbildets sakralisering av Rafael der han fremtrer ved himmeldronningens side, blir med dette ytterligere aksentuert.

Den danske skulptøren Thorvaldsen er inne på samme tematikk i gipsmodellen som fremstiller Rafaels apoteose fra 1833. Relieffet viser Rafael sittende på en antikk sarkofag med de tre gratier som motiv, på bakken rundt ham ligger arkitekturfragmenter. Rafael holder en tavle som en eros støtter opp under. To genius flankerer Rafael. En holder en brennende fakkel og den andre, som trolig er en fremstilling av Fama, Jupiters sendebud, holder en palmekvist og anstiller laurbærkransen over Rafaels hode.⁵⁵³ I Thorvaldsens fremstilling fokuseres det på Rafaels inspirasjon fra antikken; slik også Johannes Riepenhausen i sin andre

⁵⁵⁰ Utgitt i 1806 i Italia som illustrasjon til *Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti* og som kopperstikksyklus i Tyskland i 1816. Senere gav Johannes Riepenhausen ut en ny Rafaelsyklus (1833).

⁵⁵¹ Selve kuppelfresken ble utført av hans assistenter. Den østlige fløyen i museet var dedikert til fremstillingen av italienske kunstnere og kuliminerte i "Rafaekuppelen" (Schröter 1990: 381).

⁵⁵² Schröter 1990: 381.

⁵⁵³ Schröter 1990: 382.

Rafaelsyklus fra 1833, inkluderer en fremstilling av “arkeologen” Rafael i arbeid på Forum Romanum under Pave Leo X’s velsignelse.

I 1833-fremstillingen har Johannes Rippenhausen også inkludert en fremstilling av Rafael og Fornarina, der Rafael viser portrettet han har laget av henne. Dette er en scene som gjentas i utallige fremstillinger i perioden. Populær tematikk var også scener der Rafael presenteres for andre kunstnere (Perugino, Leonardo da Vinci eller Michelangelo) eller Rafael i Vatikanet (gjerne i det han blir introdusert for pave Julius II eller pave Leo X). Fremstillinger av Rafael i det han mottar inspirasjon til bestemte kjente verk (for eksempel *Sixtinske Madonna*) var også vanlig. Særlig ble det konvensjon å fremstille Rafael på *lit de parade*, samt Rafaels forherligelse etter døden.⁵⁵⁴

Den franske resepsjonen: “Ecole de David” og Delacroix

Som Haskell har påpekt ble anekdotiske fremstillinger fra en kunstners liv særdeles populært ved salongen i Paris.⁵⁵⁵ Et av de tidligste eksemplene på en slik fremstilling er Fulcran-Jean Harriets allegoriske tegning av Rafaels død, som ble utstilt ved salongen i 1800 (fig. 22).⁵⁵⁶ Her er Vasaris bemerkning om at Rafael døde av overdreven kjærlighet bokstavelig referert. Rafaels sykdom er representert ved slangen som krøller seg under paret.

Nicolas André Monsau forflytter tematikken fra det allegoriske over i det historiske med maleriet *La Mort de Raphaël* fra 1804.⁵⁵⁷ Motivet videreføres av Pierre-Nolasque Bergeret i 1806 med *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort* som var et av de mest omtalte maleriene ved salongen i Paris samme år (fig. 23).⁵⁵⁸ Komposisjonsmessig kan bildet ses i sammenheng med Poussins *Germanicus død* fra 1628, innholdsmessig bygger fremstillingen på Vasari. Etter etablert konvensjon er *Transfigurasjonen* inkludert. Scenen viser pave Leo X idet han legger blomster på legemet. Med i det pavelig følget er også *Transfigurasjonens* oppdragsgiver Giulio de Medici, samt Rafaels gode venn kardinal Bembo som senker en laurbærkrans over Rafaels legeme. I bakgrunnen og ved hodeenden av sengen står de mest

⁵⁵⁴ Haskell 1971.

⁵⁵⁵ Fra 1804 frem til 1886 fantes det ikke en eneste salong som ikke inkluderte en slik fremstilling. I 1820-årene var det vanlig med så mange som ti slike fremstillinger på hver salong (Haskell 1971: 58).

⁵⁵⁶ Tegningen var pendant til en fremstilling av Vergils død. Harriet var elev av David.

⁵⁵⁷ Også Monsaus maleri ble fremvist på Paris-salongen. Maleriet er gått tapt og er kun kjent gjennom Normandes graving, samt gjennom Monsaus egne tegninger. Kritikerne priste Monsau for å ha introdusert en helt ny tematikk, og overså dermed at Ménageot allerede ved salongen i 1781 hadde bidratt med en fremstilling av Leonardos død. Fremstillingen skiller seg likevel fra Monsaus ved at den sørgende Kong Francois I tildeles større oppmerksomhet enn den avdøde kunstneren (Haskell 1971: 57-58).

⁵⁵⁸ Maleriet ble kjøpt av Napoleon. Bergeret (1782-1863) var elev av David og arbeidet i det tidligere kapusinerklosteret sammen med Ingres og Bartolini, der de ifølge Déclécluze formet et slags “académie à part” (Rosenberg 1984/85: 4).

kjente av Rafaels elever, sammen med Baldessare Castiglione. Til venstre i bildet, i profil, står dikteren Ariosto klar til å plassere sin egen laurbærkrans på Rafaels legeme. Rafaels rivaler Michelangelo og Sebastiano del Piombo har passert døråpningen sammen med Rafaels aldrende læremester Perugino. Bramante er representert i det utskårede panelet over døren. I bildets venstre hjørne sitter den unge Vasari med “påholden penn”.⁵⁵⁹ I en tidlig skisse er også to kvinner inkludert, men ifølge en samtidig kritiker ble disse utelukket på grunn av det pavelige nærvær og representeres kun via sjalet som ligger “gjenglemt” på stolen.⁵⁶⁰

At Rafael hadde de innflytelsesrike og mektige i sin omgangskrets ble også vektlagt i Jean-Babtiste Mallets *Intérieur de l' atelier de Raphaël*. I en samtidig omtale av maleriet påpekes det at man av et bilde med en slik tittel kunne forvente en fremstilling av Rafael med sine elever, istedenfor en skildring av kardinal Bibbiena som leser høyt fra en av sine komedier for Rafael og hans elskerinne. Bildet kan forstås som en demonstrasjon av hvor intimt vennskapet mellom Rafael og kardinalen var.⁵⁶¹ Her kan det legges til at bildet muligens referer til forlovelsen kardinal Bibbiena ønsket å få i stand mellom Rafael og sin niese; en episode fra Vasari som blant annet Ingres gjengir. Bildet er en del av en Rafael-syklus som Ingres ønsket å lage, av hvilke bare to ble realisert, *Rafaels forlovelse* og *Rafael og Fornarina* (fig.24).⁵⁶² Ingres eksperimenterte med flere variasjoner over det siste motivet og malte scenen hele fem ganger, den siste i 1860. Fremstillingen fulgte altså Ingres gjennom hele hans karriere, og kan ses på som en identifisering av Rafaels inspirasjonskilde med Ingres' egen; det uuttømmelige mysteriet “den kvinnelige form”.⁵⁶³ Fremstillingen av Rafael er basert på portrettet av Bindo Altoviti, som på denne tiden ble regnet som Rafaels selvportrett, mens kvinnen er basert på *Fornarina* og *Madonna della Sedia*.⁵⁶⁴ Rafaels oppmerksomhet er fordelt mellom kvinnen og kunsten, men han vender seg alltid mot kunsten i Ingres' fremstillinger.

⁵⁵⁹ Personene i bildet kan identifiseres gjennom beskrivelsen i katalogen fra 1806. Følget av sørgende inneholder selvfølgelig anakronismer, som at Vasari (som bare var ni år da Rafael døde) er inkludert (Rosenberg 1984-85: 8-9).

⁵⁶⁰ Rosenberg 1984/85: 9.

⁵⁶¹ Haskell 1971: 64.

⁵⁶² De andre scenene Ingres ønsket å fremstille var “Rafaels fødsel”, “Rafael presenteres for Paven av Bramante” og “Rafaels død” (Pope-Hennessy 1971: 11).

⁵⁶³ Rosenberg 1995: 173.

⁵⁶⁴ Portrettet av Bindo Altoviti kan også ses som inspirasjon for Ingres' selvportrett fra 1804. Portrettet har vært gjenstand for mye diskusjon både når det gjelder attribusjon og datering, samt titulering av den portrettede. Dateringen varierer fra 1512 til og med 1524, alt ettersom man velger å gi utførelsen til Rafael eller Giulio Romano (Dussler [1966] 1971, Ferino Pagden & Zancan 1989: 120).

Ingres uttrykte sin hengivenhet til Rafael både gjennom motivvalg og stil. Han har uttalt at Rafael ikke bare var den største av malere, “han var skjønnhet, han var godhet, han var alt”.⁵⁶⁵ I *Homers apoteose* fra 1827 har Ingres fremstilt Rafael som den “moderne Apelles” der han bokstavelig talt blir geleidet av Apelles inn i forsamlingen av kunstnere og intellektuelle som er samlet rundt Homer. Referanser til Rafael og hans kunst finnes overalt i Ingres kunst, fra en mer direkte sitering av motivvalg og stil, som for eksempel i *Le vœu de Louis XII* fra 1824, til en mer generell, kompleks fortolkning av Rafael gjennom balanseringen av kontur og overflate, linje og farge, realistiske og ideale detaljer. Det er særlig Rafaels religiøse malerier som opptar Ingres. *Le vœu de Louis XII* kan ses i sammenheng med *Madonna di Foligno* og *Sixtinske madonna* mens *La Vierge à l’Hostie* kan ses i sammenheng med *Madonna dei Candelabri*.⁵⁶⁶

Ingres og Delacroix har blitt fremstilt som antiteser. Ingres, klassisist og den ledende følger av David, og Delacroix, kolorist og Baudelaires yndling. I stil er de nok forskjellige, men i tematikk står de nærmere hverandre.⁵⁶⁷ Og begge hadde sine personlige tilnærminger til Rafaels kunst.

Også Delacroix laget en anekdotisk fremstilling av Rafael som ble utstilt på salongen i Paris i 1831.⁵⁶⁸ Som de fleste av sine samtidige gjorde Delacroix flere kopier etter Rafael, hvorav fem malerier er kjent samt omkring tjuefem tegninger, og han eide ved sin død åttifire graveringer basert på Rafaels verk.⁵⁶⁹ Delacroix’ tidlige *La Vierge des Moissons* (fig.25) minner om *Belle Jardinere* som han også hadde kopiert. Delacroix kopierte gjerne deler av en komposisjon for forsterke en handling eller et uttrykk.⁵⁷⁰ For eksempel har *Jeune orpheline cimetière* (fig.26) fellestrekk med de forberedende skissene til Rafaels *St. Caterina*, som var

⁵⁶⁵ Ingres gjengitt i Rosenberg 1995: 170.

⁵⁶⁶ Dussler avviser at *Madonna dei Candelabri* er et maleri fra “Rafaels hånd”, men en kombinasjon av flere av hans ideer utført av for eksempel Penni (Dussler [1966] 1971: 56).

⁵⁶⁷ Som Kenneth Clark har uttrykt reflekterer distinksjonen mellom klassisk og romantisk kunst mer en bekvemmelighet eller en konvensjon enn en “virkelighet” (Clark 1973: 285). For Josephson går “den romantiske kunstens kongevei” fra 1700-tallet til 1800-tallet gjennom den “davidske krets”. Han påpeker at det går en vei fra David til Gros, fra Gros til Géricault og fra Géricault til Delacroix, og at hovedlinjen fra David går direkte til Ingres. Ingres uttrykte motstand mot den romantiske kretsen må ikke gjøre en blind for at Ingres i sine verk tidlig viste tilslutning til det romantiske programmet. I sine studier i Paris ved 1800-tallets begynnelse sluttet Ingres seg til gruppen “Les primitifs”, en kortvarig reaksjon mot David, som gikk inn for en mer individuell kunst, og lot seg inspirere av perioden før den såkalte greske høyklassiske kunst. På samme måte ble også perioden før høyrenessansen “oppgradert”. Ingres’ Napoleon-portrett fra 1806 ble av samtiden betegnet som gotisk. Ingres historisisme og orientalisme gjør ham til en typisk romantisk kunstner, på lik linje med Delacroix. Kjernen i Ingres’ motstand mot Delacroix lå i hans oppfatning av tegningens hegemoni i kunsten (Josephson 1926: 144-145, 158-162).

⁵⁶⁸ *Raphael médiant dans son atelier* (Haskell 1971: 66).

⁵⁶⁹ Delacroix kjennskap til Rafaels arbeid var basert på verkene som ble igjen i Frankrike etter 1814, siden han var ganske ung da Musée Napoleon eksisterte. I hovedsak kjente han Rafaels verk fra graveringer. Delacroix reiste aldri til Italia (Rosenberg 1995: 181, 207).

⁵⁷⁰ Rosenberg 1995: 181.

permanent utstilt i Louvre, men uttrykket er intensivert.⁵⁷¹ Sara Lichtenstein, som har undersøkt Rafaels betydning for Delacroix, har påpekt at *Galatea* kan ses på som en generell inspirasjonskilde for Delacroix, som blant annet kopierte bildet i oljemaling. Lichtenstein gjenfinner stillingsmotiv fra *Galatea* i både *La Grèce sur les Ruins de Missolonghi* fra 1826 og *La Liberté guidant le Peuple* fra 1830.⁵⁷² Delacroix' freske *Héliodore chassé du Temple* deler mange av de komposisjonelle elementene med Rafaels freske med samme tema. De fokuserer begge på det dramatiske øyeblikket da den guddommelige inn griper overmanner Heliodoros. Likevel bør Delacroix' verk ses mer i analogi til enn direkte avhengig av Rafaels kunst, men det er interessant å se Delacroix hyppige referanser til Rafael både i ord og bilde. Blant annet imøtegår han den akademiske stereotypien om Rafael som en kunstner som oppnådde suksess gjennom hardt arbeid. Det Delacroix beundrer mest hos Rafael er hans uanstrengte kreativitet:

It was obviously jealousy which caused Michelangelo to say that Raphael owed everything to work. On the contrary, everything he did carried out the imprint of ease. The hand submitted to, as if by instinct, such an abundance of wonderful ideas so important that choice was impossible, but there was never extravagance, triviality or baseness.⁵⁷³

Sammenligning: Den tyske og den franske resepsjonen

Generelt kan man si at mens tyske kunstnere baserte seg på det fromme Rafael-bildet som man kjenner fra Wackenroder, man finner særlig fremstillinger av Rafael som uskyldsren yngling og fremstillinger av hans apoteose, tok enkelte franske kunstnerne opp andre fortellinger fra Rafaels liv, blant annet hans mer "bohemske" forhold til kvinner. De anekdotiske kunstnerfremstillingene som ble så populære ved salongen i Paris hadde i utgangspunktet sosiale og didaktiske forsett, men disse ble etter hvert transformert i mer pikante og mindre alvorlige hensikter. Coupin de la Coupries malte for eksempel en fremstilling av Rafael under tittelen *Raphaël ajustant la coiffure de la Fornarina avant de la peindre* i oppdrag for hertuginne Raguse i 1824.⁵⁷⁴ I denne sammenheng kan også den yngre Fragonards fremstilling av Rafael i atelieret nevnes; en kvinne med barn poserer for en fremstilling av jomfrumoren, mens Rafael justerer hennes positur.⁵⁷⁵ Slik ble en potensiell

⁵⁷¹ Lichtenstein 1979: 91-3.

⁵⁷² Lichtenstein 1979: 95-99.

⁵⁷³ Gjengitt i Rosenberg 1995: 180.

⁵⁷⁴ Haskell 1971: 64.

⁵⁷⁵ Alexandre-Evariste Fragonard, sønn av Jean-Honoré Fragonard.

religiøs fremstilling konvertert til en mer frivol sjangerfremstilling; forholdet mellom Rafael og hans modell.

Et maleri av Horace Vernet fra 1833 viser også Rafael og hans modell (fig.27). Hovedmotivet her er derimot ikke Rafaels forhold til kvinner, men forholdet mellom ham og Michelangelo. Scenen er satt til Vatikanet og Rafael ses midt i bildet omgitt av sine beundrere mens han lager en friluftskisse av en kvinne med barn. Nederst i venstre hjørne vises Michelangelo med favnen full av det han har behov for i sitt virke; skissebok, pensler, en liten skulptur, sverd og nøkler. Trolig er han på vei til sitt hemmelige arbeid med taket i det Sixtinske kapell. I bildets øvre del fremtrer Pave Julius II, som observerer møtet mellom de to. Bildet ble vist på salongen i Paris og beskrivelsen som fulgte med bildet den gang setter det i kontekst. Her gjengis følgende replikkveksling: Michelangelo sier “du går omkring omgitt av et følge som en general”, “og du”, svarer Rafael, “går alene som eksekutoren.”⁵⁷⁶ Overbeck er rapportert å ha omtalt Vernets fremstilling som en gal manns verk.⁵⁷⁷ Eksempelen kan illustrere påstanden om at tyskerne i større grad enn de franske kunstnerne var opptatt av å skildre Rafael som feilfri i sitt liv og virke, som den religiøst inspirerte yngling, og illustrasjonen av en slik replikkveksling var ikke en kunstner som Rafael verdig, slik Overbeck så det. Franske kunstnerne var mer opptatt av Rafaels status som moderne kunstner og forbilde; den jordiske personen Rafael som oppnådde anseelse blant sine samtidige og som kunne være forbilde i kunstnerens kamp for sosial status. Det religiøse alvor var ikke like viktig i republikken Frankrike.⁵⁷⁸

Samme år som Vernets maleri ble vist frem i Paris var både han og Overbeck til stede ved en begivenhet som fant sted i Roma; åpningen av Rafaels grav i Pantheon, som Horace Vernet har dokumentert via en samtidig tegning (fig. 28).⁵⁷⁹

4.2.3 Intermesso: Åpningen av Rafaels grav i Pantheon

Dyrkingen av Rafael, interessen for hans liv og fysiognomi, kuliminerte med den seremonielle åpningen av hans grav i Pantheon, den 14. september 1833. Foregivende for denne begivenheten var at Accademia di San Luca eide en hodeskalle hvis autenticitet stadig

⁵⁷⁶ “‘Vous marchez entouré d’une suite nombreuse, ainsi qu’un general.’ ‘Et vous,’ répondit Raphaël au peintre du Jugement dernier, ‘vous allez seul comme le bourreau’” (Haskell 1971: 65).

⁵⁷⁷ Haskell 1971: 65.

⁵⁷⁸ Fra 1793 til 1803 er kopiering av Rafaels verker med religiøs tematikk dømt som uakseptabelt ved Det franske akademi i Roma. En kopi etter Rafaels *Utkastelsen av Heliodoros* ble for eksempel omtalt som “en dårlig kopi etter en superb original, men med et tema viet til misforståtte og fanatiske ideer” (Rosenberg 1995: 147).

⁵⁷⁹ Horace Vernet var på dette tidspunkt direktør for det franske akademi i Roma.

ble stilt spørsmålstegn ved, men som ble utstilt gjennom 1700-tallet som Rafaels. Goethe hadde blant andre besikttet denne, og er ikke i tvil om at relikvien er ekte:

En fortreffelig knokkelbygning som en skjønn sjel bekvemt kunne spasere rundt i. [...] I sannhet et vidunderlig syn! En så vakkert konsentrert og avrundet skål man kunne tenke seg, uten antydning til de forhøyninger, buler og pukler som man senere har lagt merke til på andre hodeskaller [...]. Jeg klarte ikke å rive meg løs fra dette synet [...].⁵⁸⁰

Mytedannelsen omkring Rafaels person må ha pirret nysgjerrigheten såpass at man fant en slik “likskjending” forsvarlig og man kan undre seg over hva de hadde håpet å finne, når man tar den sakraliserende litteraturen og billedfremstillingen i betraktning.

Tilstede var blant annet pavens stedfortreder, kardinal Zurla, Romas guvernør, flere akademikere, kunstnere og Romas elite ellers. Det finnes en mengde billedgjengivelser av begivenheten. Horace Vernets tegning er allerede nevnt, her ser man blant annet Thorvaldsen som forklarer funnet for Kardinal Zurla.⁵⁸¹ Åpningen avdekket en trekiste inneholdende en hodeskalle og der tilhørende skjelett, som ble nøyaktig målt under ledelse av professor i kirurgi ved universitetet i Roma. Levningene viste seg å korrespondere med antagelsene man hadde om Rafaels fysiognomi basert på *Skolen i Athen*. En uventet oppdagelse ble imidlertid gjort, et stort strupehode tilsa at Rafael hadde en dypere stemme enn man ellers ville ha forestilt seg.⁵⁸²

Overbeck går i sin øyevitneskildring av hendelsen særlig inn på hvordan Vasaris beskrivelse samsvarer med funnet; at Rafael selv hadde beordret sitt begravellessted og at *Madonna del Sasso* laget av Lorenzetto tjente som gravminne, et gravminne som ikke kunne tenkes mer storslått.⁵⁸³ Rafael var gravlagt i madonnastatuens sokkel. Et passende gravsted med hensyn til nazarenerens forestillinger om Rafaels unike forbindelse til madonnaen.

Den 18. oktober 1833 fant Rafaels andre begravelles sted. Det ble delt ut 3000 adgangskort, og det var som en “fullkommen pavelig bisettelse” i følge samtidige kilder.⁵⁸⁴ H. C. Andersen var en av dem som fikk mulighet til å bevitne denne begivenheten, da han ankom Roma samme dag. Han beskriver den vakre prosesjonen rundt i kirken, som alle de betydeligste kunstnere fornemt fulgte, særlig gledet det ham å se Thorvaldsen andektig skride frem med voksllys i sine hender, dog;

⁵⁸⁰ Goethe [1816/17, 1829] 1999: 420, 426. Goethe fikk laget en avstøpning av hodeskallen og skriver videre at den ennå fremkaller de mangfoldigste betraktninger i ham (Goethe [1816/17, 1829] 1999: 426).

⁵⁸¹ Blant de mer kjente fremstillingene kan også Francesco Diofebis maleri nevnes.

⁵⁸² Pope- Hennessy 1971: 11.

⁵⁸³ Beskrivelsen stammer fra et brev som Overbeck skrev til Philipp Veit, direktøren av Städelschen Kunstinstitut i Frankfurt, i 1833. Brevet ble like etter offentliggjort i tidsskriftet *Kunstblatt* (Schröter 1990: 380).

⁵⁸⁴ Schröter 1990: 381.

Det høytidelige indtryk forstyrredes imidlertid hos mig ved det jordiske uskønne, da man for at få kisten ind i den smalle åbning måtte løfte den således på spids, at de i orden lagte ben og knogler atter faldt sammen. Man hørte hvorledes de ramlede.⁵⁸⁵

4.2.4 Den romantiske resepsjonen av *Madonna della Sedia*

I forhold til *Madonna della Sedia*s noe marginale posisjon i den klassiske tradisjon er referansene til maleriet hyppigere både i tekst og bilde i den periode vi kan kalle romantikken. For det første har Rafaels religiøse kunst og særlig hans madonnaer kommet i fokus. Generelt kan man si at oljemaleriene har fått en oppgradert status i forhold til freskene. Maleriet ble beslaglagt som krigsbytte i 1799 og maleriet ble forflyttet fra Italia til Frankrike. I 1800 og i 1804 var maleriet utstilt i Louvre, og erstattet med en kopi når det befant seg i Keiser Josephines leilighet i slottet i St. Cloud.⁵⁸⁶ Maleriet var tilbake i museet i 1810, før det ble returnert til Palazzo Pitti i februar 1816. Maleriets plassering i Grande Galerie kan anes i en tegning av Benjamin Zix fra 1810 som viser Napoleon og Josephines bryllupsprosesjon, *Madonna della Sedia* ses til venstre i tegningens ytterkant (fig.29).

Tekstuell resepsjon

Stendhal er en av periodens kjente kritikere som refererte til *Madonna della Sedia*. I en sammenligning av billedkunst og litteratur bruker han maleriet som et eksempel: “In order to describe a person like the Virgin in the *Madonna alla Seggiola* word need a long succession of events; painting can place her before our heart in the twinkling of an eye”.⁵⁸⁷ Om sin ideale leser skriver han: “If I am read at all, I hope it will be by some sensitive soul who will open my book to know the life of the man Raphael, who painted the *Madonna alla Seggiola* [...]”.⁵⁸⁸ Stendhal var ansvarlig for å lage en inventarliste over Louvre-samlingen, og gav i den forbindelse en beskrivelse av hvordan han selv forgjeves forsøkte å overtale museets direktør Vivant Denon til å beholde *Madonna della Sedia* i øyeblikket før tilbakeføringen.⁵⁸⁹

Samlingen av Rafaels malerier i Paris gjorde at franske kunstnere og kritikere fikk førstehåndskjennskap til mange av hans verk. Flere av de samtidige kommentarene til *Madonna della Sedia* bærer preg av akademitankegangens prinsipper om *decorum*. Som vi

⁵⁸⁵ “Raphaels Begravelse”, trykt i “Søndagsblad”, Nr. 1, 4.1.1835, 14-15. Tilgjengelig: <http://www.hcandersen-homepage.dk/index.htm> [2005-11-24].

⁵⁸⁶ Fra 1803 til 1815 var Louvre omdøpt til Musée Napoléon.

⁵⁸⁷ Stendhal i Wakefield 1973: 42.

⁵⁸⁸ Stendhal i Wakefield 1973: 45.

⁵⁸⁹ Wakefield 1973: 4.

har sett er Lavallée er blant dem som anerkjenner Richardsons tidligere kritikk av bildet. En annen kritiker fra denne tiden Lenoir, tar opp igjen tråden fra Le Bruns “uttrykksteori”. Han påpeker at mange av Rafaels maleri er mye bedre eksempler på enkelte følelser enn Le Bruns tegninger og at *Madonna della Sedia* egner seg spesielt godt for å beskrive koketteri;

It seems that Mary is particularly involved with pleasing the spectator, by her enticing regard and her curving movements, and thinks little of her son, who ought to be the major object of her concern. This work, by the greatest painter in the world, proves that, in composing it, its author was animated by a desire to please and to seduce.⁵⁹⁰

Den tyske forfatteren Ludwig Uhland er derimot mer opptatt av de religiøse følelsene maleriet vekker i ham. I 1810 skrev han det første diktet i tysk litteratur dedikert til *Madonna della Sedia*. Maleriet omtales som guddommelig; som et bilde forfatteren trofast beundrer og som nærer hans tro.⁵⁹¹ For Georg Christian Braun, som skrev *Raphaels Leben und Werke* fra 1815, var *Madonna della Sedia* den edleste og inderligste av alle Rafaels madonnaer. Hun har den reneste og skjønneste oval av alle madonnaene, og hennes blick rommer en himmel, skriver han, men blikket har også en tiltrekningskraft som griper betrakteren med en sjarm lik kjærlighetens blick i de mest blomstrende år av livet: “I dette maleriet gav Rafael av seg selv det man kan kalle hans sjel; i dette maleriet er hans ånd og hjerte, hans innsikt og hans skapende kjærlighet himmelsk forklart”.⁵⁹²

Også Friedrich Schlegel beskriver, i sin billedanalyse fra 1803-04, maleriet med en påfallende henførelse. Det overgår etter hans mening langt den individuelle skjønnheten i *Belle Jardinière*, som først hadde fanget hans interesse, men maleriet har heller ikke den samme idealismen som *Sixtinske madonna*.⁵⁹³ *Madonna della Sedia* står som en formidler mellom begge ytterpunktene, mellom den individuelle og den ideale skjønnhet.⁵⁹⁴ Maleriet står også i overgangen mellom det Schlegel omtaler som den gamle og nye skole i det italienske maleri, som sammenfaller med todelingen av Rafaels stil.⁵⁹⁵ Maleriet ble fremstilt i

⁵⁹⁰ Lenoir gjengitt i Rosenberg 1995: 163-4. Dette er i så fall et aspekt ved bildet som Ingres kan sies å videreføre, se nedenfor.

⁵⁹¹ Uhland [1867] 1897: 421. Diktet er skrevet mye tidligere (ca. 1812), men ble trykket for første gang i *Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen* i 1867.

⁵⁹² In diesem Bilde gab Rafael das von sich, was man seine Seele nennen kann; in diesem Bilde ist sein Geist und Herz, seine Einsicht und seine schöpferische Liebe himmlisch verklärt” (Braun gjengitt i Ebhardt 1972: 128).

⁵⁹³ Ebhardt 1972: 100-101.

⁵⁹⁴ Schlegel nevner flere maleri som befinner seg i denne mellomposisjonen (blant annet *Madonna di Foligno*), men mener at *Madonna della Sedia* er det mest vellykkede og at skjema som ligger til grunn dette for maleriet også er gyldig for de andre maleriene (Schlegel [1803/4] 1959: 98).

⁵⁹⁵ Den gamle skole kjennetegnes ved en “andektig, from og dyp stil” mens den nye med en “praktfull blomstrende stil”. Til den gamle skole tilhører blant andre Mantegna, Masaccio, Perugino og Leonardo, og til

den rike tid da foreningen av enkelhet og skjønnhet, den fromme inderlighet og kjærlighet fra hans ungdomstid, modnet og slo ut i full blomst, skriver Schlegel. Siden skulle Rafael følge Michelangelos og antikkens “strålende meteor” og forlate “den fromme kjærlighets vei”.⁵⁹⁶ I denne tiden skapte Rafael også *Santa Cecilia* som kan sammenstilles med *Madonna della Sedia* i sin “fargerikdom og kledningsprakt”.⁵⁹⁷ Den “yndige elskverdigheten” i *Madonna della Sedia* er allment kjent og fremtrer umiskjennelig selv i de mange kopperstikkene, skriver han.⁵⁹⁸ Om Jesusbarnet skriver Schlegel at det fremtrer med et uvanlig og nesten unaturlig kraftfullt uttrykk, men at det ennå ikke har den strenge opphøyetheten i blikket som i *Sixtinske madonna*. Blikket er alvorlig og åpent, men barnets stilling er barnlig og det leker med sine føtter.⁵⁹⁹ Schlegel påpeker også hvordan madonnaen bøyer seg mildt mot Jesusbarnet og at hun ikke bærer smykker eller opptrer i kostelige omgivelser.⁶⁰⁰ Han er spesielt opptatt av fargebruken i maleriet som han mener viser hvor forskjelligartet og mangfoldig Rafaels verker er. I mange maleri har han en forkjærlighet for store mengder grønt, rødt og hvit, skriver han, mens andre igjen har en frisk og klar tone som for eksempel i *Jardinère*, i atter andre søkte han mer dunkle skygger og sammensmeltingen av det lyse og mørke. I *Madonna della Sedia* finnes en annen karakter som Schlegel betegner som “mangefarget” (*Bunten*).⁶⁰¹ Her er også en forkjærlighet for det grønne, røde og lyse, men ikke i store mengder, heller som i et kostelig teppe der fargene ikke settes imot hverandre i store partier, men i “sarte kranser og blomstringer, som snor seg i fine og sirlige kunstneriske sammenvevde vendinger”.⁶⁰² Den som ser dette bildet og fortsatt mener at Rafael var en dårlig kolorist kan ikke være særlig følsom i blick og sinn, fortsetter Schlegel.⁶⁰³

Det er interessant å se Schlegels omtale av *Madonna della Sedia* i sammenheng med hans kritikk av *Transfigurasjonen*. Her har Rafael forlatt den enkle fromhet og naive gudstro fra den eldre skole, skriver han. Han kritiserer maleriet fordi det foregriper “forfallet” i kunsten via sin fargebehandling, gruppering og uttrykk. Rafael har ikke tatt hensyn til temaets

den nye skole Tizian, Correggio, Giulio Romano og Michelangelo. Rafael tilhører både den gamle og nye skole (Schlegel [1803/4] 1959: 55-57, 99-100).

⁵⁹⁶ Schlegel [1803/4] 1959: 99-100.

⁵⁹⁷ “[D]er Farbenfülle und Gewänderpracht” (Schlegel [1803/4] 1959: 100).

⁵⁹⁸ Dette var det viktigste maleriet Schlegel fikk betrakte i slottet i St. Cloud, men bare i en altfor forgjengelig stund, uten mulighet til å få se det igjen, skriver han (Schlegel [1803/4] 1959: 97).

⁵⁹⁹ Schlegel [1803/4] 1959: 98.

⁶⁰⁰ Schlegel [1803/4] 1959: 99.

⁶⁰¹ Schlegel [1803/4] 1959: 98-99.

⁶⁰² “[S]ondern in zarten Kränzen und Blüten, in feinen und zierlichen Wendungen sich vielfach durchschlingen und kunstnerisch verweben” (Schlegel [1802] 1959: 99).

⁶⁰³ Schlegel [1803/4] 1959: 99.

verdighet. Figurfremstillingen i øvre del er både for teatralisk og for hverdagslig.⁶⁰⁴ Mens *Madonna della Sedia* har den rette balansen mellom fargebruk og uttrykk, og ikke vipper over i en for overdrevet eller for hverdagslig gjengivelse av motivet. Selv om Schlegel påpeker Jesusbarnets barnlighet og at madonnaen opptrer i enkle omgivelser, er det her i en positiv betydning, fordi Rafael beholder sin gudstro i gjengivelsen.

I en tysk barnebok fra 1820 knyttes det derimot en legende til fremstillingen, der *Madonna della Sedia* presenteres som en øyeblikksskildring basert på “virkelige” mennesker, og det ser ut som om det er denne forstillingen som kommer til å prege mye av resepsjonen fremover.⁶⁰⁵ Historien forteller om en from eremitt som levde i en øde skog for flere hundre år siden. Han bodde i en hytte ved en gammel eik. I nærheten bodde også Maria, den lille datteren til en vinbonde. Etter en spesielt hard og snørik vinter kom det et plutselig tøvær, noe som førte til en voldsom flom, og vinbonden så fra sin åker at dalen eremitten bodde i var oversvømt. Dette fortalte han sin lille datter hvorpå hun la i vei for se til den gamle mannen. Eremitten hadde da reddet seg opp i grenene på den store eiken, men var kraftløs da Maria fant ham. Hun gav ham forfriskninger og klarte å få ham med seg til sitt hjem. Eremitten profeterte at både eiken og piken skulle udødeliggjøres på grunn av denne dåden. Piken vokste opp til å bli en vakker ung kvinne og det ble etter hvert laget vintønner av eiketreet eremitten hadde reddet seg opp i.

Det er på dette tidspunktet at Rafael kommer inn i historien. Han hadde lenge ønsket å lage en fremstilling av madonnaen med barn og for å få inspirasjon hadde han lagt ut på vandring en tidlig morgen. Foran hans øyne stod plutselig det han forgjeves hadde søkt; den vakre moren og hennes to engleskjønne barn. Siden Rafael hadde lagt igjen skisseblokken hjemme skisserte han raskt den lille gruppen på en tønnebunn. Denne tok han med seg hjem og fikk ikke ro før fremstillingen av Madonnaen med barn og den unge Johannes døperen var ferdig. Dette maleriet blir oppbevart som en helligdom av slekt etter slekt under navnet *Madonna della Sedia*, skriver forfatteren og slik har eremittens profeti gått i oppfyllelse.⁶⁰⁶

Det er en økende tendens ut over 1800-tallet til å beskrive *Madonna della Sedia* nærmest som et portrett; slik Burckhardt gjør når han skriver at Rafael med dette maleriet fremstilte den skjønneste italienske kvinne; moren i sin praktfulle folkedrakt. Han avslutter med at dette er kvinnenens yndlingsbilde.⁶⁰⁷ Kvinnen i *Madonna della Sedia* blir gjerne identifisert som

⁶⁰⁴ Ebhardt 1971: 102-103.

⁶⁰⁵ Houwald [1820] 1859: 39-45.

⁶⁰⁶ Houwald [1820] 1859: 39-45.

⁶⁰⁷ Burckhardt [1855] 1898: 767.

Rafaels elskede.⁶⁰⁸ Myten om Fornarina ser etter hvert ut til å påvirke resepsjonen av *Madonna della Sedia*, noe som kommer særlig frem i billedkunsten.

Visuell resepsjon

I billedkunsten blir *Madonna della Sedia* hyppig sitert. For eksempel er *Madonna della Sedia* det eneste maleriet som gjengis i tillegg til den obligatoriske anførselen av *Transfigurasjonen* i Bergerets fremstilling av Rafael i paradiseseng.⁶⁰⁹ Også Turner har gjengitt maleriet i sin fremstilling av *Rome, from the Vatican. Raffaele, Accompanied by La Fornarina, Preparing his Pictures for the Decoration of the Loggia* fra 1820 (fig.30).⁶¹⁰ Rafael og Fornarina, hans modell og elskerinne, er omgitt av flere av Rafaels maleri, der *Madonna della Sedia* er det mest gjenkjennelige.

I Ingres' sine verk finnes det utallige referanser til *Madonna della Sedia*, som for eksempel i *Rafael og Fornarina* fra 1813 der bildet er synlig på veggen bak paret. Mer indirekte kan Fornarina i Ingres' fremstilling sies å være en kombinasjon av kvinnefremstillingen i *Madonna della Sedia* og i *Fornarina*. Identifikasjonen mellom kvinnen som skal ha vært Rafaels store kjærlighet og *Madonna della Sedia* preger 1800-tallets sjangermaleri. Også en anonym fremstilling av Rafael og Fornarina som befinner seg i Palazzo Reale i Torino inkluderer en fremstilling av *Madonna della Sedia* i bakgrunnen, mens forgrunnsscenen viser Rafael og Fornarina i det de beundrer portrettet han har laget av henne.⁶¹¹

Også i Ingres' portrett av Henrik IV og hans familie dukker *Madonna della Sedia* opp som veggdekorasjon (fig.31) og på portrettet av Monsieur Rivière ligger en gravering av fremstillingen "tilfeldig" henslengt på bordet (fig.32).⁶¹² Hentydningene til *Madonna della Sedia* er mindre i øyefallende i portrettet av Napoleon I på den imperiale trone, men like fullt

⁶⁰⁸ Brown & Oberhuber 1977: 52, 82-83; Pirovano 1984: 155. Henry Fuselis aforismer forteller om en slik identifikasjon mellom Rafael og *alle* hans madonnaer: "The Madonnas of Raffaele [...] are uniformly transcripts from the daily domestic images of common life and of some favourite matronized: the eyes of his Fornarina beamed with other fires than those of sanctity; the sense and naïve dignity of her lover could veil their fierceness, but not change their language" (Fuseli gjengitt i Brown & Oberhuber 1977: 83).

⁶⁰⁹ Bildet kommer til syne gjennom "luken i veggen", like over pave Leo X sitt hode.

⁶¹⁰ Det uvanlige perspektivet der så mye som mulig er presset sammen i synsfeltet, er ment å representere *alt* Italia betydde for Turner. Ansamlingen av Rafaels oljemaleri i Vatikanets loggia er også resultatet av en slik "ønsketenkning". Bildet går også ut over Rafaels samtid ved inkluderingen av Berninis arkader (Brown 2001: 169).

⁶¹¹ Se Argan *et al.* 1984: 187-188.

⁶¹² I tråd med Norman Bryson kan de tre portrettene av familien Rivière alle ses på som ledd i en signifikasjonskjede som knyttes sammen via *Madonna della Sedia* og Rafael (Bryson 1984: 123).

til stede som jomfruen i stjernetegnkretsen på teppet som tronen hviler på.⁶¹³ Kunsthistorikeren Martin Rosenberg omtaler *Madonna della Sedia* som en talisman for Ingres. Fra den gangen Ingres ble kjent med bildet gjennom en kopi som hans lærer Rocques brakte med til Mountauban, gjorde intet bilde noe sterkere inntrykk på ham.⁶¹⁴ Spillet mellom kontur og overflate, linje og farge, realistiske detaljer og abstrakt geometri i *Madonna della Sedia* inspirerte stadig Ingres og kan særlig skues i hans kvinneportrett. Portrettet av *Madame Rivière* kan for eksempel ses på som en elliptisk versjon av Rafaels sirkulære komposisjon.⁶¹⁵ En detaljstudie av hodet til madonnaen i *Madonna della Sedia*, viser Ingres' eksperimentering med abstraheringen av hodets geometri.⁶¹⁶ I sammenheng med dette blir det tydelig hvordan *Madonna della Sedia* også har vært forbilde for *Grande Odalisque* fra 1814, særlig i fremstillingen av hodet (fig.33). Ingres' "erotisering" av Rafaels motiv og form kulminerer i *Le Bain Turc* fra 1862, både i fremstillingen av kvinnen med ryggen til forgrunnen og med hensyn til at tondo-formen er tatt i bruk (fig.35). Turbanens stoff er identisk med tekstilfremstillingen i *Madonna della Sedia*, også hodebevegelsen og dreiningen i overkroppen stemmer overens. Dette er en variasjon over figuren i *Baigneuse de Valpinçon* fra 1808 (fig.34).

Norman Bryson har påpekt at Ingres var en mester i å manipulere tradisjonen. Når Ingres siterer Rafael gjøres det på en annen måte enn når Poussin gjør det samme. Poussins kunst må i større grad ses i sammenheng med tidens rådende norm, i en kontinuitet fra renessansen, mens Ingres er adskilt fra renessansen via sin historisisme og erotisisme. Ingres' konstante sitering av tidligere kunsttradisjon, hans panopiske blikk, gjør at referansene oppveier hverandre og gjør tradisjonen "vektløs".⁶¹⁷

I den tyske tradisjonen finnes det langt færre referanser til *Madonna della Sedia* i billedkunsten enn i litteraturen. Som vi har sett ble det knyttet en legende til maleriet om at det var en øyenblikksskildring skissert ned på bunnen av en tønne, denne scenen ble illustrert av August Hopfgarten i en litografi fra 1839 (fig. 36). Scenen har også blitt illustrert av Johan Heinrich Ramberg og Johann Michael Wittmer (fig. 37).⁶¹⁸

⁶¹³ Jomfruen, som var Ingres' eget stjernetegn, er her plassert like over hans signatur. I fremstillingen gjøres dermed *Madonna della Sedia* om til Ingres' personlige emblem (Bryson 1984: 113).

⁶¹⁴ Rosenberg 1995: 174.

⁶¹⁵ S-formen fra *Madonna della Sedia* er også ivaretatt i portrettet.

⁶¹⁶ Rosenberg 1995: 175.

⁶¹⁷ Bryson 1984: 112-13.

⁶¹⁸ Også den italienske kunstneren Dionigi Faconti (1830-1866) har illustrert scenen.

4.2.5 Rafael og *Madonna della Sedia* i romantikkens tradisjon

Med Wackenroder blomster Rafael-kulten for alvor opp i Tyskland. Wackenroders Rafael er en mild yngling, hans fromhet og “naive gudstro” går igjen både i billedbeskrivelsen og i biografien. Rafaels madonnaer ses endog som resultat av en direkte guddommelig inngripen, der Rafaels idé slik den kjennes fra Bellori blir omgjort fra en empirisk basert forestilling, til en guddommelig grunnet inspirasjon.

Uttrykksformen fra Wackenroder tas opp av andre forfattere; tendensen er et økt fokus på kunstnerpersonligheten, og Rafaels liv og kunst blir utgangspunkt for dikt, drama og novellekunst. Friedrich Schlegel innfører en uventet grad av kritikk, idet han kritiserer den sene Rafael, maleren av *Transfigurasjonen*, for å ha forgrepet dekadansen i kunsten. Et maleri som hadde blitt hyllet av blant andre Tieck, og som var sett i sammenheng med forestillingen om Rafaels apoteose. For Schlegel når kunsten sitt blomstringspunkt med Rafael og den *Sixtinske madonna*, men det er likevel de tidligste Mariabildene som har den rene uskylds idé og sjel.⁶¹⁹

Generelt kan en se et fokus på Rafels madonnabilder i sin særdeleshet og hans religiøse kunst generelt. Oljemaleriene får en fornyet status i forhold til freskene, som var blitt satt høyest av Winckelmann og Mengs. Det er interessant å se at Wackenroder i sitt fremstøt mot klassisismens regel- og fornuftstyrte kunstsyn tar Rafael til inntekt for sin kritikk og benytter ham som et eksempel på en motsatt tilnærming, posisjonen i akademiets lære tatt i betraktning. Wackenroder kan her sies å ha tatt et “kjent symbol” og gitt det nytt innhold, på lignende vis kan også fokuset på katolisismen sies å være en strategi i løsrivelsen fra den fornuftstyrte tankegangen om kunst i det protestantiske Tyskland.

Flere kunstnere lot seg inspirere av det enkle liv i religiøsitetens og kunstens tjeneste. Overbeck og Pforr er blant kunstnerne som bosetter seg i Roma for å sette dette ut i livet. Dyrkingen av Rafaels person viser seg også i kunsten, der fremstillinger av hans guddommeliggjøring gjennom kunsten dominerer. Man gjenfinner gjerne fremstillinger av Rafael og Dürer som kneler ved kunstens alter, eller Rafael i det han mottar den guddommelig inspirasjonen der jomfruen viser seg for ham ved et syn. Uttrykksformen i disse maleriene er preget av Rafaels tidlige stil, for eksempel i Overbecks *Der Triumph der Religion in den Künsten*. Tyske kunstnere ser i liten grad ut til å være inspirert av *Madonna della Sedia*, og med unntak av noen få anekdotiske fremstillinger inspirert av Houwalds myte er maleriet sjelden referert til i billedkunsten.

⁶¹⁹ Ebhardt 1971: 128.

Blant franske kunstnere er dette annerledes, her forekommer referanser til maleriet både i direkte gjengivelser og i mer indirekte siteringer. I anekdotiske scener, særlig gjengivelser av Rafael og Fornarina kan maleriet antydes i bakgrunnen som en hemmelig visshet om at Rafaels madonna “egentlig” er hans elskerinne. Dette er særlig tydelig hos Ingres, som også gjengir *Madonna della Sedia* som veggdekorasjon i flere av sine portrett. Dette kan tyde på at kopier av Rafaels madonna var spesielt utbredt som veggdekorasjon i den hjemmelige sfære, men i Ingres’ tilfelle blir tilsynekomsten av maleriet nærmest som et personlig emblem. Som et virtuost oppvisningsverk er maleriet perfekt for Ingres. Generelt er franske kunstnere mer opptatt av sjangerfremstillinger basert på Rafaels liv enn de tyske kunstnerne, dette kan komme av ulike sosiale og politiske forhold. Det var især ved salongen i Paris at sjangerfremstillingene dominerte. En av grunnene til at franske kunstnere i større grad enn tyske kunstnere refererte til *Madonna della Sedia* er at maleriet “var gjort til deres” i løpet av de årene det befant seg i Frankrike, mens tyskerne allerede hadde sin madonna i Dresden.

Madonna della Sedia settes i økende grad i sammenheng med en “virkelig” kvinne, hennes menneskelighet omtales av flere forfattere, fra Lenoir som beskriver hennes koketteri, til Braun som beskriver hennes blick som øver tiltrekningskraft på den jordiske betrakter. Likevel setter Schlegel maleriet høyt selv om man kunne tenke at en slik jordisk skjønnhet ikke ville passe inn i hans skjema. Han omtaler hennes yndige elskverdighet, og hennes ømhet i det hun lener seg mot barnet. Rafael hadde med *Madonna della Sedia* oppnådd en balanse mellom en *for* hverdagslig og en *for* teatralisk gjengivelse, slik at maleriet kunne stå som en formidler mellom todelingen i hans stil. For Schlegel er maleriet en perfekt kombinasjon av den individuelle skjønnheten hos Rafaels tidlige madonnaer og den ideale skjønnhet i *Sixtinske Madonna*.

Generelt samsvarer *Madonna della Sedia* via sin fargerikdom og modellering med romantikkens smak, samtidig som innvendingene fra klassisismens resepsjon om anatomiske ukorrektheter og bruddet på *decorum* ikke vektlegges på samme måte som tidligere.

5 Passus: Viktoriatidens og modernismens Rafael

Unless I'm mistaken, you've a masterpiece on the stocks. If you put all that in, you'll do more than Raphael himself did. Let me know when your picture is finished, and wherever in the wide world I may be, I'll post back to Florence and pay my respects to—the *Madonna of the Future!*⁶²⁰

I det følgende vil jeg trekke noen tråder fra slutten av 1800-tallet og opp på 1900-tallet; blant annet til viktoriatidens kunstnere og kritikere, og til gruppen av kunstnere og kritikker som med en samlebetegnelse kan omtales som tilhørende den modernistiske retning, og se på deres holdninger til Rafael og hans kunst.⁶²¹ Anthony Blunt har påpekt at kunstnere og kritikere med forbindelse til retninger som post-impresjonisme, fauvisme og kubisme gjerne hadde en dobbel tilnærming til Rafael. På den ene siden representerte han naturalismen og en type pietisme de foraktet, særlig på grunn av den viktorianske forkjærligheten for Rafael. På en annen side gjenkjente modernistene i ham en type formalisme og abstrakt harmoni som de selv strebet etter.⁶²²

Den såkalte viktoriatiden var preget av endring på det politiske område, samtidig som industri og ny teknologi både forverret sosiale problemer og skapte en generell økt velstand for borgerskapet. Radikale tendenser ble i stigende grad møtt av borgelig vern om konvensjoner og “sømmelighet”. Betegnelsen viktoriansk har derfor gjerne blitt betegnelsen på noe utpreget konvensjonelt og besteborgelig.⁶²³ Parallelt med samfunnsendringene løp en

⁶²⁰ James [1873] 1962: 23 (bind 3).

⁶²¹ Overgangen fra 1800- til 1900-tallet ses som en brytningsperiode i kunsthistorien. Betegnelsen “modernisme” kan forstås som en tiltro til ny teknologi og vitenskap som settes i sammenheng med ideen om progresjon; å være moderne er “å være i tråd med sin samtid”. Kunstverk fra fortiden kan ikke gjøres om igjen; resultatet ville bli en imitasjon som er ute av stand til å gripe sin samtid. Flere kunstnere forsøker i denne perioden å gjøre seg uavhengige av “borgerskapets smak”. Modernismebegrepet blir ofte satt i sammenheng med avantgardebegrepet som en opposisjon mot tradisjonen, en tradisjon som nettopp viktoriatiden representerte. I en slik sammenheng kan man for eksempel se Manets *Dejeuner sur l'herbe*, som ble vist på “de refusertes salong” i Paris i 1863. Ruskins kritikk av Whistlers *Nocturne in Black and Gold. The Falling Rocket*, som han beskrev som “flinging a pot of paint in the public's face”, kan illustrere periodens brytninger (Danto 2000: 424). Modernismen kan også ses i lys av det sene 1800-tallets fokus på kunstens autonomi, “kunst for kunstens skyld”. Det er særlig kritikerne Roger Fry og Clive Bell som kan assosieres med fokuset på formale aspekt og med bevegelsen vekk fra det representative i kunsten, gjerne satt ord på med begrepet post-impresjonisme. Retningen har derfor ofte blitt assosiert med abstrakt kunst. På midten av 1900-tallet var det særlig den amerikanske kritikeren Clement Greenberg som definerte begrepet modernisme, med fokus på det formale og mediespesifikke. Post-modernismen kan ses på som en reaksjon mot denne troen på at kunsten kan ses avsondert fra resten av samfunnet, og settes gjerne i sammenheng med figurativ, konseptuell og politisk kunst, som særlig ble merkbar i 1970-årene. I det følgende vil betegnelsen “modernisme” bli brukt som en periodeavgrensning som viser til første halvdel av 1900-tallet spesielt, og for å betegne noen trekk ved 1900-tallets kunstsepsjon som sådan; fokuset på det formale.

⁶²² Blunt 1958: 19.

⁶²³ Viktoriansk, *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* (online), 2000-05, tilgjengelig: <http://www.storenorskeleksikon.no/> [2005, 15. april]. Romanlitteraturen fikk en veldig utbredelse i perioden, mange av forfatterne var blant de fremste kritikerne av det bestående, men litteraturen kan sies å være preget av periodens “sentimentale” smak og stil, selv om sosiale og politiske problemer gjerne var inkorporert. Moralske konflikter var også gjennomgangstema. Strengt avgrenset viser betegnelsen til den britiske dronning Viktorias

nostalgisk lengsel etter fortiden, og i borgerskapets hjem fantes mange referanser til Rafael, i form av kopier av hans mest kjente bilder og i form av referanser til hans liv og verk i litteraturen de leste.

5.1 Den viktorianske Rafael

I Thomas Hardy sin roman *A pair of Blue Eyes* fra 1873 sammenlignes bokens hovedperson med *Madonna della Sedia*; hennes ansikt uttrykker den samme ettertenksomheten som Rafaels kvinnefremstilling, men mangler dennes henførelse.⁶²⁴ At referansen til Rafaels madonna dukker opp hos en av viktoriatidens fremste forfattere kommer ikke som noen overraskelse. Maleriet hadde i løpet av 1800-tallet blitt allment kjent. British Museum er i av besittelse av mer en femti kopier etter bildet, blant disse inkluderes kopien på forsiden av *Penny Magazine* fra 1833 (fig.38).⁶²⁵

Kopier av *Madonna della Sedia* hadde også funnet veien inn i borgerskapets hjem. John Everett Millais' portrett av Eliza Wyatt og hennes datter fra 1850, inkluderer kopier av *Madonna della Sedia* og *Madonna d'Alba* samt Leonardos *Nattverd*, og sier noe om samtidens interiørmote (fig.39). Forskjellen mellom "rafaelsk" og "pre-rafaelsk" stil er tydelig i bildet. Millais' rettlinjede fremstilling står i kontrast til Rafaels sirkulære gruppering. Eliza Wyatts ranke positur og barnets "dukkeaktige" fremtoning skiller seg fra Rafaels mor og barn. Millais' fremstilling gir heller assosiasjon til madonnaframstillinger i tradisjonen fra Cimabue, særlig i fremstillingen av morens stivt utstrakte hånd som støtter opp barnet. Det forenklete omrisset av morens hode som står i relieff mot den mørke bakgrunnen kan minne om tidlige italienske portrett. Personfremstillingen i maleriet finner altså ikke sin resonans i avbildningen av Rafaels madonnaer på veggen, men heller i barnelekene i bildet; dukkene og billedboken som ligger oppslått. Slik er friksjonen mellom den modne renessansestilen som Rafael stod for og pre-rafaelittenes avstandtagen fra denne demonstrert i ett og samme bilde.⁶²⁶

regjeringstid (1837-1901), men kan gjerne sies å omfatte spesielt siste halvdel av 1800-tallet. I den følgende fremstillingen inkluderes også Nord-Amerika, da mange av de samme kulturelle tendensene gjør seg gjeldende der.

⁶²⁴ "Elfride had as her own the thoughtfulness which appears in the face of the *Madonna della Sedia*, without its rapture" (Hardy [1873] 1976: 35).

⁶²⁵ Gombrich [1966] 1998: 65.

⁶²⁶ Pre-rafaelittene (*The Pre-Raphaelite Brotherhood*) ønsket å bryte med de rådende kunsthøvelsreglerne slik de ble undervist på Royal Academy. De ønsket seg tilbake til det gamle lærlingsystemet der den unge kunstneren kunne slutte seg til en eldre mester. Gruppen ble formet etter inspirasjon fra nazarenerne i 1848 på initiativ fra William Holman Hunt, John Everett Millais og Dante Gabriel Rossetti. Tilbakevending til håndverkstradisjonen og studier direkte etter naturen, samt klarhet og enkelhet i fremstillingene skulle prege dem. Navnet "pre-rafaelittene" viser en avstandtagen fra Rafaels kunst, og hadde blitt tildelt Hunt og Millais av medstudenter ved

John Ruskin delte motstanden mot Rafael, men mest mot den “idolatiske kult” som preget undervisningen på kunstakademiet. I sin bok om pre-rafaelittene fra 1851 skriver han:

If we were asked to produce a poet of the canvas, how would we start? Probably we would begin by saying to a fifteen- or sixteen-year-old youth that Nature is full of defects [...], but that Raphael is perfection and the more you copy him the better it is; that after having copied Raphael a great deal, you should seek to do what you can in Raphaels manner, yes, but still original; that is to say he should seek to make something with great skill taken from his own mind, but this work should be correctly subjugated after Raphaelesque rules [...]. What I say is the manner of teaching through various ways, lectures, lessons at the Royal Academy [...]. And we marvel if we have no painters.⁶²⁷

Ruskins kritikk kan illustreres med Grandvilles satiriske illustrasjon i *Un autre Monde* fra 1844, som viser at dette ikke var en særegen engelsk problematikk (fig.40).⁶²⁸ Ruskin rådet den unge kunstner til å søke en ren imitasjon av naturen. Deres oppgave var ikke å velge ut eller komponere, men ydmykt og samvittighetsfullt følge naturen. Det fantes intet verre symptom i en ung kunstners verk enn for mye “virtuositet” i penselføringen, for det var et tegn på at kunstneren var fornøyd med sitt verk og ikke hadde forsøkt å gjøre bedre det han allerede kunne fra før.⁶²⁹

Ruskin grunnla en tegneskole ved Universitetet i Oxford, og i sammenheng med undervisningen fikk han laget en samling som blant annet bestod av kopier etter kjente verk.⁶³⁰ Han gav ut flere kataloger basert på samlingen der han arrangerte verkene i ulike sammenstillinger. Katalogene var primært til bruk for hans elever og viste hvordan Ruskin forventet at de skulle anvende og betrakte samlingen. Samlingen består blant annet av fotografier av kjente verk og omfatter et gulnet fotografi av *Madonna della Sedia*. Både i katalogen fra 1870 og i katalogen som utkom to år senere er bildet plassert under Bellinis *Madonna degli Alberetti*. Her, som andre steder i Ruskins katalog, er sammenstillingen gjort for å vise “skaden” Rafael har påført malerkunsten. Sammenstillingen skal vise den første overgangen fra “mestrenes” stil til den moderne tids stil, altså representert ved *Madonna della Sedia* og Rafael.⁶³¹ I sin florentinske dagbok fra 1845 hadde Ruskin omtalt maleriet som “a

akademiet siden de hevdet at *Transfigurasjonen* var det første skrittet mot den italienske kunsts degenerering. På midten av 1800-tallet ble Rafael fortsatt regnet som den mest eksemplariske av renessansemesterne, og studiet av Rafaels verk dominerte akademiet (Prettejohn 2000: 23-28).

⁶²⁷ Ruskin gjengitt i Golzio 1969: 634.

⁶²⁸ Jean Ignac Isidore Gerrard, kalt Grandville, var en fransk tegner kjent for sin politiske satire.

⁶²⁹ Josephson 1929: 118.

⁶³⁰ John Ruskin Drawing School, University of Oxford. Samlingen ble overført til Ashmolean Musum i 1949 og har blitt gjort tilgjengelig i online-versjonen *The elements of Drawing*, <http://ruskin.oucs.ox.ac.uk/main.php> [2005-04-14].

⁶³¹ Ruskin “Catalogue of Examples”, 1870 og Ruskin “Catalogue of the Reference Series”, 1872, gjengitt: http://ruskin.oucs.ox.ac.uk/catalogue/cat_page.php?id=WA.RS.STD.037 [2005-04-14].

clever, well-finished, vulgar, piece of maternity, very uncopiable” og avdekker slik et ambivalent forhold til maleriet.⁶³²

I *Lectures on Art* refererer Ruskin til de samme to maleriene i det han beskriver hvordan kunsten har degenerert siden Bellinis tid:

The love of their gods and their country had contracted itself now into that of their domestic circle, which was little more than the halo of themselves. [---] Bellini's Madonna cares for all creatures through her child; Raphael's, for her child only.⁶³³

Ruskin bruker *Madonna della Sedia* som et typisk eksempel på et verk som tar utgangspunkt i “virkelige” mennesker. I *Modern Painters* beskriver han bruken av en enkel mørk bakgrunn, i motsetning til friluftsscenene i Rafaels tidlige madonnaer, som symbolet på Rafaels forræderi mot sin far Giovanni Santi og sin læremester Perugino. Med *Madonna della Sedia*, skriver Ruskin, sank Peruginos kronede himmeldronning til å bli en vanlig italiensk mor, fordi troskap til naturen var gjort mer av kunstneriske grunner enn religiøse. Kunstneren så på sitt tema kun som en mulighet for en oppvisning av sin dyktighet i å løse kunstneriske problem.⁶³⁴ Med *Madonna della Sedia* blir Rafael altså ikke kritisert for sin idealisme, noe som var den vanlige anklagen fra Ruskin og pre-rafaelittene, men tvert imot at han blir for virkelighetsnær. Rafael ofret det religiøse alvoret og konsentrerte seg om å vise sin virtuositet.

Av pre-rafaelittene ble Rafael, som en opposisjon mot akademiets lære, gjort til selve symbolet for det de *ikke* sto for. Rafael representerte det etablerte.⁶³⁵ Borgerskapet trykket Rafael til sitt bryst. Den Rafael som var opphavet til tidens uttrykk “vakker som en madonna av Rafael”.⁶³⁶ Kopier av hans bilder ble masseprodusert og allment kjent, og tidens litteratur inkluderte gjerne referanser til Rafael. I Trollopes *Can you forgive her?* fra 1864 representerer Rafael dagdrømmer om romantikk og ekteskapsbrudd:

She had a little water-coloured drawing called Raphael and Fornarina, and she was infantine enough to tell herself that the so-called Raphael was like her Burgo [...]. At any rate, all the romance of the picture she might have enjoyed had they allowed her to dispose as she had wished of her own hand. She might have sat in marble balconies, while the vines clustered over her head, and he would have been at her knee, hardly speaking to her, but making his presence felt by the halo of his divinity. He would have called upon her for no hard replies.

⁶³² Ruskin 1845, gjengitt: http://ruskin.oucs.ox.ac.uk/catalogue/cat_page.php?id=WA.RS.STD.037 [2005-04-14].

⁶³³ Ruskin 1870, gjengitt: http://ruskin.oucs.ox.ac.uk/catalogue/cat_page.php?id=WA.RS.STD.037 [2005-04-14].

⁶³⁴ Ruskin 1843-1860, gjengitt: http://ruskin.oucs.ox.ac.uk/catalogue/cat_page.php?id=WA.RS.STD.037 [2005-04-14].

⁶³⁵ Det var i denne perioden Prins Albert startet arbeidet med sammenstillingen av det første store studiematerialet over Rafals kunst i England. Katalogen ble utgitt av dronning Victoria i 1876.

⁶³⁶ “Belle comme une madonne de Raphael” (Blunt 1958: 19).

With him near she would have enjoyed the soft air, and would have sat happy, without trouble, lapped in the delight of loving. It was thus that Fornarina sat. And why should not such a lot have been hers? Her Raphael would have loved her, let them say what they would about his cruelty.⁶³⁷

Det var også i denne perioden at interessen for Rafael for alvor etablerte seg i Nord-Amerika og Rafaels madonnaer ble særdeles populære der. Det amerikanske "Rafael-bildet" kan gjerne illustreres med Thomas Crawfords skulptur fra 1855. I den idealiserte skulpturfremstillingen vises Rafael mens han er i ferd med å male *Madonna della Sedia*, noe man kan tyde av skriftrullen som folder seg ut bak ham der en skisse av madonnaen er risset inn.

I 1860 utkom *Book of Raphaels Madonnas* av James P. Walker. Han skriver at *Madonna della Sedia* uten unntak var den best kjente av Rafaels madonnaer, det var dette maleriet det var laget flest kopier av: "It is, therefore, incontestably the favourite with the public, if not with artists and amateurs."⁶³⁸ Forfatteren Henry James observerte at besøkende i galleriet i Palazzo Pitti behandlet maleriet som en helligdom; de stod i ærbødig stillhet foran maleriet, som de ville gjort foran et helgenskrin besatt med vokslys.⁶³⁹ James skrev også en novelle med utgangspunkt i maleriet "The madonna of the Future" fra 1873. Historien forteller om Theobald, en ung, amerikansk kunstner som befinner seg i Firenze og som identifiserer seg fullstendig med Rafael. Han ønsker å skape en madonna som kan måle seg med *Madonna della Sedia*. Kunstneren finner en vakker ung mor som skal være hans modell. Imidlertid fortaper Theobald seg i studiet av mesterens madonna og når han endelig treffer sin modell igjen er han sjokkert over at hun er blitt grov og tykk. Han har ventet tyve år for lenge og hun er blitt en middelaldrende kvinne. Han er imidlertid fast bestemt på å male sitt mesterverk, som han allerede har skapt i sitt hode og som bare skal transkriberes over på lerretet, hevder han. Til slutt dør Theobald foran sitt blanke lerret.⁶⁴⁰

Madonna della Sedia appellerte også til Nathaniel Hawthorne som var overbevist om at det var det vakreste maleriet i verden. Han kjente det fra hundrevis av kopier og graveringer. Originalen skinte derfor mot ham som en familiær skjønnhet, men var uendelig mye mer guddommelig enn han noensinne hadde forestilt seg, skrev han i sin florentinske dagbok i 1858. En kunstner kopierte bildet mens Hawthorne var i Palazzo Pitti, men klarte ikke å

⁶³⁷ Trollope [1864] 1968: 25.

⁶³⁸ Walker gjengitt i Brown 1983: 24.

⁶³⁹ James [1875] 1903: 293.

⁶⁴⁰ James [1873] 1962: 11-52. .

gjengi “det mystiske noe som gjør maleriet til et mirakel”.⁶⁴¹ Hawthornes kjente roman *The Marble Faun* fra 1860 er i stor grad basert på dagboknotatene fra hans Italia-reise. Handlingen er lagt til Roma og var et populært reisefølge for viktorianske turister på dannelsesreise.⁶⁴² Hilda, en av karakterene i romanen som kan sies å representere det puritanske New England, blir beskrevet slik: “The handmaid of Raphael, whom she loved with a virgins love!”⁶⁴³ Mye av det som skrives om Rafael i USA er preget av en hyllest av hans “renhet” i stil og av hans godhet i levnetsløp. I Rafaels verden finnes intet annet enn glede, skriver Symonds, en av viktoriatidens kjente skribenter; ingen smertelige eller alvorlige tema finnes i hans kunst.⁶⁴⁴ Mange av biografiene som skrives i denne perioden er preget av betraktninger omkring Rafaels tema, og mindre konsentrert om form. Crowe og Cavalcaselle derimot inkluderer en lengre analyse av *Madonna della Sedia* komposisjon og fargebruk, og skriver: “The *Madonna della Sedia* proclaims Raphael a colourist akin to the Venetians in the glow of his flesh, and the crystal purity and brightness of his pigments.”⁶⁴⁵ Madonnaens blick beskrives her som “uutgrunnelig i sin drømmeaktige dybde” og barnets blick som “inspirert”.⁶⁴⁶

Før 1877 var omkring femti verk attribuert til Rafael eller kopier etter ham blitt utstilt i USA. Ikke mindre enn sytten var madonnaframstillinger og seks av disse var av *Madonna della Sedia* (kopier). Andre inkluderte *Granduca Madonna* og *Sixtinske Madonna*. To var av teppekartongene og to av *Transfigurasjonen*.⁶⁴⁷ Det hendte at tungt fernisserte lerret ble gitt ut for å være originaler, men som oftest dreide det seg om kopier utført i Europa av amerikanske kunstnere og signert av dem. Originaler fra Rafael statusobjekt, som ble ervervet like mye på grunn av navnet som selve verket. En madonna av Rafael var det ultimale samleobjekt.⁶⁴⁸

Kopieringen av *Madonna della Sedia* nådde slike proposisjoner at en kunstner beklaget seg over at han måtte vente to år før maleriet i det hele tatt ble tilgjengelig.⁶⁴⁹ Når kopien nådde Amerika ville en slik kopi gjerne bli en del av innredningen i et herskabelig hus, slik

⁶⁴¹ “[T]hat mysterious something that renders the picture a miracle” (Hawthorne [1858] 1980: 305-06).

⁶⁴² *The Times* beskrev boken som “worth all the guide-books we ever met with”. Illustrerte utgaver utkom raskt, det fantes til og med en utgave med lommer til å plassere bilder i, slik at leseren kunne illustrere boken med sine egne fotografier fra reisen (Manning 2002: xviii).

⁶⁴³ Hawthorne 2002: 49.

⁶⁴⁴ Symonds gjengitt i Brown 1983: 41.

⁶⁴⁵ Crowe & Cavalcaselle 1882-1885: 230.

⁶⁴⁶ Crowe & Cavalcaselle 1882-1885: 229.

⁶⁴⁷ Brown 1983: 22, 98.

⁶⁴⁸ Se for eksempel Mrs. Gardners korrespondanse med Berenson for å få ham til å skaffe henne “a heavenly Raphael Madonna” (Brown 1983: 42).

⁶⁴⁹ Brown 1983: 22-23. Hawthorne skrev i sin florentinske dagbok at man måtte søke minst tre år i forveien fordi det var så mange kunstnere som ventet på å få kopiert det (Hawthorne [1858] 1980: 306).

som man kan se av interiøret i Latimer House i Wilmington (fig.41).⁶⁵⁰ Bildet henger blant verk av personlig betydning for dem som bor der, familieportrett og lignende, det som bringer bildene sammen er ikke stilen de i er laget i, men følelsene de vekker. Samlingen symboliserer moralske verdier; fokuset på familien. Via sin menneskelighet, som en fremvisning av en mors kjærlighet til sitt barn, kunne maleriet appellere både til katolikker og til protestanter.⁶⁵¹

Madonnaens menneskelighet er absolutt ikke lenger negativt oppfattet, en av Rafaels biografer omtaler dette som Rafaels beste egenskap: “[...] to glorify the most noble of feelings—maternal and filial love—is assuredly the best form of religious art.”⁶⁵²

5.2 Modernismens Rafael

Roger Fry illustrerer den ambiguiteten mange av de modernistisk orienterte kritikerne har følt for Rafael ved å omtale ham som “vulgær sentimental”, samtidig som han anerkjenner at formen som denne sentimentaliteten uttrykkes via alltid kan rettferdiggjøres: “[T]he rhythm does not derivate from what is formally required. [...] the formal perfection is singularly complete”.⁶⁵³ I Rafaels tilfelle finner man:

[...] a psychological realization which, whatever we may think of it ourselves, has proved its crudely popular but effective appeal on each succeeding generation for centuries; and, in astonishing divergence from that, a plastic realization of so rare and subtle a perfection that those who are capable of responding to its appeal can generally disregard, more or less completely, the distracting impertinences of Raphael's psychology.⁶⁵⁴

Nettopp Rafaels evne til å skape uttrykk, *espressione*, som hadde vært rost siden Vasari, blir her vurdert negativt. Det er ikke heri Rafaels appell ligger, men derimot i hans formale klarhet. Ved Rafaels uttrykk hefter det en åpenbar sentimentalitet som tenderte å være triviell og noen ganger dum, skriver Fry.⁶⁵⁵ Psykologiseringen hos Rafael, uttrykket han tilførte sine figurer, ble ansett som forenklet og overdrevet, men så man forbi dette kunne man erkjenne de formale kvalitetene. Rafaels figurfremstillinger kunne *også* ses på som “ren form”.

Fry er forøvrig ikke helt på kollisjonskurs med det som har vært fremstilt som Rafaels fremste kunstneriske egenskaper siden Vasari; Rafael har også blitt holdt frem som

⁶⁵⁰ Kopien var ikke en del av husets originale innhold, men brakt dit da det ble pusset opp for å representere de tidligere eiernes smak (Brown 1883: 98).

⁶⁵¹ Brown 1983: 25.

⁶⁵² Müntz gjengitt i Brown 1983: 16. Müntz biografi *Raphael. Sa vie, son œuvre et son temps* ble utgitt første gang i 1881, og oversatt til engelsk i 1888.

⁶⁵³ Fry [1926] 1958: 144.

⁶⁵⁴ Fry [1926] 1956: 26.

⁶⁵⁵ Fry [1926] 1956: 112.

komposisjonens mester, man lovpriste rytmen og harmonien i hans verk, at alle delene var underordnet bildets helhet. Det formale aspektet ved Rafaels verk ble gjenstand for en hel bok med Theodor Hetzers *Gedanken um Raffaels Form* fra 1932. Innhold og ikonografi var aspekter som Hetzer ikke tok opp til diskusjon, derimot ser han for seg Rafaels kunst som en stilutvikling som kulminerer med tondo. ⁶⁵⁶ I tråd med tankegangen om en formutvikling finner man også Moritz Hauptmanns bok *Der Tondo* fra 1936, her omtales *Madonna della Sedia* som kulminasjonen av tondo-formen. ⁶⁵⁷ I denne sammenheng kan maleriet ses på som ren abstraksjon, at maleriet er en madonnaframstilling har ingen betydning. Begge disse bøkene kan ses i relasjon til Burckhardts forelesning om format og bilde fra 1886, der han sier at i *Madonna della Sedia* er hele rundformens filosofi uttrykt. ⁶⁵⁸ Både Burckhardt, Hetzer og Hauptmann er opptatt av *Madonna della Sedias* "formale enhet". ⁶⁵⁹ Gombrich tar dette opp i sin forelesning om *Madonna della Sedia* fra 1955, der han problematiserer begrepet. ⁶⁶⁰ Han påpeker at betegnelsen kan brukes om nær sagt alt og at termen derfor sier svært lite.

Man kan kanskje si at det ligger noe i tondoform som oppmuntrer til formalanalyse. Tondoform har blitt omtalt som den mest autonome av alle former; formen kommer først og innholdet underkastes, eller "steiler i opposisjon". Den tradisjonelle tropen "vinduet mot verden" som benyttes om rektangulære malerier fungerer ikke. "Vinduet" er ment å forsvinne til fordel for det som ses "gjennom det", men i en tondo innprenter formen seg og blir noe man ikke kan se forbi. ⁶⁶¹ Slik kan tondo-formatet være passende i forbindelse med abstraksjon. Picasso og Braques eksperimentering med det runde formatet resulterte i blant annet *Still Life with Chair Caning* (Picasso) og *Soda* (Braque), begge fra 1912. Samme år lagde Robert Delaunay tondoform, *Simultaneous Contrasts: Sun and Moon*. Mondrians ovale komposisjon *Tableau III* fra 1914 er kanskje den fremstillingen som kan ses i sterkest affinitet til *Madonna della Sedia* (fig.42).

Går man til noen av 1900-tallets store kunsthistoriske oversiktsverk som for eksempel Sydney Freedbergs *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence* fra 1961, finner man gjerne en formalistisk tilnærming til *Madonna della Sedia*. Maleriet har en mer formal abstraksjon enn de forutgående verkene, skriver han:

⁶⁵⁶ Golzio 1969: 640.

⁶⁵⁷ Golzio 1969: 640. Bøkene er preget av Wölfflins idè om en formutvikling, og er som sådan lite opptatt av bildets innhold og kontekst.

⁶⁵⁸ For Burckhards forelesning, se kapittel 2.

⁶⁵⁹ Burckhardt bruker begrepet "uløselig hele"; Hetzer "organisk enhet" og Hauptmann "total form" (Gombrich [1966] 1998: 73).

⁶⁶⁰ Diskusjonen dreier seg på det generelle plan om det selvtilstrekkelige eller autonome klassiske "mesterverk" og hva man mener når man sier dette.

⁶⁶¹ Zimmer 1991: 60.

[...] the registration on our eye of form in the *Madonna della Sedia* is in a degree not evident in any antecedent work [...] of its abstract value of a pattern, of instantly apprehensible synthetic force: a phenomenally legible compact gestalt. The higher generalization in description of detail serves the end of stricter resolution of the descriptive into the aesthetic meaning of the form [...]. There is no question now, in this conception, of the primacy of the idea of the whole design: the general structure dominates its content of lesser forms and determines their ordering absolutely, even arbitrarily. The aesthetic plan has an authority as idea [...]. As the outward frame of his design Raphael has chosen a tondo shape — abstract and perfect symbol of the form and process of classical synthesis.⁶⁶²

Så følger en formalanalyse der madonnaen sies å “spinne ut som en tangent spiral fra omkretsen” og at hele maleriets form understreker identiteten til overflaten det er produsert på.⁶⁶³

Med Gombrich kan *Madonna della Sedia* omtales som den optimale løsningen på to gjensidig begrensende krav; kravet om livaktighet og kravet om arrangement. Han introduserer ulike tilnærminger til maleriet, en anekdotisk tilnærming som ser maleriet som en følge av “møte med virkeligheten” og en tilnærming gjennom formalanalysen som forklarer bildets enhet og harmoni som et samspill av kurvende bevegelser.⁶⁶⁴ Mens de foregående århundrene kan synes å ha fokusert på realismen i bildet, madonnaen og barnets realistiske uttrykk, kan nok den formalistiske tilnærmingen sies å ha preget det tidlige 1900-tallets resepsjon av maleriet. Mens Ruskin kritiserte *Madonna della Sedia* for å være for virkelighetsnær og mente at Rafael ofret det religiøse innhold til fordel for en oppvisning av sin dyktighet, vil flere av modernismens kritikere rose maleriet fordi innholdet var underordnet bildets estetiske form.

Arthur Dantos bok *The Madonna of the Future* fra 2000, kan anvendes for å kommentere dette forholdet. Boken tar sin tittel fra Henry James tidligere nevnte novelle, og Danto bygger videre på historien om Theobald som dør foran det tomme lerret uten å nå sitt mål om å gjenskape Rafaels madonna som sin egen *Madonna of the Future*. Danto lar en kurator fra fremtiden, rettere sagt fra 1973, stige inn i Theobalds studio i det øyeblikk da all pasjon er forsvunnet. Theobald sitter motløs foran et lerret som James beskrev som “tomt, sprukket og misfarget av alder”.⁶⁶⁵ Kuratoren kaller det et mesterverk og forsikrer Theobald om at han er sjokkerende forut for sin tid; at historien om alle helt hvite malerier, som inkluderer

⁶⁶² Freedberg 1961: 182-83.

⁶⁶³ “[...] the Madonna unwinds like a tangent spiral from the circumference” (Freedberg 1961: 183).

⁶⁶⁴ Gombrich introduserer også den klassiske tradisjonens tilnærming, representert ved Chambrays og de Piles regler (Gombrich [1966]1998: 74).

⁶⁶⁵ “[B]lank, cracked and discoloured by time” (Danto 2000: 422).

Rodchenko, Malevich, Rauschenberg og Ryman, innledes med Theobald.⁶⁶⁶ Med Theobalds tomme lerret er *Madonna della Sedia* gjort om til “ren form”; fremtidens madonna.

For Arthur Danto kan det modernistiske maleriets historie leses som det tradisjonelle maleriets historie reversert, som en “demontering” av systemet av illusjonsmekanismer for billedlig representasjon. Det vil si “transparente” overflater blir dekket av maling; “rom” blir flate; perspektiv blir arbitrært; skyggelegging blir eliminert til fordel for områder av mett farge og formene selv blir ikke-representative for det øyet skuer i den “perseptuelle virkelighet.”⁶⁶⁷ En prosess der mediet avdekkes, etter at naturalistisk kunst hadde “brukt kunst for å skjule kunst” sagt med Greenberg.⁶⁶⁸ Ingres’ portretter blir av Greenberg utpekt som blant de “flateste” malerier siden 1300-tallet og settes videre i sammenheng med kubismens utforskning av flaten.⁶⁶⁹ Rafael kan vanskelig plasseres inn i Greenbergs skjema for gjenerobringen av flatheten i maleriet, men den formale klarhet i hans verk inspirerte, som vi har sett, Ingres.

Picassos monumentale figurer fra 1920-årene viser en klar affinitet til både Ingres og Rafaels figurer. Picasso kan sies å kommentere både Rafael, Ingres og seg selv i serien med 24 “Rafael-variasjoner” som han inkluderte i sin grafiske serie *Suite 347* fra 1968. Trykkene viser Rafael mens han portretterer Fornarina helt i Ingres’ ånd. I bokstavelig forstand viser bladene fremavlingen av Rafaels kunst, og slik poengteres den “overstimulerte libido” som drivkraften i hans skapergjerning (fig.43 og fig.44);⁶⁷⁰ en mytologisering som Ingres i stor grad bidro til gjennom sin kunst, og som Picasso kan ha identifisert seg med. En pavelignende figur opptrer i flere av komposisjonene som betrakter og viser kanskje til Rafaels fremste oppdragsgiver. En veggdekorasjon i tondo-form er også inkludert på flere av tegningene, den

⁶⁶⁶ Danto 2000: 422. Dantos poeng om at Rafael, Theobald og James alle tilhører samme “historiske øyeblikk”; det vil si perioden før spørsmålet “hva er et kunstverk” ble interessant å stille, er av mindre betydning her. Danto lar Theobald reflektere over dette; av at hans eget tomme lerret ligner Rodchenkos og Malevichs verk, og av at disse omtales som kunstverk, følger ikke med nødvendighet at *hans* tomme lerret er et kunstverk. Den kritiske refleksjonen over egen disiplin via mediespesifikke metoder, ble av Greenberg omtalt som modernismens essens. For Theobald er dette uvesentlig. Han ønsker å gjenskape *Madonna della Sedia*. Hans maleri skulle fremvise de samme kvaliteter som Rafaels, og Theobald ville dermed være en like god maler som Rafael. Verket ville med selvfølgelighet bli regnet som et kunstverk. James skriver at Theobald en gang hadde tegnet et bilde av et barn som kunne passert som “en Corregio”. Hadde Theobald tegnet noe som kunne passert som “en Giotto” ville det ha vært en arkaisme for at Theobald ikke hadde lært å tegne skikkelig, helt i tråd med Vasari. Endringen som har funnet sted i perioden mellom 1873 og 1973 er at det visuelle ikke lenger er avgjørende for hva som kan kalles et kunstverk (Danto 2000: 421-4).

⁶⁶⁷ Danto 2000: 194.

⁶⁶⁸ Greenberg [1960] 1993: 86.

⁶⁶⁹ Greenberg [1960] 1993: 88-89. Dette må ikke forstås dit hen at Greenberg ser Ingres som en modernist!

⁶⁷⁰ Tradisjonen med erotiske trykk har også en indirekte link til Rafael via hans elev Giulio Romanos berømte syklus *I Modi*. Disse tegningene ble trykket i 1524 av Marcantonio Raimondi, som havnet i fengsel på grunn av dette (Talvacchia 2001: 4). De enkle strektegningene understreker aktiviteten som avbildes slik “graffitikunsten” til alle tider har vist; den enkle linjen gjør elementære tegn mer fremtredende. Det er dette spillet som fremkalles av linjen i Ingres’ kunst (Bryson 1984: 146).

referer tydelig til *Madonna della Sedia* gjennom stolstolpene med kulehode (men kvinnen på bildet er naken eller delvis avkledd). Dette kan ses som en kommentar til Ingres' forhold til *Madonna della Sedia* og identifikasjonen mellom kvinneframstillingen i Rafaels madonna og hans elskerinne Fornarina. De fragmenterte kroppene tydeliggjør "defekten" som Rafaels madonna og Ingres' *Grande Odalisque* skjuler ved første øyekast; uoverensstemmelsen mellom overkroppen og underkroppens bevegelse, et forhold som Picasso selv overdriver for eksempel i *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* fra 1907.

Picassos tegninger kan stå som en kommentar til en over 400 år lang tradisjon i framstillingen av Rafael som en kunsthistoriens "wonderboy" og forfører. Rafaels tilsynelatende uanstrengte suksess har kanskje virket negativt på 1900-tallets kunstpublikum, slik nyere biografer er inne på, fordi framstillingen av ham bryter med forestillingene om den plagede, misforståtte kunstner som lever på kant med de rådende samfunnsnormer.⁶⁷¹ Etter min vurdering en forenkling som større kunsthistoriske oversiktsverk ser ut til å dyrke. I den norske utgaven av Jansons *Verdens kunsthistorie* fra 1978 omtales, uten et snev av ironi, Michelangelo som "det ensomme geni" og Rafael som "verdensmannen". Videre kan man lese:

Begge hadde sine tilhengere, og nøy like stort ry. I dag er sympatiene mindre jevnt fordelt. Den yngre mesters levnetssløp er i så altfor høy grad en fortelling om suksess og hans verk så altfor mye preget av tilsynelatende uanstrengthet til å kunne måle seg med Michelangelos tragiske heroisme.⁶⁷²

Det er vanskelig å fremstille Rafael som en "avantgarde" kunstner. Hans verk kan synes mindre originale enn for eksempel Michelangelos, fordi framstillingene virker mer naturalistiske og mer allmenne sett i lys av vestlig kunsthistorisk tradisjon. Dette er kanskje en konsekvens av at Rafael har dominert kunsthistorien i en slik grad at hans verk har blitt gjort til standarden; Rafael kroppsliggjør tradisjonen som man opponerer mot. I alle fall kan man si at Rafael i løpet av 1900-tallet mistet sin enestående posisjon i kunsthistorien. Norman Bryson har påpekt at siteringen av Rafael, som for bare 150 år siden ville blitt umiddelbart forstått, i dag må presiseres. I Ingres århundre ble Rafaels verk sett på som "overnaturlig perfeksjon" og så sent som i 1882 kunne Crowe og Cavalcaselle åpne studiet av hans liv og verk med slike ord:⁶⁷³

⁶⁷¹ Se for eksempel Jones & Penny [1983] 1988: i.

⁶⁷² Janson 1978: 215.

⁶⁷³ Bryson 1984: 147.

Raphael! At the mere whisper of this magic name our whole being seems spellbound. Wonder, delight, awe take possession of our souls, and throw us into a whirl of contending emotions.⁶⁷⁴

⁶⁷⁴ Crowe & Cavalcaselle 1882-85: 1.

6 Oppsummering og konklusjon

Kunstner og verk *er* i seg selv og i sitt innbyrdes forhold gjennom noe tredje, som vel er det første, nemlig det som har gitt kunstneren og kunstverket deres navn: kunsten.⁶⁷⁵

Tiden er inne for å se på resepsjonen av Rafael og *Madonna della Sedia* i sin helhet, med en gjennomgang og konkretisering av de ulike periodenes resepsjon av kunstneren og hans verk, og gjennom en konkretisering av visse formale aspekt ved maleriet som kan sies å “geleide” resepsjonen. Til slutt vil jeg reflektere kort over strukturer som preger resepsjonen av Rafael og *Madonna della Sedia* spesielt og kunsthistorien generelt.

Rafael og Madonna della Sedia i de tidlige kilder

Allerede på Vasaris tid hadde det dannet seg en mytologi omkring Rafael der han ble sammenlignet med Jesus Kristus eller mer generelt med det guddommelige. Det hadde også dannet seg et bilde av Rafael som den perfekte hoffmann, med gratie både i kunst og væremåte. Gjennom Vasari ble Rafael fremstilt som en eklektisk kunstner som gjerne lot seg inspirere av andre kunstnere, der han tok til seg “det beste” og gjorde det til sitt eget. Vasari nevner eksplisitt at Rafael hadde antikken som forbilde, til og med den greske antikk. Rafael visste også å utvikle det han hadde naturlig anlegg for. Fra Vasari var det også dannet et bilde av Rafael som forfører og amorøs, drevet av begjær i sin kunst. Mest konkret kom dette til uttrykk i freskene i Villa Farnesina, der Rafael til og med måtte få innlosjert sin kvinne for å kunne få gjort sitt arbeid. Vasari benytter gjerne anekdoter for å forklare spesielle trekk ved ulike verk, og historien om innlosjeringen av Rafaels kvinne i Villa Farnesina kan ses som en slik historie, lagt til for å forklare sanseligheten og livaktigheten hos figurene i fresken. *Madonna della Sedia* omtales ikke av Vasari og dukker ikke opp i kilder før i 1589 da man finner henvisninger til bildet i en inventarliste over verkene i Tribuna. Mellom 1597 og 1612 ble det utført en graving basert på maleriet av Aegidius Sadeler, men det finnes få andre kilder.⁶⁷⁶ 1500-talets resepsjon av maleriet er derfor vanskelig å si noe om. En kilde til informasjon om hvordan man på 1500-tallet kan ha betraktet verket, ligger i dets format. Maleriet er en tondo; det vil si et mindre andaktsbilde beregnet på privat bruk. Slike malerier ble gjerne bestilt i forbindelse med større anledninger knyttet til giftemål og familieførøkelse, og var slik av en spesiell personlig betydning for eierne.

⁶⁷⁵ Heidegger [1935/36] 2000: 8.

⁶⁷⁶ En udatert tegning etter *Madonna della Sedia* som attribueres til Federico Zuccari og en udatert kopi av et brev utstedt av Gregor XIII, se kapittelet 2.

Rafael og Madonna della Sedia i klassisismens resepsjon

Innenfor akademitradisjonen på 1600-tallet ble Rafael båret frem som det beste eksempel, som et mønster man kunne etterligne; både hans læremåte, hans væremåte og hans kunst. Verk av Rafael ble kopiert fordi han hadde visst å fremstille det ideale, det rette utvalget av naturens former satt sammen til en helhet. Rafael kunne slik veilede andre kunstnere i fremstillingen av naturens skjønnhet (*la belle nature*). Han blir fremstilt som akademikunstneren *per se*; den moderne Apelles som kunne gjøre antikken tilgjengelig for samtidens malerkunst. I praksis bestod akademiets lære i stor grad av å kopiere Rafaels verk, noe som særlig ble institusjonalisert ved det franske akademi i Roma og i teori bestod akademiets lære i stor grad av å forelese over kunstens regler slik disse ble kroppsliggjort i verk av Rafael.

Litterære betraktningene omkring *Madonna della Sedia* dukker opp først i 1657, i den italienske forfatteren Scannellis *Il Microcosmo della pittura*. Kategoriene som benyttes korresponderer med 1600-tallets estetikk, der maleriets *inventione*, *proporzione adequatissima*, *naturalezza*, *gratia* og *decoro* påpekes og bildet anses som en perfekt realisasjon av det rette edle utvalg forskjønnnet via idealet. Ellers er kildene i stor grad tause når det gjelder *Madonna della Sedia*. Moncony har for eksempel ikke inkludert maleriet i sin omtale av verkene i Tribuna. Dette kan ha flere årsaker, det kan for eksempel ha vært begrenset tilgjengelighet til maleriet, men det kan også komme av at *Madonna della Sedia* i sin form ikke stemte overens med bildet av Rafael som akademikunstneren *per se*.

Det er først på 1700-tallet at omtaler av maleriet begynner å få et større omfang. Richardson kritiserer i 1700 fremstillingen av Jesusbarnet fordi den ikke har den rette sublim karakter som en slik fremstilling *burde* ha. Dommen faller både på bakgrunn av motivets høyverdighet; at det ikke er passende, ikke i overensstemmelse med *decorum*, å fremstille Jesus slik, og på bakgrunn av at det er “en Rafael”; i et maleri av en slik mester *bør* man kunne forvente en sublim fremstilling, påpeker Richardson.⁶⁷⁷ Likevel, verket ser nå ut til å ha kommet inn i “kanon”. Av bemerkningene i de mange reisenotatene fra 1700-tallet kan man se at *Madonna della Sedia* er blitt en fast post i turistenes program.

Nyklassisistiske forfattere som Winkelmann og Mengs benytter *Madonna della Sedia* som en illustrering av at Rafael *ikke* hadde en “indre” sans for det skjønnne, siden han ikke hadde

⁶⁷⁷ Richardson (sr. og jr.) 1722: 67-68.

vokst opp i det rette miljø.⁶⁷⁸ Mengs gjør dette mer eksplisitt enn Winckelmann. Han kritiserte Rafaels gjengivelse av kvinner og barn på et generelt grunnlag, og det er barnets ordinære karakter som er Mengs innvending mot *Madonna della Sedia*.⁶⁷⁹ Dette var et resultat av at Rafael ikke klarte å forestille seg det han ikke fant modell for i antikken, hevder han. Selv om Rafael var den i moderne tid som hadde kommet nærmest antikkens *edle Einfalt und stille Grosse* var han fullstendig prisgitt antikken forbilder. For å finne ideal skjønnhet kunne man derfor se direkte til antikken istedenfor til Rafael. Generelt er det Rafaels fresker som får mest oppmerksomhet i den klassisistiske resepsjon.

Rafael og Madonna della Sedia i romantikkens resepsjon

Selv om Rafael kan ses på som et symbol for den klassiserende akademikunst, valgte likevel Wackenroder og andre romantikere å benytte seg av hans eksempel i sin agitasjon mot klassisismens regelestetikk. I romantikken blir Rafael omgjort til den katolske, fromme kunstner som malte sine madonnaer med guddommelig inspirasjon. Transformasjonen av Rafael er særlig tydelig i Wackenroders anvendelse av Rafaels angivelige utsagn “io mi servo di certa Idea che mi viene nella mente” for å illustrere en guddommelig åpenbaring; en inspirasjon gitt direkte i fra Gud.⁶⁸⁰ Bellori hadde tidligere benyttet utsagnet for å illustrere utvalget av ideal skjønnhet; naturens edleste deler satt sammen til et hele i kunstnerens forestilling. Forenklet sagt kunne Rafael fungere som en kroppsliggjøring av både det klassiske og det romantiske ideal. Rafaels eksempel dannet skole *både* for det klassiske akademi og for romantikkens Lukasbroderskap formet av “utbrytere” fra akademiet. Kanskje kan man si at “romantikerne” på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet tok et kjent symbol og gav det nytt innhold.

Et rent praktisk resultat av romantikkens transformasjon av Rafael var at nye verk kom i fokus, oljemaleriene generelt og madonnaframstillingene spesielt, som med unntak av *Sixtinske Madonna* i Tyskland og *Sacra Famiglia di Francesco I* i Frankrike hadde fått lite oppmerksomhet i de respektive land i den forutgående periode.⁶⁸¹ For tyskerne er det særlig de tidlige Mariabildene som har “den rene uskylds idé og sjel”, noe som avspeiler seg både i

⁶⁷⁸ Winckelmann omtaler en “madonna av Rafael i Palazzo Pitti i Firenze” (Rosenberg 1995: 121). Dette kan også være for eksempel *Madonna del Granduca*, men Mengs kritikk av *Madonna della Sedia* gjør det naturlig å tro at Winckelmann deler denne oppfatningen.

⁶⁷⁹ Rosenberg 1995: 127.

⁶⁸⁰ Rafael (eventuelt Castiglione) gjengitt i Shearman 2003: 735.

⁶⁸¹ Det er et paradoks at det er under en periode med antireligiøse begeistring i Frankrike at *Madonna della Sedias* virkelige berømmelse etableres. I Napoleons erobring er det naturligvis oljemaleriene som er lettest tilgjengelig. At Musée Napoléon inneholdt mange verk av Rafael ble sett på som et symbol på Frankrikets moralske og intellektuelle, så vel som militære herredømme (Rosenberg 1995: 148).

tidens kunst (for eksempel hos Pforr og Overbeck) og litteratur.⁶⁸² Særlig Friedrich Schlegel påpekte den enkle fromhet og naive gudstro som i hans øyne preget de eldre bildene.⁶⁸³ Rafael var den “guddommelige yngling som i from hengivenhet malte sine madonnaer og helligbilder under direkte innflytelse fra Gud.”⁶⁸⁴ Selv om Schlegel ser *Transfigurasjonen* som innledningen til degenerasjonen i kunsten, ser han i *Madonna della Sedia* en perfekt kombinasjon av den individuelle skjønnheten hos Rafaels tidlige madonnaer og den ideale skjønnhet i *Sixtinske Madonna*. Få tyske kunstnere er inspirert av *Madonna della Sedia*, og med unntak av noen anekdotiske fremstillinger inspirert av Houwalds myte er maleriet sjelden referert til i billedkunsten.

Blant franske kunstnere forekommer referanser til maleriet både i direkte gjengivelser og i mer indirekte siteringer. I anekdotiske scener, særlig gjengivelser av Rafael og Fornarina kan maleriet antydes i bakgrunnen som en hentydning til at Rafaels madonna “egentlig” er hans elskerinne. Dette er særlig tydelig hos Ingres, men det at han gjengir *Madonna della Sedia* som veggdekorasjon i flere av sine portrett kan også tyde på at kopier av Rafaels madonna var utbredt som veggdekorasjon i den hjemmelige sfære. Generelt er franske kunstnere mer opptatt av sjangerfremstillinger basert på Rafaels liv enn de tyske kunstnerne, og slike fremstillinger dominerte salongen i Paris.⁶⁸⁵ *Madonna della Sedia* kan ses som “franskmennenes madonna” i denne perioden (Stendhal ville for eksempel forhindre at verket ble returnert til Palazzo Pitti), mens tyskerne hadde sin madonna i Dresden.

Madonna della Sedia settes i økende grad i sammenheng med en “virkelig” kvinne, hennes menneskelighet omtales av flere forfattere, fra Lenoir som beskriver hennes koketteri til Braun som beskriver tiltrekningskraften kvinnen øver på den jordiske betrakter. Maleriets fargerikdom og modellering med lys og skygge bemerkes av flere forfattere.

Rafael og Madonna della Sedia i viktoria tidens og modernismens resepsjon

Utover på 1800-tallet er fokuset på Rafaels madonnaer økende. Rafael “var født for å male madonnaer” påpekes det i en biografi fra det sene 1800-tall.⁶⁸⁶ “Eksporten” av kopier etter Rafaels madonnaer, særlig til USA, kom i gang for full. Etter hvert ble det viktig å tilegne seg originaler etter Rafael som statussymbol, der madonnaene var i en særklasse. Med fotografiets fremkomst og nye reproduksjonsteknikker ble mange av Rafaels motiv allment kjent.

⁶⁸² Ebhardt 1971: 128.

⁶⁸³ Ebhardt 1972: 95, 99, 102-3.

⁶⁸⁴ “[G]öttliche Knabe, der in frommer Ergebenheit [unter direktem Einfluß Gottes seine Madonnen und Heiligenbilder malt]” (Ebhardt 1972: 95).

⁶⁸⁵ Haskell 1971: 63.

⁶⁸⁶ Müntz [1881] 1888: 70.

Rafael dukker også opp som karakter i mye av litteraturen i perioden. I Trollopes *Can you forgive her?* fra 1864 henvises det til Rafael i forbindelse med dagdrømmer om ekteskapsbrudd, mens i Hawthornes *Marble Faun* blir han elsket med “en jomfrus kjærlighet”.⁶⁸⁷ Romanlitteraturen fikk en veldig popularitet og mye av litteraturen kan sies å være preget av periodens “sentimentale” smak og stil, der moralske konflikter gjerne var gjengangstema. Via nye reproduksjonsteknikker og inntredenen i samtidig romanlitteratur ble Rafael og hans verk allment kjent. Rafael blir slik mer tydelig i den mer allmenne resepsjonen og ikke bare i den spesifikke kunstresepsjonen. Svært mye av hyllesten av *Madonna della Sedia* skjer i romanlitteraturen, mens en av tidens ledende kunstkritikere, John Ruskin, trakk frem verket som et negativt eksempel på en for realistisk omgang med et religiøst tema.

Som jeg påpekte i innledningen er noe av bakgrunnen for denne undersøkelsen en nysgjerrighet knyttet til *Madonna della Sedia*s fremholdte populære appell på midten av 1800-tallet. Det kan synes som om maleriets berømmelse når sitt høydepunkt i andre halvdel av 1800-tallet, særlig i USA. I 1875 beskriver Henry James besøkende som flokker seg om maleriet som en helligdom. Maleriet kan omtales som et kulturelt ikon, kanskje noe på linje med *Mona Lisa* i dag,⁶⁸⁸ og var trolig et maleri man ikke “kunne” reise fra Firenze uten å ha sett. I innledningen ble det stilt spørsmål om bakgrunnen for denne endrede resepsjonen; i dag “kan” man reise fra Firenze uten å ha sett *Madonna della Sedia*. Trolig har ikke utstillingsformen maleriet vises i endret seg radikalt siden James’ tid.⁶⁸⁹ Maleriet er ikke skilt ut fra de andre maleriene i Sala di Saturno, det henger som det nederste av tre maleri på venstre side av døråpningen inn til Sala di Giove (fig.5). Maleriet henger tvers overfor *Madonna del Granduca*, en plassering maleriet har hatt siden 1882.

Den endrede resepsjonen kan ha mange årsaker. En side ved 1900-tallets endrede resepsjon er at Rafaels status endret seg, blant annet som en følge av et endret kunstbegrep der praksisen med å imitere tidligere mestere ble utdatert. Kanskje rammet dette Rafael ekstra

⁶⁸⁷ Trollope [1864] 1968: 25; Hawthorne 2002: 49.

⁶⁸⁸ I Louvre vil man raskt oppdage at mange er kommet dit nettopp for å se *Mona Lisa*, slik jeg observerte det 13. oktober 2005 beveget mange av de besøkende seg direkte mot dette maleriet og det var konstant omgitt av en stor gruppe “beundrere”. Settingen i Louvre er annerledes enn i Palazzo Pitti. Det lagt opp til at besøkende kommer for å se dette bestemte maleriet; piler viser vei, maleriet henger på en egen vegg satt midt i rommet, det befinner seg både bak skuddsikkert glass og et lite gjerde, og strenge vakter passer på det. Opphegningspraksis er altså ulik i de to museene. Mens opphegningen i Louvre er mer preget av en didaktisk tankegang, er maleriene i Galleria Palatina hengt opp som følge av mer dekorative hensyn. Maleriene henger her fra “gulv til tak”, noe som var en vanlig praksis på 1700-tallet og sporadisk i senere perioder. Også bruken av en rødbrun bakgrunn (rødt ble sagt å forsterke opplevelsen av maleriene) og de ornamenterte billedrammene er typisk for denne fremstillingsformen (Gjendem 1990: 48-49).

⁶⁸⁹ De besøkende som James beskriver betraktet maleriet i Sala di Marte der det befant seg fra 1816 til 1882. Dessverre har jeg ikke funnet noen opplysninger om opphengningen der. Mye har endret seg i forhold til besøkende turister i Firenze siden James tid. En undersøkelse av dette vil imidlertid strekke seg utover intensjonen her.

tydelig fordi han hadde dominert kunsthistorien i en slik grad at hans verk var blitt gjort til standard og slik representerte tradisjonen man ville fjerne seg fra. Samtidig var det mot slutten av 1800-tallet en tendens til å fokusere på innhold og følelse i forbindelse med Rafaels kunst, og mindre på form. Det heftet noe vulgært sentimentalt ved Rafaels kunst, sagt med Roger Fry.⁶⁹⁰ Det sentimentale ble særlig knyttet til Rafaels madonnaer, og dette har trolig preget resepsjonen av *Madonna della Sedia* betydelig, særlig når maleriets popularitet under viktoria-tiden blir tatt i betraktning. Selv om flere av 1900-tallets kunsthistorikere påpeker maleriets formale kvaliteter er det en fare for at maleriet på grunn av den enorme reproduksjonen nærmest ble å betrakte som en klisjé.

Forsøk på en “objektifisering” av horisonten og en lokalisering av “ubestemtheter”

I oppgavens andre kapittel, i forbindelse med stilanalysen, ble maleriet sett i forhold til madonnaer av Rafael spesielt og hans verk generelt. Disse grepene kan videreføres i et forsøk på å “objektifisere” verkets horisont, sagt med Jauss.⁶⁹¹

Sett i forhold til andre av Rafaels madonnaer skiller *Madonna della Sedia* seg ut ved morens og barnets blikk som er direkte rettet mot betrakteren. Dette gjøres kun i én annen madonna av Rafael, *Sixtinske Madonna*. Maleriet skiller seg også ut ved at figurene er satt så tett mot rammen at de avskjæres, en effekt som kan minne om fotografiets “utsnitt fra virkeligheten”. Figurene i bildet befinner seg i et udefinert mørke, noe man ikke finner i Rafaels øvrige madonnaer.⁶⁹² Madonnaen har et hodeklede som skiller seg fra det konvensjonelle blå sjalet Rafael gjerne utstyrrer sine madonnaer med.⁶⁹³ Kledet er knyttet som en turban på samme måte som i *Madonna Aldobrandini*. Om skuldrene bærer madonnaen et grønt sjal som det ikke finnes maken til i noen annen madonna. I fremstillingen brytes altså konvensjoner for madonnaframstilling sett i forhold til Rafaels øvrige madonnaer; der majoriteten dannes av madonnaer kledd i blått og rødt, figurer satt i friluftsscener med jevn belysning og med intern blikkveksling mellom mor og barn, eller “innadvendte” blikk som vitner om en religiøs kontemplasjon.

I forhold til Rafaels øvrige verk kan *Madonna della Sedia* særlig ses i sammenheng med hans portrett, i disse gås det tettere inn på figurene som gjerne opptrer i et ubestemmelig mørke og har blikket rettet direkte mot betrakteren. Typisk for portrettene er et økt fokus på

⁶⁹⁰ Fry [1926] 1958: 144.

⁶⁹¹ Jauss 1982: 22.

⁶⁹² Med unntak av *Madonna del Granduca*, men her dreier det seg om en senere overmaling, trolig ikke utført av Rafael.

⁶⁹³ At Jesu mor fremstilles med blått sjal kan sies å være konvensjon i vestlig kunsthistorie.

overflatetekstur, *Donna Velata* kan nevnes som et eksempel her. Det var de store figurscenene som gjorde Rafael berømt; freskene i Vatikanet og kartongene til teppene som skulle henge i det Sixtinske kapell. Dette er komposisjoner som tar utgangspunkt i skrevne historier formidlet med en uttrykksmessig klarhet og jevnt belyste figurer, gjerne med arkitekturscener som romskapende element. Den noe overdrevne anatomien i *Madonna della Sedia* skiller seg fra figurene i for eksempel *Skolen i Athen* som er mer i overensstemmelse med antikkens figurfremstilling. Antikken preger her også figurene gjennom klesdrakten, mens i *Madonna della Sedia* er kvinnen kledd etter samtidig mote. Bruk av sfumato i linjeføringen og “overdrevet” chiaroscuro er heller ikke standard i Rafaels øvrige verk, selv om *Madonna della Sedia* kan sammenlignes med *Transfigurasjonen* når det gjelder kontrasten mellom lys og mørke.

En betrakter fra 1600-tallets franske akademi ville trolig ikke gjenkjent *Madonna della Sedia* som “en Rafael” om han ikke kjente til det fra før. Et verk utført av Rafael ville bli møtt med en forventning om komposisjonsmessig klarhet; et identifiserbart uttrykk avpasset etter typefremstilling og sjanger; en jevn lysdistribusjon; korrekt tegning og proporsjon; samt en fremstilling som var avpasset sjangerens *decorum* i sin helhet. Det var også selvsagt at maleriet skulle fremvise den universelle, ideale skjønnhet. Betrakteren ville ikke hatt noen forventning om madonnamaleren Rafael, men først og fremst til historiemaleren Rafael.

Sett i forhold til den tyske romantikkens resepsjon vil *Madonna della Sedia* derimot gå inn i en forestilling om Rafael som malte sine madonnaer med guddommelig inspirasjon. Fargebruk, modellering med lys og skygge, og gjengivelse av overflatetekstur, korresponderer med romantikkens “smak” generelt. Det er likevel en tendens til å foretrekke mønsteret fra Rafaels tidligere madonnaer i den tyske romantiske tradisjon; et mønster som brytes i *Madonna della Sedia* med direkte blick og ukonvensjonell påkledning. Kanskje var det vanskelig å tilpasse bildet av den fromme madonnamaleren med denne fremstillingen, som kan settes mer i sammenheng med Rafaels stil i portrettene. Med Jauss kan verket sies å aktivisere forventningshorisonten gjennom et brudd med egen tradisjon.⁶⁹⁴ Slik skapes det en tvetydighet som gjør verket vanskeligere å plassere innenfor en sjanger- eller stilkonvensjon.

Skal man benytte Isers begrepsapparat kan man si at maleriets “ubestemthet” blant annet ligger i uttrykket hos mor og barn. Særlig ut i fra blickene som møter betrakteren har det avstedkommet mange motstridende fortolkninger. Richardson omtaler i 1722 barnets hånlig blick; Lavallée ser noen år senere barnets blick som foraktelig; Schlegel synes barnet fremtrer

⁶⁹⁴ Jauss 1982: 23-34.

med et nesten unaturlig kraftfullt uttrykk, men påpeker at det ennå ikke har den strenge opphøyetheten i blikket som i *Sixtinske madonna*, blikket er alvorlig og åpent fastslår han; Lenoir bruker madonnaen for å beskrive det kokette uttrykk hos en kvinne som er opptatt av å forføre; Braun beundrer blikkets tiltrekningskraft; mens Crowe og Cavacaselle ser madonnaens blikk som “utgrunnelig i sin drømmeaktige dybde” og barnets blikk som “inspirert”. At det ikke finnes noen definert bakgrunn i maleriet slik at madonna og barn opptrer i et “tomrom”, åpner også opp for ulike betraktninger og blir elementer som betrakteren kan bygge opp en lesning rundt.⁶⁹⁵

Når man forsøker å se resepsjonen under ett virker “menneskeligheten” hos mor og barn å være maleriets fremste karaktertrekk. Tobias Smollet skriver i 1775 at han synes madonnaen ligner en kvinne av folket; Houwald benyttet i 1820 maleriet som utgangspunkt for fortellingen om en friluftskisse av en skjønn kvinne og hennes barn utført på en tønnebunn; Ruskin omtaler i 1845 maleriet som “a piece of maternity”; Burckhardt skriver i 1855 at maleriet fremstiller den vakreste italienske kvinne, moren i sin praktfulle folkedrakt; Freedberg som skriver i 1961 er mest opptatt av maleriets formale kvaliteter, men påpeker likevel at “an image is made of the Madonna in more earthly mood and guise, in which she shows, not so much the love for us as the human love between her and her child”.⁶⁹⁶

Det er med andre ord den menneskelige kjærligheten mellom mor og barn som påpekes, *la divinità della maternità*. Fokuset på familieverdier avspeiler seg også i maleriets tilstedeværelse i det private hjem. Benjamin West portretterte omkring 1770 sin kone og sønn etter modell av *Madonna della Sedia*. Ingres inkluderte maleriet i fremstillingen av Henrik IV som leker med sine barn og i portrettet av Monsieur Rivière, og Millais inkluderer det i sitt portrett av Eliza Wyatt med sin datter.

I lys av fokuset på familien kan man også se illustrasjonen som preger denne oppgavens omslag, Don Eddys *C VII E (Dreamreader)* fra 1984. I hans fremstilling utvides resepsjonen til å omfatte en fars kjærlighet for sin datter. Datteren betrakter en gjengivelse av *Madonna della Sedia* i en kunstbok. Det er inkorporert ulike objekt mellom datterens blikk og gjengivelsen av maleriet i boken; leker og fotografi som trolig fremkaller minner både for far og datter (fig.45). Eddys maleri kan sies å fremvise et subtilt spill av utveksling mellom fortid og nåtid, subjekt og objekt, der minner aktiviseres av maleriet samtidig som maleriet ses i lys av endret erfaring.

⁶⁹⁵ Iser 1981.

⁶⁹⁶ Freedberg 1961: 184.

Sett i lys av maleriets format og konnotasjonene tondo-formatet hadde i renessansen, knyttet til familieverdier som et hjemmelig andaktsbilde, *kan* de formale virkemidlene ses som bevisste strukturer lagt ned i verket av kunstneren. Det er interessant å se at forestillingen om madonnaen som en gjengivelse av familieverdier preger resepsjonen, selv om det er vanskelig å vite hvordan dette verket ble mottatt i sin samtid da verken tekstuelle eller visuelle tilbakemeldinger er bevart.

Resepsjonens tradisjon

Det er menns tanker om en mannlig kunstner og hans verk som preger resepsjonen.⁶⁹⁷ Den eneste kvinnen det refereres til i sammenheng med resepsjonen av *Madonna della Sedia* i denne undersøkelsen er Giovanna Garzoni; maleriet var skadet da hun returnerte det til Uffizi etter å ha kopiert det i 1648. Selv om Burckhardt rapporterte at maleriet var “kvinnenes favoritt” er kvinnene altså fraværende i resepsjonen av maleriet.⁶⁹⁸

Med Vasaris *Vite* kan man si at myten om kunstneren ble født, og kunstverkene ble i den fortsettende tradisjon behandlet som resultat av kunstnerens liv. Kunstnere og verk ble valgt ut av en autoritativ forfatter og kanon fastsatt.⁶⁹⁹ Heri hviler kunsthistorikerens makt; fullmakten til å gjøre autoritative utvalg og felle kvalitetsdommer. Med kunstakademiene og mulighetene for mekanisk reproduksjon av kunstverk ble det etablert et fullt utarbeidet verdisystem der kunst kunne ordnes og rangeres.

I det kunsthistoriske ideal i tradisjonen fra Vasari, har Rafael til ulike tider på ulike steder vært et paradigmatisk eksempel (sammen med blant andre Leonardo og Michelangelo) som har kroppsliggjort verdier som har passet overens med, og bekreftet, basistema som både har organisert og karakterisert den vestlige kunstforståelse.

⁶⁹⁷ Jeg vil understreke at det ikke har vært noe mål for meg å lete opp et “kvinneperspektiv” i denne undersøkelsen. Det er også viktig å presisere at dette ikke bare dreier seg om en spesifikk kunsthistorisk praksis; uansett hvilket historisk materiale man tar utgangspunkt i vil det trolig (i vestlig historie) dreie seg om menns perspektiv, med mindre man leter med og etter et spesifikt kjønnsperspektiv.

⁶⁹⁸ Burckhardt utsagn kan i seg selv sees som en nedvurdering av maleriets kvalitet, ut ifra et ståsted i en tid da mannen preget kunstverdenen både som på skapersiden og betraktersiden.

⁶⁹⁹ Salomon 1991.

Bibliografi

- Aaserud**, Anne (1996), *Et utvalg fra Pablo Picassos "Suite 347"*, Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum.
- Argan**, Giulio Carlo (*et al.*) (1984), *Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura die genere storico*, Firenze: Centro Di.
- Argan**, Giulio Carlo (1986), "Raffaello e la critica", i Argan GiulioCarlo (*et al.*), *Raffaello a Roma*, Roma: Edizioni dell' Enfant, ss. 385-395.
- Bal**, Mieke (1991), *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge. Cambridge University Press.
- Barasch**, Moshe (1985), *Theories of art: from Plato to Winckelmann*, New York: NY University Press.
- Barasch**, Moshe (1990), *Modern Theories of Art, 1. From Winckelmann to Baudelaire*. New York: NY University Press.
- Barolsky**, Paul (1991), *Why Mona Lisa smiles and other tales by Vasari*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Baudelaire**, Charles ([1846] 2000), *Kunsten og det moderne liv*, Oslo: Solum Forlag.
- Bax**, Marty (2001), *Complete Mondrian*, Aldershot: Lund Humphries.
- Baxandall**, Michael ([1972] 1988), *Painting and Experience in the Fifteenth Century Italy*, Oxford: Oxford University Press.
- Beck**, James H. (1976), *Raphael*, New York: Harry N. Abrams Publishers.
- Bellori**, Giovanni Pietro [1672] 2000, "The Idea of the Painter, Sculptor and Architect, Superior to Nature by Selection from Natural Beauties", i Harrison, C., Wood, P., & Gaiger J. (red.), *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers, ss. 96-101.
- Belting**, Hans ([1983] 1987), *The End of the History of Art*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Beardsley**, Monroe C. ([1966] 1975), *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, New York: The Macmillian Co.
- Blunt**, Anthony (1958), "The Legend of Raphael in Italy and France", i *Italian Studies*, XIII, ss. 2-20.
- Boase**, T. S. R ([1971]1979), *Giorgio Vasari: The man and the book*, Princeton: Princeton University Press.
- Bourdieu**, Pierre ([1986] 2004), "Den biografiske illusjon", i *Agora*, nr.3, Oslo: H. Aschehoug & co, ss. 86-94. Originaltittel: "L'illusion biographique".
- Brown**, D. A. & Oberhuber, K. (1977), "Mona Vanna and Fornarina: Leonardo and Raphael in Rome", i Bertelli, S. & Ramakus, G. (red.), *Essays Presented to Myron P. Gilmore. Volum II: History of Art. History of Music*, Firenze: La Nuova Italia Editrice, ss. 3-86.
- Brown**, David Allan (1983), *Raphael and America*, Washington: National Gallery of Art.
- Brown**, David Blayney (2001), *Romanticism*, London: Phaidon.

Bryson, Norman (1983), *Vision and Paining: The Logic of the Gaze*, New Haven: Yale University Press.

Bryson, Norman (1984), *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge: Cambridge University Press.

Burckhardt, Jacob ([1886] 1959), "Format und Bild", i *Kulturgeschichtliche Vorträge*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, ss. 244-258.

de Chambray ([1662] 2000), fra *An Idea of the Perfection of Painting*, i Harrison, C., Wood, P., & Gaiger J. (red.), *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers, ss. 89-94.

Chiariani, Marco (1990), "Paintings by Raphael in the Palazzo Pitti, Florence", i Shearman, J. & Hall, M. B. (red.), *The Princeton Raphael Symposium. Science in the Service of Art History*, Princeton: Princeton University Press, ss. 79-85.

Chiarini, Marco & Padovini, Serena (2003), *La Galleria Palatina e gli appartamenti reali di Palazzo Pitti*, Firenze: Centro Di.

Cian, Vittorio (1957), *Umanismo e rinascimento*, Firenze: Le Monnier.

Clark, Kenneth, (1973), *The Romantic Rebellion: Romantic versus Classis Art*, London: John Murray.

Crowe J. A og **Cavalcaselle G.B** (1882/85), *Raphael. His Life and Works*, London: John Murray.

Dällenbach, Lucien (1989), *The Mirror in the Text*, Cambridge: Polity Press.

Danbolt, Gunnar (1995), "Når klassisisme møter barokk. Nicolas Poussins og Gian Lorenzo Berninis forhold til 1600-tallets kunstteoretiske debatt", i Arisholm, T. & Laugerud H., *Myten om det moderne*, Oslo: Spartacus Forlag AS, ss.11-65.

Danto, Arthur (2000), *The Madonna of the Future: Essays in a pluralistic Art World*, New York: Farrar, Straus & Giroux.

Davidson, Bernice F. (1985), *Raphael's Bible: A study of the Vatican Logge*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Davis, Whitney (1994), "Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History", i Preziosi, D., (red.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press, ss. 40-51.

Duro, Paul (1997), *The Academy and the limits of Painting in the Seventeenth-Century France*, New York: Cambridge University Press.

Dussler, Luitpold ([1966] 1971), *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-paintings and Tapestries*, London: Phaidon.

Ebhardt, Manfred (1971), *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*, Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner.

Ferino Pagden, Sylvia & Zancan, Antonietta M. (1989), *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze: Cantini.

- Ferino Pagden**, Sylvia (1990), "From cult images to the cult of images: the case of Raphael's altarpieces", i Humfrey, Peter og Martin Kemp, *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 165-190.
- Fossi**, Gloria (1998), *Michelangelo, Doni Tondo*, Firenze: Giunti.
- Freed**, Michael (1980), *Absorption and Theatricality. Painting & Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley: University of California Press.
- Freedberg**, David (1989), *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: University of Chicago Press.
- Freedberg**, S. J. (1961), *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge: Harvard University Press.
- Fry**, Roger ([1926] 1956), *Transformations. Critical and Speculative Essays on Art*, New York: Doubleday Anchor Books.
- Gadamer**, Hans Georg ([1960] 1975), *Truth and Method*, New York: Continuum.
Originaltittel: *Wahrheit und Methode*.
- Gjendem**, Kari Camilla (1990), *Kunstmuseets utstillingspraksis. En historisk gjennomgang og en samtidig analyse av formidlingsdebatter og presentasjonsmåter*, Bergen: Universitetet i Bergen.
- Goethe**, Johan Wolfgang von ([1816/17, 1829] 1999), *Italiensk reise*, Oslo: Pax Forlag A/S.
Originaltittel: *Italienische Reise*.
- Golzio**, Vincenzo (1969), "Life", "Raphael and his Critics", i Salmi, Mario (red.), *The Complete Work of Raphael*, New York: Harrison House Publishers, ss. 585-602, 607-644.
- Gombrich**, Ernst H. ([1966] 1998), *Gombrich on the Renaissance. Volume 1: Norm and Form*, London: Phaidon.
- Gombrich**, Ernst H. ([1989] 1992), *Verdenskunsten*, Oslo: H. Aschehoug & Co.
Originaltittel: *The Story of Art*.
- Gombrich**, Ernst H. (1960), *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University Press.
- Greenberg**, Clement ([1960] 1993), "Modernist painting", i *The collected essays and criticism*, vol. 4, Chicago: University of Chicago Press, ss. 21-33.
- Hamoud**, Michela Sambucco & Strocchi, Maria Letizia (red.) (1984), *Studi su Raffaello*, Firenze: Quattro Venti.
- Hardy**, Thomas ([1873] 1976), *A pair of Blue Eyes*, London: Macmillan.
- Harrison**, C., Wood, P., & Gaiger J. (red.) (2000), *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Haskell**, Francis (1971), "The old Masters in Nineteenth-Century French Painting", i *Art quarterly*, nr. 24, Detroit: Detroit Institute of Art, ss. 55-85.
- Hauptmann**, Moritz (1936), *Der Tondo*, Frankfurt a. M.
- Hawthorne**, Nathaniel ([1858-59] 1980), *The French and Italian notebooks*, i *The Centenary edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, vol XIV, Ohio: Ohio State University Press.
- Hawthorne**, Nathaniel ([1860] 2002), *The Marble Faun*, Oxford: Oxford University Press.
- Heidegger**, Martin ([1935/36] 2000), *Kunstverkets opprinnelse*, Oslo: Pax Forlag A/S.

Holly, Michael Ann (1996), *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca: Cornell University Press.

Holub, Robert C. (1984), *Reception Theory. A critical introduction*, London: Methuen.

Hoppe, Wilhelm (1935), *Das Bild Raffaels in der deutschen Litteratur von der Zeit der Klassik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt.

Houwald, Ernst von ([1820] 1859), *Sämtliche Werke*, Leipzig: G. J Göschen'sche Verlagshandlung.

Iser, Wolfgang ([1972] 1981), "The Reading Process: A Phenomenological Approach", i Tompkins, Jane P., (red.), *Reader- Response-Criticism. From Formalism to Post-structuralism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, ss. 50-70.

Iser, Wolfgang ([1989] 1993), *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

James, Henry ([1873] 1962), "Madonna of the Future", i *The Complete Tales of Henry James*, Bind 3, London: Rupert Hart-Davis.

James, Henry ([1875] 1903), *Transatlantic Sketches*, Boston: Houghton.

Janson, H. W. ([1962] 1978), *Verdens Kunsthistorie. Volum 2*, Oslo: J. W Cappelen's Forlag AS. Originaltittel: *The History of Art*.

Jauss, Hans Robert ([1970] 1982), *Towards an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minesota Press.

Jones, Roger & Penny, Nicolas ([1983] 1988), *Raphael*, New Haven: Yale University Press.

Josefson, Raganar (1926), *Romantikken*, i Blomberg, Erik (red.), *Bonniers Almanna Konsthistoria*, Stockholm: Alb. Bonniers Boktryckeri.

Justi, Carl ([1923] 1956), *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Köln: Walter Rehm.

Kemp, Wolfgang (1983), *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malereides 19. Jahrhunderts*, München: Mäander Verlag.

Kris, Ernst & Kurz, Otto ([1934] 1979), *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Haven: Yale University Press.

Lichtenstein, Sara (1979), *Delacroix and Raphael*, New York: Garland Pub.

Manning, Susan (2002), "Introduction", i Hawthorne, Nathaniel, *The Marble Faun*, Oxford: Oxford University Press, ss. ix-xl.

Müller, Gerd (1977), "Tre romantiska mästare" i Reimers, Gerd (red.), *Drömmen om den blå blomman: De romantiska manifesten*, Stockholm: Edition Remiers.

Müntz, Eugène ([1881] 1888), *Raphael, His Life, Works and Times*, London: Chapman & Hall.

Musacchio, Jauqueline Marie (1999), *The art and ritual of childbirth in Renaissance Italy*, New Haven: Yale University Press.

Olson, Roberta J. M. (1993), “Lost and Partially Found: The Tondo, a Significant Florentine Art Form, in Documents of the Renaissance”, i *Artibus et historiae. An Art Anthology*, nr. 27, Wien: IRSA, ss. 31-45.

Olson, Roberta J. M. (2000), *The Florentine Tondo*, Oxford: Oxford University Press.

Oppè, A. P. (1909), *Raphael*, London: Methuen & co.

Panofsky, Erwin (1968), *Idea: A Concept in Art Theory*, Columbia: Univeristy of South Carolina Press.

Paulsson, Gregor ([1969] 1985), *Konstens Världshistoria: Renässansen*, Lund: Beta Grafiska.

Pelzer, Thomas (1979), *Anthon Raphael Mengs and neoclassicism*, New York: Garland Pub.

Picon, Gaëtan (1967), *Ingres*, Ohio: The World Publishing Company.

Pirovano, Carlo (red.) (1984), *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Firenze: Electa.

Pope-Hennessy, John (1971), *Raphael. The Wrightsman Lectures*, London: Phaidon.

Prettejohn, Elizabeth (2000), *The Art of the Pre-Raphaelites*, Princeton: Princeton University Press.

Preziosi, D., (red.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press.

Puttfarken, Thomas (1985), *Roger de Piles' theory of Art*, New Haven: Yale University Press.

Richardson, Jonathan (sr. & jr.) (1722), *An account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, &c. with remarks* London: J. Kanpton.

Rosenberg, Martin (1984/85), “Bergeret’s ‘Honors Rendered to Raphael on his Deathbed’”, i *Bulletin*, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, XLII, 1, s. 3-15.

Rosenberg, Martin (1995), *Raphael and France*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Rubin, Patricia 1995, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven: Yale University Press.

Salomon, Nanette ([1991] 1998), “The Art Historical Canon: Sins of Omission”, i Preziosi, D., (red.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press, ss. 344-355.

Schlegel, Friedrich ([1803/4] 1959), i *Ansichten und Ideen von der Christlichen Kunst*, i Behler, Ernst (red.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, bind 4.

Schröter, Elisabeth (1990), “Raffaello-kult und Raffaello-Forschung”, i *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, ss. 305-397.

Shearman, John (2003), *Raphael in Early Modern Sources 1483-1602*, New Haven: Yale University Press.

Talvacchia, Bette (2001), *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton: Princeton University Press.

Tansey, Richard G. & Kleiner, Fred S. ([1926] 1996), *Gardners Art through the Ages*, Forth Worth: Harcourt Brace College Publishers.

Tompkins, Jane P. (red.) ([1980] 1981), *Reader- Response-Criticism. From Formalism to Post-structuralism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

De Tolnay, Charles (1969), *Michelangelo*, Princeton: Princeton University Press.

Trollope, Anthony ([1864] 1968), *Can you forgive her?*, London: Oxford University Press.

Turner, Jane (1996), *The Dictionary of Art*, vol 26, London: Grove.

Uhland, Ludwig [1867] 1897, *Uhland's Gedichte*, Stuttgart: Verlag von Carl Krabbe.

Vasari, Giorgio ([1568] 1987), *Lives of the Artists (Volum I)*, London: Penguin Books.

Wackenroder, Wilhelm, Heinrich ([1797] 1984), *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbroders*, i *Werke und Briefe*, München: Hanser.

Wagner, Hugo (1969), *Raffael im Bildnis*, Bern: Benteli Verlag.

Wakefield, David (red.) (1973), *Stendhal and the Arts*, London: Phaidon Press.

White, Hayden (1973), *Methistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: John Hopkins University Press.

Winckelmann, Johann Joachim ([1755] 1998), fra *Reflections on the Imitation of the Greek Works in Painting and Sculpture*, i Preziosi, D., (red.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press, ss. 31-39.

Winckelmann, Johann Joachim ([1755] 2000), fra *Reflections on the Imitation of the Greek Works in Painting and Sculpture* i Harrison, C., Wood, P., & Gaiger J. (red.), *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers, ss. 450-462.

Wölfflin, Heinrich ([1899] 1997), *Classical Art: An Introduction to the Italian Renaissance*. London: Phaidon Press Limited.

Zimmer, William (1991), "The Tondo", i *Art Journal*, vol. 50, nr. 1, College Art Association, ss. 60-63.

Internetadresser:

<http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/raffael/raffael.htm>

http://colosseum.biblhertz.it/event/event_frameset.htm

<http://ruskin.oucs.ox.ac.uk/main.php>

<http://www.groveart.com/shared/views/article.html?section=art.093663.2>

<http://www.storenorskeleksikon.no/>

<http://www.hcandersen-homepage.dk/index.htm>
<http://www.wga.hu/frames-e.html/html/r/raphael/5roma/2/07sedia1.html>
<http://www.wga.hu/html/r/raphael/5roma/2/>
<http://www.wga.hu/html/r/raphael/7drawing/09madonn.html>
<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raphael/5roma/2/08tenda.html>
<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/z/zoffany/tribuna.html>
<http://www.polomuseale.firenze.it/musei/palatina/default.asp#top>
<http://www.accademiasanluca.it/frame.asp>
http://artelio.org/article.php3?id_article=1246
http://cartelfr.louvre.fr./cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8912
http://cartelfr.louvre.fr./cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22540
http://cartelfr.louvre.fr./cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22516
http://cartelfr.louvre.fr./cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22520
http://cartelfr.louvre.fr./cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15334
http://cartelfr.louvre.fr./cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15325
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999996&workid=14762>
<http://www.artregisterpress.com/DonEddy/Files/Chapter4a.html>
http://www.v1.paris.fr/musees/petit_palais/activites/enseignants/img_et_narration/img_selec.html

Illustrasjonsliste

Fig. 1 Rafael Sanzio, *Madonna della Sedia*, ca 1514. Hentet fra <http://www.wga.hu/frames-e.html/html/r/raphael/5roma/2/07sedia1.html> [2005-10-27]).

Fig. 2 Rafael Sanzio, *Madonna della Sedia*, ca 1514. Hentet fra <http://www.wga.hu/html/r/raphael/5roma/2/> [2005-10-27].

Fig. 3 Aegidius Sadeler, *Madonna della Sedia*, mellom 1597 og 1612. Hentet fra <http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/raffael/raffael.htm> [2005-10-27].

Fig. 4 Federico Zuccari, *Madonna della Sedia*. Hentet fra Pirovani 1984: 158.

Fig. 5 Fra Sala di Saturno. Hentet fra <http://www.polomuseale.firenze.it/musei/palatina/default.asp#top> [2005-10-28].

Fig. 6 Roberto Monticolo, *Madonna della Sedias* formskjema. Hentet fra Pirovano 1984: 264.

Fig. 7 Rafael Sanzio, skisse for *Madonna d'Alba*, ca 1508. Hentet fra <http://www.wga.hu/html/r/raphael/7drawing/09madonn.html> [2005-10-30].

Fig. 8 Rafael Sanzio, *Utdrivelsen av Heliodoros*, ca 1512. Hentet fra Ferino Pagden & Zancan 1989: 98.

Fig. 9 Rafael Sanzio, *Messen i Bolsena*, 1512. Hentet fra Ferino Pagden & Zancan 1989: 98.

Fig. 10 Rafael Sanzio, *Madonna della Tenda*, ca 1514. Hentet fra <http://www.wga.hu/frames-e.html/html/r/raphael/5roma/2/08tenda.html> [2005-10-30].

Fig. 11 Rafael Sanzio, *Madonna Solly*, ca 150. Hentet fra Ferino Pagden & Zancan 1989: 19.

Fig. 12 Rafael Sanzio, *Madonna d'Alba*, ca 1510-11. Hentet fra Ferino Pagden & Zancan 1989: 111.

Fig. 13 Rafael Sanzio, *Sixtinske Madonna*, ca 1513. Hentet fra Ferino Pagden & Zancan 1989: 107).

Fig. 14 Rafaels verksted, *San Luca che dipinge la Madonna*, før 1579. Hentet fra <http://www.accademiasanluca.it/frame.asp> [2005-11-18].

Fig. 15 Johann Zoffany, *Tribuna*, 1772-1778. Hentet fra <http://www.wga.hu/frames-e.html/html/z/zoffany/tribuna.html> [2005-11-18].

Fig. 16 Benjamin West, *Mrs. Benjamin West and her Son Raphael*, ca 1770. Hentet fra Brown 1983: 19.

Fig. 17 Franz Pforr og Johann Friedrich Overbeck, *Der junge Raphael und seine Aeltern*, 1811. Hentet fra Schröter 1990: 317.

Fig. 18 Carl Hoff, etter en tegning av *Frans Pforr, Raffael und Dürer am Tron der Kunst*, 1832. Hentet fra Schröter 1990: 342.

Fig. 19 Franz og Johannes Ripenhausen, *Raphael an einer Madonna mit dem Kinde mahlend*, 1816. Hentet fra Höper 2001, <http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/raffael/raffael.htm> [2005-10-27].

Fig. 20 Franz og Johannes Ripenhausen, *Raphaels Geburt am Chartfreitag 1483*, 1816. Hentet fra Höper 2001, <http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/raffael/raffael.htm> [2005-10-27].

Fig. 21 H. Merz (kopperstikk etter Peter Cornelius), *Lünettenwurf für die Beweinung Raffaels*, 1830-31. Hentet fra Schröter 1990: 381.

Fig. 22 Fulcran-Jean Harriet, *La mort de Raphaël* (detalj), 1800. Hentet fra Hamoud & Strocchi 1984.

Fig. 23 Pierre-Nolasque Bergeret, *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort*, 1806. Hentet fra Rosenberg 1990: 161.

Fig. 24 Jean Auguste Ingres, *Rafael og Fornarina*, 1813. Hentet fra Picon 1967: 39.

Fig. 25 Eugène Delacroix, *La Vierge des Maissons*, 1819. Hentet fra http://artelio.org/article.php?id_article=1246 [2005-11-27].

Fig. 26 Eugène Delacroix, *Jeune orpheline cimetièrre*, 1824. Hentet fra http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8912 [2005-11-23].

Fig. 27 Horace Vernet, *Raphaël au Vatican*, 1833. Hentet fra http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22540 [2005-11-23].

Fig. 28 Horace Vernet, *Åpningen av Rafaels grav 14. september 1833*. Hentet fra Schröter 1990: 378.

Fig. 29 Benjamin Zix, *Napoleons prosesjon gjennom Grande Galleri*, ca 1810. Hentet fra Rosenberg 1995: 154.

Fig. 30 Joseph Mallord William Turner, *Rome, from the Vatican. Raffaele, Accompanied by La Fornarina, Preparing his pictures for the Decoration of the Loggia*, 1820. Hentet fra <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999996&workid=14762> [2005-11-21].

Fig. 31 Jean Auguste Ingres, *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne es admis en sa presence*, 1817. Hentet fra http://www.v1.paris.fr/musees/petit_palais/activites/enseignants/img_et_narration/img_selec8.html [2005-11-23].

Fig. 32 Jean Auguste Ingres, *Monsieur Rivière*, 1805. Hentet fra http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22516 [2005-11-23].

Fig. 33 Ingres, *Le Grande Odalisque*, 1814. Hentet fra http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22520 [2005-11-23].

Fig. 34 Jean Auguste Ingres, *Baigneuse de Valpinçon* (detalj), 1808. Hentet fra http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15334 [2005-11-23].

Fig. 35 Jean Auguste Ingres, *Le Bain Turc*, 1862. Hentet fra http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15325 [2005-11-23].

Fig. 36 Johann Michael Wittmer, *Raffael, die Madonna della Sedia zeichnend*, 1853, hentet fra Argan *et al.* 1984.

Fig. 37 August Hopfgarten, *Raffael, das Motiv zur Madonna della Sedia findend*, 1839, hentet fra: Gombrich [1966] 1998.

Fig. 38 The Penny Magazine, tressnitt etter *Madonna della Sedia*, 1833. Hentet fra Gombrich [1966] 1998.

Fig. 39 John Everett Millais, *Portrait of Eliza Wyatt and her daughter*, 1850. Hentet fra Prettejohn 2000: 20.

Fig. 40 Jean Ignace Isidore Gérard, kalt Grandville, illustrasjon til *Un autre monde*, 1844, hentet fra: Hamoud & Strocchi 1984.

Fig. 41 Interiør i Latimer House, Wilmington, North Carolina. Hentet fra Brown 1983.

Fig. 42 Piet Mondrian, *Tableau III*, 1914. Hentet fra Bax 2001: 195.

Fig. 43 Pablo Picasso, fra *Suite 347*, 1968. Hentet fra: Åserud *et al.* 1996.

Fig. 44 Pablo Picasso, fra *Suite 347*, 1968. Hentet fra Åserud *et al.* 1996.

Fig 46 Don Eddy, *C VII E (Dreamreader)* (detalj), 1984. Hentet fra <http://www.artregisterpress.com/DonEddy/Files/Chapter4a.html> [2005-11-26].



Fig.1 Rafael Sanzio, *Madonna della Sedia*, ca 1514.



Fig.2 Rafael Sanzio, *Madonna della Sedia*, ca 1514.



Fig.3 Aegidius Sadeler, *Madonna della Sedia*, mellom 1597 og 1612.



Fig.4 Federico Zuccari, *Madonna della Sedia*.



Fig.5 Fra Sala di Saturno.

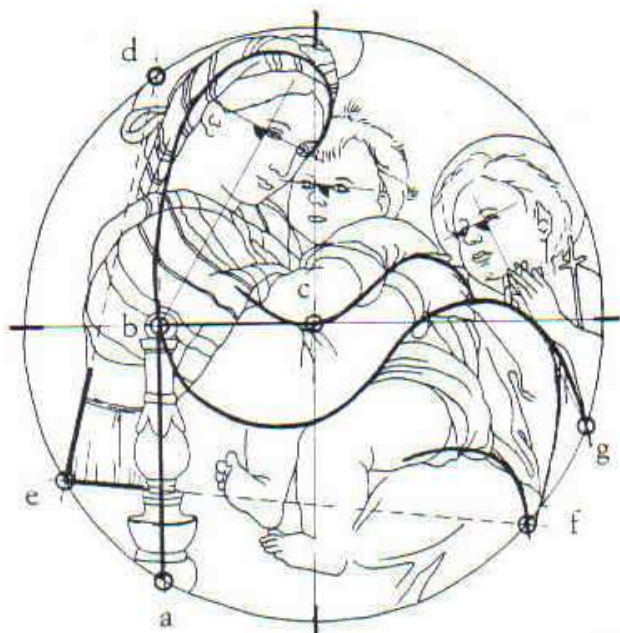


Fig.6 Roberto Monticolo, *Madonna della Sedia* formskjema.



Fig.7 Rafael Sanzio, skisse for *Madonna d'Alba*, inkludert utkast til *Madonna della Sedia* og *Madonna della Tenda*, ca 1508.

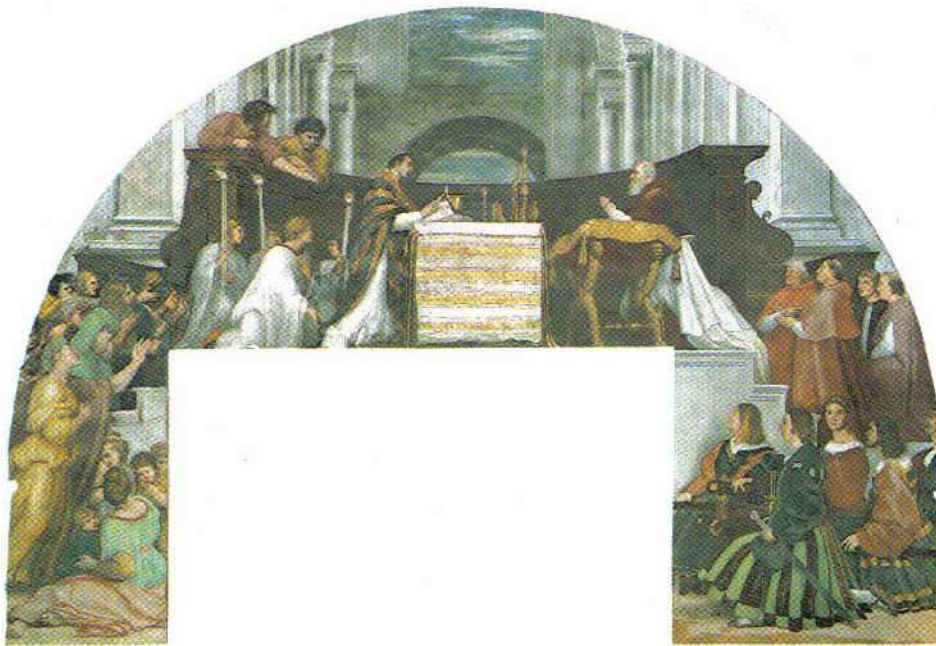


Fig.8 Rafael Sanzio, *Utdrivelsen av Heliodorus*, ca 1512.
Fig. 9 Rafael Sanzio, *Messen i Bolsena*, 1512.



Fig.10 Rafael Sanzio, *Madonna della Tenda*, ca 1514.



Fig.11 Rafael Sanzio, *Madonna Solly*, ca 1501.



Fig.12 Rafael Sanzio, *Madonna d'Alba*, ca 1510-11.

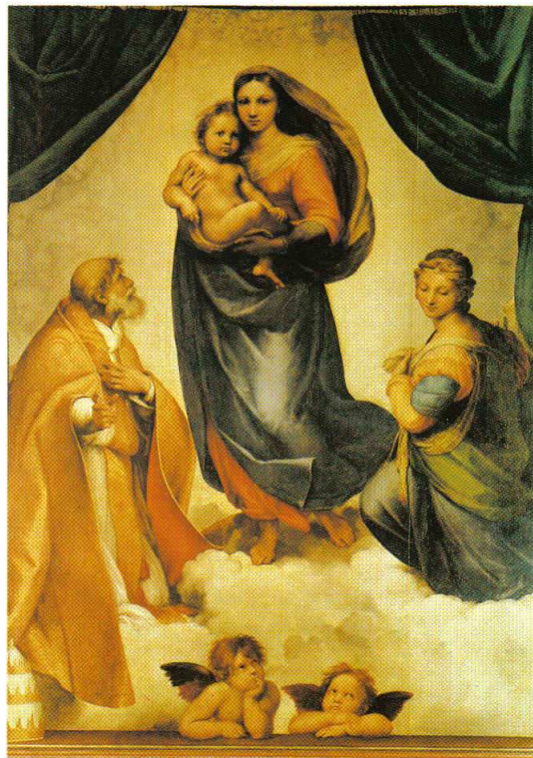


Fig.13 Rafael Sanzio, *Sixtinske Madonna*, ca 1513.



Fig.14 Rafaels verksted, *San Luca che dipinge la Madonna*, sannsynligvis før 1579.



Fig.15 Johann Zoffany, *Tribuna*, 1772-1778.



Fig.16 Benjamin West, *Mrs. Benjamin West and her Son Raphael*, ca 1770.



Fig.17 Franz Pforr og Johann Friedrich Overbeck, *Der junge Raphael und seine Aeltern*, 1811.

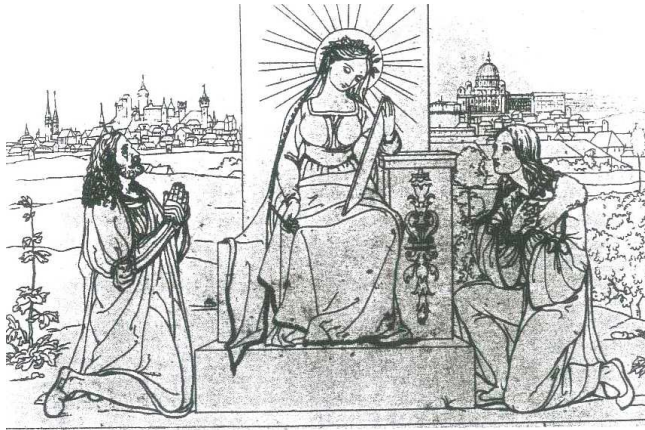


Fig.18 Carl Hoff, etter en tegning av *Frans Pforr, Raffael und Dürer am Tron der Kunst*, 1832.



Fig.19 Franz og Johannes Rippenhausen, *Raphael an einer Madonna mit dem Kinde mahlend*, 1816.



Fig.20 Franz og Johannes Rippenhausen, *Raphaels Geburt am Chartfreitag 1483*, 1816.

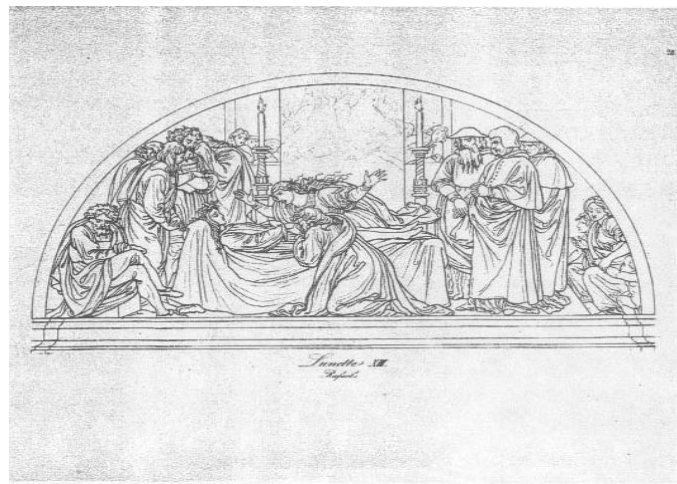


Fig.21 H. Merz (kopperstikk etter Peter Cornelius), *Lunettenwurf für die Beweinung Raffaels*, 1830-31.



Fig.22 Fulcran-Jean Harriet, *La mort de Raphaël* (detalj), 1800



Fig.23 Pierre-Nolasque Bergeret, *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort*, 1806.

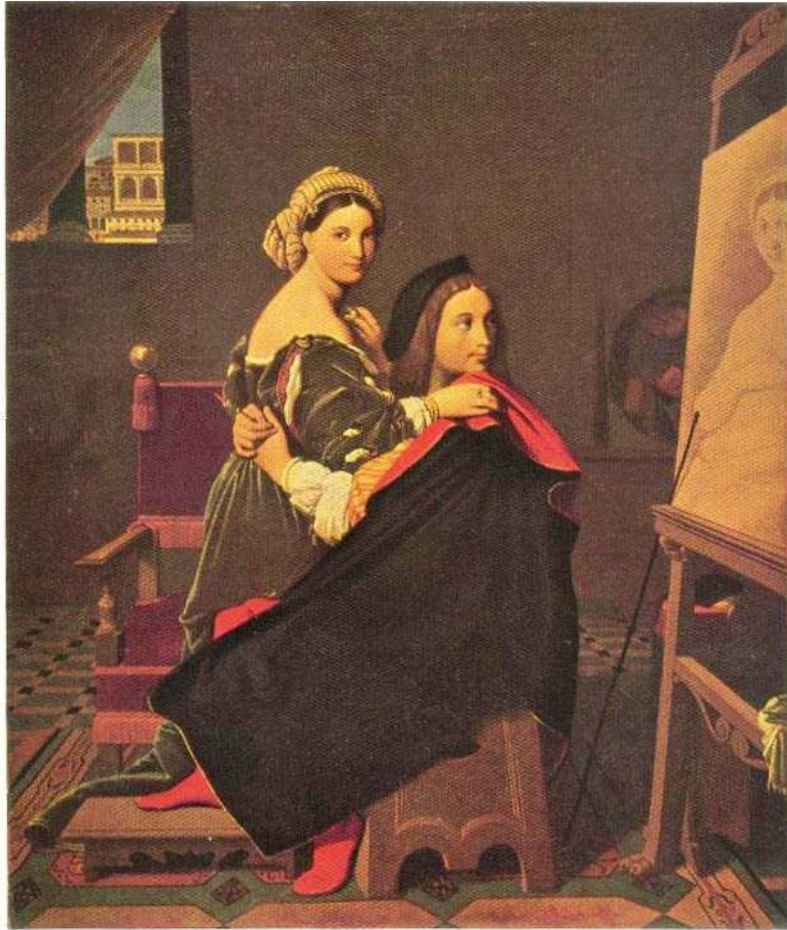


Fig.24 Jean Auguste Ingres, *Rafael og Fornarina*, 1813.



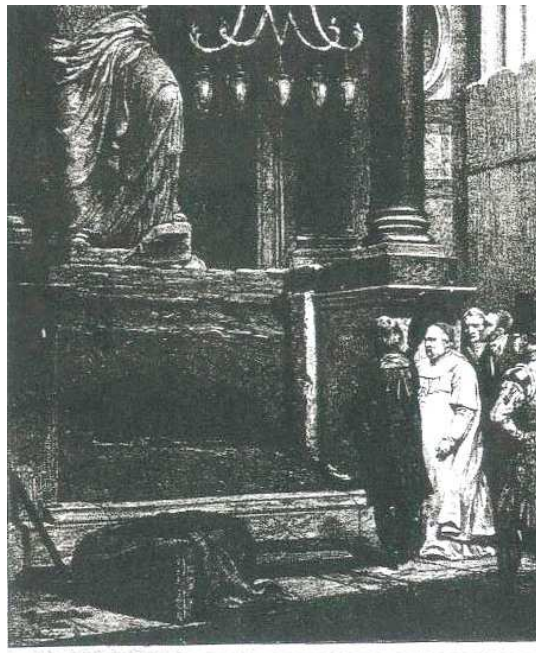
Fig. 25 Eugène Delacroix, *La Vierge des Maissons*, 1819



Fig.26 Eugène Delacroix, *Jeune orpheline cimetière*, 1824.



Fig.27 Horace Vernet, *Raphaël au Vatican*, 1833.



*Apertura del Sepolcro di Raffaello
il 14 Settembre 1833
al Quirinale*

Disegnato dall'Autore, del Sig. Giovanni Rossi, Inciso dal Signor G. B. P.

Fig.28 Horace Vernet, Åpningen av Rafaels grav 14. september 1833.

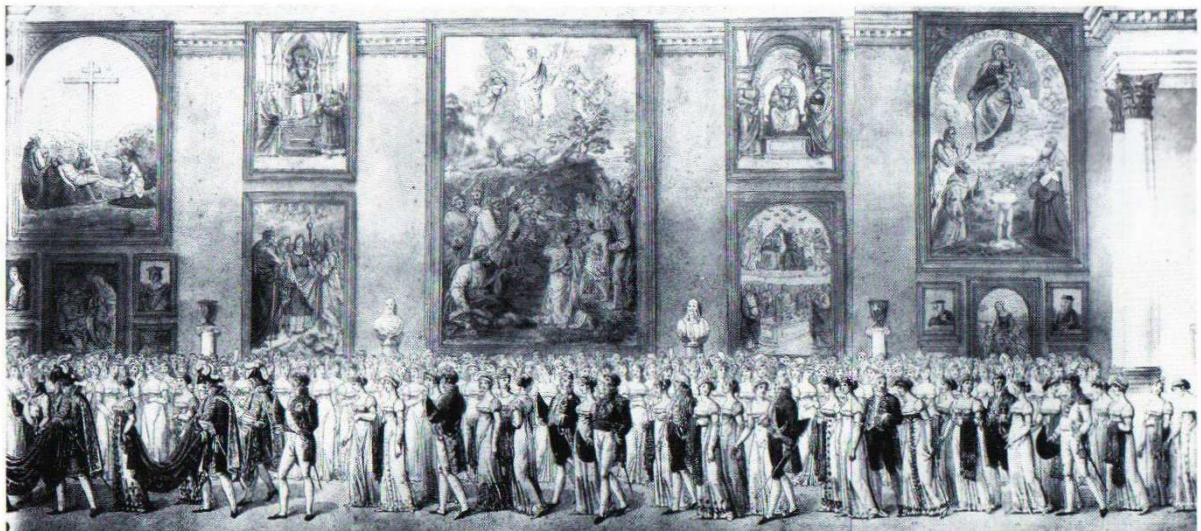


Fig.29 Benjamin Zix, Napoleons prosesjon gjennom Grande Galleri, ca 1810



Fig.30 Joseph Mallord William Turner, *Rome, from the Vatican. Raffaele, Accompanied by La Fornarina, Preparing his pictures for the Decoration of the Loggia*, 1820.



Fig.31 Jean Auguste Ingres, *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne es admis en sa presence*, 1817.



Fig.32 Jean Auguste Ingres, *Monsieur Rivière*, 1805.



Fig.33 Jean Auguste Ingres, *Le Grande Odalisque*, 1814.



Fig.34 Jean Auguste Ingres, *Baigneuse de Valpinçon* (detalj), 1808.



Fig.35 Jean Auguste Ingres, *Le Bain Turc*, 1862.



Fig.36 Johann Michael Wittmer, *Raffael, die Madonna della Sedia zeichnend*, 1853.

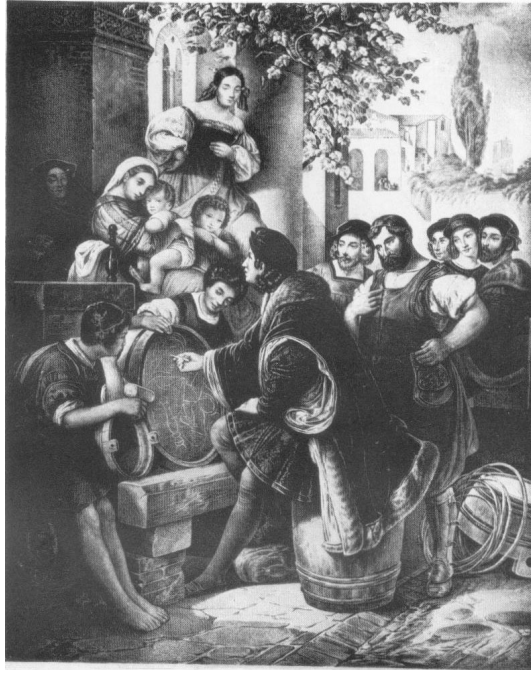


Fig.37 August Hopfgarten, *Raffael, das Motiv zur Madonna della Sedia findend*, 1839.



Fig.38 The Penny Magazine, kopi etter *Madonna della Sedia*, 1833

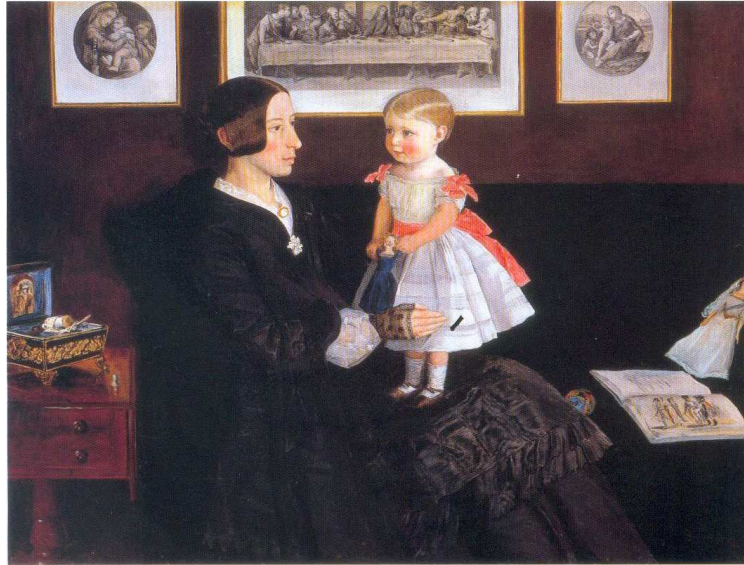


Fig.39 John Everett Millais, *Portrait of Eliza Wyatt and her daughter*, 1850.



Fig.40 Jean Ignace Isidore Gérard, kalt Grandville, illustrasjon til *Un autre monde*, 1844.



Fig.41 Interiør i Latimer House, Wilmington, North Carolina, USA.

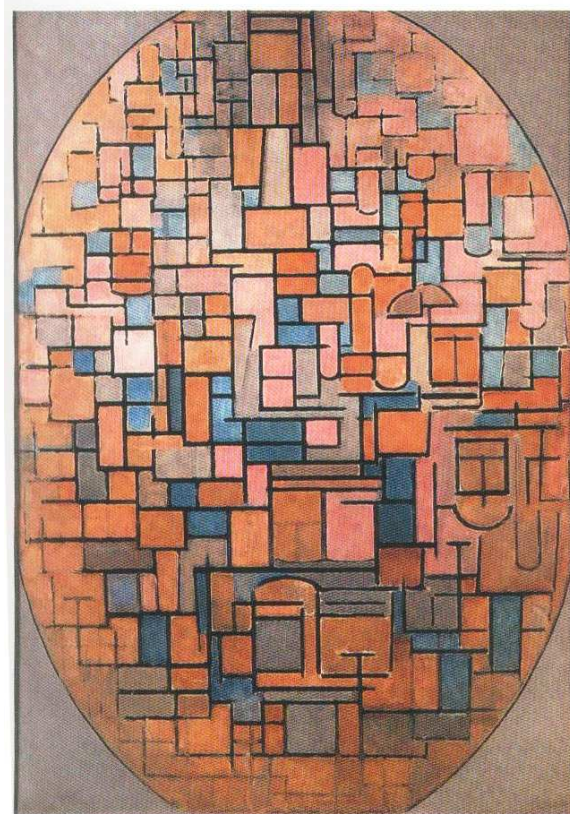


Fig. 42 Piet Mondrian, *Tableau III*, 1914.

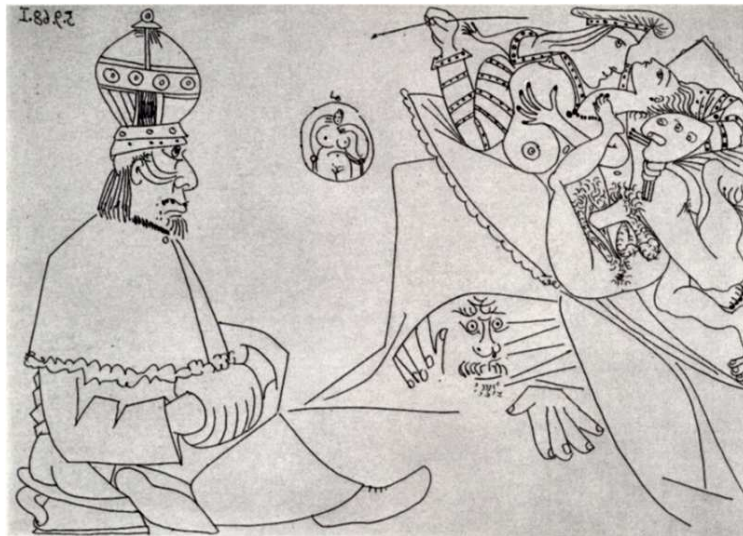


Fig.43 Pablo Picasso, fra *Suite 347*, 1968.



Fig.44 Pablo Picasso, fra *Suite 347*, 1968.



Fig.46 Don Eddy, *C VII E (Dreamreader)* (detalj), 1984.