



**TITTEL:**

**MICHEL'ANGELO MERISI**

**DA CARAVAGGIO,**

**GIORDANO BRUNO OG**

**PIO MONTE DELLA**

**MISERICORDIA:**

**ULIKE KONTEKSTAR FOR Å**

**FORMIDLA ESTETISKE, RELIGIØSE,**

**MORALSKE ELLER VITSKAPELEGE**

**MEININGAR VIA EIN MALAR, EIN**

**FILOSOF OG EIN MISKUNNSAM**

**ORGANISASJON**

***E "Visuell innleiing"***

**TIL OPPGÅVE: *E*'stian v. Fjellskål'05 \***

**PROSJEKT: Masteroppgåve i kunsthistorie  
(KUN 350 – VÅREN 2005 – v/ UiB)**

\*Gjenbruk av Caravaggios signatur i "Halshogginga av St. Johannes døyparen"  
(1608), Co - Cattedrale di San Giovanni, La Valletta, Malta.

## **FØREORD:**

Eg vil retta ein spesiell takk til både til vegleiar Gunnar Danbolt og *Pio Monte della Misericordia* sin arkivar; Mario Quarantiello. Utan at dei på forskjellige måtar hadde stilt seg disponible med tålmodig interesse, gode råd og viktig erfaring, hadde det vore umogeleg å gjennomføra dette prosjektet som planlagt. Så vil eg uttrykka takksemnd overfor hjelpestiftinga *Pio Monte*, som aldri seier nei til trengande som bankar på døra for å be om eit stykke brød.

Her følgjer eit par praktiske opplysningar om oppgåvas subtekst: Kjeldemateriale vert kontinuerleg referert til med fotnotar, der forfattarnamn, år for utgjeving og sidetal er trykte i **utheva skrift**. Utdjupinga av viktige omgrep samt ein del digresjonar om relevante spørsmål, står like eins i fotnotar. Stundom er generelle referansar til eit bokverk med i hovudteksten.

Lesaren merkar nok at det leggst vekt på "direkte" tilgang via samtidige dokument. Nokre, viktige og lite kjente, er med i *appendix*, komplette eller i utval. Vidareformidlinga av kjeldestoff, som slik òg underleggast lesarens kritiske blikk, er i seg sjølv ein viktig misjon.

Forutan sju *appendix* (**appendix 1 - 7**) av varierende lengd, der berre det siste er oppgåveforfattarens eige verk, vil ein finna **bibliografien** og den viktige **illustrasjonsdelen** plasserte heilt bak. Bakarst er dessutan **innhaldslistene** for dei einskilde kapitla (**kap. A - E**).

### **II: "VERBAL INNLEIING" (jfr. "VISUELL INNLEIING"):**

Målsetjinga med denne oppgåva er å bidra til auka fortrulegskap med arbeidet til malaren Michel' Angelo Merisi da Caravaggio (1571 - 1610), som levde og verka ein stad mellom renessansens skumringstime og ein gryande barokk med til dels andre interesser. Vår primære innfallsvinkel kjem til å vera eitt av kunstnarens mest representative verk; "*Dei sju miskunnsgjeringane*" (1607) i Napoli. Tidlegare avhandlingar har ikkje gjort tilstrekkeleg greie for kva den kronologiske plasseringa eigentleg impliserar for hans poetikk. Deriverte periodenemningar som "tidleg barokk" er ikkje adekvate, noko som ligg i derivasjonens natur. "*Chiaroscuro*"; klar - obskur, lanserast som meir dekkande. Trass overgangskaracteren, kjem vi lengst ved å vurdera Caravaggios verk som diskursive ytringar i eit autonomt episteme om lag år 1600, der omgrepa lys og mørke er avgjerande. Ikkje berre utfaldar dei seg då klart som visuelle metaforar i kunststartane. Tidas mest særprega teologi, erkjenningsteori, naturfilosofi, litteratur, osb brukar omgrepa som basis for å gripa moralsk/ estetisk/ intellektuell erfaring i flukta, mellom tilsynekomst og forsvinning, og det mest komplette uttrykket finn vi kanskje i Giordano Brunos filosofi. Sjølv om diskursane understrekar mogelegheita til og verdien av naturstudiet, heldt ein på ei eldre førestelling frå eit mystisk, hermetisk episteme som forstår den oppnådde viten som eit slags mirakuløst paradoks sprunge ut av ein varig mørk/ skjult

Natur. Teologi, kunstartane/ ARS og vitskap, liksom subjekt og objekt, hadde ein då berre så vidt byrja å bygga murar mellom. Framleis var fenomena mest sett på som i allianse, dvs ulike uttrykk for det same. Spesialiseringa byrjar med det framveksande klassisk - mekanistiske epistemets diskursar, som òg oppfattar viten som ein ferdigdemonstrert rasjonell essens felles med gjenstanden for eins erfaring i naturen. Det har slik lite med genuin *chiaroscuro* å gjera.

Førstesida bør brukast som eit magisk teikn heile oppgåva kanalisert via. Teksten er som ein ekfrase i si verbale skildring av dei visuelle detaljane. I toppen av fjellet, på den øvste av i alt åtte mindre steinar, er avbilda hovudaltaret som **kap. B (fig. B-1/ D-3)** analyserar. Her får vi nattverden, der Blodet som spillast på ei gold jords menneske er Jesus transsubstansiert i materien, frukta av kunnskapens tre slik det er reformert ved Kristi pasjon på korsets tre. All vedvarande *praxis*- innsats er ein variant av martyriet ved å knyta ein meningskonstituerande (blod)raud tråd mellom ulike kontekstar og mellom fortid og notid, og lønast like eins. Håpet om riktig imiterande, skapande praksis overfor omverdas utfordringar har kun dei som nærast av guddommeleg kjærleik. **Kap. A, kap. C** og **kap. D (fig. C-34/ D-8)** har ein eit pyramidalt *Monte* som felles komposisjonell struktur: Dei sju smilefjesa står for einskilde velgjerningar, og linjene viser korleis dei bindast til eitt guddommeleg prinsipp, representert ved sol. **Kap. A** viser einskapen i dei mangfaldige døma i Merisis maleri. **Kap. C (fig. C-23)** forklarar at **A** inkorporerer programmet i kyrkja, forenkla i teikninga, på eit større representasjonsnivå. Her står smilefjesa for maleria i lateralkapella sine einskildgjerningar, samla øvst i kuppelsollysets einskap. Stiftinga Pio Monte sitt emblem (**fig. C - 24**) er best forstått frå dok. av **6. juni 1604** i **kap. D**. Same struktur klargjer at ein ved akkumulasjon av gjerningar konstruerar eit heilagt bygg stein for stein. Så forklarar **kap. E** kvifor nemnte episteme blant fleire best sameinar det ulike i korsmidten. Bruken av St. Thomas tvilaren, Jesu andlet og folden, er utdjupa først her.

**Kap. A** kjem dermed til å leggja hovudvekta på verket sjølv; Caravaggios hovudaltarmaleri "*Dei sju miskunnsjgerningane*", med ein presentasjon først av biletets komponentar og karakteristiske trekk ved desse. Deretter analyserer vi verkets ikonografiske kontekst, og her først korleis det relaterar seg til den kunstnarlege tradisjonens tidlegare løysingar på liknande oppgåver, så om forholdet mellom *eikon* og *graphia* i snevrare forstand, som særleg inneber drøftinga av samanhengen mellom maleriet og bibelteksten. Ei vidare forståing av verkets tekstualitet er lagt til grunn når vi endeleg kjem inn på korleis altarmaleriet i si utforming kan tolkast som eit verdsbilete, eller ytring om verdas orden. Då er det legitimt å involvera meir kunstteoretiske og filosofiske ytringar om kva måte ei avbilding prinsipielt konstruerast på.

**Kap. B** fokuserar på det same kunstverket, men med ei større innramming, og med mest vekt på den kontekstbindande praksisen som utspelar seg i og med biletets liturgiske

funksjon på det vi må kalla kyrkjias hovud=altar. Vekslande interrelasjonar mellom betraktar, altar, komponentar i maleriet, lateralverka, Skrifta, liturgisk utstyr, osb eksemplifiserar måten meining, ved gjenstandens bruk, innsirklast som stadig nye kontekst - konstellasjonar.

**Kap. C** tek føre seg kyrkja Pio Monte della Misericordia, eit mariansk tempel som på ein spesiell måte vart laga *for* vårt verk av arkitekten F. A. Picchiatti, på midten av 1600 - talet. Dei klassiske interessene er her meir utfalda, men vi skal sjå at bygg=verket likevel er konsakrert som ein mystisk kropp, og at hermetiske grep særleg i det ytre enno er viktige. Liksom dokumentet om altarinngvinga i førre kapittel, viser dokumentet her at kyrkjias konsakrerings- og fundamenteringsprosess er ein slags parallell til kva mennesket gjennomgår under dei liturgiske handlingane. Vurderinga av arkitekturdelane og biletprogrammet som delar i ein kropp der hovud=altaret sjølv sagt er styrande, medfører at dette hovudkapittelet legg tyngda på verkets kontekst i fysisk forstand, ytre som indre, sjølv om ein viss moralsk/ estetisk/ epistemologisk/ religiøs praksis krevjast for å fatta materiala som *Gesamtkunstwerk*.

**Kap. D** legg vekt på det likeordna kristne verdifundament og praksis hos den fromme miskunnstiftinga som eig kyrkja. Dei ulike kontekstualiseringane hovud=verket komponerar for å bringa skiftande betraktarar nærast mogeleg Gud, i ein gradvis elevasjon mot perfektion, styrer òg måten oppgåvene løysast på i organisasjonslivet ute. Bodskaen om at alt byggjer på gjenkjenninga av biletet av den guddommelege idéen i den andre, må haldast fast på i tanken. Mentaliteten kjem klart fram i analysen av regel=verket. Kor velfungerande ARS MEMORIA som *mimesis* av verkets ARS er for stiftingas spirituelle bygg, ser vi kontinuerleg manifestert i hennar praktisering av miskunns gjerningane gjennom 400 års historie, under skiftande vilkår.

**Kap. E;** kvintessensen, avsluttar ved å granska nokre viktige mogelegheitsvilkår for at Caravaggio kunne greia å mala som han gjorde. Desse finn han i det kulturelle miljøet i Roma rundt år 1600, kjenneteikna av eit unikt kulturelt mangfald. Men vi skal med spesiell vekt på samtidig kjeldemateriale sjå kvifor den nemnte hermetiske naturalismen nok trer klarast fram i Merisis eigen mediterte respons på tidas diskursar. I høve til situasjonen for kunstverda, vil eg leggja vekt på å visa korleis hans maleri er frukt av ei meiningutveksling særleg med dei to akademia på byrjinga av 1600 - talet; det eldre florentinske, samt det framveksande romerske. For å forstå betre korleis Caravaggio, mykje i tråd med kunstmesenen Giustiniani sine idear, finn fram til ein slags trejde veg i ei kritisk, balansert interesse både for det spirituelle og det sensuelle i sin erfarte gjenstand, vil det visa seg naudsynt først å gå ganske nøye inn på Vasari og Bellori. Blant valte viktige naturfilosofiar, utvikla av offisiell aristotelisme, Galileo, Patrizi og til dels Cusanus, vil vi til slutt granska nøyare kvifor eit fjerde system; Giordano Brunos, med ein spiritualisert, uendeleg Natur, finn spesielt mange visuelle analogiar i Merisis maleri.



## KAP. A: EI SKILDRING AV VERKET SJØLV; CARAVAGGIO SITT

### MALERI "DEI SJU MISKUNNSGJERNINGANE":

Michel' Angelo Merisi, med kunstnarnamnet Caravaggio etter landsbyen der han vaks opp i nærleiken av Milano, budde i Roma berre frå om lag 1592 til slutten av mai 1606. Hans oppbrot frå byen var korkje frivillig eller planlagt, men skuldast at han søndag 29. mai 1606<sup>1</sup> drep sin motstandar, ein mann tilhøyrande dei øvre sosiale lag, i ein sverdduell. Med ein dødsdom hengande over seg i pavestaten, er Napoli eit nærliggjande reisemål. For det første er byen under spansk, ikkje paveleg, jurisdiksjon. For det andre var dette då Europas tredje største by, trass i fattigdomsproblema, og baud på mange moglegheiter for nye kommisjonar.

Oppdraget for kyrkja *Pio Monte della Misericordia*<sup>2</sup> er det første for eit kyrkjerom som vi med sikkerheit veit at Merisi realiserte etter at han forlet Roma<sup>3</sup>. Det er rimeleg å tru at det vart stipulert ein kontrakt mellom *Pio Monte* og Caravaggio for eit så omfattande prosjekt som gav formelt uttrykk for begge partar sine rettigheitar og plikter. Likevel er alt som er bevart av dokument om kunstnarens korrespondanse med stiftinga i løpet av dei vekene han var engasjert der, ei spesifisert kvittering frå banken om utbetaling av 370 dukatar **9. januar 1607**<sup>4</sup> som sluttoppgjer for arbeidet, etter at malaren tidlegare har motteke 30 dukatar i forskot. Til dags dato har ein ikkje oppdaga andre dokument, korkje i *Pio Monte* sitt eige arkiv eller andre stader, som kastar lys over sjølve tilblivingsprosessen til maleriet<sup>5</sup>. Forholdet mellom kontrakten si verbale spesifisering av motivet og det kunstnarlege resultatet, er derfor vanskeleg å drøfta. Uansett<sup>6</sup> kan vi vera sikre på at oppdragsgjevarane var 100 % tilfredse med resultatet frå første stund, noko vi får den klaraste stadfestinga av i 1613, då styret bokfører eit vedtak om at maleriet aldri skal seljast for nokon som helst pris.

<sup>1</sup> Sjå t.d. Friedländer (1955), introduksjon, s xxvi.

<sup>2</sup> Namnet vil vanlegvis verta forkorta til *Pio Monte*, stundom til PMM. Meininga det skjuler er i seg sjølv eit vitnesbyrd om tidas fromheits- og miskunnsforståing, men desse dimensjonane utdjupast klarast i relasjon til lekstiftinga og hennar arbeid. Derfor vil det verta teke opptil reell drøfting først i **kapittel D**.

<sup>3</sup> Ein kontrakt mellom Caravaggio og ein Niccolò Radolovich datert 6. oktober 1606 skildrar eit religiøst motiv som det er uvisst om nokonsinne vart laga. Verket er ikkje nemnt i nokon andre dokument, og heller ikkje av tidlege biografar som omtalar malarens arbeid i Napoli. I tilfellet Radolovich har vi kontrakt utan maleri, og vedrørende *Pio Monte* har vi eit maleri utan kontrakt. Ikkje desto mindre tillet dokumentet oss å slå fast at seinast 06. 10. 1606 var Caravaggio aktiv i Napoli, etter først å ha opphaldt seg nokre veker i småbyar utanfor Roma ( sjå t.d. Pacelli (1994b), ss 16 - 19).

<sup>4</sup> "Til Tiberio del Pezzo (dvs mannen som akkurat då hadde det administrative ansvaret for *Pio Monte* sine økonomiske transaksjonar) 370 dukatar, som han sa var sluttoppgjeret for totalt 400 dukatar til Michelangelo Caravaggio. Han sa at dei er prisen for eit maleri han (Caravaggio) har malt for *Pio Monte della Misericordia*, som Tiberio del Pezzo betalar pengane i namnet til.. Og for oss banken, "Il Banco del Popolo"! "A Tiberio del Pezzo ducati 370 e per lui a Michelangelo Caravaggio disse a compimento di ducati 400. Disse sono per prezzo di un quatro che ha depinto per il Monte della Misericordia in nome del quale esso Tiberio del Pezzo li paga. Et per noi il Banco del Popolo". Arkivistisk referanse: A.S.B.N. banco della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 3, f. 25, D. 370, 9 gennaio 1607. Publisert i Massamormile (2003) og Pacelli (1994a).

<sup>5</sup> Sjå Pacelli (1994a), ss 7 - 8).

<sup>6</sup> Sjå Massamormile (2003), ss 384 - 5, og vidare omtale i kap. C nedanfor.

Høgaltarmaleriet "*Le sette opere di misericordia*", dvs. "*Dei sju miskunnsgjeringane*" (sjå **fig. A – 1/ C – 1**) har òg ein annan tittel som vert brukt mykje i dokumenta; "*Nostra Signora della misericordia*", på norsk "*Vår miskunnsame Frue*". Første namn legg vekt på maleriet som representasjon av dei sju gode gjeringane i bibelsk tradisjon, henta frå **Matteusevangeliet, kap. 25, vers 31-46**: Desse er, i denne rekkefølga; å gje mat til dei svoltne, drikke til dei tørste, husrom til framande, klede til dei ukledde, å besøka sjuke og fengselsfangar, og endeleg å gravlegga døde<sup>7</sup>. Det andre namnet reflekterer komposisjonens marianske teologiske aspekt; MATER MISERICORDIAE, som aktualiserar Jomfrua både som Gudmoder, *ecclesia* og mediatør. Henne er både kyrkja og hovudaltaret dediserte til<sup>8</sup>.

"*Dei sju miskunnsgjeringane*" har måla 390 x 260 cm, eller eit flatemål på om lag 10 kvadratmeter. Trass i den imponerande storleiken, konstaterer ein straks at her er det mykje folk samla på ein gong. Det er lite overflødig plass på lerretet, som ved første augekast minner om ei kaotisk folkelivsscene henta den livlege *Via Tribunali* rett utanfor kyrkjas inngang (**sjå fig. A – 2**), eller andre tilsvarande smug i Napolis historiske sentrum der vegane er så smale at ein bil og ein fotgjengar stundom har problem med å passera kvarandre. Besøkjande får snart stadfesta kjensla av at her passerar mengdevis begge delar gjennom frå alle retningar. Husfasadene rundt er så høge at mesteparten av dagen er gatene heilt eller delvis i skuggen, avhengig av kor dei kryssar kvarandre og av korvidt dei er nord - sør - vendte (*cardo*) eller aust - vest - vendte (*decumano*), som *Via Tribunali*, gata som kyrkja til miskunnstiftinga *Pio Monte della Misericordia* ligg i. Urbanistikken skapar med dette eit lysspel som i sine klare kontrastar mellom lyse felt der sola slepp til og mørke felt i skuggen, har påfallande likskapstrekk med biletrommet i Caravaggios maleri av dei sju miskunnsgjeringane.

Men det rekk å sjå to gonger for å byrja å fornemme at det på langt nær er ei alminneleg napolitansk gatescene vi ser representert. Lerretet med sine byggverk og figurar framstår enno den dag i dag som ein verknadsfull mnemoteknisk<sup>9</sup> syntese av Napolis

---

<sup>7</sup> Sistnemnte miskunnsgjering, å gravlegga dei døde, vart lagt til i løpet av høg mellomalderen, og er definitivt ein del av kyrkjas litterære og ikonografiske kanon f.o.m. Thomas Aquinas "*Summa Theologiae*" frå 1274 (**II, 32, ii**). Tidlegare hadde ein respektert Matteus si opprekning av seks gjeringar, som gjerne vart parallellførte med dei seks månadsarbeida, slik som vi ser det i Benedetto Amelami sine portalrelieff til baptisteriet i Parma (1196) (**fig. A – 7**). Seinast frå Aquinas av føretrakte ein derimot å tala om sju gjeringar, og å setja desse i samanheng med dei sju sakramenta, dei sju skapingsdagane eller dei sju dødssyndene (**sjå Tuck - Scala (1993)**). Men felles for begge desse løysingane, er ein referanse til dei siste tider i form av ein dømmande Kristus.

<sup>8</sup> Les gjengjeve dokument i **kap. B**, eller konsulter arkivistisk referanse: "**Archivio Pio Monte della Misericordia**", **Libro delle Conclusioni, Volume F (1658 - 1673), folio 218 verso**. "*Archivio Pio Monte della Misericordia*" sitt namn vil i det følgjande verta omtalt med denne forkortinga; **APMM**.

<sup>9</sup> Mnemoteknikk, først kjent frå grekaren Simonides og gjenfødd i renessansen, er ein aktivitet der ein hjelper minnet til å halda fast på og hugsa viktige idéar/ prinsipp i abstrakte verbale ytringar ved å levande førestella seg desse som ulike konkrete sanse/ synsinntrykk i ein syntese. Ein visuell samansetjing av fysiske rom i ein biletleg representasjon var sett på som ei fullverdig avspesling av mentale rom i hjernen, både når det gjeld kvantitet og

gatemiljø. Dermed finn vi konkret støtte til eit tredje viktig moment i Siracusa - dokumentet som vert analysert i **kap. E**; at Merisi faktisk gjer områdestudier på stadene der han arbeider. Liksom i Siracusa, kan vi ikkje peika ut ein bestemt stad malaren tok utgangspunkt i, men gatescena er eit generalisert bilete som eit stort tal av konkrete bilete kan knytast opp mot, etter betraktarens varierende behov for aktualisering av innhaldet (sjå **kap. D**). Interesse minner, som vi skal sjå, mykje om hermetisk biletbuk sine føretrakte modellar for å fanga inn kompleksiteten i kvardagens naturobservasjonar.

Dei 16 menneskefigurane i naturleg storleik er inndelte i to store hovudgrupper; eit øvre felt med fire figurar og eit nedre med tolv personar, der somme er tydeleg framheva, andre viste i utsnitt, medan eit par er nesten usynlege. For den sistnemnte gruppa på bakkenivå kan vi gjera ei underinndeling i to samlingar i forhold til det bakerste hushjørnet som deler komposisjonen i to nøyaktig like deler. Til høgre for denne symmetrilinja er fem menneske, og til venstre sju figurar. Fakkelen i bildets sentrum understrekar dette systematiseringsprinsippet ytterlegare ved samstundes å setja fokus på både den vertikale spenninga mellom øvre og nedre nivå, og staden for det horisontale skiljet mellom ei høgre og ei venstre side. Dei tvitydige relasjonane som på ein gong viser nærleik og avstand mellom dei tre nemnte abstrakte biletfelta, kryssar kvarandre, nettopp her, i eit slags kraftsentrum.

Når det gjeld identifikasjonen av einskildfigurane og av handlingane dei utførar, er det på eit par unntak nær semje mellom dagens kunsthistorikarar, som i motsetnad til dei som først nemner maleriet på 1600 - talet, t.d. Bellori, er i stand til å trenga bak (utan å eliminera) det første meiningsnivåets framvising av ei udechiffrerleg og lettare bisarr folkeliivsscene.<sup>10</sup> På eit djupare plan er biletet ei overhistorisk framstilling av historiske figurar frå ulike tider og stader. Om vi fokuserar blikket mot høgre del i biletet, nærast altaret, er dei første figurane vi møter ei kvinne som er i ferd med å gje bryst til ein eldre mann gjennom gitteret på eit fengselsvindaug. Ein arm er løfta for å skjula det andre brystet, og ho vender auga med ei utilpass mine mot eit uvisst mål i ein annan retning. Kva det enn er som har motivert distraksjonen, må vi kunna seia at slik oppstår ein viss distanse til handlinga ho utførar, som dermed får ein tydelegare karakter av moralsk plikt, med kraftig demping av dei erotiske undertonane som i utgangspunktet ligg i motivet. Desse to må vera Cimon og dottera Pero,

---

kompositorisk orden. Slik kunne abstrakt tematikk som kristen moral sine påbod verta levandegjort i minnet igjen. Disponeringa av dei reelle romma gjenkalla potensialiteten til dei indre romma i det handlande individet. Denne innbildnings - prosessen er grunnleggande i Giordano Brunos erkjenningssteori, som trinnet mellom sanseerfaringa, som er primær, og det å be - gripa noko intellektuelt ( sjå **Panzera (1994) og Gatti (2002)** ).<sup>10</sup> **Sjå t.d. Heisner (1976), 22 - 26 og Dell'Arco (1969)**, for ein presentasjon av korleis tidas egne traktatar og kunstnarbiografiar typisk vurderte maleriet. **Gasparri & Borea (ed.) (2000)**, er instruktiv for å forstå korleis Carracci/ Bellori - akademiet utover 1600 - talet systematisk skvisa ut dei to andre kunstnarmiljøa, både manieristane og *chiaroscuro* - malarane.

kjente figurar både frå antikk litteratur og kunst. Når verket var malt, var spesielt versjonen til *Valerius Maximus*<sup>11</sup> frå ca 30 e. Kr. (sjå **fig. A – 3**) allment kjent. Historia fortel om dottera Pero som besøker faren Cimon i fengselet og nærer han med mjølk frå sitt eige bryst. Den gamle er dømd til døden ved svelting, men når fangevaktarane ser korleis Pero er villig til å audmjuka seg for at faren skal leva, får dei så sterkt samvitsnag at dei set han fri, og ho bergar dermed hans liv. For at moderne skandinav skal vera i stand til å forstå den kommunikative krafta i motivet, er det på sin plass å minna om at alt det å gje bryst til born spesielt i antikken, men òg på Caravaggios tid, hadde særskilt låg sosial status. Berre dei fattigaste gav brystmjølk til eigne born, elles brukte dei som kunne tenarar eller slavar som ammer. Å derimot gå så langt som å gjera ei slik handling i det offentlege rom, med ein vaksen, var så audmjukande at det berre kunne springa ut av ei sterk miskunnskjenle. Såleis ligg ein slags sokratiske skjønnskap i motivet, i at det som ytre sett verkar mest simpelt, ved nærare ettersyn er mest edelt (sjå **kap. E**). I forhold til bibelteksten utførar Pero den første og den sjette miskunnskjerna: **Ho gjev mat til dei svoltne og besøker dei fengsla**. Tallause malarar skildra Cimon & Pero i åra som følgde, men helst som ei isolert gruppe, i motsetning til Caravaggio, og med interesse for dei erotiske implikasjonane (sjå **fig. A – 4**). Aldri før var dette *topos* frå *Valerius Maximus* framstilt i eit altarmaleri, og det kom heller ikkje nokosinne til å brukast igjen i ein liturgisk kontekst, kor mykje det enn opptredde i andre kontekstar<sup>12</sup>. Den unike meininga motivet får i konstellasjon med dei andre elementa i biletet, m.a. dei nakne føtene, som visuelt uttrykk for religiøse dogme, og i forhold til den liturgiske bruk, granskast nærare mot slutten, og i **kap.B**.

I bakgrunnen for dei to oldtidsfigurane skjelnar vi ei elliptisk/ metonymisk<sup>13</sup> framstilling av eit likfølgje. Mannspersonen som er delvis skjult bak fengselsmuren, kan vi ut frå klesdrakta bestemma som ein diakon. Han hevar ein brennande fakkell over ein død kropp som vi identifiserer berre frå eit par isolerte føter. Dette elementet viser nok tydelegast av samtlege korleis kunstnaren i den grad han kan, økonomiserar med dei obligatoriske delane i eit motiv som uomgjengeleg krev mange figurar i ei sinnrik samansetjing. Det forblir uavklara om likberaren går inn i eller ut av bygningen, men han er i alle tilfelle i tydeleg rørsle mot ein annan stad enn der han no brått er vorte stansa opp for å kunna verta avbilda. Denne gruppa har ein ikkje lukkast i å identifisera med namngjevne personar frå føregåande

<sup>11</sup> For heile forteljinga og om korleis hendinga i si tid skal ha ført til grunnlegginga av ein *pietas* - kultus og eit antikt tempel: Les **Pacelli (1999)**, ss 208 - 209. Arkeologisk museum i Napoli har ei freske (sjå **fig. A – 3**), og, endå meir interessant med tanke på ein isomorf (sjå **fofn. 106**, og **Serres (1990)**, ss. 21 - 22) liturgisk praksis, to votivstatuettar med Cimon & Pero, gravne fram etter det kjente vulkanutbrotet som utsletta Pompeii i år 79 e. Kr.

<sup>12</sup> For ein utgreiing av begge desse særlege aspekta ved Caravaggios *caritas romana*, at det vert brukt som ledd i ein samansett sakral komposisjon som òg er eit altarmaleri; konfronter **Anna Tuck - Scala (1993)**.

<sup>13</sup> Gjennomgåande bruk av metonymi; at ein del representerar heilskapen, har påfallande likskapar med Brunos karakteristikk av malekunsten i føreordet til dialogen "*La cena*". Sjå underkapitlet om verdsbilete nedanfor.



tradisjon, og det er overtydande vorte hevda at Caravaggio her bearbeida eit sterkt og ikkje uvanleg inntrykk frå ein by han nettopp hadde vorte kjent med, der ein godt kunne verta konfrontert med døden rundt neste hjørne. I eit dokument som skildrar tilstandane i napolitanske fengsel før 1609<sup>14</sup>, les vi ei historie som like godt kunne vore ei skriftleg framstilling av Caravaggios likfølgje. Justispalasset her ligg faktisk i enden av *Via Tribunali*: ”I fengsla døydde mange fattige av utmatting eller lidingar; og straks nokon anda ut, så var det ikkje berre ingen å oppdriva som lukka deira auge, men umiddelbart vart dei fråtekne alle klede slik at dei daude vart liggande nakne tilbake, og derfor pleide ein å pakka kroppane inn i eit gammalt klede, bar dei ut av fengselet og la dei på ein plattung ved ei av trappene til justispalasset (”Palazzo del Tribunale”), inntil dei vart henta av kyrkjelyden for å verta lagt i jorda”. Det er altså tale om eit motiv henta frå tidas daglegliv aktualisert i høve til ein religiøs samanheng. Likfølgjet representerer då den sjuande gjerninga; **å gravlegga dei døde**, som ikkje står i Matteusevangeliet, men altså vart lagt til kànon seinast f.o.m. Thomas Aquinas<sup>15</sup>.

Den første figuren i venstre undergruppe, kledd i ei samtidig offisersdrakt, væpna med eit sverd og med fjørhatt på hovudet, er etter Causa (1970) av alle tolka som den tidlegkristne helgenen St. Martin av Tours (ca 315 - 397). Akkurat som i nesten alle hagiografiar, som respekterar visse sjangerkrav, relaterast òg hans liv til mirakel og hellbredingar, men det er framfor alt som misjonær og Kristi soldat at han er kjent og tilbedt. Hendinga vi ser her, der han gjev halve kappa si med ein mann utan klede, er den aller mest brukte episoden frå hans liv både i føregåande litteratur og kunst. Det er ikkje berre framstillinga av den fjerde bibelske miskunnsgjerninga; **å kle dei nakne**, men like mykje av den avgjerande augneblinken for St. Martin sin konversjon til kristendommen. Som soldat for keisaren delte han si kappe med ein trengande mann i ein by. Same kveld i ein draum gjenkjente helgenen Jesus i den fattige, let seg døypa og gjekk ut av hæren for å kjempa for kristendommens sak<sup>16</sup>. Etter mi meining er resiprokiteten i den moralske praksisen eit viktig, konsekvent utveljingskriterium i verket frå Caravaggios side, ein raud tematisk tråd i alle episodane som ikkje minst er tydeleg her. Det å kle eit nakent menneske med ei kappe, var òg eit veletablert middel for å visa korleis den ukledde hadde lagt bak seg eit tidlegare profant liv og gått inn i eit anna samfunn; *ecclesia*, kyrkjjas fellesskap. Mest kjente biletlege tolking av denne St. Martin - typen, og betre

---

<sup>14</sup> Dokumentet er gjort kjent av Ferdinando Bologna i **Massamormile (2003)**, ss 188 - 9.

<sup>15</sup> **Beverly Heisner (1976)** har funne belegg for at det alt tidleg på 1200 - talet var ganske vanleg med sju gjerningar. Men pga. den unike posisjonen ”*Summa Theologiae*” (1274) straks fekk i kyrkjjas lære, vil eg bruka utgjevinga av denne som ein *terminus post quem* for den nye kànon. Ikkje berre teologien og retorikken knyta til talet sju, men òg mange vers i Evangelia, gjev tillegget eit velfundert grunnlag, t.d. ”*Jesus blir salvet i Betania*” (Matt 26, 6 - 13, Mark 14, 3 - 9, og Joh 12, 1 - 8). Førstnemnte salving står dessutan rett etter **Matt 25, 31 - 46**.

<sup>16</sup> Jamfør ”*The Golden Legend*”/ ”*Legenda aurea*” av **de Voragine v/ Granger Ryan (1995)**, s 292.

dokumentasjon enn all verdas skriftlege kjelder, er av St. Frans i overkyrkja i Assisi (**sjå fig. A – 5**), som har gjeve frå seg alle kleda han hadde frå sin umoralske verdslige far, og får sin nakne kropp dekkja av ein miskunnsam mann, symbol på at han der og då vert adoptert av sin Himmelske Far. Illustrasjonen viser i ein travé konverteringsprosessen; først rett før, sist rett etter og i midten sjølve den avgjerande augneblinken. Kappa til St. Martin her er såleis eit veletablert, gjengs bilete på å få ny kristen identitet, og på korleis alle menneskets materielt - spirituelle behov i bokstaveleg forstand dekkast av ho. Gjensidigheita ligg i at St. Martins hjelpehandling overfor den gjenkjente i same augneblink vert ei frelse for han sjølv, når han lik eit nakent, nyfødd barn vert innvigd i det sanne livet med Herren som moralsk rettesnor.

Heilt bakarst i venstre bilethalvdel si undergruppe, ser vi ein mann med eit ansikt som verkar å vera prega av store fysiske påkjenningar. Det er den gammaltestamentlege helten Samson (Dommarane 15, 14 - 19), som ved guddommeleg påkalling greier å drepa samtlege i filistrane sin tusen mann store hær med kjevebeinet til eit esel. Etterpå er han døden nær av tørst, vender seg på ny til Gud for hjelp, og får mirakuløst styrken og livskrafta attende ved å drikka vatn frå det same kjevebeinet som han nettopp hadde teke Herrens fiende filistarhæren sitt liv med<sup>17</sup>. Caravaggio lukkast på ny gjennom dette dømet på **å gje drikke til dei tørste** i å få fram det fundamentale aspektet ved praktiseringa av gode gjerningar: Gjensidigheita mellom den hjelpande og den hjelpte, som er så total at begge partar i relasjonen utførar begge funksjonane på ein gong. Både den minste bror og den som gjev av sitt eige er bilete på Jesus. Godheita og den guddommelege visdom sitt nærvære på jorda kjem i stand ikkje ved den eine eller den andre, men ved resiprokitet, at dei reflekterar seg i kvarandre. Samstundes ser vi ikkje noko meir enn prosessane for korleis all meining dannast i historia, som ein absolutt egalitær dialog, eit møte i kjærleik, mellom det eine og det andre. På grunn av ei veldig stram gjensidigskap let Caravaggio oss òg gripa den vanskeleg tilgjengelege Treeinigheita biletleig:

---

<sup>17</sup> Det er kun *Vulgata*, St. Hieronimus bibeloversetjing til latin frå slutten av 300 - talet, den katolske kyrkjens offisielle Bibel, som seier at Samson sløkte sin tørst på denne måten. Ikkje - katolske biblar som den norske og den engelske, baserer seg på endå eldre hebraiske handskrifter, der ein les at Gud opna eit holrom i fjellet og let det renna vatn derifrå (sjå t.d. utgåva til Det norske bibelselskap, 1978). I "*Biblia Hebraica*", J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig, 1912, ved Rud. Kittel, er Samson - fortellinga framstilt som i den norske versjonen. Eg skuldar Jens Torstein Olsen, prest ved Majorstuen menighet, takk for hjelpa med den hebraiske teksten.

Det er særst sannsynleg at Caravaggio har kjent til dette filologiske problemet med ulike versjonar i kjeldene til Bibelen, og medvitent utnytta *Vulgata* sitt litterære poeng om kristent miskunn gjennom at Samson berga seg sjølv frå tørstedauden, ved Faderens nåde, med det same verktøyet som han hadde brukt til å kjempa mot Guds fiendar. Vi kan dessutan hevda på eit visst grunnlag at dette var ledd i ein strategi å fremja kyrkjefaderen St. Hieronymus sin autoritet som formidlar av Herrens ord i postreformatorisk ånd. Caravaggio malte minst tre versjonar av Hieronymus (Roma, Malta, Montserrat). I 1602 hadde Caravaggio skrive inn dei to første versa av Matteus-evangeliet på hebraisk i den no tapte førsteversjonen av "*Evangelisten Matteus*". Og dei to ulike hebraiske utgåvene som var publiserte i åra før, har han så her brukt kritisk saman nettopp for å sikra fullt samsvar med *Vulgata* - teksten, både grammatisk og innhaldsmessig. (**Sjå Irving Lavin (1974): "Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews"**).

Den Heilage Ande oppstår i oss når vi gjenkjenner det guddommelege prinsippet i Hans bilete eller likskap på jorda. Aktør, bilete og idé møtest i ein treeinig einskap, i ei vag, nesten overskriden grense mellom estetikk, moral og teologi, i Treeinigheita, som er syntesen, liksom i teologen Nicolaus Cusanus sin dialektiske mystisisme: *”For in a father and a son, there is a common nature which is one, so that with regard to this nature the son is equal to the father; (...) And between a father and a son there is a certain union. For a natural love unites the one with the other, and does so because of the similiarity of the same nature which is in them and which passes down from the father to the son. Because of such a likeness – though it is a very remote likeness (to such transient things) – Oneness is called Father, Equality is called Son, and Union is called Love or Holy Spirit”*<sup>18</sup>.

No gjenstår det å avklara rollene til dei fire siste figurane i komposisjonen, som enno den dag i dag er problematiske og omdiskuterte. To menn mellom St. Martin og Samson har vandrestavar og pilegrimsmuslingen i si påkledning, og kan ut frå desse attributtrane trygt karakteriserast som pilegrimar. Av den bakerste skjelnar vi berre så vidt, metonymisk, bakhovudet og pilegrimsstaven bak fjørhatten. Vandringsmennene samtalar med ein person framfor seg som etter alt å dømma er ein vertshuseigar. Sistnemnte peikar mot ein stad utanfor biletrommet der dei kan gå og få husly. Såleis representerast altså Evangeliets tredje velgjerning; **å ta imot/ husa framande**. Kven kan desse pilegrimane tenkast å vera? Walter Friedländer<sup>19</sup> argumenterer for at den fremste er pilegrimen Kristus, ut frå at det var vanleg å inkludera Han i visualiseringar av miskunnsgjeringane. Men dette er truleg ein altfor vid definisjon som ikkje klargjer noko som helst. Ifølge tekstreferansen, Matt 25, 31 - 46, skal ein jo gjenkjenna som bilete på Jesus samtlege personar som treng hjelp. I dei døma Friedländer tenkjer på, er Kristus framstilt direkte og openlyst som seg sjølv, og meir i ei observerande og legitimerande rolle enn som aktør på den eine sida i prosessen (**sjå fig. A – 11**). Her er det ein samtidig figur vi ser som Herrens bilete. I GT (t.d. 1 Mos 18; Abraham og Sara får Isak) like mykje som i NT (Emmaus) er der etablert eit generelt *topos* der ukjente vandringsmenn som ber om mat og husly eigentleg er guddommelege vesen i forkledning. Når deira skjulte natur etter kvart viser seg, er det vertane sin tur til å bli avviste eller få løn i samsvar med eigne handlingar. Særs mange<sup>20</sup> utleiar tolkinga til Friedländer ytterlegare og identifiserer utan tvil vandringsmennene med Kristus og disiplane på vegen til Emmaus slik det står å lesa i Luk 24, 28 - 35. Heilt urimeleg er nok ikkje dette fordi vertshuseigaren og pilegrimane liknar ein god

---

<sup>18</sup> Konsulter **Cusanus (1440) v/Hopkins (1990), kap. 9, s. 16**. Eit representativt utval frå hans filosofi, men ikkje akkurat dette sitatet, står i **appendix 5**. Men sjå dessutan **ibid., kap. 26**.

<sup>19</sup> Sjå **Friedländer (1955), s. 208**.

<sup>20</sup> Sjå t.d. **van Bühren (1997), s 271**.

del på Caravaggios eiga framstilling av tilsvarande rollefigurar i til dømes ”*Emmaus - måltidet*” i *National Gallery* (**sjå fig. A – 6**). Problemet er berre at evangelieteksten er klar på at der var tre personar og to disiplar, og ikkje ein som her, som var i følge med Kristus til Emmaus. Jesus openberr sin skjulte natur først ved forteljingas avsluttande klimaks, der Han bryt brødet liksom i nattverden. Dette respekterer Caravaggio i sine to versjonar av temaet, og andre kunstnarar i tida, som Rembrandt, er like konsekvente når det gjeld dette. Eit andre, ikkje utdjupa tolkingsforslag namngjev den fremste pilegrimen som St. Giacomo di Compostela, pga. muslingen<sup>21</sup>. Sistnemte er kanskje den allment mest kjente og dyrka pilegrimshelgenen. På Caravaggios tid hadde likevel skjellet for lengst vorte eit generelt pilegrimssymbol. Men måten kunstnaren klistrar figurane frå ulike tider i konstallasjonar her i maleriet, verkar i seg sjølv å vera teologisk premeditert. St. Giacomo vart martyrisert med eit sverd, våpenet i hans direkte nærleik. Liksom med eselets kjevebein, tydeleggjerast i så fall sverdets ambivalente verdi som *ecclesia militans* sitt våpen; både drepende og livgjevande.

Nesten heilt mørklagt i nedre venstre hjørne sit ein liten skapning med samanfolda hender og bedande, oppovervendt blick som har ei krykke ved sida av seg. Han mottek hjelp i tråd med NT si femte miskunnsgjerning; **å sjå til dei sjuke**. Men: Kven mottek stakkaren hjelpa frå? Er det St. Martin? Om vi respekterer denne gjengse oppfatninga, vil helgen - offiseren St. Martin liksom Pero utføra to gjerningar, altså **både sjå til dei sjuke og kle dei nakne**. Og det meiner i vår tid fleirtalet, med unnatak av Beverly Heisner (1976), som utdjuar kvifor den fremste pilegrimen er den sannsynlege hjelparen for den sjukdomsramma. Mannen med krykka vert hjelpt av den langhåra pilegrimsfararen, som då er St. Rocco. Denne helgenen vert alltid framstilt i pilegrimsdrakt, sjølv om han heilt frå ca 14. hundreår er vorte sett på som hellbreddar av sjuke, og spesielt dyrka som vernehelgen for dei pestramma. Dyrkinga av St. Rocco var sær populær i Italia. I biletkunsten er det ifølge Heisner langt frå uvanleg å avbilda korleis han hellbreddar sjuke midt under ein pestepidemi, medan døde vert frakta bort i bakgrunnen. Om vi persiperar krykke-mannen, pilegrimane og likfølgjet som ein konstallasjon, er det her mogeleg å sjå eit liknande St. Rocco - motiv hos Merisi. I så fall vil pesthelgenen **både få husrom som ein framand og gje hjelp til ein sjuk**, i den alternative triangulære relasjonen vertshuseigar - pilgrim - krykkemann. Vi har likevel ikkje nok ikonografisk eller bibliografisk materiale til å trekka definitive konklusjonar korkje til fordel for Jesus og apostlane, St. Rocco, St. Giacomo eller andre, men pr i dag er desse dei mest omtalte tolkingsalternativa dersom vi vil gje denne mannen historisk identitet. Derimot er det

---

<sup>21</sup> Synet forfektast t.d. av **Bologna i Massamormile (2003)**, og av **Gazzara (2003)**. Hans engelske namn er St. James the Greater. Til prov på at ein hadde vore i Compostela, tok pilegrimane tidleg eit skjell med heim derifrå.



allmenne inntrykket av ein gjensidigskap og anti - pauperisme like klart her som i samhandlinga mellom dei andre figurgruppene. Verket demonstrerer den urkristne<sup>22</sup> haldninga at den trengande er ein likeverdig medbror som i neste augneblink, og like eins, anten kan gje deg miskunn eller ikkje kjenna deg. På 1600 - talet, i motsetnad til t.o.m. mellomalderen, er dette ein utypisk mentalitet<sup>23</sup>. No var den fattige eller svake ein trussel mot normaliteten som måtte ufarleggjerast i ei fast rolle i samfunnsstrukturen: Anten skulle dei plasserast i fengsel eller på institusjon, eller hjelpast inn i ein funksjon i det aktive, arbeidande samfunnet. Aspektet er eit godt døme på det vi kan karakterisera med eit paradoks som Caravaggios radikale ortodoksi; at han laga ikonografiske løysingar som braut med store deler av det teologiske og kunstnarlege miljøets diskurs, men likevel var meir tru mot bibelteksten.

I øvste bilethalvdel ser vi sjølvsgatt **Maria & Barnet, borne fram av to englar** som dessutan formidlar kontakt i kraft av sin konkrete mellomliggande posisjon mellom den øvre guddommelege sfæren og det nedre verdslege nivået, i samsvar med den funksjonen englar i teologisk forstand skal ha. Englane synleggjer òg mest direkte syntesen av to partar som ber fram det høgare meiningsnivået som er frukta av den gjensidige, dialogprega kommunikative praksisen på det lågare nivået: Den som omfamnar vert i kraft av si eiga omfamning, sjølv omfamna (sjå fig. A – 1 øvst). Spesielt framhevast dette poenget; formidling, med den eine engelen som rekker ei utstrekkt høgare hand ned mot menneska som midt i ein hard og travel bykvardag likevel ikkje vik unna for å sjå til sin neste.

### **IKONOGRAFISK<sup>24</sup> KONTEKST FOR VERKET:**

#### **KORLEIS DEI TRE VIKTIGASTE IKONOGRAFISKE INSPIRASJONSKJELDENE TIL MALERIET INNEBER EIN EKSTENSJON AV MEINING FOR KOMPOSISJONEN SOM HEILSKAP, ETTER KVART SOM DEI LEGGAST TIL:**

Maleriet av ”*Dei sju miskunnsgjeringane*” vart aldri kopiert eller replisert av seinare kunstnarar. Delvis skuldast dette at scena er totalt avhengig av ein visuell representasjonsteknikk som Caravaggio var ganske åleine om å utvikla og til fulle forstå og utnytta brukspotensialet til, delvis at lekbrorskapet *Pio Monte* i 1621<sup>25</sup>, for å få ro rundt drifta og gudstenestene, vedtok at absolutt ingen fekk gjera kopiar av verket. Ei heller finst der ikonografiske førebilete i direkte forstand. Meir presist er det å seia at verket, på det visuelle

<sup>22</sup> Pacelli (1994a), ss 93 - 98, gjer den interessante observasjonen at verket som heilskap utgjer ein motkultur mot tidas pauperistiske samfunn. Den fattige er på 1600 - talet omgjort ”frå deltakande subjekt i eit samfunn gjennomsyra av den religiøse dimensjonen, til eit objekt for assistanse” (ss 93 - 94).

<sup>23</sup> Jamfør underkapitla om ikonografisk bakgrunn og verdsbilete under, samt første del av kap. D.

<sup>24</sup> Ordet ikonografi er ei samanslåing av *eikon* og *graphia*, og tyder etymologisk biletskrift. Dette underkapitlet vil like eins sjå maleriet i samheng med både visuelle og litterære forlegg som er relevante.

<sup>25</sup> Sjå Pacelli (1994a), s 69.

planet, oppstår som ein spesiell union mellom minst tre ikonografiske inspirasjonskjelder: **1) dei sju miskunnsgjeringane, 2) dommedagsscena, og 3) den miskunnsame Maria.** For alle tre motiva vert det utvikla faste og konsistente biletlege konvensjonar frå høgmellomalderen, trass i endringar innanfor tidsrommet.

Sjølv om dommedagsscener der Kristus skil fortapte frå frelste ofte vart framstilte utan miskunnsgjeringane frå høgmellomalderen av, helst over dører (**sjå fig. A – 15**)<sup>26</sup>, førekom knapt det motsette; at ein laga avbilingar av Bibelens kanoniske velgjerningar utan referanse til Jesu andre komme på skapinga sin åttande dag<sup>27</sup>. Frå og med Benedetto Antelami (1196)<sup>28</sup>, er det etablert ein grunntype der ein på sida har seks eller sju separate felt eller panel der menneske praktiserar Matteus-evangeliets gode gjerningar i ein verdsleg kontekst. Men i sentrum kronast handlingane alltid av den apokalyptiske openberringa i ein himmelsk dimensjon som utgjer deira einskap. At Kristus tilhøyrrer eit anna røyndomsnivå er tydeleggjort ved å gje Han ein større figur, midtstilling, og/ eller visa konkret at Han svevar i ei høgare sfære. Variasjonar over denne ikonografiske løysinga med velgjerningar og dommedag saman, fekk stor distribusjon, og skulle verta vanleg i høgmellomalderen, renessansen og heilt fram til barokken i portalrelieffet (**sjå fig. A – 7**), maleriet (**sjå figurar A – 8 og 9**) og i teikningar (**sjå fig. A – 10**). Dersom Jesus er avbilda i småscenene med gjerningane, er det som seg sjølv og i ein observerande eller legitimerande, eller, som her, i regelrett fusjonerande funksjon (*Love*) snarare enn direkte deltakande rolle (**sjå fig. A – 11**).

Etter reformasjonen vart det vanleg i flamsk kunst å tona ned eller til og med utelukka heilt ein religiøs tilknytning av gode gjerningar til løn eller straff i det hinsidige, sidan den protestantiske teologien forfekta at mennesket var frelst gjennom trua åleine, og sjølv dei største velgjerningar stod då fram som ufullkomne i Guds auge (**sjå fig. A – 12**). Det eine nye representasjonstekniske aspektet som kjem inn her, er at ein har gått bort frå separate panel til å skildra ulike miskunnsgjeringar i åtskilte grupper i eit vidstrekt biletlanskap, der blikket må vandra over lange distansar for å kunna samla alle gjerningane under eitt felles konsept. Visuelt definerte arkitektur- og landskapsformer brukast liksom konjunksjonar til å bygga bru mellom ei handling og den neste. Vi kan ikkje gripa innhaldet med intellektet i eitt einaste blikk, når vi har identifisert figurane, som med Merisis maleri. Sjølv om vi skulle ha eit travelt byrom med alle sju gjerningane og ein representasjon av guddommen over, tillet ikkje desse paradigma for romkonsepsjon ei skildring av motivet som på same måten framstår som

---

<sup>26</sup> **Sjå Hodne (2004).**

<sup>27</sup> For ei meir generell drøfting av den føregåande ikonografien til dei sju miskunnsgjeringane generelt; konsulter **van Bühren (1998)**. Sjå **Pacelli (1994a)**, ss 29 - 47 for ei meir konsis analyse sentrert rundt maleriet.

<sup>28</sup> **Pacelli (1994a)**, s 32.

velordna og samantrengt, tidlaus og momentan, eit stykke liv for evig stilna midt i ein komplisert overgang mellom tilstandar<sup>29</sup>. Derimot formidlar Caravaggio - maleriet, meir enn denne typen, ein direkte suksesjon frå ein episode til neste.

For det andre, sjølv om det guddommelege berre er diskret til stades her under Cornelius de Vaels reformerte 1600 - tals tradisjon, i eit maleri av Den heilage familie på vegg, har vi som før ein skarp og eintydig oppdeling i to sfærar. Hos Caravaggio derimot eksisterar menneska og dei himmelske vesen på same monistiske røyndomsnivå for blikket, under same lys og med same representasjonsmodus. Same type egalitære naturstudium ligg bak alle dei tradisjonelt hierarkiske røyndomsnivåa; det guddommelege, englar og menneske.

Det tredje og mest interessante aspektet i høve til "*Dei sju miskunns gjerningane*", er at gjensidigskapsprinsippet som det vidarefører frå mellomalderen, på 1600 - talet verkar å verta definitivt forlate. Den hjelpande og den hjelpte er ikkje lenger likeverdige brør. Både i Merisis verk og i den eldste kunsten og litteraturen, får velgjeraren sjølv hjelp ved å hjelpa, liksom ein engel som sjølv vert omfamna ved at han omfamnar. Tvert imot viser de Vael - dømet pauperismen i praksis: Fattige eller andre svake var, frå då av til våre dagar, underlegne utskot i kontrast mot det fungerande samfunnet. Desse måtte anten hjelpast attende til normaliteten så snart som mogeleg, eller eliminerast som trussel gjennom omplasseringar på internat eller i fengsel. Ved bordet i denne figuren sit representantane for ein institusjon driven av staten, eller oftare av private borgarar, med ei autoritær mine. Trengande står rundt og ventar på merksemd. Kleida viser tydeleg kven som har hamna i kva for ein kategori av den strukturaliserte fattigdommen. Dei fattige vart marginaliserte. Ein frykta deira identitet liksom eit urovekkjande svart hol som truar med å sluka det skuggeredde samfunnets velregulerte univers<sup>30</sup>. Caravaggios enno gjensidige ytingar mellom sosialt likeverdige personar, er forvist frå det vanlege 1600 - tals mennesket sin mentalitet.

Essensen i inntrykket av vårt altarmaleri er om lag som Stella Leonetti briljant oppsummerar i sin kortfilm<sup>31</sup>: "*Under, alle dei sju miskunns gjerningane i ei einaste samordna rørsle, og over, i ein malstraum av (guddommeleg)lys, tre englar*", som er lystransmittørar. Desse symboliserar med sin mellomliggande posisjon det gjensidigskapsprinsippet som er felles mellom guddommeleg og jordisk miskunn, og som mogeleggjjer kommunikasjon og einskap (*monas* (?)) i Caravaggios verdsbilete.

---

<sup>29</sup> Jamfør underkapitla om tekst/ retorikk og verdsbilete/ poetikk under. Sjå **kap. D** for den mest grundige handsaminga av pauperismens rolle gjennom historia som moglegeheitsvilkår for miskunnsarbeidets ulike andlet eller manifestasjonar før og under den tidleg moderne epoken.

<sup>30</sup> Konfronter underkapittelet "*Dei sju miskunns gjerningane sitt verdsbilete*" for å forstå det same fenomenet frå ein annan synsvinkel. Ta dessutan ein ekstra kikk på **(FIG. A – 26)**.

<sup>31</sup> **Stella Leonetti: "Vernissage! 1607, Caravaggio", HIP film (2002).**

Radiografisk gjennomlysing avslører klart, blant fleire korreksjonar/ *pentimenti*, at i ein tidlegare fase i arbeidsprosessen hadde kunstnaren plassert Samson - figuren der det i dag er ein opning på midten. Faktisk kan vi pga vel hardhendte reinskingar tidlegare<sup>32</sup> oppdaga spora av denne endringa med det blotte auga på ryggen til likberaren (sjå fig. A – 13). Heller ikkje Jesus - figuren var med i det opphavlege konseptet, berre tre englar. Radiografifotoet (sjå fig. A – 14) let oss skjelna ein tredje engels overkropp og hovud til høgre, i ferd med å slutta seg til dei to nedre englefigurane. Dermed var det først i ein andre fase at Caravaggio fann ei ikonografisk løysing på problemet om korleis det tradisjonelle domsaspektet (sjå figurar A – 15 og 16) skulle inkluderast i hans sju miskunnsgjeringar<sup>33</sup>.

Det var altså først på eit seinare tidspunkt at maleriet i tillegg, frå ein valt synsvinkel vart mogeleg å vurdera som ei spesiell tolking av bibelstadens dommedagsutlegning der den gode hyrde skil sauene til høgre for seg, og geitene til venstre, i ein ekstensjon av den opphavlege meininga. Problemet kan ha lagt i at i tidlegare versjonar som vi har sett døme på, slo miskunns- og domsmotivet saman utan eigentleg å integrera dei i ein fleirdimensjonal einskap, og var såleis til beskjeden hjelp. Ambivalensen i gesten til den eine engelen eksemplifiserar denne integrasjonen ved at han på ein gong både velsignar menneska som utøvarar av dei sju miskunnsgjeringane, og dømmer dei som sauer (frelste) og geiter (fortapte). Begge desse meiningane i gesten har referanse i tekststaden<sup>34</sup>; **Matt 25, 31 - 46**.

I tillegg til å skapa ein original harmonisk integrasjon av miskunns- og dommedagsikonografi, maktar kunstnaren å inkludera hovudprinsippa i det tredje<sup>35</sup>, aller mest emblematiske motivet for stiftingar av typen *Pio Monte*, og veva samtlege tre ikonografiske raude trådar så tett saman at dei for auga framstår som ein slags uløyseleg ikonografisk treeiningskap. Eg talar om motivet MATER MISERICORDIAE, dvs Maria som samlar og vernar dei fromme truande under si kappe (sjå fig. A – 17). Først i den endelege versjonen,

---

<sup>32</sup> To forfattarar har gjort spesielle radiografiske analysar av ”*Dei sju miskunnsgjeringane*” og publisert fotografi av radiografisk materiale; **Vincenzo Pacelli (1994a)** og **Maurizio Marini (1987)**. Trass i at reinskingar har tynna overflata noko, vert maleriet vurdert som bortimot perfekt og intakt bevart. Originalane frå den radiografiske undersøkinga i 1969 er gått tapt, og ho er enno ikkje gjort på nytt. Å måtta støtta seg til gamle avfotograferingar i arbeidet med å forstå maleprosessen, vanskeleggjer sjølvstøtt lesinga ein del.

<sup>33</sup> Regissøren **Stella Leonetti** har i sin nemnte kortfilm ”*Vernissage! 1607, Caravaggio*”, brukt kjennskapen om den første versjonen med tre englar til inspirasjon for å mala eit spesielt bilete av dei interessetegnadar som oppstår mellom oppdragsgjevarar, publikum/ brukarar og kunstnarar i forskjellige kunstverder til alle tider. I kor stor grad desse korreksjonane i vårt maleri er motiverte av kunstnarens eigen vilje kontra kommisjonens forventningar og pålegg, forblir uavklara. Det einaste vi kan slå fast, er at det endelege resultatet er frukta av ei idéutveksling mellom kunstnar, oppdragsgjevar og offentlegheita sine rammevilkår for kva ein kunne forstå, og kva ein kunne godta juridisk.

<sup>34</sup> For ei ytterlegare utdjupeing av kva tyding Caravaggios ambivalente gestar har for hans framstilling av Dommen eller den avgjerande augneblinken; sjå underkapittelet om retorikk under.

<sup>35</sup> Eigentleg er det umogleg å fastslå den innbyrdes rekkefølga, om det var Samson eller himmelgruppa som vart korrigerert først, men det er heller ikkje det vesentlege.



som vi har sett av radiografien, vart dette tredje konseptet, vern, introdusert i komposisjonens meiningsheilskap med dei to andre, ved at Maria saman med Jesusbarnet erstatta ein engel<sup>36</sup>.

Ein av dei yttarst få monografiske framstillingane av den særst utbreidde og populære kappemadonnaen sitt opphav og historie, er gjort av Christa Belting - Ihm i 1976<sup>37</sup>. Dei tidlegaste bevarte bileta vi har der St. Maria brettar ut si kappe over fromme menneske som uttrykk for vern, adopsjon og at ho går i forbøn for dei framfor Herren, er illuminasjonar frå 1270 - åra<sup>38</sup>, og som maleri Duccio sin "*Madonna dei Francescani*" (sjå fig. D – 4). I løpet av få år fann ein fram til ein standardtyphus der ho står frontalsymmetrisk og breier ut si blå kappe så langt armene rekk, dvs over heile verdas himmelkvelving. Frå slutten av 13. hundreår oppstår stadig fleire lekbrorskap via til forsorg for gamle, fattige, sjuke, fangar, svoltne, daude i tråd med Skrifta, konstituerte under MATER MISERICORDIAE sitt vern<sup>39</sup>. Frå då av, i relieff, fresko eller maleri, stod eller står enno motiv av den nemnte typen som altertavler eller eit slags emblem over inngangsportalar i hospits eller kyrkjer tilhøyrande slike lekbrorskap (sjå figurar A – 18 og 19). Ein interessant konsekvens ved bruken av bilde som dei over, er at når ein går inn i kyrkja, så går ei òg sjølv inn under kappa, under kyrkjens fold. På denne måten vert miskunnsmadonnaen vidare eit symbol på kyrkja. I MATER MISERICORDIAE og kyrkja sin felles naudsynete funksjon som formidlar mellom Gud og menneske, er dei uomgjengelege for katolsk religiøs praksis sjølv i dag. Ein posisjon der ein som regel plasserar symmetriske motiv som alltid er symbol på kyrkja sjølv, er i hennar høgaltar<sup>40</sup>, slik òg Caravaggio gjorde her. Paolo Veneziano (sjå fig. A – 17) (ca 1330) laga ein slik Maria - figur som sentralpanel i eit altartriptyk, som trass i alle ulikskapar har grunnleggjande komponentar til felles med Caravaggio. Vi kjenner att i dette dømet, i forhold til Merisis verk, den via Maria inkarnerte Kristus som på same tid er den dømmande Herren i sitt andre komme, med verdas himmelkvelving under seg. Her er på eit vis alle tre aspekt(velsigning, dom, vern) med samstundes. Men meir enn noko anna fornemmer vi analogien til kapa i korleis englane med sine vengjer formar ei tilsvarende symmetrisk omsluttande "plagg" liksom ein vernande aura omkring menneske som utførar gode gjerningar, nettopp som i Veneziano si altartavle<sup>41</sup>.

---

<sup>36</sup> Som vi skal sjå i siste underkapittel, medfører inkluderinga av Maria & Barnet saman, at den teologiske relevansen til Cimon & Pero trer klarare fram.

<sup>37</sup> For ei utdjuing; sjå **Belting - Ihm (1976)**, spesielt ss 62 - 80, samt illustrasjonar.

<sup>38</sup> **Ibid.**, ss 68 - 69.

<sup>39</sup> **Ibid.**, s 71.

<sup>40</sup> **Sjå Hodne (2004)**.

<sup>41</sup> Det er sjølvstundt tvilsamt om Caravaggio har sett akkurat dette verket. Men typen "*Schüttzmantelmadonna*", med tallause undervariantar, var som sagt populær i heile Italia, og spesielt i Venezia (jfr **Belting - Ihm, 1976**). Dei fleste som i dag skriv om Caravaggios tidlege utdanning i Nord - Italia, reknar det som overveldande sannsynleg at han var i Venezia. I 1580 - åra gjekk han i lære hos Simone Peterzano, som sjølv hadde vore elev av Tiziano (sjå **Puglisi (2000)**, og starten av **kap. E** nedanfor).

Kappa er ei forlenging av Jomfruas heilage kropp, vid nok til å nå ned til og rundt heile verda under ho. Dette heilage plaggets medierande evne, kapasiteten til å formidla kontakt mellom himmelsk og jordisk nivå, utdjupast av Caravaggio på minst to måtar: Den himmelske vengekappa kastar skugge på fengselsmuren i den napolitanske gata. Flagrande draperingar rundt den overjordiske gruppa går frå eit uerkjenneleg opphav hinsides maleriets øvre rammekant, via dei heilage vesen og heilt ned til bakkenivået, i ein antyda, men ikkje uproblematisk kontinuitet med menneskas draperingar. Området rundt engelens hand innsirklar området for mediasjonens kraftsentrum. Guddommeleg einskap er maksimalt kontrahert øvst, medan kjærleikens manifestasjonar mangfoldiggjerast nedover. (Prøv ein resepsjon av alle folda draperingar i (**fig. A – 1**) isolerte frå andre element. Visjonen skulle ikkje då vera så ulik frå (**fig. A – 20/ D - 2**)). Foldehandsaming i barokken f.o.m. Caravaggio vitnar nok dette maleriet meir enn nokon andre om. Ny (**kap. E**) interesse går mot å visa tingens overflatekarakter som infinitt folda, i ein uendeleg kompleks integrasjon av lyse og mørke felt, ved teksturologien til gjenstanden, ved den folda folden, ved hans chiaroscuro, og slik mot ein vilje til å uttrykka hans uendelege karakter som materiell ting, visualiseringa av ein infinittisme utan eigentleg byrjing eller slutt for anna enn guddommeleg persepsjon. Folden vert metafor på tidas nye verdsbilete Merisi, og, skal vi sjå, Bruno akkurat då lagar dei mest komplette ytringane av<sup>42</sup>. Heile tida er ambivalensen mellom nærleik og avstand bevart i foldenettverket, liksom med engelens høgre hand. Anten handa frå ein valt synsvinkel velsignar, dømmer eller vernar, alt etter kva for av dei tre ikonografiane vi legg mest vekt på, er den polyvalente gestens overordna funksjon like eins å vera mediatør for/ distributør og mottakar av guddommeleg nådekraft til underscena. Det er framfor alt derfor mogeleg å oppfatta bildet som eit distribusjonsnett av heilage plagg som mangfoldiggjer seg frå eit felles utspring i den eine guddommelege draperinga. Folden byrjar utanfor maleriets/ forstandens rammer, liksom det guddommelege lyset. Å kle dei nakne, i venstre framkant, inneber ikkje berre å oppfylla kroppens behov for varme og tildekking, men dessutan at du adopterast av kappa sin heilage eigarperson, tileignar deg og imiterar St. Maria sine miskunnsegenskapar i vid forstand. I bakgrunnen får den daude ei kristen gravlegging av presten. Såleis er ikkje den avlidne si sjel naken og forsvarslaus når ho skal stå til rekneskap for sine synder i himmelen, men får kyrkjjas vern svøpt omkring seg som eit likklede, Jesu likklede<sup>43</sup>, i ein indikert kontinuitet med dei andre draperingane i scena. Kyrkja, samfunnet av dei utvalde på jorda sitt byggverk, visast

<sup>42</sup> Konsulter òg **Deleuze (1993)**, om korleis Leibniz vidareutvikla idéane om folden.

<sup>43</sup> For korleis tilbedinga av relikvien Jesu likklede, som bruken av det i kunsten, fekk eit stort oppsving i Italia etter at det vert brakt frå Frankrike til Torino ca 1580; sjå kapittelet av **Sheldon Grossmann**; *"The Sovereignty of the Painted Image: Poetry and the Shroud of Turin"*, i **Jones & Worchester (2002)**, frå s. 179.

vi, er lik St Marias kappe og kropp, fordi det var berre pga Jomfrua at Ordet først kunne inkarnerast hos og ta bustad blant oss. Ved å ikle seg hennar lekam, fekk det guddommelege vesen òg menneskeleg identitet. Ved å gå inn i kyrkja, kan vi få Ordet til å gjenfødest i oss.

Eit anna viktig nytt aspekt som trer fram hos Caravaggio pga den originale måten han knyt saman tre ulike semantiske felt i betraktaren, tre forskjellige uttrykk for det same i ein ny einskap, bør òg kommenterast: Personane under kappan er ikkje lenger berre oppdragsgjevarar eller andre prominente gestaltar frå kunstnarens samtid, men alle praktiske utøvarar av dei sju miskunnsjeringane. På ein gong er dei både anonyme representantar for Napoli by og hans innbyggjarar anno 1607, under Jomfruas vern, og gjenkjennelege førebiletlege døme frå ein fjern heroisk tidsalder i kyrkja si historie, i ein ikkje - reduserleg ambivalens. Benedetto Bonfigli (sjå **fig. A – 19**) si episke og grundige utlegging av motivets innhald frå 1464, er illustrerande utdjuping av korleis Michel' Angelo Merisi ca 150 år seinare fusjonerte og gjenbrukte etablerte biletkomponentar frå tida før; byen under Maria og Jesu vern, folket under denne kappan og andre helgenar som ei slags utviding av plagget og meddistributørar av dets kraft til å hjelpa både i det hinsidige og overfor dennesidige problem. På tilsvarande måte vidareformidlar St. Martin kappan som kler ein naken, anonym representant for folket.

Pacelli (1994a) framhevar korrekt kor viktig MATER MISERICORDIAE - aspektet hadde vore forut for stiftingar tilsvarande *Pio Monte*, og at det nok var henne ein ville visa til når Maria først vart inkludert i ein seinare fase. Òg Friedländer<sup>44</sup>, nemner i sin korte drøfting av verket at denne ikonografien er fundamental. Men ikkje ein gong Pacelli i den mest grundige og omfattande ikonografiske analysen illustrerer eller drøftar dette førebiletet, og han viser ikkje korleis den miskunnsame Maria, slik ho hadde vorte etablert som biletttype, og brukt som emblem av lekbrorskap, enno er subtilt og lærd nærverande hos Caravaggio i heile sin figur, slik at ingen tradisjonelle teologiske aspekt skal gå tapt. Det er berre i dei kunsthistoriske tekstane om verket, at tapet skjer. Sjølv om sistnemnte førebilete nok er det som fortonar seg mest kryptisk for oss i vår tid, uttrykker den ferdig utvikla standardtypen sentrale katolske idéar i eit sinnrikt visuelt språk. Trass i den konsensus som verkar å herska blant kunsthistorikarar i dag over lesinga av Michel' Angelo Merisis versjon, er det etter mi meining umogeleg å danna seg ein tilnærma adekvat forståingsbakgrunn til hans maleri for *Pio Monte della Misericordia* utan å eksplisitt trekka inn idéane og dei visuelle formidlingsløysingane omkring det marianske omgrepet '*Madonna della Misericordia*'.

---

<sup>44</sup> I Friedländer (1955), s 209.

## (BIBEL)TEKSTEN OG CARAVAGGIO: EI OVERSETJING AV ORDET TIL VISUELL FORM:

Eg nemnte ovanfor at vi ikkje har bevart dokument som kontraktfestar kommisjonens krav om kva element maleriet skulle innehalda, og som vi kan konfrontera det ferdige resultatet med. Det evangeliske, litterære forlegget er derimot openbart nok, og det inneheldt retoriske verkemiddel eller grep med omsyn til formell ordning av heile tekstmassen i hovudgrupper, og til den syntaktiske strukturen til setningane i undergrupper, som ein i påfallande grad gjenerindrar i den biletlege representasjonens tilsvarande strategi for å bevega, behaga, belæra (sjå fig. A – 21). Vi vil no vurdera om det visuelle uttrykket er bygd opp på same måte og brukar tilsvarande retoriske verkemiddel som det litterære. Akkurat som dette verket kan vurderast som ei samansetjing av tre hovuddelar slik det er gjort greie for ovanfor; ein øvre guddommeleg del med få figurar og to meir samansette grupper på kvar side av ei delelinje, kan òg **Matteus-evangeliets** likning om Dommen, **vers 31 - 46**, inndelast i eit første, samlande avsnitt med få setningar, og to påfølgjande lengre avsnitt, begge like lange, med mange setningar og sekvensar. Mellom dei to nedste tekstavsnitta etablerar bibelstaden ein antitetisk, dvs uforsonleg opposisjon, mellom høgre og venstre side. Motsetninga gjeld utforminga og inndelinga av setningane så vel som innhaldet. Venstre side, dei fortapte, vert ein konsekvent negasjon av høgre side, dei frelste.

Interessant er det derfor å påpeika at for Caravaggios domsavseiing er berre inndelinga mellom høgre og venstre klart gjennomført på det grunnleggande formale planet, i abstrakt analogi til teksten, medan det forblir eit opent spørsmål kven blant einskildfigurane som er fordømte, og kven som er dei utvalde i forhold til den himmelske delen av biletet, akkurat som i ”*St. Matteus kall*”<sup>45</sup> (sjå fig. A – 22). Ei samanlikning mellom dette og ”*Vår miskunnsame frue*” er særst instruktiv for å illustrera eit *leitmotif* i Merisis kunst, dvs teiknets ureduserlege mangetydigskap, noko som evig engasjerer betraktaren og er karakteristisk for alle gode kunstverk. I denne sju år tidlegare scena har vi liksom i miskunns gjerningane ei dramatisk spenning mellom ei himmelsk side, her til høgre, og ei verdsleg, på motsett side av vindaugsskodda. Men: Tenk nøye over den såkalla Matteus sin peikegestus. Må det eigentleg vera han som er Matteus - figuren? Å halda på denne gjengse konstateringa, er like forstokka som å halda fast på gamle affermasjonar<sup>46</sup> a la H. C. Andersens ”*keisarens nye klede*”. I staden må vi halda på den barnlege lærde uvitenheit og innsjå at figuren som sådan er ”naken” og utan eigenskapar, eit destillasjonsapparat for ei bakanforliggende sanning som stadig

<sup>45</sup> Sjå **Raabe (1996)**, ss 78 - 87, for ei detaljert analyse av ”*Matteus kall*” etter dette parameteret.

<sup>46</sup> Affermativ teologi: Sjå **appendix 5**; ”*De docta ignorantia*”.



fornyar seg. Elles går det som verkar å vera Caravaggios hermetiske hovudpoeng tapt, nemleg at vi har ein ureduserbart polyvalent gest som peikar vidare mot dei andre figurane, samstundes som han på ingen måte ekskluderar figuren som utførar peikinga. Heller ikkje Jesu peikefinger er, om vi ser etter, i realiteten eintydig retta mot einskildindivid. Vegene til frelse går frå den menneskelege dimensjon gjennom imitasjon, *mimesis*, av Kristi og mellommannen St. Peters liv og handlingar, er det mest "demonstrative" som visast. Kven dei utvalde er, er like uavklara her i bildet som i det verkelege livet. Ifølgje Evangeliet har Jesus kraft til å forsona det mest ulike, å frelsa sjølv dei som står lengst frå Han og er aller mest nedsunkne i syndas ytterlegskapar. Legg merke til at det er Kristus, sjølv om han er lenger vekke enn St. Peter og er gripen eller fryst i eit eksakt motsett rørslemønster vekk frå og ikkje mot bordet, som har den handa som rekk aller lengst. Kanskje er han som til sist omvender seg og vert ein samtidas Matteus, ungguten som sit ansent ytst på stolkanter i symmetrisk motsetnad til Kristus? Han rommar dessutan i si drakt, sin påklede identitet som syndar, fargane i påkledninga til alle dei andre tollarane til saman. Guten ytst på feil/ venstre side har òg, ifølgje Raabe (1996), oppknytte skolisser som gjer han i stand til straks til å ta av seg skoa for å gå barbeint saman med Herren og apostlane inn i verdsleg fattigdom i neste sekund. Men kanskje frelsast derimot berre den einaste menneskefiguren på rett/ høgre bilethalvdel, som saman med St. Peter, som er utan nådekraft til å rekka den fjernaste syndar, dannar eit nesten symmetrisk par? Dersom peikaren må vera den som kjenner kallet, kan ein òg t.d. undra seg over kva St. Peter syslar med, for seg sjølv, saman med feil person. Det mest eintydige det er mogeleg å seia om "St. Matteus kall", som for "Dei sju miskunnsgjeringane", er at maleriet avbildar korleis forskjellige menneske med like forskjellige føresetnader, reagerer på mange måtar på eit plutsleg lysglimt av guddommeleg inspirasjon, her og no, om å venda om og via livet til dei gjeringane som er gode og rette. Ingen uoverkommeleg antitese korkje mellom heilage og fortapte tollarar i Roma, eller velgjerarar i Napoli, kan sporast. Ein tradisjonell dom i forhold til framtida, til all tid, kan ikkje fellast, fordi òg i framtidige tidspunkt vil vår eiga skjebne avhenga av evna til å handla rett der og då. Kven som vil halda seg under det guddommelege lyset framover, seier soga ingenting om. Vi visast ein kvardagssituasjon det er mogeleg å kjenna seg att i og venda, tropologisk, mot oss sjølv, gjenkalla mnemoteknisk i minnet gong etter gong etter gong, når det trengst. Same ambivalensen mellom det trivielle og det mystiske, sublime, er til stades i "St. Matteus kall", i "Dei sju miskunnsgjeringane", og, skal vi sjå i **kap. E**, i "St. Thomas tvilaren". Peike- eller demonstrasjonsgestane gjorte for å visa den epistemologiske statusen til sanninga bak erfaringas gjenstand, er av same type, ein *gnosis* grunngeven av Naturens orden. Liksom tvilarens finger i biletet forsvinn inn i ein

uendelegskap av foldar, indikerar engelens gest i det napolitanske altarmaleriet eit mangfold av *exemplum*. Og gesten er polyvalent; dømmende, velsignande og vernande alt etter kva for ikonografi vi ser/ les i biletet. For oss som for hjelpeutøvarane, gjeld det å gjenkjenna og å halda på Jesu bilete i mangfoldet av tilsynekomstar<sup>47</sup>. Kunstnaren har i si tolking teke eit standpunkt om ikkje å oversetja antitesen i bibelteksten til visuell form, slik det hadde vore vanleg å gjera det både i mellomalderen og renessansens representasjonar som hadde ein referanse til historias ende(**sjå figurar A – 15 og 16**). Ei heller er det tale om ein syntetisk motsetnad tilsvarande Antelami (**sjå fig. A – 7**), der to grupper med like gode men forskjellige eigenskapar møtast i Jesus som eit forsonande prinsipp i midten. Då ville det vore eintydig at figurane var frelste. Engelen, mediatørens gest er fleirtydig; både vernande, velsignande, resolutt dømmende og transmitterande, noko som forståast betre når vi trekk inn dei nemnte ikonografiske inspirasjonane som ligg bak. Om vi prøvar oss på eit slags skilje mellom høgre og venstre bilethalvdel, ei kvalitetsvurdering av kva som skulle vera tilstrekkelege gode gjerningar for frelsa og ikkje, vil vi rett og slett ikkje nå fram<sup>48</sup>. Karakteristisk for dette maleriet, der vi i likskap med ”*St. Matteus kall*”, òg har ein spenning mellom høgre og venstre side i ein her-og-no-situasjon der menneska kan velja handling, er den særeigne og konsekvente interessa for ei polyvalent skildring, gjennom teikn og gestar, med omsyn til sakas endelege utfall. Om vi vel å sjå på figurane som samtidige napolitanarar gripne under deira daglege handlingar i byen i ein sekund av deira liv, veit vi at denne scena i neste sekund vil vera oppløyst og rekonponert, personane sine handlingar annleis. Kanskje er dei av den gode, kanskje av den dårlege typen. Men det ligg utanfor vår rekkevidde å peika ut utfallet for kvart einskild menneske. Alt St. Augustin skreiv om korleis prinsippet om at det ein gong vil skje ei utskiljing på bakgrunn av våre gjerningar på jorda, er overordna, for alle menneske må uansett leva i (lærd) uvitenheit om ei avgjersle som ikkje ligg til oss. Slik vert òg denne scena overførleg/ aktualiserleg i forhold til det verkelege livet<sup>49</sup>. Det er nettopp i denne utdjupande

---

<sup>47</sup> Einskapsen ligg berre i monaden; den simple substansen, men monaden kan persiperast adekvat, meningsfullt, via ein uendelegskap av stadig fornya komposisjonar, som det best går fram av diskusjonen om Bruno i **kap. E**.

<sup>48</sup> **Fagiolo Dell’Arco (1969)**, truleg med antitese - skjemaet i tankane, argumenterar for at ”fengselssida”, til venstre for Jesus, viser dei som har tapt alt håp, den einaste tvilsame sekvensen i ein elles særst interessant tekst.

<sup>49</sup> **Lavin (2000)** karakteriserer òg Caravaggios fundamentale kunstnarlege problem som ”*l’impossibilità di vedere*”; umoglegheita ved å sjå, som ”(...) *il paradosso di percepire il macrocosmo attraverso il microcosmo, l’umanità come insieme attraverso un singolo individuo, anche il più umile*” (**Ibid.**, ss. 5 - 6). Likevel avviser han moglegheita for at det skal vera tvil om St. Matteus sin identitet i omtalte verk, fordi i den ikonografiske tradisjonen, så har alltid disippelen reagert spontant på Kristi appell i konversjonens augneblink (**Ibid.**, s. 27, **footnote 41**). På eitt plan er dette ei opportun innvending, men ho råkar ikkje fordi der ikkje finst nokon eigentleg inkompatibilitet. Den hermetiske, skjulte persepsjonsmodusen dreier seg om måten kunnskapen prosesserast eller tileignast på. Ingen tvil herskar om at den kalla forstå Ordets einskapelege meningsinnhald. Caravaggios tvil dreier seg om, som for St. Thomas og miskunnsutøvarane, å visa at ein kjem fram til denne vissa berre ved lærd uvitenheit om behovet for å nærma seg noko nytt utanfor seg sjølv. Berre slik skodast monaden; Jesu bilete.

ambivalensen mellom det klare og uoppklarlege at noko av kunstverkets evne til å fascinera og kommunisera, ligg gøymt.

Eit anna sær s viktig verkemiddel frå **Matt 25, 31 - 46** som i komposisjonen vert imitert av Merisi på ein subtil, men ikkje tilfeldig måte i maleriet, er bibeltekstens gjennomførte gjensidige utveksling mellom to partar i form av ein dialog. Prinsippet om gjensidig/ dialogisk handling, er som nemnt fundamentalt for ”*Dei sju miskunnsgjeringane*” i like stor grad som for evangelietoposet. Andre avsnitt byrjar med at Jesus openberrar sin sanne identitet som den hjelpande og frelsande overfor den andre parten i dialogen. På spørsmål frå sauene; dei velsigna menneska, forklarar Kristus handlinga som ei omvending av ein tidlegare situasjon, der Herren som ein svak og trengande i eit invertert bilete på si kongemakt, var den hjelpte, og dei som no treng Hans miskunn, var dei hjelpande. I tredje avsnitt, skildringa av geitene; eller dei fordømte menneska, har vi same replikkveksling Jesus-menneske-Jesus, men sjølv sagt med motsett forteikn. Grunnen er at den guddommelege dialogen ikkje vart skapt av geitene i løpet av livet. Dei evna ikkje å gjenkjenna Jesu bilete, i dette tilfelle hjelpetrengande, i sine omgjevnader. Ein av dei raude trådar i Matteusevangeliet er òg at Kristus må ytra seg i likningar og bilete. Englane i første avsnitt, som samlar verda under, symboliserer endeleg dei reine formidlarar som kan omfamna kvarandre klart, direkte.

Viktige felles verkemiddel mellom tekst og bilete, har frå antikken vore det vi kallar veltalenheitsreglar eller retorikk. van Bühren (1998) si bok analyserar ”*Miskunnsgjeringane*” detaljert i lys av samtidas litterært-visuelle retorikkresepsjon, sjølv om han ikkje trekk inn komposisjonell tredeling og dialog<sup>50</sup> slik vi har gjort det ovanfor. ”*Oratio laudativa*”; lovtalen, er eit oppskatta verkemiddel for religiøse maleri Merisi meistrar til fulle i sine figurar her. Quintilian (t.d. ”*Institutionis oratoriae*”, XII, 10, 52) forklarar sine brukarar kvifor lovtalen krev eit lidenskapslaust minespel, så kunstnaren kan føra stordomen i dygdene framfor auga og trenga inn til dei inste kjenslene. Betraktaren vert biletretorisk innstemt, og ikkje emosjonelt distraherert av mimikk og gestar<sup>51</sup>. Andre verkemiddel nemnte av van Bühren, som ”*amplificatio*”; amplifikasjon; (tale)kunstnaren si evne til å føra ei vid og variert mengd av døme under eitt samlande prinsipp, og ”*comparatio*”; samanlikning mellom døma, kan Merisi dessutan ha funne eit visst grunnlag til i bibelstadens seks ulike velgjeringar. I alle tilfelle har vi gjennomgått korleis Caravaggio fusjonerar døme frå antikken, GT, NT, hagiografi og samtida. Enno gjenstår eitt anna aspekt som ser ut til å vera grunnleggande

---

<sup>50</sup> Den næraste inspirasjonen her, er bruken av omgrepet topomorfologi i **Hodne (2004)**.

<sup>51</sup> Sjå **van Bühren (1998), kap. 7.1**. Ein kan undrast på korleis 1600 - tals teoretikarar og andre som skulda Caravaggio for mangel på *decorum* eller verdigheit i maleria, hadde stilt seg til dette argumentet.

relevant i forholdet mellom retorikkresepsjonen av altarmaleriet og den tilsvarende resepsjonen av Evangeliets likning om dei gode om dei dårlege menneska. Eg har i tankane måten dei følgjande seks setningane under er relaterte til kvarandre på, eller alternativt, måten velgjerningane i biletet er ordna i forhold til kvarandre på som element i ein komposisjon formulert ved hjelp av malariske, ikkje verbale, verkemiddel:

*”For jeg var sulten, og (men) dere gav meg (ikke) mat; jeg var tørst, og (men) dere gav meg (ikke) drikke; jeg var fremmed, og (men) dere tok (ikke) imot meg; jeg var uten klær, og (men) dere kledde meg (ikke); jeg var syk, og (men) dere så (ikke) til meg; jeg var i fengsel, og (men) dere besøkte meg (ikke)”.* (Matt 25, 35 - 36 (42 - 43) ).

Som ein ser, har vi med å gjera ein sekvens av setningar som ikkje er bundne saman med konjunksjonar. Denne retoriske strategien kallast *asyndeton*,<sup>52</sup> frå gresk, og tyder etymologisk noko slikt som usamanbunde, laust språk. Utan konjunksjonar som og/ då/ fordi/ eller, osv., aukar dynamikken, pulsen, tempoet, spenninga ikkje berre i litteraturen, men òg biletkunsten når den som her evner å finna løysingar for å omsetja det same til sitt medium. Av van Bühren påpeikast denne analogien både i verkets umiddelbare relasjon til betraktaren, og i sjølve scenas karakter av eit simultanbilete sett saman av einskildstudiar, ved hjelp av ein *chiaroscuro* som samstundes skil personane frå kvarandre og bind dei saman. På bakgrunn av kunstnarens kritiske og kompetente bruk av litterære og kunstnarlege kjelder, konkluderar van Bühren si retorikkanalyse med at *”Sämtliche komposisjonellen Mittel im Altarbild Caravaggios standen im Dienste des Inhalts(...)* og at *(...) Diese abschließenden Überlegungen zeugen von einer so sicheren Vertrautheit Caravaggios mit dem klassischen Rhetorikregeln, daß man ihn notwendigerweise nicht als „künstlerischen Naturburschen“ bezeichnen kann, sondern als „pittore letterato“ anerkennen muß“*<sup>53</sup>.

Eit anna interessant grep i det komplekse forholdet måleri - tekst - observatør, gjeld det som vi må kunna kalla Caravaggios ekfrase - konstallasjon mellom likfølgjet og Cimon & Pero på vår høgre side i verket. Snarare enn å visa til den spesifikke bibelstaden, underbyggjer dette trekket malerietts evne til å formidla Herrens Ord generelt. Ekfrasen er ein antikk litterær sjanger som eksplisitt drøftar den uoverstigelege distansen tekst - bilete, oftast i ein diktar si ærbødige skildring av noko visuelt, slik *Valerius Maximus* gjer det her: *”Men’s eyes are riveted in amazement when they see the painting of this act (Cimon & Pero) and renew the features of the long bygone incident in astonishment at the spectacle now before them,*

---

<sup>52</sup> **Ibid.** *Asyndeton* og bruken av semikolon som både bind saman og skil på ein gong, er ikkje ein tilfeldig løysing i den norske bibelutgåva. Katolikkane si *Vulgata* er her utforma på nøyaktig same måten.

<sup>53</sup> **Ibid.**, s. 209.

*believing that in those silent outlines of limbs they see living and breathing bodies. This happens to the mind also, admonished to remember things long past as though they were recent by painting, which is considerably more effective than literary memorials”*<sup>54</sup>.

Av Grossmann i Jones & Worchester (ed.) (2002)<sup>55</sup> gjengjevast vidare eit særst interessant ”ekfrase” - dikt av kunstnarens mangeårige poetvenn Marino, som her fusjonerar ei gjenfødd interesse for den antikke sjangeren med den store auken i statusen til det religiøse maleriet etter at Jesu likklede var brakt til Torino i 1580 - åra. Diktet samanliknar malaren med den døydde Kristus, likklede med Herrens lerret, blodet med pigmenta, lansa med ein *mahlstick*, naglane med penslar, osv, for Jesu eige ”sjølvportrett”. Ut av pasjonen, det mest audmjukande, oppstod Hans fantastiske ”kunstverk”, korigjennom døden sjølv døyde. Slike ytringar tente til å auka det religiøse maleriet legitimitet som gåve frå Gud for å gjera det fråverande nærverande, og diktet er interessant å sjå i samanheng med Caravaggios gjentekne bruk av likklede både her, attmed ekfrasen Cimon & Pero, og i fleire andre av hans religiøse maleri. Sjølv om det, i takt med tida, er liten tvil om at han refererer til det lekamsstore kledet i Torino i ”*Gravlegginga*” (Vatikanmuseet) og ”*Pilegrimane si Madonna*” (kyrkja *S.Agostino* i Roma), er den gjensidige utdjupinga i ”*Dei sju miskunnsgjeringane*”, ved å klistra historisk uavhengige figurgrupper over kvarandre på ein ikkje tilfeldig måte, Merisis mest originale og tydelege bidrag til denne diskursen. Med Kristi blodige *imagine* kunne òg den katolske kyrkja stadfesta både gyldigheita til biletet og dogma om eukaristien på ein gong. Dei meir direkte liturgiske aspekta ved den same konstallasjonen, er noko av det **kap. B** seinare skal utdjupa.

### **”DEI SJU MIKUNNSGJERNINGANE” SITT VERDSBILETE. ORIGO HOS MERISI:**

Eg vil i likskap med dei aller fleste som interesserar seg for den gåtefulle mannen frå Lombardia i Nord - Italia sin biletkunst som uttrykk for eit nytt verdsbilete, eller korleis verdas kosmiske samanheng er etablert i forhold til omgrepa tid, rom, form og materie, hevda at *Dei sju miskunnsgjeringane* tilhøyrer det mest representative frå hans karriere i så måte<sup>56</sup>. *Asyndeton* har for det første òg mykje til felles med den modne Caravaggios romkonsepsjon. Konjunksjonsmangelen samsvarar med skuggane i si momentane og udifferensierte formidling av overgangar i maleriet.. Distansen og dei romlege relasjonane mellom figurane i verket er slik ikkje eksplisitt artikulerte som akademiets perspektivrom frå renessansen er,

<sup>54</sup> Sjå **Maximus (ca 30 e. Kr.)**, bok V.4, ext., omsett frå latin v/ **Shakleton Bailey (2000)**, ss. 501 - 503.

<sup>55</sup> Sjå kapittelet av **Sheldon Grossmann**; ”*The Sovereignty of the Painted Image: Poetry and the Shroud of Turin*”, i **Jones & Worchester (2002)**, ss. 199 - 201.

<sup>56</sup> Den som først greiar ut om på kva for vis spesielt dette verket må seiast å vera viktig for barokk kunst ikkje berre pga sin nyskapande religiøse ikonografi, men dessutan ut frå måten verda, tinga og det universelle er sett i samanheng på, er **Dell’Arco (1969)**. Med litt andre utgangspunkt for sine prosjekt, gjev likevel **Olivia Delane - Bovenizer (2000)** og **Anna Maria Panzera (1994)** eksplisitt uttrykk for å ha komme fram til same konklusjon.



der vi kan rekna ut plasseringa i rommet og dei innbyrdes distansane mellom lekamane geometrisk og aritmetisk med linjer og rutenett, om vi vil. Det er lite truleg at lineærperspektivets kunstparadigme, eit sådant verdsbilete, i det heile ville hatt uttrykkspotensiale i seg til å forma ei koordinert rørsle og ein ordna heilskapskomposisjon ut frå ei så samantrengt, mangfaldig, augneblinksprega hending. Dei ulike miskunnsgjeringane til Caravaggio vert viste for oss i eit lysglimt som varar akkurat like kort tid som det punktet i eit kontinuerleg forløp av tid han har stansa opp for å avbilda. Avstandane mellom lysfelta, det vi kan erkjenna, eksisterer i form av eit uvisst mørke, det vi ikkje kan erkjenna, utan noko rasjonelt innhald som er a priori artikulert. Uartikulert vil ikkje seia uartikulerbart, berre skjult/ hermetisk, for ved neste tids - punkt vil den ustøppelege rørsle til lyset som kjem inn i rommet frå ei ukjent kjelde ha sveipa over eit nytt felt i biletrommet og gjort det tilgjengeleg for vårt intellekt, medan det som før var lyst og kjent, med tida druknar i gløymsla si mørke. Kva vi veit og kva vi oppfattar eller fokuserer på, rekonstruerer seg kontinuerleg i vårt medvit, akkurat som Caravaggios miskunnsgjeringar fangar eit lynglimt i verdas evige flyt av dekomposisjon og ny komposisjon av figurar, lekamar, fargar, tankar.

Når det gjeld det viktigaste som er felles mellom Caravaggio på den eine sida, og samtidige akademiske kunstnarar som, med nye interesser, underkastar seg ein nesten 200 år gammal renessansetradisjon basert på Alberti sin teori om sentralperspektivet frå 1435<sup>57</sup>, på den andre sida, må vi gå ned på eit heilt fundamentalt nivå, til eit aspekt som all eldre kunst deler, frå mellomalderen fram til det moderne gjennombrøtet rundt 1850: Skjønns kunst er ein *istoria*. Komposisjonen av dei ulike elementa som er representerte i eit kunstverk er metafysisk, og må aldri forståast som ein formal orden i verket. Dei førmoderne tidsepokane si eiga oppfatning, barokken inkludert, som vi heile tida må hugsa på, er at komposisjonens og romoppfatninga sine strukturar avspeglar og får oss til å gjenerindra evige, a priori harmoniar eller sanningar utanfor verket sjølv. Dette utanforliggjande eller transcendent prinsippet som kunsten like mykje som andre fenomen i verda var ein *mimesis* av, vart referert til med eitt namn; Gud. Men gudsomgrepet var fylt med ulikt forståingsinnhald i skiftande tidsepokar. Ein god *istoria* av religiøse motiv skulle imitera denne bakanforliggjande orden på ein klar, korrekt måte etter si tids syn. Venleiken var avhengig av verkets evne som eit transparent medium til å formidla kontakt mellom Gud og menneske, til å vera eit vindauge mellom vår verd som vi kunne sjå gjennom inn i ei transcendental verd. Så, i renessansen og den akademiske barokken formulerte ein forståinga av denne a priori

---

<sup>57</sup> Alberti (1435- 6), v/ R. Spencer (1966), er først ute både med *istoria* - omgrepet og sentralperspektivet.

rasjonelle harmonien i verda som ein geometrisk konstruert tredimensjonalt rom der alt vart korrekt tolka gjennom rett bruk av matematiske lover (sjå **fig. A – 23 a, b, c**). Aksiomet eller grunnsteinen dette kosmos var bygd rundt, var det eine, urørlege betraktarauget som hadde sitt blikk fast fokusert på eit tilsvarande urørleg punkt på biletplanet, som vi kallar sentralperspektivets forsvinningspunkt. På biletflata tenkjer ein seg då at verdsbiletet byggast først med linjer som går mellom sentralpunktet og rammekantane, oktogonalar. Desse er eigentleg parallelle i det verkelege rommet, men fordi visjonen skal oversetjast til eit projeksjonsplan, ei flate, må oktogonalane framstillast som om dei konvergerar mot punktet. Deretter trekk vi opp transversale linjer som i røynda er innbyrdes parallelle og i 90 graders vinkel i forhold til oktogonalane. Pga. at prosessen inneber same problematikk med å oversetja tredimensjonalt rom til ei flate, ser det optisk ut som om transversalane vert mindre og mindre før dei oppslukast av det same forsvinningspunktet. Dette tredimensjonale rutenettverket er sjølvstyk ikkje vanlegvis synleggjort, men berre ein a priori forutsett underliggande matematisk forståing av verdas romlege orden. Inni dette rommet forståast verdas objekt som teikna todimensjonale sjiktplan eller teikna tredimensjonale volum. Verdast gjenstandar kan målast og kvantifiserast som linjer, areal og volum fordi alle dei kvadratiske rutene innover i rommet har eit fast storleiksforhold i forhold til den yste ruta i biletplanet, som vi kan måla opp direkte og har målestokken 1:1. Kvadratruta i neste sjiktplan innover er "eigentleg" i røynda like stor, men må framstillast i mindre målestokk for å bevare illusjonen av eit biletrom "inni" flata, t.d. 1:2, eller halvparten så stor, og så vidare "innover" på same måten. Figurar og andre objekt i dette diffuse, matematisk avklarte rommet, har same relative storleik som rutene, dei underliggande geometriske referanseområda, i det sjiktet malaren plasserar dei i. Ut frå målestokken kan vi ikkje berre kalkulera matematisk deira verkelege storleik, men vi kan rekna ut avstanden i meter mellom to tilfeldig valde objekt frå deira relative storleiksforhold. Mange unnlet å følgja desse prinsippa korrekt, og spesielt under manierismen (sjå **kap. E**) meinte ein at dei verkeleg gode kunstnarane med solid kulturell danningbakgrunn hadde utvikla ei dømmekraft og ein sensibilitet som tillet dei å forbetra og overgå kunst som var eit reint produkt av slike "tørre" matematiske, manuelle metodar. Desse manieristiske verka var i samtida sett på som klarare uttrykk for det høgare, åndeleg bakanforliggende meiningsinnhaldet, enn maleri som nøyta seg med å etterstreva det geometrisk og empirisk korrekte. Vage konturlinjer, unaturlege/ spirituelle fysiske torsjonar og uforklarte sprang mellom romlege plan kjenneteikna som vi skal sjå denne skulen. Nokon koordinert, homogen romkonsepsjon har ikkje ein ikkje kunstvilje til, berre eit perspektivrom brote opp og sett saman att til ein ikkje harmonisert heilskap. Carracci'ane/ Bellori sitt Roma -

akademi på 1600 - talet hevdar så, kort sagt, med nye teoretiske argument og stadig sterkare vitenskapleg basis, det perspektivisk korrekte frå Alberti sin traktat som ideal.

Først med Caravaggios modne kunst oppstår ein ny måte å betrakta verda på som bryt med det albertinske representasjonsparadigmet, samstundes som dei visualiserte elementa i biletet utgjer og møtest i ein naturbasert, fornuftig og harmonisert einskap, like forskjellig frå mellomalderens eller manierismens åndelege visjonar, som frå perspektivrommet. I dei ved lyset synleggjorte former og lekamar i maleriet tilstrevar kunstnaren 100 % korrekt rasjonell gjengjeving av empiriske naturobservasjonar, ein grafisk naturalisme som detaljert skildrar figurane sine overflater. Rommet med lyslommer, der dei einskilde personane i eit verk som *"Dei sju miskunnsgjeringane"* lever og handlar, er òg rasjonelt uttrykt, så mykje som figurane, i den grad dei er opplyste, får tilkjent sine kroppslege volum og former. Menneska, tinga og omgjevningane kan forståast, men likevel berre i høve til sitt praktiske handlingsrom der og då. Vi erkjenner berre kva figurane gjer og korleis dei rører seg på eit visst punkt i tida som maleriet, eller vårt intellekt, har frose fast i ein kunstig tilstand (**sjå fig. A – 24/ E – 22**), (**fig. A – 25**). Det øvrige er lagt i mørke ikkje fordi der skulle vera eit vakuum, men fordi den verda som ligg utanfor menneskets handlingar, samhandlingar og sansemessige rekkevidde her og no ikkje er tilgjengeleg. I neste sekund vil vi ha skifta standposisjon, synsvinkel, og det tidlegare ukjente vert kasta lys over. Men vi har forlate den gamle ståstaden. Andre ting vil vera lyst opp, men samstundes vil det tidlegare opplyste ha drukna i den mørke bakgrunnen. I tillegg til manipuleringa med lys og skuggar, ser vi denne metamorfosen uttrykt i figurane sin folda overflatestruktur. Alle framstilte fenomen, frå himmelvesen til murveggar, er underlagte same observasjonsmetode, fast og sensuelt modellerte og samstundes, som eit paradoks, tydeleg underlagte mikrobiologiske transformasjons- og nedbrytingsprosessar. Vi kan følgja ein god retorisk regel og gjenta eit viktig poeng i andre samanhengar: Teksturologi, fold og *chiaroscuro* er hos Caravaggio analoge uttrykk for den skjøre balansen som eksisterer mellom flyten i dei sanselege tinga som utgjer verdas realitet, og dei faste formene som er moglegeheitsvilkåret for at sansepersepsjonane kan aktualisera seg i vårt intellekt<sup>58</sup>. Vår kunnskap vil slik alltid bestå av ei blanding av lyse og mørke felt, midt i ein overgang mellom tilsynekomst og forsvinning. Vi har er klar forståing av det vi tenkjer, ser eller handlar i forhold til på eit gitt punkt i tida, men utanfor denne korte rekkevidda av opplyst liv, dominerer eit obskurt, uendeleg felt. Det vi ikkje kan nå med hendene eller blikket, kan vi heller ikkje vita noko om. *"Dei sju miskunnsgjeringane"* viser eit multisentrert univers der

---

<sup>58</sup> Sjø **Deleuze (1993)**, der omgrepa teksturologi, fold og *chiaroscuro* er raude trådar som trekkast gjennom heile verket.

kvar einskild handlande individ skapar sitt perspektiviske sentrum i si eiga lomme av lys. Den ”øvre” guddommelege einskapen i ei infinitt verd med ontologisk sentrum overalt eller ingen stad, skodast av menneska på ein maksimalt mangfaldig måte i monaden; den guddommelege einskapen sin lekam eller avbilding. Vår fornufts lys gjev oss ein fullkomment rasjonell, men avgrensa forståing av verdas for oss skjulte rasjonalitet. Når Merisi i sin seinare karriere gjev stadig større plass til mørket som uttrykk for den ukjente verda som vi kan erobra ei klar, men tid-rom-avgrensa forståing ut av, er det for å demonstrera tydeleg kor uendeleg lite det er det vi kjenner, i forhold til det svimlande, uendelege, ukjente mørket.

Han uttrykkjer slik motsett haldning samanlikna med akademikarane, som i sitt verdsbilete marginaliserar det usikre aksiomatiske grunnlaget kosmos grunnleggast på til eit ørlite forsvinningspunkt. A priori matematisk perspektivrom a la Bellori eller Galileo (sjå **kap. E**) er slik uttrykk for menneskeleg *hybris* eller overmot. Det infinitte, kaotiske grunnlaget for heile byggverket forvisast her til sivilisasjonens ytste utpost. Men synet bedrar, fordi sjølv dette vesle punktet er framhaldet av eit uendeleg rom, eit sugande svart hol som truar med å trekka inn i seg og tilinkjesgjera geometrirommets skjøre statiske væren (sjå **fig. A – 26**). Sentralpunktet er eigentleg det same som Caravaggios uutgrundelege skuggar, men fordrivne til ein nesten oppdageleg gøymestad. Likevel er det ikkje eliminerbart, fordi nettopp dette usikre og kaotiske er grunnsteinen jamvel perspektivets *logos* er bygd over (sjå **fig. A – 23 a**). Michel’ Angelo Merisis intensjonar i forhold til å visa epistemologiens uavklara etableringsgrunnlag er diametralt motsette: Forandringas uro herskar i Naturen til evig tid over den statiske værens ro. Derfor må det infinitte òg dominera i representasjonen av Naturen. Erkjennelege fenomen gjevast rasjonell form eller fødst ut av ein ukjent, uendeleg fortetta svart bakgrunn i eit lysglimt, før dei på nytt oppslukast av det infinitte mørket. Mennesket er framleis som i renessansen eit fornuftsvesen som erkjenner gjennom sansinga og får tilgjenge til persepsjonane i form av ein gjennomrasjonalisert geometrisk orden, viss totalitet er skjult<sup>59</sup>. Snarare enn som ein fjern første beveggar utanfor verda; *Deus ex machina*, er det skjulte guddommelege òg til stades i verda som ein *anima mundi*; verdsånd eller animert natur, som formene fødst ut av. Omgrepa nært og fjernt har berre meining for det tenkande og handlande individet. Derfor er noko av det nye ved Caravaggios poetikk at delane så vel som den tydelege formale kosmiske heilskapen i maleriet kun eksisterer som ein augneblinksprega avbilding, eller rettare sagt på grunn av den paradoksale representasjonen

---

<sup>59</sup> **Bovenizer (2000), s. 134**, meiner at den statistisk høge representasjonen av *chiaroscuro* - verk med store, mørke felt dei første tiåra etter Caravaggio, er uttrykk for ein estetikk der ein ser det ikkje - rasjonelle mørket som ein generativ realsubstans.

av tidas avgjerande lysglimt i evigheita slik at vi kan stansa opp og kontempera over det, som eit Stilleben. Ordenen vi ser, er totalt dominert av ein mørk, hermetisk, skjult orden. Formidla av lyset, det einaste fenomenet med både materiell og immateriell eksistens, forblir dei framtreidande formene skuggebilete som ikkje kan gripast stabilt i anna enn re-presentasjonar, noko av ein annan identitet enn objektet som vert re-presentert. Meiningsdannande erkjenning ut frå ein homogen Natur, kan såleis karakteriserast som objektiv transcendentalitet<sup>60</sup>. Ein forståing av den epistemologiske prosessen av denne typen er best forklart som det vi alt har kalla monadologisk. Ein monade<sup>61</sup> er nettopp ei momentant, men fullkomment mentalt grep eller innsirkling av verdas samanhengar formidla gjennom bestemte materielle gjenstandar med ein bestemt komposisjon, som på grunn av prosessen, lik ein malerirepresentasjon, får ein kunst-ig identitet. Monaden skodast korkje i rein spirituell form eller eit materielt objekt, men samansmeltinga av begge deler i ein perseptuell eining, ein udeleleg, simpel substans.

I Roma rundt år 1600 finn vi (sjå **kap. E**) dei kulturelle miljøa som i hovudsak inspirerte Caravaggio, der fleire gjev uttrykk for ei slik røyndomsoppfatning. Blant dei mange relevante personlegdomane vi kan trekka fram, er nok naturfilosofen Giordano Bruno den mest interessante. Caravaggios kjennskap til Bruno bør ha vore mediert av hans intellektuelt oppdaterte oppdragsgjevarar over mange år<sup>62</sup>. I innleiinga til den kosmologiske dialogen ”*La cena*”<sup>63</sup>, skildrar Bruno teksten som eit verdsmaleri på eit vis som ”*Miskunnsgjeringane*”, med sine elliptiske figurar og verk - betraktar - fusjon, godt kunne vera eit konkret døme på: ”(...) (Tenkjaren) gjer akkurat som ein malar; som ikkje nøyer seg med å laga ei enkel avbiling av si ”istoria”; men òg, for å fylla biletet, og å vera i konformitet med naturens kunst/ARS, der malar nokre steinar, fjell, nokre tre, kjelder, elver, åsar; og her bringer til syne eit kongeleg palass, der ein skog, ei stripe himmel, i det hjørnet ei halv oppgåande sol, og i rørsle frå stad til stad ein fugl, ein gris, ein hjort, eit esel, ein hest; medan det for ein rekk å visa eit hovud, ein annan eit horn, atter ein annan ein fjerdepart bakfrå, av han øyrene, av han heile skildringa; han med ein gest eller ei mine, som den eller den andre ikkje har, slik at dei som gjenerindrar og dømmar med større tilfredsstilling kan ”istoriar” (verbalisering av ”istoria”), som ein seier, figuren. Såleis, er det meint, skal dykk lesa og sjå det eg vil seia”. (...)”Dersom dykk under avbilinga synest at fargane ikkje skulle samsvara perfekt med det

<sup>60</sup> Objektiv transcendentalitet er (sjå òg **kap. E**) eit serresiansk omgrep som oppløyser subjekt - objekt - distinksjonen. Filosofihistorisk stå det framfor alt i opposisjon til Kant sitt transcendente subjekt, ein epistemologisk forankring som i siste instans går attende til Albertis eine, fikserte betraktarauge. Michel Serres sitt omgrep er i tillegg i opposisjon til seinwittgensteiniansk filosofi, som avviser all form for transcendentalitet.

<sup>61</sup> Truleg finst der få døme på monadeomgrepets bruk som er betre enn Brunos Diana - bilete i appendix 6 bak.

<sup>62</sup> **Sjå Panzera (1994), s 49.**

<sup>63</sup> **Kapittel E** har mot slutten ei omtale av dette sitatet det kan vera instruktivt å vurdere i samanheng.



levande, og at dei trekte linjene ikkje skulle verka å høyra til, skal dykk vita at defekten er oppstått av dette, at malaren ikkje har kunna undersøkje avbildinga med dei rom og distansar, som kunstens meistrar pleiar å ta; fordi, forutan at panelet, eller området var altfor nært andletet og auga, kunne ein ikkje gå eitt ørlite steg bakover, eller fjerna seg frå det eine eller andre hjørnet, utan frykt for å gjera det same spranget, som sonen til den vidgjetne forsvararen av Troja gjorde. (dvs Astianatte, Hectors son, som vart kasta ned frå byens murar. (Homer; ”Iliaden”, Song IV.))”<sup>64</sup>.

Bruno polemiserer over mellomalderens finite univers der det berre fanst vakuum og tomrom utanfor ei ytste sfære. Dersom det utanfor vår verd er noko som ikkje kan innehalda noko, innvendte Bruno, kan dette tomrommet heller ikkje innehalda vårt univers. Argumentet fell slik på sin eigen absurditet. Det infinite, udefinerte og utanforliggende må altså ha ein realpresens, vera ein del av universet, og ha potensiale til å innehalda alle dets fenomen, som i mange tilfelle ligg godt utanfor vår rekkevidde. Epistemologisk eller erkjenningssteoretisk kjem Bruno fram til det same. Viten og meining eksisterer ikkje vesensmessig, i relasjon til nokon stabil ytre idé, men er potensielt til stades over alt for den som evnar å trekka ut idéen frå fornya einskapelege komposisjonar eller konstallasjonar. Det mørke ukjente vert slik generativt snarare enn privativt, ein *materia prima* forut for erfaringa. Seinrenessansefilosofen seier rett ut at ”mørket er den primære materien, det som går forut for erkjenninga. (...) Det er opp til mennesket å skapa mørket eller lyset.”<sup>65</sup> Skuggane, både hos Bruno og Caravaggio, er den homogene, men ukjente flyt av verdas materie. Lyset, forstått som guddommeleg Lys, er det åndelege, formstimulerande aspektet ved den same materielle og rasjonelle substansen. Eit sådant lys samlar alle delar i universet, mennesket inkludert, i ein samanhengande einskap. Lyset har ei guddommeleg, transcendent kjelde samstundes som vi kan erkjenne det med sansane. Men Bruno<sup>66</sup> påpeikar at det korporlege lyset ikkje må brukast som anna enn eit

---

<sup>64</sup> Sjø Bruno (1584) v/ Guzzo (1995), ss. 7 og 10 – 11: ”(...) fa giusto com’un pittore; al qual non basta far il semplice ritratto de l’istoria; ma anco, per riempir il quadro, e conformarsi con l’arte a la natura, vi dipinge de le pietre, di monti, de gli arbori, di fonti, di fiumi, di colline; e vi fa veder qua un regio palaggio, ivi una selva, là un straccio di cielo, in quel canto un mezo sol che nasche, e da passo in passo un ucello, un porco, un cervio, un asino, un cavallo; mentre basta di questo far veder una testa, di quello un corno, de l’altro un quarto di dietro, di costui l’orecchie, di colui l’intiera descrizione; questo con un gesto ed una mina, che non tiene quello e quell’altro, di sorte che con maggior satisfazione di chi remira e giudica viene ad istoriar, come dicono, la figura. Cossì, al proposito, leggete e vedrete quel che voglio dire”. (...) “Se nel ritrare vi par che i colori non rispondano perfettamente al vivo, e gli delineamenti non vi parranno al tutto proprii, sappiate ch’il difetto è provenuto da questo, che il pittore non ha possuto esaminar il ritratto con que’ spacii e distanze, che soglion prendere i maestri de l’arte; perché, oltre che la tavola, o il campo era troppo vicino al volto e gli occhi, non si posseza ritirar un minimo passo a dietro, o discostar da l’uno e l’altro canto, senza timor di far quel salto, che feo il figlio del famoso difensor di Troia”.

<sup>65</sup> ”Il buio è la materia prima, ciò che precede la conoscenza. (...) È l’uomo a fare il buio o la luce”. (I Panzera (1994), s 118). Liknande idéar om det definerte vs det udefinerte, er gjenfødde i til t.d. Michel Foucaults filosofi.

<sup>66</sup> Liksom Cusanus og Patrizi, meiner Bruno at biletkomposisjonar skal mediera Guds Lys; lux. Sjø spes. kap. E.

slags destilleringsapparat for idéen. Guds bilete er formidla til verda i menneskets natur, i ein uløyselig sameksistens mellom ånd og gjenstand. Det same uttrykkast visuelt hos Caravaggio, i relasjonen mellom lys, *chiaro*; og mørke; *scuro*. Begge deler er nyttelause utan kvarandre. I ”*De Umbris Idearum*” er ein av Brunos hovudbodskapar at klart og obskurt berre eksisterar for intellektet i uløyselig union. Herren er ein uerkjennelig essens som vi ikkje kan nærma oss utan slik som skuggen nærmar seg lyset. I bruniansk monisme er der då eit samanfall mellom materiell og spirituell realitet i menneskeleg realitet, karakterisert som *umbris idearum*, alternativt som *chiaroscuro*, om vi vil bruka caravaggesk terminologi. I mennesket er natur og form eitt. Fordi vi er bilete på Gud, kan vi sjølv erkjenne Han via andre bilete, som òg er både spiritualitet og materialitet.. Men forståinga er ikkje fast og evig, snarare avgrensa i tid og rom. Vår erkjenning av noko, viser Caravaggio i kunst og Bruno i tekst og tale, er ein union av det materielle objektet for erfaring og det erkjennande vesen i ein perseptuell eining i eit flyktig tids - rom (sjå fig. A – 24/ E – 22), (fig. A – 25). Den monadologiske person finn i seg sjølv grunnane til sin eksistens og i seg sjølv relasjonane til heile universets uendelegskap, om enn transitorisk og i ein ustanselig suksesjon av historiske perspektiv og tids - punkt. Bruno er den første som frå seint på 1580 - talet brukar antikkens monadeomgrep på denne måten, og då som filosofisk grunnstein, sjølv om meir leste filosofar som Leibniz med utgangspunkt i han seinare utviklar det vidare. Caravaggio er den første som pga ein felles kritisk sans brukt på same samfunnskontekst om lag samtidig med Bruno artikulere ei liknande rasjonelt og detaljert perseptuerleg verd, men avgrensa i si temporale og romlege utstrekning, med visuelle representasjonsmiddel. Verdsrommet i maleri som ”*Le sette opere di misericordia*” er ingen preeksisterande entitet definert av perspektiviske normer, men eit pragmatisk definert handlingsrom for figurane sin tilsynekomst der og då, alltid usikkert med omsyn til sine yttergrenser, noko Merisi og Bruno begge vil framheva, men som både perspektivmalarar og filosofar som byggjer ei verd av sikker kunnskap rundt eit kartesiansk origo, suverent fortrenger. Bruno karakteriserer menneskeleg eksistens som ”*eroici furori*”; dvs heroiske furorar. Livet opplevast som eit presens kontinuum der fortida, utgjort av minnet i notida, og framtida, animert av menneskets håp no, sameksisterer i sinnet, idet tilværet rasar framover i eit kvilelaust løp av fysisk og mental transformasjon. Panzera (1994) illustrerer Bruno sitt ”origo” med eit sitat frå nettopp ”*De gli eroici furori*” (1585): ”*Det som vi har levd er ingenting, det som vi har å leva er ikkje enno eit punkt, men kan vera eit punkt, som på ein gong kjem til å vera og kjem til å ha vore*”.<sup>67</sup> No har vi òg lært at som *istoria* er denne

<sup>67</sup> ”*Quel che abbiamo vissuto è nulla, quel che viviamo è un punto, quel che abbiamo a vivere non è ancora un punto, ma può essere un punto, il quale insieme sarà e sarà stato*”. (Frå ”*De gli Eroi furori*”, sitert i **Panzera**

erkjenningsstypen å forstå som ein perseptuell eining av objekt og betraktar; ein monade. I forhold til det monadologiske mennesket, er det viktig for Bruno å understreka at vi ikkje kan kontempera utan handling, og ikkje handla utan kontemplasjon. Utover den umiddelbare performative krafta i ein bestemt, praktisk brukssamanheng, har den monadologiske erkjenninga liten sanningsverdi. Like eins, i utøvinga av dei gode gjerningane, konstruerar rollefigurane i vårt maleri eit livsrom rundt seg som bestemmer deira identitet og eigenskapar i ein moralsk furore. Det er deira moralske praksis her og no som lyset fell på, og tildeler velgjerarane eksistensrett her og no og via ein relasjon til det hinsidige øvst i biletet. Verket viser at kjelda for den preetablerte harmoniens lys som gjer at verdas materie kan erkjennast i former, er identisk med den kristne religions vesen; Jesus, Maria og englane. Det er nettopp dei sju gode gjerningane det kristologiske lyset trekk ut av intet i eit utval av augneblink. Delane av dette verdsbiletet som ikkje har noko med gjerningane å gjera, er svart, uforma materie karakterisert av ikkje - handling, ikkje - eksistens.

For oss har ein dugeleg kunstnar, Caravaggio, frose fast det avgjerande tids - punktet i sin observasjon av livet og naturens flyt i evigskap, midt mellom det punktet som har vore, og det som snart skal komma, og overvunne eller transcendert den naturen han tek utgangspunkt i, i ein flyktig kompositorisk identitet. Verkets kvalitet viser seg i dets brukbarskap til å generera stadig nye idéar. Sjølv om vi då må gjenerobra "*Dei sju miskunnsjerningane*" si meining i forhold til vår historiske ståstad, får den spesielle konstallasjonen av utvalde døme og metoden dei er sette saman etter, i tråd med omtalte poetikk, ei særeigen kommunikativ kraft. Caravaggio evner å formidla moralske og estetiske sanningar som tradisjonelt er vanskeleg tilgjengelege for dei fleste av oss. Kunsten, slik vi her ser det så godt, kan altså hjelpe oss til å overvinna Naturen og Døden<sup>68</sup>, til å gripa samanhengar i naturen og det daglegdagse som dei kvardagslege erfaringane ikkje åleine kan leia oss til. Han er eit verdifullt medium for å setja erfaringar som elles verkar kaotiske og fragmenterte, som dette biletet gjer det ved første augekast, inn i ein meningsfull samanheng. Sanningas augneblink kan ikkje ekspliserast i aktørane, som ytre sett berre handlar kvardagsleg utan tanke på hinsidig løn eller straff. Den meningsdannande heilskapen kan kontemplerast av betraktaren, som ser heile biletkomposisjonen, og kan opna sin eigen vertikale tankekanal opp mot bildets øvre del. Og kva er meir sjølv sagt enn at eit maleri med eit slikt motiv har betraktarens reaksjon som sin viktigaste misjon?

---

(1994), s. 124). I appendix 6, s. XXI, står same setning i engelskspråkleg versjon.

<sup>68</sup> Jfr. Caravaggios diktarvenn Giovan Battista Marino sin poetiske nekrolog over malaren i **kap. E**.

**KAP. B: VERKETS FUNKSJONELLE KONTEKST:**  
**KYRKJEKROPPEN SITT HOVUD - ALTAR <sup>69</sup> I EIT OMRISSE; EIN**

**”SACRA COMPOSIZIONE” <sup>70</sup>:**

**UTGREIING OM NOKRE MEININGSUTVIDINGAR ”DEI SJU**  
**MISKUNNSGJERNINGANE” EROBRAR GJENNOM SIN LITURGISKE BRUK I**  
**FORHOLD TIL SI PLASSERING PÅ HØGALTARET I KYRKJA:**

Biletet som heilskapskomposisjon vert det formidlande mellomleddet mellom oss som observatørar og Sanninga, i ein rammeoverskridande, inkluderande dialog med betraktaren. *Istoria* oppstår ikkje ut frå indre bilethandling åleine, men ut frå ein eller annan imaginert ytre betraktar si inkluderande oppleving. Han må venda biletfigurane sin indre visjon mot seg sjølv. Denne fusjonen mellom subjekt og objekt er van Bühren sin andre hovudkonklusjon i hans analyse av altarmaleriet: *”Was in der innerbildlichen Handlung als unsichtbare, nur geglaubte Wirklichkeit verborgen bleibt, verwandelt Caravaggios Kunst für den Betrachter in sichtbare Realität. Was die Natur nicht vermag – nämlich die göttliche Gegenwart sinnhaft erfahrbar zu machen, leistet die Kunst im bildwörtlichen Sinn. Dabei dient die „Realismus“ Caravaggios als ein wesentliches Element der persuasiven rhetorischen Kraft des Bildes“* <sup>71</sup>.

Betraktarrelasjonen er problematisk nok. Ikkje berre er brukaren ulike personar med ulike føresetnader. Observatørrolla endrar seg òg over tid. Og i tillegg må vi hugsa at dei komparative relasjonane som kontinuerleg etablerar kunstens meining, ikkje berre avgrensar seg til relasjonen biletbrukar - ”ferdig” innramma verk (berre eitt av om-rissa), men òg inkluderar alle andre objekt i altaronrådets historisk bestemte orden: Døme er andre maleri, altaret, oppbevarte relikviar, utsmykkinga frå den overordna planløysinga heilt ned til den

---

<sup>69</sup> Hovud-altar: Dette kapitlet er berre ein del av ein større heilskap, og vil berre fungera adekvat i forhold til denne, akkurat som delane i ein kropp. Med ein viss likskap, var kyrkja i barokken enno vurdert som ein *mimesis* av Kristi kropp, der arkitekturdelar like mykje som biletelementa på tilsvarande stad i arkitekturen, alle avspeglar ein bestemt del av menneskas kristologiske verdsforståing i kyrkjebygningen sitt mikrokosmos. Hovudet er her kroppens sentrale del og eit autonomt mikrokosmos, og kyrkjens hovudaltar fortener såleis eit eige kapittel.

<sup>70</sup> Ein *”Sacra Conversazione”* er eit eldgammelt overhistorisk motiv i kristen kunst som representerar Maria & Barnet symmetrisk i midten, flankerte av helgenar eller bibelske figurar med ulike eigenskapar og frå vidt forskjellige stader og epokar. På tvers av alle naturen og realitetens avgrensingar i tid og rom, møtest figurane mirakuløst, i biletets komposisjon, til ein mystisk samtale seg imellom; ein heilag konversasjon. Slik er òg Caravaggios altarmaleri ein *”Sacra Conversazione/ Composizione”*. På eit gjeve tidspunkt i historia, i 1607, vart dei 16 figurane ført innanfor biletets rammer til noko som kunstnaren, med føresetnadsbakgrunn i den kulturen han levde i, greip som ein meningsfull einskap. Å skildra korleis ulike idéar og ting i verdas kaotiske flyt kan innsirklast eller innrammast, stansast opp og avbildast i ein ordna komposisjon slik at vi kan betrakta det som ein forståeleg samanheng, er å skildra kommunikasjonens mirakel. Barokkens menneske forstod betre enn nokon korleis erkjenning kjem i stand som ei avbildande lausriving i sinnet av vilkårleg utvalde ting frå naturens skiftande og uendelege kompleksitet. Men samstundes forstod dei at menneske er i stand til å oppleva ein meningsdannande union med det skoda objektet i ein flyktig tilstand tidas språkbruk forstod som å skoda Gud.

<sup>71</sup> Sjå **van Bühren (1998), ss. 200 - 201.**

minste stiliserte lilja på altarfrentalen med sine inste løyndomar, arkitektur, lyset som kjem ned frå den uendelege himmel og samlar komponentane i kapellet, og vidare det vesle vokslyset som konsumerar seg sjølv med ein flamme som fører attende mot himmelen, fargesymbolikk, liturgisk utstyr som krusifiks, nattverdsutstyr, kvit altarduk, Bibelen i sin aktuelle tekst for dagen eller i sin heilskap, osv i ein uendelegskap av ekstensjonar og innbyrdes konstallasjonar vi umogleg kan få oversikt over utanom ved utsnitt og utval. Det er umogeleg som observatør å ta eit steg attende og få eit totalt, panoptisk overblikk over området. Finitte komposisjonar må kunna visa oss einskapen eller monaden. Ei stripe himmel, eit hovud, ein fot, eit øyre må la oss skoda heile figuren i vårt sinn. Blant dei mange meiningssekstensjonar maleriet tileignar seg i kraft av måten det er integrert i tempelets biletmessige og arkitektoniske morfologi, og er inkludert i visse liturgiske handlingar, vil eg då, i håp om at det rekk, her avgrensa meg utelukkande til korleis meaning oppstår momentant i ein liturgisk praksis eller *performance* i relasjonen mellom altarmaleri, kappellets lateral-maleri, altarstein og kyrkjegjengar.

Eg vil utdjupe dette forholdet med utgangspunkt i dokumentet som skildrar opninga, innviinga av kyrkja som ein stad for heilage handlingar, som, går det fram, er noko anna enn den materielle ferdigstillinga av bygningen:

Dokument i omsett form<sup>72</sup>: Datert 1671 - 17. mars

"Opning og velsigning av den nye kyrkja til vårt Monte<sup>73</sup>"

*Don Giuseppe Spinello for "Patrimonio" (økonomisk - administrativt overansvarleg)*

*Fyrsten av Leporano for pilegrimar*

*Don Giulio Sersale for "Vergognosi" (dvs. svoltne, tørste og ukledde)<sup>74</sup>*

*Don Scipione Carafa for fangar (dvs. kristne tekne som slavar av tyrkarar)*

*Hertugen av Girifalco for fengsla*

*Giuseppe Capece Pisicello for daude*

*Michele Caracciolo for sjuke*

*"På den sagte dag*

*Under samlinga/ styremøtet har dei ovanfornemnte herrane vurdert kor sterkt opninga av kyrkja til vårt Monte er etterlengta og venta på av alle, og dei same utålmodige*

---

<sup>72</sup> "1671 - 17 marzo; Apertura e benedizione della Chiesa nova di nostra Monte". Arkivistisk referanse for dokumentet er: APM, "*Libro delle Conclusioni*", Volume F, (1658 - 1673), folio 218 verso.

<sup>73</sup> Omgrepet 'Monte' (fjell) er så kompleks i si tyding at det vanskeleg let seg omsetja til norsk. Derfor vil eg bruka det uomsett. Det refererar delvis til institusjonens funksjon med å akkumulera kapital og materielle godar av alle slag til redistribusjon blant menneske som har behov for ressursane i form av tiltak som endrar seg parallelt med skiftande historiske realitetar. Sjå det mest relevante **kap. D** for ei fullstendig utdjupeing om *Monte*.

<sup>74</sup> Det er altså ikkje eksakt samsvar i innhald mellom den teologiske kanons sju miskunnsjeringar som Caravaggio støttar seg på, og administrasjonens inndeling i ansvarsområde, sjølv om der er samsvar i tal; 7.



*førespurnadane om dette har ein fått frå personar av høg byrd, ettersom ein må tola diverse ubeleielegheiter som medfører sær lange forseinkingar her, fordi den nemnte kyrkja ikkje er ferdigstilt. Men sjølv om ho er i ein redusert tilstand, kan ein på ein grei og verdig måte feira messer: Derfor har ein, til allmenn letting og for å æra Gud meir, konkludert at på denne dagen skal ein velsigna den nemnte kyrkja ved herr Giulio Caracciolo, biskop av Melfi, med samtykke frå Hans Eminense (kardinalen), og at ein i morgon onsdag 18. konsakrerer heile hovudaltarets (grav)stein til ære for "Nostra Signora della Misericordia" (Vår miskunnsame frue), ved minneinskripsjonane for dei heilage martyrane Vitus, Alexander, Placidus og Colomba, viss relikviar skal plasserast med diskre høgtid i det nemnte hovudaltaret. Så skal ein gje evig absolusjon for temporale synder den nemnte dagen, og dessutan, same onsdag, skal messa feirast av nemnte Herr biskop. Og påfølgjande torsdag, dedisert til festen for den heilage patriarken St. Josef, skal alt det gjennomførte feirast av våre kapellanar i vår kyrkje. Men pga dette (dvs opninga og velsigninga) skal ein ikkje la vera å utføra det gjenstående arbeidet, og dei naudsynte ornamenta for den totale fullføringa av kyrkja.*

*Giuseppe Spinelli di Agapito* <sup>75</sup>/<sub>76</sub> (signert)

Spesielt interessant for oss her, er korleis altaret i den nye kyrkja må vigslast før det kan takast i bruk liturgisk. Dessutan skal det ligga martyr - relikviar i altarsteinen. No må vi prøva å forstå altarets meining i ein praksis ved å trekka inn teologi, liturgi og visualitet: Eit høgaltar, kyrkjias sentrum, er framfor alt staden der nattverdssakramentet gjennomførast i ord og handling (**sjå fig. B – 1**). Den vesle sølvdøra i korsets base oppå altarsteinen, rommar det heilage måltidets liturgiske utstyr. Brødet og vinen vert under den katolske eukaristien ikkje berre spirituelt til stades, men dessutan fysisk og reelt nærverande, i eit samanfall mellom materialitet og spiritualitet. Den teologiske læresetninga om at vi berre ved å nærja oss av Jesu eigen kroppslege substans, hans blod og lekam, kan verta frelste, har fått namnet transsubstansiasjonslæra. Under nattverden opplever deltakaren ein momentan meiningsdannande heilskap med den guddommelege lekamen, som der og då vert ein komponent blant dei gjenstandar som utgjør vår monade sin felles objektive transcendentalitet. Kristus tok menneskeform fordi ikkje berre vår åndelege, men òg vår lekamlege natur måtte reinskast for synd om forsoninga skulle verta mogeleg. Mennesket må verta lik, absorbera Jesus, både i kropp og ånd for å kunna følgja Han til det hinsidige. Martyrane høyrer utan tvil til dei som

---

<sup>75</sup> Eg skuldar *Pio Monte* sin arkivar, Mario Quarantiello, stor takk for hjelpa med å dechiffra og skriva av 1600 - tals handskrifta og forklara tydinga til vanskelege tekststader, både med dette og fleire andre upubliserte dokument eg har fått tilgang til.

<sup>76</sup> I originalspråkleg form er dokumentet å finna under appendix 2 bak i oppgåva.

aller best har imitert Herren slik, sidan dei vart utsett for umåtelege lidingar og freistingar på kroppen som konsekvens av at dei valde å halda fast ved Kristi ord trass ytre påverknadsforsøk. Sjølv om kroppane deira var maltrakterte og sjela prøvd, stod dei fram overfor Gud som intakte og jomfruelege fordi dei stod i mot freistingar om umiddelbar unnagåing av pinsler i denne verda dersom dei vendte om til ein falsk heiden livsførsel. Påminninga om deira reinsemd ligg òg i den kvite altarduken; likkleddet som dekkjer helgenane sine relikviar. Ein martyrraud løpar, ser vi, viser oss trappetrinna sin *Via Dolorosa* i elevasjonen fram til kleddet. Den populære tilbedinga av helgenmartyrane, deira lære og relikviar, har klare parallellar til trua på frelse gjennom deltaking i Jesu offer på korset som Han, og martyrane, kunne valt å unngå. Denne imiterande einskapen erfarer vanlege truande ikkje i bokstaveleg martyrium, men under eukaristien spesielt, når Herren vert fysisk og åndeleg nærverande i oss som mottek sakramentet. Vi oppnår då, frå Blodet (jfr. "visuell innleiing"), ein fullkommen union med Jesus og martyrane som alle har ofra sin lekam på altaret, i eit lysglimt.

Medvitet om konstallasjonen altar - martyr har Caravaggio prova her med det prominente likkleddet i bakgrunnen. Endå meir direkte understreka han samanhengen eitt år seinare, i altarmaleriet "*Gravlegginga av St. Lucia*" (sjå fig. B – 2). I nettopp kyrkja til *Pio Monte* veit vi no òg frå dokumentet ovanfor om altarets generelle relevans i høve til martyriet. Innviingsdokumentet gjev oss innblikk i korleis altaret som fysisk gjenstand vert konsakrert. I siste kapittel av "*Legenda aurea*", av Jacobus de Voragine, ei sær s mykje lest samling av hagiografiar frå mellomalderen, er forteljninga om konsakreringsprosessen av kyrkje og altar inkludert som om det skulle dreia seg om nok eit helgenvita. I ein viss forstand stemmer det, sidan Gud ved syndefallet forbanna ikkje berre menneskeslekta, men alt som høyrte jorda til. Kyrkja og altaret er òg ein kropp, ein materiell gjenstand som gjennom visse handlingar må verta rekonsakrerte og transformerte til heilage stader, liksom helgenar gjennom sitt livs gjerningar gjennomgår ei heilagging i liv og sjel. Dette gjerast for kyrkja og altaret sin del med vievatnet, fordi vatnet ifølge Voragine ikkje vart vanhelliga ved Adam og Evas fall. I tillegg til det fysiske altaret har ein her altså lagt inn relikviar av "eigentlege" helgenar, martyrar som gav sin lekam og sitt blod, og såleis forsterkar nattverdens tyding som ei rituell overføring av spirituelle så vel som fysiske eigenskapar. Slik innsirklast (sjå fig. A – 24/ E - 22) altså ein momentan meiningsheilskap i ein interrelasjon mellom altaret for Kristi og martyrane sitt offer og dei truande, når dei under nattverdsliturgien sameinast med Hans kropps substans til ein felles, simpel substans i transsubstansiasjonen.

Korleis kan vi då trekka inn Caravaggios maleri for ein ytterlegare ekstensjon av den teologiske meininga bak dette? Så godt som samtlege komponentar omtala i byrjinga kan

aktualiserast i høve til ein slik utvida heilskap. Den føregåande ikonografiske tradisjonen tillet ein resepsjon av Jesus og St. Maria saman her, som Herrens første og andre komme på ein gong, dvs ein andre *adventus* i triumf og dom, og ein første *adventus* i fattigdom og audmjukskap, ved inkarnasjonen. Sidan kapellet rommar ein mariansk biletsyklus der St. Maria er hovudpersonen òg i dei to små sidemaleria, inviterast vi til å vektlegga og utdjupa dette sistnemnte aspektet. Står vi med andletet mot altaret, viser maleriet til venstre ”*St. Anna og Jomfrua*” (sjå fig. B – 3). Å visa St. Maria og hennar mor saman slik, lagar eit motiv nyttig til å formidla læra om Jomfruas usmitta unnfangelse, som ikkje vart offisielt dogme før på 1800 - talet, men med ein lang populær tradisjon bak seg. til høgre finn vi eit tilsvarande populært motiv kalla ”*Reinsemdas Madonna*” (sjå fig. B – 4). Måten Jesusbarnet klamrar seg til hennar kropp på, formidlar at St. Maria er den andre Eva, liksom Forsonaren er den andre Adam. At *Pio Monte* i sitt museum har bevart eit fragment frå ein identisk komposisjon frå den første kyrkja, som Caravaggio hadde laga sitt maleri for (sjå fig. B – 5), gjev grunn til å tru at ”*Miskunnsgjeringane*” frå første stund var tenkt inn i denne visuelle konstallasjonen. Fordi *Pio Monte* er eit tempel vigd til St. Maria, er programmet særpassande, sidan ho er den fysiske lekamen som først mottok det guddommelege prinsippet eller Ordet, akkurat som kyrkja er staden for å ta imot Jesu ånd i dag. For oss biletbrukarar gjeld det å venda desse verka mot oss sjølve ved at vi imiterer Jomfrua og hennar eigenskapar.

Vi skal no sjå korleis Caravaggio sjølv inni maleriet mest framhevar mariansk teologi i gruppa med Cimon & Pero og implikasjonane bak ernæringa som skjer med mjølk frå brystet til ein miskunnsam person. I byrjinga utsette eg medviten viktige ting i gjensidigheitsaspektet desse antikke personlegdommane si handling representerer, som er gjeven spesiell identitet av den kompositoriske samanstillinga med Maria og Barnet i bildet og altaret utanfor. Gruppa inneber truleg maleriet mest originale og djuptpløyande nytolking av eukaristiens religiøse meining, men er av tidlegare kunsthistorikarar totalt forsømt i forhold til dette aspektet. Og det trass i at Michel’Angelo Merisi har vist at dette paret er spesielt viktig ved eit sterk lyssetjing og ei prominent plassering heilt i framgrunnen. Samtlege har framheva det absolutt originale ved at kunstnaren brukte dei før - kristne Cimon & Pero til å visa ei kristen miskunnsgjering. Motivet var av og til malt før, og Friedländer (1955) identifiserar den sannsynlege ikonografiske inspirasjonen frå eit palass i Genova som Caravaggio besøkte i 1605 (sjå fig. B – 6). Tuck - Scala (1993) påviser at sjølv om motivet var uhyre populært etterpå, særleg i autonome, erotisk ladde bilete (sjå fig. A – 4) vart det aldri gjenteke i ein liknande konstallasjon, og aldri meir skulle det brukast i ein liturgisk kontekst ved eit altar. Pacelli (1999) har påpeika at tekststaden hos *Valerius Maximus* som sagt er ein ekfrase, dvs ei

litterær skildring av eit bilete, og at Merisi gjer eit poeng her av *Maximus* si konstatering av at historia er sterkare og meir levande som eit bilete enn som ord. Det siste verkar rimeleg, men kan gjelda for alle bilete av Cimon & Pero, og forklarar ikkje tilstrekkeleg kvifor motivet var brukt slik, her, på eit altar. Legg merke til mjølkedropane som renn ned frå Cimon sitt skjegg. Ein har oftast bortforklart den slags som "*capriccio di Caravaggio*", dvs eit utslag av ei besettande, ofte irrelevant interesse for naturalistiske detaljar og prosessar i seg sjølv som malaren skal ha hatt. Men eigentleg er detaljen eit visuelt hjelpemiddel for minnet til å hugsa ei anna side ved korleis dei som audmjuker sin lekam for medmenneske og for Faderen som Cimon & Pero er bilete på, i likskap med Jesu offer på korset, er spirituell og materiell næring for kyrkjegjengaren. For den truande som vert lik Kristus i ånd og kropp ved å innta Hans lekam og blod under nattverda, skjer det ein transsubstansiasjon av mjølka i biletet tilsvarande transsubstansiasjonen av blodet og lekamen på altaret.

Argumentet som sterkast støttar opp om dette, er dei eldgamle og teologisk sentrale prinsippa som ligg i figuren MARIA LACTANS, eller Maria som gjev mjølk til Jesusbarnet. Dette er eit velkjent motiv for menneske frå mellomalderen til barokken (sjå **fig. B – 7**), men likevel er ikonografiske studiar om dets meining som sådan nesten ikkje - eksisterande<sup>77</sup>. Den aller eldste representasjonen som vi kjenner, den tidlegaste avbildinga av Jomfrua i det heile, er frå 200 - talet, i Priscilla - katakombane i Roma, og motivet, sjølv om ein registrerer diskontinuitet i dets presens som bilete før 12. hundreår, er gjenstand for kontinuerleg interesse i pseudoevangelia, hymner, og tidas teologiske og liturgiske skrifter, ifølge Bonani & Bonani (1995). Dei heilage kyrkjefedrane identifiserar alle Marias mjølk med inkarnasjonens kjelde. Guds skaparakt tolkast som mjølka frå Faderens bryst. Berre ved å audmjuka oss som St. Maria, eller som Pero i denne samanhengen, vil vi, i imitasjon av den audmjuke Jomfrua, kunna ta imot Kristus i oss sjølve. Audmjukingsprinsippetts rolle i sann erkjenning er godt forklart i det allment leste verket "*The Imitation of Christ*": "*Everyone naturally desires knowledge, but of what use is knowledge itself without the fear of God? A humble countryman who serves God is more pleasing to Him than a conceited intellectual who knows the courses of the stars, but neglects his own soul. A man who truly knows himself realizes his own worthlessness, and takes no pleasure in the praises of men. Did I possess all knowledge in the world, but had no love, how would this help me before God, who will judge me by my deeds?*".<sup>78</sup> Konklusjonen er følgjeleg, liksom for **Matt 25, 31 - 46**, at den som

---

<sup>77</sup> Sjå **Bonani & Bonani**: "*MARIA LACTANS – ovvero l'atto teologico dimenticato*", som tyder "*MARIA LACTANS – eller den gløymde teologiske handlinga*", ed. **Mariarum, Roma, (1995)**.

<sup>78</sup> Sjå **Thomas à Kempis v/ L. S. Price, (1959)**, s 28.

audmjuker seg skal opphøgjast, og den som opphøgjer seg, skal audmjukast. Jesus var eitt med Maria i kjøtet, fordi ho var audmjuk og utan synd. Ved hennar kropp og hennar mjølk vart altså Ordet til menneske og tok bustad i oss. Fader Ippolito (ca år 235) samanliknar brysta med dei to testamta, der Ordet vert formidla til oss. I Caravaggio si samtid var *caritas* - motivet i maleriet typisk framstilt som ei kvinne som gav mjølk til to barn, eitt ved kvart bryst. Caravaggios venn Marino lagar fleire dikt over temaet, t.d. "*Occhi e mammelle*"; "*Auge og bryst*"<sup>79</sup>, der han samanliknar brysta og auga som to ulike avspeglingar av den guddommelege venleiken. "Auga" i maleriet er cellevindauget, som slepp lys eller spirituell næring inn til sjelas fengsel, dvs lekamen. Om vi tek til oss den same heilage næringa, substansen til den reine, usmitta lekamen til martyrar og jomfruer, oppnår vi spirituell perfektjon. St. Maria er i kyrkjelitteraturen òg sett på som den ultimate martyr, sidan hennar og Kristi lekamar hadde felles substans konstant frå Bebudelsen av, og fordi ho leid saman med Han på korset, medan vi andre har med-lidd først etterpå. Om ho ikkje døydde, svima ho av i smerte liksom død idet Sonen anda ut. Mange bilete viser Maria som den nye Eva – Ave med den gamle for sine føter, idet ho blottar sine bryst (**sjå fig. B – 8**), liksom Jesus blottar sine blodige stigmata - merke på korset medan Adams bein ligg i jorda ved dets base, der nattverdsutstyret ligg i kyrkja. Alt Efesos - konsilet (år 431), erklærte for første gong Maria offisielt som Gudmoder; "*Theotokos*", og haldt fram at gjennom henne vart Jesu dobbelte natur mogeleggjort som inkarnasjonen av Ordet, noko MARIA LACTANS uttrykkjer like tydeleg som enkelt for den truande sine auger. Når brystmjølka, den transmitterte heilage substansen, nærer oss i imitasjon av Jesusbarnet øvst i lerretet, presenterast vi for Gud som små barn. Motiviet tolkast dermed både som fødselens og dødens innviing; dåpssakrament og eukaristisk føde. Den store interessa for Marias brystgjeving er lett å forstå når vi tek inn over oss at i heilage bilete er dette symbol på donasjonen av Nåden til alle truande, som set oss i ein tilstand som tillet at vi vert frelste på dommens dag. I "*Dei sju miskunnsgjeringane*" brukar Caravaggio Maria & Barnet og Cimon & Pero som to inverterte par, noko han ynda å konstruera i mange maleri, til dømes, som vi har sett, i "*St. Matteus kall*". St. Maria nærer Faderen ved sitt bryst, og vert i teologisk forstand både mor til sin far og dotter til sin son. Den konstruerte interrelasjonen i biletet utdjupar dette ved at Pero er dottera som gjev bryst til sin far, og St. Maria mora som gjev føde til sin son. "*Mater et filia*", skapningen som nærer Skaparen ved sitt bryst, er eit tradisjonelt og velkjent liturgisk topos<sup>80</sup>. Gjennom liturgiens sakrament trekkast slik kyrkjegjengar, altar og det omtalte relasjonelle paret i maleriet inn i

<sup>79</sup> Sjø **Martini (2001)**, s. 79.

<sup>80</sup> Sjø **Bonani & Bonani (1995)**, s 55 - 56.



endå ein ny meiningsdannande heilskap. Gjenstandane bilete, altar og menneske vert til ein simpel monadologisk substans akkurat i transsubstansiasjonens augneblink, som dei deler.

Å setja den som tek til seg sann, guddommeleg føde bak eit fengselsgitter, utdjuvar erkjenningsargumentet frå à Kempis - sitatet ytterlegare. Å kjenna heile verda og alt ho har å by på, er stussleg og innskrenkande samanlikna med det å ha kjærleik, det same som å handla under guddommeleg kjærleik<sup>81</sup>. Kjærleiken er det himmelske prinsippet eller biletet som alle menneske må lengta mot og leva etter om dei skal verta frelste eller sette fri. Samanlikna med den aller høgaste kunnskapen, einskapen med det himmelske som vi kan oppleva i små glimt, er verdas kunnskap å likna med ein ørken i si livløyse eller med eit fengsel i det stivna, sterkt avgrensande rommet det representerar. Vi må søkja etter å komma fri frå dette fengselet, som Cimon, ved å ta til oss den sanne kunnskaps næring. Pero sin far får eit nytt liv når han hentar si næring frå utsida av fengselsvindauget, noko som får dommarane som oververer denne miskunnshandlinga til å setja han fri, slik Valerius Maximus fortel oss<sup>82</sup>.

Liket i bakgrunnen er eit anna menneske som vert sett fri frå verdas og kroppens fengsel fordi han døyr i kyrkjas kappe/ fold, slik vi har sett ovanfor, og pga sin audmjukskap. Nakne føter, som er det einaste vi ser av den daude, er normalt einaste lekamsdel som rører ved jorda og eit velkjent kristent symbol på den apostoliske enkelskap og audmjukskap som fører til evig liv i ein stabil erkjenningsstilstand utanfor jordas fengsel etter døden. Kristi miskunnsakt med å røra ved jordas materie med sine føter tilsvarar inkarnasjonen. For å spissformulera: Berre miskunnsame individ med nakne føter kan få brystmjølk i lyset frå verds - cella sitt vindaug (sjå fig. B – 9 a, b, c). Dette er eit framifrå døme på korleis Caravaggio på det jordiske nivået som ein slags *collage* plasserar uavhengige figurutklipp ved sida av kvarandre på ein måte som ikkje er tilfeldig, men etablerar komparative relasjonar<sup>83</sup>; t.d. mellom bryst og nakne føter, som dessutan har distinkte teologiske meiningar som isolerte lekamsdelar. Og ikkje i liten grad minner dette om Brunos stadig nye *istoria* - opplevingar. Les vi no endeleg dette siste elementet; føtene, inn i den etter kvart vide interrelasjonelle konstallasjonen av sakramentmottakar, brød & vin, altar, Cimon & Pero, Maria & Barnet, sidemaleria, innser vi korleis dei ved nattverdens liturgiske praksis eller *performance* alle innsirklar stadig nye flyktige, mirakuløse kompositorisk unionar av gjenstandar i endå ein

---

<sup>81</sup> Fakkelen er ein etablert representasjonsmodus for den abstrakte idéen guddommeleg kjærleik som Caravaggio her tillegg ei presis forståing som å handla under guddommeleg kjærleik. Dei filosofiske og teologiske aspekta ved kjærleikens flamme vil vi òg komma inn på i dei seinare kapitla, spesielt om den ytre arkitekturen i **kap. C**.

<sup>82</sup> For ei engelsk oversetjing av originalhistoria om Cimon & Pero, og om ei dotter som hjelper si mor på same måten; sjå nemnte **Maximus (ca 30 e. Kr.), bok V.4, ext., v/ Shakleton Bailey (2000), ss. 501 - 503.**

<sup>83</sup> I Cusanus "*De docta ignoranta*"; "Om den lærde uvitenheit", drivast kardinalens dialektiske mystisisme framover nettopp av "*comparativo proportio*"; eller komparative relasjonar.

objektiv transcendentalt. Meininga bak ein komponent, som Cimon & Pero, har sin autonomi. Men i nye komparative relasjonar med andre komponentar som på eit tidspunkt i historia vart plassert saman med denne, anten innanfor den "eigentlege" ramma slik som St. Maria & Barnet og likfølgjet, eller utanfor i ei utvida ramme liksom altarinsteinen eller ulike kategoriar av betraktarar<sup>84</sup>, gjenfødest meininga i andre, men like skjønne/ sanne heilskapar.

Giordano Bruno si skildring av den paradoksale epistemologiske karakteren til den menneskelege biletlege kunnskap med omgrepet "vincoli"<sup>85</sup>; lenker, dvs noko som er tilknyttande og fridomsrøvande samstundes, illustrerer godt mi analyse her av Cimon & Pero. Det som tidlegare var mørkt og innfolda, framstår seinare i klart lys for oss. *Chiaroscuro - karakteren* i verda vil vi likevel aldri sleppa fri frå, som det seiast av Giordano Bruno i hans siste publiserte verk; "De vinculis in genere"; "Om artens lenker" (1591): "(...) ingen lenker er evige, men livstilstandar av fengsel og fridom alternerar seg imellom, i ei skifting mellom lenker og frigjeving frå lenker, eller snarare ein overgang frå ein type lenker til ein annan. (...) det er konformt med Naturen å aspirera mot å frigjera seg frå lenkene"<sup>86</sup>. I små, repeterte (mjølke)drypp av spirituell næring opplever vi likevel sanninga, når vi gjennom kjærleikens union gjenkjenner den uendelege, forskjellslause Guds mangfaldige likskapar i verda. Estetisk/ moralsk/ intellektuell erfaring inneber sanneleg ei mirakuløs *sacra conversazione/ composizione*, som i dette overhistoriske hovudaltarmaleriet, i kontinuerleg brubygging mellom dei største avstandar<sup>87</sup>. Derfor er det god grunn samstemma med han som Bruno kalla "den guddommelege Cusanus", i å "(...) ever praise Him, who is forever blessed above all things, for manifesting to us His incomprehensible self"<sup>88</sup>.

---

<sup>84</sup> Betraktaren er, som idéen og bildet, sjølvstøtt alltid til stades, men igjen liksom for desse, er hans "innhald" variabelt. Ein prest, ein kyrkjegjengar, eit barn eller ein turist, t.d. møter biletet med ulike intensjonar og føresetnader. Tidsepokar (korte som lange) og romforflytting er òg variablar i menneskeleg historie og kultur.

<sup>85</sup> I dette sitt siste trykte, kanskje uferdige verk, set Bruno fram 30 døme på slike *vincoli* eller tilknytingspunkt, både negative og positive; deriblant ARS/ kunst, tal, folkehopen, genius, samanfall mellom motsetnader, diversitet, mediasjon, kollokasjon, distinksjon, blindskap eller (ulærd) uvitenheit, auge, våpen, trapp/ skala, dør.

<sup>86</sup> "(...) nessun vincolo è eterno, ma si alternano vicissitudini di carcere e di libertà, di vincoli e di liberazione dal vincolo o piuttosto di passaggio da una ad altre specie di vincolo. (...) È... conforme a Natura aspirare a liberarsi dai vincoli". (Sjå Panzera (1994), s 103).

<sup>87</sup> Den forfattaren som kjem nærast mi analyse i dette kapittelet sin overordna strategi med å oppretta kommunikasjon eller bygga bruar over forskjellar, er Serres (1990), kap 1: "Avignone – La sacra conversazione – Ponte -Girolamo".

<sup>88</sup> Sjå Cusanus - sitata mot slutten av kap. E, og appendix 5, siste setning.

## **KAP. C: VERKETS FYSISKE KONTEKST: ARKITEKTUREN, DET ARKITEKTONISKE LANDSKAPET, KYRKJEPROGRAMMETS**

### **GESAMTKUNSTWERK:**

#### **KORTFATTA OM FRANCESCO ANTONIO PICCHIATTI SOM**

#### **KULTURPERSONLEGDOM I SI TID:**

Nokon utfyllande introduksjon av **Francesco Antonio Picchiatti (1617 - 94)**, i dokumenta stundom kalla "*Picchetti*", må eg gje avkall på å laga, sidan det per i dag enno ikkje er forfatta ein monografisk framstilling om Picchiattis liv og virke. Vurderingar av hans bakgrunn og arbeid i ein problematiserande relasjon til den øvrige korpus av bygningar og arkitektar i høve til 1600 - talet som epoke, er det berre til ein viss grad mogeleg å gje. Då må ein gå indirekte fram, og ta utgangspunkt i omtalar som er å finna i artiklar og fagbøker som interesserar seg for palasset og kyrkja til den ideelle stiftinga *Pio Monte della Misericordia*, hans hovudverk<sup>89</sup>. Eg aktar likevel ikkje å presentera denne kyrkja sitt viktige bidrag til å forstå karakteristiske sider ved barokkens kultur, utan først å gå litt grundigare inn på den eigendommelege, undrande og beundra figuren han var i aristokratiet og kunstverda i samtida.

Denne i dag ukjente antikvitetskjenneren, samlaren, arkeologen og hoffarkitekten, hadde i si levetid eit renommé som rakk langt ut over grensene til det spanske visekongedømmet i Sør - Italia. Akkurat som Caravaggio, stamma han frå ein familie av arkitektar med sine røter nord i Italia. Då faren Bartolomeo Picchiatti braut opp frå heimbyen Ferrara, frå 1400 - talet blant dei førande ressursentra bak utviklinga av renessansens klassisk - humanistiske tradisjon, var sonen Francesco Antonio enno ikkje kommen til verda. Han vart fødd i Napoli i 1617. Likevel skulle familiens rotfesta ferraresiske verdiar verta ein viktig ballast under oppveksten som assistent og arving av farens verkstad. Når det gjeld å skaffa seg utdanning og å samla opp erfaring, er det då rimeleg å tru at Francesco Antonio var velsigna med optimale rammevilkår. Inntil sin død i 1643 fungerer Bartolomeo som hoffarkitekt under den spanske visekongen i Napoli, med overordna ansvar for regimets byggeprosjekt. Familiens kulturbakgrunn bidrog nok til at ikkje berre den praktisk - manuelle sida ved yrket vart prioritert, då ein i tillegg la vekt på den teoretisk - åndelege dimensjonen med studiar av oldtidas filosofi, kunst og litteratur i det ein såg på som gjenoppvekkinga av Platon - akademiets edle livsform. Som arkitekt opparbeida Picchiatti junior seg då ikkje berre detaljert kjennskap til antikkens monument og Vitruvius "*De Architectura*", einaste

---

<sup>89</sup> Artikkane som må seiast å ha vore særskilt nyttige her av **Giuglielmo, Baculi Giusti, de Martino og Russo**, og er alle å finna i **Massamormile (2003)**. Dessutan kan ein henta relevante opplysningar frå bøkene til **Causa (1970)**, **Pacelli (1994a)** og **Capobianco (1997)**.

overlevande arkitekturtraktat frå antikken, men vart dessutan sær fortruleg med verka og dei teoretiske skriftene og teikningane til sine store renessanseforgjengarar i faget, som Alberti, Palladio, Serlio og Michelangelo. Parallelt med teoretisk og ferdigskapsmessig kunnskapsutvikling, modnar Francesco Antonio òg antikvarens instinkt for å samla, omgje seg med og katalogisera tekstar, teikningar, oljemaleri, statuar, medaljongar, myntar, bronseobjekt og kuriositetar frå naturen som er gjenstand for ein viss historisk eller vitskapeleg merksemd. Spesielt f.o.m. 1656, året han sjølv tiltrer farens tidlegare stilling som øvste hoffarkitekt etter å ha hatt ei nestleiarstilling frå 1643, er Picchiatti òg i ein yrkesmessig og økonomisk posisjon som tillet han å realisera samlarinteressene fullt ut. Fleire italienske og utanlandske reiseguidar over Napoli frå 1600 - og 1700 - talet, før samlingane gjekk tapt for ettertida, skildra desse og visekongearkitekten levande for sine lesarar, noko som bidrog til å gjera han kjent. Her er to representative utdrag: I tillegg til antikvitatar, omfatta hans imponerande samlingar ”*ekstragavante naturlege ting som bein av einhjørningar og nashorn, (...) mange forsteina frukter og plantevekstar, (...) eit skjold dekkja av stoff vevd frå luttstrengar og ei hòl elefanttann, (...) ei stor mengd teikningar av vidgjetne malarar og eittusentohundre bind med bøker tilhøyrande forskjellige fagområde, som arkitektur, geometri, aritmetikk og anna*”<sup>90</sup>. Men mannen som vart karakterisert som den perfekte arkitekt - antikvar, var ikkje berre samlar, kurator og formidlar for nyskjerrige besøkande i privat regi. Han vart òg pålagt likelydande oppgåver av sin hovudarbeidsgjevar, den spanske kongens statthaldar i regionen. Mellom 1683 og 1687 gav den dåverande visekongen, greven av Carpio, Picchiatti i oppdrag å reisa Italia rundt ”*for å samla antikke medaljar, statuettar, teikningar frå handa til dyktige menn, og sjølv hadde han utanom vedunderlege studierom med antikvitatar, og gode bøker, og teikningar*”<sup>91</sup>. Nettopp i 1683 vart han gjesta av ein av barokkens mest kjente arkitektar, austerrikaren Johann Bernhard Fisher von Erlach, som oppheldt seg der ein periode for å få rådgeving, studera og å teikna av utstillingsgjenstandar. Eit siste døme for å underbyggja korleis arkitekten for vår kyrkje uavhengig av dette einskildmonumentet må kunna karakteriserast som ein av dei aller fremste, mest allsidige og mest tiltrudde eksponentane for den tidlege kulturvitskapelege institusjonen på andre halvdel av 1600 - talet, gjeld hans ry som arkeolog. Under arbeidet med å gjennomføra ei delvis barokkifisering av komplekset ”*San Domenico Maggiore*”, som kom til å verta ei av dei desidert viktigaste kyrkjene til dominikanarordenen både historisk og intellektuelt etter at St.

---

<sup>90</sup> Sitatet frå reiseguiden til C. Celano: ”*Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*”, Napoli 1792 (4. utgåve), 5. dag, ss 69 - 73, står å lesa på italiensk i **Massamormile (2003), s 159**.

<sup>91</sup> Sjå s **169, fotnote 2**, i **Massamormile (2003)** for dette sitatet frå Bernardo de Dominici: ”*Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*”, 3 volum, Napoli 1742 - 3, bind 3 (1743) s 392.

Thomas Aquinas<sup>92</sup> grunnla eit teologisk fakultet her i 1272 med seg sjølv som formann, vart det i 1658 funne restar etter greske bystrukturar ved reisinga av votivspiret ”*Guglia di San Domenico*” på plassen framfor kyrkja. Picchiatti fekk då eineansvaret både for å kartlegga dei arkeologiske funna og å gjennomføra byggearbeida i etterkant etter den tids prosedyrar<sup>93</sup>.

### **TEORAR OM FORHOLDET MELLOM GIOVANNI JACOPO CONFORTO SITT TAPTE ARKITEKTONISKE PROGRAM OG DEI GJENVERANDE BILETELEMENTA, SAMT MELLOM BYMILJØET OG ALTARMALERIA:**

Før vi går i gang med den napolitanske arkitekt - antikvarens kyrkje for *Pio Monte*, er det relevant å nemna at stiftinga først fekk bygd ei enkel kyrkje på same tomta frå 1604<sup>94</sup> av arkitekten Giovanni Jacopo Conforto. PMM sin raske ekspansjon medførte at ho alt på 1650 - talet måtte rivast for å gje plass til Picchiatti sin mykje større konstruksjon. Om den første arkitektens meir smålatne gudshus er opplysningane for mangelfulle til at vi kan fella kategoriske dommar over bygningskompleksets utforming. Detaljane omkring dette byggeprosjektet, Conforto og dei andre handverkarane sine roller, og til sist rundt sjølve arkitekturens utsjånad og funksjon, eksisterer det kun sporadiske opplysningar om. Ingen planteikningar er gjenoppdaga per i dag. Det vi veit om utforminga, er overbrakt via korrespondansen frå det nye prosjektet, i form av opplysningar om kva funksjonar som måtte utbetrast i høve til det gamle. Som det går fram av samtidige dokument i organisasjonens arkiv, som ikkje skildrar monumentet som sådan, mottek den første arkitekten sporadisk betalningar frå 1606 til 1621<sup>95</sup>. Men i all hovudsak må dei mest naudsynte modifikasjonane for gjennomføring av messer ha vore gjort innan Caravaggio fekk si bestilling ein gong seint i 1606. 15. september dette året heldt medlemmene sitt første styremøte i dei nye lokala, og i tillegg hadde hovudaltaret fått innvilga spesielle pavelege privilegia innan eksilkunstnaren frå Roma sitt altarmaleri vart montert ca 9. januar 1607<sup>96</sup>. Merisi hadde eit allereie fungerande kyrkjerom å forholde seg til då han gjekk i gang med arbeidet, *Pio Monte* sitt første maleri. Korleis brukarane opplevde denne kyrkja då ein skulle gå i gang med tomteutviding og

---

<sup>92</sup> Enno omkring år 1600 ser vi at mange av dei viktigaste figurane i den europeiske åndseliten har fått viktige delar av si utdanning herifrå, som Giordano Bruno og Tommaso Campanella. I lys av Aquinas omfattande bruk av Aristoteles, er det litt underleg at dei to nemnte personane, blant dei fremste talerøra for ein antiaristotelisk renessansenaturalisme, òg er representative for dette læresetets generelle intellektuelle haldningar på denne tida. Ein skulle ha trudd at på staden der ein av den katolske kyrkja sine absolutt fremste teologiske autoritetar verka, der måtte hans idéar ha vorte haldne spesielt godt i hevd i ettertida, men slik gjekk det definitivt ikkje.

<sup>93</sup> For ei utdjujing av denne episoden kan ein konsultera **Massamormile (2003), ss 159 og 162, fotn. 2 og 11.**

<sup>94</sup> I **APMM, ”Libro delle Conclusioni”**, står det å lesa at 11., 18. og 22. desember 1604, og endeleg 1. januar 1605, avsluttar stiftinga innkjøpa av dei eigedommane på dagens tomt i *Via Tribunali* ein trengte for at Conforto skulle kunna realisera si kyrkje.

<sup>95</sup> Sjå **Massamormile (2003), ss 127 og 169** og **Pacelli (1994a), s 10.**

<sup>96</sup> Som vi har lest i føregåande kapittel, stadfester dokument frå ”*Banco di Napoli*” sine arkiv at på denne datoen vart ”*Dei sju miskunnsjerningane*” overlevert til stiftinga.



nybygging, og ho med si auke frå 15 til 50 messer per dag i løpet av knappe 50 år<sup>97</sup> alt hadde vorte totalt underdimensjonert for krava som den hurtig veksande miskunnsorganisasjonen stilte, gjev dette upubliserte dokumentet frå **19. august 1653** oss ei levande skildring av:

*”Samla*

*Herr markien av San Giovanni for ”Patrimonio” (ansvarleg for ressursforvaltninga)*

*Herr hertugen av Telese for pilegrimar*

*Herr fyrsten av Roeca for ”Vergognosi” (svoltne, tørste og ukledde)*

*Herr greven av Chiaromonte for fangar (i praksis kristne slavar i muslimske land)*

*Herr Don Carlo av Bologna for fengsla*

*Herr Don Carlo Spinello for daude*

*Herr Don Pietro Carrafa for sjuke*

*Dei nemnte herrane har vurdert at ein bør bygga ut residensstaden når tida gjev høve til det fordi behovet er så stort. Det er no òg to år sidan ein med dette for auga kjøpte huset til Sifola - familien som er rett ved dette Monte, då ein òg overvann juridiske hindringar tilknytte det nemnte huset for å få det naudsynte tomteområdet til det nye bygget. Sjølv om det faktum at ein ikkje har hatt pengebeløp tilgjengelege utanom det ordinære har forseinka gjennomføringa av oppgåva ganske mykje, så har ein ikkje desto mindre pålagt nokre adelsmenn ved gjeldande Monte å sjå til at tomta vert klargjort. Heller bør ein seia at dei same adelege administratorane, etter at dei vart valte ut, har sett alt inn på å fjerna den ovanfor nemnde juridiske hindringa ved det kjøpte huset nettopp med tanke på den nemnde tomteutvidinga, og sjølv om dei der og då ikkje såg noko resultat, dreiv samvitet dei ikkje til å gje opp. I samband med dette bør ein trekka fram problema som ein ser som resultat av mangelen på rom i kyrkjekapella medan prestane feirar messe. På grunn av at altara står så nær kvarandre, verkar det som om den eine messa druknar i den andre. Der er ikkje rom for sakristiet, slik at ein øydelegg eller mistar alt utstyr og møblement som er tilknytte dette. Ein har ikkje garderobe og heller ikkje arkiv, bortsett frå dårlege og utilfredsstillande ordningar, og ei heller stader for å setja ”le cartelle”<sup>98</sup> utan å forstyrre sakristiet, og ikkje rom for det runde bordet til styremedlemmene, eller for å skriva i rekneskapsboka, som i dag er tilgjengeleg for kven som helst som kjem og går. Heller ikkje er det tilstrekkelege buforhold for dei prestane som med naudsyn må bu i huset, i tillegg til mykje anna ein ser føre seg bør forbeholdt. Alt dette har motivert dei nemnte styremedlemmene til å finna ein måte for å komma i gang med bygningen og å gje han ei best mogeleg utforming med mindre utgifter, for*

<sup>97</sup> **Causa (1970)** seier i sitt arkitekturkapittel at dei første åra heldt ein 12 - 15 messer per dag, og i 1656 ca 50.

<sup>98</sup> Ei formelt godkjenningsbrev som stadfesta at nokon var verdige mottakarar av fattighjelp. Sjå **kap D**.

*at ein ikkje skal mangla kapital og for at praktiseringa av dei heilage miskunnsgjeringane her ved dette Monte ikkje skal lida. Ein bør ta tida til hjelp, bruka god dømmekraft og vera sparsommeleg. Derfor har ein konkludert at alle verdiar som tilfell Pio Monte i samband med dødsfall, dei bør ein frå no av halda av med det føremålet å bruka dei på bygningen. (...)*<sup>99/100</sup>. (mine understrekingar)

Ved sida av juridiske hindringar ved huskjøp og utfordringane med å få gjort vedtak om å setja av midlar til andre føremål enn miskunnsarbeid, avslører òg dokumentet ovanfor fleire alvorlege funksjonelle problem tilknytte tilstanden i sjølve lokala. Kapella, med dei same store maleria som ein finn i dagens kyrkje, på ca 310 x 210 cm (6 stk) og 390 x 260 cm (1 stk), stod så tett at messene kontinuerleg forstyrra kvarandre. Situasjonen var nok ganske desperat når ein så raskt hadde gått frå 15 til 50 messer per dag. Ved sida av at det ikkje er rom nok til dei liturgiske handlingane, manglar ein fasilitetar for å sikra liturgisk så vel som administrativt utstyr. Endeleg er det store vanskar forbunde med at ein er for lite avskjerma frå støyen og gjennomfarten i hovudgata utanfor. Om gudshuset hadde eit sirkulært - oktagonalt grunnplan som i dag, eller eit rektangulært, eventuelt korsforma plan, gjev korkje dette eller andre dokument oss innsikt i. Ikkje desto mindre er det rimeleg å tru at vi ikkje hadde med eit rundtempel å gjera då, noko som ville kravd mykje meir kostnadskrevjande inngrep i dei preeksisterande verdslege strukturane på tomte enn tida og ressursane Conforto hadde brukt, gav han moglegheita til. Eit kyrkjerom og eit hovudaltar stod klare til disposisjon for *Pio Monte* alt i 1606. Slutninga vi utan å vera for dristige kan trekka om sakralrommet som Caravaggio kjente og tok omsyn til ved løysinga av sine kunstnarlege problem seint dette året (sjå **fig. A – 1/ C – 1**), er at det var både fysisk og visuelt invadert av maleria og miskunnshistoriane dei illustrerar. Verka må ha komme mykje tettare på både betraktarane og kvarandre, liksom Caravaggios utval av personar frå ulike tider og stader smeltar saman til ei eining i tid, stad og rom. Dessutan må det aktive gatebiletet utanfor (sjå **fig. C – 2**) på ein heilt annan måte enn i dag ha glidd nesten fullstendig inn i det kontemplative tempelrommet innanfor, med omtrent den same fortetta og travle atmosfæren som i maleriet. Fordi staden kravde mykje av truande som søkte indre ro til bøn og refleksjon, må kyrkjegjengaren ha opplevd dei komposisjonelle løysingane i Caravaggios maleri som ei god brukarrettleiing i leitinga etter ein velordna, freda mental oase i dette miljøet. På ei etter omstenda lita biletflate

---

<sup>99</sup> Arkivistisk referanse: APMM, ”*Libro delle Conclusioni*”, Volum E (1650 - 1658), blad 225, verso.

<sup>100</sup> Sjå [appendix 3](#) bakerst for den fullstendige originalspråklege gjengjevninga av dette dokumentet. I original italiensk vil òg den resterande biten av dokumentet vera gjengjeve, som ikkje er av større interesse her.

har Merisi skapt ein sannsynlegvis tilsvarande fortetta, skjør men likevel klar distinksjon mellom det nedre, profane og øvre, heilage rommet i lerretet.

Trass i prosjektets heilt andre dimensjonar og disposisjonar, skal vi sjå at det verkar som om Picchiatti i si nye og forskjellige arkitektoniske løysing for si kyrkje, m.a. ville vidareformidla følgjande aspekt frå det opphavlege uttrykket: Nedre del av miskunnsallegorien åleine er ei effektiv tidlaus mnemoteknisk syntese av Napolis bylandskap anno 1607. Men begge nivåa i ”*Dei sju miskunnsgjerningane*” i konjunksjon, er ei fullkommen avspesling i det malariske rommet, av korleis det mentale rommet bør strukturert som ei indre kyrkje hos napolitanske borgarar i ulike livssituasjonar som søker inn under den nådige Jomfrua sine vernande vengjer. Bodskapen når berre fram til sinnet når ein oppdagar i sitt indre samanhengen mellom det vertikale guddommelege, og det horisontale jordiske nivået. Ved å involvera seg framfor altaret, i tempelrommet, kan ein, om ein maktar å halda fast på den indre visjonen biletet gjev, ta med seg det indre biletet ut igjen til kvardagslivets ytre handlingar (sjå òg **kap. D**). Korleis visekongearkitekten får til formidlinga, søker neste underkapittel gradvis å avdekka.

### **FRANCESCO ANTONIO PICCHIATTIS YTRE ARKITEKTONISKE PROGRAM – Å GJENOPPDAGA EIN SKJULT HEILAG DIMENSJON FOR ORDEN OG NÅDE:**

Francesco Antonio Picchiatti står ansvarleg for planlegginga og realiseringa av palasset *Pio Monte della Misericordia* i alt frå strukturens grunnkonsept til alle vesentlege detaljar. Den skissemessige presentasjonen ovanfor av hoffingeniøren Picchiatti sitt verkefelt som fagperson er etter mi oppfatning ein uomgjengeleg viktig forståingsbakgrunn å ha når vi no skal gå laus på dette enorme bygningskomplekset, som er hans hovudverk, med spesiell vekt på kyrkjedelen. Som vi forstår, hindra ikkje Picchiattis plikter som hoffarkitekt han på nokon måte frå å ta på seg krevjande oppdrag utanom, for store ordenar som dominikanarane eller resurssterke lekbrorskap som *Pio Monte*. Frå arkitekt - antikvaren fekk sitt prosjekt godkjent 13. februar 1655, til grunnsteinen vart lagt 27. juli 1658<sup>101</sup>, og til han endeleg mottok dei siste betalingane 11. februar 1678<sup>102</sup>, gjekk det 23 år. I anleggsperioden kan ikkje Picchiatti ha unngått å investera mykje tid og energi i palasset om ein skal dømme etter den tidstypiske<sup>103</sup> rolla han tok på seg med å ha ein fullstendig eineveldig, global regi over

---

<sup>101</sup> Jamfør **dokument frå APMM av 23. juli** nedanfor.

<sup>102</sup> Ei kronologisk oversikt finst t.d. i **Massamormile (2003)**, s 136. For kvart dokument finst òg arkivistiske referansar i **APMM**.

<sup>103</sup> At slike overoppsynsfunksjonar på 1600 - talet kom til å verta vanlege i større prosjekt for å samordna eit mangfold av aktivitetar og komponentar, er eit viktig moglegheitsvilkår for at fenomenet *Gesamtkunstwerk*; einskapen i eit mangfold av visuelle, auditive, ja, sensuelle uttrykksformer generelt, kunne verta eitt av barokkens viktigaste kjenneteikn. Ein i alle fall delvis parallell slik til Picchiattis globale rolle i det

arbeidet på alle nivå, i fullt samtykke med organisasjonen. Vår innfødde hoffarkitekt hadde det avgjerande ordet både med materialinnkjøpa, med å godkjenna teikningar av arkitektur, ornamentikk og skulpturar, så vel som med det ferdige resultatet. Av den overleverte korrespondansen mellom Picchiatti og *Pio Monte* går det fram at dei øvrige involverte; murarar, skulptørar, steindekoratørar, stukkatorar, i dei ulike fasane av bygginga sjeldan var meir enn instrument i hans hand. Ikkje på noko tidspunkt i prosessen vart delar av ansvaret delegert til andre arkitektar. Ei heller er det noko som skulle indikera at eksterne ekspertar vart konsulterte sjølv i dei mest kritiske stadia, som under realiseringa av berande element og kuppelkonstruksjonen. Picchiatti verkar å ha nytt omtrent udiskutabel tillit i heile prosessen.

Eigenskapar ved hans arkitektoniske formgjeving, som verkar å leggja stor tyding i å artikulera ein kontrast mellom indre og ytre framtoning, har styrt meg mot ei tilsvarande inndeling av analysen i eitt underkapittel om den ytre, og så ein påfølgjande sekvens om den indre bygningen. I denne første gjennomgangen av det ytre, vil eg skildra verket frå to synsvinklar, for å få fram korleis desse to kontrasterande dimensjonane likevel kommuniserar med kvarandre på ein subtil måte, og kvifor det er slik. Forklaringa vert så utdjupa av to litterære døme frå renessansens skumringstime som byggjer på ein hermetisk<sup>104</sup> epistemologi som enno her veit å utfolda seg.

Vi tek til venstre i den breie *Via Duomo* og vandrar nedover *Via Tribunali* i retning aust, mot det gamle justispalasset (**sjå fig. C – 2**). Då vil vi snart ha vårt monument på høgre side, fordi vi følgjer ei parallell eller horisontal linje rett langs fasadepartiet. I praksis er det problematisk å stansa opp akkurat her i lengre tid for å betrakta. Som vi ser av figuren, legg lysforholda vesentlege deler av bygningsmassen i skuggen, utanom nokre få timar rundt soloppgang. Dessutan er gata dominert av den urbane kvardagens intense aktivitet med gåande og køyrande som anten gjer innkjøp i butikkane her, eller er opptekne med diverse arbeidsoppgåver. Staden gjer det vanskeleg ikkje å godta invitasjonen til å la seg slusa inn i forretningsliv, rørsle, aksjon. Maktar du trass i alt å kasta nokre blikk på frontpartiet, vil du leggja merke til eit velbevart, eldre palass som heilt og fullt verkar å vera integrert som ein arkitektonisk manifestasjon av det omtalte miljøets infrastruktur, eit hus med næringsmessige og administrative funksjonar. Fasaden (**sjå fig. C – 3**) følgjer i det vesentlege dei grammatiske reglane for arkitektonisk formspråk<sup>105</sup> slik dei var utvikla under renessansen på 1400 - og

---

arkitektoniske, finn vi att i *Pio Montes* øvste styremedlem sin posisjon som ”nerve og substans” i det organisatoriske (sjå **kap. D**).

<sup>104</sup> Her meinast det framleis med `hermetisk/ skjult´ alle `tankeretningar som baserer seg på det at menneskeleg kunst, eller bearbeiding av verda, ikkje kan skapa eksakte omgrep om gjenstanden for si merksemd´.

<sup>105</sup> Dei relevante arkitektoniske termane i den arkitektoniske skildringa er tekne frå **Summerson (1996)**.

1500 - talet. Fargemessig gjer verket eit nøkternt inntrykk med ein ordna og gjennomført polykrom artikulering i tre fargar; kvit, lys blå og koksgrå. Huset har tre elevasjonar, alle klart markerte. Nedste etasje viser tydeleg i sitt eksteriør korleis han er kraftigare bygd enn dei øvre, med tjukkare, framskytande murar og større grad av rustifisering. Materialet er glattskoren, men upussa og umalt grå *bardiglio*. Grunnetasjen er forma som ein djup, open *hexastyle*<sup>106</sup> *portico* med fem like store bogegangar. Desse samsvarar med dei fem kvadratiske modulane vi kan skjelna på innsida av nemnte *portico*, kvar med ein miniatyrkuppel over seg (sjå fig. C – 4). Dei utgjer basiseiningane i heile grunnplanet system<sup>107</sup>, og er for øvrig, som vi skal sjå seinare, miniatyrar av kyrkjerommet som eit geometrisk volum. I 1655 vart dei originale grunnplanteikningane for palasset, som ikkje er bevarte, godkjente av styret. Som vi ser (sjå figurar C – 5 og 6) er omtalte grunnplan rektangulært. Det måler ca 180 m i lengderetninga, medan breiddesida, der fasaden er lagt, er på ca 35 m. Arkadebogane, liksom dei to vindaugsrekkene over, er symmetrisk ordna i forhold til frontpartiet som heilskap, og det same gjeld for bygningens inngangsparti, sjølv om elementa vekslar etter eit **ababa** - skjema. Palasset er utstyrt med to ytre sett like portalar på **b** - modulane, og tre skulpturar på **a** - modulane inni *portico*'en, der den sentrale førestiller MATER MISERICORDIAE med Barnet over eit dedikasjonsfelt, og dei to flankerande er allegoriske kvinnefigurar som til saman konkretiserer dei sju kristne mikunnsjeningane. Trer vi no ut att frå det markerte portrommet for å bevega oss i høgda, vil det kunna observerast at dei seks pilastrane mellom bogane er krona av ein slags maniert fantasi av ein ionisk kapitel, med voluttar på sidene og små ghirlandarar og maskefigurar mellom. Over er eit relieffband med *Pio Montes* motto "FLUENT AD EUM OMNES GENTES"; "Og dit skal alle folkeslag strøyma" (Jes 2, 2). På bandet kviler andre etasje; "*piano nobile*", sin altan, som i motsetnad til balkongane i tredje etasje er ein samanhengande eining, og ikkje fem mindre og separerte delar. I alle tre elevasjonane føretekk frontpartia ei relativ tilbaketrekking frå gata i forhold til nivået under seg, samstundes som dimensjonane reduserast. Mellom- og toppetasjane har det til felles at dei har to blåmalte pilastrar loddrett over kvarandre i forlenging av pilastrane utanfor portrommet, og skil seg frå kvarandre berre ved ei avtakande lengd og at kapitelane nest øvst er korintiske, og i toppen følgjer den samansette orden. Det er heile tida snakk om frie og elaborerte variantar, akkurat som pilastersystemet oppover med sine kapitelordenar er ein fri variasjon over det vi kan kalla Colosseum - motivet. Andre likskapar er at dei to øvste relieffbanda og dei motsvarande banda mellom søylebasane nede, har den same

<sup>106</sup> *Hexastyle* fordi *portico* og øvre elevasjonar er borne oppe av eit system av seks pilastrar/ søylerelieff.

<sup>107</sup> Truleg er Picchiattis konservative bruk av klassiske førebilete, som for Bellori, stimulert av antikvarrolla.



uornamenterte, blå overflata. Same overflatehandsaminga brukast i vindauga sin lett dekorerte ytre innramming. Berre i det inste skil rammene seg ut ved å vera heilt enkle øvst, og tyngre og vesentleg meir skulpturert, som verkelege *aedicule* med entablatur, i midten. Derimot har mellomelevasjonen ein smålåten *cornice*, medan den eigentlege *cornice* som markerar fasadens avslutning mot det raude skråtaket, skyt kraftig framover. Det er viktig å poengtera til slutt at dei kvite, resterande flatene i kvart kvadratiske felt, har fått ei overflatehandsaming med djupe, vertikale striper som i si tette veksling mellom lyse og skuggelagde linjer skapar ein slags vibrerande visuell effekt under dei rette lysforholda. Frå andre barokkbygg kjenner vi særst få døme på at denne detaljen er bevart. Samanlikna med utprega barokk arkitektur, er Picchiattis fasade likevel konservativ, med færre *chiaroscuro* - effektar, liten grad av skulpturering, og ein tendens til å bevega seg i flaten, ikkje i djupna.

Det einaste vi finn av skulpturar, som òg hjelper oss til å identifisera palasset som ein *locus* for mariansk religiøsitet, er skjult i dets djupe *portico*. Vi veit at bak dei to dørene som er posisjonerte symmetrisk på kvar si side av palasset som heilskap, i **b** - modulen, i det eine tilfellet skjuler seg inngangen til ei lekstifting som administrerar og finansierar hjelpeaktivitetar dagleg etter dei kristne miskunns gjerningane, og bak den andre ei kyrkje for religiøse funksjonar. Men ingenting, absolutt ingen ytre kjenneteikn, kan sjølv etter den aller grundigaste gransking av eksteriøret miskunna seg over oss i vår søken etter inngangen til den religiøse dimensjonen bygningen har, i tillegg til den materielle. Som ei kyrkje har ikkje Pio Monte della Misericordia nokon fasade, ikkje eitt einaste ytre kjenneteikn. Vi står overfor eit religiøst tempel eller ein heilag lekam utan å kunna gjenkjenna denne identiteten i eksteriør eller overflate. Den aktive institusjonelle utøvinga av hjelpearbeidet, og den spirituelle og intellektuelle refleksjon av deira meining, har eigentleg fått fordelt romma og fasilitetane likt mellom seg, men det greier vi korkje å sjå eller å sansa på annan måte. Smartingar kan nok ”lura” seg inn i den bakre *cortile* (sjå **fig. C – 7**) og konstatera to ting: Ein moderne glasjeis er installert som ein trede inngang, til *Pio Monte* sitt museum og arkiv, etter at den nesten like nye kunstinstitusjonen oppstod og der igjennom skapte ei ny brukargruppe for palasset, samt at den høge fasaden skjuler kuppelen til ein rundbygning som plasseringsmessig korresponderar med den høgre portalen. Men den djupare lærdommen vi bør trekka av dette snedige arkitektoniske knepet, er at den sanne inngangen berre er open for dei få som ved eigne gjerningar provar å ha eigenskapane som gjer dei verdige til å finna passasjen inn i det heilage rommet, som evner å løysa sfinksens gåte. Hindringa som må overvinnast, er likevel ikkje eit ytre chimærisk monster, men ein deformering og desorientering i vårt eige intellekt.

Kyrkjedimensjonen vert ikkje synleg frå utsida, då fasaden er heva så mykje i forhold til kuppelen bak, at han verkar å tilhøyra eit alminneleg verdsleg adelspalass. *Pio Monte* si plassering i Napolis antikke sentrum er såleis viktig å utdjupa ytterlegare for å løysa vår gåte. Opplevinga av mangelen, saknet etter noko meir enn den horisontale vest - aust - aksens langs *Via Tribunali*, får oss til å leita i ei anna retning, og vi legg straks merke til den supplerande, vertikale dimensjonen; ein liten, skjerma *piazza* med eit ruvande spir som blikkfang. Spiret byggjer på det same klassiske hovudspråket som kyrkjefasaden, men har skulpturar av englar på sidene, helgenen St. Januarius på toppen, og er ikkje minst i seg sjølv meir skulpturert med rørsle i djupna og eit utal av tidas arkitekturmotiv i fri kombinasjon langs søyleskaftet. ”*Guglia di San Gennaro*”, som det heiter, på norsk om lag ”*Spiret til Sankt Januarius*” er ei foreviga, monumental utgåve i stein av ein hovudrekvisitt i 1600 - talets allminnelege religiøse prosesjonsutstyr. Byggeoppdraget vart gjeve til byens store skulptør; Cosimo Fanzago, i 1636, og tenkt som takkoffer eller *ex voto* til St. Januarius etter at Napoli sin skytshelgen hadde verna byen og hans innbyggjarar mot Vesuvus vulkanutbrot i 1631. Økonomiske årsaker forklarar nok kvifor spiret ikkje vart fullført før i 1660, når arbeidet med Picchiatti si kyrkje er godt i gang, og dermed kunne dei to monumenta lett koordinerast (**sjå fig. C – 8**). Bakarst på plassen, i nordleg himmelretning frå vår ståstad, er ei lang, bratt trapp, og på toppen tronar ei dør til det vi forstår må vera sørinngangen til den iaugefallande domkyrkja. Sørinngangen på hovudkyrkja var før mykje brukt, og den tilknytte ”*Piazza Riario Sforza*” med helgenen sitt *ex voto* ”*Guglia di San Gennaro*” var i tidlegare tider ein samlingsstad (**sjå fig. C – 9**). *Piazza*’en, med måla ca 16 x 40 m, er oppkalla etter ein annan av byens fremste kulturpersonlegdomar; kardinal Sisto Riario Sforza, som var erkebiskop av Napoli 1855 - 77.<sup>108</sup> Mellom lateralinngangen og spiret, to klart religiøse monument, kan vi trekka ei akselinje som i sin ekstensjon vil gjennomskjera vår palassfasades venstre portal (**sjå fig. C – 10**). Dersom vi vel å plassera oss under denne spirituelle aksens, under kyrkjens visuelle orden, legg vi merke til at nettopp her er vi i stand til å oppdaga korleis vi finn vegen mellom ulike heilage lekamar i eit elles profant landskap, dvs mellom to kyrkjer som perspektiviske ytterpunkt. Vi finn passasjane til to viktige kyrkjer, ei votivsøyle og ein delvis avskjerma plass på denne viktige aksens. Betraktaren oppdagar dette først når han står der sjølv. Dette vesle systematisk ordna barokkprospektet tek berre omsyn til *Pio Montes kyrkjenatur* med sine referansepunkt, som er forskjøve til høgre for fasadens midtlinje (**sjå igjen figurar C – 7,**

<sup>108</sup> Han fekk gjennom eit viktig dekret 20. 05. 1872 med sikte på å avverga ytterlegare utarming av byens kulturelle arv. Dei geistlege vart då pålagt å ”*ikkje endra på nokon måte bilete, marmorarbeid, kunstgjenstandar, arkitektur, og alltid konservera dei i sin opphavlege tilstand*”. **Massamormile (2003), s 154, fotnote 7,** presenterar dette sitatet i si originalspråklege form:

**8 og 10).** Ikkje i høve til palasset som heilskap, men i høve til kyrkjedelen av det, er det ein aksial relasjon med byens domkyrkje. Mariatempellets inngang/ utgang, Caravaggio sitt hovudaltarmaleri, den mellomliggande plassens sentralstilte votivmonument og domkyrkjas søndre inngang ligg alle midt på same symmetrilinja. Denne nord - sør - aksen mellom to heilage stader, av ein meir kontemplativ art i og med at han er dominert av løysingar som inviterar til møter, opphald, konversasjon og refleksjon, var nettopp det vi sakna då vi stod i *Via Tribunali*, men han gjennomskjærast enno av denne på alle måtar motståande, aust - vest - gåande aksen; ei smal, travel handlegate og gjennomfartsåre (**jfr. fig. C – 2**). *Decumanus Maior*, for å bruka det eldste namnet på denne antikke hovudgata, symboliserer snarare i sitt første kaos livets handlingsaspekt, den evige flyten av arbeid og dagar, summen av borgarane sine gleder og bekymringar, velgjerningar og misgjerningar, i eit alminneleg verdsleg liv som stundom verkar meiningsfylt og retta mot eit mål, og andre gonger som om den bakanforliggande meininga med alt strevet, om ho eksisterar, er særst godt skjult. Nettopp desse aktivitetane er det vi (med)/ kon-templerar over, dvs bind saman på nytt under eit felles re-ligiøst<sup>109</sup> prinsipp, ved å trekka oss ut av hovudgata ein augneblink. For vi treng begge dimensjonane. Praksisdelen av tilværet har behov for ei overståande, samlande betraktning, ei meining i høve til eit mål, medan intellektet og kjenslene berre kan få dekkja sine manglar gjennom praktisk handling i kvardagen. Er vi nyskjerrige på ny viten, oppsøker vi t.d. ei bok eller eit bilete som stiller denne svolten. Har vi vondt av eit trengande menneske, oppsøker vi det like mykje pga vårt eige behov for å hjelpa. Bodskapen i det totale ytre arkitekturkomplekset som bind saman (re-ligare) to gudshus og ein skjermad plass til ein slags heilaggjort bydel, må vera om lag det følgjande: Det er under kyrkjjas perspektiv at den rette middelvegen mellom handling og tenking gjenoppdagast for menneska, som ei religiøs erfaring. Menneska treng både å ha ein viss distanse for å få eit grep om kvardagens hendingar, og å gå inn og handla i samsvar med refleksjonen. Like eins må vi kryssa eller gjennom-skoda *Via Tribunali*, for å kunna finna vegen over dørstokken til vårt indre kyrkjerom, som skjuler ei særst kraftig indre opplysning<sup>110</sup>.

Når den heilage nord - sør - aksen slik styrer oss trygt gjennom den profane kvardagen uttrykt ved hovudgata, kan det godt samanliknast strukturelt og epistemologisk med menneskefigurane i Caravaggios maleri (**sjå fig. C – 11**). I eit urbant miljø som minte og framleis minner om *Via Tribunali*, underlegg dei seg det guddommelege prinsippet når dei

<sup>109</sup> Re-ligare (lat.) = å binda saman på nytt.

<sup>110</sup> Sjå påfølgjande underkapittel for ei utdjuping av korleis kyrkjjas indre derimot karakteriserast av sterk opplysning og kuppelens transparens pga vindaugslyset.

handlar miskunnsamt i kvardagen, og der igjennom realiserar egne tankar og kjensler i forhold til ei oppleving av mangel. Ved å dedisera seg sjølve til den andre, ser dei heilskapen mellom dei to dimensjonane. Via audmjuk handling overfor nesten, gjenstanden for kjærleg merksemd, gjennom-skodar dei målet; kyrkja, Jesu heilage lekams bilete, som òg bygget skal synleggjera gjennom sine heilage gjenstandar. Men utan den vertikale gjenspeglina av det guddommelege i det låge, forblir alt kaos, som *Via Tribunali* utan komplekset *Piazza Riario Sforza*, som Caravaggios maleri avskore utan den høgare halvdel med himmelgruppa.

Dette er ein estetisk/ filosofisk/ vitskapeleg teori som likevel i dag overvegande er segregert frå det som moderne vitenskap forstår med å ha viten, men det har ikkje alltid vore slik. Igjen vert distinksjonen mellom ulike verdsbilete rundt år 1600 frå **kap. E**, aktuell. Alliansane eksisterte framleis før den ”objektive” vitenskap; mekanikken sitt gjennombrøt, før kunsten vart eit autonomt estetisk objekt, og før religionen vart ei ”subjektiv” sanning. Til dels endå lenger, men spesielt rundt år 1600, finn vi mange kjelder som viser at både dei som studerte naturen og dei som las teologi, delt synet på kva det inneber å ha kunnskap. Vi kan tala om eit hermetisk episteme der skildringa av gjenstandens natur og samvirke med andre gjenstandar, ikkje er skildringa av hans matematiske overflateframtoning og potensielle og kinetiske krefter. For hermetikarane på denne tida er Natur noko som er i lekamen, eit indre lys i materien a la Picchiattis fasade og Merisis maleri ovanfor. Moderne vitenskaps første tidsepoke er det klassisk-mekanistiske epistemet. Ein gjenstands natur er definert etter matematiske, kvantitative parameter; vekt, energi, volum og areal. Hans realitet er noko som kan gripast positivt på overflata og som manifesterar seg for sansane. Fenomenets natur og dets eksteriørmessige tilsynekomst er eitt og det same. Gud er vorte ein *Deus ex machina*, ein første bevegjar som deretter trekk seg fjernt attende frå sitt sjølvregulerande klinkekulesystem. Styrande idé bak det hermetiske vitskapsepistemet<sup>111</sup> er at den guddommelege sanninga verkar fjern ikkje fordi ho er ekstern, men fordi hennar omnipresente lys; *lux*, er innelukka i ein mørk materie; *tenebris*. Tinga er likevel gjenstand for naturstudiets søken, a la leitinga i *Pio Montes* uteområde, fordi berre materien kan generera det naturlege lys. Filosofi og naturstudium som omtalar ei verksemd styrt av omgrep som *lux tenebris*<sup>112</sup>, er heilt annleis

---

<sup>111</sup> Omgrepet episteme er lånt frå **Michel Foucault**, sjølv om han ikkje skil ut eit hermetisk episteme frå det klassiske på denne tida.

<sup>112</sup> På dette punktet er det kanskje retorisk passende å gje eit resymé av hovudpunkta om lysfilosofi i **kap E**. Teologiske og filosofiske skrifter på slutten av 1500 - og byrjinga av 1600 - talet, om ikkje i nemningar (som Patrizi) så i alle fall omgrepsmessig, skjelnar konsekvent mellom desse to eigenskapane ved lyset; *lux* og *lux tenebris*. Førstnemnde er det reine lyset i sitt transcendentale opphav, som vi ikkje kan sjå. Sistnemnde er, liksom lanterna eller månen, lyset slik som vi kan sjå det, med *mens*; fornuftas blick, filtert gjennom ein materiell gjenstand. Til sist finn vi *lumen*, det manifesterte, sanslege lyset som ikkje sjølv formidlar lys, men reflekterar eller sender det attende frå objektets overflate til auga. Filosofien endar opp med dette hierarkiet: *lux* (Gud) - *lux*

ordna enn dei som har *Deus ex machina* som ein slags aksiomatisk grunnstein, oppdaga ved å formulera matematiske lovmessigheiter. Gud i verda som *lux tenebris*; lyset i materien, søker derimot å formulera måtar å harmonera visdomssøkjarens mikrokosmos med verdslysets makrokosmos. Dualistiske hermetikarar søker mystisk union mellom sfærane. Bruno søker monaden i komposisjonar frå ein infinitt homogen substans, men framleis er viten hermetisk.

Picchiatti framhevar dette viktige bruksaspektet ved Caravaggio - maleriet med arkitektoniske verkemiddel; at persepsjonens mål må gripast gjennom den persiperte gjenstand, men at dei eigentleg er to ulike ting, at gjenstanden for erfaring er ein ab-straksjon og re-presentasjon av sitt mål. Misforholdet skapar ein evig metamorfose som driv ein like evig forsoningsprosess, stadig rekonfirmert gjennom arbeid og *praxis*. Gud kan ikkje demonstrerast positivt gjennom sansemiddel, men er reservert dei få som ved å sjå den guddommelege gneisten; *synderesis scintilla*, i naturens ting, gjennom ei gradvis oppløfting får kontempera det heilage for sitt indre blick; *mens*.

Måten vi er meint å bruka arkitekturen og maleriet her, finn sine tydelegaste utdjupande analogiar i måten vi er meint å tolka litteraturen produsert innanfor det same, nye nyplatonistiske, og hermetiske epistemet. Irving Lavin, blant verdas fremste ekspertar på dei teologiske implikasjonane i Caravaggios tenebrisme, legg stor vekt på lysfilosofien tidleg i barokken, og særleg tekstane til ein populær teolog i samtida, Giulio Cesare Capaccio. Av Lavin (2000) siterast delar av ei utlegning publisert år 1600 som kommenterer dei to motsette mennesketypane til stades under pågripinga av Jesus i Getsemane; dei som vandrar i mørket, Judas og soldatane, og dei som skodar verdas sanne lys, disiplane: <sup>113</sup>”*Den typen viten som vart framlagt av det guddommelege lyset, var dagen; den typen viten som tilhøyrer han, som transformerar seg til lysets engel (dvs Lucifer) var natta, der sjela ikkje evna å sjå lyset, som viste han vegen (...); og i Adam vart ikkje nokon viten om frelse att, og døden herska, og*

---

*tenebris* (Maria, helgenar, lanterner, kunstverk, fromme menneske) - *lumen* (det hovmodige, ufromme menneske og andre ”mørke” lekamar tilhøyrande elementærnivået, som ikkje evner å transmittera lys). Giulio Cesare Capaccio og Francesco Patrizi da Cherso er blant mange representantar for denne tenkemåten i Roma på denne tida, kanskje dei mest populære og allment kjente. I kunsten er *lux tenebris* i dag kalla *chiaroscuro*. Spesielt **Delane - Bovenizer (2000)**, men òg **I. Lavin (2000)**, **Panzera (1994)** og **Fagiolo dell’Arco (1969)** er sympatisk innstilte til ein slik innfallsvinkel. **Bologna (1992)**, som vi skal sjå, skyv Caravaggio litt lenger fram i tid til ”det galileianske brotet” og det mekanistiske paradigmet, ikkje definitivt dokumenterbart i vitskapelege avantgarde - krinsar før ein gong etter 1610, året for Caravaggios død. Det er det eine punktet der Bologna si elles glimrande analyse etter mi meining sviktar vesentleg. Sjølv dei beste kunstverk kan ikkje vera anna enn slåande uttrykk for si eiga tids kulturelle diskursar. Mekanikken er på Merisis tid enno marginal.

<sup>113</sup> ”*La scienza proposta dalla luce diuina, fù giorno; la scienza di colui, che in Angelo di luce si trasforma fù notte, oue l’anima mancò di veder la luce, che egli mostraua il sentiero (...); e non rimase in Adamo scienza di salute, onde campasse la morte, e cagionò notte spirituale sopra tutti gli huomini, finché nascesse il giorno Cristo ne i cuori à quelli. Hor vedi due qualità di lume, quel primo oculto nell’ispirazione nello spirito, che pur significaua la vita dell’anima la quale quasi luce sta inuolta in questa Lanterna del corpo; e quel secondo, manifesto, nella scienza promessa dal diauolo, percioche quella vita immortale non fè conoscere*”. (Capaccio 1594 - 1600, II, s. 197 v/ **I. Lavin (2000)**, s 23).



*spirituell natt kom over alle menneska, inntil dagen Kristus vart fødd i deira hjarta. No ser du to kvalitetar av lys; den første okkult i åndas inspirasjon, som òg betyr sjelas liv, viss lys er inkorporert i denne kroppens lanterne; og den andre, manifestert, i den typen viten djevelen lovar, som ikkje let ein få kjenna det udødelege livet”. Og vidare i same volum utdjupast korleis sanslege ting ikkje kan vera noko meir enn ein påminning om eller re - presentasjon av det bakanforliggende urepresenterlege: ”Kristus ser vi på ein okkult måte, som i ei lanterne, fordi at det var umogeleg, at vi skulle ha sett han på vanleg måte, ettersom vi ikkje har denne evna, at derfor ”Deum nemo vidit unquam”: og dette, fordi Gud ifølge seg sjølv er ein berre intellektuelt erkjennelig substans, og ikkje synleg”<sup>114</sup>. (Mine understrekingar).*

Picchiatti trekk inn det omkringliggende bymiljøet på sin måte for å problematisera overgangen mellom verda og det marianske tempelet, og ved å integrera hovud=altaret er han merksam på korleis Caravaggio nok har tenkt i liknande banar. Somme gjenkjenner altså Kristi umanifesterte lys på innsida av lekamen og finn vegen til kyrkja, andre manglar denne evna. Fasadeløysinga sin måte å kommunisera med omverda på, tillet oss eigentleg berre å skoda palasskroppens okkulte<sup>115</sup>, men sanne indre natur som kyrkje, frå ein bestemt synsvinkel, òg bestemt av kyrkja. Når nokon betraktarar, ikkje alle, etter ein leiteprosess oppdagar *Pio Monte* - palassets tempelnatur, det innvendig opplyste kyrkjerom tilsvarande ei lanterne med sitt fysiske vern pakka skjermende rundt sitt lys, kan det samanliknast med personane som gjenkjenner Jesu dobbeltnatur som sann Gud og sant menneske i Getsemane. Dei fortapte, som berre oppdagar hans manifesterte fysiske nærvere og ikkje det indre oversanselege lyset som skal supplera den materielle med den guddommelege dimensjonen, kan samanliknast med betraktarane som forblir i *Via Tribunali* i ei nyttelaus leiting etter ytre kjenneteikn for det indre, i fasaden. Dessutan kan dei liknast med menneska i Merisis maleri som ikkje gjenkjenner Jesu bilete i sin neste, og dermed ikkje skodar det guddommelege, einskapelege prinsipp over på einaste mogelege måte.

Igjen byr Giordano Bruno sitt tankesystem seg fram som eit framifrå døme, ved konsekvent og velformulert å følgja prinsippa for det hermetiske epistemet skissert over. Den ekskommuniserte dominikanarmunken tilhøyrer Napoli geografisk liksom kyrkja og høgaltarmaleriet, sidan han vaks opp i Nola og vart utdanna ved *St. Domenico Maggiore* rett i nærleiken. Dessutan har Caravaggio vist at sjølv personar som er framande for mange kristne

---

<sup>114</sup> ”*Christo in vna maniera occulta si vede, come in lanterna, perciò che era impossibile, che propriamente si vedesse, essendo in noi l’incapacità, che perciò Deum nemo vidit unquam; e questo, perche dio secondo se stesso è sostanza solamente intelligibile, e non visibile*”. (Ibid., s 199, i **Lavin (2000), s 23**).

<sup>115</sup> Omgrepet `okkult´ er her forstått i si samtidshistoriske, hermetiske tyding som `noko skjult og ukjent fordi det ikkje kan definerast endeleg ved ytre kjenneteikn´. Konnotasjonane ordet har i vår tid, har derimot historia si metamorfose gjort heilt forskjellige, og perifere for denne oppgåva.

dogme, som antikkens Cimon & Pero, høyrer heime under den guddommelege kjærleikens forskjellsutjamnande flamme, så lenge dei handlar i miskunn<sup>116</sup>. Endeleg er tenkjaren spesielt vektlagt av fleire kunsthistorikarar som er opptekne av å forstå Caravaggio, og spesielt *Dei sju miskunns gjerningane*, sin poetikk. Argan (1956)<sup>117</sup> sine analysar av maleriet viser korleis studerande alt for 50 år sidan påpeika likskapar mellom altarverket og bruniansk filosofi. Kunsthistorikaren omtalar miskunnsarbeidet i biletet som ein "furor morale", i klar allusjon til "De gli eroici furori"/ "Om dei heroiske lidenskapane" (1585). I 1969 skriv så Fagiolo dell'Arco ein artikkel som ser parallellar til nolanarens natur- og innbildningsomgrep, spesielt ut frå Bruno - sitatet "Ein stig opp til det edle gjennom naturen"<sup>118</sup>. Oppstigingsprosessen er meint å visualisera i menneskets indre lekamens indre natur, ein måte å orientera seg i tilværet på som er fullstendig avhengig av handling og *praxis*. Aller mest omfattande er samanlikninga hos Panzera (1994), som oppdagar klare fellestrekk i måten filosofen og malaren oppfattar menneskets moralske og historiske sjølvrealisering. På side 124 konstaterar ho at det er framfor alt i verket "Opere di Misericordia" at ein har forståinga av korleis ein aksentuert sensibilitet og kritisk sans har ført dei to mennene, Bruno og Caravaggio, langs vegar av viktige og analoge intuisjonar. I denne samanheng ser ho ein slik tilsvarende intuisjon hos Bruno i dette sitatet, i ein annan samanheng brukt i **kap. E**, frå nemnte "Lo spaccio": "Og (...) forsynet har bestemt at (mennesket) skal vera involvert i handling ved hjelp av sine hender, og kontemplasjon ved hjelp av intellektet, såleis at det ikkje kontemplerar utan aksjon, og ikkje opererer utan kontemplasjon".<sup>119</sup> (Mine understrekingar).

Personane som i si byvandring langs *Via Tribunali* søkjer etter den religiøse meininga bak *Pio Montes* palass, og lukkast i sitt forsett ved å gjenoppdaga arkitektorens skjulte orden, som òg er malerietts ordning av forholdet mellom heilagt og profant, kan då godt samanliknast med Bruno sin lidenskapelege heroiske helt Aktaion i "De gli eroici furori". Alltid rett bak sine svoltne jakthundar, viljen og intellektet, vandrar han kvilelaust inn i dei mørkaste skogane i sinnet, dvs i *decumanus* - gata sitt travle kaos av bilar og fotgjengarar, borgarar og tiggjarar, gleder og bekymringar, før han endeleg kan kontemplerer Diana naken. Det inneber

<sup>116</sup> Dette utdraget få Bruno (1585) v/ Memmo (1964), del 1, dialog 1, s. 4, skulle vera like opplysningsrike som fakkelen i Merisis altarmaleri: "Cicada: Why is love symbolized by fire? Tansillo: Putting aside many other reasons for the moment, let this suffice for you now. Love converts the thing loved into the lover, as the fire, among all the most active elements, is able to convert all the other simple and complex elements into itself".

<sup>117</sup> Giulio Carlo Argan (1956): "Il realismo nella poetica di Caravaggio". Sitert av fleire, m.a. Panzera (1994).

<sup>118</sup> Sitatet "Alla divinità s'ascende per la natura" er mykje vektlagt i Maurizio Fagiolo dell'Arco (1969): "Le Opere di Misericordia" – contributo alla poetica del Caravaggio".

<sup>119</sup> Anna Maria Panzera (1994): "Caravaggio e Giordano Bruno: Fra nuova arte e nuova scienza", siterer på s. 124: "(...)E (...) ha determinato la provvidenza, che (l'uomo) vegna occupato ne l'azione per le mani, e contemplazione per l'intelletto; di maniera che non contempla senza azione, e non opre senza contemplazione".

at han endeleg har gripe den samlande heilskapen, eller trekt seg attende frå gatelivet for å kunna skoda inn i Picchiattis marianske tempel, med høgaltaret aller innerst. På den tida såg ein delvis på Diana som eit førkristent bilete på St. Maria. Ho er gudinna for kyskskap og jomfrueleg reinsemd så vel som for jaktinstinkt. Tilsvarande som for Jomfru Maria, er månen og sølvmetallet etablerte metaforar på Dianas mellomposisjon i det guddommelege kosmologiske systemet. Jomfruene, himmellekamen og sølvet står alle over menneska og dei naturlege elementa, men er underordna ein høgare guddom som dei hentar sitt lys og si heilage strålekraft frå. Gjennom sine lekamar transmitterer dei lysets uoppnåelege guddommelege kjelde, *lux*, i si maksimalt erkjennelige form, *lux tenebris*; det okkulte lys. Nemnte lysmetafor seier ganske mykje om korleis menneska rundt år 1600 ordna omgrepsmessig relasjonane mellom den reine guddommelege idéen og Gud i si erkjennelige form for menneska. Støtte til å utlegga slike tankar kunne i noko grad finnast hos ortodokse teologar som St. Thomas Aquinas, eit førebilete for Bruno, og ikkje representant for den typen aristotelisk skolastikk han polemiserer mot: *”Thus the moon, which not only glows with light but also illuminates other bodies, receives light from the sun more perfectly than do opaque bodies, which are merely illuminated but do not illuminate. Accordingly, God governs lower creatures by higher creatures”*.<sup>120</sup> Likevel erstattar Bruno thomismens finitte verdssyn ikkje eigentleg med ein slags protomekanistisk heliosentrisme, som mange trur, men med ein ny, for samtida skremmande infinittisme, der sentrum<sup>121</sup> i alle tydingar av ordet er eit relativt, skiftande omgrep. I balansepunktet mellom praksis og kontemplasjon oppstår eit sentrum som er ei historisk forståing i mennesket sjølv<sup>122</sup>, i den nemnte perseptuelle einskap med omverda, fullkommen men avgrensa i tid og stad, som Bruno kallar ein monade. I *”De gli eroici furori”* (1585) skildrar han Diana på ein måte som har klare analogiar både til utdraget frå St. Thomas og spesielt til Capaccios utlegging om den inkarnerte Kristus som det okkulte lyset, ei mediert sanning som derfor aldri kan gripast adekvat i seg sjølv: <sup>123</sup>*”Therefore truth is sought as something inaccessible, an object beyond objectivity and beyond all comprehension. For that reason it is impossible for anyone to see the sun, the universal Apollo and absolute light as the supreme and most intelligent species; but very possible to see its shadow, its Diana, the world, the universe, the nature which is in things, the light shining through the obscurity of matter, and so resplendent in the darkness”*. I Bruno sin fabelaktige Diana - biletbuk minner

<sup>120</sup> Sjå Aquinas (1274) v/ C. Vollert (2002), §§ 124 - 125.

<sup>121</sup> Brunos multisentrerte verdsbilete, nemnt i kap. A, forklarast slik i nye samanhengar fordi det er så sentralt i avhandlinga. Det vert omfattande gjort greie for som moglegeitsvilkår for Merisi sin måte å mala på, i kap. E.

<sup>122</sup> Bruno plasserar òg konsensus; felles historisk forståing mellom eit samfunn av menneske, i same kategori.

<sup>123</sup> Sjå appendix 6, som inneheldt byrjinga av del 1, dialog 4 (2s.), samt slutten av del 2, dialog 2 (6s.), i Bruno (1585) v/ Memmo (1964). Diana-biletet rommar fleire hovudpunkt i Brunos filosofi i komprimert form.

Aktaions heroiske vandring mykje om den innsatsen vi må yta for å sjå korleis den aktive og kontemplative dimensjonen ved livet relaterer seg til kvarandre ein stad i Napolis eldste sentrum, og oppdaga det marianske tempelet til Picchiatti som vår Diana, vår åndelege strevings jaktmål (sjå **appendix 6**): *”Actaeon represents the intellect intent upon the capture of divine wisdom and the comprehension of the divine beauty. He unleashes the mastiffs and the greyhounds; of these the greyhounds are swifter and the mastiffs more powerful, for the operation of the intellect precedes the operation of the will; but the latter in turn is the more vigorous and efficacious; since divine goodness and beauty are more lovable than comprehensible to the human intellect, and besides love moves and spurs the intellect to go before it, like a lantern, to the forests, uncultivated and lonely, very rarely visited and explored, with the result that few men have left the traces of their steps there. (...) On the right<sup>124</sup> this path shows him the more thorny, uncultivated and deserted arduous path upon which he unleashes the greyhounds and mastiffs near the traces of the wild beasts, which are the intelligible modes of ideal concepts. These are hidden, are pursued by few men, and visited most rarely, and do not offer themselves to everyone who seeks them”*<sup>125</sup>. (Mine understrekingar).

Det skulle vera tydeleg nok korleis desse tekstane om det okkulte lyset i materien som naudsynt medium mellom Gud og menneske både tids- og innhaldsmessig i ein viss forstand passar saman med korleis hjelpeutøvarane i Caravaggios maleri i sitt miskunn ser biletet av Jesus i objektet for sin kjærleik, og slik kan kontempera dei guddommelege Maria & Barnet øvst. Liksom kyrkja er godt skjult bak sin verdslege palassfasade, er Jesus skjult i lekamen til sine minste brør. Både Aktaion og vi andre treng eigenskapane som er menneskenaturens adelsmerke; intellektet og den gode viljen, for å nå fram til og kontempera det reine objektet for sin sjelelege lidenskap, som skjuler det guddommelege lyset i sitt indre. Han treng begge sine jakthundrasar, både den raskaste intellektuelle, som skapar miskunnskjensla og identifiserar målet, og den påfølgjande men kraftigare moralske viljeshandlinga, for å skoda det heilage, for å persipera og verta eitt med sitt guddommelege objekt. Gjennom ein transsubstansiell forvandling vert jegeren til objektet for sin lidenskap; hjorten, det reine dyret som med lette bein vandrar grasiøst sjølv gjennom skogens tettaste og mørkaste villniss av moralske farar. Hjorten er symbolet på mennesket som har opparbeidd seg evna til å sjå

---

<sup>124</sup> Ordvalet ”right (...) path” viser til den mystiske pytagoreiske bokstaven **Y**, der den smale, utitalande høgre stien i ”krossvegen” fører til det guddommelege, og den tiltalande venstrestien i siste instans fører til fortapinga.

<sup>125</sup> Sjå **appendix 6**, eller byrjinga av **del 1, dialog 4**, i **Giordano Bruno (1585) v/ Paolo Eugene Memmo Jr. (1964)**. Denne sjeldne engelske versjonen er sannsynlegvis berre tilgjengeleg på [www.esotericarchives.com/bruno/furori.htm](http://www.esotericarchives.com/bruno/furori.htm).

Herren gjennom Hans bilete, som let seg styra av det guddommelege gjennom ein krevjande og risikofylt kvardag. Det skjer fordi han sjølv er vorte lik biletet, tempelet, eller kyrkja, i kon-templasjonen av det. Men konsensus, om enn optimal, forblir likevel ei lokal sanning som i høve til den overordna globale visjonen raskt absorberast av skiftande interesser og omsyn. Den perseptuelle einskapen som gripast i Diana - biletet, er over på ein augneblink når Aktaion fortærast av sitt eige intellekt og sin eigen vilje. Deira union med naturen i objektet, er kortvarig. Etter at eigenskapane intellekt og vilje har fortært sitt spirituelle måltid, gneg svolten på ny, og vi må følgja dei på neste etappe i den endelausa heroiske vandrainga. I kyrkja gjennomfører vi den same heilage handlinga framfor altaret, når vi mottek eukaristiens næring. Fordi vi korkje er gudar eller helgenar, men menneske, må sakramentsmåltidet, fusjonen, stadig fornyast, då behovet for ny næring stadig gjenoppstår.

Terskelen mellom det indre og det ytre i *Pio Monte* si kyrkje, både når vi talar om ei mental vandring og ein fysisk forflytting frå utsida til innsida av bygningen, gjev brukaren opplevinga av ein sterk kontrast. Forfattaren Riccardo de Martino skildrar den plutselige, intense opplysninga treffande som ein *Wunderkammer* - effekt.<sup>126</sup> Ei rekkje arkitektoniske grep har gjort at besøkjande ganske enkelt ved å gå over dørstokken til kyrkja, opplever ein slåande motsetning til det diskre ytre harmonisert i høve til den generelle napolitanske *forma urbis*, i det konsakrerte rommets stille, visuelt og auditivt avskjerma oase, bada i eit jamt og kraftig dagslys. Såleis har arkitekten òg i kraft av den handlinga som krevjast av brukaren som går inn hans portal, lukkast i å bevare og utdjupa prinsippet om at det heilage lyset er blendande kraftig, dog skjult for det ytre synet, og relasjonen mellom ytre materialitet og indre natur kan berre gjenoppdagast ved å følgja spora i det kristologiske universet med hjelp frå eit intellektuelt blick og ein god vilje. Avskjerminga mot livet utanfor var etter alt å dømma eit pålegg frå *Pio Monte*, som vi ser av dokumenta. Overgangen mellom byrom og kyrkjerom i Picchiattis marianske tempel i dag, opplevast truleg diametralt motsett samanlikna med inntrykket frå den første kyrkjas meir moderate inngrep i preeksisterande strukturar. Ombygginga forstår vi hadde vorte eit presserande behov for oppdragsgjevaren: Stiftinga hadde utarbeidd tydelege retningslinjer om ei ”kyrkje med seks kapell og eit hovudaltar. Atrium for å trekka seg attende frå støyen frå vognene. Ved eitt av kapella eit lite vindauge for skriftemål som skjuler den skriftande og skriftefaren frå kvarandre. Rom til sakristiet og ei garderobe til utstyr tilhøyrande kyrkja”<sup>127</sup>. Den overvegande klassisk -

---

<sup>126</sup> Sjå Massamormile (2003), s 160.

<sup>127</sup> For den originalspråklege versjonen av dette utdraget frå eit dokument i *Pio Montes* arkiv: Sjå Massamormile (2003), s 162, fotnote 14.



barokke arkitekt - antikvaren, om han sjølv først hadde villa det eller ikkje, vart pålagt å tydeleggjera med arkitekturens uttrykksmiddel den avgjerande overgangen mellom den profane og den sakrale verda. Ikkje desto mindre var det oppgåva til Picchiatti sjølv å finna konkrete løysingar og å utforma dei i alle sine detaljar, slik vi no har gjennomgått for det ytre, og i det følgjande skal skildra for det indre rommet.

### **KYRKJA SOM SYMBOLSK KROPP<sup>128</sup> :**

No er vi i ferd med å ta det neste steget inn i kyrkja for å sjå korleis denne transformasjonen føregår med meir konvensjonell teologisk terminologi for korleis menneska går fram for å gjenoppretta det tapte *concordia* eller samsvar med Gud. Straks vi har sett foten innanfor kyrkjedøra, trer vi inn i ein avskjerma, hemmeleg hage, eit område som har fått sin heilagdom gjenerobra etter syndefallet og utdrivinga frå paradiset. Medan sanninga i eksteriøret er meir skjult, a la Caravaggio, er interiøret eit stabilt geometrirom bada i eit jamt, diffust lys, meir likt A. Carraccis (sjå **kap. E**) arkadiske landskap (sjå **figurar C – 19, 20, 21**).

Likskapen mellom ei kyrkje og ein konsakrert materiell lekam må oppfattast både symbolsk og konkret. Basilikakonstruksjonar, korskyrkjer (sjå **fig. C – 12**) og rundtempel (sjå **fig. C – 13**) er alle fundamentalt forstått som ein *mimesis* i sitt medium av menneskekroppens proporsjonar, meir spesifikt Kristus eller den helgenen kyrkja er innvigd til (her St. Maria), sin heilage lekam. Det grunnleggjande konstruksjonsprogrammet gjennom mellomalderen kan oppsummerast om lag slik: Dei utstrekke (kors)armane mot sidene viser korleis Kristi forsoningsverk bokstaveleg tala omfamna heile verda med sine fire verdshjørne. Ved sin perfektjon i imitasjon av Jesus, Jesu kors, er mennesket i stand til å ta spranget frå det finitte; kvadraturet, til det infinitte; sirkelen, framifrå uttrykt i da Vinci sin teikning over. Alkymiens verksemd kalla det same; å oppdaga einskapen i dei fire verdshjørna eller dei fire elementa, å oppdaga den femte essensen; kvintessensen. Når ein hadde laga gull, livets vatn eller filosofsteinen, ville det vera provet på at den tapte preetablerte harmonien mellom Gud og menneske var gjenoppretta. På sidene; lekamens armar/ hender finn vi opportunt nok typisk historiske scener henta frå ulike tider og stader i bibelhistoria eller hagiografien, som viser førebiletlege handlingar (med hendene). Apsisen er tradisjonelt kyrkjjas viktigaste del, og identifisert med lekamens hovud/ ånd. Motiva er overhistoriske, allegoriske symmetrisk ordna framstillingar som på ein gong samlar alle dei ulike historiske motiva under seg i eitt samlande prinsipp (sjå **fig. C – 34/ D – 8**) Dei ofte høgst forskjellige biletelementa, arkitekturelementa og mennesketypane i gudshusets kyrkjelyd, samlast under noko som alltid

---

<sup>128</sup> I det følgjande har eg lete meg inspirera spesielt av **Hodne (2004)**, dokumenta i **APMM, Burla (1990)**, **Memmo (1964)**, **Aquinas (1274) v/ Vollert (2002)** og **Granger Ryan (1995)**. Sjå òg ”*visuell innleiing*”.

har vore ein biletleg framstilling av kyrkja. Her er *traditio legis*, den triumferande Kristus og Maria med Barnet som Gudmoder eller Himmeldronning, utbreidde motiv. Oftast har *ecclesia* - symbolet òg hatt klare referansar til kyrkjeinstitusjonens uomgjengelege rolle i frelsesgjeringa, som finn sitt klimaks i Kristi andre komme og dommedag. Høgaltaret har på si side helst vorte assosiert med brystet og spesielt hjarta til kyrkjekroppen, med innviing i det heilage gjennom deltaking i Kristi blodoffer. Derfor var altaret tidleg i mellomalderen oftast eit stykke nedanfor apsis (**sjå fig. C – 12**). Deltakinga kunne skje ved ei reaktualisering av martyriets bloddåp, eller ved ei imitert overværing av nattverdsmåltidet, som vi såg i førre kapittel. Altaret har såleis ei hovudrolle ved kyrkjelydens liturgiske praksis og sakramenta. Vektlegginga av pasjonsaspektet og relasjonen mellom bryst og vilje, gjorde at MATER MISERICORDIAE alt på 1300 - og 1400 - talet vart eit populært hovudmotiv på altartavler<sup>129</sup>, truleg derivert frå Gudmodera si med - liding med Sonen frå krossfestingsscener i same strukturelle posisjon (**sjå fig. C – 14**). I høg mellomalderen, under gotikken, forsvann apsisementet frå dei fleste kyrkjer. Dermed smeltar på ein måte apsis og altar med sine respektive meiningsinnhald både ikonografisk og rituelt saman slik vi ser det i føregåande døme. Kristus transfigurert og glorifiserte helgenar får meir og meir altarets offer-, lidings-, og miskunnskonnotasjonar innvovne i sine scener når dei flyttast ned frå apsis til altartavla. Høgaltaret omtala i **kap. B**, vert derfor som regel å forstå fysisk som hovud=altar, noko som heldt seg inn i barokken, sjølv om ein då i tillegg spela meir med kunstnarlege verkemiddel på illusjonen om personleg deltaking og aktualitet i høve til tid og stad overfor kyrkjebrukaren. Madonna tek, som vi ser, gradvis steget frå apsis, via altarpolyptyket, og vandrar heilt ned til dei anonyme massane på skipets golv, som ein illusjon av det reelle rommet rett utanfor maleriet (**sjå figurar C – 15 og 16 med 14**). Den siste sentrale bygningsdelen, utgangspartiet, er særskilt interessant for vårt studieobjekt når ein ser på samanhengen mellom kyrkjas dedikasjon, arkitektur og biletbruk. *Pio Monte* er vigd til MATER MISERICORDIAE og laga for ei ideell stifting som dediserer si tid og sine ressursar til å praktisera miskunns gjerningar etter bibelsk førebilete. Utgangen og døra er oftast sett på som det arkitektoniske uttrykket for føtene til den heilage lekamen til Kristus eller helgenen (**sjå fig. C – 12**). Og føter betyr gjennomgåande to ting i den katolske teologiske tradisjon; audmjukskap/ *humilitas*, lekamens kontaktpunkt med jorda/ HUMUS under seg, samt den truande sin moralske vandring mot perfektjonen i imitasjon av Jesu virke på jorda. Den moralske verdien ved den aktive dimensjonen i det kristne menneskets liv utanfor kyrkjemurane, og samanhengen til riktige

---

<sup>129</sup> Sjø Christa Belting –Ihm (1976).

eller feile val under livets gang med individets frelse eller fortaping, er opportunt vorte tema for det siste religiøse biletet kyrkjegjengaren betraktar før han igjen trer ut i samfunnslivets aktive sfære. Motiva er her vanlegvis inspirerte av nettopp Matteus-evangeliet 25, 31 - 46, eller liknande bibelstader, forutan apokalypsen. Særs representativt er Arena - kapellet (**sjå fig. C – 17**): Ein tronande, dømmande Kristus flankert av englar og helgenar skil dei rettferdige ut til høgre for seg, og dei urettferdige går til fortapinga på Hans venstre side. I Arena - kapellet ser vi klart korleis dette motivet fungerer over utgangsportalen som morfologisk ledd i eit komplett biletprogram for kyrkjas symbolske kropp som vi har skildra det. Dermed er tradisjonens band til motivet for vårt hovudaltar; "*Dei sju miskunnsgjerningane*", minst like sterkt og direkte som vanleg: Alltid har portalmotivet, altaret og apsis vore på same akse, kyrkja si symmetrilinje. For *Pio Monte* er like eins, som vi vil gå inn på nedanfor, same bibeltopos; forholdet mellom livsgjerning og hinsidig frelse, utgangspunkt for tolkinga i begge sentralposisjonar, i både dør og høgaltar, sjølv om ulike aspekt er vektlagde.

#### **INNVIINGA AV EI KYRJE:TILFELLET "PIO MONTE DELLA MISERICORDIA":**

I "*Legenda aurea*" sitt kapittel om konsakringa av ei kyrkje, lærer vi at der er tre ting i det kristne tempelet som må reinskast, som eigentleg er forskjellige uttrykk for det same: for det første gjeld det altaret, som vi kom inn på i **kap. B**. For det andre så må det spirituelle tempelet som vi er, konsakrerast etter liknande prosedyrar som det materielle. Vigd vatn brukast til dette ritualet for å vaska vekk forbanninga som kom over menneska ved syndefallet, av den grunn at "*from the beginning the earth was accursed with its fruit because its fruit was the means by which man was deceived, but water was not subject to any malediction*".<sup>130</sup> Når ein katolikk går inn i kyrkja, finn han alltid oppstilt på sida av inngangen behaldarar med dette livgjevande, heilage vatnet. Når han fuktar sine fingrar i kjelda og fører dei over sin eigen kropp i etterlikning av korsets teikn, er det igjen uttrykk for ein strategi der ein strevar etter det å gå saman med den heilage lekamen til kyrkja eller Den Krossfesta, i ein transsubstansiasjon. Nøkkelloffa dette liturgiske tilknytingsinstrumentet er gjeve, ser vi ikkje sjeldan ut frå bruken av dyre materiale og detaljrik kunstnarleg formgjeving. *Pio Monte* sine to "*acquasantiera*"; kar for heilagt vatn, er framifrå døme på denne tradisjonen (**sjå fig. C – 18**). Dei er laga etter Picchiattis teikningar og instruksar. Utføringa, i ei underleg blanding av zoomorfe motiv og religiøse symbol, får oss straks til å tenkja på arkitektens kuriøse samlingar av gjenstandar frå naturen. Ein merkeleg musling

---

<sup>130</sup> Sjå **Voragine v/ Granger Ryan (1995), s 391**. Siste kapittel, òg nemnt i samband med innviinga av altaret under skisseringa av "*Dei sju miskunnsgjerningane*" sin funksjonelle kontekst, omfattar totalt sidene **385 - 395**.

opnar seg og let oss få tilgang til vatnet, til sitt dyrebare indre. Øvst på den same bakgrunnen av ein type uendeleg foldande fuglevengjer som breier seg ut til kvar side, openberrar òg motivet for *Pio Montes* brorskapsvåpen seg; eit kors på toppen av sju små fjell som samlar seg i eitt stort. Kjensla frå det visuelle inntrykket av tilsynekomst gjennom endring skal nok underbyggja temaet med det einskilde menneskets metamorfose under den liturgiske handlinga. Verdien av den indre transformasjonen manifesterar seg framfor alt i vår evne til å halda fast ved den religiøse innbildninga i sinnet, utanfor kyrkjjas funksjonelle og fysiske kontekst. **Kap. D** seinare skal gjera greie for kva innbildninga eigentleg inneber i praksis.

Endeleg må den einskilde bygningen heilaggjera, som dette kapittelet fokuserar på. Same tette interrelasjon mellom det lekamlege og det spirituelle i eit gjenerobingsprosjekt av den preetablerte harmonien i ein opphavleg gullalder før syndefallet, finn vi like klart uttrykt i konsakringsprosessen for kyrkjesetet. Eit upublisert dokument frå **23. juli 1658** som skildrar korleis dette gjekk føre seg her, er framleis bevart i *Pio Monte della Misericordia* sitt arkiv i palassets andre etasje. Teksten skildrar den høgtidelege nedlegginga av "la prima pietra benedetta"; den første velsigna steinen, som må vera på plass for at kyrkja skal kunna konstruerast trygt oppå, både som arkitektonisk ordna rom og som harmonisk og velfungerande åndeleg institusjon. Nedlegginga er i samsvar med forståinga av Jesus som hjørnesteinen til kyrkja, men spelar òg særleg på namnelikskapen Pietro – *pietra*, i samanheng med det kjende verset i evangeliet der Kristus seier til Peter at han er klippt eller steinen Herren skal byggja si kyrkje på:

*" 1658: Tysdag 23. juli: Samla herrane*

*Cappellan Maggiore for "il Patrimonio" (øvste ansvarlege)*

*D. Giovanni Montoio for pilegrimar*

*Vincenzo de Ligo for "Vergognosi" (svoltne, tørste og ukledde)*

*Hertugen av Flumeri for fangar (kristne slavar)*

*Hertugen av Rocca for fengsla*

*Hertugen av Cancellara for daude, og*

*Greven av Taviano for sjuke*

*Det er no fleire år sidan det vart avgjort av tidlegare styremedlemmer å laga seg eit nytt og meir storslått bygg for kyrkja og residensen til dette heilage Monte, på bakgrunn av dei årsaker og motiv refererte i konklusjonen av 19. august 1653 i dette ark nr. 171. Pengane ein skal bruka til å dekkja utgiftene, skal ein ta frå summane som er falt attende på Pio Monte*

frå "Albarani"<sup>131</sup>, og andre vitale midlar, nettoverdien av andre arvegods og legat som har tilfalle Pio Monte. Og etter at ein fekk laga teikningane av vår ingeniør Francesco Picchetti konkluderte ein med å konstruera palasset i konformitet med desse, ark 226. Alle delar derav vart framlagt for generalforsamlinga 5. februar 1656, som samtykka einstemmig. Og då einskilde problem heromkring, og diskusjonar som var oppstått omkring bruken av tilbakefalne midlar frå "Albarani", var overvunne, avgjorde ein på nytt i konklusjonen 24. april 1656, ark 235, at det var ein god måte å disponera alle desse midla på, og at ein burde byrja med bygginga, og endeleg då ein 16. februar 1658 hadde komme fram til at det var eit passande tidspunkt å ta til med konstruksjonen i april 1658, vart herr Greven av San Giovanni Michele Blanch gjort til ansvarleg styremedlem.

No må ein flytta kyrkja til ein annan stad og få utført ritualet med å leggja ned den første velsigna grunnsteinen for den nye bygningen, og i samråd med herr Kardinal Erkebiskopen, har ein bestemt at ein skal forma denne første steinen i marmor med storleiken 3 x 4 "palmi"<sup>132</sup>, og i han skal ein hogga inn til minne på den eine sida våpenet til Pio Monte, med sitt motto, namna til dei ovanfor nemnte styremedlemmene og inskripsjon som følgjer:

*HUIUS SAC. MONTIS SEPTEM OPERUM MISERICORDIAE GUBERNATORES, UT SUPER ME TEMPLUM DEIPARAE VIRG. MISERICORDIAE MAGNIFICENTIUS CONSTRUERENT PRIMAM SANCTIFICATAM PONI CURARUNT.* (Den latinske teksten, der steinen "talar", har om lag denne tydinga: Styremedlemmene til dette heilage Monte for dei sju miskunnsgjeringane, som tok seg av nedlegginga av den første velsigna steinen, kjem til å konstruera eit guddommeleg tempel for den store miskunnsame Jomfrua over meg).

Ansvarleg medlem er Don Michele Blanch Greve av San Joan. Og på den andre sida av steinen, i midten, skal det vera hogd inn eit kors med ei konkav utholing der ein skal leggja inn ein sølvmedaljong som på den eine sida inneheldt våpenet til Pio Monte med sitt motto, og på den andre biletet av den gloriøse miskunnsame Jomfrua med Barnet i armane, og den velsigna materien ("la cera benedetta"), m. m. Over korset: ALEX.O. VII PONTIFICE MAX. ANNO IV SUI PONTIFICATUS. PHILIPPO IV HISPANIORUM REGE ASCANIUS PHILAMARINUS SANCTAE ROMANAE ECCLESIAE CARD. SANCTA MARIA ARACOELI NEAP.NUS PATRITIUS ET PRESUL ✚. Under korset: PER REVD.MIUM D. ALOYSIUM DE IANUARIO CANON.UM PROTHONATARIUM AP.CU ET SUUM GEN.LEM VICARIUM

<sup>131</sup> Såkalla "Albarani": Pio Monte inngjekk økonomisk gjensidig bindande avtalar med tredjepersonar som skulle reisa og frikjøpa slavar. Men mellommennene fekk inga godtgjersle før slaven vart vist fram for stiftinga for å prova at han verkeleg var kommen til rette.

<sup>132</sup> "Palmo" er ein gammal måleining.



*BENEDICI ET PONI DECREVIT. ANNO A PARTU VIRG. MDCLVII. INDICTIONE XI DIE XXVII IULIJ.*<sup>133</sup>

*Og ein har konkludert at ettersom den særse eminente herr Kardinal sjølv var forhindra og indisponert til å utføra den nemnte tenesta med å velsigna den nye kyrkja og å leggja ned grunnsteinen, og han derfor ønskte at hans generalvikar skulle komma til staden, samankallar ein følgjande laurdag 28. juli styremedlemmene. Og slik vart det gjort.*

*Giovanni de Salamanca*”<sup>134/135</sup> (Mine understrekingar).

Kor tett vevast ikkje ånd og materie, tekst og bildande kunstar, liturgi og gjenstandar seg inn i kvarandre i denne komplekse kyrkja i miniatyr som den første velsigna steinen er! Den latinske inskripsjonen om stiftingas guvernørar og den miskunnsame Jomfrua er formulert slik at ein skal førestilla seg at steinen har fått liv og evne til å tala. På andre sida finn vi avbildinga av tekstens hovudreferansar, MATER MISERICORDIAE og lekbrorskapet, sistnemnte i form av sitt våpenskjold og motto. Figurane er forma på det demonutdrivande materialet sølv, tradisjonelt forbunde med Maria og helgenane sine reine lekamar. Saman med den sirkulære medaljongen *leggast* ”la cera benedetta”, den velsigna materien, lekamen som er lagt inn under himmelens formande innverknad, inn i det uthola korset i den kvadratiske marmorsteinen. Var ikkje utstyret for utdelinga av eukaristiens heilage lekam òg skjult bak ei sølvdør under korset på hovudaltaret, omtala i **kap. B**? I dette holrommet bak ei dør med stiftinga sitt emblem i relieff på utsida, ligg dei rekonsakrerte Adams bein, som kan samanliknast med steinens velsigna materie, og vert reinska av blodet til Jesus, den nye Adam, eller til martyrane, når det kjem rennande ned frå korset som livgjevande væske til eit purgert rom. Grunnsteinen er, liksom altarsteinen, liksom den fromme sin lekam, ei mikrokosmisk kyrkje. Samtlege konsakreringsprosessar gjenkallar med perfekt samanfall i tid, rom og handling, tilstanden under den første skapinga av Adam i paradiset, Adams gjenføding ved Kristi soningsoffer, og den aktuelle tilbakeføringa av syndarar under nådens lys når dei kjem inn i *Pio Monte* si kyrkje, her og no.

For det første må, i alle fall for vanlege menneske, denne heilage, tilknyttande (jfr. *vincoli*’, slutten av **kap. B**) innviinga stadig stadfestast/ konfirmerast på nytt. For i sin lærde uvitenheit erkjenner alle fromme at dei stadig må forneakta det manifesterte verdsbiletets golde villmark. Berre den som ser verdas fattigdom, kan skoda og ta imot Kristi rikdom. Aktaion

<sup>133</sup> Rett over og under korset nemner på latin pave, konge og kardinalar som regjerer på datoen for sjølve nedlegginga og velsigninga, som ein ser er rissa inn i steinen, altså XXVII IULIJ, 27. juli.

<sup>134</sup> Arkivistisk referanse: APMM, *”Libro delle Conclusioni”*, Volume E, (1650 - 1658), blad 249 recto.

<sup>135</sup> For heile dette dokumentet i si originalspråklege form: Sjå appendix 4 bak i oppgåva.

vert såleis eit allment symbol på det søkjande menneskets eksistenstilstand. Hans jakt i dei mørke, kaotiske skogane for å gripa den guddommelege sanningas skugge i Naturen, må òg stadig fornyast pga intellektet og viljen sin umettelege appetitt på ny næring, fornya bilete, på same måten som kyrkjegjengaren og andre som søker meining stadig må gjenta innbildninga ved liturgiske handlingar som inkluderar biletbruk; ved messer, bønner og sakrament.

For det andre kan rekonsakreringa/ re-formeringa korkje medføra noko "reint nytt"; for utan gjenkjenning ville ho ikkje vore meiningsberande og mangla tilknytande evne, eller medføra "det same"; for då skulle den nye historiske kontekstens uendelege sett av konstallasjonar mellom idéar, ting og personar, vera identiske med den gamle. Serres (1990) løyser dilemmaet med omgrepet isomorfi: I verdsbiletets øyhav transporterar flyten i havstraumane signal eller vrakrestar frå eldre historiske kulturelle formasjonar opp på strandbreidda til våre stabile øyar av orden, så dei der kan gjenbrukast. Tilførslane utanfrå fornyar formasjonen: "*Narrasjonen (frå fortida) (...), via signala, meining og meiningsberar, vert (stadig) frakta fram att til våre moderne strandbreidder. Og så vidare. Altså: dei er alle isomorfe. Dei samtidige språkstudiane har ofte gjenoppdaga transsubstansiasjonen som optimalt paradigme. Det var uunngåeleg at Ordets genealogi, dets inkarnerte bodbringning, dets vokale bod, ikkje ein dag skulle flyta attende framfor våre føter. Kor sein historia er, som får oss til å byta univers i det urørlege/ uforanderlege*"<sup>136</sup>. (Mine understrekingar).

Vi finn analoge program eller formgjevande strategiar på mange nivå i Picchiattis kyrkje. Alle har det føremålet å gje struktur til verdas flytande materie, så han vert "*la cera benedetta*", så bygningen kan fungera som innviande tilknytingspunkt mellom det søkjande og betraktande mennesket, og den okkulte, bakanforliggende guddom. Om det finst nokon i det heile som veit å spela på alle dei instrumenta som historia har utvikla for å rekonponera den tapte harmonien mellom Gud og menneske, og som i tillegg er i ein stillingsmessig posisjon til å realisera det, må det vera ein lærd personlegdom som arkitekt - antikvaren Francesco Antonio Picchiatti:

### **SAKRALROMMETS INDRE:**

La oss då ta det indre kyrkjerommet nærare i augesyn, og skildra dei mest vesentlege arkitektoniske elementa og løysingane. Baculo Giusti i Massamormile (2003), og Causa (1970) er blant fleire som hevdar at sjølv om hovudinstrykket av bygningen er positivt, så

---

<sup>136</sup> "*La narrazione (...), mediante i segnali, significato esignificante, viene riportato alle nostre sponde moderne. E così via. Ecco: sono tutti isomorfi. Gli studi contemporanei sul linguaggio hanno spesso riscoperto la transustanziazione come paradigma ottimale. Era inevitabile che la genealogia del Verbo, la sua annunciazione incorporata, il suo annuncio vocale, rifluissero un giorno dinanzi ai nostri piedi. Quanto è lenta la storia, che ci fa cambiare universo nell'immobilità*". Sjå Serres (1990), ss. 21 - 22. Foldemetaforen opnar for ei tilsvarende forklaring på historisk forandring, eller på forholdet mellom meining og historie: Sjå siste kapittel her, **kap. E**.

reflekterer han òg i interiøret mest av alt den nytenkinga av antikken som alt hadde vorte gjort av arkitektgenerasjonane før 1600 - talet. Rett nok finn vi ein interesse for å bevega seg i flaten utan spesiell dynamisk skulpturering eller modellering, og ein overordna fokus på dei reine geometriske formene som ikkje brytast opp med overgangar til andre former (**sjå figurar C – 19, 20 og 21**). Likevel må vi seia at Picchiatti i sine personlege interesser avslører seg som eit genuint barokkmenneske. Eg vil dessutan komma inn på korleis oppdragets eineveldige karakter, relatert til den nemnte nye *Gesamtkunstwerk* - mentaliteten som gradvis veks fram i Italia på midten av 1600 - talet, like eins tilfører kyrkjeprosjektet dimensjonar som er renessansen og manierismen framande. Rundtempla, ikkje uvanlege for arkitektane Picchiatti er utdanna i, får som kjent sin definitive renessanse som kyrkjebygg alt frå 1502 med Bramantes "*Tempietto*". "*Santa Maria Rotonda*", meir kjent som "*Pantheon*", er alt etablert som det viktigaste interiørmessige førebiletet for sentralplanskyrkjer av denne typen før *Pio Monte*. Den åttekanta grunnforma har derimot ein ganske samanhengande tradisjon som dåpskapell heilt frå tidlegkristen tid. "*San Giovanni in Fonte*" frå slutten av 300 - talet, plassert ved domkyrkjas sideskip, er eit slikt oktogonalt baptisterium med dåpsbasseng midt i og mosaikkfragment av høg kvalitet i taket. Som eitt av verdas eldste kristne monument må det ha appellert sterkt til Picchiattis arkeologiske instinkt, og påverka hans komposisjonelle val (**sjå fig. C – 22**). Det er få skritt unna vårt palass om ein nyttar omtalte sideinngang, og har ganske sikkert vore i arkitekt - antikvarens tankar alt frå planleggingsstadiet. Tre andre sterke pro - argument for inspirasjonen, forutan geografisk nærleik, er den strukturelle likskapen, tydeleg når vi samanliknar figuren over med *Pio Montes* golv (**sjå fig. C – 23**), reformasjonstidas idealisering av tidleg kristendom og interesse for "archeologia sacra"; "heilag arkeologi". Tidlegkristne symbol og komposisjonar meinte ein i seg sjølve skjulte ei formidlande kraft<sup>137</sup>. Endeleg må personen Picchiatti sine interesser nemnast. Den symbolske forma alluderer til Jesu andre komme og dei fromme si gjenføding den åttande dagen. Åttekanten er såleis saman med sirkelen begge to heilage geometriske former som formidlar evigskapsaspektet i kristen kosmologi. Åttetalet kan forståast som 7 + 1. Etter at Gudfader hadde skapt verda på 7 dagar i Genesis, kom synda til og skapte ei uoverstigeleg kløft mellom Gud og menneske. Derfor måtte herren gå til arbeid ein åttande gong, som Evangelia og Apokalypsen skildrar ulike fasar av. I forsoningsarbeidet vart Jesus som vi har vore inne på den nye Adam som skulle lukkast der den gamle feila, og byggja ei bru mellom Gud og menneske vi skulle følgja han på. Vegen går gjennom kyrkja og hennar grunnstein, St. Peter,

---

<sup>137</sup> Sjå **kap. E** for ei utdjuing om statusen til dei tidlegaste kristne symbol og bilete på denne tida, samt heilag arkeologi. Både skriftteikn, maleri, skulptur og arkitektur frå den eldste historia meinte ein eigde ei særleg kraft.

den første paven, *Pontifex Maximus*, dvs den store brubyggjaren. Deretter var løyndomen bak frelsa å forstå korleis ein skal følgja etter Jesus, St. Peter, St. Maria og andre helgenar for å få evig liv, noko ein oppnår ved å vera blant dei rettferdige åttande dagen. I Picchiattis kyrkje smeltar dei smidig saman til ein einskap; tempelets sirkelplan og baptisteriets oktagonale grunnform: Golvet i *Pio Monte* har som vi ser av fotografia eit mønster som framhevar grunnplanet som åttekanta. Dess lenger vi nærmar oss kuppelens toppunkt, som vi ser av interiørfigurane, dess tydelegare går vi likevel over i ein sirkulær grunnstruktur. Golvets oktagonale grunnplan er delt inn i åtte sektorar. Dei har to ulike storleikar, og annankvar sektor er like store (**sjå fig. C – 23**). Felta, om vi tek utgangspunkt i høgaltaret, følgjer skjemaet **abcdbcb**, der lateralkapella vekslar mellom to utformingsmåtar; **b** og **c**, og hovudkapellet saman med utgangspartiet, trass i at dei er like store som **c**, tydeleg bryt opp dette mønsteret. Brotet skjer med omsyn til arkitektoniske og biletkunstnarlege løysingar, og i forhold til gudshuset si rolle som heilag kropp. Hovudaltaret og dets maleri, like mykje som døra med sitt, er midt på kyrkjerommets symmetrilinje, som samstundes skjærer gjennom golvets sentrum og kuppelens ”lanterne” innafor, og votivspiret og domkyrkjas sideinngang i det heilaggjorte byrommet utanfor. Organiseringa i tre sidekapell på kvar side av inngangen, og eit hovudaltar på same akse som denne, samt vektlegginga på betraktarens plassering i sentrum, finn sin prototyp i ”*Pantheon*”. Kuppelen er like eins underinndelt i åtte sektorar med sine ribbar, utan å ha nokon tambur (eng: ”*drum*”) mellom seg og veggane, i motsetning til løysinga for det tidlegbarokke ”*Cappella di San Gennaro*” (**sjå fig. C – 7**), som var eit anna førebilete frå byens katedral, men igjen likt ”*Pantheon*”. Vindaugsflatene dekkar eit uvanleg stort areal av kuppelkvelvinga si flate, noko det er grunn til å dvela litt ved. Kuppelen er eit gammalt symbol for det mellomliggende, for sfærar (sjå **kap. E**) og himmel, ein himmel som akkurat her er spesielt gjennomskodeleg. Taket oppnår ein stor grad av transparens med store vindauge i to nivå som slepp inn mykje dagslys. Effekten forsterkast av dei glatte, i hovudsak lyse og uornamenterte flatene rundt, både i tak og veggar, som verkar å vera ei premeditert løysing for å reflektera lys og å trekka mest mogeleg sollys ned i kyrkjerommet. Ein tilbakehalden kromatisk variasjon, der arkitekten stort sett nøyer seg med å veksla mellom fargane kvit, hovudsakeleg Carrara - marmor, og mørk grå ved mineralet *bardiglio*, bidrar ytterlegare til at lyset ikkje skal få konkurranse om hovudrolla i spelet mellom arkitekturens verkemiddel. Picchiatti har under heile den 20 - årige byggeprosessen hatt eit vaksamt blikk for at materiala han godkjente, skulle ha dei rette fysiske og visuelle kvalitetane. Som sjefsarkitekt for stifting med etter kvart enorme økonomiske midlar til rådvelde, kunne han bruka den dyraste og beste Carrara - marmoren der han ville. Dette skreiv han i dokumenta

om dei åtte gigantpilastrane over to etasjar i *"ordine composto"*, den høgaste ordenen, som med si blanding av ioniske voluttar og korintiske akantusblad gjerne vart sett på som passande i eit mariansk tempel: *"For marmor - apparatet manglar ikkje tilrådingar om kvaliteten på materialet og dets visuelle og taktile eigenskapar: "all marmor og bardiglio" – seier Picchiatti om Pilastrane – "bør vera frå Carrara i perfekt kvalitet, fast og sterk og eigna til å arbeida med, og ikkje kornete. Og bardiglio - steinen bør vera av god og jamn farge utan diversitet i alle åtte pilastrar"*.<sup>138</sup> Ordenen er den høgaste stilen i den klassisk - akademiske arkitektoniske språkbrukens verdighetshierarki, noko Picchiatti var særst merksam på. For kuppelen hadde sjefsarkitekten faktisk opphavleg planlagt kjerubar, dvs. seksvinga englar frå Pseudo - Dionysos sitt høgste nivå i englehierarkiet<sup>139</sup>, over vindauga i kuppelkvelvinga. Kjerubane, bilete på den reine guddommelege viten, skulle sveva over dei minste vindauga og ved sida på dei større nedanfor. Etter kvart som Picchiatti fekk meir pengar mellom hendene, kunne han endra planane undervegs, og hovudtendensen vart at utsmykka rimelegare materialar vart erstatta av eksklusive uornamenterte material, både i kuppel og på veggflater. Dei seksvinga englane forsvann altså pga at budsjettet gjorde det mogeleg å endra planane heile tida undervegs, og at arkitekten stadig meir verka å villa realisera kyrkjerommet som ein lys, abstrakt og harmonisk bakgrunn, der dei store maleria snart stod attende som einaste blikkfang i ei slags utstilling. Derimot forsvann aldri dei symbolsk viktige miniatyrbileta av *Pio Montes* våpenmerke frå golvet eller smådekoren andre stader<sup>140</sup>. Med unnatak av altarfrontalane og golvintarseringane sin ganske frodige leik med fargar og organiske former, er bikromien mellom mørk grå og marmorkvit bevart overalt. Løysinga verkar å vera i samsvar med arkitekturens underliggande geometriske orden og med ein intensjon om å trekka all merksemd mot bileta inni kvart einskild av dei radierande kapella.

### **MALERIAS RELASJONSNETTVERK SOM DET ER PLANLAGT AV PICCHIATTI:**

Dermed kan vi meir eller mindre samtykka i eit punkt der forfattarane som har skrive om palasset<sup>141</sup>, like eins samstemmer: Underordninga av arkitekturen til maleria er uvanleg iaugefallande. Maleria har, saman med lyset, vorte tildelt den visuelle hovudrolla i sakralrommet. Som vi var inne på under drøftinga av Confortos kyrkje, finst det i arkitektonisk forstand berre dette eine sporet att i dag frå denne heroiske første fasen som vitnar om at ho nokosinne har eksistert: Dei sju store lerretsmalerialar av miskunnsgeirningar er frå åra rundt 1610. Maleria er gjenstandar om lag eit halvt hundreår eldre enn den noverande

<sup>138</sup> Sjå **Massamormile (2003), s 168.**

<sup>139</sup> Jfr. **Yates (1964)** - sitat om Pseudo - Dionysos i **kap. E**, om det aristotelisk - ptolemaiske verdsbiletet.

<sup>140</sup> For kjerubane og andre utsmykkingsmessige vurderingar; sjå **Massamormile (2003), ss 168 og 170.**

<sup>141</sup> Sjå **Massamormile (2003), ss 123 - 171, samt Causa (1970).**



kyrkja, reintroduserte som sentrale ledd i eit nytt program for å tilfredsstilla krava til ei ny tid. Caravaggios ”*Dei sju miskunnsgjeringane*”, så oppskatta av stiftinga, er rett og slett, om lag som medaljongane i biletprogrammet på Konstantinsbuen, omgjort til gjenbrukskunst.

No er dette likevel, i ein viss forstand, korkje eineståande eller dramatisk<sup>142</sup>. Samtlege førmoderne maleri i moderne kunstmuseum, som t.d. pinakoteket i andre etasje på *Pio Montes* eige palass, er faktisk i endå større grad rekontekstualiserte i forhold til sin intenderte brukssamanheng i ei kyrkje eller eit privat storhushald. Og sjølv i dei få tilfella den fysiske konteksten er uendra, forblir den temporale avstanden mellom våre mentale kategoriar som historiske individ frå Europa anno 2005, og 1600 - tals menneska kunstverka i vår analyse var meint for, like stor. Det utypiske er at ein ikkje berre bestemte å gjenbruka og ikkje kasta eller selja eldre religiøse bilete i nye bygg når økonomi ikkje var ein avgrensande faktor. Derimot har arkitekt - samlaren og stiftinga her hatt som stadig meir grunnleggande premiss for heile byggeprosessen at maleria skulle enda opp som midtpunkt i det nye arkitektoniske universet.

No er det på tide å presentera programmessig maleria, desse fargerike hovudrollefigurane i visekongearkitektens kristne kosmos, litt meir detaljert, med sin omhyggeleg premediterte distribusjon i det heilage rommet. Da Vinci sin Vitruvius - mann og Francesco di Giorgio Martini sin figur av dei menneskeliknande proporsjonane i ein handverksmessig skjønt utført kyrkjebygning (**sjå figurar C – 12 og 13**), er begge nyttige å ha i bakhovudet, saman med det aktuelle biletprogrammet (**sjå fig. C – 23**), når vi skal diskutera maleria si tyding i lys av deira plassering som komponentar i kyrkjas symbolske CORPUS CHRISTI. Verka i sitt mangfald samlast som sagt i ein einskap på tilsvarande måte som kroppens delar fungerer i forhold til kroppen som ein heilskap. Hovudet er midt på og øvst i kroppen liksom apsis er det i kyrkja. Vi finn her sentrum for dei abstrakte idéane som samlar alle dei underliggjande erfaringane som hendene og føtenes praksis, rette og gode handlingar, transporterar til oss, i eitt samlande prinsipp; *ecclesia* eller det kristne samfunnet.

**Caravaggios maleri (sjå fig. C – 1/ A – 1)**, etter det vi alt har skildra, representerar i så måte ikkje noko avvik: Altarkomposisjonen er symmetrisk og allegorisk, dvs eit konkret, spesifikt bilete på ein abstrakt og allmenn idé. Merisi har demonstrert korleis figurar og historier som har ein maksimal variasjon i tid, stad, rom og føresetnader, likevel fullstendig uproblematisk kan samlast under den brennande, alltoppslukande kjærleikens flamme som felles prinsipp. Forteljingar frå antikken, GT, NT, hagiografien og det samtidige livet flettast inn i kvarandre og vernast under Jomfruas vengjer fordi menneska har miskunn. Kjærleiken

---

<sup>142</sup> Karakteristikken som gjenbrukskunst har i dette tilfellet vore tolka utelukkande positivt. **Causa (1970), s. 18**, skriv at Picchiatti fekk i oppgåve å laga ”ei kyrkje for eit maleri”; ”*una chiesa per un quadro*”.

Jesus ved sin inkarnasjon viste og forkynte, er moglegheitsvilkåret for at figurane i denne heilage konversasjonen mirakuløst kan kommunisera, byggja bruer seg imellom. Gjennom imitasjonen av apostlane, av St. Peter, *Pontifex Maximus*, oppstår på lerretet ein mikroskopisk kulturell formasjon; Guds by. Akkurat slik som dei høgst forskjellige velgjerne i Caravaggios marianske motiv samlast under det guddommelege lyset som gjennomstrålar Maria & Barnets heilage kroppar, akkurat som menneska her kler seg i MATER MISERICORDIAE si endelause kappe, slik samlast dei øvige historiane om miskunnsjeringar på sidene; kroppens armar og bein som i sitt virke når til alle verdshjørne, under hovud=altarets guddommelege idé og vilje. Eg seier idé og vilje fordi altar og apsis, sinn og hjarta, som vi har sett er smelta saman.

#### DEI ØVRIGE MALERIA I KYRKJA:

La oss no sjå nærare på dei andre kapella i kyrkjekroppens armar og bein. Samtlege er alminneleg narrative og ikkje lenger overhistoriske scener henta frå eit tidspunkt og ein stad i denne verdas historiske dimensjon. Eitt motiv er henta frå ei helgenlegende, men elles finn vi to i Apostelgjeringane og tre i Evangelia. Alle skildrar Jesus og andre bibelske personar sitt jordiske liv og virke. Som både stiftingas våpen eller emblem (**sjå fig. C – 24**) og kyrkjegolv (**sjå fig. C – 23**) gjenspeglar, er kapella organiserte etter eit hierarkisk aksialt system. I tillegg til symmetrilinja mellom dør og høgaltar, har vi ein annan overordna akse som møter førstnemnte i ein rett vinkel. Til saman dannar dei korsets form, og den tverrgåande akselen er korsarmene. Her er Jesus hovudperson. Kapella dei to endar i, er større enn dei øvrige fire lateralkapella, som dannar to diagonalaksar og viser heilage menneske, som St. Peter og St. Paolino frå Nola. Legg vi Vitruvius - mannen over golvet, oppdagar vi at hovudaksane skapar punkta til hans heilage, sirkulære form. Ytterpunkta på nemnte korsform; på sida (armene/ hendene), ved korsfoten (beina) og høgaltaret (hovudet), har alle saman Kristus, sann Gud og sant menneske, som hovudperson i si framstilling. Mellom kardinalpunkta til dei fire mindre kapella, kan vi trekka opp Vitruvius - mannens kvadrat.

Einskildmaleria for øvrig gjev eit godt spegelbilde av det napolitanske malarmiljøets umiddelbare, skjønt forskjellige, respons på Caravaggios kometaktige gjennomfart gjennom byen. Dessutan registrerar vi dei meir langsiktige påverknadene i Luca Giordano si tilnærming til naturalismen. Det første av desse ligg på korsets høgre arm, om vi aksepterar arkitektorens retorikk og stiller oss på golvets sentrum, og deretter vender blikket mot utgangen (**sjå fig. C – 23**). Tittelen er *”La sepoltura del Redentore”, ”Gravlegginga av Frelsaren”*, (olje på lerret, 310 x 210 cm) av Luca Giordano, signert og datert *”Jordanus F.*

1671” (sjå fig. C – 25)<sup>143</sup>. Forteljinga om Kristi nedtaking og gravlegging finst i alle fire Evangelia. (Matt 27, 57 - 61, Mark 15, 42 - 47, Luk 23, 50 - 56 og Joh 19, 38 - 42). Etter nedtakinga frå korset legg Josef frå Arimatea Jesus i gravhola han eigentleg hadde kjøpt til seg sjølv, og han vert hjelpt av Nikodemus, av Maria Jesu mor, av Maria Magdalena, og av Maria, Mor til Jacob og Josef. Bibelstaden illustrerer den institusjonelle gjerninga ”*seppelir i morti*”; ”å gravlegga dei daude”, og altaret er spesielt dedisert til liturgien omkring det. Faktisk erstatta dette maleriet av Napolis mest kjente barokkmalar gjennom tidene som det einaste eit arbeid frå Confortos første kyrkje. Verket var bestilt av Caravaggios hovudfiende Baglione året etter kommisjonen av ”*Dei sju miskunnsgjeringane*”. Pio Montes initiativ overfor den romerske manieristen støttar argumentet om at det kun var einskildpersonar i miljøet som hadde kjennskap til og beundring for Merisis kunst, medan stiftinga som sådan ville ha siste skrik, kven det enn var, for å skapa blest om seg og sitt arbeid. Bagliones verk frå 1608 (o.p.l., 280 x 175 cm) (sjå fig. C – 26) er likevel ikkje lenger i kyrkja. Det representerar same bibelhistoriske hending, men vart truleg ikkje fjerna for å gje plass til eit verk av høgare kvalitet. I så fall kunne kanskje òg to andre maleri vorte flytta opp til museet i ”*piano nobile*”. Alt Raffaello Causa (1970) påpeika at dei øvrige originalmaleria hadde same måla som Giordanos verk, og at erstatninga då rett og slett skuldast proporsjonsproblemet, omsynet til dei avvikande måla. Luca Giordano viser som moden barokkmalar, i maleriet på altaret i dag, si unike evne til raskt å assimilera andre kunstnarar sin stil. Vi sporar innverknaden frå flamsk kolorisme så vel som akademisk og naturalistisk barokk her. Dei udefinierbare bakre romma og figurane frå Bagliones versjon er borte. Englane og bakgrunnsfigurane hos Giordano er gjort diffuse med optisk tenkelege løysingar, med ei idealisering forankra i naturen. Scena projiserast kraftig ut i betraktarens rom, med dristigare avskjeringar og ein mørk bakgrunn som forviser dei opplyste figurane illusjonistisk frå lerretet. Napolis vidgjetne barokkmalar fekk 200 dukatar for maleriet, omtrent det dobbelte av det som vart betalt for dei andre fem lateralmaeria i perioden 1608 - 1626, men berre halvparten av det Caravaggio fekk i 1607; 400 dukatar<sup>144</sup>. Sjølv om pengeverdien i Napoli svinga kraftig, konstaterar vi då at den låge prisen i forhold til det Merisi fekk, er konstant over tid. Berre dette burde halda til å gravlegga myta om han som eit misforstått geni i si samtid, som hadde problem med å få oppdrag. Snarare var det tvert imot. Og om ein skulle tru

<sup>143</sup> Alle faktaopplysningar om lateralmaeria er henta frå relevante kapittel i **Pacelli (1994a)**, **Capobianco (1997)** og **Gazzara (2003)**.

<sup>144</sup> For fleire detaljar om kor høgt maleriet vart prisa etterpå; sjå styrevedtaket i **dokument frå 1613** om “*At ein ikkje skal ta vekk maleriet på hovudaltaret, og ikkje selja det for nokon pris*”; ”*Che non si levi il quadro dell’altare mag(gio)re, e che no(n) si venda p(er) ni(ssu)no prezzo*”; sjå **Massamormile (2003)**, s. 384.

at 400 dukatar er ein stor sum, høyrer vi i eit dokument frå 1613 at *Pio Monte* ikkje eingong vil skilja seg frå maleriet for ein endå høgare sum; 2000 romerske *scudi*.

Venstre korsarm avbildar like eins ei miskunnshistorie henta frå Jesu eige virke på jorda (sjå fig. C – 27). Altarmaleriet førestiller ”*Cristo ospitato in casa di Marta e Maria*”, ”*Kristus som gjest i huset til Marta og Maria*” (o.p.l, 310 x 210 cm), laga av den napolitanske malaren Fabrizio Santafede. Han mottok 150 dukatar for dette arbeidet til Confortos kyrkje i 1612. Santafede er blant dei dyktigaste malarane i dei napolitanske seinmanieristiske tradisjonen, med eit renommé som gjorde han til ein naturleg mann for *Pio Monte* å venda seg mot. Bakteppet for hans scener byggjer mest på den elaborerte kvasiantikke arkitekturbakgrunnen som spring ut frå florentinsk seinrenessansetradisjon. Til ein viss grad kan grepet her sporast attende til kunstnarar som Filippino Lippi og Domenico Ghirlandaio i det seine *Quattrocento*. Løysinga med å laga eit trinn ned til eit udefinerbart rom, ein slags forscene på eit lågare nivå nærast lerretsflata for ei større gruppe av bifigurar, oppstod òg i denne tradisjonen frå det seine 1400 - talets Firenze. Snevet av landskap og atmosfære og det litt rustikke preget på bygningane, er derimot ein slags fusjon av venetiansk kolorisme og flamsk landskapsmaleri. Likevel; Santafedes toskanske utdanningsbakgrunn som ”*riformato toscano*”, påverkar han tydelegast. Hans evne til å modifisera manierismens komplekse idéar mot komposisjonar som forenkler kommunikasjonen med betraktar, er nok ein respons på Trent - konsilets (1545 - 63) formaningar om at religiøs kunst måtte vera klar og enkel å forstå, samstundes som han skulle streva mot det høgaste *decorum*, eller verdigheitsnivå. Kraftige fargar og veldefinerte konturar fangar merksemda til betraktaren. På hovudscena, komposisjonens viktige mellomgrunn, plasserast då historias hovudrolleinnehavarar på ein velorganisert måte. Arkitekturfantasiane utnyttast for å understreka denne komposisjonelle ordenen. Jesus med følgjet av pilegrims - disiplar står under triumfbogen til venstre. Marta og Maria, i samtidige 1600 - tals klede, står ved den fremre bygningen på høgare side. Fokus ligg på konversasjonen mellom Kristus og Maria i sentrum. Vandringsmennene med sine stavar og personane ved bordet i eit vindauge i sentrums bakgrunn, er repossouirfigurar som underbyggjer temaet ”*albergar i peregrini*”; ”å husa pilegrimar”, som er den institusjonelle tolkinga av biletet. Maleriet hentar sin inspirasjon frå Lukas-evangeliet (Luk 10, 38 - 42), der det forteljast om korleis Jesus under si vandring i arbeidet med å forkynna Ordet i ulike landsbyar, vert beden inn hos Marta og Maria. Då førstnemnte bebreidar Maria for å lytta til gjesten snarare enn å gjera sine huslege plikter, kjem Kristus henne til unnsetjing ved å seia at ho har gjort det beste valet, noko som ikkje skal takast frå ho. Ein siste ting verd å nemna vedrørande dette motivet, er at det alt i gamle

kjelder feilaktig var identifisert som ”*Gesù e la Samaritana*”, ”*Jesus og den samaritanske kvinna*” ( Joh 4, 1 - 26) <sup>145</sup>, sjølv om ikonografien for oss verkar klar nok. Kvifor dette nok er meir enn ein kuriositet, drøftar **kap. D**, om miskunnsorganisasjonen *Pio Monte*, inngåande.

Eg hoppar over maleriet ved korsfoten eller inngangsdøra for å kunna venda attende til det avslutningsvis. I mellomtida kjem vi derfor til å konsentrera oss om dei fire verka i endane på dei to underordna diagonalaksane (**sjå fig. C – 23**). Gudshusets diagonalaksar er ikkje korset sjølv, men svarar til det lyset som strålar ut frå Herrens kors i *Pio Montes* offisielle emblem (**sjå fig. C – 24**), òg eit viktig *leitmotif* i kyrkjerommets ornamentikk.

Hovudpersonane i desse verka er følgjeleg ikkje Kristus sjølv, men heilage menneske som opererer konstant under Vårherres nådelys. Det verkar kanskje mest pedagogisk å halda fram med Fabrizio Santafedes andre altarverk i mariatempelet, det første til høgre for Caravaggio - maleriet om vi vender andletet mot døra som i stad. Altarkomposisjonen det er tale om kallast ”*San Pietro che resuscita Tabitha*”, ”*St. Peters gjenoppvekking av Tabitha*”, (o.p.l, 306 x 205 cm) (**sjå fig. C – 28**). Arbeidet er datert 1611, og vart betalt med 100 dukatar. Relevant bibelstad i dette tilfellet er Apg 9, 36 - 43. Ei kvinne i Jaffa ved namn Tabitha nyt stor respekt for sitt arbeid med å hjelpa fattige med mat og klede. Når ho uventa vert sjuk og døyr, er St. Peter i nærleiken, og han oppsøkkjer straks hennar hus. Den kvinnelege disippelen vert beden om å reisa seg. Apostelprinsen rekk ho handa og hjelper ho på beina, og det er denne sekvensen biletet viser. Vedrørande utføring og komposisjon er det ikkje mykje å leggja til her. St. Peter, i tråd med tradisjonen framstilt med kraftig, viril skjegg- og hårvekst, mørk gul eller gylden drapering og mørk blå drakt, står midt i triumfbogen. Han dannar silhuett mot ein landskapsbakgrunn som her er meir utvikla, og er i ferd med å trekka den gjenoppståtte Tabitha til seg i sentrum. Måten framgrunnen er definert på, utan ei forscene, er kanskje mogeleg å karakterisera som meir caravaggesk. For å understreka inspirasjonen frå det fire år eldre høgaltarmaleriet, har Santafede plassert ei kvinne i 1600 - tals drakt med nakne føter, i teikn på audmjukskap, nær biletflata. Det tydelegaste Caravaggio - sitatet er likevel, når vi ser vekk frå korreksjonane i retning av meir kontrastar i lysbruken, den ryggvendte ukledde mannen kloss opp i lerretsflata. Kvinna som er omtala har eit tøyestykke i venstre hand. Når vi dessutan legg merke til ein mann med krykker som har eit brød i handa, forstår vi at dette må vera altaret dedisert til den institusjonelle oppgåva ”*soccorrer i vergognosi*”; ”å komma dei skamfulle (fattige) til unnsetjing”. Denne posten omfatta etter vedtaket av konstitusjonen i 1603 dei tre bibelske gjerningane å gje mat til dei svoltne, drikke til dei tørste og klede til dei

---

<sup>145</sup> Sjå Pacelli (1994a), s 73.



ukledde.<sup>146</sup> Stiftinga samlar altså pragmatisk tre kanoniske gjerningar i ein administrativ ansvarspost, som eg går meir detaljert gjennom i neste kapittel. Mellom anna vil vi sjå kvifor vi har ei inndeling i seks sidekapell konsakrerte til seks gjerningar, sidan *Pio Monte* i sin fleksible respons på det napolitanske 1600 - tals samfunnets aktuelle krav, innsette gjerninga ”*redimer i cattivi*” eller ”å setja fri fangar” både i kyrkja og konstitusjonen.

Nettopp denne velgjerninga er det vi ser representert i motsett ende av same diagonalaksen, rett til venstre for døra. . I likskap med dei andre gjerningane så vel som deira bileteksempel, påpeika av Pacelli (1994a), har òg denne rot i samtidas populære fromheitslitteratur og denne sine høgst varierte klassifiseringsmåtar for det katolske prinsippet om kristne miskunnsgjerningar. Framstillinga av gjerninga vart gjeve i oppdrag til Giovan Bernardo Azzolino, og betalt i 1626, då framleis med ikkje meir enn 100 dukatar. Motivet som er valt tek utgangspunkt i ein av dei avgjerande augneblinkane i helgenlegenda om St. Paolino sitt liv. ”*San Paolino che libera lo schiavo*”, ”*St. Paolino som set fri slaven*” (o.p.l., 306 x 210 cm) (sjå fig. C – 29), kan liksom Santafedes to kommisjonar plasserast innanfor ein reformert manieristisk tradisjon påverka overflatisk av naturalistisk lysbruk og teksturologi i skildringa av formene. Sjølv om dette er ein populær lokal helgen, har han ein ”typisk” reformhelgenprofil av den typen ein oppmuntra frå sentralt hald under den katolske reformasjonen. Helgenen levde i den avgjerande perioden for kodifiseringa av kristen teologi slik vi kjenner han i dag, liksom kyrkjefedrane St. Augustin, St. Ambrosius og St. Hieronimus. Han korresponderte med dei to førstnemnte, samt St. Martin av Tours. St. Paolino vart fødd som heidning i 353, men konverterte til kristendommen og vart døypt i år 390. I 395 flytta han til Nola i fylket Campania, i nærleiken av Napoli, småbyen som òg skulle komma til å verta Giordano Brunos heimby til han gjekk inn i dominikanarordenen i før omtalte ”*St. Domenico Maggiore*”, i perioden 1562 - 76<sup>147</sup>. I Nola skulle St. Paolino fungera som biskop frå 409 og heilt til sin død i 431. Helgenen inkorporerte alle dei eigenskapane dei tidleg moderne katolikkane såg opp til som den eldste, autentiske kyrkja sitt ideelle fromheitsliv. I heimbyen vart han legendarisk for sin enkle levemåte i ein klostertilvære saman med ei handfull andre i kyskskap, bøn, messe og studium. St. Paolino tok seg av framande og fattige og husa vegfarande. Ei anna karakteristisk handling var at han bygde ei kyrkje og fylte ho med religiøse bilete, som den tidlegkristne nolanaren hald for å vera ein basal opplæringsreiskap<sup>148</sup>. Episoden på maleriet er kanskje den som aller oftast er

---

<sup>146</sup> Konsulter til dømes Massamormile (2003), ss 17 - 32 og ss 365 - 385, samt Pacelli (1994a), ss 52 - 53.

<sup>147</sup> Sjå Guzzo (1995),s. XIII.

<sup>148</sup> For konsultasjon, slå opp i ”*Peguin Dictionary of Saints*”, v/ Donald Attwater (1965), ss 270 - 271.

forbunde med St. Paolino. Vi opplever augneblinken då helgenen heroisk tilbyr seg sjølv i byte mot sonen til ei enke, gjort til slave av kongen av vandalane under hans inntog i Nola, ein av fleire italienske byar vandalane gjorde erobringar i. Òg nye helgenar som vart kanoniserte på 1600 - talet, som St. Carl Borromeo i 1610, hadde jamt over samanfallande eigenskapar med St. Paolino i sine hagiografiske ettermæle. Preferansane gjekk, som dei alltid har gjort, mot førebilete som avspeglar eins eiga tid.

Bakgrunnskildringa minner litt om Santafede, saman med interessa for å korrigera sitt manieristiske biletunivers i retning mot meir kontrastar mellom lys og skugge. Teknisk rekk han imidlertid ikkje opp til sistnemtes nivå, ei heller retorisk. Santafede unngår patetiske kjensleutbrot, og i likskap med Caravaggio verkar han å ha teke inn over seg Quintilians nemnte retoriske regel om lovtalen (**sjå kap. A**): Dei djupaste indre opplevingar vert på ein måte betre formidla til andre gjennom eit tilbakehaldent uttrykk. Men Azzolinos lovprisande kvinner til venstre er knapt eit døme på det same. Slaven nedst i venstre hjørne er sett på som meir naturalistisk utført enn resten av verket, ein observasjon som har fått somme til å ymta frampå om at fleire kunstnarar var involverte. Minst like sannsynleg er det nok at forklaringa er å finna i tidas akademiske sjangerhierarki. Høge eller låge figurar skildra ein ut frå forskjellige reglar for verbal og visuell språkbruk. Caravaggio er derimot blant dei yttarst få som brukar same persepsjonsmodus på Maria & Barnet, som på ein sjuk tiggjar i grøftekanten. Azzolinos nakne slave er framstilt som han er, som uttrykk for hans audmjukskap. Ein annan og kunsthistorisk meir innverknadsrik variant som passar inn i Azzolinos persepsjonsmodus, er Guido Renis kjente *”Erkeengelen St. Michael nedkjempar djevelen”* i cappuccinarane si kyrkje i Roma, der demonen i maleriet er mykje meir naturalistisk enn engelen.

Maleriet nærast til høgre for høgaltaret, på den andre diagonalaksen skildrar igjen ein episode frå Lukas-evangeliet (Luk 10, 25 - 37), faktisk historia som følgjer umiddelbart forut for *”Jesus som gjest i huset til Marta og Maria”* i nabokapellet. **”Il Buon Samaritano”** eller **”Den miskunnsame samaritanen”** (o.p.l., 306 x 205 cm) (**sjå fig. C – 30**) er sakralrommets nest eldste altarbilete, malt av Giovan Vincenzo Forlì i 1608 for 100 dukatar. Akkurat som for Santafede og Giordanos verk, er dette maleriet, påverka av impulsar frå fleire retningar, eit eigna dokument for å påpeika kor mykje personane innanfor malarfaget reiste på 1600 - talet, og gjerne over lange distansar. Stundom kunne ein nok komma over kunstnarar med eit visst namn som ikkje oppsøkte viktige europeiske byar (viktigast var Roma) med studieføremål eller for å søkja oppdrag, men då fekk dei likevel stimuli utanfrå via framande; *”forastieri”*, som kom til deira heimstad. Forlì sitt verk er på sin smålåtne måte òg støypt i denne kulturelle smeltingen. I likninga frå Bibelen fortel Jesus om ein reisande som vart overfallen av

røverar og etterleten med alvorlege skadar. To menn går ufortrødent forbi, men ein samaritan hjelper han tilbake til livet. Han steller sår, legg den forkomne inn på eit herberge, og reiser ikkje vidare før han har betalt vertshuseigaren for å overta pleia inntil den skadde er frisk nok til å greia seg sjølv. Vi ser truleg her eit ekko av den då eldgamle komposisjonsteknikken ”*continous narrative*”; samanhengande narrasjon, der dei same figurane vert framstilte på ulike stader i det same biletrommet, men i ein annan fase av historia, for å illudera temporal suksesjon. I forgrunnen på eit flamsk - inspirert landskap fylt med skogar, fjell og små figurar, ser vi den nakne og forslegne rett etter at han har fått samaritanens miskunnsame blikk retta mot seg. Samstundes rettar òg Maria med Barnet og engleskarane oppe i himmelen sitt blikk mot gruppa på jorda. Dei himmelske vesen øvst er heilt klart direkte henta frå Caravaggios maleri, men kraftig omforma i tråd med dei manieristiske teknikkane Forlì har lært seg for å overføra figurar til eit lerret. Miniaturfigurane ved eselet i bakgrunnen er truleg den same gruppa av vegfarande på eit seinare tidspunkt, på veg mot herberget litt lenger framfor dei. Altaret med si utsmykking er innvigd til den institusjonelle gjerninga ”*visitar infermi*”; å besøkje dei sjuke.

Kapellet i motsett ytterpunkt av denne diagonalaksen, til høgre for døra, inneheldt eitt av hovudverka i den napolitanske barokken; ”***Liberazione di San Pietro***”, eller ”***St. Peter vert sett fri frå fengselet***” (o.p.l., 310 x 207 cm) (sjå fig. C – 31) av Battistello Caracciolo. I 1615 mottok han 100 dukatar for maleriet. Her visualiserast det den siste av stiftinga sine seks underansvarsområde for sitt hjelpearbeid i vår rekkefølge; ”*visitar i carcerati*”; eller å besøkje (rettare: setja fri) fengsla. Atter ein gong er St. Peters liv er valt ut som eit *exemplum virtutis*, på korleis ein ved å leva eit liv i apostolisk fattigdom står under himmelsk vern alt på jorda. Apostelprinsen er sett i fengsel av kong Herodes, lagt i lekkjer og sett under strengt vakthald. Kvelden før han skal dømmast, viser ein engel seg for han som ber helgenen å følgja etter. Til si forbausing kan St. Peter spasera uhindra ut gjennom opne dører forbi sovande vakter, og deretter trygt slutta seg til sine trusfellar igjen. Kunstnaren har som vi ser valt å framstilla augneblinken der den noko nølande og vantruande apostelen står på terskelen til fridomen. Giovanni Battista, kalla Battistello, var ein sær sars allsidig kunstnar. Bortsett frå oljemåling, meistra han òg den krevjande freskoteknikken til fulle. Dessutan har han etterlete seg ei mengde teikningar. Av arbeid vi veit han gjorde før 1607 er praktisk talt alt gått tapt, men nok er attende til å få stadfesta hans teikneferdigskapar og tidlege påverknad ikkje berre frå samtidige manieristar, men òg det bolognesiske Carracci - akademiet. Uansett er det som fortruleg og innsiktsfull Caravaggio - etterfølgjar Battistello vil verta hugsa for ettertida.

Med ein stor grad av rimelegskap kan vi hevda at etter Merisis framkomst til Napoli hausten 1606, så må han ha fått personleg kontakt med meisteren sjølv og tilgangsrett til hans verkstad. Ganske unikt er dette når ein tenkjer på at dei fleste kunsthistorikarar samstemmer i at det ikkje kan førast tilsvarende argument for at Caravaggio hadde bestemte personar som lærlingar under sitt årelange Roma - opphald. Det første argumentet gjeld at Battistello kjente somme av meistarens verk på ein måte som vanskeleg ville latt seg forklara om han hadde vore ein ekstern person. Radiografisk analyse indikerar at etter at han hadde vendt seg om til Merisis *chiaroscuro* - teknikk i 1607, malar han eit verk med Madonna & Barnet der desse to minner sterkt om ein tidlegare og seinare forlate løysing for desse to øvst i lærarens "*Dei sju miskunnsgjerningane*". Det er umogeleg om ein ikkje har tilgang til verkstaden. Vidare har Battistello laga ei krossfesting som legg seg tett opp til idéane i Caravaggios "*Krossfestinga av St. Andreas*", som vart frakta til Spania i 1610, rett etter ferdigstillinga.

Det andre argumentet, kanskje vel så viktig, vedrører Battistellos gode innsikt i Michel' Angelo Merisis kunst<sup>149</sup>. Meir enn dei omtrent alle dei talrike såkalla etterfølgjarane av Caravaggio, verkar han å ha gripe noko av det sentrale i meistarens budskap: Lyset er metafysisk og okkult, utan nokon synleg hovudkjelde. Når faklar og lanterner er brukte, er ikkje lyssetjinga deira primære funksjon hos Caravaggio, noko Battistello Caracciolo til forskjell frå dei såkalla Utrecht - malarane let til å forstå. Alle gjenstandane for malarens erfaring er dessutan underlagte same undersøkingsmetode, same egalitære persepsjonsmodus, grunna i ein direkte observasjon av modellen. Av dette følgjer at høge og låge vesen, både helgenen og skurkaktige soldatar, representerast utan omsyn til akademiske stilnivå, dvs a-hierarkisk. Som vi var inne på, brukte t.d. Azzolino og Guido Reni derimot ulike stilnivå på forskjellige figurar i same maleriet. Eit symptom på tiltakande manglande forståing for Caravaggios måte å sjå på, som "akademikar av intet akademi"<sup>150</sup>, var at stadig fleire såkalla caravaggistar avgrensa seg til å laga folkelivsmaleri av lastefulle eller komiske personar. Merisi laga sjølv få slike, og kun i sin tidlege periode. I tillegg var desse ofte reine nokturne - scener, med ein eksplisitt fakkellyssetjing. Som *chiaroscuro* - malar lagar Caravaggio sjølv derimot nesten utelukkande religiøse motiv med høgverdige helgenar eller bibelhistoriske vesen, tolka som sådan på hans individuelle måte. Fakkelen er sterkt underordna i forståinga som lyskjelde. Òg Battistello spesialiserar seg på religiøse verk, samt personar som kan oppfattast på alle andre måtar enn som ein parodi på seg sjølve. Den kanskje mest

---

<sup>149</sup> **Sidene 79 - 85 i Pacelli (1994a)** utdjuar spesielt grundig argumentet om verkskjennskap. Argumentet om forståing for Caravaggios poetikk, vert ytra av fleire forfattarar.

<sup>150</sup> Giordano Bruno titulerte seg, som vi skal sjå i **kap. E**, påfallande nok slik, som "*accademico di nulla accademia*" i føreordet til si satiriske komedie "*Il Candelaio*" (Paris (1582)).

fascinerande figuren i maleriet er engelen, som på ein gong har noko jordnært og noko overnaturlig ved seg. Englekappa som glødar i kvitt sølv får vesenet til å verka nesten transparent og sjølvlysande, og minner såleis på ein uavhengig måte om Maria i ”*Pilegrimane si Madonna*” i kyrkja *S. Agostino* i Roma.

I denne sekvensen gjenstår no berre omtalen og analysen av det siste maleriet, på kyrkjias symmetrilinje, ved lekamens føter og ved korsets fot. Sjølv om det noko mindre maleriet over døra slett ikkje er nokon dommedag, er det nok ikkje tilfeldig at Picchiatti har gjeve det ein dommedagsposisjon i arkitektorens morfologi. Vurdert som eit autonomt estetisk objekt etter tradisjonelle kunsthistoriske analysekriteria, er verket av underordna interesse, men kva verk er det som ikkje får redusert sitt meiningspotensiale ved å verta klinisk reinska for dei fysiske strukturane som skal informera oss om den utstillings- og brukskonteksten dei er sett inn i under ein viss historisk epoke? Oftast er ikkje eingong originalrammer med innanfor den moderne fotografens innramming. Avgjersla om kor verkets orden sluttar og resten av universet byrjar, er basert på eit kulturelt paradigme sine perseptuelle preferansar. I verksemda med å reprodusera kunstverk i bøker, er idealet om det autonome estetiske objekt enno einerådande, sjølv om fagpersonar i sine skriftlege avhandlingar har byrja å innsjå at òg dette er ei vilkårleg kulturell avskjering av verdas uendelege nettverk, ein rasjonell, historisk, monadologisk innsirkling av verdssubstansens samanhengande flyt. Mest instruktivt for denne oppgåva ville det vore om eg berre kunne fjerna figurane som er gjennomgått her og revitalisert illustrasjonane med t.d. foto av ein guide som foreles der inne for ei gruppe nyskjerrige turistar, ein angrande syndar i bøn framfor altaret, eller ein prest i ferd med å dela ut nattverdsmåltidet til kyrkjelyden ved høgaltaret; Caravaggio og Picchiatti sitt teologisk komplekse ”samarbeidsprosjekt”. Dessverre finst ingen slike foto å erstatta illustrasjonane med, som kunne avspeгла denne analoge interessa frå verkas samtid for å gripa dei i *Gesamtkunstwerk*’et sin *performance*, der betraktar, verk og idé smeltar saman til ein perseptuell einskap. Vi er jamt over tvinga til å observera gjenstandane i sin eigen utstilte orden frå grunnen av, til å gå direkte til dei samtidig aktuelle skriftlege kjeldene for å gjenoppvekka deira strategiar og intensjonar, for å kunna skapa denne kunsthistoria i tekst og bilete. Det trengst til dels andre metodologiske verktøy enn ein brukar i dag, for å gje ein adekvat analyse av kunst frå førmoderne epokar.

Etter denne naudsynte digresjonen vil eg no gå attende til drøftinga av maleriet over døra, ”*Gesù e l’adultera*”, ”*Jesus og kvinna som vart gripen i hor*” (olje på lerret, 180 x 235 cm) (sjå **figurar C – 32 og 33, samt 20**), i den innramminga Picchiatti har gjeve det, som representasjon av sin del av arkitekturen og som lekamsdel i kyrkja som ein symbolsk kropp.



Dessverre har eg ikkje noko foto av verket ramma inn av inngangspartiet og dei to *acquasantiera* idet ein besøkjande krossar seg og går inn eller ut døra til sakralrommet, men lesaren får førestilla seg dette for sitt indre blikk. Oljemaleriet er laga ein gong på 1660 - talet etter instruks frå arkitekten, og er ein tru kopi av eit tidleg verk av Luca Giordano. Originalen, signert og datert "*Jordanus F. 1656*", vart nyleg gjenoppdaga i ei privat napolitansk samling, og publisert av V. Pacelli i eit lokalt tidsskrift så seint som i 2001. Det er denne lærerike tidsskriftsartikkelen eg i hovudsak har henta opplysningar frå.<sup>151</sup> Ca 3 år seinare laga Giordano ein replika av teknisk høgare kvalitet, utan å endra vesentleg den komposisjonelle idéen med halvfigurar tett på biletplanet, og ein eksakt symmetrisk komposisjon der Jesus er til venstre for oss og den anklaga kvinna til høgre. I den eldste versjonen er likevel figurane tettare på kvarandre, slik at handlinga vert meir konsentrert og umiddelbar. Sentrum av komposisjonen korresponderer med sentrum av døra så vel som med Picchiattis symmetriakse, med engelens dømmande, velsignande og vernande hand på Caravaggio - malerietts midtlinje som fokus i det motsette ytterpunktet av aksens. I dette elektriske spenningsfeltet mellom to motpolar, mellom Guds Son og syndarinna, over portalen mellom det heilage og profane, er det at tilgjevinga og rekonsakringa finn stad. Jesus i rolla som *pontifex maximus* byggjer bru over avgrunnen mellom seg og det angrande mennesket. Det er ikkje tale om ein antitetisk opposisjon mellom to motsette halvdelar som i tradisjonelle dommedagsfreskar plasserte over dører for å visualisera den symbolske arkitekturs eige meiningsinnhald, slik vi ser det i "*Arena - kapellet*" og såg i "*Santa Cecilia in Trastevere*". Vi er vitne til ei syntetisk motsetning der det guddommelege og menneskelege går opp i kvarandre i ei skapingshandling eller purifikasjons- og (gjen)fødingsakt, om lag som i Michelangelos "*Skapinga av Adam*", eller Caravaggios eigen "*St. Matteus kall*". Den same gjenopprettinga av *concordia* mellom dei to halvdelar som her føregår i ein horisontal komposisjon, er av Caravaggio i "*Dei sju miskunnsgjeringane*" vist som ein slags vertikal kosmologi, med sitt spenningsfelt mellom det jordiske og det himmelske nivået om lag der handa og fakkelen er. Grunnen til at bruer kan byggjast, til at kommunikasjonen kan oppstå, er at menneska i sine kjærleikshandlingar kan gjenkjenna Jesu lys i det indre av lanterne - lekamen til den hjelpte. Guddommelege vesen der oppe kan ein ikkje skoda direkte, berre indirekte via hans spegelbilete i den andre. Gjennom rett framgangsmåte, den vanskelege moralske vandringa i kvardagens urbane skog, vert objektet for vår merksemd transparent, slik at sanningas lys når heilt fram til oss. Kontakten mellom Jesus og samfunnet av dei

---

<sup>151</sup> Sjå Pacelli (2001/ 2). På norsk er tittelen "*Om 1656 - versjonen av Luca Giordanos "Gesù e l'adultera" og ikonografien til det evangeliske temaet*".

truande; *ecclesia*, er ikkje umogeleg. Dei to verka på arkitekturens midtakse viser oss berre, kvart på sin måte, moglegheitsvilkåret for at relasjonar kan oppstå. Sjølv ordet religion tyder som sagt *ri - legare*(it.); å binda saman på nytt. Picchiattis ”*Gesù e l’adultera*” - performance føreteik ei ganske original innsetjing av eit nytt element inn i ein syntaks som i hundrevis av år gjerne hadde vore reservert for ein heilt annan type forståing av Herrens dom inspirert av apokalyptiske skrifter (Arena - kapellet, Det sixtinske kapell). Meir enn noko anna bibelvers understrekar det aktuelle; Joh 8, 1 - 11, korleis verdas orden er totalt endevidt i den nye tidsalderen under Jesus; *sub gratia*, noko som vår lærde arkitekt veit å utnytta til fulle i sin kommentar. Å tenkja motivet inn i ein slik brukskontekst er eit grep verdig bibelversets eigen genialitet. Det maleriet taper i interesse ut frå eit formalt synspunkt, som kopi, tek det at i fullt monn under resepsjonen innanfor rammene av si utstilling, akkurat som Caravaggios maleri òg tilleggast nye dimensjonar av Picchiattis program. Avslutningsvis bør vi dessutan skildra bibelversets rolle i forståingsheilskapen. Joh 8, 1 - 11 er allment kjent for setninga ”*Den av dere som er uten synd, kan kaste den første steinen på henne*”. Då bøyer farisearane hovudet i skam og vik unna, som vi ser i illustrasjonane. Teksten manglar i hovudmengda av bevarte greske manuskript og andre gamle handskrifter. Først frå 2. hundreår vart han godkjent av kyrkja, kanskje fordi han inneheldt fleire enigmatiske og noko kontroversielle poeng i forholdet NT - GT. Storparten av bibelstadens metaforiske kraft ligg i at han presenterar ein tredje veg, utan å vera korkje for eller mot Moses lov. Jesus løyser eit tilsynelatande dilemma mellom to moglege val ved å introdusera ei tredje løysing; den nye verdsorden *sub gratia*, eit nytt og uventa historisk paradigme. Idet Han uttalar den nemnte setninga, oppløysar Han den mosaiske motsetnaden *legem - ikkje-legem*, visualisert ved at farisearane går ut av biletet. I den første tidsalder, *ante legem*, skapte Gud m.a. Adam (jfr. Michelangelos verk). I den andre, *sub legem*, inngjekk Herren ei ny pakt med Moses på Sinai - fjellet. I den tredje tidsalder, *sub gratia*, tilbaud Jesus menneska ei gjenfødning i Han ved å ta i mot Sonens nådegåver. Dei skrivne orda opphengte på søyla refererer til Kristi ord som ei slags ny lovtavle<sup>152</sup>. Maleriet ”*Gesù e l’adultera*” viser følgjeleg på ein heilt annan måte enn dommedagsscenenene korleis syndarar faktisk dømmast og forsonast med Kristus etter dette nye handlingsparadigmet. Miskunn, tilgjeving av synder og kjærleik overfor den andre i imitasjon av Jesus er den innverknaden eller guddommelege styringa ein må halda seg under når ein som besøkjande går gjennom døra ut av kyrkjens kontemplative rom og gjenopptek sin moralske vandring i den kaotiske kvardagen der ute. Det er denne budskapet som òg ligg til grunn hos Caravaggio; at

---

<sup>152</sup> **Pacelli (2001/ 2)** drøftar versjonar av motivet som viser endå tydelegare at lovtavle - aspektet var relevant.

det ikkje er anna enn kjærleikens band som knyt i hop ved heilage handlingar og kyrkjas liturgiske praksis, der individet gjer sin lekam lik den heilage kroppen. Dette verket er ikkje direkte konsakrert til ei einskild hjelpeoppgåve i stiftinga, men er knytt til den nemnte åttetalssymbolikken i arkitektursens kristologiske univers. På den åttande dagen skal Jesus venda attende og skapa verda på nytt. Det er ei narrativ scene som likevel er delvis allegorisert i kraft av si kontekstualisering. Til ein viss grad transcenderar altså denne Giordano - kopien dei andre verka på sidene liksom sin partner på hovudaksen; Caravaggios maleri, sjølv om sistnemte aller mest er kyrkja, biletprogrammet og stiftinga sin ”*nerve og substans*”<sup>153</sup> (sjå fig. C – 34/ D – 8).

### **GESAMKUNSTWERK – OMGREPET HOS PICCHIATTI, SAMANLIKNA MED BERNINI OG CARAVAGGIO:**

Ei sentral samordning av uttrykksmidla av den typen Picchiatti hadde kompetanse og myndigheit til å realisera, framstår som eit moglegeitsvilkår for at eit byggverk i sitt mangfald av delar skal gå opp i ein perseptuell einskap for sine brukarar av den typen vi kallar *Gesamtkunstwerk*. Som eg vil utdjupa her, forstår eg *Gesamtkunstwerk* - omgrepet på to måtar: Tradisjonelt ut frå ytre, demonstrerlege kriteria, men òg som ein monade, ein indre perseptuell meningsheilskap. For at begge skal verta oppfylte, er det ikkje tilstrekkeleg at kyrkja er bygd i tråd med eit teologisk program som oppdragsgjevarane har fått utforma, utan at nokon har det totale ansvaret for den kunstnarlege realiseringa på tvers av dei ulike kunststartane som er til stades. På byrjinga av 1600 - talet var det enno vanleg at representantar frå ulike verkstader og akademiske tradisjonar relaterte seg til det teoretiske biletprogrammet, utan at det var etablert ordningar for korleis ein skulle relatera seg til kvarandre som kunstnarar, som tilverkarar av eit uttrykksmedium. ”*Cerasi* - kapellet” (ca 1600) i Roma er eit godt døme på dette. Sterke personlegdommar frå *chiaroscuro* - retninga, det nye klassisk - barokke akademiet og det gamle manieristiske akademiet kom saman for å laga ulike element av eit teologisk program på kunstnarleg uavhengig basis (sjå fig. C – 35). Under slike rammevilkår er moglegheitene som ligg i å utnytta potencialet ved å problematisera grenseovergangane mellom arkitektur, skulptur, maleri og andre uttrykksmiddel, temmeleg avgrensa. Om ikkje kunstmidla i seg sjølve er planlagde som ein samanhengande einskap, er ikkje minimumskriteria for å tala om eit tradisjonelt *Gesamtkunstwerk*, til stades.

---

<sup>153</sup> Denne karakteristikken av posisjonen er ikkje mine eigne ord, men er henta frå **punkt 18 i konstitusjonserklæringa av 1605**, utstedt av pave Paul V og bevart i *Pio Monte* sitt arkiv. Her omtalast det sjuande og siste styremedlemmet, ”*peso del Patrimonio*”, som ikkje har eit separat ansvarsområde, men eit overoppsyn med dei seks andre. Sjå **kap. D** for ytterlegare utdjuping.

Eit vendepunkt kom definitivt på midten av 1600 - talet i høgbarokkens Roma, under Urbanus VIII, då vi på ein gong finn både komplette kunstnarar som Gianlorenzo Bernini, og ein mentalitet i samfunnet og hos oppdragsgjevarane som, etter Sixtus V (sjå byrjinga av **kap. E**), er gradvis meir positiv til panoptiske visjonar, til å fjerna grensene ein gong for alle for kor stor del av omverda som kunne og burde kultiverast eller kunstig=gjerast og underleggast ein infinitt, homogen visuell orden (**sjå fig. C – 36**). ”*Cornaro* - kapellet” (1647 - 52) er det definitive vitnesbyrde om at det i mellomtida har skjedd ei haldningsendring. Oppfatninga at eitt kunstverk kan bestå av fleire materialar eller media, at t.d. skulptur, maleri, musikk, arkitektur og eventuelt spir (Napoli)/ obeliskar (Roma) kan gå saman om å danna ei uløyselig heilskapsoppleving, er no meir utfolda. Slik kan vi førestilla oss at både Picchiatti og Bernini sin kyrkjearkitektur fungerte, etter ulike løysingar. Kor forskjellige føresetnadene og formgjevingsprinsippa hos to gestaltar som Bernini og Picchiatti enn er, deler dei på eit grunnleggjande nivå ein kunstvilje til å byggja bruar mellom medium som før i regelen var åtskilte. Ein ville underbyggja med kunstmidla dei forklarande relasjonane mellom ulike scener og meiningsnivå som kyrkjene sine teologiske program alt hadde problematisert over fleire hundre år. No går kunstnarane etter ein medviten strategi for materialbruk saman om å danna ein total heilskap som transcenderar summen av delane. Dei ulike stemmene som måtte vera i kyrkjekoret, vart av arkitekt - dirigentane samstemte i eit unisont, harmonisk kor.

Snarare enn å la skulpturens, arkitekturens og maleriets former illusjonistisk flyta over i kvarandre ved å problematisera overgangane mellom materiala til dei tre visuelle kunstartane på den måten Bernini gjorde det i ”*Cornaro* - kapellet” i Roma, markerar Picchiatti i *Pio Monte* klart kvar maleriet sluttar og arkitekturen byrjar, med tydelege rammer. Eller i alle fall verkar det slik ved første augekast. For ein må likevel gje dei mange som alt har karakterisert vårt kyrkjerom som eit *Gesamtkunstwerk*<sup>154</sup> rett, under føresetnad av at vi forstår Picchiattis løysing som ein noko utypisk artikulasjon av kunstartane under eitt samlande konsept. Bernini og andre driv med utstrakt manipulasjon av dei forskjellige materiala dei har fått eineveldig styring over; maleri, skulptur, stukkatur, arkitekturens stoff, i tillegg til abstrakte verkemiddel som lys og formløysingar. Gjennom å skapa uvisse ved hjelp av m.a. perspektiv og lysesetjing om medias grenseovergangar, får Bernini samtlege til å flyta saman til ei samlande kraft som råkar betraktaren med sterkast mogeleg verknad. Picchiatti, derimot, utelukkar nesten fullstendig materialet og dei kromatiske variasjonane frå sin plan, og overlet på eit meir rasjonelt vis til lyset og den geometriske og formale tematikken åleine å

---

<sup>154</sup> Sjå **Massamormile (2003)**, ss 123 - 171, samt **Causa (1970)**. Ikkje alle brukar sjølve nemninga ”*Gesamtkunstwerk*”, som t.d. **Valentina Russo** i sin artikkel på s. 165 i førstnemnte verk.

laga eit samlande konsept, ei global oversikt over si kunstige verd. Visekongearkitekten sitt *Gesamtkunstwerk* er like eins frambrakt gjennom ei kompleks samordning av materiala, men verkar altså å eksistera som sådan som ei samling av maleri i ein åndeleg, abstrakt dimensjon. Forstått som opplevingar har dei to arkitektane sine monument viktige fellestrekk som gjer begge til *Gesamtkunstwerk*, men verkemidla for å oppnå effekten er forskjellige. For Picchiatti, i det minste som kunstnarleg verkemiddel, er materien underordna forma. Få spor finst av Berninis sensuelle materialglede frå t.d. omtalte kapell. Dei omtalte maleria i *Pio Monte* fangar blikket liksom fargeklattar i enden av kvar av dei åtte sektorane i sakralrommet, og svevar vektlaust liksom i ei metafysisk sfære av stabil formal orden hinsides verdas tid og rom. Einskapen i utstillinga til antikvaren Picchiatti, den erfarne utstillaren av gjenstandar frå tidlegare tider, understrekar av arkitekturens grunnstruktur: Ei samanhengande linje går frå dei åtte ribbene som byrjar i kuppellanterna, via pilastrane og golvintarseringane (**sjå figurar C – 20 og 23**) til ein *origo* midt på golvet, der verkets retorikk lokkar kyrkjegjengaren til å stilla seg for å få universelt overblikk. Dermed vil ein, medvitent eller umedvitent, ha posisjonert seg i arkitekturens representerte, perspektiviske kraftsentrum. Ikkje i kvardagen, men i dette arkadiske landskapet av guddommeleg orden, kan den indre transformasjonen komma i stand. Betrakteren som fysisk sentrum og maleria som fysisk periferi, knytast saman i ein perseptuell union. Altarverka inngår ein sterk allianse som hovudrolleinnhavarane i arkitekt - antikvaren sitt konsakrerte utstillingsrom. Trass i utgangspunktet til Picchiatti frå ein akademisk idealisert natur i sitt interiør, frå eit ytre rom gjenerobra frå naturen etter syndefallet snarare enn frå Caravaggios direkte observasjon av Naturen i modellen<sup>155</sup>, har observatørens indre, intellektuelle bidrag for samansmeltinga av menneske, verk og det guddommelege til ein opplevd einskap, relativt stor tyding for han.

Caravaggio utnytta som vi har sett òg lyset til å laga einskap, men ikkje det eine, overordna geometriske perspektivet. Vi observerar berre ein mengd av mikrokosmiske lommer av sanslege gjenstandar på ein okkult, mørk bakgrunn. Merisi trudde aldri på det eine, store perspektivet i det klassiske akademiets arkadiske landskap, slik som *Pio Montes* arkitekt i noko større grad latar til å ha gjort, der alle naturens ting kan ordnast rasjonelt i eit innbyrdes forhold. Den rasjonelle einskapen er for Caravaggio urepresenterleg, og kan berre opplevast for vårt indre blikk. Vår arkitekt verkar å ha vore meir positiv til moglegheitene for å avbilda den pastorale, ideelle einskapen som ein deretter skulle transcendera for å nå til den

---

<sup>155</sup> Ei full forklaring av forskjellane mellom det hermetiske og det klassisk - akademiske verdsbiletet er det ikkje plass til å gje i dette kapitlet. For ei utgreiing om den animerte, omnipresente, skjønt skjulte Natur, kontra den mekanistiske natur, og deira presens i kunstnar- og vitskapsmiljøa i eller i kontakt med Caravaggios Roma; sjå **kap. E** nedanfor.

bakanforliggende guddommen. Minst frå ein av Dantes siste songar frå Purgatoriets fjell, (Song XXVIII), har det vore vanlegast i kunsten å meina at det naturbiletet ein måtte gå gjennom for å foreta oppstiginga frå verd til guddom, var eit jordisk paradís. Òg Picchiatti forutset, i interiøret, ein slik pastoral harmoni mellom menneske og naturelement i eit arkitektonisk ordna rom eller landskap. Caravaggio verkar ikkje å tru på høgare posisjonar ”utanfor” ei homogen verd, i eit fast hierarki, noko som òg er ein viktig diskurs på hans tid. Derimot må og kan den religiøse visjon skje som ei indre gjenkjenningsakt, på ein ikkje - demonstrerleg måte, rett frå den trivielle kvardagen. Merisis arbeid er dermed ikkje eit *Gesamtkunstwerk* etter den tradisjonelle definisjonen, der fleire medium enn eitt manipulerast etter ein koordinert plan, sjølv om fleire personar kan stå bak utføringa. Maleriet kan då berre vurderast slik i tråd med ein alternativ eller supplerande definisjon av det som ein monade; ein utelukkande indre oppleving av perseptuell einskap mellom maleri, arkitektur, som trekk inn konteksten på fleire plan, òg det metafysiske, transcendente. For denne kompatible tolkinga gjeld det at ein betraktar gjennom ein viss praksis (estetisk, vitskapeleg, liturgisk, miskunnsarbeid o.a.), der han/ ho strukturerar si forståing via eit kunstverk bestående av eitt eller fleire media, eller ein biletmodell med ein annan status enn kunst, får ein total idé om ei meining liggande bak. Dette *Gesamtkunstwerk*’et består av minimumskonstellasjonen observatør - bilete - idé. I kor stor grad opplevinga kan seiast å vera til stades, heng ikkje med naudsyn så mykje saman med fusjonen av kunststartar etter typisk barokk smak, som med verkets transparens; dets evne til å vera tilknytingspunkt mellom mennesket og den fullkomne erkjenninga det strevar etter. Diskusjonen om graden av transparens eller ”magi”, av verkets evne til å trekka ufattelege himmelske krefter inn i individets indre, er ein diskusjon om kunstverkets eller modellens kvalitet eller evne til å verka.

### **ERKJENNINGAS ENDELIGE OPPSTIGING TIL ILLUMINASJONENS**

#### **TRANSCENDENTALE EINSKAP MED DET HEILAGE TEMPELET:**

Heile vårt epistemologiske prosjekt, liksom Picchiattis biletprogram, går ut på å nå ei totaliserande samansmelting av Gud med menneskets jordiske sfære via det kunstferdig utforma mediet i eit *Gesamtkunstwerk*. I dei fire kardinalpunkta, dei fire mindre kapella, ser vi korleis heilage menn under Kristi nådelys oppnår jordisk perfeksjon, uttrykt ved kvadratet. Gjennom Kristi re - ligion får vi derifrå innsikt i sirkelens himmelske perfeksjon, ein sirkel som dannast av dei fire større Jesus - kapella (**sjå igjen fig. C – 13**). Still deg i sentrum for Picchiattis perspektiviske orden midt på golvet, så ser du tydeleg korleis mennesket kan få kvadratet og sirkelen til å smelta i hop.



Kva er vel eit meir slåande arkitektonisk bilete på mediatørane; himlane, englane, kjerubane, serafane, helgenane, Diana, månen, St. Maria, enn det som handtverkarane sjølve har brukt for å uttrykka guddommeleg kontakt i desse åra? Eg talar om kyrkjebygningens transparente kuppelkappe og det transcendentale guddommelege lyset som strøymar ned frå hans vindauge (**sjå fig. C – 21**). Vindauge er i seg sjølve ofte brukte som eit bilete på Jomfrua i ikonografien. Om Picchiatti verkeleg hadde realisert sine kjerubar som Borromini gjorde det i kuppeltaket på ”*St. Ivo alla Sapienza*”, ville dei stått som eit bileteleg uttrykk for det same stadium i formidlinga mellom Gud og menneske som kuppelen i seg sjølv representerer i sitt arkitekturmedium. Via jordisk perfeksjon i moralske vandring (føter) og handling (hender) representert i sidekapella sine korporlege miskunnsgjeringar, og samla i hovud-altaret, finn vi vegen opp jakobsstigen sine trinnvise oppløftingar til illuminasjonen, til himmelsk perfeksjon, som er det fullkomne, men flyktige biletet av det guddommelege. I imitasjon av dei åtte gigantpilastrane i *ordine composto* i arkitekturen kan vi reisa vår indre kyrkje og leggja Marias vernande kuppelkappe over oss. Vi hevar oss opp til kuppelens helgennivå og let oss innhylla i det uendelege, guddommelege lyset som strøymar gjennom hans store vindauge. Kontemplasjonen av dei seks lateralkapella (som høgaltaret symbolsk samlar), kan godt forståast som serafens seks vengjer hos mellomaldermystikaren St. Bonaventura, for ”(...) *ved de seks vinger kan ret forstås de seks opløftelser i illuminationen, hvorved sjælen ligesom ad nogle trin eller veje disponeres til at nå over til freden ved den kristne vidoms ekstatiske henrykkelse. Der er nemlig ingen anden vej end gennem den brendende kærlighed til den korsfæstede (...). (...) de seks gradvise illuminationer (...) begynder fra de skabte ting og fører frem til Gud, (...)*”<sup>156</sup>. St. Bonaventuras teologiske prosjekt med å forsona menneskets mikrokosmos med makrokosmos, gjorde han til ein interessant figur for det nyplatonistiske og anti - aristoteliske miljøet rundt år 1600. Om måten ein ville bruka naturen og universet på, var endra, og biletbuiken meir inspirert av renessansens syn på antikken som den tapte gullalderen, var erfaringas status og førehandsdefinerte målsetjing grunnleggande like.

Oppstiging mot ekstasen frå verdas skip mot himmelens gjennomskinlege kuppel inni kyrkjas symbolske og mystiske kropp, kan i høve til det formulerte *chiaroscuro* - biletsynet òg samanliknast med den transcendentale opplevinga til Aktaion i ein homogen, guddommeleggjort natur. Trass at interiøret er eit meir klassisk og eksplisert tilknytingspunkt, let eg då Giordano Bruno si inspirerte skildring av erkjenningas optimale tilstand frå 1585 avslutta dette lange kapittelet om vegen fram til optimal innsikt i kyrkjas indre, slik han

---

<sup>156</sup> Sjå **Bonaventura (1259) v/ Burla (1990)**, s 34, ei dansk oversetjing av ”*Itinerarium mentis in Deum*”.

avslutta handsaminga om bygningens eksteriør. På dette punktet i “*Om dei heroiske lidenskapane*” sin Diana - biletbuk, er Aktaion for ein augneblink ferdig med leitinga, og skodar monadens simple, forskjellslause substans i ekstatisk bortrykking når han etter ei krevjande vandring langs den golde, steinete sti endeleg har nådd helgennivået, og kan skoda guddommens reine, inkarnerte bilete for ein augneblink liksom ein samansmelta heilskap. Biletet er teke frå kjelda Ovids “*Metamorphosis*”. Vi ser at pga den guddommelege gnist i mennesket; viljens og intellektets hundar, kan ikkje oppnådde harmoniske former vara, og undergår metamorfose. For erkjenningsbiletet er generert frå den infinitte substansen, og ikkje identisk med denne. Derfor får biletet, akkurat som hjorten Aktaion vert forvandla til, status som ein daut natur til fortæring for viljen og intellektet, eller med andre ord eit *Natura mortal* Stilleben: “*The result is that the dogs, as thoughts bent upon divine things, devour this Actaeon and make him dead to the vulgar, to the multitude, free him from the snares of perturbing senses and the fleshly prison of matter, so that he no longer sees his Diana as through a glass or a window, but having thrown down the earthly walls, he sees a complete view<sup>157</sup> of the whole horizon. And now he sees everything as one, not any longer through distinctions and numbers, according to the diversity of the senses, or as varied fissures are seen and apprehended in confusion. He sees the Amphitrite, the source of all numbers, of all species, the monad, the true essence of the being of all things; and if he does not see it in its own essence and absolute light, he sees it in its germination which is similar to it and is its image: for from the monad, from the divinity, proceeds the monad<sup>158</sup>, the universe, the world; where it is contemplated and gazed upon as the sun is through the moon, which is illuminated by it, inasmuch as he finds himself in the hemisphere of intellectual substances. She is Diana, she who is the being an truth of intelligible nature, in which is infused the sun and the splendor of a superior nature, according as the unity is distinct in that which is generated and that which generates, or that which produces and that which is produced”<sup>159</sup>. (Mine understrekingar).*

<sup>157</sup> I denne setninga motseier ikkje Bruno standpunktet, gjenteke rett under, at idéen aldri kan skodast absolutt utan å gå via vindauget. Poenget er at under erkjennings eller transsubstansiasjonens augneblink, så vil denne opplevast som fullkommen og guddommeleg og over-jordisk, sjølv om ho er avgrensa og må repeterast. Dødsfallet til Aktaion tilsvarar derfor St. Bonaventuras ”dødsfall” i hans ekstatiske bortrykking frå verda.

<sup>158</sup> **Gatti (2002), ss. 234 - 236**, kjem her med ei tolking av Diana - biletet som etter mi meining er lite rimeleg. Ho hevdar at først i siste kapittel av verket, der Bruno møter Englands sjefsnymfe (Elizabeth I) som kurerar hans blindskap, får vi bokstaveleg talt sjå hans ”sanne” filosofi, og at det er først der “(...) *the resolution of the plot takes place* (...) som (...) *is to be interpreted as a liberation* (...) *from the vision of Diana*”. Etter mi meining er sitatet ovanfor ikkje døme på ein seinare overvunnen nyplatonistisk fase, pga den gjennomførte integreringa av filosofens monade- og naturomgrep. Snarare er det eit framifrå døme på biletlogikk i praksis, på korleis gode bilete frå eldre tradisjonar kan og bør gjentolkast under nye føresetnader, som ein modell for stadig nye innsikter.

<sup>159</sup> Sitatet er henta frå **Bruno (1585) v/ Memmo (1964), del 2, avslutninga av dialog 2**. Sjå òg appendix 6.

**KAP. D: VERKETS INNBILDA KONTEKST/ ARS MEMORIA: Å  
KOMPONERA BILETET AV EIT MONTE FRÅ KUNSTEN I DET  
INDRE ÅT BRUKARANE, DVS PRIMÆRT STIFTINGSMEDLEMMER:**

Innbildninga er ein uomgjengeleg fase i tileigninga av moralske/ estetiske/ intellektuelle erfaringar frå omverda. Noko leggst merke til og vekker vår interesse ved at vi gjenkjenner vårt eige bilete i det andre, som vi deretter søker å nærma oss. Dialogen får såleis ein narsissistisk karakter, ved at attråa etter å utlikna forskjell og distanse trekk oss til biletet, medan konsumeringa sin umogelegheit heldt oss evig fast framfor biletets utømmelege kjelde til inspirasjon. Ein gjenoppdagar stadig nye samanhengar med eins eige livs aktualitet. Når eit medlem av organisasjonen PMM brukar biletet, skjer det anten i kyrkja, eller ved ei alternativ innramming gjennom vindauget til deira oratorium i styrelokala (**sjå fig. D – 3 og 20**). Her kan personen under orasjonen på ein gong tilføra verket ein meirskap ved å projisera tiggaren han møtte på sjukestua eller i *Via Tribunali* tidlegare på dagen inn i ein av komposisjonens figurar, og trekka ein lærdom frå det ved at han les si eiga og den hjelpte sine konkrete roller der og då inn den allmenne, overhistoriske samanhengen. På denne måten har medlemmene brukt og brukar framleis kunsten i sitt hjelpearbeid i Napoli (**sjå fig. D – 1 og 20**). Dei har òg utforma eit konstitusjonsdokument vi no skal gå nærare inn på, som har til oppgåve å gjera meir detaljert greie for miskunnsarbeidets regel=verk, arkitektens bygg=verk og malarens altar=verk sin felles overordna kompositoriske struktur som eit *Monte* (**sjå fig. D – 8/ C – 34**). Eit *Monte* byggjast stein for stein, gjerning for gjerning, i ei gradvis oppstiging til perfeksjonen. Dersom innbildninga av verkets strukturar ikkje skulle komma i stand i eller flyta inn i og ta meir permanent bustad i betraktarens sinn like eins i ein vidare kvardagsleg livssituasjon, ville kjennskapen til dei ikonografiske, funksjonelle og fysiske kontekstane ovanfor berre vore overflatiske resitasjonar av tomme former. Caravaggio liksom Picchiatti sitt prosjekt ville vore like fullstendig bortkasta som frø som er sådde på steingrunn og ikkje trengjer gjennom den harde overflata. Mektigast og viktigast av alle, er det biletet du til eikvar tid ber rundt på i di eiga hjerne. Nedanfor skal vi først sjå korleis biletet av miskunn har endra seg over tid, så korleis *Pio Monte* formulerar det som bygginga av eit *Monte*, og endeleg deira praktiske drift.

**HISTORISK FORSTÅINGSBAKGRUNN 1: TIDLEG KRISTEN,  
MELLOMALDERSK, HERMETISK:**

At nokon tek initiativ til å få i gang institusjonelt miskunnsarbeid i samfunnet som ei meir forutseieleg handsrekking overfor ein trengande neste, er på ingen måte eit fenomen som

først vert registrert i den postreformatoriske, tidleg moderne <sup>160</sup> konteksten som vår stifting føddast inn i. Under omtala av Cimon & Pero i analysen av Caravaggios hovudaltar ovanfor, såg vi korleis ein har bevart frå ganske tidleg i antikken tekstar og bilete som vitnar om ein etablert *misericordia* - kultus i førkristen tid. Først frå 300 - talet av kan miskunnsverdiane, med den tidlege kristne kyrkja sitt evangeliske budskap, bokstaveleg talt identifiserast ikkje berre som eit perifert bygningselement, men gjennom Evangeliet t.o.m. som grunnsteinen i den europeiske verdas kulturelle formasjonar. Mellomalderen fann to organiserte løysingar på korleis ein skulle tryggja medlemmene mot tilværets uforutseielege vendingar ved sida av det sikringsnettet lokalsamfunnet og storfamilien alltid hadde representert, som viste seg å vera særers vellukka. I urbane strok oppstod eit privat laugsvesen for dei fleste yrkesgrupper der fellesskapet plikta å hjelpa einskildmedlemmer og familien dei forsørgja ved sjukdom, invaliditet, kriminalitet, død, økonomiske problem eller juridiske tvistar. Karakteristisk for desse kulturane var at jamvel det å tigga var vurdert som ein eigen profesjon. Tiggarar hadde ikkje sjeldan egne laug. Som supplement, eller eit eige instrument for personar som ikkje i tilstrekkeleg grad vart fanga opp av lauet eller storfamilien, framstår kyrkja og klostervesenet, den andre viktige faktoren. Ein varierende del av dei geistlege sine inntekter gjekk til drift av hospital eller andre former for praktisering av dei bibelske miskunnsjerningane. Både i samfunnets ytre institusjonar og idéformuleringar skin det gjennom at ein ser opp til den fattige som ein fullstendig integrert og sosialt likeverdig bidragsytar i mellommenneskeleg verdiskapande verksemd. Biografiane om St. Frans av Assisi sitt liv frå 1200 - talet er god dokumentasjon på korleis ein enno legg nesten altoverskuggande vekt på to vesentlege aspekt ved hjelpetiltak henta frå doktrinen til dei tidlege kristne, som, skal vi sjå, gjennom 1500 - og 1600 - talet vert radikalt omtolka. Meiningsdimensjonen som St. Frans stadig framhevar i "*Leggenda Maggiore*" , av St. Bonaventura<sup>161</sup>, kan formulerast som at den hjelpande må ha ei gjensidig, nærast underdanig haldning i sin kontakt med den fattige om åtferda skal kunna seiast å vera i samsvar med den

---

<sup>160</sup> Med omgrepet 'tidleg moderne' avgrensar eg meg ikkje til å tala om vår tids kunnskapskultur si spede byrjing med mekanikken på 1600 - talet. I denne oppgåva omfattar omgrepet i vidare forstand den overordna mentaliteten i det vestlege samfunnet frå humanismens og renessansens definitive tilkomst ein gong på 1400 - talet (avhengig av kva for hending ein legg mest vekt på), til modernitetsomgrepet og industrialismen slår gjennom på første halvdel av 1800 - talet. I all sitt mangfold forutset denne periodens teosofi, kunst, vitskap, økonomi, politikk og annan kulturell verksemd at mennesket både kan og bør kontrollera og til dels manipulera skaparverket. Akkumulasjonen og ordninga av åndeleg og materiell kapital i verda var på ingen måte tolka som opprettinga av noko nytt, men snarare som gjenfødninga av den autentiske gullalderen dei tidlegaste menneska levde i.

<sup>161</sup> St. Bonaventura får i oppdrag å forfatta "*Leggenda Maggiore*" i 1260. I 1263 får teksten status som den offisielle hagiografien om St. Frans av Assisi, på kostnad av eldre versjonar, m.a. av Tommaso da Celano. Sistnemnte komponerte "*Vita Prima*" i 1228 - 29, og "*Vita Seconda*" i 1246 - 47. Litteraturen er samla i eitt bind i "*Editrici Franciscane*" (ed.) (2001).

evangeliske intensjonen. Spesielt tydeleg er påminninga i kap. VIII, 6 og 5: ”Når (Frans) tenkte over at alle ting har eit felles opphav, kjente han at han vart fylt av ein endå større fromheit og kalla til seg alle skapningar, kor små dei enn var, som brør eller søstrer: Frans visste godt at alle, som han, stamma frå eitt einskapeleg prinsipp”. (6)

(...)Han hadde fødd i seg kjensla av miskunn, som Kristi medkjensle, dregen ned frå det høge, multipliserte/ mangfaldiggjorde. Han kjente at hjarta opna seg, frigjorde seg, i nærveret av dei fattige og dei sjuke, og når han ikkje kunne tilby hjelp, tilbydde han sin omtanke.

Ein dag svarte ein broder ganske bryskt til ein fattig som hadde bedt om almisser på ein upassande måte. Då han hørte dette, kommanderte den miskunnsame elskaren av fattige menneske overfor broderen å kasta seg naken ned for føtene til den fattige, å innrømme si skuld, og å spørja i kjærleikens namn om det var mogeleg å be for han og tilgje han.

Broderen gjorde som sagt, koretter hans fader instruerte mildt: ”Bror, når du ser ein fattig, er det spegelbiletet av Herren og Hans fattige Mor som vert sett framfor deg. Slik skal du òg i den sjuke vita å sjå dei sjukdommane Jesus har kledd seg i, ( 2 Celano, LII, 85 legg til) (...) teke på seg til gagn for oss”.

I alle fattige gjenkjente han (Frans), sjølv fattig og djupt kristen, Kristi bilete. Derfor, når han møtte dei, gav helgenen generøst alt dei hadde gjeve han, om det så skulle vera eigne heilt livsnødvendige ting. Snarare var Frans overtydd om at han måtte levera dei tinga attende, som om det var deira eigedom” (5) <sup>162</sup>.

Fleire av dei verbale bileta i utdraget ovanfor minner om Caravaggio - maleriets nøye utvalte ytringar om at mellommenneskelege relasjonar, når dei eksemplifiserer omsorg i djupaste forstand, eigentleg fungerer etter eit gjensidigskapsprinsipp, eller, som vi såg i **kap. A**, i dialektisk forstand eit treeiningskapsprinsipp, der kjærleikens Heilage Ande er syntesen. Bak overflata oppdagar vi snart at den nakne i rennesteinen vel så mykje er frelsa som kjem i gåve frå Kristus til ein St. Martin. Helgenen frå Tours brukar sverdet, instrumentet nærast

---

<sup>162</sup> **Ibid.**, ss 584 – 85: ”6. Considerando che tutte le cose hanno un’origine comune, si sentiva ricolmo di pietà ancora maggiore e chiamava le creature per quanto piccole col nome di fratello o sorella: sapeva bene che tutte le cose provenivano, come lui, da un unico Principio (6)”. “(...) Aveva innato il sentimento della clemenza, che la pietà di Cristo, infusa dall’alto, moltiplicava. Sentiva sciogliersi il cuore alla presenza dei poveri e dei malati, e quando non poteva offrire l’aiuto, offriva il suo affetto.

Un giorno, un frate rispose piuttosto duramente ad un povero, che chiedeva l’elemosina in maniera importuna. Udendo ciò, il pietoso amatore dei poveri comandò al frate di prostrarsi nudo ai piedi del povero, di dichiararsi colpevole, di chiedergli in carità che pregasse per lui e lo perdonasse.

Il frate così fece e il Padre commentò con dolcezza: “Fratello, quando vedi un povero, ti vien messo davanti lo specchio del Signore e della sua Madre povera. Così pure negli infermi, sappi vedere le infermità di cui Cristo si è rivestito”.

In tutti i poveri, egli, a sua volta povero e cristianissimo, vedeva l’immagine di Cristo. Percò, quando li incontrava, dava loro generosamente tutto quanto avevano donato a lui, fosse pure il necessario per vivere; anzi era convinto che doveva restituirlo a loro, come se fosse loro proprietà”. (5)

knyta til den aktive kyrkja, *ecclesia militans*, til å dela ei kappe likt mellom dei to mennene, eit plagg som i og med den heilage sverdhandlinga transformerast til Marias kapperelikvie (sjå fig. D – 1). Idet han skjuler den fattiges fysiske nakenskap, får St. Martin sjølv frå oven dekka behovet for ei kappe som varmar og skjuler han i si blottstilte spirituelle nakenskap. Først den augneblinken når sverdet deler kappi i to, vert ho transsubstansiert til noko meir enn ein vanleg gjenstand. Vi oppfattar av nemnte figur spesielt og det komplekse altarmaleriet generelt (sjå fig. D – 2) korleis Caravaggio har vert nøye med at alle dei fromme skal vera i kontakt med nettverket av foldar. St. Frans i utdraget ser like klart som St. Martin at den fattige frå hans synsvinkel er den eigentlege Herren i relasjonen, liksom gjevaren er Herren frå den trengande sin synsvinkel. Den fattige er ei nådegåve som er i stand til å lindra det nakne hjarta hans i dets kontinuerlege hunger etter å hjelpa. Slik vert òg ordensgrunnleggaren frå Assisi sin ordre til sin medbroder naturleg og forståeleg. I si hovmodige avvising avslørte han eit svartsyn som gjorde mannen blind for si eiga åndelege nakenskap. Derfor ser den heilage Frans seg nøydd til å gje sin villfarne venn synet og retningsansen attende på klarast mogelege måte; ved ein konkret fysisk eksemplifisering av det spirituelle meningsinnhaldet i relasjonen. Ved å bøya seg i støvet i fysisk nakenskap, kan den blinde ved innbildning gjennom sansane igjen få auga opp for sitt hjartas utilfredsstilte spirituelle behov. Òg i Caravaggios altarstykkje kunne St. Martin og den ukledde i sin fullkomne resiprokitet ha byta plass i det umiddelbare tilsynelatande rangforholdet på same måten som fransiskanarbroderen og den fattige i hagiografiteksten ovanfor. På tilsvarande måte som helgenen ved sin konkrete, sanslege representasjon leier den bortkomne inn att i innhegninga, inn att under folden bokstaveleg tala, kan medlemmene i *Pio Monte*, no som før, bruka m.a. St. Martin - konstallasjonen til Caravaggio som hjelpemiddel til innbildning av den rette haldninga på vanskelege dagar (sjå figurar D – 1 og 3). I dette maleriet oppfattar vi lettare enn i dei fleste visuelle representasjonar korleis noko som på overflata verkar klart, eigentleg skjuler ein sannare og meir tvitydig realitet, meir synleg via biletet enn i biletet.

Dersom vi les Giordano Brunos før omtalte *”De gli eroici furori”* nøye, vil vi innsjå at hans heroisk lidenskapelege entusiast i det vesentlege inkorporerar 1200 - tals fransiskanarane sine miskunnsideal. Akkurat som Merisis biletfigurar, proklamerar han i sin filosofi eit syn på kva det inneber å høyra med under kjærleikens religion som i stor grad strid mot det tidleg moderne samfunnets tendens til rasjonalisering og eksternalisering av fenomenet miskunn. Nolanaren såg samtidas akademiske fråfall frå spekulativ filosofi som



eit ledsagande symptom på si tids samfunns generelle degenerering<sup>163</sup>, og *akademia sine* representantar hadde for han mykje til felles med samtidas dominerande katolske politikk, best representert ved det spanske monarkiets intolerante, forstokka og aggressive framferd. Den største trusselen mot eit samfunn reformert etter kjærleikens religion var likevel protestantismens grunnleggande dogme om at bilete ikkje hadde nokon spirituell og moralsk verdi, og at trua korkje treng eller må manifestera seg gjennom *praxis*, gjennom gode gjerningar. Problemet i alle tre døme er at miljøa (*akademia*, intolerant katolisisme, protestantisk lære) sit og rugar på tomme formelle former og prinsipp, og gløymer naudsynet av idéens kontinuerlege og resiproke konfrontasjon med den visuelle erfaringa, av tankens pragmatiske kontakt med den levande materien via sanse- og handarbeidet. Brunos entusiast lever i ein tilstand der det brennande hjarta kontinuerleg søkjer momentan spirituell næring og lindring for hjartas uforløyste kjærleiksbehov, gjennom forskjellige moralske handlingar, dvs handlingar konforme med denne kjærleiken. Inntrykka frå omverda råkar ustanselig heltens hjarta liksom Amors sødmefylte piler. Pilene er *ecclesia militans* andre verkeinstrument, noko mindre vanlege enn sverdet. Vi må endeleg understreka at det sanne miskunnsame menneskets karakter som heroisk, ikkje refererar til ein eventuell utopisk idealisme i forhold til praktisk handling i mangfaldet av einskildsituasjonar. Heroismen refererar til den globale, ikkje lokale, visjon av einskildmenneskets eksistens i ei infinitt verd. Konsekvensane av denne visjonen på moralområdet, er at kjærleiken og hans ytre manifestasjonar med eit overordna blick er å forstå som ein uendeleg furore - prosess, fordi den miskunnsame sin gjenstand i metafysisk forstand er infinitt. Moral er, om lag som den estetiske opplevinga av det skjønne verket, ei kvilelaus målretta verksemd utan noko mål som kan gripast endeleg. St. Frans si fysisk konsumerande, brennande lidenskapelege sjølvoppofring, Brunos heroiske vandringsmenn og Caravaggios energisk arbeidande overhistoriske Napoli - borgarar, er alle i sine kunstnarlege utformingar spesielt definerte som miskunnsame i kraft av sin hunger etter stadig indre transformasjon, etter stadig å transcendera eintydige former og preetablerte reglar. Foldemetaforen vi har sett er så viktig for 1200 - tals fransiskanarane liksom hos Caravaggio, går òg att i Brunos metaforiske skildringar av forholdet mellom verdas mangfald og det guddommelege prinsipp sin einskap. For, som vi har lest om St. Frans; miskunnstanken er eigentleg erkjenninga av korleis dei lågaste og mest audmjuke ting har opphav Kristus som samlande prinsipp, og i erkjenninga og miskunnsakta trekkast Herrens kraft ned frå himmelen

---

<sup>163</sup> *Speculum* (lat.) tyder spegel. Målet for utøvaren var følgjeleg i spekulativ filosofi sin diskurs å visa ein framgangsmåte/ vandringsveg; *itinerarium*, for å avspeгла den guddommelege einskap i mangfold som òg var avspeгла i kosmos sin einskap i mangfold, i seg sjølv som vitande individ.

og mangfoldiggjerast, om lag slik som den eine folden i ”*Dei sju miskunnskjerningane*” mangfoldiggjerast på sin veg mot jorda (sjå fig. D – 2/ A – 20). Merisis maleri avslører hans djupe innsikt i teologien bak den MATER MISERICORDIAE som *Pio Monte* i likskap med filantropiske brorskap før dei, var dediserte til. I ein filosofisk kommentar til same problematikk seier Bruno: ”*Det første intellekt forstår allting på en yderst fullkommen måde i en enkelt idé. Den guddommelige ånd er den uavhengige enhed, uden nogen som helst artsbestemthed, og er selv både det fattede, og det, der fatter. Altså, som når vi stiger op til den fuldkomne erkendelse, indfolder vi mer og mer mangfoldigheden. Således ved nedstigning til tingenes frembringelse udfoldes enheden mer og mer. Nedstigningen foregår fra en væren til uendelig mange enkeltvæsener og utallige arter, mens opstigningen sker fra disse til hin*”<sup>164</sup>. Mine understrekingar her er nøkkelorda for å forstå erkjeningsprosessen, som den moralske praksis fungerer i fullkommen analogi til. Dynamikken mellom ånd og erfaring er forklart med foldemetaforen, og ein mykje brukt retorisk figur i Bibelen pga korsforma; *chiasmus*<sup>165</sup>: I Jesu likning om farisearen og tollaren (Luk 18, 14), høyrer vi at den som opphøgjer seg, skal audmjukast, og den som audmjuker seg, skal opphegja. Så òg hos Bruno i dette langt frå eineståande dømet. Han brukar ofte begge verkemidla, *chiasmus* som folden. Her er dei integrerte i kvarandre på ein spesielt verknadsfull måte. Frå erfaringa av jordas mangfald av artar nedst, skjer ei gradvis oppstiging og innfolding i det eine guddommelege prinsipp øvst i biletet. I ei motsett rørsle utfoldast einskapen meir og meir ved nedstiging frå det høge. Nedstiginga er igjen å forstå som likskapen med Herrens audmjukskap og miskunn, einaste vandringsveg for å få i stand det motsette rørslemønsteret; oppstigning og frelse.

I lys av dei tre døma våre skulle det no vera mogeleg å sjå grunnpilarane for deira felles plattform i vurderinga den kommunikative relasjonen mellom Gud og menneske. Endeleg må det påpeikast at trass i sjølvsgatte historiske og karaktermessige ulikskapar blant dei tre diskusjonsemna; spekulativ fransiskansk teologi, Brunos mystisk - hermetiske naturfilosofi og Caravaggios biletverd der alt oppstår frå ein ukjent, mørk bakgrunn, ser vi at dei sameinast på eit djupare religiøst plan i si tydelege forståing av det sanne miskunnets karakteristika. Kjærleiken, både som estetisk og moralsk erfaring, må alltid søkja mot objekt lenger ute i ei evig heilskapsfornyande praksis - rørsle. Men nettopp fordi den lokale meiningsharmoni/ konsensus, uendeleg finitt, stadig må fornyast, er kjærleiken i relasjon til sitt *telos*, i ein global visjon, infinitt. Og det miskunnsame mennesket er i metafysisk, om enn ikkje i pragmatisk forstand, i ein tilstand av heroisk furore.

<sup>164</sup> Utdraget er teke frå Bruno (1585) v/ Jorn (2000), s 251.

<sup>165</sup> Ordet har utgangspunkt i den greske bokstaven ”chi”, som har *chiasmus* si visuelle form; ”X”.

Fordi verksemda til fransiskanarane er den eldste av desse tre, kjem ikkje Belting - Ihm<sup>166</sup> sine konklusjonar om deira miskunnspraksis i hennar kapittel om MATER MISERICORDIAE i Italia, som ei overrasking. Ho identifiserer fransiskanarordenen på midten av 1200 - talet som opphavet til idéen om å uttrykka miskunnsinstitusjonane sitt religiøse meiningsinnhald både teologisk og biletmessig gjennom kappemadonnaen. Nøyaktig kva det overordna idéinnhaldet i desse første mellomalderske ordensbrorskapa dediserte til miskunnsmadonnaen er, har vi brukt oppgåva så langt på å utdjupa. Det er denne tradisjonen *Pio Monte* ser seg som ei historisk forlenging av, som eit brorskap under den miskunnsame Jomfrua sitt vern i utøvinga av hjelpearbeid etter opphavlege kristne intensjonar. Samstundes er det mykje av grunnen til at dei kan vurdera Caravaggios sju miskunns gjerningar som stiftingas manifest i kraft av både ikonografi og ideologi. Og det var nettopp det omtalte fransiskanarmiljøet fann fram til det modne visuelle uttrykksformularet i eit MATER MISERICORDIAE - biletet som så skulle verta henta inn i nye historiske kontekstar seinare. Vi har sett i **kap. A** at standardtyphusen, der Maria ikkje sit på ei trone, men står frontalsymmetrisk og breier si kappe over dei fromme så uendeleg langt som ho rekk, enno er subtilt til stades i Caravaggios ikonografiske løysing. Standardikonografien, som Piero della Francescas panel er eit framifrå døme på, forstår Merisi tydinga av fullt ut, noko vi ser snarare på grunn av enn trass i hans frie og uanstrengte omforming av det. At fransiskanarane tidleg hadde ei spesiell interesse for denne Madonna - typen, forstår vi av at ei diplomatisk gåve frå dei til patriarken av Konstantinopel i 1241, skal ha vore ein bit av den heilage kapperelikvien til Maria. I dette forsoningsvennlege politisk - religiøse klimaet var det eit nøkkelverk vart laga i 1285; Duccios kjente panel "*Madonna dei Francescani*" (sjå **fig. D – 4**)<sup>167</sup> i Siena. Her smeltar MARIA ORANS eldre mediatørfunksjon og MARIA REGINA sin Gudmoder - funksjon saman i ein endå noko prematur MATER MISERICORDIAE. Tre *frati minori* (fransiskanarmunkar) let seg framstilla under den tronande Marias kappe samstundes som dei audmjukt kastar seg ned ved hennar fotskammel. Det nye her er korleis verknaden til den oppskatta relikvien vert så direkte formidla via biletet. Genialiteten i biletets idé kom til å verta verdsett, noko kappemadonnaens enorme utbreiing og popularitet frå 1300 - og 1400 - talet dokumenterar. Sjølv om motivet frå 1285 manglar nokre år på å vera ferdig utvikla, er dette det eldste dømet vi kjenner i maleriet på at samtidige personar er avbilda, i mindre dimensjonar, på eit anna røyndomsnivå, under den vernande kappia til mediatør - Gudmodera. At den visuelle varianten av den kappe- og folde- biletbruken som Bruno og Caravaggio er så

<sup>166</sup> Sjå **Christa Belting - Ihm (1976)**.

<sup>167</sup> Dateringa, ca 1285, frå **B. - Ihm (1976)**, er noko omdiskutert.

avhengige av oppstod nettopp i det fransiskanske 1200 - tals miljøet i Italia, er eit godt argument for kvifor bonaventuriansk nyplatonistisk filosofi med tilhøyrande vektlegging av miskunns gjerningar, kan seiast å utgjera ein viktig felles basis. Det er òg utgangspunkt for *Pio Monte*- stiftinga, då dei første brorskapa spesielt vigde til kappemadonnaen med intensjonen å praktisera miskunns gjerningane, etter alt å dømma sprang ut frå same fransiskanske kontekst.

## **HISTORISK FORSTÅINGSBAKGRUNN 2: DEN TIDLEG MODERNE VERDAS**

### **KLASSISK – AKADEMISKE DIMENSJON:**

Trass i at mange fleire einskildmenneske enn Bruno og Caravaggio rundt år 1600, deriblant *Pio Montes* eigne legendariske grunnleggjarar, framleis verkar å ha ein klar visjon av meiningsinnhaldet i den evangeliske bodskapen om gjensidig forbrødring, er det umogeleg å underslå at den historiske røynda er radikalt endra. Følgjeleg har, som vi skal utdjupa meir nedanfor, *'misericordia'*- omgrepet fått til dels nye meiningsdimensjonar, og det nye omgrepet *'monte'* opptrer alt i konstellasjon med sistnemnte rundt midten av 1500 - talet, når kyrkjemøtet i grensebyen Trent kallast saman. Den første tvitydigheita i forholdet mellom nytt og gammalt kan då òg nettopp påpeikast i kyrkja sjølv. Trent - konsilets ideologiske føringar om religiøs sjølvransaking og indre re-formasjon i imitasjon av apostlane og kyrkjefedrane, måtte, for å få fotfeste, vinna fram under ei ny filosofisk sjølvforståing, og under likså omforma sosiale, politiske og økonomiske kjensgjerningar, med andre ord som ein isomorfi. Hsia (1998)<sup>168</sup> sitt kapittel om konsilets tre periodar (1545 - 48, 1551 - 52, 1562 - 63), får fram korleis dei gjenverande katolske statane i siste samling omsider semjast om m.a. fire dogmatiske erklæringar: *Vulgata* sin autoritet; vekta til akkumulert *ecclesia* - tradisjon, deriblant prinsippet om sju sakrament og eukaristiens transsubstansiasjonslære; arvesynd - dekretet; frelses - dekretet. Sistnemnte er todelt: Frelse kjem i stand ved trua, samt akkumulasjon av gode gjerningar. Detaljerte ytringar om fattigdomsproblemet og miskunnsinitiativ i høve til tidas aktualitet, kom ein imidlertid ikkje opp med i Trent<sup>169</sup>. Kanskje var ein nøgd med *status quo*, eller tok ting for å vera underforståtte. Ortodoksien erklæringane frå den norditalienske grensebyen på overflata demonstrerar, må ikkje desto mindre tilpassa seg ein sentralstyrt, rasjonalisert, og i både reell og ideell forstand global katolsk kyrkjeorden som aldri før har eksistert.

Fattigdommen som motiverte våre første fromme til handling i Napoli anno 1601, artar seg som eit massivt sosialt problem av ein type St. Frans aldri kom i kontakt med. Byen hadde på dette tidspunktet alt opplevd hundre år med tiltakande økonomisk utnytting og

---

<sup>168</sup> Sjå Hsia (1998), kap 1.

<sup>169</sup> Sjå M. Miele i Massamormile (2003).

politisk marginalisering. I 1503 sendte spanskekongen sin første representant for å ta den seksårige åremålsstillinga som visekonge av Napoli. Ordninga med Sør - Italia som rein politisk provins under Spania ville komma til å vedvara i vel 200 år. Økonomisk og sosialt vanskelege kår skulle karakterisera hovudtendensen i samfunnet heilt til den viktige kulturfyrsten Karl III gjorde området til eit autonomt monarki under Bourbon familien i 1734.

På 1600 - talet er det føydale trykket på landsbygda særleg høgt. Madrid treng inntekter for å finansiera ulike verksemdar, og spesielt trettiårskrigen (1618 - 48) må bøndene betala ein høg pris for i form av skattar, avgifter og jamvel ekstraordinære donasjonar. Provinshovudstaden undergår sine eigne samansette kriser som følgje av kraftig demografisk vekst. Folketalet tredoblast gjennom 1500 - talet, og når eit definitivt høgdepunkt i åra 1636 - 56. Med mellom 450 000 og 500 000 innbyggjarar, er Napoli Europas tredje største by etter London og Paris. Infrastrukturen i er på ingen måte i stand til å handtera folkeauken. Byen hadde i tidleg moderne tid eit stort fleirtal av plebeiarar som fall utanfor alle preeksisterande rammer. Mangelen på husrom er prekær, slik at eigedomsprisane fyk i veret og ein opplever no at bygningsmassane innanfor den gamle gatestrukturen vert erstatta av dei fem - seks etasjar høge palassa som karakteriserar sentrum enno i dag. Fattige som har råd til tak over hovudet, bur nedst, adel og borgarskap i midten, og tenarstanden i loftsetasjane, i hus som sjølv er sosiale mikrokosmos. Sanitærforholda er jamt over elendige, og ikkje sjeldan bryt epidemiar ut. Den historisk verste av desse var pesten i 1656, som reduserte folketalet til om lag ein tredjedel, ca 150 000. Enno i 1742 hadde talet på innbyggjarar berre teke seg opp igjen til så vidt over 300 000. Noko anna ein har hyppige utbrot av, er folkeopprør, der ei desperat gruppe fattige søkjer drastiske løysingar på styringsmessige og materielle problem. Politiske drap og plyndring av butikkar og varelager er typiske resultat av slik uro, som aldri oppnår varige verknader. Det desidert mest kjente opprøret var organisert av fiskaren Masaniello i 1647. Hans slagord; ”*Vi vil ikkje ha avgiftene, leve kongen av Spania, død over vanstyret!* (av byen)”<sup>170</sup>, seier mykje om proletariatet si røyndomsoppfatning av kvar dei politiske problema låg. Vi talar ikkje eingong om forsøk på revolusjon av ein 1800 - tals type. Andre merkeår for den søritalienske storbyen når det gjeld kriser, minner om at vi oppheldt oss i eit område med høg geologisk aktivitet, prosessar hinsides menneskeleg kontroll: I 1631 har *Vesuvio* eit voldsamt vulkanutbrot, og i 1688 kjem eit spesielt øydeleggande jordskjelv over regionen Campania.

---

<sup>170</sup> ”*Non vogliamo gabelle, viva il re di Spagna, mora il malgoverno*”. (Jfr. **Massamormile (2003), s 280**). Artiklane eg har lagt mest vekt på frå Massamormiles omfattande samling i skildringa av det napolitanske samfunnet i tidleg moderne tid, er dei følgjande: **Giuseppe Galasso, ss 45 - 58**, **Michele Miele, ss 79 - 98**, og **Silvana Musella, ss 275 - 292**. Dessutan rommar **Pacelli (1994a)**, interessante refleksjonar over pauperismen.

Presset frå styresmaktene på landbygda resulterte i migrasjon mot Napoli av fleire grunnar: Dei som var busette innanfor bygrensa nytte privilegia i form av fritak for visse skattar og avgifter. I motsetnad til i distrikta, garanterte byen ein politisk pris på brød. Slik kunne ein lettare demma opp for folkeopprør og sjukdommar, men tilstrøyminga utanfrå vart berre endå større i dei tilbakevendande hungersnaudsperiodane. Dessutan fanst det alltid ein viss moglegheit for å skaffa seg arbeid i ein hurtig veksande storby. Men arbeidsoppgåvene innflytta bønder kunne rekna med å få, var oftast tids- og sesongavgrensa, og utsette for konjunktursvingingar. Jordbruksøkonomiens uforutsigelegheit gjorde at inntektene kunne svinga kraftig frå eitt år til det neste. I sesongar med feilslåtte avlingar og høge matprisar, hadde folk generelt mindre å gje, noko som òg gjekk ut over investeringar i arbeidsprosjekt, og ufaglært, manuell arbeidskraft er mest utsett. Utan alminneleg jobb, vart desse såkalla lasaronane raskt leia inn i tigging, kriminalitet eller prostitusjon. Alternativet var hungersnau, som ein ofte måtte konfrontera på trass av slike drastiske løysingar.

Dei elendiges liv, utan bufferar, og følgjeleg overlete til og prega av den ustabiliteten og det uforutseielege som kjenneteiknar naturen sjølv, representerte like eins ein risiko og ei kjelde til uro sett utanfrå, frå etablissementet sin synsvinkel. Lasaronar og plebeiarar representerte for borgarskap og patrisiat både syndebukken og det dårlege samvitet. Som deltakarar i den tidleg moderne byens rasjonelle system og statens velstandsproduksjon, var adel og borgarskap dei "eigentlege" samfunnsmedlemmene. Den postmellomalderke kulturens sosialt deltakande individ omfattar handelsmenn, butikkeigarar, handverkarar, fast tilsette hos alle desse, folk som sat på eigedom eller annan kapital, utlånarar, geistlege, og menneske utdanna i ein eller annan profesjon, t.d. legeyrket.

I arbeidet med å handtera fattigdomsfenomenet hadde det altså uunngåeleg lurt seg inn nye meiningsdimensjonar i det tidlegare miskunnsomgrepet som stundom kunne overskugga den etymologiske tydinga av '*miser cordia*' som senteret for dømmekrafta, hjarta, (lat. COR), si kjensle av fattigdom, elende eller uro (lat. MISER) i individet. Det første potensielt konkurrerande nye røyndomsaspektet er pauperismen; ein overveldande massefattigdom som gjorde det lett å få ei haldning òg til det einskilde trengande individet som noko truande og negativt hinsides all hjelp, og ikkje då som omvandrande relikviar, som *exemplum* på Kristi nærvere i vår kvardag ved Hans nådegåve. For det andre finn vi, tett samanvevd med pauperismen, idéen om at alle fenomen som har ein meiningsfull plass i verda må definerast i forhold til eit artikulert, rasjonelt stabilisert globalt system. Jamvel einskildmenneska får verdi etter sin demonstrebare posisjon som tannhjul i samfunnets store maskineri. Vi har nemnt korleis Trent - konsilet måtte konfrontera denne tvitydigheita ved å gjenintrodusera gamle



dogme i ein ny klassisk - encyklopedisk struktur for den katolske *ecclesia* frå dei minste kyrkjesokna nedst til paven øvst. Ingen kan vel vera eit betre førebilete enn den store milanesiske kyrkjeorganisations og første reformhelgenen St. Karl Borromeo på korleis nytt og gammalt med hell kan fusjonera. Men sjølvstendig er det vanskeleg for alle å leva under same klarsyn av korleis systemets form aldri er adekvat i seg sjølv, men berre eit verktøy, ein biletmodell for å realisera individets indre vilje til handling.

Alt tidleg på 1500 - talet kan vi med rimelegskap påpeika i kjeldene at den fattige er i ferd med å endra status frå å vera representant for Kristus til å verta primært ein sosial, økonomisk og helsemessig risikofaktor. Fattigdomstiltaka frå då av vert gradvis sikringstiltak mot menneske ein fryktar som element av røynda ståande utanfor den aktive og skapande kulturen, like mykje og tidvis meir enn som ei miskunnshandling der den hjelpande kurerar ein vedvarande mangel i sitt eige hjarta idet han lindrar den hjelpte, som han elskar, sine problem. I 1524 hadde t.d. den vidgjetne humanisten Erasmus av Rotterdam <sup>171</sup> forfatta tekstar om pauperisme der ein meir moderne, ikkje - mellomaldersk fattigdomsmentalitet alt skin gjennom på godt og vondt. Motivert av ein kultus rundt arbeidsplassen, kjærleik til orden, ro og regularitet, talar han for samfunnsmessig kontroll over pauperismen, dvs. problemet fattigdom. Erasmus polemiserar her mot den dårlege fattige; lausgjengaren og mellomalderens profesjonelle, laugsorganiserte tiggjar som er friare enn kongen sjølv utan å burde vera det. I positiv kontrast står den gode, ekte fattige; mennesket som vil forlata den miserable tilstanden og reintegrerast i systemet. Avhandlingar baserte på denne typen dokumentasjon om tidas toneangjevande syn på fattigdom i Europa, påpeikar gjerne tre overordna motivasjonsfaktorar bak iverksetjingane overfor dei fattige i den klassiske epoken: I forhold til det religiøse krevjast tiltak fordi dei elendige forstyrre fromme menneske i bønn og orasjon i kyrkjene. Tidleg moderne geistlege oppfatar visse grupper av fattige ikkje heilage *images*, som villfarne lam, men meir enn andre menneske som syndarar, sidan dei manglar utdanning i kristne dogme. Her ligg folkeopplysningsmentalitetens potensielle skuggeside. For det andre spring initiativ ut av behovet for fysisk hygiene, omsynet til det sanitære, fordi omstreifande personar i si vandring frå ein stad til ein annan, vert identifiserte som hovudårsaken bak pestsmitte og annan sjukdom. Tredje hovudmotiv oppdagar vi ved å plassera oss under det framveksande borgarskapets synsvinkel. Fattige, lause element forstyrrar og hindrar den geskjeftige handels- eller handverksborgaren, som ikkje har produksjonstid å mista <sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> I Massamormile (2003), s 278.

<sup>172</sup> Ibid.

På grunnlag av dette samfunnssynet kunne ein, med tydelege parallellar til dei akademiske og mekanistiske miljøa si tru på positiv demonstrasjon, avgrensa ytre kriteria for kva den fattige var, og følgjeleg like demonstrerlege kjenneteikn på kva den fattige ikkje var, i motsetnad til det eldre, praktisk - metafysiske og mystiske fattigdoms- og miskunnsomgrepet. Adjektivet ”*Vergognoso*”; skamfull, i sin nye, nærast obligatoriske, dog ikkje - bibelske bruk saman med ”*Povero*”; fattig, illustrerar mentalitetsendringa godt. òg *Pio Monte* avslører seg som barn av si tid når dei i konstitusjonen av 1603 - 05 definerar verdige trengande som ”*Poveri Vergognosi*”. Den skamfulle fattige fell inn under samfunnsnorma ved å vera brydd over sin status, som han skjuler for sine omgjevnader. Den gode fattige ser sin skjebne som imidlertidig, og både kan og vil reintegerast i samfunnets orden gjennom arbeid og utdanning så raskt som mogleg til ein tilstand av ikkje - fattigdom. Dårlege fattige, dei skamlause som eksponerer si ulukke på gatene ved tiggning eller prostitusjon, er ikkje disponerte til reintegrering, og må internerast og kontrollerast ved tvang. Samfunnet vernar seg mot slike fareelement med t.d. fattighus, galehus, tvangsdeponering til koloniane eller ganske enkelt til fengselets oppsamlingsplass. Einskildindivid kan skifta kategori, og verta ”*Poveri Vergognosi*”, men berre sistnemnte gruppe er per definisjon ”ekte” fattige.

Institusjonelt velorganisert hjelpeverksemd er ein naudsynt reiskap i eit folkerikt, urbant samfunn der materielle og sosiale problem har store dimensjonar. Men òg innanfor det moderne, regulariserte samfunnets rammer, må handlinga motiverast av det brennande hjarta sin evige fattigdom i verda. Utfordringa på 1600 - talet er då for menneska, som alltid, å bevare det autentiske i det nye, dvs miskunnets gjensidigskapsprinsipp frå mellomalderen i ein institusjonskultur. Faren oppstår når ein opplever samfunnsrammene, fordi dei er nye og effektive, som tilstrekkelege i seg sjølve, og forvekslar det institusjonelle middelet med det infinitte målet. Fokus må vera på miskunnets fundamentale aspekt; den hjelpande sitt direkte personlege engasjement overfor den hjelpte, og på korleis hjelpehandlinga som ei gåve frå Jesus vel så mykje dekkar aktørens behov, ved at han får lov til å hjelpe. Innanfor dei institusjonelle rammene må ein gjenkjenna at i det sanne biletet av verda, vil det alltid vera noko som er utilfredsstilt og uordna. Den som søker sanninga, vil stadig oppleve ein mangel ved sin kontemplerte gjenstand, i moralsk forstand ved at han gjenkjenner og gjenopprettar noko utilfredsstilt ved nesten, og i estetisk forstand ved at gjenstanden som *imagine* har noko ambivalent som aldri går opp ein gong for alle. Både i samfunn, kyrkjebygg og altarbilete ein på tvers av tidsepokane reknar for å vera av god kvalitet, er det ein skjønns orden som evig bevarar sin ungdoms styrke gjennom ein fleksibel bestanddel, ein x - faktor som altså aldri går opp. I det mystiske eller ugripelege som regenererer vår lidenskap, ligg meiningas ikkje -

lokaliserlege essens, anten vi står overfor eit trengande medmenneske, eller eit opent kunstverk. Stabil komponert orden er i vidaste forstand eit uoppnåeleg mål i den fysiske verda, men kan indikerast, som eit hjelpemiddel til å skoda i sinnet noko som skjuler seg bak.

Våre nemnte helgenars liv kan karakteriserast som ein tilsvarende endelaus prosess. Fekk ikkje St. Frans og St. Karl ein tidleg død fordi dei kontinuerleg ofra eller martyriserte seg sjølve for andre? Ei flammande indre kraft gav dei aldri kvile, men dreiv dei til å gje av seg sjølve til det siste. Sann guddommeleg viten inneber, som for Berninis ”*St. Therasas ekstase*”, pilenes vedvarande martyrium av hjarta. På velmeint førespurnad frå sine vener kort før sin død om han ikkje burde seinka tempoet og ta betre vare på helsa, svara St. Karl med denne erkjenninga klart føre seg, at lyset som brenn, må konsumera seg sjølv<sup>173</sup>. Med andre ord: Så lenge sanningas lys brenn, handlar ein. Så lenge ein handlar, brenn lyset.

### **GRUNNLEGGINGA AV DET NAPOLITANSKE LEKBRORSKAPET PIO MONTE DELLA MISERICORDIA I 1601 - 03:**

”*Pio Monte della Misericordia*” har eksistert og fungert som stifting vigd til dei sju materielle miskunnsgrjeringane i over 400 år, medan dei fleste andre slike institusjonar, store som små, har oppstått og forsvunne. Når dette har vore mogeleg, tillet eg meg å samstemma med artikkelforfattaren Grimaldi<sup>174</sup> i at meir enn reint hell ved historisk avgjerande situasjonar, så skuldast dette det guddommelege forsynet. Miskunnets fakkell har lyst opp vegen sjølv i dei vanskelegaste periodane, når alle andre lys er slokna. Ein utelukkande gammaldags, irrasjonell og reint poetisk talemåte er dette langtfra. Snarare er det ein naturleg konsekvens av at konstitusjonen og det vegleiande regel=verket har stått imot tidas prøve, prova si verkekraft og bevart den rette ambivalensen mellom fleksibilitet og klar struktur skildra ovanfor. Regel=verkets transparens har tillate medlemmene til einkvar tid å få auge på dei mest velfungerande konkrete løysingar trass skiftande ideologiske, politiske, økonomiske kontekstar. Konstitusjonens forfattarar, stiftingas første medlemmer, har like eins vore uvanleg klarsynte ordkunstnarar oppe i den mykje omtalte kulturelle realiteten dei levde i. I Napoli var det regelen at forsorgstiltak som respons på sosial naud slik var sette i gang av lekpersonar sterkt knytte til samtidas religiøse verdisystem, og ikkje av staten, som var desidert mest vanleg fleire andre stader i Europa. I mange stadar bygde ein opp eit homogent assistansenettverk støtta av det offentlege. Andre politiske regime, derimot, føretrakk å realisera behovet for ordna forhold rundt fattigdomsproblemet innanfor dei gamle rammene av eit religiøst og kyrkjeleg apparat. Statsapparatet i Sør-Italia avgrensa seg gjennom

---

<sup>173</sup> Frå ein inspirert og detaljert St. Karl Borromeo - biografi, på italiensk: [www.call.ch/documenti/scarlo](http://www.call.ch/documenti/scarlo)

<sup>174</sup> I Massamormile (2003), ss 323 - 328.

barokken berre til å intervensera direkte kun for å sikra lov og orden. I så måte eksemplifiserar regionen, og Napoli spesielt, særleg godt det andre alternativet, med gamle og nye verdiar eineståande fletta saman. At private føretak; frie frå både stat, sokn og ordenar, tok på seg så omfattande oppgåver, forklarar vår organisasjons storleik samanlikna med øvrige”*Monte di Pietà*” i katolske land. *Pio Monte* var på ingen måte først, men kom til å verta størst i sitt slag. Artikkelforfattar Lazzarini konkluderar med at ”(...)”*Pio Monte della Misericordia*” har heilt sikkert vore den miskunnsverksemda som har hatt størst dimensjonar og tyding under ein kulturell, økonomisk, sosial og religiøs profil, for kongedømmets gamle hovudstad (...)”<sup>175</sup>.

Kongregasjonens første medlemmer samlast regelmessig i sakristiet til kyrkja til hospitalet ”*Ospedale degli Incurabili*” frå 1601, stiftinga vart offisielt grunnlagt som *Monte* i 1602, dagens emblem og motto vert stemt over i 1604, og det offisielle namnet med den endelege konstitusjonen vert godkjente i 1603 - 05<sup>176</sup>. Frå 1606 av disponerer dei eigne lokale i *Via Tribunali*. Deretter veks lekbrorskapet raskt, både materielt og aktivitetmessig.

Samlingane frå 1601 har vi ikkje originale dokument frå, men det går klart fram frå seinare 1600 - tals kjelder korleis ein tolka hendingane her ikkje berre som den opphavlege grunnlegginga av organisasjonen, men like mykje fundamenteringa av *Pio Monte* som *ecclesia*; samfunn av truande.

Ein fredag i 1601 møttest sju unge adelsmenn, nesten alle mellom 20 og 30 år, for å gje trøst, merksemd, mat, medisinar, reine klede og annan moralsk eller materiell støtte til sengepasientane i sjukehuset ”*Ospedale degli Incurabili*”. Dei sju grunnleggjarane er Cesare Sersale, Giovanni Andrea Gambacorta, Girolamo Lagni, Astorio Agnese, Giovanni Battista d’Alessandro, Giovanni Vincenzo Piscicello og Giovanni Battista Manso. Medan sistnemnte av fleire truleg med rette er vorte utpeika i seinare år som mellommannen mellom Caravaggio og PMM<sup>177</sup> med ein overveldande dokumentasjon som bind Manso til eit intellektuelt miljø frekventert av fleire av malarens mangeårige bekjentskapar, er det mykje som talar for at førstnemnte, Sersale, var den framste eldsjela bak vår stifting som sådan. Den djupt religiøse Cesare Sersale (1576 -1654), theatinar frå 1610 etter at han saman med kona bestemte seg for å tre ut av ektestanden og via seg til klosterlivet, har fått ei gate oppkalla etter seg i Napoli i

---

<sup>175</sup> **Ibid.**, s 248: ”(...) *il Pio Monte della Misericordia* (...) certamente è stata l’opera caritativa di maggiori dimensioni e di significativo rilievo sotto il profilo sociale, economico, culturale e religioso per l’antica capitale del regno (...)”.

<sup>176</sup> Alle dokumenta er transkriberte i sin heilskap av *d’Aquino di Caramanico* i **Massamormile (2003)**, ss 365 - 85. Grunnen til at eg daterar reglementet til 1603 - 05, er konstitusjonens treårige godkjenningsprosess: Den interne avstemminga var i 1603, kongeleg approbasjon skjedde i 1604, og paveleg samtykke vart oppnådd i 1605. Berre dei to siste versjonane er bevarte, og 1605 - dokumentet i tre utgåver; ein i Vatikanet og to i APMM. Åra 1601 - 03 må kallast den formative fasen.

<sup>177</sup> Sjå diskusjonar i **Bologna (1992)**, **Pacelli (1994a)**, og endeleg artikkelen v/**Gazzara i Massamormile (2003)**.

takksemd for hans totale arbeid for byen. Denne nøkkelpersonen for *Pio Monte* kjem til fredagssamlinga med dei seks andre etter at han som den første av dei har påteke seg den audmjuke oppgåva å gå gatelangs fire veker for å be om almisser. Lazzarini gjenfortel frå ei ikkje referert kjelde at "(...)det var den tredje fredagen i august 1601, og den vesle summen vart den første vesle steinen som ein deretter kunne konstruera verksemda over"<sup>178</sup>. Deretter vaks talet på medlemmer, den økonomiske arven å forvalta og storleiken på arbeidsoppgåvene særskilt raskt. Når grunnsteinen/ grunnintensjonen til stiftinga er av slik rein og god kvalitet, Carrara - kvalitet, kan han godt tola vekta av eit tyngre og mektigare byggverk over seg i lang tid. Det er ikkje for kyrkja åleine at verdigrunnlaget for ein kulturell formasjon, husets hjørnestein, er av stor tyding. Ei endå djupare forståing for dei konsakrerande handlingane utførte i og med dei første heroiske eldsjelene si djupt personlege involvering, får vi med dette utdraget frå eit 1654 - verk om Napoli: "(Dei tidlege adelsmennene) sørgde kvar fredag for å med egne hender å skifta på sengene og å mata dei sjuke med delikat og rikeleg mat, skaffa til veie ved egne utgifter, og på sine egne skuldrer bar dei til grava lika som det var naudsynt å gravlegga, noko som vart sett i verk 21. februar 1602, og 1200 dukatar vart brukte til å dekkja utgiftene"<sup>179</sup>. Understrekingane skal påpeika kor merksam 1600 - tals forfattaren er på den religiøse meininga i direkte deltaking med egne sansar, kjensler, lekamar og ressursar.

To månader seinare vert eit foreløpig regelverk sett opp av ein notar, og kongregasjonen konstituert som eit *Monte*. "*Pio Monte della Misericordia*" tyder ordrett "det fromme fjellet av miskunn". Dokumentet frå 19 april 1602, i PMM sitt eige arkiv<sup>180</sup>, er det eldste dei har bevart om eiga verksemd. "*Monte*", altså eit "fjell", er den typiske visuelle, politiske, økonomiske og religiøse figuren for frivillige, ofte statsstøtta (andre stader) veldedige stiftingar i katolske land i tidleg moderne tid. Ifølge Hsia (1998) er det nettopp omkring eit theatinarmiljø at dei første slike "*Monti di Pietà*" oppstår på første halvdel av 1500 - talet. Omgrepet '*Monte*' betyr i snever forstand 'depositum for midlar til veldedig arbeid'<sup>181</sup>, og innebar i praksis ei finansverksemd der personar i omstende som gjorde at dei ikkje kunne ta opp lån i kommersielle bankar, kunne ta ut midlar for låg eller inga rente, eller jamvel få hjelp i gåve om dei tilfredsstilte visse krav m.o.t. vandel og økonomisk status.

<sup>178</sup> **Ibid.**, s. 250: "*Era (...) il terzo venerdì del mese di agosto 1601 e quella piccola somma divenne la prima pietruzza sulla quale poté in seguito essere edificata l'opera*".

<sup>179</sup> **Ibid.**, s 250: "(...) ogni venerdì ( i predetti gentiluomini n.d.a.) provvedevano con le proprie mani a mutare e nettare i letti e cibare gl'infermi con delicati e sufficienti cibi a loro spese proveduti, e sulle loro spalle portare alla sepelitura i cadaveri che occorreano sepelirsi, il che fu posto in esecuzione a dì 21 di Febbraio 1602, avendo speso docati 1200".

<sup>180</sup> Arkivet rommar i dag dessutan ei samling av endå eldre dokument ein har fått overlevert frå mindre brorskap utan egne konserveringsmoglegheiter.

<sup>181</sup> **Ibid.**, s 67.

*Monte*<sup>182</sup> alluderar konsist sagt likevel til den fromme si oppstiging av eit heilagt fjell via akkumulasjon av både politisk, økonomisk og religiøs erfaring, i uløyseleg interrelasjon. Det er denne forståinga vi skal utnytta som styrande prinsipp bak ei utdjupande analyse av *Pio Monte* sin ordensregel.

**PIO MONTE DELLA MISERICORIA SITT KONSTITUSJONSDOKUMENT:  
FJELLET SOM TILKNYTINGSPUNKT MELLOM HIMMEL OG JORD:**

Den første ordinære generalforsamlinga ifølge det mellombelse regelverket av 19. april 1602, vart halden 8. jan 1603. Sersale utpeikast av medlemmene til å forfatta dei udøyelege konstitusjonelle reglane saman med seks andre. Som kunstnarane bak ein tekst med overhistorisk transparens og verkekraft slik det er gjort greie for tidlegare, fortener òg desse sju, sjølv om berre Sersale er attende frå 1601 - gruppa, å få sine namn udøyeleggjorte: Cesare Sersale, Cesare Piscicelli, Ascanio Carafa, Simone Moccia, Girolamo Marchese, Giovan Battista Severino, og Carlo Caracciolo hertug av Vico. Regelens endelege form vert godkjent ved avstemming i generalforsamlinga etter ca åtte månaders arbeid, 16. august 1603. Dessverre er dette dokumentet tapt, men ingenting tyder på at det ikkje skulle ha innehaldd dei same formuleringane som vi finn i 1604 - versjonen; den kongelege godkjenninga frå Fillip III underteikna 10. juli 1604, som igjen er nesten identisk med ordlyden i det apostoliske samtykket frå pave Paul V 15. nov 1605<sup>183</sup>. Dette siste er bevart i Vatikanets hemmelege arkiv samt i ein original og ein kopi i *Pio Montes* eige arkiv. Her nemnast spesielt at hovudaltaret vert tildelt eit spesielt paveleg privilegium som "*altare privilegiato perpetuo*", og at *Pio Monte*, som einaste stifting i sitt slag, står direkte under paven, og ikkje må svara for nokon andre. I 1627 får ein pålegg om å halda statusen strengt hemmeleg, for å unngå ein farleg presedens. Pavens approbasjon er mest oversiktleg organisert, med innleiings- og avslutningsavsnitt på latin og ein hovuddel bestående av 32 punkt skrivne på samtidsitaliensk. Av desse 32 har 27 fått under- eller kapitteloverskrifter førte i margin på den relevante tekststaden. Rett nok er meiningsnivåa godt fletta inn i kvarandre, men det er mogeleg å distingvera mellom hovudsakeleg politisk - administrative, økonomiske og religiøse punkt i ordensregelen til vårt *Monte*. Eit overveldande fleirtal av reglane; **2 - 19, 21 - 22, 23 - 26, 29 - 30** og eigentleg **32** klarlegg føresetnadene for dynamisk, effektiv og ansvarsmedviten politisk - administrativ styring. Berre fem reglar omtalar dei andre forholda: **20** og **27 - 28** (og **delvis 18**) gjeld det økonomiske, og **1** samt **31** gjer greie for det religiøse *Monte*.

---

<sup>182</sup> Eg brukar hermeteikn ved reine oversetjingar frå italiensk til norsk, og enkle klammer rundt ord forklarte ut frå deira djupare omgrepssinnhald. Vi bør ha tydinga av både "*Monte*" og "*Monte*" klart føre oss.

<sup>183</sup> **1604- og 1605 - dokumenta** står å lesa i sin heilskap i **Massamormile (2003)**, ss **372 - 376**, og ss **376 - 82**.



### POLITISK MONTE:

Vedrørende det første aspektet talar vi om ein akkumulasjon av medlemmer med politisk vilje til handling. Ved å samla relevant erfaring kan ein verta stemt inn i styret på toppen ein politisk pyramide tilsvarande PMM sitt 1604 - emblem (sjå fig. D – 5). Nummera 29 og 30 har fått fellesoverskrifta ”Tal på adelsmenn og aggregasjons/ opptaksmåte”. Forfattarane talar eksplisitt om akkumulasjon i den politiske tydinga, om verdien av å samla og innskriva stadig nye medlemmer for at kongregasjonen ikkje skal døy ut, men veksa og vedvara gjennom evig tilstrøyming til fjellet av folk, i tråd med mottoet ”FLUENT AD EUM OMNES GENTES”, ”Dit skal alle folkeslag strøyme” (Jes 2, 2). Med størst mogeleg forsyn, som ein uttrykkjer det, er det bestemt at i tillegg til dei adelsmennene som alt er innskrivne, så må døra alltid vera open for andre adelege som vil verta medlemmer, så lenge dei får fleirtal i generalforsamlingas avstemming. Underpunkta 2 - 9 skildrar folkemassens strukturering gjennom generell lydnad til regelens bygningsfundament, til den vedtekne konstitusjonen, og vanlege medlemmers plikt til å vedkjenna medlemmene i styret sin overordna stilling. Det presiserast dessutan kor mange desse skal vera, sju, kor lenge dei skal sitja i vervet, totalt sju semester eller 3 ½ år. Kor ofte og korleis desse guvernørane velgast, står forklart i pkt. 5 - 9. Ved slutten av kvart semester, som her inneber anten i byrjinga av mars eller i byrjinga av september kvart år, samlast alle medlemmer som er i eller ved Napoli til ”generalforsamling”; ”Giunta Generale”, der eitt nytt styremedlem takast opp ved hemmeleg avstemming. Han går inn i regjeringa, med tittelen ”Deputato del Governo”, fordi den som alt har sju delperiodar bak seg, trer ut. På ein spesielt opplysende måte let særleg pkt. 2, ”Dette Monte sin regel”, oss forstå korleis Pio Monte i organisatorisk forstand tolkast som eit heilagt bygg eller fjell: ”Ettersom vi vil ordna dette nye Monte etter den beste forma som ein kan gje ein velkomponert bygning, har det for oss verka naudsynt å måtte fundamentera hans søyler på ein fast base av eit passande regelverk, i likskap med dei som utgjer det sanne stabiliseringsgrunnlaget til einkvar god regjering. Og fordi handhevinga av reglane heilt er avhengig av leiarane eller guvernørane, er det framfor alt behov for å sjå til at valet av desse gjerast med forsiktigskap og omtanke, slik at det skjer i konformitet med stiftingas intensjon, og derfor har ein konkludert av frå i dag av bør det veljast sju adelsmenn til styret av vårt Monte frå dei som er innskrivne i vår generalforsamling si bok. Desse må ikkje vera under 25 år, og ha tittelen ”deputato del governo” (styremedlem). Einkvar av desse får i oppdrag å utføra ei av dei sju miskunnsjeringane, på den måten at alle sju saman utgjer eit råd som har i oppgåve å konkludera og å vedta alt det som måtte vera naudsynt i tenesta for dette Monte og utøvinga av dets arbeid. Men iverksetjinga av avgjerlene rådet (”consulta” eller

”rota”) gjer, vert utelukkande pålagt det eine styremedlemmet som dette spesifikke verket er gjeve til, men under erklæring av at han skal utøva nøyaktig det rådet har bestemt og ingenting anna”<sup>184</sup>. Vi oppfattar at å laga ein god regel samanliknast med grunnmuren for ein god bygning som kviler trygt på sine søyler. Konstitusjonen stabiliserer dermed søylene eller kolonnane som må til for å skapa ei god regjering. Det er nærliggjande å tenka på konsakringa og bygginga av Picchiattis kyrkje i denne samanhengen, med m.a. fokuseringa på dei åtte gigantpilastrane av god marmorkvalitet som strekk seg mot himmelen. Dessutan tek rådet sine avgjersler i plenum, medan realiseringa er den einskildes ansvar. **Punkta 10 - 19 og 21 - 22** er dei som vanlegvis vert diskuterte i tekstar om PMM, sidan dei formulerar titlane og arbeidsoppgåvene til kvar einskild av dei sju i styret, i tillegg til å gjera greie for rotasjonsprinsippet dei halvårsbaserte delstillingane følgjer. Det runde rådsbordet i museet som vart kommisjonert av *Pio Monte* på 1600 - talet er ei absolutt fullkommen visuell avspegling av innhaldet i arbeidsoppgåvene skildra i punkta **11 - 19** og det sirkulære suksesjonsmønsteret stillingane følgjer over tid. I motsetnad til dagens rundebord (**sjå fig. D – 6**), som har åtte seter, eitt ekstra for skrivaren, ville ein ha det opphavlege med sju sektorar (**sjå fig. D – 7**). I kvart felt er emblemet og mottoet inngravert i perlemor øvst, og nedst tittelen til styremedlemmet som skulle sitja akkurat der. Noko stemmer likevel tilsynelatande ikkje heilt overeins ved andre augekast: Bordet med si sju - deling er konformt med både Caravaggios miskunns gjerningar og Picchiattis kyrkjekapell i tal, men ikkje i individueringa av administrerte gjerningar, som stiftinga set til seks, av praktiske årsaker. Ein har altså eit fritt og fleksibelt forhold til den kanoniske talorden. Både i arkitektur, maleri og organisasjon flyt 6, 7 og 8 inn i kvarandre alt etter på kvar måte ein ser. Pragmatismen merker ein klart i **pkt. 10**: ”*Forði det er sju miskunns gjerningar, skulle desse òg ha kravd sju styremedlemmer. Ikkje desto mindre, fordi ein ser at ein ”Deputato” kan utøva meir enn ein av desse, kjem ein til å velja seks styremedlemmer til deira utføring, og leggja til som den sjuande ”Il Deputato del patrimonio” (medlemmet med ansvar for fellesarven), (...)*”. Innhaldet i gjerningane får

<sup>184</sup> Jfr. **Massamormile (2003), s. 378**: ”2. (*Regola del Monte*) *Volendo noi dunque disporre q(ue)sto nuovo Monte nella miglior forma che si può d’un ben ord(ina)to edificio, ci ha parso necessario dover fundare le sue colonne sopra ferme basi di conveniente regola, come quelle nelle quali consiste il vero stabilimento d’ogni buon governo. Et perché l’osservanza delle regole tutto dipende dal regim(en)to de Capi o vero Gov(ernato)ri, bisognerà principalm(en)te haver mira che l’elett(io)ne d’essi si faccia con circospezione et avvertim(en)ti tali, ch’ella debbia riuscire conf(orm)e a quello che il negotio ricerca e però si è concluso et ordinato che per Governo di nostro Monte si debbiano da hoggi avanti eliggere sette gentilhuomini del numero delli iscritti et annotati nel libro della nostra giunta, d’età non meno di venticinque anni, et si chiamaranno deputati del governo. Ad ogn’uno de quali sia commessa una delle sette opere di misericordia, in modo però che tutti sette insieme facciano una consulta, alla quale spetti di concludere et ordinare tutto quello che sarà necessario per servizio del Monte et essercitio delle sue opere. Ma che l’essecut(io)ne delle dett(erminat(io)ni, che si faranno dalla consulta resti a carico di quel solo Deputato a chi sarà commessa quell’opera partic(ola)re; dichiarando, che egli debba eseguire quel tanto che dalla consulta sarà determinato et non altro”.*

slik for vårt konkrete tilfelle dette definerte innholdet, og følgjer bordets rotasjon frå semester til semester, slik at kvar representant bokstaveleg talt får prøvd alle setene før 3 ½ år er gått: <sup>185</sup>” **11. (Styremedlemmet for dei sjuke)** Å vitja dei sjuke vil vi alltid skal vera pålagt dei nye medlemmet, dvs han som er sist valt og kallar seg ”Deputato dell’infermi” (...). **12. (For dei daude)** Å gravlegga dei daude skal vera pålagt det nest sist eller sjette først valte styremedlemmet, som skal kallast ”Il Deputato de morti” (...). **13. (For dei fengsla)** Frigjevinga av fengsla skal vera pålagt det femteførst valte styremedlemmet, og skal kallast ”Il Deputato de carcerati”. **14. (For dei fanga)** Frelsinga av dei som er tekne til fange ( som slavar av tyrkarane) skal vera reservert det fjerde først valte styremedlemmet, og han skal kalla seg ”Il Deputato delli cattivi”. **15. ( For dei skamfulle fattige)** Å komma dei skamfulle fattige til unnsetjing, ein gjerning som inkluderar mat, drikke og klede som ein skal gje til dei svoltne, tørste og nakne, vil vera vervet til styremedlemmet som er tredje først valt og som skal kalla seg ”Il Deputato de poveri vergognosi”, og som spesielt skal tenka på å iverksetja ettersøkingane som ein skal gjera overfor dei nemnte fattige, og engasjera edle brør blant kyrkesoknets geistlege for dette, men etter først å ha fått godkjenning frå herr Erkebiskopen eller annan leiar. (...) (...) **17. (For pilegrimar)** Å ta imot pilegrimar skal vera oppgåva til det nest først valte medlemmet, og skal kallast ”Il Deputato delli pellegrini”. **18. (Styremedlemmet for fellesarven)** No gjenstår berre handteringa av rikdommane til vårt Monte, som er nerven og substansen til alle dei andre gjerningane. Dette skal alltid vera pålagt det styremedlemmet som vart først valt, og som skal kalla seg ”Il Deputato del patrimonio”. Han skal tenkja på heile verksemda, sjå til at skrivaren fører dei naudsynte bøkene over utgifter og inntekter, og må signera polisar og betalingar som drifta av vårt

<sup>185</sup> Massamormile (2003), ss. 378 – 80: ”10. Essendo sette l’opere della misericordia, richiederebbero anco sette Deputati, non di meno perché nella pratica si vede ch’uno deputato né può essercitar più d’una d’esse, s’eliggeranno sei Deputati per essercitio di quello, aggiungendo per settimo il Deputato del patrim(oni)o, (...)”. **11. (Deputato dell’infermi)** Il visitare l’infermi volemo che sia sempre a carico del nuovo Deputato, cioè ultimam(en)te eletto e si chiamerà il Deputato dell’infermi (...)”. **12. (De morti)** Il sepellire i morti sarà peso del penultimo Deputato nel sesto luogo eletto, e si chiamerà il Deputato de morti (...)”. **13. (De’ carcerati)** La liberat(io)e de carcerati sarà peso del Deputato nel quinto luogo eletto e si chiamerà il Deputato de carcerati”. **14. (De’ cattivi)** La redentione de cattivi sarà del Deputato quarto luogo e si chiamerà il Deputato delli cattivi”. **15. (De poveri vergognosi)** Il sovvenire i poveri vergognosi, sotto la qual opera si rinchiude il mangiar, il bere et il vestito, che si darà all’affamati, sitibondi et ignudi, starà a carico del Deputato terzo luogo eletto e si chiamerà il Deputato de poveri vergognosi, il quale haverà particular pensiero d’ordinare le cerche, che si haveranno da fare per d(ett)i poveri, ripartendo frà Gentilhuomini l’officii ordinarii per tal effetto, con ottenere però p(ri)ma licenza da Mons(igno)r Arcivescovo o d’altro ordinario”. (...) **17. (De’ pellegrini)** Il ricettar delli pellegrini sarà peso del Deputato secondo loco eletto e si chiamerà il Deputato delli pellegrini”. **18. (Deputato del patrimonio)** Resta solo il maneggio delle facultà del Monte, ch’è il nervo et la sostanza di tutte l’altre opere e q(ue)sto sarà carico sempre del Deputato p(ri)mo luogo eletto e si chiamerà il Deputato del patrimonio il quale haverà pensiero di tutta l’esigentia, farà ch’il Rationale faccia libri necessari d’introito et esito, doverà firmare le polise de pagam(en)ti che bisogneranno farsi per tutte l’occasioni et occorrenze del Monte e delle sue opere, conforme a quello che dalla Giunta e dalla consulta sarà ordinato, (...)”. (Mi understreking).

*Monte har behov for til sine gjerningar, konformt med det generalforsamlinga eller rådet har bestemt (...)*. Samanlikna med Caravaggios maleri, som verkar å følgja katolsk teologi sine gjerningar i tal og innhald, samlar *Pio Monte* tre av dei; svoltne, tørste og nakne, under headinga ”*poveri vergognosi*”. Dessutan tilleggast den tidsaktuelle gjerninga ”*redimer i cattivi*”; ”å setja fri slavar”. Dette samsvarar imidlertid med lateralmaeria. Santafedes Tabitha - maleri grupperer tre velgjerningar akkurat slik. Likevel er der ein subtil parallell til Merisis altarstykke som inkluderar det i heilskapen: Dei seks sidemaleria tilsvarar rundebordets seks administrerte gjerningar, men medlemmet for fellesarven, med mest erfaring og ansvar, omfamnar dei seks øvrige og er deira ”*nerve og substans*”, akkurat slik som Caravaggio - biletet inkorporerer kyrkjjas biletpogram. Både styreleiaren og hovudkapellet er på eit anna monadologisk eller perseptuelt einskapsnivå enn dei andre komponentane, men analoge med kvarandre. Dei er delar av ein større heilskap på sju, men transcenderar òg denne bakgrunnen ved å omfatta heile hans meining i sine mikrokosmos (**sjå fig. D – 8/ C – 34**), ein ”*nerve og substans*” som transcenderar heilskapen. Eit ytterlegare poeng å merka seg, som **pkt. 19** forklarar grundigare, er korleis medlemmene byter stad og gjerning kvart halvår etter rekkefølgja ovanfor. Ein har vurdert det slik at den som har høgast ansiennitet, får jobben som krev mest erfaring, og viceversa, noko som har fungert bra gjennom åra. Når ein så har fullført vandringa rundt bordet, og akkumulert politisk kunnskap, kan ein klatra til topps på det politiske *Monte*, men kun i seks månader. **Punkta 23 - 26** gjeld så *Pio Montes* unike egalitærisme i avstemmingsprosedyrane, både for rådets del og for foreininga som heilskap. Desse reglane eksemplifiserar korleis encyklopedisk, pyramidal orden og likskap er mogeleg å oppnå samstundes. I det siste av desse fire står det at etter sin periode, så kan ”*Il Deputato del patrimonio*” ikkje velgast inn att i styret på nye 3 ½ år. Dette hindrar fåmannsvelde, sikrar sirkulasjon og at friskt blod balanserar erfaring. Arbeidsoppgåvene kan vera ulike, men alle stemmer tel likt på to nivå; generalforsamling og styre: ”**25. (Presedens)** *Det erklærast dessutan at i avgjevinga av stemmene, liksom i samlingane, i å foreslå verksemd og einkvar annan handling, så bør det ikkje blant våre adelsmenn vera nokon form for presedens eller forrang, korkje for alder, stilling, verdigheit eller titlar. Berre dei sju ”Deputati” bør gå framfor dei andre, men internt blant dei nemnte styremedlemmene bør det heller ikkje vera nokon presedens*”<sup>186</sup>. Dette er rekna for å vera ganske eineståande for si tids styresett sjølv på foreiningsnivå, sidan folk som regel meinte at

---

<sup>186</sup> Jfr. **Massamormile, s. 381**: ”**25. (Precedenza)** *Declarando di più che, così nel dar dei voti, come nel sedere, nel proponer de negotii et ogn'altra attione no(n) debbia essere fra nostri Gentiluomini né precedenza, né specialità alcuna, né per età, né per officii e dignità, né per titoli, ma debbiano solo i sette Deputati precedere agl'altri, ma fra detti Deputati non vi debbia esser neanco prededenza alcuna*”.

retten til å stemma og bestemma burde vera knytt til borgarens stilling og status i samfunnet. Forklaringa på dette finn vi til dels i den mektige stiftingas før omtalte eksterne politiske autonomi, like eineståande. Ingen kunne diktera deira disposisjonar utanfrå: ”32.

*(Uavhengigskap frå den lokale kurien/ kyrkjesokn) Vi ønskjer til slutt at dette vårt Monte ikkje er underlagt soknet, men at dets aktivitetar er frie og unnatekne frå denne kuriens jurisdiksjon. Det skal heller vera direkte underlagt pave stolen, (...)*”<sup>187</sup>.

#### ØKONOMISK MONTE:

No har vi ovanfor sett korleis vår organisasjon fungerer som eit politisk Monte, med ein del særtrekk i sin orden. Likevel er vårt *PMM* typisk for si tid med å sjå idealet for vellukka drift og jamvel elevasjon ut over gamle grenser som ein akkumulasjon av motiverte menneske og kunnskap. Fjellet, forstått som *Monte*, er tidas genuine innbildning av kva miskunnets uendelegskap inneber i praksis. No aktar eg å skildra korleis kongregasjonen godt kan betraktast gjennom nøyaktig same figur som ein økonomisk driftseining. Eit finansielt *Monte* eksisterar ad analogi for å samla og omfordela materielle, eigde ressursar. Fjell - symbolikken dekkar om mogeleg enno betre den no etablerte tidleg moderne mentaliteten for å akkumulera, auka og investera kapital. Ein mykje større prosentmessig del går hos eit *Monte*, per definisjon, til reinvesteringar enn til reine donasjonar, og i så måte er vår napolitanske stifting typisk.

Avsnitta i den pavelege godkjenninga av 1605 som overvegande drøftar økonomiske retningslinjer, har **nummera 20, 27 og 28**. Siste halvparten av **punkt 18** er òg mest relevant her. Medan **18** og **20** påpeikar korleis styremedlemmene er underlagte bokettersyn og kontroll, dreiar **27** seg om eksterne inntekter i form av arv og donasjonar, og **28** seg om intern forvaltning eller investeringar. I alle desse aspekta ved finansiell drift, understrekast ”*Il Deputato del Patrimonio*” si overordna rolle. Han skal undervegs halda kontrollen over dei andre seks sine inntekter og utgifter, og har formell plikt til å underteikna samtlege polisar og utbetalingar, som det går fram av **pkt. 18**. Dessutan skal han samla inn att kjøpskvitteringar. Kvar einskild styremedlem (**pkt. 20**) må likevel ved utgangen av kvart semester i mars eller september, innan 8 dagar presentera ei eiga rekneskapsbok over inntekter og utgifter for ein uavhengig revisor. Om noko ikkje skulle gå opp, får han nye åtte dagar på å rydda opp i bokføringa og innbetala eventuelle mellomlegg. Alle medlemmer, ikkje berre det øvste, har såleis ut frå sin posisjon del i ansvaret for at ”ressursfjellet” veks og aukast. Samstundes sit

---

<sup>187</sup> **Ibid.:** ”32. (*Essentione dell’ordinario*) Vogliamo finalm(en)te che q(ue)sto n(ost)ro Monte non sia soggetto all’ordinario, ma che l’opre di esso Monte siano libere et esenti dalla iurisditt(io)ne di detto ordinario, ma si bene siano immediatam(en)te soggetti alla Sede Apostolica, (...)”.



mannen <sup>188</sup> som er ”*nerve og substans*” i kraft av sin signatur med det formelle ansvaret over ”ytre” inntekter frå gåver og arv, og over ”indre” inntekter ved å forvalta foreiningas investeringar i t.d. forretning og eigedom, samt over å føra kontroll med renteinntekter frå bankane. Denne fine balansen mellom fellesskapets og individets plikter gjer Luigi de Rosa klart og konsist greie for i sin artikkel: ”*Og ”Il Deputato del patrimonio”, som forresten alle medlemmene bak dette Monte, måtte handla med tanke på å forauka dets disponibile midlar. Styremedlemmet for fellesarven var autorisert til ikkje å avgrensa seg utelukkande til å vakta over dei og bruka av dei for å finansiera dei andre i rådet via polisar så dei kunne løysa sine assistansemessige oppgåver. Faktisk kunne, og i ein viss forstand burde, han investera pengane til Pio Monte for å dra meir nytte av dei*” <sup>189</sup>. Ordet ”*patrimonio*” tyder bokstaveleg talt ”arv”, og reflekterar denne anti - forbruksmentaliteten overfor disponibile midlar. Ressursane skulle ikkje utdelast til siste øre, slik St. Frans <sup>190</sup> truleg tolka miskunnsomgrepets uendelegskapsdimensjon, men derimot, i imitasjon av *Monte* - emblemet, gå i arv frå styre til styre, forvaltast og aukast i evigskap frå ein generasjon til neste. Måten dette konkret skal gå føre seg, forklarar **punkta 27 - 28**. Når det gjeld investeringar, skal desse i regelen gjerast i eigendomar eller verksemder drivne av den etablerte offentlegheita, dvs ”*luoghi pii*” / fromheitssamfunn, geistlege som andre verdslege, hoffet eller byens borgarråd <sup>191</sup>. I slike tilfelle rekk det å overtyda styret om avkastningspotensialet og forutsiglegheta i engasjementet, og oppnå reint fleirtal der, i ”*la Rota*” <sup>192</sup>, for å få eit gyldig vedtak. Ved ekstraordinære investeringar måtte heile generalforsamlinga gje sitt samtykke. I dette oppfattar vi korleis PMM si verksemd som velferdsinstitusjon av denne tida er tett infiltrert i det geistlege, adelege og borgarlege samfunnet. Renteinntekter kom sjølvsagt frå bankinnskot, men stort sett kvilte berre øyremarka midlar her, i kontoar som på gjevarane sine vilkår var bundne til spesielle føremål, som til å feira messer eller kjøpa fri slavar. I forhold til frie midlar, var bankane mest ein transittstasjon pengane passerte gjennom før dei vart brukte på gjerningar eller nye investeringar. Målt i prosent, gjekk klart mest til sistnemnte destinasjon,

<sup>188</sup> Frå 1611 fekk kvinner vera medlemmer i *Pio Monte*, men berre i rolla som velgjerarar, ikkje som innehavarar av politiske og økonomiske styreverv.

<sup>189</sup> Sjå **Massamormile (2003), s. 232**: ”*E il Deputato al patrimonio, come del resto tutti i gentiluomini fondatori del Monte, doveva adoperarsi per accrescerne le disponibilità. Il governatore al patrimonio era autorizzato a non limitarsi esclusivamente a custodirlo e a usarlo per finanziare con polizze gli altri deputati perché potessero assolvere i loro compiti assistenziali. Infatti poteva, e in un certo senso doveva, impegnare il denaro del Monte per ricavarne utili*”.

<sup>190</sup> Jfr. Historia i ”*Leggenda Maggiore*”, 7. 4, der helgenen bebreidar ein medbroder for å villa legga til side nokon av kyrkjas midlar til seinare bruk (sjå t.d. **Editrici francescane (ed.)**).

<sup>191</sup> Berre ein av dei øvste seks i byrådet, oppretta ca 1503, var ein representant for folket. Han var til gjengjeld i praksis kontrollert av kongen.

<sup>192</sup> Ikkje i 1605 - dokumentet, men derimot i den kongelege approbasjonen frå 1604, vert styrets samlingar ofte referert til som ”*la Rota*”, med klar referanse til rundebordet ein sat og enno sit rundt.



etter kva som er prinsippet bak eit *Monte*. Alle slike transaksjonar skulle gå føre seg ikkje i kommersielle handelsbankar, men hos andre fromheitsinstitusjonar som hadde eiga bankverksemd i Napoli med tanke på mindre velståande menneske med behov for lån til gunstig rente <sup>193</sup>. Av totalt sju slike på 1600 - talet, var det heile seks *Pio Monte* hadde samarbeid med. Den stiftinga handlar mest med, er "*Banco del Monte di Pietà*", og deretter følgjer "*Ospedale degli Incurabili*", der vår stifting har husrom fram til 1606, med sin bank "*Banco di S. Maria del Popolo*". Dei andre fire er "*Banco della SS. ma Annunziata*", "*Banco dello Spirito Santo*", "*Banco dei SS. Giacomo e Vittoria*" og "*Banco di S. Eligio*". Hovudgrunnen til dette omfattande nettverket er at stiftinga måtte ha avtalar med flest moglege bankar potensielle velgjerarar kunne ha konto i, med tanke på lett vint pengeoverføring. Tabell 6 <sup>194</sup>, for åra 1604 - 1622, provar temmeleg klart at inntektene er større, og helst mykje større, enn utgiftene til assistanse (**sjå fig. D – 9**). I første kolonne står dei aktuelle semestera oppførte; mars - august og september - februar, med årstala. Andre kolonne viser utgifter til assistanse, og den siste dei totale inntektene. Trass i store svingingar frå år til år, er den langsiktige tendensen at PMM aukar både sine inntekter og hjelpeutgifter kraftig med tida. Forklaringa bak svingingane ligg i jordbruksøkonomiens uforutseielegheit og økonomiske kriser. Situasjonen underbyggjer kvifor ein ser forvaltninga av allereie akkumulerte midlar som ein viktig og forutseieleg økonomisk sikkerheit bak arbeidet alt i 1605 - konstitusjonen. Når vi reknar ut den samanlagte summen av både assistansar og totale inntekter gjennom desse åra, og finn prosenttalet for assistansen, ser vi at det er så lågt som 23,9 %. I einskildår kan vi jamvel komma under 10 %. Då må vi hugsa på at sjølv om den brøkdelen av fjellet som vert greven ut og brukt generelt er låg og nedgåande, så aukar *Pio Montes* engasjement og forbruk målt i reine pengar, ganske kraftig. Dette er sjølve idéen bak eit økonomisk *Monte*. Eit siste aspekt verd å nemna her, er at ingen av stiftingas medlemmer sjølv tek ut utbyte frå eige arbeid, i motsetnad til det som er tilfelle for vanleg kommersiell kapitalverksemd. I dag har *Pio Monte* derfor offisiell status som ONLUS; Ikkje - Lukrativ Organisasjon til Sosial Nytte. Overskotet som ikkje vert investert, går anten til miskunnsgjerningar, vedlikehald av eigedom, messer, osb, eller til å løna alminnelege tilsette.

#### RELIGIØST MONTE:

Den tredje og siste, men ikkje på nokon måte mindre viktige generelle meiningsdimensjonen vi skal drøfta spesielt her, er *Pio Monte della Misericordia* i forståinga og eigenforståinga religiøst Monte. Med denne tydinga klart for auga er det at første punkt,

<sup>193</sup> Somme av desse finst i ein viss forstand enno i dag, som offentlege såkalla folkebankar; "*Banco del Popolo*".

<sup>194</sup> I *Massamormile* (2003), s 238.

**pkt. 1**, (føreord) og det nest siste, **pkt. 31**, (oppmuntring til eit godt liv), er vorte forfatta. Det første punktet set danninga av organisasjonen i starten av 1600 - talet og behovet for utøving av dei sju temporale miskunnsjerningane i Napoli, i samanheng med den evangeliske bodskapen og kristen teologi. Sanne kristne må enno leva som Kristus, som ”(...) *føddest, levde og endeleg døydde utan anna mål enn kjærleik og omsorg for oss andre, og alle hans handlingar er ikkje anna ein eit sant og levande speil av pietisme og miskunn*”<sup>195</sup>. Derfor er kongregasjonen oppretta for å ”*følgja i hans heilage fotspor*”<sup>196</sup>. Medlemmene siterar Davids salmar om Herrens fjell, og ber om guddommeleg nåde. **Punkt 31** er den delen av konstitusjonen som mest eksplisitt uttrykkjer den tette samanhengen mellom styrets arbeid, gjerningsutøvinga og liturgiske handlingar: ”(...) *vi minner våre adelsmenn på at i tanken på styrearbeidet like mykje som i strevet med dei nemnte miskunnsjerningane, og i alle sine handlingar, så må dei anstrenge seg for å retta einkvar ting mot eit reint og enkelt tenarskap overfor Hans Guddommelege Majestet og venta respekt og løn derav frå Han åleine. Derfor oppmuntrar vi innstendig om at for å erverva seg den nemnte reinsemd i intensjonen og styrke i det vanskelege arbeidet, så skal vi særst ofte reinska ånda med det heilage skriftemålet og nærast ho med det heilage nattverdssakramentet, medan vi alltid ber med stor lidenskap Herren Gud om, at sidan Han er hovudopphavsmannen bak dette spirituelle byggverket og bak einkvar god gjerning, så må Han finna seg verdig til å vera vårt endelege og fullkomne mål*”<sup>197</sup>. Akkurat som i **punkt 2**, omtalast *Pio Monte* som eit spiritueelt bygg i klar analogi til ei kyrkje. Det er i kyrkja ein mottek sakramentet, og difor leggast det vekt på tydinga av at medlemmene i stiftinga, som deltakarar i ei messe, brukar skriftemålet og eukaristien til å finna næring til å handla rett i ein vanskeleg kvardag. Prosessen med å skapa, innvia og bruka eit altar(bilete), eller byggja, konsakrera og bruka ei kyrkje som omtalt i føregåande kapittel, finn dermed sin klare parallell i å starta, konstituera og driva praktisk i ei from stifting.

Om den økonomiske og politiske og til no gjennomførte religiøse analysen skulle etterlata tvil, så underbyggjer ei djupare analyse av våpenskjoldet ytterlegare at den fysiske

<sup>195</sup> **I Massamormile (2003), s. 376:** ”*I (...) nacque, visse e finalm(en)te morì non per altro che per zelo d’amore e charità verso noi altri e tutte le sue attioni et operat(io)ni altro non sono che un vero e vivo specchio di pietà e misericordia*”.

<sup>196</sup> **Ibid.:** ”(...) *seguire i suoi santi vestigi (...)*”.

<sup>197</sup> **Ibid., s. 381:** ”**31 (Essortatione per la bontà della vita)** (...) *ricordiamo a d(ett)i Gentilhuomini che, tanto nel pensiero del governo come nelle fatiche di d(ett)e opere della Misericordia, et in ogni loro attione si forziono drizzare ogni cosa al puro e semplice servitio di Sua Divina Maestà e da lui solo aspettarne riconoscimento di premio. Perciò esortiamo con molta istanza che, per acquistare la detta purità d’intent(io)ne e fortezza nelle fatiche, vogliamo assai spesso purificar l’anima con la sacra confessione e cibarla con lo SS(antissi)mo Sacram(en)to della Communione, chiedendo sempre co(n) grande affetto dal Sig(no)r Iddio, che com’egli è il pr(incipa)le autore di q(ue)sto spiritual edificio e d’ogni cosa buona, così ancora egli stesso si degni d’esser nostro ultimo e perfetto fine*”.

akkumulasjonen av steinar/ materie like mykje er ei oppbygging av religiøs kapital. Emblemet og mottoet, godkjente i eit bevart dokument av **6. juni 1604**, viser her den definitive formgjevinga organisasjonen brukar i alle sine gamle og nye media den dag i dag (**sjå fig. D – 5**). Både i dokumenta, i kyrkja, i museet i bøker og på nettsider går dei igjen heile tida. Som vi alt har vore inne på, vart det på 1600 - talet etter kvart etablert ein medviten og gjennomarbeida felles interrelasjonell struktur på eit meir abstrakt plan mellom organisasjonens motto og emblem, Caravaggio - maleriets komposisjon og kyrkja sitt program (**sjå fig. D – 8/ C – 34**). Den perseptuelle samansmeltinga er gyldig så lenge ein semjast om at dei tre elementa skal sameksistera i same utstilte orden og brukskontekst. Nemnte konsensus tillet då at fjellemblemets uendelegskapsvisjon i det skinande korset kan absorbera i seg meininga til Merisis foldepyramide (**sjå fig. D – 2/ A – 20**) frå jordas mangfaldige gjerningar til det eine guddommelege prinsippet øvst, og viceversa, sjølv om malarens val av dømme og av visuelle metaforar er henta frå førmekanistisk filosofi. La oss då lesa gjennom det korte 1604 - dokumentet:

*”Motto for Pio Monte sitt våpenskjold*

**6. juni 1604**

*I ”Gli Incurabili” sine lokale*

*Motto for dette Monte sitt våpen, og dets arbeid:*

*Ettersom ein for vårt Monte si verdigheit si skuld bør utforma dets våpen eller skjold, har herrane i styret konkludert at våpenet til vårt Monte skal vera sju (mindre) fjell i sølv på asurblå bakgrunn, eller eitt (stort) fjell som har sju delar som denoterar dei sju miskunnsjerningane, og over skal det heilage korsets teikn stå, som skal vera i gull, og med det skrivne mottoet: FLUENT AD EUM OMNES GENTES.*

*(Signert)”<sup>198</sup>.*

Dei materielle og menneskelege ressursane bak kvar miskunnsjerning dannar til saman dei sju grunnsteinane i fjellet som heilag *locus* for guddommeleg kontakt. Ved enden av

---

<sup>198</sup> **Massamormile (2003), s. 370:** *”Motto per lo stemma del Pio Monte*

*A 6 di giuno 1604.*

*Nell’Incurabili*

*Motto per le arme del*

*Monte, et sua impresa*

*Dovendosi per decoro del n(ost)ro monte formare le sue arme o vero insegne è stato concluso dalli S(ignor)i Gov(ernato)ri, che le arme del Monte siano sette monti d’argento in campo azuro (sic), o vero un monte che habbia sette teste le quali denotino le sette opere di misericordia, et di sopra vi sia il segno della santissima croce, la quale sia d’oro col motto alla scrittura, Fluent ad eum omnes gentes.*

*Annibal*

*Monti*

*Li S(ignor)i D*

*Di Cas.e”*

vandringa, i politisk, økonomisk og religiøs forstand, etter å ha lagt gjerning på gjerning, investering på investering, og stein på stein, kan ein røra ved foten av Kristi strålende kors på toppen. Fordi kvar einskild miskunnsgjerning er ei heilag handling og let oss skoda Jesu bilete gjennom objektet i imitasjon av helgenane, er dei smidde i sølv. Sølvvet er ikkje i seg sjølv guddommeleg, men lånar sitt lys, som Diana eller himmelnivået, frå Herrens kors i gull. Like eins lånar månen sitt lys frå sola, og helgenar, kyrkje og religiøse bilete transmitterer slik guddommeleg vitens lys ned til menneska med si konsakrerte reinsemd. Og stifting, maleri og kyrkje deler alle denne kommunikative strukturen mellom menneske, verk og det guddommelege i palasset til *Pio Monte della Misericordia*.

### **FORHOLDET MELLOM STIFTINGAS GJERNINGAR OG KYRKJAS PROGRAM:**

Vi kan gjerne ta utgangspunkt i bordet frå 1600 - talet (**sjå figurar D – 7 og 10, samt 11**) og måten det respekterar den konstituerte rekkefølga mellom postane, når vi skal gje ei kort innføring i kva for styrande mønster gjerningane vart utførte etter. Figurane nemnt ovanfor skulle underbygga den nære intervisuelle relasjonen her mellom involverte media, mellom ordensregelens oppbygging, innteikna institusjonell prosedyre rundt rådsbordet, kyrkjearkitekturen, biletprogrammet og bileta sine motiv. Ei sirkulær lesing mot høgre ut frå høgaltaret, frå bordets VISITAR INFERMI, er mest instruktiv med tanke på å få fram det institusjonelle aspektet ved *Pio Monte*. Arkitekturanalysen sin argumentative strategi med ei aksial lesing og påpeiking av motsetningsforholdet mellom rette og diagonale aksar for å visa forholdet mellom del og heilskap i Picchiatti sitt indre kyrkjerom, vil såleis verta erstatta. Ut frå den her meir føremålstenlege lese måten ser vi korleis Bibelens og Caravaggios liste over gjerningar er pragmatisk erstatta av ei anna og likeverdige. Kongregasjonen byrjar med "Å besøkja sjuke". Dette er første post i konstitusjonsdokumentet, første sete til høgre for "patrimonio" ved bordet, og tilsvarar ad analogi kyrkjias første kapell (**sjå fig. D – 11**) innreia for biletprogrammet. Slik passar òg andre, tredje, fjerde femte og sjette post i konstitusjonsdokumentet inn i eit felles styrande mønster, like til den sjuande og siste, som ved å vera "nerve og substans" transcenderer dei øvrige seks på same måten etter alle vurderingsmåtar. Fullkommenskapen forstyrrast likevel av ein sentral synsmåte som den forklarande figuren er noko misvisande i høve til, og det gjeld omsynet til bileta sine motiv: Miskunnshandlingane lateralmaeria er meint å skulla representera, samsvarar berre i tre av seks tilfelle med sirkelmønsteret som i det øvrige er respektert. Det gjeld verk nr. **2, 3 og 4**, av Giordano, Battistello og Azzolino. Caravaggios hovudaltar, nr. **7**, er òg "korrekt" etter omtalte overskridings- eller inkorporeringsprinsipp, men ikkje den resterande<sup>37</sup> av maleria, dvs. nr. **1, 5 og 6**. Santafedes "St. Peter gjenoppvekker Tabitha" (**1**) framstiller det å gje mat, drikke og

klede ved sine bifigurar, altså SOCCORRER I VERGOGNOSI <sup>199</sup>, trass i at kapellet burde tilhøyra VISITAR INFERMI etter alle andre strukturelle omsyn. Same biletkunstnars ”Jesus som gjest i huset til Marta og Maria” (5) er i kapellet hans førstnemnte maleri verkar å skulla hatt. I staden er motivet identifisert som ALBERGAR I PEREGRINI, ei gjerning som etter det generelle mønsteret burde hatt kapell nr. 6. Her finn vi derimot Forli sitt ”Den miskunnsame samaritanen” (6), i dag tolka i tydinga VISITAR INFERMI, som, om ordenen hadde stemt heilt overeins, ville ha vore første maleri til høgre for hovudaltaret om vi står med andletet mot døra, og ikkje, som i dag, til venstre.

Korleis forklarar vi då dette? Definitivt ikkje med at *Pio Monte* sine medlemmer var likegyldige med måten altarverka vart remonterte i den nye kyrkja ved gjenopninga 17. mars 1671. Som vi la merke til ved avgjersla i 1605, **punkt 10**, om å forlata katolsk kànon, i motsetnad til Caravaggios løysing i 1607, så innebar ikkje slike pragmatiske vedtak å gje opp orden i seg sjølv, men å redefinera han etter skiftande omsyn. Struktura erstattast med eit alternativ representantane vurderar som likeverdige. Så langt har eg oppdaga to mogelege forklaringsmodellar som saman eller kvar for seg kan gje svar spørsmålet om den noverande tilstand, om ikkje ei målretta gransking av kjeldene skulle forkasta desse til fordel for ein tredje. Når eit lite fleirtal på fire sjudelar av motiva korresponderar, og tre sjudelar ikkje, skulle det tyda på at grunnintensjonen faktisk var å ha eit samsvar. Eit mogeleg konkurrerande omsyn var Picchiattis nye byggeprogram. Funksjonelle løysingar for kapella tilpassa deira noko forskjellige liturgi, kan ha favorisert ein slik innbyrdes orden. I alle fall er det sikkert at den biletmessige understrekinga av den retoriske strategien påvist i kapittelet om arkitekturen, ville gått tapt når Jesus ikkje lenger var hovudperson i alle dei fire overordna aksane sine maleri. Systemet med to typar aksar og den mystiske unionen i og med mennesket mellom to tilsvarande geometriske figurar; sirkelen for guddommeleg einskap og kvadratet for jordisk mangfald med fire kardinalpunkt, ville då berre basert seg på tempelarkitekturen og den etablerte historiske tradisjonen med kyrkja som ein heilag symbolsk kropp. Uansett er det noko underleg at ein ikkje òg i den konkrete sirkulære vandringa gjennom kapella skulle ha ønska å imitera den moralske vandringa etter Kristus, gjennom sju trinn, opp i høgda mot det åttande, det endelege målet i korsets perfeksjon, særleg sidan emblem- og konstitusjonsdokumenta legg så stor vekt på dette. Men ein ved første augekast kuriøs detalj ved eitt av maleria, som eg i førre kapittel sa eg ville venda attende til her, kan gje oss ei

---

<sup>199</sup> Dei italienskspråklege nemningane for miskunnsgjeringane i stor bokstavar her, refererar til den innfelte teksten på 1600 – tals bordet, som i ein litt annan ordlyd og same rekkefølge tilsvarar **punkta 11 - 18** i konstitusjonen.

handsrekking. Santafedes verk ”*Jesus som gjest hos Marta og Maria*” (sjå fig. D – 12), som Vincenzo Pacelli påpeikar<sup>200</sup>, vart i gamle kjelder referert til som ”*Jesus og den samaritanske kvinna*”. Ikkje berre gamle tekstar, men framleis òg dei nyare, heldt på den siste tittelen; t.d. skiltforklaringane inne i kyrkja og Massamormiles nye gigantverk<sup>201</sup>. Ei oppmerksom ikonografisk analyse feiar all tvil til side om at Pacelli har rett. Den kjente ikonografien for bibelstaden involverer ein brønn som Herren og ei kvinne sit ved, men ikkje to kvinnelege hovudrolleinnehavarar. Eit vanleg element utelukkande i historia om Marta og Maria, derimot, er detaljen i bakgrunnen med personar rundt eit bord. Pilegrimane i forscenerommet finn òg berre sin referanse i denne evangelieteksten. Medan den korrekte analysen klart viser ALBERGAR I PEREGRINI, utelukkar den gamle feiltolkinga ein slik identifikasjon. Pacelli meiner at i si historiske tyding som ”*Jesus og den samaritanske kvinna*”, der ein brønn er med, må motivet, og dermed kapellet, ha representert ”*Å gje drikke til dei tørste*”. Dette inngår i grupperinga til SOCCORRER I VERGOGNOSI. I den samanheng kan den angrande samaritanske syndarinna òg ha vore biletet på den skamfulle fattige. Forlis ”*Den miskunnsame samaritanen*” (sjå fig. D – 13) er vist mot ein bakgrunn der vi skimtar herberget samaritanen hjelper den skadde mannen inn på seinare i historia, vanleg for motivets ikonografi. Og dermed er det ikkje å utelukka at det kan vurderast som døme på å husa reisande, eller ALBERGAR I PEREGRINI. Like eins, pga dei mange ulike *exemplum virtutis* av velgjerningar tilskrivne Tabitha, vil det lett kunna forsvarast å sjå Santafede - maleriet som ein VISITAR INFERMI (sjå fig. D – 14). Altså: Etter ein fullt mogleg samtidshistorisk identifikasjon av maleria med gjerningane, stemmer dei òg med det generelle mønsteret. Tituleringa kan stamma frå starten, eller skuldast at ein ved remonteringa hadde mista kjennskapen til verkas rekkefølge frå Confortos kyrkje. For å finna ut meir kan ein granska dokumenta i arkivet som omhandlar kultutøvinga for å sjå korleis dei ulike altara vart brukte.

### **HISTORISK<sup>202</sup> PRAKTISERING AV GJERNINGANE RUNDT RÅDSBORDET:**

I praktiseringa av deira verk, ligg det nært å samanlikna kvar einskild dei sju rådsmedlemmene med søylene i ordensregelens punkt to ovanfor. Eg kjem til å handsama kun to gjerningar, på bordet titulerte REDIMER I CAPTIVI og SOCCORRER I VERGOGNOSI, noko meir detaljert. Delvis skuldast dette praktiske omsyn, til utgreinga si lengd og mangelen på kjeldestoff. Samstundes burde kjennskap til dei organisatoriske framgangsmåtane for deira utøving vera tilstrekkelege for lesaren til å danna seg eit godt generelt bilete.

<sup>200</sup> Konsulter Pacelli (1994a), s 73, for denne merkelege kjensgjerninga.

<sup>201</sup> Sjå Massamormile (2003), ss 151, 311 og 315.

<sup>202</sup> For ei kort tilsvarande oversikt over korleis organisasjonen har evna å finna ei velfungerande isomorf løysing på korleis å praktisera miskunns gjerningane i vår tid, m.a. med kultur; sjå appendix 7 heilt bakerst i oppgåva.



Den første gjerninga, både i konstitusjonen, administrasjonen og kyrkja, faktisk òg i *Pio Montes* historie sidan medlemmene i 1601 møttest for å hjelpa til i sjukehuset "*Ospedale degli Incurabili*", er **VISITAR INFERMI**. Giulio Cesare Capaccio, som ikkje berre skreiv lærde teologiske eksegesar, men m.a. "*Il Forastiero*" (1630), ei lang og verdifull reiseskildring over Napoli, overleverer oss såleis òg nyttig informasjon om dette. Om lag like viktig er skildringa til C. D'Engenio (1623)<sup>203</sup>. Fredag 17. august møttest brorskapets pionerar i det nemnte hospitalet, der dei i den verste sommarvarmen vert konfronterte med unemnelege lidingar og desperate hjelpebehov. Dei unge adelsmennene reagerer spontant i god postreformatorisk ånd, og ved Guds gode vilje, som det heiter, strøymer folk til (jfr. mottoet) for å følgja deira eksempel. Frå 1602 vert det formalisert at dette *Monte* skal inkorporera alle miskunnsgjeringane, og det vert snart regularisert at stiftinga skal ha ansvaret for 40 - 50 senger på staden, med byte av sengetøy, godt og rikeleg mat, medisinar, men samstundes med å kurera i moralsk og religiøs forstand. Foreininga heldt likevel fast på at medlemmer skulle møta fram personleg for å dela ut både middag og spirituell næring kvar fredag, som i starten. For, som vi har lest, vart arbeidet ved hospitalet *Pio Montes* institusjonelle grunnstein. Hovudengasjementet her hindra likevel ikkje representantane frå å oppsøkja sjuke omkring i Napoli. Termeanlegget i Casamicciola utanfor byen, eit kurbad<sup>204</sup> først primært tiltenkt fattige og sjuke prestar, var klart til bruk alt i 1606, og den mindre privilegerte del av folket har kunna nytta godt av eit opphald ved sjøen her heilt inn i moderne tid (**sjå fig. D – 15**).

**SEPELIR I MORTI**, å gravlegga daude, er den andre miskunnsgjeringa i dokumentet (**pkt. 12**), i kapellsystemet og i det relevante kapellets biletmotiv. Det er dessutan rimeleg å tru at det var den andre velgjeringa kongregasjonen kom i gang med reint kronologisk. For i "*Ospedale degli Incurabili*" si totale verksemd inngjekk naturlegvis at ein la dei avlidne i grava. I prosessen med ei verdig gravlegging måtte ein sikra seg at dei einskilde fekk den siste olje, og at "*messe in suffragio*", dvs. forbønsmesser for sjelene i skjærselden/ purgatoriet, vart haldne i sjukehusets kapell. Få hundre meter frå lokala i *Via Tribunali*, der ein heldt til frå 1606, fann vi faktisk, i retning aust, justis- eller tribunalpalasset, på folkemunne kalla "*la Vicaria*". I analysen av gravfølget i Caravaggios maleri las vi ei samtidsskildring om korleis daude i frå palassets overfylte fengsel litt lenger nede i gata vart pakka inn i kvite likklede og lagt på trappa utanfor. Maleriet gjev eit syntetisert vitnesbyrd om

---

<sup>203</sup> Relevante utdrag frå dei to reiseskildringane; C. D'Engenio: "*Napoli Sacra*" (1623) og Giulio Cesare Capaccio: "*Il Forastiero*" (1630) er publiserte i fotnotar i **Massamormile (2003), s. 221**.

<sup>204</sup> Omgrepa `kur´ og `kurerá´ er som nemnt i seg sjølve særskilt interessante for vår gjennomgang av katolsk miskunnskultur. Dei stammar frå det omtalte latinske `COR´, brukt om hjarta, men og med referanse til både menneskelege kjensler og dømmekraft. Dagens ord gøymer altså på prinsippet at lækinga er eit arbeid utført av `COR´.

korleis stiftingas medlemmer involverar seg i dei sosiale realitetane rett utanfor kyrkjedøra med å gje daude fangar ei verdig kristen gravferd.

Praksisen med å besøkja, eller etter *Pio Montes* formulering, med å setja fri fangar, var då òg mest retta mot behova som møtte ein i "*la Vicaria*" like ved. Aktiviteten tilsvarar tredje styrestilling i konstitusjonen (**pkt. 13**), bordets tredje sektor; **VISITAR I CARCERATI**, Picchiattis tredje kapell med tilhøyrande liturgi, og endeleg motivet til Battistellos maleri. Capaccio skriv for øvrig om at medlemmene hadde vedteke å ta med lunsj til 110 fattige fangar her kvar fredag. Ei talrik gruppe fengsla hadde vidare tapt sin fridom pga relativt sett mindre alvorlege brotsverk, som manglande evne til å betala attende gjeld. Konsekvensane var ofte minst like alvorlege for familiane som hadde mista sin hovudforsørgjar som for den innsette sjølve. *Pio Monte* innsåg då at den mest rasjonelle, og truleg mest ønska løysinga her, var å kjøpa fri fangen ein gong for alle ved å betala uteståande krav så han sjølv kunne brødfø familien att, i staden for at dei skulle vera avhengige av lekmannsforsorga i lengre tid.

**REDIMER I CAPTIVI** :Tap av ei vesentleg yrkesinntekt for hushaldet var òg eit ledsagande problem ved at sjørøvarar tok besetninga på borda skip til fange og selte dei som slavar i dei muslimske byane på andre sida av Middelhavet. Om piratane gjerne kunne ta sjøfarande kvinner og barn, var nok sjøfolka i hovudsak arbeidsføre menn. Legendeversjonen av den for den katolske kyrkja symbolsk viktige sigeren over tyrkarane i marineslaget ved Lepanto i 1571, som proklamerar at deretter var aldri ottomanarane igjen ein sjømilitær trussel, er ei sanning med modifikasjonar. Noko anna verkar lite overtydande så lenge Det Ottomanske Rike kontrollerte middelhavsområdet frå Galapagos - streket til Wien inntil 1683. Stundom hender det òg at sjørøvarskipa tek sjansen på landgang og plyndringar i kystnære strok. Midt på 1600 - talet er *Pio Monte* derfor involvert i frikjøpinga av 11 nonner tekne under eit tokt i byen Nicotera. Etter bevarte dokument å dømme, kjøper PMM fri sin siste kristne slave i muslimsk fangenskap i først i 1801<sup>205</sup>, sjølv om verksemda alt er trappa kraftig ned i 1700 - talets siste tiår. I 1856 vert det offisielt at den no endra historiske røynda gjer det naturleg å omfortolka gjerninga til å gjelda "*jenter førte inn på feil veg*"<sup>206</sup>, dvs. prostituerte, og heller setja inn ressursane her. Men miskunn gjerninga i si første tyding, å setja fri personar tekne til fange (som slavar); **REDIMER I CAPTIVI**, var fødd ut av eit sterkt og veksande behov i det napolitanske samfunnet anno 1605. Hjelparbeidet tilsvarar fjerde styremedlem i ordensregelen (**pkt. 14**), arkitekturens fjerde kapell med tiltenkt liturgisk praksis, og påminninga om St. Paolino av Nola si sjølvforsakande handling i Azzolino sitt altarbilete.

---

<sup>205</sup> Opplysningane om slavar er i hovudsak henta frå **Boccadamo** sin tekst i **Massamormile (2003)**, ss. 99 - 122.

<sup>206</sup> "*ragazze condotte in mala via*": **Ibid.**, s. 119.

I *Pio Monte della Misericordia* sitt arkiv finst i dag bevart 209 dokument av forskjellige slag om frikjøping av slavar. Blant desse er nokre brev frå slavane eller deira pårørande. Slaveeigarane tillet denne brevvekslinga, då fangen har større verdi som investeringsobjekt med tanke på frikjøping, enn som arbeidar. I breva uttrykkjer den uheldige redsle for å verta gløymt, og håp om ein kortvarig frikjøpingsprosess. I praksis er det sjeldan at personar sit fanga lenger enn fire år pga slavekassene. Mange slavar gjev hjarteskjerande skildringar av tungt fysisk arbeid i gruver eller på byggeplassar, utilstrekkeleg kosthald, dårlege klede og stundom tortur. Tilværet for den einskilde varierte likevel kraftig, alt etter eigarens sinnelag og interesser, og ikkje minst etter slavens evner. Nokre fekk arbeidsoppgåver i byråkratiet eller tenarskapet, ein situasjon som medførte erfaringar og levekår som i alle fall ikkje var udelt negative (**sjå figurar D – 16 og 17**). Om ein verkeleg ville gjera karriere i det ottomanske statsapparatet, var det naudsynt å konvertera til islam, akkurat som dei tyrkiske slavane i Napoli eller i andre kristne byar måtte la seg døypa for å oppnå tilnærma fullverdige levekår i Vesten. Når slike såkalla overløparar eventuelt vart kjøpte eller sette frie, og dersom dei framleis hadde motiv for å venda heim, innrømme ein sjølv sagt ikkje dette forholdet. Ei sannsynleg døme på det siste finn vi i livshistoria til ein sjømann frå Danmark - Noreg på 1700 - talet, Hark Olufs<sup>207</sup>. Under den mektige bey'en i staten Algier er han først tenar, så skattmeister, og til slutt ein slags krigs- og finansminister, før han etter 11 ½ år setjast fri, i 1735, i takksemnd for tenestene han har ytt, og vender heim. Slike karrierar var nok unntaket, men gjev oss eit bilete av diversiteten i slavetilværet.

Å hindra at slavar skulle senda sjela si i fortapinga ved overløping, høyrer til miskunnsverkets religiøse aspekt. Ein ba ikkje ved altaret berre om å få dei velberga heim, men òg for deira sjeler. Dessutan overlappar messer med økonomiske interesser. I 1642 - 43 tilbydde presten don Francesco Fasoli seg å be for *Pio Montes* velgjerarar og medlemmer om dei bidrog til å setja fri barnebarnet<sup>208</sup>. Den formelle økonomiske prosessen bak ei frikjøping er særskilt innfløkt, og baserer seg i første rekke på utstedinga av det ein i Napoli kalla '*albarani*'; eit dokument eller verdipapir utstedt frå hjelpestiftingar med namnet på slaven og eigaren, som garanterte for ein viss sum pengar ei viss tid for handelsmannen som valte å ta i mot det. For å få pengane han hadde lagt ut i mellomtida, måtte han visa fram alle dei offisielle kvitteringane frå ein av dei fire store byane vestlege land hadde diplomatisk kontakt med, dvs Konstantinopel, Algier, Tripoli eller Tunis, og visa den frigjevne slaven levande

---

<sup>207</sup> Ei grei og kortfatta historisk oversikt over dansk - norske kristne sjøfarande sine erfaringar med slaveriet på 1500 - 1700 - talet spesielt, samt over Hark Olufs si unike politiske karriere som slave, står i **M. Guldberg & M. Rheinheimer (red.) (2003)**.

<sup>208</sup> **Sjå Massamormile (2003), s. 112.**

fram for ein representant for *Pio Monte*. Den omstendelege byråkratiske prosedyren, der avgifter, toll, transport og valutakjøp måtte takast omsyn til, i tillegg til sjølve løysepengane, kravde kompetente folk, og PMM hadde derfor faste relasjonar til nokre få pålitelege handelsfolk med gode kontaktar i ein eller fleire av byane. Kunnskap og erfaring krevjast òg i førebuingssfasen, fordi vår stifting nesten aldri er einaste *Monte* i Napoli som bidrar. Den aktuelle handelsreisande må som regel samla inn mange *albarani*, kvar øyremerka eit spesifikt ledd i frikjøpingsprosessen, før han kan dra av garde. Mellommennene sin eigen provisjon eller løn som profesjonelle yrkesutøvarar er sjølvsagt deira hovudmotivasjon. Store pengar er følgjeleg involvert her på 1600 - og 1700 - talet for *Pio Monte*. Den fromme institusjonen gjev pengar til frikjøp alt i 1604, og utover hundreåret vert stadig fleire og større *albarani* utstedde. Dokumentet i førre kapittel frå **23. juli 1658**, som fortel om korleis ”*albarani ricaduti*”, dvs. *albarani* som er tilbakefalne anten fordi dei er gått ut på dato eller slaven har døydd, skal inngå i finansieringa av Picchiattis nye kyrkje, understrekar at det då var ikkje uvesentlege summar i omløp.

Velgjerninga **SOCCORRER I VERGOGNOSI**<sup>209</sup>; ”å komma dei skamfulle (fattige) til unnsetjing”, er femte post både ved bordet og i konstitusjonen (**pkt. 15**), kyrkjjas femte altar og sannsynlegvis, som vi har vore inne på, ved si historiske tolking representert i dette kapelletts motiv. Vi kom i byrjinga inn på korleis uttrykket ”*il povero vergognoso*”; ”den skamfulle fattige”, sprang ut av pauperismens framvekst under den tidleg moderne, stadig meir gjennomregulariserte samfunnsordenen, og ikkje i seg sjølv er relevant for den infinitte dynamikken i det opphavlege evangeliske eller mellomalderske fattigdomsomgrepet, der eit stabilt og regelbunde univers er like uoppnåeleg i det ytre som i det indre. Ikkje desto mindre viser *Pio Monte* seg her som eit barn av si tid, og skjelnar mellom verdige og uverdige fattige, i den historiske ramma som her skal gjerast greie for, og som sjølvsagt ikkje seier kva meiningsinnhald medlemmene la i dei einskilde sakshandsamingane. Det går fram av dei relevante dokumenta i arkivet at blant dei viktigaste aktivitetane her, er å betala utdanninga til fattige adelege, spesielt gutar, hos jesuittane. Fordi kvinner då, om dei var respektable, per definisjon ikkje tok del i det politiske eller produktive samfunnet, konsentrerte *Pio Monte* seg om å finansiera deira medgifter, ein innviingssum som var naudsynt òg til ein viss grad om dei var destinerte for klosterlivet, giftarmålet med Kristus<sup>210</sup>. Når stiftinga oppretta tette band med jesuittane, skuldast dette den høge generelle prestisjen deira skular har i barokkens

---

<sup>209</sup> Spesielt Silvana Musella sin artikkel i *Massamormile* (2003), ss. 275 - 292, er nyttig for utdjujingar om dei ”skamfulle fattige”.

<sup>210</sup> Om ein les mellom dokumentas linjer, openberrar sjølvsagt ein heilt annan og meir nyansert politisk - økonomisk realitet seg m.o.t. kvinnene.

Europa, men òg det faktum, som eit rikt dokumentmateriale underbyggjer, at organisasjonen frå 1611 formaliserer at jesuittane<sup>211</sup> skal ha hovudansvaret for praktisering av deira spirituelle miskunnsgjerningar. Det året donerer PMM 12 000 dukatar til bygginga av jesuittkyrkja ”*Carminiello al Mercato*”<sup>212</sup> for å gjera verdige fattige napolitanarar til gode katolikkar. I alminnelegskap er personar frå adelsfamiliar opptekne i *Pio Monte*, og fødde i legitime ekteskap, privilegerte. Spesiell merksemd for fattige adelege tilknytte stiftingar, i denne praksisen, kjem ikkje av at fattige i lågare kategoriar skulle vera uviktige, men som S. Musella formulerer det, fordi ein ville ”(...) *føretrekka finare hushald, adelege, eller i det minste sær borgarlege, av den grunn at for plebeiarane sitt elende brukar ein mykje i fengsla, i hospitala, og ved den hjelpa ein i kvardagen gjev dei sjuke*”<sup>213</sup>. Det er nok naturleg at i eit samfunn der fattigdomsproblemet er så omfattande, så føler ein for å prioritera litt meir dei som står ein nærast. Dokumenta viser likevel ein variert samansetjing av sosiale grupper.

I praksis distribuerar ein ressursar og innsats gjennom såkalla ”*cartelle segrete*”<sup>214</sup>; ”hemmelege setlar”, verdipapir som etter omfattande behovsprøving erklærte nokon som verdige mottakarar av ei eller anna form for bistand. Statusen som hemmeleg byggjer på verdisynet at eit menneskes fattigdom ikkje må verta eksponert for offentlegheita. Konsensusen bak sivilisasjonens korrekte formgjeving er altså fullstendig omrokert i forhold til mellomalderens orden med rom for tiggarlaug. Bak verdipapira ligg òg omfattande arbeid for styremedlemmet. Det store behovet gjer at kontrollen må vera streng, og mange prøvar å svindla til seg midlar med falske eller utdaterte godkjenningbrev. For betre system og oversikt avgjer ein i 1629 at ein skal setja av pengar til ei viss mengd *cartelle*, då på 110 dukatar kvar, og inndela byen i fire kvarter. Etter kvart som *Pio Monte* sitt ”fjell” veks, aukar òg innskota i denne verksemda. Stiftinga aukar rasjonane og opprettar fleire kvarter. Kvar bydel får oppnemnt ein kontrollør som skal oppsøkjia dei hjelpte der, samt potensielle nye kandidatar. Eit medlem av organisasjonen, saman med ein geistleg, skal vitja ei av Napolis administrative soner for å sjå til *vergognosi* og sjuke. I sin opptreden bør den skamfulle fattige forholde seg på ein av to måtar til sin uønskte situasjon: Anten trekka seg attende frå sosialt

---

<sup>211</sup> Truleg er dette òg eit viktig element i forklaringa av det som bokstaveleg tala må kallast kristosentrismen i biletprogrammet til Picchiattis kyrkje.

<sup>212</sup> Sjå t.d. **Pacelli (1994a), ss. 18 - 23** og **Massamormile (2003), s. 221**. For jesuittkyrkja kommisjonerte PMM sitt styre i 1629 dessutan hovudaltarmotivet ”*St. Ignatius i herlegdom og dei fromme spirituelle gjerningane til jesuittane*” frå Battistello Caracciolo. Dette store lerretet med det uvanlege motivet gjekk dessverre tapt ein gong i løpet av 1800 - talets tredje kvartal.

<sup>213</sup> I **Massamormile (2003), ss. 285 - 86**: ”(...) *preferire le case illustri, nobili o almeno molto civili perché per la misera della plebe si spende molto nelle carceri, negli ospedali e nei soccorsi che quotidianamente si fanno agli infermi*”.

<sup>214</sup> Jfr. dokument av 19. august 1653 i kap. C.

liv i det offentlege rom inntil han vert hjelpt ut av uføret, eller visa eit falskt bilete utad ved å opptre velkledd og uaffisert. Ikkje sjeldan er andre totalt uvitande om naboens reelle status som ubemidla. Erverva *cartelle segrete* kan ein i prinsippet ha livet ut. Dei opphøyrer likevel: Når den fattige sjølv seier at behovet ikkje er der lenger, når kandidatane viser motvilje mot å overvinna sin status og ta del i samfunnets produktive syklus gjennom arbeid sjølv om dei er i stand til det, når ein tiggjar eller på anna vis skamlaust demonstrerar sin fattigdomsstatus offentleg, når ein bryt ekteskapet, når ein forlet Napoli. For kvinner spesielt gjaldt desse vilkåra: Når ho går inn i ektestanden og i utgangspunktet skal forsørgjast av ektemannen, eller når ho får arbeid i ein rik familie sitt tenarskap og mistar månadsapanasjen av den grunn, eller ho tyr til prostitusjon. I tolkinga av Santafedes maleri her *som "Jesus og den samaritanske kvinna"*, kunne hennar anger på sine ekteskapsbrot etter samtalar med Herren, då bokstaveleg talt fungera som føre-bilete for kvinner bedande framfor altaret som anten slit med å unngå prostitusjon, eller vil reformera<sup>215</sup> seg sjølv og verta ein verdig trengande.

Siste historiske miskunnsgjerning er **ALBERGAR I PEREGRINI** (pkt. 17 i dokumentet), den siste rundt bordet før vi kjem til **PESO DEL PATRIMONIO** (pkt. 18 i dok.), som ikkje er eitt bestemt arbeid, men inkorporerar dei alle liksom kyrkjias hovud-altar og Caravaggios maleri. Gjerninga (17.) tilsvarar det sjette kapellet til Picchiatti og enden på biletprogrammet. Sjølv om dagens korrekte identifikasjon avvik frå mønsteret, har vi sett at Forlì sitt verk, og altarliturgien, godt kan ha retta seg etter ei forståing av *"Den miskunnsame samaritanen"* som det å husa pilegrimar eller vegfarande. Av nemnte Capaccio høyrer vi at investeringane for pilegrimar i praksis er ei forvaltning av ressursar med det langsiktige målet å ta i mot den store flokken av pilegrimar som oppsøkkjer byens heilage stader kvart 25 år, i høve *"L'Anno Santo"*; "det heilage året". Kravet til røynsle med å investera midlar langsiktig forklarar nok langt på veg kvifor gjerninga er nest sist i systemet. Den store markeringa i år 1600 kom for tidleg for *Pio Monte*, men vår kunnskapsrike venn rosar stiftingas innsats i 1625. Ytre faktorar sett ein brå stoppar for aktiviteten på eit maksimalt uheldig tidspunkt, i 1799: Napoleon konfiskerer då under si maktovertaking pengane som er akkumulerte for pilegrimsåret 1800, og sjølv om Bourbon - monarkiet gjenopprettast frå 1815, så gjeld ikkje dette for velgjerninga i sin historiske praksis.

#### DEN ÅTTANDE SØYLA:

Til slutt i dette kapittelet vil eg seia nokre ord om den verksemda som, når dei sju institusjonelle gjerningane kvar er ei søyle i kyrkja, sjølv bør gjelda som *Pio Monte della*

---

<sup>215</sup> 'Reform' tyder eigentleg etymologisk 'tilbakeføring til den originale forma', som i renessansen og barokken si forståing av menneskeheita sitt uskuldsreine opphav; den preetablerte harmoni, innebar ei god form.



*Misericordia* si åttande søyle/ kolonne, som òg bind saman historisk tid med framtidens åttande dag i eit dåpskapell. Eg talar om skrivaren og arkivarens funksjon. ”Skrivaren”; ”*il capo scrivano Rationale*”, har ein sidan byrjinga lagt stor vekt på skulle nedteikna og foreviga i dokumentets form alle stiftinga sine vedtak og arkivera desse, anten i dei verdifulle ”konklusjonsbøkene”; dvs. ”*Libri delle Conclusioni*”, eller andre dokument. Var det ikkje for desse ordkunstnarane sitt sirlege arbeid med å rissa si tids avtrykk inn i papir på same måten som ein bilethoggar formar i stein eller ein malar lagar strøk på eit lerret, ville ikkje den kunnskapen om *Pio Montes* arbeid vi har i dag, i vesentleg grad via dokumentmediet, kunna vorte formidla frå fortida til vår tid. Sjølv denne oppgåva vi no les ville hatt mykje mindre substans å bygga på, om han utelukkande kunne brukt maleri og kyrkje, og ikkje sekretærens dokument. Arkivaren og bokføraren er til saman det elles reint spirituelle byggverkets kontakt med den levde verda, på same måten som Picchiattis utgangsparti (**sjå fig. D – 18**) med døra like mykje som Giordanos *concordia* - motiv over, mogeleggjjer kontakten mellom det 400 år gamle indre sakralrommet og vår tids levande bybilete utanfor, byggjer bruene mellom det heilage og profane, mellom det åndelege og det materielle. Egyptarane i oldtida tilla skrivaren liksom bilethoggaren ein spesielt opphøgd status som individet som formidla kontakt mellom medmenneska og dei fjerne, mystiske og utilgjengelege dimensjonar. Grekarane og romarane gjenkjente desse verdiane i Hermes; bodberaren, guden for transport og kommunikasjon.

På bakgrunn av nemnte grunnar er det då meir verdig og riktig enn mange tenker over at det ved dagens rådsbord (**sjå fig. D – 6**) er halde av eit åttande sete til sekretæren. Han står for det mediet som på ein måte vi aldri heilt vil kunna artikulera, transporterar viten frå ei tid over i ei annan, når han let oss lesa 400 år gamle ”*Conclusioni*”. Sjølv sagt vil ikkje dei bakanforliggende meiningane openberra seg utan at ein betraktar, lesar, eller annan praktisk utøvar konfronterar seg med materialet. I så måte er *Pio Montes* noverande arkivar Quarantiello eit førebilete for si yrkesgruppe, med sitt prinsipp om at historiske arkiv så langt det er rimeleg må vera opne for alle interesserte. Berre i den augneblinken informasjon vert distribuert, transformerast han frå å vera fortidas beinrestar i ei støvete, gulna papirmasse, til å verta ein magisk reiskap for stadig utvida erkjenning. Dersom vi som enkelte ser på god konservering og dokumentforvaltning som å stenga for publikums innsyn, har vi ikkje forstått verdien av materialets transparens. Katolisismen har òg alltid tillagt skrivaren spesiell status. Det heilage Ordet er skriva ned av evangelistar og vidarebrakt av andre helgenar.

Legg då merke til korleis Caravaggio i sin ”*St. Hieronimus*” frå Borghese - galleriet (**sjå fig. D – 19**) med enkle grep uttrykkjer det same: Maleriet karakteriserast av den flammande sterke lysstrålen av uvisst guddommeleg opphav som kjem inn i kyrkjefaderens

golde palestinske ørkenhole og treff den konsentrerte helgenens panne liksom Marias mjølk i visse maleri dryp ned og lindrar tørsten til sjelene i eit purgert rom. Gjenstandane og fargane er få, men breiddfulle av teologisk pregnans. Den eine raude draperinga gjev St. Hieronimus hans påklede identitet som personen som martyriserte <sup>216</sup> seg sjølv i kjærleiken til den guddommelege viten skjult i dei hebraiske, greske og latinske bokmanuskripta framfor han. Frukta av hans kvileause handarbeid kjem til å verta den enno førebiletlege latinske bibelversjonen; *Vulgata*. På motsett side er skrivebordet, stabelen av bøker, hovudskallen. Kappa dette *Stilleben* av berre daude gjenstandar er kledd i, har den reine kjærleikens kvite farge; heilagdommen til Kristi likklede tilhøyrande alle som vil stå opp i Han. Sjø korleis maleriet er ein *concordia* i to symmetriske halvdelar, om lag på kvar side av bibeloversetjaren sin allboge. På den eine sida: Kraniet, det heilage Ord, først daudt og sterilt, kvitt liksom likklede som lovar snarleg gjenoppståing. På den andre sida: St. Hieronimus; utmagra, men likevel enno levande blanke skalle i eit eksakt invertert bilete av sin motpart, martyrkappa som fortel korleis kyrkjefaderen er i ferd med å konsumera sin lekam i sin religiøse, levande lidenskap. Men dog viktigast: Midten, der erkjenninga, det levande Ord, mogeleggjerrast av handas *praxis*, der ho byggjer bru mellom ånd og materie ved å fråvrasta den heilage gjenstanden hans løyndomar. St. Hieronimus *pontifex maximus*<sup>217</sup> framstår slik med Merisi som dugeleg kunstnar i sitt sanne bilete som den perfekte skrivar eller historikar. I referanse til *Pio Montes* verdigrunnlag er det naudsynt å påpeika viktigeita av handlingsprimatet ikkje berre ut frå tidlegbarokkens idéar om distribusjonen og tileigninga av kunnskap, men òg for rett levemåte i moralsk og religiøs forstand. Avgjerande viktig er rolla til gjerningane, til handa på godt og vondt, i utviklinga av menneskas historie og samfunn. I staden for ein passiv og avventande protestantisk *sola fides* - moral, som Bruno ustanslegg gjentek i sine verk <sup>218</sup>, må vi ha ein *praxis* - moral fokusert på utøvinga av gode gjerningar.

<sup>216</sup> St. Hieronimus leid ikkje martyrdøden i historisk forstand, men den historiske dimensjonen er då òg minst viktig i kyrkjas firfoldige tolkingsslære. Derimot inkorporerer han til fulle martyrens overhistoriske eigenskapar.

<sup>217</sup> I de **Voragine v/ Granger Ryan (1995)** sin hagiografi står det rett nok at han på eit tidspunkt var kandidat. St. Hieronimus (ca 342 - 420) vart aldri pave i historisk forstand, men i kraft av sine heilage handlingar, var han ein stor brubyggjar.

<sup>218</sup> Sjø **Montano (2000), s. 23**. Henta frå Brunos "*Lo Spaccio de la Bestia Trionfante*" / "*Utdrivinga av det triumferande dyret*" (1584): "*Det vil vera nok å få ein slutt på den late, tilbakelente sekta av pedantar (dvs. luteranarar og kalvinistar) som utan å gjera godt etter den guddommelege og naturlege lova, verdset seg sjølve og vil verta verdsette som religiøse under gudanes nåde, og seier at å gjera godt er godt, å gjera dårleg er dårleg; men det er ikkje for det gode ein gjer eller dårlege ein gjer, at ein kjem til å verta verdig gudanes nåde; men for å håpa og tru etter deira katekisme*". / "*Bastarà che done fine a quella poltronasca setta di pedanti, che senza ben fare secondo la legge divina e naturale, si stimano e vogliono essere stimati religiosi grati a' dei, e dicono che il far bene è bene, il far male è male; ma non per ben che si faccia o mal che si faccia, si viene ad essere degno e grato a' dei; ma per sperare e credere secondo il catechismo loro*". Her uttrykkjer Bruno ganske klart si generelle filosofiske forakt for tomme verbale former, utan autentisk guddommeleg meiningsinnhald fordi ein lener seg tilbake utan å byggja bru over til den levde verda gjennom *praxis* - aspektet.

## **KAP. E: MOGLEGHEITSVILKÅRA FOR MERISIS MALERI:**

Dette avsluttande, sameinande femte kapitlet har som målsetjing å drøfta med ord kva type orden som utøvast i biletdragmenta som utgjer gruppa rundt korsmidten til vår ”*visuelle innleiing*”. Liksom korsets midte inneber samlinga av alle verdas hjørne i kvintessensen, er **kap. E/ 5** oppgåvas ”kvintkapittel” der strukturane til maleriet (**A**), altaret (**B**), kyrkja (**C**) og stiftinga (**D**), av metodens diskurs førast saman i ein simpel substans: Den peikande figuren er hovudperson i siste og viktigaste forklarande maleri; ”*St. Thomas tvilaren*” (**fig. E – 12**). Her er eit tilsvarande kors ein formal grunnstruktur. Apostelen erkjenner meininga i objektet når han skodar Jesu bilete, trass i Naturens uendelege mangfald. Tilværet er underlagt evig endra samanhengar. Derfor må det fullkomne biletet stadig fornyast i nye handlingar. **C** er delvis skjult i folden sidan biletet av verda alltid er eit metonymt utsnitt. Biletvekslinga mellom finitt del og infinitt heilskap, ein type hermeneutisk sirkel, er gjort synleg med pilene. Folden sjølv er ei abstrakt framstilling av Naturen som her skjuler og erstattar mellomalderens apsisvisjon (**fig. C- 16**). Han er ein uendelegskap i lengd og i mørke og lyse delar under inn- og utfolding, men likevel berre ein i tal, for utan ein kompakt harmoni bak all variasjonen ville ikkje viten vore mogeleg. Derfor står Jesus òg for søyla (**pkt. 2**) som heldt kosmos/ meiningsbyggverket oppe, og Hans hand fører vårt avgrensa intellekt til ein grenseoverskridande, total innsikt, ein elevasjon mot noko som aldri heilt er nådd, i det reinaste uttrykk for korsarmanes *exemplum*.

Medan det hermetiske epistemet ligg bak dei føregåande kapitla sin orden, skal det no i seg sjølv lokaliserast og openbarast. Verksemder med vesentlege diskursive likskapar så vel som ulikskapar finn ein i Roma rundt år 1600 i kunstnarmiljøa og i dei religiøst influerte naturfilosofiske miljøa, og alle tener på eitt eller anna vis til å stilla vår metodiske inspirasjon; Brunos monadologi, som **kap. E** munnar ut i, i relieff. Han er noko meir enn eit utdjupande argument i forhold til Caravaggio, ulikt t.d. omtalane av ikonografisk og tekstleg inspirasjon, lateralprogrammets, arkitekturens eller stiftingas oppbygging. Bruniansk tenking, granska detaljert nedanfor, er oppgåvas super - struktur. Monade - omgrepet er òg argument, når det vert trekt inn i døme som Diana - biletet, men metode åleine, når vi oppfattar persepsjonen av alle våre objekt for gransking generelt, som bilete - logisk eller Stilleben - logisk i imitasjon av St. Thomas. Heilt frå starten er poenga argumenterte for i ein moderne isomorfi av Brunos lite kjente tenking, som forklarast best med nolanarens eigne døme. Med naudsyn er då teoretiske prinsipp vorte introduserte før, for å få resonnementa til å henga saman, som no vert repeterte. Andre figurar kjem med viktige og til dels relevante ytringar, men det er Bruno som på mest koherent vis målber diskursane som her knytast til Caravaggio, og som setjast i konstallasjon

med malaren for å sjå sider ved hans poetikk det elles er vanskeleg å oppdaga. Samanstillinga inneber dermed ikkje at dei to skulle vera tvillingsjeler, berre, som nemnt, at ein felles kritisk sans har ført dei langs liknande vegar på om lag same tid. Talet på potensielle innfallsvinklar, og svar Merisis verk kan gje, etter kva spørsmål ein vel å stilla dei, er like uendelege som før.

### **CARAVAGGIOS BAKGRUNN. MØTET MED ROMA CA ÅR 1600:**

Ingen vil kunna hevda anna enn at dokumentasjonen vi har om Caravaggio utanom hans maleri, er temmeleg knapp. Seinare bokutgjevingar, og alle denne oppgåva brukar som kjelder, samstemmer skjønt i det følgjande: **Michel'Angelo**<sup>219</sup> **Merisi da Caravaggio** (sjå **fig. E – 1 og E – 2**) (Milano el. Caravaggio 1571 - Porto Ercole 1610) vart fødd i 1571 av Lucia Aratori og Fermo Merisi. Faren var fast arkitekt for Francesco I Sforza, markien av Caravaggio. Sosialt tilhørte Merisi- familien såleis den tids middelklasse i fylket Lombardia. Michel'Angelos far, bror og besteforeldre på farssida døyr under den kraftige pestepidemien i 1577, og eldstesonen kjem ikkje til å ta opp igjen drifta av farens byggmeisterverkstad. I staden vert han familiens første malar når han i 1584 skriv lærlingkontrakt med den ganske ukjente meistaren Simone Peterzano. Sjølv om Peterzano i si verksemd reklamerar med å ha vore elev under den store venetianske renessansemalaren Tiziano Vecellio, framstår hans kunst nok aller mest som ei maniert tolking av romerske førebilete, og då spesielt Michelangelo Buonarroti. Det er sannsynleg at Caravaggio tileigna seg grunnleggjande tekniske ferdigskapar og teoretiske kunnskapar i den tida han reiste rundt med Peterzano. Vi veit likevel ikkje sikkert om Merisi er tilknyta sin første læremeister så lenge som åtte år, slik den tidlege biografen Giulio Mancini<sup>220</sup> trur.

I alle tilfelle reiser Caravaggio etter alt å dømma frå Nord-Italia til pavestatens hovudstad Roma først i 1592, etter arveoppgjeret i samband med moras død. 1592 er same

---

<sup>219</sup> Skrivemåten respekterer i det vesentlege Caravaggios autografe namnetrekk i ein bevart kontraktssignatur frå 1605. Den ortografiske konvensjonen frå 1600 - talet med å dela førenamnet Michelangelo i to, vitnar om menneskas sensibilitet for sitt kallenamns etymologi og djupare meningsinnhald, ein dimensjon som er gått tapt i det moderne vestlege individets tankeverd. Medan vi brukar eit namn; Michelangelo, for å skjelna ein person frå ein annan, som er ikkje-Michelangelo, liksom eit arkaisk og ufullkomment personnummer, gav foreldre i 1571 borna sine namnet Michel'Angelo som fødenamn i ein høgtideleg dåpsseremoni ut frå heilt andre omsyn. Tidspunktet og omstenda fødselen skjedde under, må ha hatt ein spesiell samanheng med erkeengelen Mikael, på uforkorta italiensk Michele Angelo. Vi veit ikkje sikkert om vår malar vart fødd på erkeengelens festdag 29. september, men i alle fall vart hans liv og skjebne i samtida vurdert å vera knyta opp mot denne himmelfigures spesielle karaktertrekk og hans stjernekonstellasjonar. Denne engelen står for miskunn, men òg for sjelevegaren som heldt dei rettferdige og urettferdige frå kvarandre, og for "*ecclesia militans*"; den kjempande eller handlande kyrkja sine handlangarar, der han med sin attributt; eit flammande sverd, uskadeleggjer vantrua og satans krefter. I djupare forstand er Mikael ein som løyser problem via kristne miskunnshandlingar. Det er all grunn til å tru at overtydninga om korleis namnet hadde valt Caravaggio som einskildmenneske (og ikkje omvendt) til ein viss grad verka styrande inn på korleis hans private og profesjonelle liv kom til å arta seg.

<sup>220</sup> Sjå **Puglisi (2000), s. 21**. Giulio Mancinis Caravaggio - biografi i forfattarens "*Considerazioni sulla pittura*" (1617 - 21), er, liksom alle andre kjelder om malaren kjente per i dag, publisert i **Macioce (2003)**.

året som Ippolito Aldobrandini vert valt til pave som Clemens VIII (1592 - 1605) og såleis vert det overhovudet for kyrkja som m.a. vidarefører Sixtus V (1585 - 1590)<sup>221</sup> sitt pionerprosjekt med barokk byplanlegging i Roma. I landskapsarkitektonisk forstand vil det seia at styresmaktene får realisert ein urbanistisk overstruktur i bybiletet prega av lange, rette gater som gjev blikket ei uhindra siktlinje mot symbolsk viktige referansepunkt som obeliskar og kyrkjefasadar. Slik vert det profane, omkringliggjande landskapet visuelt underlagt kyrkja som perspektivisk sentralpunkt. Men sjølv om ein er ute i meir trivielle ærend enn pilegrimane som vandrar frå basilika til basilika, fyllest ein av kjensla at kyrkjeinstitusjonen er reisas definitive start- og slutt punkt på meir enn eitt vis. Byen som i desse åra slik får sin sentrale posisjon for den katolske kyrkja i verda arkitektonisk manifestert, trekk sjølv sagt til seg folk utanfrå av religiøse og politisk - administrative grunnar, men oppgåvene i samband med den religiøse fornyinga i kjølvatnet av Trent - konsilet (avslutta 1563) og førebuingane for storinnrykket til Det Heilage Året 1600, krev spesielt mykje innsats, og dei har like eins positive ringverknader ikkje berre for arkitektar, men for eit vidt spekter av handels- og handverksaktivitetar. Frå heile den italienske halvøya, frå Tyskland, frå Frankrike og frå Flandern strøymar folk til denne kulturelle smeltedigelen i eit velfundert håp om å skaffa seg ein karriere. Mange tilreisande har erfaring med malaryrket, då dei er klar over at i Roma finst talrike nye eller nyrenovertede kyrkjebygg som skal ha sine altar eller kapell utsmykka.

Ein av desse lukkejegerane er den ca 20 år gamle Caravaggio, som utanom sitt uvanlege talent ber med seg ein vesentleg ballast av idéar, minne og erfaringar nordfrå. Hans opparbeidde kvalifikasjonar sikra den unge lombardaren arbeid ved forskjellige romerske verkstader på 1590 - talet. Ei eksepsjonell blanding av evner og erfaringar skaffa han dessutan eit varig engasjement i åra 1595 - 1603 som malar tilknyta den kunstinteresserte toskanske ambassadøren i Roma, kardinal Francesco Maria del Monte, sitt private hushald. Forholdet til kardinalen som truleg var den som ”oppdaga” Caravaggio kunne neppe vore så langvarig i ein by full av velutdanna kunstinteresserte oppdragsgjevarar, om det ikkje strekte seg utover reint formelle og profesjonelle interesser. Sjølv etter at Merisi får kommersiell suksess frå 1600 gjennom sitt arbeid i ”Contarelli-” og ”Cerasi- kapella”, ventar han i tre år med å leiga seg ein eigen bustad rett i nærleiken. I denne perioden hjelper Del Monte sin malar ut av problem med lovens lange arm fleire gonger. Sannsynlegvis trer kardinalen støttande til i konflikta Caravaggio hamnar i òg etter 1603. Men mordet på kapteinen Ranuccio Tommasoni etter ein

---

<sup>221</sup> Mellom Sixtus V og Clemens VII veljast det i løpet av to år; 1590 - 92, tre nye pavar; Urbanus VII (1590 - 90), Gregorius XIV (1590 - 91) og Innocentius IX (1591 - 91). Ikkje nokon av dei lever lenge nok til å setja personleg preg på samfunnsutviklinga.

sverdduell i mai 1606, er for alvorleg til at Del Monte eller andre blant Merisis viktigaste oppdragsgjevarar, som marki Vincenzo Giustiniani, uproblematisk kan gripa inn. Den temperamentsfulle kunstnaren må flykta til det napolitanske visekongedømmet, og Michel'Angelo sine profesjonelle erfaringar der kom vi nærare inn på i dei andre kapitla.

Kva for hovudtendensar er det så som skal verka formande inn på Caravaggios modning som malar i dei ca 14 åra han lever og arbeidar i det intellektuelt og praktisk inspirerande Roma - miljøet, i den perioden som framfor alt utviklar han som kunstnar? Eg har i underkapitla nedanfor valt ut to ulike synsvinklar blant fleire mogelege, som trekk inn toneangjevande strøymingar det var naturleg for ein kunstnar i byen omkring år 1600 å verta influert av på ein eller annan måte. Referansane er **kunstnarakademia**; hovudprodusentane, blant fleire, av sine yrkesgruppers verdiar og sjølvforståing, samt **vitskapeleg/naturfilosofisk** <sup>222</sup> **verksemd**; fordi den løpande debatten om korleis ein tileignar seg viten og kva ein veit og kan vita, verkar inn på måten kunstnarane ser som den beste å gå fram på for å løysa sine arbeidsoppgåver tilfredsstillande til einkvar tid. Caravaggios forhold til samtidas vitskap har berre frå 1990 - åra har vorte sentrum for ei større forskingsmessig merksemd.

La det likevel først vera klart at maleriet i pavestaden for 400 år sidan vanskeleg let seg dela inn i åtskilte og oversiktlege skular og retningar, noko samtidas kunstkjennarar var dei første til å innrømme <sup>223</sup>. Byar og regionar kunstnarane hadde sin bakgrunn i, stod gjerne for bestemte tradisjonar og kvalifikasjonar, og om ein tok sin fødeby som kallenamn, som Caravaggio, meddelte ein òg sitt *curriculum vitae* til mogelege interesserte. Tyskarar og flamlendarar hadde t.d. renommé som spesialistar på landskapsmaleri og historiemaleri dominerte av landskapsscener i forskjellige format. Somme laga utelukkande miniatyrar. Vurderte som kunstverk høyrer likevel mange av miniatyrane til tidas viktigaste. Norditalienske biletkunstnarar var ofte like dyktige som nordeuropearane med Stilleben <sup>224</sup>, per 1600 enno berre undervegs med å verta verkeleg utbreidd og utforska. Dessutan var òg dei komne langt med genrescener; motiv henta frå kvardagen og ofte tillagt moralske og religiøse tydingar, i Lombardia typisk komponerte med store halvfigurar heilt fremst i biletplanet. Påverknaden frå den venetianske tradisjonen viste seg i ei spesiell merksemd mot fargar og lyskontrastar.

---

<sup>222</sup> Tidass bidragsytarar til den vitskapelege utviklinga sett frå vår ståstad, omtalte seg sjølve som naturfilosofar. "Scienza"; "vitskap" hadde då den meir generelle tydinga "viten" eller "kunnskap".

<sup>223</sup> Sjå det såkalla Giustiniani - brevet i utdrag nedanfor i hovudteksten, og i sin heilskap bak i [appendix 1](#), for ei interessant og kunnskapsrik, skjønt ikkje historisk framherskande, breiddetilnærming.

<sup>224</sup>"Stilleben" skrivast med stor S som ei påminning om den opphavlege tydinga "stilna liv" til det germanske ordet, akkurat som det italienske "natura morta" tyder "dauv natur". Endå viktigare er påminninga om resepsjonen av eit verk skal vera som for eit Stilleben, anten motivet er blommar eller figurar ([appendix 1](#), pkt. 5).



## KUNSTNARAKADEMIA I ROMA RUNDT ÅR 1600:

Eg aktar trass i denne variasjonsrikdommen å konsentrera meg om Romas eigen akademikunst for å utdjupa Caravaggios poetikk. Dei to akademia vert rett nok avgjerande påverka av mangfaldet rundt seg, men likevel har dei ein meir spesifikt sentralitaliensk eller romersk utviklingsbakgrunn, og til forskjell frå dei nemnte eit veletablert institusjonelt og teoriproduserande apparat bak seg. Eldst og først av desse skulane er det vi kan kalla Firenze - akademiet<sup>225</sup>, først oppretta i nemnte by i 1563 etter initiativ frå multikunstnaren og kunstteoretikaren Giorgio Vasari (1511 - 74). Hans "*Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects (...)*" kom i to utgåver; i 1550, og i 1568 med utvidingar. Yngre, men etter kvart totalt dominerande, er institusjonen eg har valt å gje merkelappen Roma - akademiet<sup>226</sup>. Sjølv om det ideologiske grunnlaget dette byggjer på, er henta frå den intellektuelle krinsen rundt Carracci - familien og utvikla om lag 70 år før Giovanni Pietro Bellori fekk trykt sin eigen "*Lives of the Artists*" i 1672, står Bellori bak dei definitive teoretiske formuleringane. Den tredje og siste skulen, Caravaggios *chiaroscuro* - retning, vart i motsetning til dei to andre aldri eit akademi institusjonalisert med eigne lærestader, yrkesmiljø og teoretikarar som formidla eit samlande biletsyn for omverda i si samtid. Ikkje desto mindre oppnår malarane som går under fellesnamnet caravaggistar<sup>227</sup> ein spesielt sterk posisjon blant oppdragsgjevarar dei første tre - fire tiåra av 1600 - talet, og dei vert meir enn andre gjenstand for omtale og vurdering av akademia sine sympatisørar, som vil underbyggja sine eigne haldningar på kostnad av slike konkurrerende kunstsyn. Mykje om Caravaggio sin ideologiske og metodiske basis, kan såleis ekstraherast frå dei prinsippa og teoretiske omgrepa t.d. Baglione sin Vasari - inspirerte og Bellori sin Carracci - inspirerte kunsttraktat, kritiserar og tek mest avstand frå, så lenge vi ikkje let oss lokka til å tolka og dømme hans kunstsyn på akademias estetiske premiss, ein feil mange har gjort heilt fram til vår tid.

### FIRENZE - AKADEMIET:

Vasari stifta eit nyplatonistisk<sup>228</sup> basert ressurscenteret for utdanning i humanistisk kultur som eit tiltak for sikra at seinare kunst ikkje skulle forfalla i forhold til det hans samtids fremste mann, Michelangelo, hadde oppnådd. Kunstverda på 1500 - talet sitt viktigaste talerør

---

<sup>225</sup> Denne akademiske tradisjonen levde i beste velgåande i Roma til langt inn på 1600 - talet, men hadde sitt kronologiske og teoretiske opphav i Firenze.

<sup>226</sup> Vi talar her om ein akademisk tradisjon som for alvor byrja å hevda seg først i Roma midt på 1600 - talet, men under vesentleg fransk påverknad.

<sup>227</sup> Caravaggistane hadde ingen formell organisering, og ein felles fascinasjon for Caravaggios kunst, som dei forstod og tolka med høgst varierende føresetnader og resultat, var oftast det einaste som samla dei.

<sup>228</sup> Akademiet var ikkje berre nyplatonistisk i sine ideologiske føringar for medlemmene, men òg fordi det tok mål av seg å vera ei slags rekonstituering av det filosofiske akademiet Platon sjølv skal ha oppretta i Athen.

er i vår tid rekna som den første kunsthistorikaren. I imitasjon av antikke biografiar laga han sjølv ei tilnærma kronologisk samling av kunstnarbiografiar frå Cimabue og Giotto (ca 1300) via Masaccio og Botticelli (1400 - talet) til Michelangelo og seg sjølv (1500 - talet). I tillegg til den biografiske delen, har ”Lives” ei verksliste med omtalar, forutan ei påfallande inkludering av ein teknisk del som gjer greie for pigment og steinmaterialar kunstnarane måtte meistra praktisk. Partiet med praktisk innføring er eit ekko av dei manuelle interessene til dei mellomalderske handtverkarlauga som Vasari - akademiet ville berga dei skjønne kunstane frå. Det som uansett er avgjerande for at denne mannen frå Arezzo sitt verk fell inn under kategorien kunstteori, er hans ”*parte teoretica*”; teoretiske del, som løftar det omfattande arbeidet over ein reint krønikeaktig kompilasjon av fakta opp til å verta ei samling av komponentar som i fellesskap byggjer opp under ein styrande og samlande idé. Vasari sitt hovudsyn på kva som kjenneteiknar primitiv, middelmåtig og god kunst, heng nøye saman med hans sykliske og teleologiske historieoppfatning. Biletkunstens kvalitet reflekterar nøye endringar i samfunnet, som igjen følgjer ei syklisk naturalhistorie ved å vera underlagt det same mønsteret av fødsel, ungdommeleg vekst, modenskap, alderdom og død. Vi finn dessutan ei forståing av at tida mellom fødsel og modenskap inneber ei kvalitativ forbetring for kvart steg i prosessen fram til eit klimaks, der framståande menneske skodar målet; *telos*, som er dei autentiske guddommelege formene gjenkjente i naturen. Kunsthistorikaren brukar arkitekturen som døme for å forklara korleis sykliske kulminasjonar framover gjennom kulturhistoria òg har brakt oss auka venleik eller innsikt i dei sanne formene. Den første syklusen Vasari kjenner til byrjar med egyptarane. Før denne kulturen herska eit barbarisk mørke over jorda, men ved ein slags Genesis i Egypt vert nullnivået endeleg overvunne. Dei byggjer hus som er sterke og solide, men ikkje særleg skjønne eller praktiske. Med grekarane vekkast interessa for venleiken, og derfor er det hos dei at dei to andre kunstartane; maleri og skulptur, får sin fødsel. Bygningane til grekarane er skjønne, men korkje praktiske eller sterke. Toppunktet i antikkens utviklingssyklus får vi med romarane, som inkorporerer alle dei overvunne stadia sine positive eigenskapar i fullt monn. Romarrikets menneske byggjer tempel som er praktiske, sterke og skjønne. I tillegg når maleri og skulptur ein modningsfase. Deretter undergår samfunnet eit gradvist, langvarig forfall som startar med barbarinvasjonane frå 300 - talet. Under det som kallast mellomalderen, ein innhaldstom ikkje - periode mellom to eigentlege periodar, vert romarane sine skjønne kunstverk fjerna, lagde under jorda eller ruinerte. Sjølv for dei mest fromme og velvillige er det no umogeleg å utvikla kunsten vidare, fordi antikkens verk og visdom er gløymt. Vendepunktet med omsyn til gjenfødninga av det guddommeleg sanne og skjønne som inneber byrjinga på Vasaris eigen utviklingssyklus, skjer

i Firenze på slutten av 1200 - talet, med gjetarguten Giotto. Gjetarlivet i eit pastoralt, paradisk landskap utanfor den forderva mellomalderbyen, hadde lært Giotto å setja pris på naturførebileta. Det er i det arkadiske gjetarlandskapet at ruinane etter tapt antikk visdom skuler seg, både i konkret og spirituell forstand. Ifølge Vasari bestod denne 1300 - tals malaren sin metode i å gjera observasjonar frå naturførebileta og så reprodusera desse direkte til sitt medium, medan han alltid hadde gjenstanden han tok utgangspunkt i, rett framfor auga. Giottos distinktive trekk er naturstudiet. Men trass i framsteget som ligg i å ha naturen som førebilete, er kunsten middelmåtig, fordi metoden med direkte *mimesis* av sanseobservasjonen ikkje involverar menneskets adelsmerke; intellektet og dømmekrafta, i prosessen.

Kunsten hevar seg over den reint mekaniske, sensuelle respons på omverda først når rammevilkåra i samfunnet igjen tillet at utøvarane kan ta i bruk sine rasjonelle evner. Når vi kjem fram til Masaccio og Alberti rundt 1430, har dei mest framståande bokstaveleg talt gått i gang med å børsta jorda av antikkens arkitektur, skulptur, relieff, medaljongar, filosofi og litteratur. I staden for verta ståande på det sensuelle nivået, kan kunstnarane på 1400 - talet dra vekslar på dei romerske kulturprodukta den førre utviklingsyklusen kulminerte med, og bruka desse som springbrett opp til kunstens nest høgaste fase; for intellektet og dømmekrafta. Vilkåra for materiell manifestasjon av dei metafysiske formene forbeholdt radikalt ved at malarane kan gjera metodisk bruk av reglane for komposisjon, fysiske proporsjonar og perspektiv, som etter Vasaris mening alt dei beste av oldtidas kunstnarar hadde meistra til fulle. Medan den antikke kunst sin hage enno er hemmeleg på 1300 - talet, kan kunstnarane f.o.m. Masaccio fritt gå inn og plukka av hans frukter. No har ein store mengder studiemateriale i form av tidlegare meistarars *exemplum* som ein kan bruka i konjunksjon med den av Giotto gjenoppdaga verdien av naturstudiet, til å nå ei endå høgare erkjening av formene. Under ungrenessansen, kunstens ungdom, arbeider arkitektar, skulptørar og malarar med same problem som antikkens legendariske stordomar, og mogelegheitsvilkåra er realiserte for at kunsten skal ha same kvalitetsnivå.

Men sjølv om Masaccio, della Francesca, Botticelli og andre ungrenessansekunstnarar laga korrekte verk i forhold til natur- og antikkstudiar og alle mogelege rasjonelt målbare og artikulerlege reglar om *ordine*, *regola*, *misuramento* (mål) og *proporzione*, har dei ikkje teke det siste, avgjerande steget ut av tørre, overstuderte og stive handverksprodukt, som Vasari kallar det å følgja nemnte omgrep slavisk, over til perfekt kunst. På det stadiet då malarane transcenderar det intellektuelle vitensnivået og oppnår fullkommen spirituell illuminasjon, vil det avspegla seg i deira arbeid. Verka vil òg fanga og inkorporera ei intens heilskapsoppleving utanfor det reint handverksmessige. Den guddommelege nådekrafta; ”*grazia*”, som ikkje er

rasjonell og formulerleg med ord, kjem til som eit fullbyrdande hovudelement på toppen av det den mekaniske naturimitasjonen og det åndlause studium. Samfunnet som det aller største *genius* eller formidlar av guddommeleg inspirasjon gjenfødast i, er Firenze på 1500 - talet. Den mest geniale helten av alle er Michelangelo Buonarroti. I innleiinga til sin eksepsjonelt lange Michelangelo - biografi kjem Vasari med ei religiøs lovprising av nemnte kunstnars komme til jorda som styrkar den implisitte analogiføringa mellom bibelhistoria og kunsthistoria sine tre tidsaldrar. *Natura* og Giotto er perioden forut for loven; *ante legem* og Abraham, *regola* og Masaccio er epoken då menneska er underlagt bodal reglane på dei mosaiske steintavlene; *sub legem* og Moses, medan *grazia* og Michelangelo tilsvarar samtidsepokens totale religiøse openbaring i Kristus; *sub gratia*. Liksom jødane kjenner 1400 - tals kunstnarane dei korrekte reglane, men strevar i ein ufruktbar søken etter å få teikna ned den sanne ikonografi/ biletskrift på lerretet, når Gud i miskunn grip inn: *"Meanwhile, the benign ruler of heaven graciously looked down to earth, saw the worthlessness of what was being done, the intense but utterly fruitless studies, and the presumption of men who were farther from true art than night is from day, and resolved to save us from our errors. So he decided to send into the world an artist ( Michelangelo) who would be skilled in each and every craft, whose work alone would teach us how to attain perfection in disegno (...). Moreover, he determined to give this artist the knowledge of true moral philosophy and the gift of poetic expression, so that everyone might admire and follow him as their perfect exemplar in life, work and behaviour and in every endeavour, and he would be acclaimed as divine"* <sup>229</sup>. Men når tida var inne, skulle heller ikkje den kunstnarlege Messias forlata denne verda utan å etterlata seg ein kongregasjon av sanne disiplar. Forfattaren brukar nettopp denne allusjonen til kyrkja som institusjon for menneskesamfunnets bevaring, t.d. *"the academy and confraternity of painters and sculptors (...)"* <sup>230</sup>. Med dette kjem Vasari sin andre historisk viktige prestasjon inn i biletet, for at bodskapen skal bevarast og ikkje gløymast, for at ein ny mørk forfallsperiode ikkje skal setja inn. Han institusjonaliserar kunnskapen oppnådd fram til høgrenessansen i eit akademi, med den aldrende Michelangelo som første faglege overhovud. Etter akademiets *curriculum* skal studentane alt då primært læra seg teikning; *disegno*, alle tre kunststartar sin ekvivalent til nyplatonismens reine, immaterielle idéar. Innbildning via *disegno* føregår frå naturmodellar og ikkje minst frå dei kanoniske *exemplum* fortidas store kunstnarar, liksom helgenar, har lagt igjen for sine etterfølgjarar. Like viktig er opplæringa i passende

---

<sup>229</sup> Innleiinga på den engelske oversetjinga av Vasaris Michelangelo - biografi, der sitatet er teke frå, startar på s. 325 i Vasari (1568) v/Bull (1987).

<sup>230</sup> *Ibid.*, s. 433.

eller verdige sosiale omgangsformer med ei innføring i antikk kultur og samtidig hoffkultur. Overført til lerretet reflekterer denne opplæringa rett kunnskap om "*decorum*"; om kva som er det retorisk korrekte stilnivået for ulike motiv. Trass i all praktisk og særleg teoretisk fagopplæring understrekar akademiet stadig meir i tiåra framover at regelkjennskapen ikkje er eit mål i seg sjølv, men middelet for å nå fram til ein absolutt, overintellektuell fortrulegheitskunnskap; kunstens *grazia*, som ikkje residerer i (hand)verket. Derfor brukar manieristane ofte omgrepet "*vaghezza*" om den sublimе estetiske venleiken; altså noko vagt eller uklart som kan gripast like lite med rasjonaliteten som med sansane. Den siste biten, å føra studenten heilt fram til enden på vegen, med realiseringa av det konkrete verket, er eit ansvar akademiet ikkje kan ta frå einskildpersonen. På bakgrunn av kongregasjonens opplæring i doktrinen, må sanningssøkjaren lytta til sin eigen "*genius*"; himmelske, musiske inspirasjon. Etter eige auge og eiga perfektionerte dømmekraft; "*giudizio*", tilfører ein frå sitt indre den avgjerande biten; *grazia*, i det konkrete verket, som gjer at innstuderte komponentar bindast saman til ein mirakuløs heilskap. *Grazia* kan ikkje lærast rasjonelt eingong på akademiet, sjølv om ein må gå via dets institusjonelle forvaltning av den rette læra, men kjem til uttrykk enkelt, spontant; med "*facilità*", i den intellektuelt veldisponerte og moralsk gode kunstnarens einskildverk.

Vi innser då òg når vi har eit manieristisk verk framfor oss at personen bak vil visa at han er i stand til å overgå og forbetra naturens målbare mekaniske og rasjonelle prosessar, at hans sinn; *mens*, svevde i ei overjordisk idéverd hinsides fysikk, tid og rom, i augneblinken verket vart til. Spesielt relevant er dette i religiøse maleri, som på ingen måte er eit vindauge mot den trivielle, ufortolka omverda slik vi innbillar oss å forstå dette renessanseomgrepet, men ei gjennomskoding til ei sann, ideell verd. I figurmodelleringa er teikna på overrasjonalitet t.d. tåkelagde, vage konturar, lange lemmer i grasiøse rørsler og overnaturlig kraftige torsjonar, samt figurgrupper, intense gestar og frenetiske forflyttingar i rommet det ikkje sjeldan er umogeleg å gripa den saklege funksjonen til. I staden for eit geometrisk korrekt perspektiv der figurane er plasserte i matematisk kalkulerlege innbyrdes avstandar i biletrommet, lagar kunstnaren det vi oppfattar som fantastiske og inkoherente planforskyvingar under si opplysning frå ei dømmekraft som tilhøyrer ei anna verd enn den naturlege eller elementære. Komposisjonane er kompliserte og kaotiske fordi meininga, liksom den religiøse sanninga, korkje kan eller skal vera tilgjengeleg for alle ved overflatisk observasjon. Det er ein hermetisk eller skjult viten reservert for dei få utvalde, dei som er verdige gjennom sitt arbeid og si erkjenning av at intellektet er underlegent den viten som ligg utanfor seg sjølv. Liksom sanne kristne må skoda meininga bak Evangelietts kryptiske bilete og likningar, så må den verdige betraktar dechiffra like utgjengelege kunstverk for å kunna

skoda den bakanforliggende idéen og få ei personleg oppleving av total einskap i sitt *mens*<sup>231</sup>. Manierte eller handverksmessig forbetra røyndomsvisjonar, er styrka medium for transmisjon av høgare viten, og vår oppgåve er å leva oss inn i eller harmonera vårt sinn i høve til den kunnskap som er kanalisert i verket. Nye løysingar i tråd med denne synsmåten er ofte kalla innovasjonar; ”*innovazione*” eller ”*invenzione*”. Om slike interessante estetiske normer låg til grunn for Vasari - akademiet, utelukkar det på ingen måte at dets medlemmer, inkludert Vasari sjølv, ofte mislukkast i sitt forsett på å laga verk som etter kriteria er gode. Motsett må det innvendast at vår tids tendens til å avskrive manierismen som eit blindspor på prinsipielt grunnlag, er like unyansert.

I 1593 opprettast i Roma eit meir tidsaktuelt eller reformtilpassa manieristisk akademi; ”*L’Accademia di San Luca*” under leiing av ein av denne tradisjonens viktigaste representantar då; Federico Zuccaro. Andre framstående personlegdomar i miljøet, blant mange, er Giuseppe Cesari, titulert Cavalier d’Arpino, og Giovanni Baglione. Zuccaro (1607) og Baglione (1642) skreiv dessutan kvar sine kunsttraktatar som m.a. kastar lys over korleis deira fundamentalt vasarianske estetikk er vorte modifisert i forhold til samfunnsutviklinga. Seinare års artiklar om biletkunsten i denne perioden har<sup>232</sup> prøvd å gje eit meir konstruktivt bilete, i vissa om at han tradisjonelt har vore klemt inne mellom renessanse og barokk, og karakterisert som negative derivasjonar av andre epokar, med omgrep som seinmanierisme og motmanierisme. Romersk ”*arte sacra*” eller ”heilag kunst”, er prøvd lansert som erstatning. I vidaste forstand ligg forklaringa i nemnte reformprosjekt med å gjera pavestaden til ein heilag, ikkje profan by. Roma skulle framstå som ein stad reinska for laster, ein replika på jorda av den evige byen dei truande skulle til. Dersom ein skal nærma seg ei forståing av den omfattande produksjonen og populære tilbedinga av verk som fell under nemninga *arte sacra*, nyttar det ikkje å trekka inn stilistiske kategoriar og akademiske konstruksjonsprinsipp åleine. Etter at Trent - konsilet (avslutta 1563) hadde lagt grunnlaget for katolisismens indre fornying og ytre grenseoppgang mot protestantismen, fekk ein kraftig auka fokus på kva jobb verka utførte som reiskap for religiøs fromheit, og på korleis dei fungerte liturgisk. Heilage bilete, som representerar noko guddommeleg utanfor seg sjølv, setjast i positiv kontrast mot profane bilete, verk utan transparens som t.d. rettar betraktarens merksemd mot sensualiteten og den fysiske venleiken til figurar og andre element i biletet. Mange verk ikkje berre frå ung- og

---

<sup>231</sup>Det latinske omgrepet ’*mens*’, som delvis tilsvarear vårt ’sinn’, som er henta frå tysk, står for den guddommelege deltakinga eller lysgneisten som finst skjult i alle menneske, i forhold til Gud som referansepunktet i eit tradisjonelt, kristosentrisk univers. Omgrepet har alltid vore viktig i kristen teologi som ein metafor på uforklarleg eller urasjoniserleg guddommeleg kontakt *mentis a mentis*; frå sin til sinn, men var kanskje aller tydelegast framme i mellomaldersk mystisk teologi, t.d. St. Bonaventura.

<sup>232</sup> Sjå Jones & Worchester (2002).



høgrenessansen, men òg manierismen, fall inn under denne profan - definisjonen. Nakne figurar i avanserte positurar, komplekse allegoriar og komposisjonar, og unnvikande, hermetiske bodskapar vart i regelen tona kraftig ned. "Gammal" manierisme sine kjølege fargar, vibrerande lys, disige konturar og langlemma, grasiøse figurar utan verdsleg sensualitet, fusjonerte derfor med ei styrka interesse for spiritualitet, religiøs ekstase og mystisisme, enklare bodskapar, retorisk klarleik og ikkje minst tydelege kjensler og gestar. Scipione Pulzone si "*Krossfesting*" (1586) (sjå fig. E – 3) kunne neppe vore laga på Vasari si tid, og er eit brukbart døme på denne fusjonen. Traktaten som kanskje fekk mest praktisk innverknad på reformert kunst i perioden, var kardinal Paleotti <sup>233</sup> sin "*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*"; "*Diskusjon omkring heilage og profane bilete*", frå 1582. Alt i tittelen får vi den konsekvensrike inndelinga i to hovudkategoriar, dvs heilagt og profant. I sine teoretiske vurderingar framhevar han dessutan på ein heilt ny og innsiktsfull måte betraktaren si problematiske rolle i konstruksjonen av meining framfor eit bilete. Sjølv brukar kardinalen dette aspektet til å argumentera for at kunstnaren skal etterstreva enkel formidling, fordi verk kan romma tolkingar både motivet og kunstnarens eigne intensjonar ikkje tek høgde for, men som likevel oppstår. Dersom ein "må" mala nakne figurar, bør ein finna løysingar som ikkje vekker umoralske assosiasjonar hos svake betraktarar. Men omvendt kunne Paleotti sin diskusjon, som auka merksemda mot biletbukarens respons, sjølv sagt utnyttast for å utforska det komplekse spenningsfeltet verk - betraktar ytterlegare, slik vi skal sjå at Caravaggio gjorde det. For no skulle vi ha grunnlag for å forstå i alle fall nokre viktige diskusjonspunkt henta frå den komplekse interaksjonen mellom from kunst med basis i vasariansk estetikk og Caravaggio sin arbeidsmetode.

Manieristen Giovanni Baglione (1571 - 1644) kan hjelpe oss eit stykke på veg her. Den innfødde romaren kan vanskeleg oppfattast som ein malar med *genius*, men han rakk å gje ut traktaten "*Le vite de' pittori, scultori et architetti (...)*" i 1642, som inneheldt ein av dei tre mest detaljerte <sup>234</sup> Caravaggio - biografiane vi kjenner. Bagliones stoffutval og vurderingar er nok ekstra farga av det faktum at han i tillegg til å vera ein profesjonell motstandar av Merisi, òg vart ein personleg fiende. Caravaggio er med i ei gruppe kunstnarar som biografen i 1603 går til injuriersøksmål mot fordi dei skal ha spreidd spottedikt mot eit maleri han laga. Likevel er det all grunn til å tru at episoden Baglione skal ha vore vitne til, der akademioverhovudet Federico Zuccaro bagatelliserar oppstyret rundt avdukinga av

---

<sup>233</sup> **Ibid.**

<sup>234</sup> Dei andre to er i Giulio Mancini: "*Considerazioni sulla pittura*" (1617 - 21) og Giovanni Pietro Bellori: "*Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*" (1672).

lombardarens lateral-maleri i "Contarelli-kapellet", var karakteristisk for deira miljø sin første respons på det nye. "Denne kommisjonen (dvs. Contarelli), fordi maleria er laga direkte frå naturen, og fordi dei står saman med andre laga av Cavalier d'Arpino (dvs. freskane i taket), som med sitt talent måtte tola ei viss misunning frå kollegar, gjorde at Caravaggio sjølv vart vidgjeten, og maleria vart mykje rosa av vondsinna menneske. Då Federico Zuccaro kom for å sjå maleria, medan eg (Baglione) var til stades, sa han: "Kva skal alt dette oppstyret bety?", og, etter å ha studert heile verket grundig, la han til: "Eg ser ikkje anna enn Giorgione sin tankegang i biletet av helgenen der Kristus kallar han til apostolatet"; og flirande, medan han undra seg over alt oppstyret, snudde han ryggen til og gjekk sin veg saman med Gud"<sup>235</sup>. (Mi understreking). Det burde vera overflødig å utdjupa at dette sitatet avslørar like mykje om Baglione og hans oppfatning, ikkje delt av dei mange "vondsinna" som ikkje skreiv biografiar, som det seier om Caravaggio sjølv. Men vel så interessant er det å setja den aldrande manieristen Zuccaro sin Giorgione - replikk inn i samanheng med Vasari sitt kunstteoretiske standpunkt overfor venetiansk giorgionisme kontra florentinsk - romersk *maniera*. Dei teoretiske implikasjonane her stikk mykje djupare enn ein rein dragkamp mellom *colore* kontra *disegno*<sup>236</sup>. Raabe (1996)<sup>237</sup>, som hevdar at Caravaggios kunstnarlege hovudinteresse gjennomgåande er "der Imaginerte Betrachter", byrjar si drøfting med utgangspunkt i dette sitatet. Mange ulike tolkingsforslag for *pensiero* har dukka opp gjennom tidene, og Raabe nemner *invenzione, stile, maniera, idea, concetto* og *Vorstellung* som viktige døme. I det siste har ein føretrekt å vurdera "*pensiero*"; tankegang, som ei rein malarteknisk ytring. Her inneber det ein direkte framstilling på lerretet etter naturmodellen, og ikkje eit verk formidla av ein lengre utveljingsprosess som går via førebuande teikningar. Raabe, rimeleg nok, etterlyser og gjennomfører ei naudsynt klargjering av omgrepet i sin historisk plausible kontekst, og trekk inn personen Baglione samt dei to alternative malemetodane. Men ingen verkar enno å ha påpeika det mest omfattande kunstteoretiske apparatet som Zuccaro si samanlikning med Giorgione tillet oss å inkorporera viktige delar av samtidas Caravaggio – resepsjon i; nemleg Vasaris giorgionisme. Ved sida av sjølve Giorgione -

<sup>235</sup> Baglione biografien finst publisert i mange kjelder. Hibbard (1985), ss. 351 - 56, har òg ei engelsk omsetjing attmed den italienske originalteksten: "Quest'opera, per havere alcune pitture del naturale, e per essere in compagnia d'altre fatte dal Cavalier Giosepe, che con la sua virtù si haveva presso i professori qualche invidia acquistata, fece gioco alla fama del Caravaggio, & era da'maligni sommamente lodata. Pur venendovi a vederla Federico Zuccherò, mentre io era presente, disse, Che rumore è questo? e guardando il tutto diligentemente soggiunse. Io non ci vedo altro, che il pensiero di Giorgione nella tavola del Santo, quando Christo il chiamò all'Apostolato; e sogghignando, e maravigliandosi di tanto rumore, voltò le spalle & andossene con Dio".

<sup>236</sup> "Disegno" må for all del ikkje oversetjast med vår tids klisjé "design". "Teikning" er betre. Men teikninga er for akademia den prosessen der (ein meiner) ein får fram gjenstandens underliggande reine, formale eller ideale uttrykk, friggjort frå fargen og andre tilfeldige eigenskapar ved materien'.

<sup>237</sup> Sjø Raabe (1996), del 1, for hans kritikk av nemnte, samt eit utval av andre kjelder om Caravaggio.

biografien, rommar innleiinga om Tiziano<sup>238</sup> sitt liv den klaraste normative kritikken av den gåtefulle mannen frå Castelfranco ved Venezia. Vasari rosar Tizianos lærar for hans evne til å gjengje kroppsoverflater, fargar og skuggespel, som får figurane til å tre fram i levande relieff ut frå lerretsflata. Fordi han malte rett frå modellen, stod han aldri i fare for å kopiera andres verk. Meir overtydande enn nokon andre før han, sjølv nordiske malarar han var påverka av, pusta Giorgione liv inn i malte figurar. Biografien rommar mange ”rosande” karakteristikkar med dobbelt botn som denne: ”(...)he was highly gifted by nature; and he fell so deeply in love with the beauties of nature that he would represent in his works only what he copies directly from life”<sup>239</sup>. Baglione strør òg rundt seg med rosande ord om Caravaggio sin fascinasjon for å arbeida ”dal naturale”; ”frå naturen”. Snart innser vi imidlertid at smigeren er ledd i ein vidare strategi for å stempla Merisi som ein kunstnar utan vilje eller evne til å heva seg over nivået for den mekaniske naturimitasjonen, som gode kunstnarar på same tid klassifiserar som reint råmateriale, i ei nedsetjande forståing av kva tidas naturfilosofar kallar *prima materia*<sup>240</sup>. I påfallande analogi til Vasaris giorgionisme, skildrast den nye Michel’ Angelo anno 1600 i negativ kontrast mot Buonarroti, som ein figur som trass i betre rammevilkår og ytterlegare 300 års teleologisk historietutvikling, berre er i stand til å prestera på Giotto sitt nivå. Introduksjonen til Tiziano<sup>241</sup> inneheld grunnleggjaren av akademiet sin mest eksplisitte Giorgione - kritikk. Tiziano sin lærar utviklar ein original stil, men hans prinsipp om å mala med gjenstanden framfor auga, direkte med fargar på lerretet og utan å gå omvegen om teikningar og skisser, bryt med den sanne ”*arte del disegno*”; kunsten med teikning som grunnlag. Pga. dette valet etter dårleg dømmekraft, gjer Giorgione seg til ein slave av naturen fordi han må ha modellen kontinuerleg framfor seg. Dette er ein unødvendig tungvint metode som kunstens kvalitet lid under, og etterlet eit stivt og overstudert inntrykk, utan den avgjerande spontanitet eller *facilità*. Dessutan er det umogeleg å laga ein god komposisjon utan å prøva seg fram først med skisser på papir. Baglione omtalar òg somme av

<sup>238</sup> Sjå Vasari (1568) v/ Bull (1987), ss. 272 - 277 og ss. 443 - 444.

<sup>239</sup> *Ibid.* s. 272.

<sup>240</sup> ’*Prima materia*’ er ikkje nokon bestemt materie, men ein felles underliggande materiell substans.

Bestanddelen er absolutt minimal, og såleis forskjellslaust til stades i alle ting. Det tradisjonelle synet var at *prima materia* er eit passivt og mottakande prinsipp, men på Caravaggios tid hadde ein hermetisk naturalisme oppstått som la til grunn at *prima materia* komplementerte lyset eller idéen som sjølvstendig, aktivt og generativt prinsipp. Å bruka mørke som metafor for materie, og lys for idéen, er eldgamle løysingar, men dei er særskilte aktuelle i den kulturelle diskursen rundt år 1600, i stor grad som påkledning for nemnte nye meningsinnhald. Foucault sine tankar om det irrasjonelle vs det definerte, er ei av vår tids isomorfe frambringingar av det same.

<sup>241</sup> Det er naudsynt å presisera, for å unngå forvekslingar, at Vasari si vurdering av Tiziano legg for dagen ein vesentleg større ambivalens. Sjølv om forfattaren seier seg lei for Venezia sin største renessansemalar si manglande evne til å teikna, kjem han i sin 1568 - biografi, laga etter besøk hos Tiziano personleg, òg med vurderingar som er så ureservert positive at dei kan synast å strida mot grunnvollane i hans teoribygning. Vasaris sjel er her delvis splitta mellom det han opplever som estetisk betraktar av eit spesielt einskildtilfelle, og hans teoretiske prinsipp som kunsthistorikar.

Caravaggio sine tidlege verk, hans presumptivt beste, som utførte med ”*diligenza*”; mykje arbeid og flid, men ”*di maniera un poco secca*”; på ein litt stiv eller tørr måte. Her flyt vasariansk 1400 - tals kritikk saman med 1300 - tals kritikken anten for å ramma Giorgione eller Caravaggio. Jamvel ein kunstkjennar som Mancini, uavhengig av akademia og på ingen måte prinsipielt mot Merisis kunst, viser manglande forståing her for at det er mogeleg å få til komplekse historiemaleri av god kvalitet ved å gå rett frå naturen til det endelege mediet; lerretet. Vasari formulerar igjen best innvendinga manieristane frå 1600 like godt kunne framsagt: ”(...) *the use of drawings furnishes the artist’s mind with beautiful conceptions and helps him to depict everything in the natural world from memory; he has no need to keep his subject in front of him all the time or to conceal under the charm of his colouring his lack of knowledge of how to draw (...)*”<sup>242</sup>. Baglione sin konklusjon om Caravaggio er at han hadde god *maniera* vedrørende å ”*colorire dal naturale*”; å farga frå naturen, sjølv om han ”(...) *ved representasjonen av tinga ikkje hadde mykje dømmekraft når det gjeld å velja det gode, og velja bort det dårlege*”<sup>243</sup>.

Baglione kritiserer ved fleire høve Merisis seine, religiøse kunst for ”*leggieresse*”; lettsindigheit, og ”*poco decoro*”; lite verdigheit, i forhold til det maleria i den høgaste sjangeren burde ha. Tanken byggjer på antikk retorikk sin inndeling i stilnivå, der høgstil passar best for religiøse motiv. Manieristen refererar til skitne klede og føter, samt andletsuttrykk og kroppspositurar som minner lite om danna og spirituelle personar. Mangel på *decorum*, når ein meiner å kunna påvisa dette, er som vi var inne på i samband med Paleotti sin traktat, òg ei alvorleg innvending frå geistleg hald mot bilete som har som hovudfunksjon å styrka fromheita hos betraktaren. Det er mogeleg at slike omsyn kan ha vore blant dei vesentlegaste årsakene til at Caravaggios altarmaleri vart avviste fleire gonger, skal vi tru biografane. Vi har faktisk bevart eit brev frå 1603 av kardinal Ottavio Paravincino, ein geistleg tilknyta oratorierørsla, der mottakaren vert åtvara mot Caravaggios malarkunst, skildra som halvvegs mellom heilag og profant; ”*mezzo tra il devoto, et profano*”<sup>244</sup>.

### **ROMA - AKADEMIET:**

Giovanni Pietro Bellori (1613 - 1696) levde òg storparten av sitt liv i Roma. Han var arkeolog, antikvitetsamlar og lærar ved ”*Accademia di San Luca*”, og dessutan ein nær venn av og åndeleg mentor for den store klassisk - barokke malaren Nicolas Poussin. Til forskjell frå Baglione, hadde han ikkje personlege konflikter med Caravaggio, men den kunstteoretiske

---

<sup>242</sup> Jfr. Vasari (1568) v/ Bull (1987), ss. 443 - 444.

<sup>243</sup> Sjø avslutninga av Bagliones biografi, t.d. i Hibbard (1985) s. 356: ”(...) *nel rappresentar le cose non avesse molto giudizio di scegliere il buono, e lasciare il cattivo*”.

<sup>244</sup> Sjø Brown (2001), s. 276.

motstanden er minst like kraftig. Bellori utnyttar sin fagkunnskap til fulle for å diskreditere Merisis verk i forhold til reglane for god kunst som gjaldt for den nye akademiske tradisjonen, som han truleg var viktigaste einskildperson bak.

Som nøkkelperson i samtidas akademiske miljø og forfattaren av ein innverknadsrik kunsthistorisk traktat, var denne mannen si tids Vasari. Vi har rett nok flytta oss til midten og jamvel andre halvdel av 1600 - talet. Men valet er rettferdiggjort av at Bellori ikkje berre formulerte dei estetiske prinsippa som skulle styra den gjengse Caravaggio - resepsjonen for om lag 200 år framover. Akademikaren gjorde òg utstrekt bruk av kjeldemateriale frå dei meir klassisk orienterte miljøa som oppstod i Roma ved byrjinga av hundreåret for å finna sin eigen teoretiske basis. Verket "*Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*"; "*Liva til dei moderne malarane, skulptørane og arkitektane*"<sup>245</sup> frå 1672, har grunnleggjande likskapar med så vel som forskjellar frå toskanarens meir kjente bok, som det brukar som ein slags mal. Tekstens analytiske struktur kan seiast å bestå av desse komponentane: føreord, biografi, verksskildringar, utføringmessige og teoretiske observasjonar, og endeleg ei vurdering av personens fysiske framtoning og karaktereigenskapar<sup>246</sup>. Første og siste punkt er innleiing og avslutning på biografiane, medan dei øvrige tre flettast meir inn i kvarandre. I forhold til Vasari er opplysningar om personen mindre vektlagde, og det anekdotiske er tona ned. Ei klar prioritering gjevast til skildringane av verka og ein gjennomtenkt teoretisk vurdering av kunstnarens framgangsmåte, ifølge Bellori sjølv etter råd frå vennen Poussin. Ein annan interessant endring samanlikna med forfattar - førebiletet, er at 1600 - tals kunsthistorikaren går endå lenger i retning av å nedprioritera det praktiske til fordel for det teoretiske i kunstnarutdanninga. Vasari sine kapittel om kunstmidla, frå fargepigment til ulike steinmateriale, er av Bellori ikkje vurdert som viktig nok å halda på. Sjølv om det nye *Vite* var tenkt å vera ei slags historisk forlenging av eller *appendix*<sup>247</sup> til Vasari, manglar òg toskanarens tendens til å relatera god kunst til samfunnsutviklinga i eit bestemt geografisk område. I 1668 avviser forfattaren sjølv at det moderne *Vite* kjem til å handla om malarar frå

---

<sup>245</sup> For ytterlegare utdjujingar om personen Bellori og hans store tyding for akademiet og kunstteorien, sjå **Gasparri & Borea (ed) (2000)**. Elles har eg brukt hans "*Vita di Michelangelo da Caravaggio*" frå **Hibbard (1985)**, til dette underkapittelet. Det finst òg ei ofte tilrådd, men vanskeleg tilgjengeleg, italiensk kritisk utgåve laga av Evelina Borea (1976) av det omfangsrike verket i sin heilskap, som eg ikkje har konsultert. Ei engelsk omsetjing er dessutan nettopp publisert, i 2005. Konsultert her er eit anastatisk opptrykk (1967) m/ innleiing.

<sup>246</sup> Kor underleg det enn verkar på oss, var det som kallast fysiognomikk allment akseptert vitskapeleg metode til ein viss grad fram til andre verdskrig. Fysiognomikkens idégrunnlag er at ein person sine utsjånadsmessige likskapar med fenomen ein elles finn i naturen, òg gjev oss informasjon om personlegdomen og medfødde positive eller negative evner. Om personens fysiske framtoning t.d. minna om eit esel, eit viktig "teologisk" dyr, hadde han òg andre eigenskapar til felles med eselet, der dei positive er evna til å gjenkjenna, følgja og lyda sin herre, og standhaftigheit i handlingar og arbeid.

<sup>247</sup> For korleis det i tidas danna krinsar til dels vert omtala som *appendix* til eller tillegg til/ framhald av Vasari; sjå **Gasparri & Borea (ed) (2000)**, s. 170.



Roma eller nokon annan region. Og 4 år seinare viser det seg at Bellori har internasjonalisert forståinga av kven som tek del i kunstens utvikling på eit høgare eller lågare plan. To flamske kunstnarar (van Dyck og Rubens) og to franske (Duquesnoy og Poussin) er med i ein total gruppe på berre tolv. Geografisk representativitet reflekterast ikkje i ein tilsvarande balanse mellom kunststartane, trass i kva tittelen lovar. Nesten ingen skulptørar og arkitekter er med. Artikkelforfattar Charles Dempsey<sup>248</sup> si oppfatning er at Bellori ville visa at malarkunsten i den nye gullalderen hadde fått ein dominerande posisjon over sine søsterkunstar både kvalitetsmessig og i talet på kunstutøvarar. Hovudteksten inneheldt altså berre tolv kunstnarbiografiar, der kronologisk suksesjon og eventuelle interesser for å presentera ei total oversikt, er heilt underordna. Det snevre kritiske utvalet av stoff er gjort for å underbyggja forfattarens eigen argumentative strategi og for å forklara og konsolidera eit bestemt kunstsyn. Avhistoriseringa stadfestast på den eine sida av presensen av Federico Barocci og Domenico Fontana, 1500 - tals manieristar, og på den andre sida av at toneangjevande kunstnarar som Carlo Maderno, Antonio Carracci, Francesco Albani, Guido Reni og Guercino, alle tidlegare enn Poussin, er uteletne frå den publiserte første delen. Etter planen skulle Bellori ha gjeve ut ein andre del med ytterlegare sju biografiar, samt kommentarar, men trass i desse modifikasjonsplanane, var det versjonen med tolv kunstnarar som faktisk vart distribuert og fekk reelle historiske konsekvensar via tidas lesarar for ein kulturell diskurs.

Kunstnarbiografiane er plasserte inn i ei kompleks allegorisk innramming som gjev oss fleire indikasjonar om kva for samanheng dei skal tolkast i. Femten allegoriske figurar er distribuerte mellom framsida, dedikasjonen, det vidgjetne føreordet "*L'Idéa del Bello*", og dei tolv biografiane, som i tillegg har tolv portrett av kunstnarane. Oversikta over biografiane til kunstnarane og allegoriane som karakteriserar dei, er ordna slik: 1) *La Fama Buona: Vita di Annibale Carracci*(**82s**), 2) *MVTA POESIS: Agostino Carracci*, 3) *GEOMETRIA: Domenico Fontana*, 4) *STVDIO VIGILANTI: Federico Barocci*, **5**(sjå fig. E – 4) ***PRAXIS: Michelangelo da Caravaggio***(**18s**), 6) *DANT NOBIS PRAEMIA REGES: Pietro Paolo Rubens*, 7) *IMITATIO SAPIENS: Antonio van Dyck*, 8) *CALAMO LIGANTUR EODEM: Francesco di Duquesnoy*, 9) *CONCEPTUS IMAGINATIO: Domenico Zampieri*, 10) *NATVRA: Giovanni Lanfranco*, 11) *TRES SORORES: Alessandro Algardi*, 12) *LVMEN ET VMBRA: Nicolò Pussino*(**66s**)<sup>249</sup>. (Mi understreking). Dei tolv kategoriane framviser ingen klar og koherent logisk samanheng, men det er i korrespondansen mellom biografiane og dei tilsynelatande dekorative allegoriane at vi må prøva å finna Belloris kritiske intensjonar. 3), 4), **5**, 10) og 12) er alle å rekna som

<sup>248</sup> Sjå Gasparri & Borea (ed) (2000).

<sup>249</sup> *Ibid.*, ss. 170 - 171.



dygdsegenskapar. 2), 7) og 9) er ideal for malarkunsten som heilskap. 8) og 11) viser til søsterkunstane, medan 6) refererar til kunststartane si offisielle godkjenning. Dei to kvalitativt viktigaste kategoriane i høve til Bellori sitt biletsyn og historieoppfatning, framleis syklisk og teleologisk som for Vasari, er den første; Annibale Carracci, og den siste; Nicolas Poussin. Desse er personifikasjonane av dei to gullaldrane kunsten har vorte velsigna med innanfor det samtidsmoderne tidsspennet dei tolv representerar, i forlenging av den prosessen Vasari tolka Michelangelo som kulminasjonen av. Men for Bellori er det heller Rafael som er himmelsendt for å perfektionera antikkens gjenfødning under den første tidsalderen, kanskje fordi både han og Annibale Carracci er gravlagde i Romas antikke stormonument *Pantheon*, og han siktar mot å etablera (som Bellori greidde) idéen om Roma som vestleg kulturs vogge. Det var Annibale som deretter, ca 70 år etter Rafael's død, vart sendt frå himmelen, eller i alle tilfelle frå sin heimby Bologna, for å reanimera kunsten i den evige stad, etter at verksemdene der i mellomtida hadde vore inne i ein bølgedal. Norditalienaren inkorporerer tydelegvis det alle dei tolv dygdene 2) – 11) berre har eit ufullstendig sett av. Utbyttet framstillast imidlertid som gjensidig, for det er først etter at Carracci sin kunst er romanisert gjennom byens påverknad ved sitt antikke ruinlandskap, at han ser dei sanne formene og modnast som kunstnar. Om malarane ikkje tilhøyrer staden, poengterast det at dei som reisande stimulerast positivt i sin ånd av Romas tidlause kulturelle og monumentale atmosfære. Kunsten så vel som akademiet internasjonalisert, men ”*romanitas*”; Roma - kunnskap og Roma - reiser, framhevast overtydande som hovudingrediensen i oppskrifta på god danning og god kunst, som er to sider av same sak. Ei ny openbaring skjer i den tredje gullalderen, etter ei nedgangstid følgd av nye gradvise oppstigingar til illuminasjonen, i og med Poussin, men hans kunstnarlege perfektion har sin føresetnad i ein tilsvarande romaniseringsprosess. Poussin - effekten har enno ikkje svekka seg i skrivande stund for Bellori, og liksom Vasari vil han institusjonalisera den fremste kunstnarens viktigaste prinsipp, som er ei gjenfødning av det høvesvis Rafael og A. Carracci stod for, og bevare kunstnarleg *status quo* for ein heimby som då alt er i ferd med å mista sitt hegemoni økonomisk og politisk. Etter trettiårskrigen (1618 - 48) går det gradvis nedover for Roma, medan Paris aukar si makt kvar dag. Erkeromaren Bellori føler seg då meir eller mindre forplikta til å redefinera byens mening. Det gjer han med sitt kunsthistorieverk.

Bølgedalen innanfor Belloris historiske struktur er busett av personane ca midt mellom, som anten har færrest eller svakast dygder dei er perfektionerte i. Ikkje berre Caravaggio, men òg van Dyck og Rubens, får gjennomgå. Sistnemnte er t.d. ein lærd og kultivert mann, men dårleg som malar, og figurane til Rubens manglar form under fargens sensuelle sjarm. I gruppa av antiheltar er likevel Caravaggio den mest utskjelte, og hans

allegoriske figur PRAXIS står for det mekaniske, manuelle arbeidet med å forma materien etter sanseintrykka, den mest primitive eigenskapen ein kunstnar må ha, og som i seg sjølv ikkje involverar intellektet. Merisi er såleis teken med i den eksklusive gruppa av kunstnarar som saman dannar eit bilete på samfunnets hierarkiske struktur, fordi han er det mest reindyrka dømet på naturbasisen som har kulturuttrykka i stigande graderingar over seg. Visse viktige affinitetar mellom Bagliones og Belloris normative kritikk er altså mogelege å påpeika ut frå deira felles referansegrunnlag i Vasari. Giorgionismens funksjon som forklarande element er tydelegast uttrykt alt i andre avsnitt av Belloris lange biografi. Rosen av *colore* og *imitatione dal naturale* går att i omtala av dei lågaste kunstnarane, det einaste dei finn å snakka om i den totale mangelen på *disegno*, *decorum*, *bellezza* (venleik), *giudizio*, *invenzione* og *idea*. Forklaringane på kvifor Caravaggio aldri skodar dei guddommelege formene, men i motsetnad til Annibale vert stadig dårlegare i sitt yrke, ser begge, og spesielt Bellori, som eit uttrykk for at han gjev tapt for dei negative karaktermessige disposisjonane som ligg latent i fysiognomien: ”Denne måten (dvs den seine malemåten) til Caravaggio samsvara med hans fysiognomi og utsjånad. Han hadde ein mørk farge, mørke auge, svarte augnebryn og hår; og dette kom så naturleg til uttrykk i hans malemåte. Den første ”maniera”, sødmefylt og rein i sin farge, var den beste, og innanfor denne hadde han oppnådd dei største merittane og vist seg som ein prisverdig, framragande lombardisk fargebrukar. Men han forsømte så dette i den andre mørke/obskure malemåten, trekt inn i skuggane av sitt eige temperament, liksom han i sin veremåte òg hadde noko grumsete og stridslystent ved seg”<sup>250</sup>. Det er ei kjent sak at Merisi møtte stadig fleire problem mot slutten av eit liv som truleg enda miserabelt på ei strand utanfor Roma. Ei litterær regissering av eit personleg forfall er då særleg veileigna å ty til for å underbyggja korleis kunsten følgjer biografien etter den gjengse teorien om *automimesis*; at ein imiterer sine eigne gode og dårlege eigenskapar på lerretet.

Enno så seint som i 1642, i høve utgjevinga av Bagliones *Vite*, hadde Bellori hylla ikkje berre Carracci, men faktisk òg Baglione og Caravaggio. Men belloriansk estetikk er likevel langt frå identisk med Baglione sitt syn. I åra framover, påverka av sin franske klassisistiske omgangskrins ved akademiet, kom Bellori til å endra kraftig ikkje berre si vurdering av Caravaggio, men òg av det manierismens truleg siste ideolog hadde stått for. Den nemnte klassisisme hadde eit fundament i det såkalla Carracci - akademiet, som malarane

---

<sup>250</sup> Sjå t.d. Hibbard (1985), ss. 373: ”Tali modi del Caravaggio acconsentivano alla sua fisionomia ed aspetto era egli di color fosco, ed aveva foschi gli occhi, nere le ciglia ed i capelli; e tale riuscì ancora naturalmente nel suo dipingere. La prima maniera dolce e pura di colorire fu la migliore, essendosi avanzato in essa al supremo merito e mostratosi con gran lode ottimo coloritore lombardo. Ma egli trascorse poi nell'altra oscura, tiratovi dal proprio temperamento, come ne' costumi ancora era torbido e contenzioso;”.

i Carracci - familien stifta i Bologna i 1580 - åra og så tok med seg på flyttelasset til Roma ca 1595. Deira viktigaste kunstteoretiske talsmann var sannsynlegvis bolognesaren Giovanni Battista Agucchi. Han forfatta ein traktat rundt 1610 som dessverre er gått tapt, men vi har ein viss kjennskap til innhaldet fordi traktaten er blant Belloris hovudkjelder, og vert sitert fleire gonger. Eitt adoptert verkemiddel er bruken av litterære *topoi* som er klisjear i samtida, for å konstruera ei bestemt kunstnarlegende om Caravaggios person etter eit fastlagt litterært skjema frå antikken. Alt i si første setning parafraserer Bellori dette fragmentet frå Agucchi: ”*Caravaggio må ein samanlikna med Demetrius (i Quintilians skrifter), fordi han har forlate idéen om det skjønne, for å følgja heilt og haldent likskapane*”<sup>251</sup>. (Mine understrekingar). Ved gjennomgangen av Merisis arbeid med å laga eitt av sine tidlege sjangermaleri, der ei sigøynardame lurer til seg ein ung manns ring, utarbeidar Bellori denne strategien. Kunstnaren vender ryggen til antikkens *exemplum* og plukkar opp sin modell rett frå gata, i ei natursyklisk/ naturalhistorisk reaktualisering av eit *topos* frå Plinius si ”*Natural History*”, XXXIV, 61, der malaren Eupompos peikar ut på ei menneskemengd og ytrar at det er naturen sjølv ein bør imitera, og ikkje tidlegare og samtidige kunstnarautoritetar.

Den vesentlegaste og mest rammande kritikken, ikkje berre overfor Caravaggio men like mykje overfor Bagliones manieristiske tradisjon, gjeld manglane i høve til klassisk - akademiske estetiske normer. Her støttar på nytt Bellori seg avgjerande til eit omgrep vi finn igjen i bevarte fragment frå Agucchi (ca 1610), dvs. det aristoteliske prinsippet om selektiv naturalisme: ”(...) malarane som berre imiterar tinga slik som dei finnast i naturen, og (...) folkehopen (...) fordi han ikkje kjem så langt som til å kjenna den venleiken som naturen gjerne vil uttrykka, stansar opp ved det som dei (først) ser uttrykt, sjølv om det dei då finn har låg grad av perfeksjon. Av dette følgjer så at folket likar tinga som er malte og imiterte frå naturen, fordi det sjølv er vant med å sjå slik, og imitasjonen av det som er fullstendig kjent, fell òg mest i smak. Men det forstandige mennesket, som hevar tanken mot idéen om det skjønne, som viser seg i naturen, vert bortrykka av skjønneheita, og kontemplerar denne som noko guddommeleg”<sup>252</sup>. Vasari (1568) vil derimot ta utgangspunkt i guddommelege former som alt er vorte impregnert i den kultiverte kunstnars sinn, og etterpå korrigerer desse mot

<sup>251</sup> Sjå t.d. **Bologna (1992), kap IV:** ”*Caravaggio si deve comparare a Demetrio, perché ha lasciato indietro l'Idéa della bellezza, disposto a seguire del tutto la similitudine*”. Det understreka omgrepet kom òg til å utgjera grunnsteinen i Belloris eigen teoribyging.

<sup>252</sup> Sjå **Bologna (1992), kap. V:** ”(...) li Pittori, che imitano solamente le cose, come nella natura si trovano, e (...) il volgo (...) non arrivando a conoscere quella bellezza che esprimere vorrebbe la natura, si fermano a quel che veggono espresso, ancorché lo trovino oltremodo imperfetto. Da questo ancora nasce che le cose dipinte e imitate dal naturale piacciono al popolo, perché egli è solito a vederne di sì fatte e l'imitazione di quel che a pieno conosce, li diletta. Ma l'huomo intendente, sollevando il pensiero all'idéa del bello, che la natura mostra di fare, da quello vien rapito, e come cosa divina lo contempla”.

augets naturobservasjonar: <sup>253</sup>”*The idea which the artist has in his mind, must be translated into what the eyes can see, and only then, with the assistance of his eyes, can the artist form a sound judgement concerning the inventions he has conceived*”. I alle fall frå og med Wittkower<sup>254</sup> har ein såleis meint at ein god måte å oppsummera ulikskapane mellom dei tre skulane på, er at manieristisk teori legg hovudvekta på ein deduktiv metode inspirert av platonistisk erkjenningssteori, der kunstnarane går frå dei allmenne idéane i ei transcendental idéverd til kunstverket som einskildmanifestasjon. Klassisk barokk kunstteori, utan at han heilt etterlet tanken om ideale former, legg derimot si hovudvekt på aristotelisk induktiv erkjenningsmetode, der kunstnaren byrjar med å sjå på einskildfenomen i naturen, for så å generalisera ved å velja ut dei beste trekka frå kvart tilfelle. Gjennom selektiv naturalisme, finn kunstnaren så naturens skjønne essens eller *genus*, som bør avbildast. Caravaggio står endeleg i samtidsteorien for den rå, vulgære naturimitasjonen, som ikkje involverar intellektuelle evner i det heile.

Her ligg grunnlaget for dei bellorianske haldningane mot både manierismen og caravaggismen, som nok har bidratt sterkt til at begge retningane døydde ut på andre halvdel av 1600 - talet. Manierismen hadde utvikla ein misforstått ARS<sup>255</sup>, caravaggistane ingen ARS i det heile. Om han først hadde skildra Merisi ufordelaktig som ein arrogant person overfor tidlegare meistrars *exemplum*, framstiller Bellori mot slutten av biografien tidlegare kunst negativt i lyset frå Caravaggio: ”*Után tvil gagna Caravaggio malarkunsten, fordi han kom på ei tid då, ettersom naturen ikkje var mykje brukt, ein simulerte figurane etter praktisk erfaring og manierisme, og ein let seg tilfredsstilla meir av kjensla av ”vaghezza” enn av sanninga*”<sup>256</sup>. Ein person i Bellori sin krins, kalla Pseudo-Bellori, uttalar òg rundt 1660 om dei siste manieristane at ”*Malemåten til denne malaren, dvs Cavalier Giuseppe Cesari d’Arpino, liksom den til Pomarancio og andre malarar av ånd og ikkje av (sann) kunnskap/vitskap, vert no ikkje lenger etterfølgt (...) og (...) verka til Zuccaro og Cav. Giuseppe som er lovprisa så mykje, (...) vert ikkje lenger verdsette*”<sup>257</sup>. (Mi understreking). På Giovanni Pietro

<sup>253</sup> Sjå igjen Vasari (1568) v/ Bull (1987), ss. 443 - 444.

<sup>254</sup> Sjå Wittkower (1999), Vol. I, s. 14. For å vera presis, avgrensar han seg til å skjelna mellom eit overvegande nyplatonistisk 1500 - tals akademi og eit meir aristotelisk 1600 - tals akademi. Linjer til Bellori er ikkje dregne.

<sup>255</sup> Bellori (1672) v/ Battisti & Caciagli (ed.) (1967), ss. 38 og 99, omtalar, vs Baglione, Cavalier d’ Arpino som ein ”ekstrem motsetnad” til Caravaggio, like destruktiv for kunsten, og med like dårlege karaktereigenskapar.

<sup>256</sup> Sjå t.d. Hibbard (1985), s. 371: ”*Giovò senza dubbio il Caravaggio alla pittura, venuto in tempo che, non essendo molto in uso il naturale, si fingevano le figure di pratica e di maniera, e sodisfacevansi più al senso della vaghezza che della verità*”. Det finst ikkje fullstendig dekkande norske omgrep for *maniera*, og det må derfor omsetjast forskjellig alt etter samanhengen. ”*Pratica*”; praktisk erfaring, må nedvurderast som del av verkstadstradisjonen akademiet distanserte seg frå i prosjektet med å fremja kunststartane si sosiale anerkjening.

<sup>257</sup> Sjå Borea & Gasparri (2000), s. 179, fotnote 82: ”*La maniera di questo pittore cioè del Cav. Giuseppe, come quella del Pomaranci et altri pittori di spirito e non di scienza adesso non è più seguitata. (...) Le opere*

Belloris tid utkrystalliserar det seg følgeleg ein ny humanistisk krins av musikarar, kunstnarar, antikvarar, poetar og letteratar som oppfattar sitt miljø som ein gyllen middelveg mellom to ekstremitetar; på den eine sida manierismens fantastiske idéar om ein avbilding av separat himmelsk eksistens, og på den andre ein naturalisme utan seleksjon, følgt av vulgære bohemar som ikkje skil seg ut frå folkehopen. Begge vert frosne ut og marginaliserte, og ei klassisk – akademisk karriere vert vanskeleg å omgå med tanke på sosiale alliansar, mogelegheiter for arbeid og økonomisk overleving. Som ledd i prosjektet med å villa gjenfinna dei ideale formene som noko immanent eller intensjonelt i naturen, kjem den klassisk – barokke teoretikaren med ein vesensdefinisjon av sann malarkunst som gjensidig utelukkar både Caravaggio og manieristane sine biletkomposisjonar: ”*Malarkunsten er ikkje anna enn imitasjonen av menneska sine handlingar*”, eventuelt ”*(...)representasjon av menneskeleg handling*”. Malaren må ha i minnet eksempla for gestar, uttrykk og rørsler som akkompagnerar ei viss handling i tråd med akademiets forståing av antikkens retoriske reglar. Totaliteten av figurar som underbyggjer på ein koherent og ordna måte aksjonen med sine rørsler og gestar, utgjer det Bellori oppfattar som ein *istoria*; ”*ein ordna komposisjon full av figurar, som alle saman rører seg i forhold til (bilet)handlinga*”<sup>258</sup>. *istoria*<sup>259</sup> er f.o.m. Albertis traktat (1435 - 36), rett nok med forskjellige meiningsinnhald, brukt ikkje om ”historie(maleriet)”, lett å forveksla fordi dette er den høgaste sjangeren, som er meint å gje høgast innsikt, men djupast sett om den fullkomne estetiske erfaringa i seg sjølv; når alle komponentane i kunstverket for betraktaren går opp ein høgare meiningsdannande heilskap. Bellori og hans krins fastset så ei forståing av premissa for at *istoria* kan oppstå ved å sjå nærare på komponentane på sin måte. Handlinga skal vera fullstendig rasjonelt eksplisert i sine *moti* og *gesti*, som står i ein forklarleg relasjon til handlingsgangens sentrale punkt, for å laga god kunst. Figurane må vera velproporsjonerte, i ei innbyrdes plassering som klart avspeglar deira relevans for og hierarkiske grad av viktigskap i handlinga, og ikkje minst stå i eit matematisk korrekt og etterprøveleg forhold til kvarandre i eit geometrisk velordna perspektivrom (**sjå fig. E – 5**). Poussin så vel som den modne Annibale Carracci sin kunst er førebiletlege døme på alt dette, medan manieristane og Caravaggio på ulikt vis fell utanfor

---

*dei Zuccari e del Cav. Giuseppe tanto lodati, (...) non sono più in prezzo*”. Omgrepet *scienza* kan framleis bety både kunnskap generelt, og vitskap som disiplin eller verksemd.

<sup>258</sup> Alle desse tre definisjonane er å finna i **Borea & Gasparri (2000), siste kapittel**: ”*La pittura altro non è che l’imitazione dell’azzioni umane*”, evt. ”*(...) rappresentazione di umana azione*”. ”*Istoria (è) un ordinato componimento pieno di figure, le quali tutte insieme stanno in moto all’azione*”.

<sup>259</sup> Eg brukar som før enkle klammer og kursiv; *x* når eit omgreps djupare meiningsinnhald skal gjerast greie for, og hermeteikn og kursiv; *x*” når ordet omsetjast direkte, den første gongen, i tillegg til vanleg sitering. Ved seinare førekomstar nøyer eg meg med berre kursiv; *x*.



dei klassisk - barokke kunstdefinisjonane, med *vaghezza*<sup>260</sup> eller *chiaroscuro*<sup>261</sup> både når det gjeld figurframstilling, komposisjon og romkonsepsjon. Grunnane for manieristane sine estetiske preferansar har vi vore inne på ovanfor, men òg Merisi produserar ein inadekvat *istoria* i Belloris auge, og han trekk fram fleire døme. Om ”*St. Matteus martyrium*” i kyrkja *St. Luigi dei Francesi*, nemner han spesielt rørsler og komposisjon, som Caravaggio ikkje meistrar eingong etter fleire forsøk: ”*Komposisjonen og rørslene er imidlertid ikkje tilstrekkelege for ”istoria”, sjølv om han gjorde om verket to gonger; (...)*”<sup>262</sup>. Like mykje kritikk får ”*St. Paulus konversjon*” i *St. Maria del Popolo*, fordi verkets ”(...) ”istoria” er totalt utan handling”<sup>263</sup>.

#### ANNIBALE CARRACCI SITT ”FLUKTA TIL EGYPT”:

Knapt noko maleri i kunsthistoria er meir instruktivt å bruka som referanse for belloriansk estetikk enn Annibale Carracci sitt lerretsmaleri ”*Flukta til Egypt*” frå 1603 (sjå **fig. E – 6**), sidan bilete og tekst begge har både solide interne kvalitetar og ein enorm suksess i ettertida. Annibale sitt 1603 - verk, sprunge ut av den nye akademiske krinsen som m.a. inkluderte Agucchi, er truleg det tidlegaste formfullendte maleriet som viser korleis ei viktig kulturhistorisk hending går føre seg i eit klassisk, arkadisk landskap. Eg vågar å påstå at kvar gong ein ser ei av dei mange klassiske landskapsscener i eitt eller anna vestleg museum, er det dette lunette- eller halvmåneforma lerretet ein i siste instans skodar tilbake på. Motivet vart bestilt av Pietro Aldobrandini, pavens nevø, som var til stades under avdukinga av Carracci sitt hovudverk; ”*Galleria Farnese*”, 2. juni 1601. Arbeidet inngjekk i ein total kommisjon på i alt seks lunettar til eit no tapt privat kapell. Dei øvrige fem er heilt eller delvis laga av elevar. Frå teikningar veit vi at familiekapellet hadde seks veggjar og heile tre inngangar. Matteusevangeliet (Matt 2, 13 - 23) er det einaste som, i konsis form, vidarebringer denne hendinga frå Jesu barndom, men ein rik legende- og historietradisjon frå mellomalderen fram til samtida hadde bygd opp eit rikt apparat av symbolske former omkring bibelstaden og utdjupa han med m.a. teologiske og visuelle komponentar. Dei tre første evangelieversa går slik: ”*Da de (vismennene) var dratt bort, viste Herrens engel seg for Josef i en drøm og sa: ”Stå opp, ta barnet og moren med deg og flykt til Egypt, og bli der til jeg sier fra! For*

<sup>260</sup> `Vaghezza´, tyder ”vagheit”, men i samband med manierismens interesser brukast omgrepet om dei uklare og over-rasjonelle eigenskapane den fullkomne, transcendentale idéverda har, der ho eksisterar over intellektet og over den jordiske elementsfæren.

<sup>261</sup> `Chiaroscuro´ kan seiast å innebera `ein kunst som baserar sin poetikk på ei konsekvent blanding av eller kontrastering mellom lyse og mørke felt i sitt medium´, som Caravaggio er rekna for å vera oppfinnaren av. Ordet er ei samansetjing av ”*chiaro*”; klart, og ”*oscuro*”; obskur eller mørk.

<sup>262</sup> Sjå **Hibbard (1985), ss. 365 - 66**: ”*Il componimento e li moti però non sono sufficienti all’istoria, ancorché egli la rifacesse due volte; (...)*”.

<sup>263</sup> **Ibid.:** ”(...) *istoria è affatto senza azione*”.



*Herodes kommer til å lete etter barnet for å drepe det". Han stod da opp, tok barnet og moren og drog samme natt av sted til Egypt og ble der til Herodes var død. Slik skulle det ordet oppfylles som Herren har talt ved profeten: Fra Egypt kalte jeg min sønn."* Ei tid etter barnemordet i Jerusalem døyr Herodes, og engelen viser seg på nytt i ein draum for Josef, seier at dei farefulle tidene er over, og ber han ta det vesle barnet med si mor attende til Israel. Carracci sin lunette er ei kreativ og velformulert visualisering av det indre biletet menneska i hans kulturkrins hadde av denne hendinga. Betraktaren stillast framfor vindaugget mot ein bit av verda lokalisert i eller nær Egypt. Gamle, men livskraftige tre med frodig lysegrøn lauvpyrd slår ein vernande ring rundt ein variert, skjønt roleg natur. I solskinet på toppen av ein åskam ligg ein by laga i antikk arkitektur. Ei roleg rennande elv bryt opp bygningsmassen sitt noko massive, monumentale inntrykk. Ho buktar seg gjennom ein mellomgrunn som òg er prega av gjetarar med sine dyreflokkar, komponenten som har gjeve denne biletverda sitt namn; det pastorale eller arkadiske landskapet. Ein båtførar har brakt over vatnet fire figurar i forgrunnen, no midt i biletet. Den røselege arbeidskaren som passar på eselet der desse to på liknande vis klyv opp ein liten bakke, er Josef. Eselet er eit gammalt teologisk supplement til historia. Ovanfor går ei ung kvinne med ein sart liten baby som klamrar seg inntil hennar kropp. Desse er Maria og Jesusbarnet. Det arkadiske rommet karakteriserast av total harmoni i alle sine delar. Alt, t.d. dei fire elementa jord, eld, luft og vatn, eksisterar i innbyrdes balanse utan ekstreme ytterlegskapar. Engene er friska opp av kjelder og elvar, men der er korkje aude sletter eller eit uendeleg ope hav. Sollyset varmar, men ein kan godt søkja skugge under trea. Ein perfekt likevekt regjerer mellom lys og skugge; *LVMEN ET UMBRA* (sjå pkt. 12 ovanfor), i klassisk forstand. Himmelen er lettsky for ikkje å tillata meteorologiske ekstremitetar som storm eller brennande tørke. Menneskas tilvære som gjetarar framstillast som den optimale balanse mellom nyting; *otium*, og arbeid; *negotium*. Dette er 1600 - talets historiske Egypt. Dette er sivilisasjonens vogge, det tapte paradiset tidas fromme menneske på ein gong skulle kultivera seg fram mot og leita seg attende til.

Vandringa mot ein heilag stad der alt er orden og nåde, dreier seg like mykje om å gjenfinna dei ideale, skjønne formene, *l'Idéa del bello*, i belloriansk estetikk. Skiftinga mellom antikk arkitektur og natur underbyggjer at verdas underliggjande arkitektoniske geometri og talharmoni er eksplisert eller har openbart seg. Derfor respekterar òg Carracci her fullstendig sentralperspektivets rasjonelle, matematiske reglar i sin romkonsepsjon. Dei frå naturen eks-traherte eller ab-straherte mål, areal og volum er hans essens. Alle plan i rommet er velkalkulerte. Figurane er proporsjonalt forminka i mange nivå innover mot bakgrunnen etter kor nær dei er den heilage familien. I prinsippet skal det her vera mogeleg å rekna ut alle

innbyrdes figuravstandar frå det underliggjande rutenettverket (jf. **fig. E – 5**) . Tvilen og det ukjente frå manieristens verdsbilete, av *spirito* og ikkje *scienza*, er driven ut fordi ein kjenner dei korrekte reglane for å halda fram i det uendelege. *Moti*; rørslene til figurane, samsvarar med handlinga; *azione*. Maleriet er eit statisk medium som no ”sannferdig” skal fanga scena i tidas, rommets og handlingas einskap, men for å kompensera for mediets problem samanlikna med litteraturen, med å formidla temporal suksessjon, avslører det komposisjonelle nettverket mellom figurane for oss korleis dei har vore på vandring gjennom fleire etappar forut, m.a. ferjemannen, og korleis den heilage familien straks vil komma til å vandra rett mot oss for å nå sitt mål; Egypt. Figurmodelleringa er òg fullstendig penetrert av perspektivets rasjonelle kartlegging frå inst til ytst. Gestar og rørslar har meiningar baserte på naturstudiar. Spesielt er anatomivitskapen viktig her, ved bokstaveleg tala å gje auka rasjonell inn-sikt i bein, hud, blodårer, musklar og deira funksjonar og samanhengar. Trass i sitt mangfold av fysiske detaljar, godtek ikkje desse miniatyrkroppane eksistensen av løyndomar i sine naturprosessar, slik vi ser det endå tydelegare i storformatsverk (**sjå fig. E – 7**) av akademiets klassisk - mekanistiske skulpturliknande menneskelekamar. Der finst ein ende for kor langt vi kan gå i skildringa før eit ugjennomtrengelig minimumsnivå er nådd, der hud og blodsirkulasjon er forstått endeleg, slik at delane kan byggast vakkert opp til ein ikkje - sublim harmonisk heilskap. I figurmodellering, komposisjon og romoppfatning i den stadig meir dominerande klassiske kunstens diskurs utover 1600 - talet, søker ein dermed å utradera dei før så viktige hermetiske<sup>264</sup> prinsippa om ein ueliminerleg tvil, uvisse og uendelegskap frå epistemologien.

Å setja egyptismen inn i ein vidare samtidshistorisk samanheng, er instruktivt for korleis tenkinga manifesterte seg i vår periodes praksis. Egypt er i renessansen og barokken staden der ”*prisca theologia*”; den eldste ekte teologien , først viste seg for menneska i sin sanne form. Til dette landets fremste vismenn høyrer både Moses; forfattaren av Mosebøkene, og Hermes Trismegistus; den legendariske forfattaren bak ”*Corpus hermeticum*”; ei samling seinantikke, hovudsakeleg gnostiske<sup>265</sup> tekstar med ulikt opphav, påverka av platonisme og tidleg kristendom. Men rundt år 1600 er ein enno overtydd om at påverknaden har gått andre vegen, at det var Sokrates, Platon og alle andre seinare vismenn som hadde henta styrken til si sivilisasjonsbygging ved å drikka av den opphavlege egyptiske kjelda Hermes Trismegistus

<sup>264</sup> Sanninga er i djupaste forstand skjult, innelukka og utilgjengeleg for sansobservasjonane, dvs hermetisk. Òg i NT, særleg i Matteusevangeliet, går det att som *leitmotif* at Jesus må visa sine sanningar som likningar og bilete, fordi viten er eit totaliserande grep om samanhengar ikkje eingong dei sterkaste eksplisitte demonstrasjonar og ”prov” i seg sjølv nokonsinne kan gje.

<sup>265</sup> *Gnosis* er einskildmenneskets indre oppleving av verdas og eksistensens totalitet pga av si deltaking i det guddommelege gjennom sin *mens*. Opplevinga av identitet mellom sanning og bilete, som for kunstens område er estetisk erfaring, overfor andre menneske er moralsk rett handling, og i forhold til filosofien er genuin viten, og som er gjort greie for på ulike måtar til ulike tider, vil vi komma nærare inn på seinare i kapitlet.

hadde skjenka dei, som supplement til den ca samtidige mosaiske kjelda. Det var her den kristne sanninga i si første, elementære form såg sin genesis, når verda rundt dei framleis var eit barbarisk mørke. Derfor er det òg i denne kulturen at det vesle mirakelet av eit barn, som heile menneskeheita sitt håp om frelse kviler på, søker tilflukt når farane truar. Om den skjøre inkarnasjonen av Ordet ikkje kan overleva nokon annan stad, finn Barnet kvile og tryggleik i det antikke Egypts jordiske paradys. Der er alt orden og nåde, naturelementa og kulturen, materie og ånd går opp ein høgare essens; kvintessensen. Arkitekturen eller kulturen, den autentiske frå antikken, er naturalisert og naturen er kultivert. Menneska som lever her, har òg fått utviska og harmonisert skiljet mellom sin dobbelte natur; ånda versus materien. Spenninga som oppstod ved syndefallet og skapte splid og kaos, eksisterar ikkje, og er fordriven frå sjølv dei fjernaste horisontar. Tilstanden maleriet arkadiske landskap slik visualiserar, er òg representasjonen av tilstanden betraktaren må reprodusera i sitt sinn for å kunna ta i mot Kristus i sitt indre. Dersom Jesusbarnet kan klamra seg til ditt hjarta slik som Han klamrar seg til Gudmodera Maria her, vil han finna sin egyptiske tilfluktsstad på nytt i deg, her og no. Synda og vondskapen driv Han på flukt, anten vi talar om samfunn eller einskildindivid, men når desse døyr, kan Ordet på nytt ta bustad i eit Egypt eller i ein rein lekam av mariansk fromheit. Måten Maria & Barnet er framstilte saman i maleriet, understrekar då korleis reisa til Egypt for biletbukaren like mykje, om ikkje endå meir, er ein indre reform eller konversjon. Eselet og Josef har faktisk same teologiske funksjon, og komplementerar fromheitsegenskapane som trengst for å ta vare på Jesusbarnet, på alle meiningsnivå. Heilt frå tidlegkristen tid har eselet ikkje berre vore symbol på det enkle, sta og einfaldige, men vesenet som i kraft av den positive dimensjonen ved desse eigenskapane kjenner sin herre og er lydige og trufaste mot den guddommelege viljen, på same måten som Josef lydige følgjer engelens instruksjonar i draumen. Josef sin sokratiske, lærde uvitenheit ligg i at han lyttar til ei indre stemme som fortel han noko han ikkje visste, og der igjennom kan handla rett. Måten eselet og Josef går på; robust, målmedvite, lutande under sin byrde, understrekar visuelt deira felles fysiognomiske karaktertrekk. Parallele teologiske interesser omkring konstallasjonen Josef - eselet, avslører òg Caravaggio i sitt ”*Kvile under flukta til Egypt*” (detalj) (sjå fig. E – 8).

Biletbukaren sin tiltenkte resepsjon av verket var planlagt for familiekapellets liturgiske praksis i form av skriftlesing, song og sakrament, i tillegg til private bønner, der maleriet var verktøyet som laga det rette visuelle mønsteret å ordna einskildmennesket sine kvardagserfaringar i forhold til. Dessutan må verkets plassering i samanheng med dei mange dørene, arkitekturens passasje frå det eine til det andre rom, på ein fysisk og konkret måte ha

akkompagnert maleriet, vindaugget mot idealverda, i dets arbeid med å stimulera betraktaren sin konversjon. Ein så banal praksis som å gå gjennom ei dør, hadde ein medvitent lagt opp til at skulle binda saman idéen om vandringa til Egypt, maleriet om vandringa og brukarens vandring, til ein momentan meiningsdannande heilskap der og då; det eigentlege kunstverket. Maleriet talar profetisk til alle ettertider (jfr. ovanfor): ”*Fra Egypt kalte jeg min (betrakter)*”.

\*

Vi kan mellom bels oppsummera med at det etter kvart eineveldig triumferande klassisk - barokke akademiet, som den modne Carracci sitt *istoria* - landskap er ein slags avantgarde - versjon av, hevdar at all god kunst; *scienza*, for det første krev ein seleksjon frå naturen, og for det andre ein rasjonelt ekspliserbar figurhandsaming, komposisjon og romkonsepsjon. I høve til all akademisk tradisjon framhevast at mellom idéen og sanseverda føregår ein innbildning i intellektet gjennom ei kritisk utveljing av former, som ein trekk ut eller ab-straherar frå den rå natur ved å teikna, fordi teikninga er gjenstandens form. Caravaggios naturalisme<sup>266</sup> er derimot tolka som ein direkte reproduksjon som ikkje involverar intellektet i ein slik mellomliggende prosess. På 1600 - talet (og lenge etter) forblir omgrepet *imitazione dal naturale* uforsonleg med både *giudizio*, *immaginazione* og *idea*. Dei manieristiske og klassisk - barokke akademier sine traktatar kan seia oss mykje om det underliggende epistemet<sup>267</sup> dei og kunsten dei roste var ein del av, og om korleis dei oppfatta konkurrerande episteme. Dessutan er det mogeleg å trekka ut opplysningar herifrå, t.d. om livshistorie, verkslister, nettverk av bekjentskapar og kronologi til systematisert bruk på andre måtar. Men som ytring om Caravaggio sin eigen metode og poetikk, har ikkje kjeldene vi har analysert til no stor verdi. Problemet vi slit med, er ikkje dei i og for seg interessante kunstnarlege eller verbale utsegnene innanfor t.d. klassisk barokk, men at ein har laga seg reglar for forståing som så har fått status som tidlause og ”naturlege”, og så projiserast på all kunst, berre fordi dei på eit tidspunkt gjer godt greie for noko kunst. Direkte og utilstrekkeleg kritisk vurdering av ein estetikk på ein annan sine premiss, er feil strategi for ei adekvat tilnærming. Derfor må vi i staden forsøka ein indre rekonstruksjon av Michel’ Angelo Merisi sin eigen kunst - poetikk ut frå hans eige episteme, for å forklara godt hans arbeid. Vi kan bruka dei få relevante ytringane vi har bevarte frå hans eigen munn, dokument henta frå hans

---

<sup>266</sup> Kunsttraktatane byrjar ikkje å bruka omgrepet *naturalismo* i staden for *dal naturale* om Caravaggios kunst før gradvis på siste halvdel av 1600 - talet, men **Bologna (1992)** argumenterar godt for at omgrepet ligg så nær dei tidlege kjeldene sin talemåte, at det er den mest korrekte -ismen vi kan ta i bruk for å skildra Merisis poetikk.

<sup>267</sup> ”Episteme” forståast etter **Michel Foucault** som den måten ein viss historisk kultur i tid og rom, stor som liten, velgjer å ordna eller systematisera sine idéar og observasjonar om verda etter, i ein epistemologi. Vidare er epistemologien; korleis ein forstår moglegheitsvilkåra for erkjenning, til dels internalisert i menneska som er medlemmer i eit bestemt historisk eller sosialt miljø, og til dels eksternalisert ved ytringar. Kunstnarar, filosofar og vitskapsfolk formidlar gjerne ytringar eller uttrykk både med særleg stor kompleksitet, og kreativ nyskaping.

næraste omgangskrins, og samtidige kjelder som må seiast å ha spesielt talrike likskapstrekk med hans kunst, i motsetning til tenkemåten som ligg til grunn for dei to akademiske retningane.

### **CARAVAGGIOS POETIKK 1:**

Ferdinando Bologna (1992) har påpeika at det først er vår tids persepsjonsteori som har demonstrert at mennesket aldri kan oppfatta noko som ei enkel, objektiv avspesling av røynda. Erkjenning oppstår eller medierast alltid via ein påfølgjande abstraksjon. Kunst viser uunngåeleg det han kallar ein ikonologisert natur, og ei endring er å forstå som utbytinga av ein ikonologi med ein annan. Ein kunstnar malar aldri naturen i seg sjølv, men berre det han veit om denne, ein viten som endrar seg over tid. Denne viktige arbeidshypotesen vert så grunnlaget for hans avhandling. Med denne faglege ballasten frå vår eiga tid, kan vi òg ta fatt på dokument som viser ei sympatisk innstilling til Merisi sitt arbeid.

Bellori handlar kanskje ugjennoantenkt i forhold til sin eigen argumentative strategi når han velgjer å avslutta biografidelen til sitt Caravaggio - *vita* med diktarvennen Giovanni Battista Marino (1569 - 1625)<sup>268</sup> sin poetiske nekrolog over lombardaren, laga i høve Michel' Angelos død i 1610:

*"Fecer crudel congiura (a)*  
*Michele a' danni tuoi Morte e Natura; (a)*  
*Questa restar temea (b)*  
*Da la tua mano in ogni imagin vinta, (c)*  
*Ch'era da te creata, e non dipinta; (c)*  
*Quella di sdegno ardea, (b)*  
*Perché con larga usura, (a)*  
*Quante la falce sua genti struggea, (b)*  
*Tante il pennello tuo ne rifacea (b)"*<sup>269</sup>.

Omsetjinga går om lag slik: I dei to første verselinjene går Døden og Naturen til felles motåtak: *"Dei gjorde ei vond samansverjing/ Michele mot dine skadeverknader Døden og Naturen;/"*. Så høyrer vi i dei tre påfølgjande versa om sistnemnte (*Questa*); Naturen, sine drapsmotiv: *"Denne (siste) var redd/ Av di hand overvunnen i kvart einaste bilete,/ Som var skapt av deg, og ikkje malt;/"*. Dei avsluttande fire verselinjene forklarar førstnemnte (*Quella*); Døden, sine drapsmotiv: *"Denne (første) brann av indignasjon,/ Fordi med stor*

---

<sup>268</sup> For utdyping om Marino, blant dei viktigaste diktarane i ein periode som er rekna som eit antiklimaks i italiensk litteraturhistorie etter tre gylne hundreår forut: Sjå **Martini (2001)**, og **Pazzaglia (1997)**, ss. 495 - 508.

<sup>269</sup> Sjå t.d. **Hibbard (1985)**, s 371.

*ågerrente,/ Like mange som hans lå felte av sine folk,/ tok penselen din ut og gjorde på nytt*". Giovanni Battista Marino, ifølge Bellori ein nær felles ven av både Caravaggio og Cavalier d'Arpino, avslører i diktet eit syn på Caravaggio sin biletkunst klart i strid med estetikken akademiprofessoren sjølv står for, ein tydeleg kontradiksjon mot biografitekstens argumentative strategi som Bellori må ha oversett. For Merisi er ein malar som berre har PRAXIS; eit "reint" handarbeid, ei dygd som ikkje stiller krav til dømmekrafta eller produserar idéar i sinnet. Er det ikkje då eit paradoks at han som kunstnar med si hand kan skapa på nytt eller overvinna Naturen/ Døden, dersom hans representasjonar av modellen er identiske med den same Naturen/ Døden? Marino, som skreiv diktverk om fleire av Caravaggios maleri, og kunstnaren sjølv, frekventerte eit slags alternativt akademisk miljø, ein krins av intellektuelle som kalla seg "*L'Accademia degli Insensati*"; "*Dei uforstandige sitt akademi*"<sup>270</sup>. Medlemmene møttest gjerne i kardinal Del Montes palass, samla av ei felles interesse for kunst, litteratur, filosofi og "ny" vitskap. Her var mange i Caravaggio sin umiddelbare krins av bekjentskapar og dokumenterte oppdragsgjevarar med, som Francesco Maria Del Monte, Maffeo Barberini (seinare Urbanus VIII), Prospero Orsi og altså Giovanni Battista Marino. Med musikk og litteratur ville ein kontempera det guddommelege, men gruppa forfektar òg ein naturfilosofi som stiller seg kritisk til tradisjonell vitskap og kunst sine tendensar til å føretrekka som gjenstand eller modell for si verksemd eit høgareståande spirituelt felt utanfor sanseerfaringa, utanfor menneskas eigne verdslege og alminnelege observasjonar. Marinos dikt eksemplifiserar til dels dette brotet ved å ta utgangspunkt i typiske "låge" sjangermotiv frå heimen, tavernaen eller gatebiletet i kvardagslivet, som kvinner i ferd med å kjemma sitt hår, ein gjeng kortspelarar eller ei ballspelscene<sup>271</sup>. Trass i den trivielle hendinga som skildrast på overflata, ligg det ofte, i dei betre arbeida frå Marino sin store produksjon, ei stemning av noko underleg, skjult og utilgjengeleg under, ein flyktig mystikk som versa hintar om utan heilt å villa la deg gripa. Spenninga mellom tilsynekomstar for blikket og det verkeleg verande, er ikkje ukjent i nyplatonistisk, hermetisk dikting i ein tidlegare manieristisk tradisjon. Det nye Marino bidrog med, var å introdusera denne litterære problematikken i enkle, naturlege erfaringar frå den verda han observerte rundt seg kvar dag, som så skulle opphøgjast til gjenstand for sublim fascinasjon og uforklarleg undring av

<sup>270</sup> For meir om dette "akademiet"; sjå t.d. innleiinga til **Bovenizer (2000)**, eller **Bologna (1992)**, kap. IV og V. Omgrepet "*insensati*"; "*uforstandige*", er interessant å setja opp mot dei etablerte *akademia* sine reglar for korleis kunsten skal sikra seg m.o.t. å vera ei forstandig verksemd.

<sup>271</sup> "*Donna che si pettina*"; "*Kvinne som kjemmer sitt hår*" (sjå **Pazzaglia (1997)**, s. 507), "*Giucoco di carte*"; "*Kortspel*" og "*Giucoco di pallone*"; "*Ballspel*" (sjå **Martini (2001)**, ss. 94 - 95), er alle langt frå einestående døme på titlar frå Marino sin produksjon som kan setjast i samanheng med dagleglivsscener frå Caravaggios liv eller kunst på ulike måtar.



diktaren. Tidlegare forfattarar tok gjerne utgangspunkt i ei fantastisk, mytologisk verd av heltar og monster til sine diktverk. Denne viljen til å fanga lesarens interesse via noko som på overflata verkar direkte, lågt og naturleg, er det som kjenneteikna denne Napoli - fødde poeten sitt kunstsyn; *concettismo*<sup>272</sup>: ”Undringa er poetens mål”<sup>273</sup>. Ambivalensen mellom dei faste, konkrete og sanslege former, og ein underliggande, ustabil realitet med ting i ei evig metamorfose, balansert i ein sjeldan, vanskeleg og flyktig likevekt i brøkdelen av eit sekund, er blandinga som skapar denne undringa. Eit godt verk fangar og stilnar, kunstig, det flyktige omgrepet som ikkje let seg fanga og stilna, naturleg. Evna Marino sjølv streva etter å tileigna seg og uttrykka i sine tekstar, meinte han, som mange i vår tid, at vennen Caravaggio alt hadde meistra i sin biletkunst, som greidde å trekka ting og folk ut frå Naturen og Døden sin evige flyt av transformasjonar og heller fasthalda dei permanent framfor auga.

Hyllingsdiktet ovanfor gjer eit poeng av at malaren meistra forsettet så eineståande, i kraft av sitt handverk, sin ARS, at høgare krefter måtte gripa inn og fjerna han frå jordas overflate fordi han hadde vorte ein trussel mot deira makt over menneska. Nettopp denne dømmekrafta når det gjeld å velja ut akkurat det rette kvardagsmotivet i akkurat den rette augneblinken, som han med penselen stansar opp for at det skal kunna la seg betrakta og kontempera som ei over-naturleg, mirakuløs lausriving frå det naturlege, er det dei fleste trekk fram som ein av Caravaggio sine sterkaste eigenskapar enno i vår tid. Konseptet eller idéen, den eigentlege meininga, oppfattast ikkje i, men via den sette overflata, som på ein gong er mediet for dei sanne formene, og eit vindaug med slør framfor seg som distanserar oss frå endeleg innsikt.

Vi skimtar òg alt no konturane bak eit slikt slør av ein heilt annan forståing av malerimediet si rolle i den estetiske unionen mellom idé, verk og betraktar, enn den Bellori forfekta. Omrisslinja av Merisis poetikk vert truleg endå noko klarare og enklare å gripa konseptuelt, om vi analyserar det viktigaste dokumentet om det breie kunstlivet i Roma som er bevart frå den sannsynlegvis viktigaste kunstmesenen til Caravaggio ved sida av Del Monte. Mannen bak er marki Vincenzo Giustiniani (1564 - 1637) (sjå fig. E – 9), ein patrisiar og kunstdilettant frå Genova som dreiv bankverksemd i Roma, og skal ifølge ei viktig inventarliste<sup>274</sup> laga *post mortem*, i 1638, ha eigd ca 15 maleri av Caravaggio. Rundt 1620

---

<sup>272</sup> ”*Concettismo*”; eller ”konseptisme”. Omgrepet er avleia frå ”*concetto*”; ”konsept”.

<sup>273</sup> ”*È del poeta il fin la meraviglia*”. Sjå Jones & Worchester (2002), kap. 1.

<sup>274</sup> Etter kvart har det vorte laga òg fleire internettsider om Vincenzo Giustiniani, den viktigaste einskildpersonen bak Giustiniani - samlinga, ein av dei største kolleksjonane verda har sett av maleri og av antikke og samtidige skulptur og relieff, inntil samlinga vart oppløyst tidleg på 1800 - talet. Den velstående kunstkjennarar skreiv dessutan traktatar over andre kunstatar, ei reiseskildring og ein illustrert guide til dei viktigaste antikvitetane i Giustiniani - galleriet. Nyttige nettsider er [www.repubblica.it](http://www.repubblica.it) og [www.biblihertz.it/Mitarbeiter/Strunck](http://www.biblihertz.it/Mitarbeiter/Strunck). Sistnemnte siterar ei reiseskildring frå 1763, der forfattaren Titi seier om Giustiniani - galleriet: ”*Non ci è in*

skreiv han eit brev<sup>275</sup> til ein venn som alt i 1675 vart publisert av ein slektning med tittelen ”*Lettera sulla pittura al Signor Teodoro Amideni*”; ”*Brev om malekunsten til herr Teodoro Amideni* (Dirk van Amayden)”. Markien skisserar kort eit teoretisk heilskapsvisjon over heile det spesialiserte mangfoldet av malarisk verksemd i pavestaden ved å gjera tolv distinksjonar. Alt i dette ser vi at genovesaren har amatørrens breiddeinteresse snarare enn akademikarens spesialinteresse, men punkta gjev òg ei summarisk vurdering av grader, av korleis dei ulike kategoriane står i forhold til kvarandre når det gjeld kvalitet, ved at dei første nivåa dannar ein slags basis for dei etterfølgjande. Den gjennomgåande samanhengen mellom ulike variantar av omgrepa ”*saper*”; viten, og ”*pratica*”; praktisk erfaring, bundne saman av ”*mano*”; handa, er òg eit viktig distinkt trekk ved giustiniansk kunstteori. Eg vil berre analysere inngåande dei tre punkta det lange brevet kulminerer med, som er særst relevante for å forstå resepsjonen av Caravaggios kunst blant personar som er sympatisk innstilte og dessutan vel orienterte om den konteksten han oppstod i. Tiande kategori er dei omtalte manieristane, medan den ellefte i ei kunstverd der det klassiske akademiet enno ikkje har konsolidert seg, og berre nest best, omfattar dei som malar med naturmodellen framfor seg; *dal naturale*. Mannen som kjente og oppskatta Caravaggio meir enn omtrent alle andre som levde då, er bestemt på å ikkje plassera han her. Michel’ Angelo Merisi tilhøyrer derimot tolvte og høgaste kategori, som er ei syntese av eigenskapane frå dei to føregåande; manierisme og *dal naturale*. Samanliknar vi med Bellori sine tolv kategoriar av malarar, ligg ikkje berre forskjellen i at nivåa der er personifiserte ved sine eksemplariske einskildpersonar og deira individuelle dygder, men òg i ei slags invertering av rangforholda mellom punkta. For Giustiniani står Caravaggio på det mest solide teoretiske fundamentet, medan Bellori framstiller malaren som antihumanisten *par excellence*, omtrent utan eit slikt fundament. Likskapen dei to imellom er reint formal, i og med inndelinga i tolv grupper og grader. I tillegg til å fokusera på breidda av skular, framhevar den kunstinteresserte finansmannen tydinga av praktisk erfaring og det manuelle arbeidet. Legg dessutan merke til minst to ting til i utdraget nedanfor: ”Caravaggistane” er av Caravaggios langvarige oppdragsgjevar ikkje grupperte saman med sin felles referanse, mot det som ettertida har følgd opp Bellori med å gjera, men i nivået rett under, reservert dei som er mest reindyrka naturalistiske. Dessutan driv t.o.m. denne gruppa ikkje med mekanisk avbilding, sjølv om forfattaren verkar å meina at noko slikt finst. Giustiniani bestilte ca 15 verk av Merisi privat, om vi skal tru gamle inventarlistar, og var ifølgje bevarte

---

*Roma palazzo alcuno che contenga in se raccolta più copiosa di bassirilievi e statue antiche*”; ”*I Roma finst ikkje noko palass som inneheldt ei rikare samling av antikke lågrelieff og statuar*”.

<sup>275</sup> For ei fullstendig oversetjing og originalspråkleg gjengjeving av Giustiniani - brevet; sjå appendix 1 bak.

kontraktdokument direkte involvert i mange av lombardarens religiøse kommisjonar i Roma. Dessutan har han god kontakt med andre viktige malarar frå same periode. Det burde vera all mogeleg grunn til å ta hans forslag til analyse alvorleg. Nummereringa i omsetjinga nedanfor finst ikkje i originalteksten: **”10** (Den) *tiande er måten å mala på, som ein kallar manierisme/ med ”maniera”, dvs at malaren med lang praktisk erfaring (”pratica”) i teikning og fargelegging, ut av sin eigen fantasi, utan noko eksempel, formar som maleri det han har i fantasien, og slik hovud, eller heile figurar, liksom i fullendte ”istorie”, eller kva som helst slags andre ting med vag teikning og koloritt, ein måte som det har vorte malt på i vår tid av Barocci, Romanelli, Passignano, og Giuseppe d’Arpino, spesielt i freskomaleria i Campidoglio - palasset, der (manierismen) har vore særers framherskande; og på denne måten har mange andre laga verk i olje som er særers vage og verdig lovprising.* **11** (Den) *ellefte (måten/ graden, er) å mala medan ein har dei naturlege objekta framfor seg. Men ein må påpeika at det ikkje er nok å laga ei enkel avbilding av dette; men det er naudsynt at arbeidet vert gjort med god teikning, og med gode og proporsjonerte konturar, og vag koloritt og eigenskapar, som avhenger av den praktiske erfaringa (”pratica”) med å vita (”sapere”) å handtera (”maneggiare”) fargane, og er nesten av eit naturleg instinkt, og ein nåde som er få innvilga; og framfor alt med viten (”saper”) om å gje det lyset som passar til fargen i kvar einskild del, og (om) korleis dei skitne delane ikkje skulle verka rå, men vert gjorte på eit mildt og harmonisk vis; og dei lyse og mørke partia må vera distingverte på ein måte som gjer at auga verkar tilfreds med harmoniseringa mellom klart og obskurt utan at det skjer endringar i eigenfargen, og utan å gjera skade på det åndelege som tilhøyrrer maleriet, slik som (vi ser) i vår tid, når vi utelet dei gamle, Rubens, Gius. Spagnolo (Ribera), Gherardo (van Horthorst), Enrico (Hendrick ter Brugghen), Teodoro (van Baburen), og andre liknande, storparten flamlendarar som verkar i Roma, som har visst å farga godt.* **12** (Den) *tolvte måten(/ graden) er den mest perfekte av alle; fordi det er den vanskelegaste, (og inneber) sameininga av den tiande måten med den ellefte nemnte ovanfor, dvs å mala med maniera, og med eksempelet framfor seg frå det naturlege, fordi slik malte dei framragande malarane tilhøyrande den fremste klassen, kjente for verda; og i våre dagar er desse Caravaggio, Carracci’ane, og Guido Reni, og andre, og blant desse har nokre lagt meir vekt på det naturlege enn på maniera, og andre meir på maniera enn det naturlege, skjønt utan å fjerna seg frå korkje den eine eller den andre malemåten, ved å vektlegga god teikning, og sann koloritt, og å gje den sanne og eigne lyssetjinga.”<sup>276</sup>. (Mi understreking).*

<sup>276</sup> Sjå **Macioce (2003), ss. 314 - 15:** For punkta **10** - **12**) her og resten av den originalspråklege versjonen, samt oversetjinga i sin heilskap av dette lange, viktige dokumentet; sjå **appendix 1** bak. òg **Wittkower (1999), s 27,**

### ”MARIA MAGDALENA SIN KONVERSJON”:

Eitt av Caravaggio sine tidlegaste religiøse meisterverk, som vi no skal nærma oss, er særers veileigna som døme på tendensane vi har sett i relasjon til hans poetikk fram til no. Lerretsmaleriet ”*Maria Magdalena sin konversjon*” frå ca 1594 (sjå fig. E – 10), reflekterer på ein gong både ei interesse for manierismens vage spiritualitet som løfta røynda opp til ein høgare åndeleg sfære ved hjelp av forteikningar, Marinos *concettismo* som vil forandra det kvardagslege til eit forunderleg, her religiøst, mirakel, og ei vidareutvikling av den tidlegaste flamske eller nordeuropeiske interessa for naturmodellen. Dermed går motsetnadene naturalisme og manierisme opp i ein høgare caravaggesk syntese, i tråd med kva giustiniansk kunstkritikk meiner med kunstens kulminasjon. Merisi gjer ein kritisk og uavhengig bruk av tidlegare og nyare tradisjonar i ein original assimilasjon. For Giustiniani oppstår hans kunstverk i eit kreativt spenningsfelt mellom det spiritualiserte eller idealiserte, og eit friskt nystudium av den gjenkjennelege naturmodellen. Frå utdraget ovanfor forstår vi at denne rett nok vanskelege balansen til alle tider produserar den beste kunsten etter Giustiniani si oppfatning, då han kunne nemnt eldre kunstnarar; ”*gli antichi*”, men tek berre med namn frå sine dagar; ”*al di d’oggi*”.

Vi veit ikkje sikker kven som var oppdragsgjeveren bak ”*Maria Magdalena sin konversjon*”, men forskarar som har fordjupa seg i materien meiner at omstenda tyder på at pavens nevø; Pietro Aldobrandini, kan ha bestilt det. Maleriet heng i dag i ”*Doria Pamphilj - galleriet*” i Roma, liksom Carraccis ”*Flukta til Egypt*”. Caravaggio sin eigen ”*Kvile under flukta til Egypt*”, eit tema som må ha fascinert Aldobrandini spesielt, heng òg her, og det er unison semje om at dei to tidlege verk må vera malt samstundes pga. store tekniske likskapar.

I den ikonografiske tradisjonen for bilete der Magdalena figurerar som hovudpersonen, skil ein gjerne mellom minst tre hovudforgreiningar. Ei veletablert retning problematiserar hennar freistarinne - rolle m.o.t. kjøtets lyster. Som kjent er denne bibelske kvinna i religiøse tekstlar framstilt som ei syndarinne og prostituert som angra sine misgjerningar etter at ho kom i kontakt med Jesus. Først mot vår tid er tidlegkristne manuskript vorte gjenoppdaga som meir eller mindre utelukkar eit slikt bilete av den historiske Maria Magdalena. Tiziano har malt ho forførande i kjente versjonar, som ei ung dame med blotta bryst og lang, vakkert hår. Ein annan type viser den konverterte som ei danna borgarleg kvinne som les oppbygglege litteratur, med sin helgenattributt, krukka ho brukte under nattverdsmåltidet til å salva Jesus

---

er her samd i mi teoretiske vurdering av gyldigheita til den giustinianske analysa: ”*Vincenzo Giustiniani clearly recognized the maniera in Caravaggio and also implied by his wording that the mixture of maniera and realism (i.e. work done directly from the model) was different in Caravaggio and the Carracci. Even though our terminology has changed, we are inclined nowadays to agree with the opinions of the shrewd Marchese*”.

for hans gravferd, ved si side. Endeleg har vi motivet med den angrande syndar, med korset framfor seg for kontemplasjon, og eventuelt *vanitas* - symbol ved si side. Dei siste åra av sitt liv skal ho slik ha levd som eremitt i ei hole i øydemarka. Caravaggio, sjølv om han klart let seg inspirera, finn ei original løysing som eigentleg ikkje stemmer heilt med nokon av dei tidlegare kategoriane. Ei ung jente i vakre, samtidige klede sit på ein låg stol i eit jordfarga, diffust biletrom dominert av eit brunleg lys ein forstår frå stripa øvst må komma frå øvre venstre biletkant. Berre golvhellene heilt i framgrunnen er klart definerte. Her ligg det òg i nedre venstre hjørne på golvet ei krukke, nokre smykke og eit avrive perlekjede. Dette er forlatne på bakken utan å vekka den minste interesse hos jenta. Med samla hender, bøygd hovud og lukka auge, verkar ho derimot å vera portrettert i ein augneblink av total åndeleg introspeksjon. Med unnatak av krukka og *vanitas* - symbola, er det einaste vi gjenkjenner ho på, ei tåre rennande frå høgre augekrok. Tåra er ein teologisk metafor for angerens spirituelt reinskande verknad som naudsynt utgangspunkt for indre reformasjon og omvendning.

Tåresymbolikken forklart i relasjon til Magdalenas liv, var spesielt populært for å underbygga skriftemålets religiøse funksjon i den katolske kyrkja. Trass i attributtane, er det vanskeleg å få auge på noko anna enn ei allminneleg jordisk kvinne med raudnande andlet og hender, stansa opp i ein augneblink av ettertanke idet ho er i ferd med å pynta og parfymera seg. Ho kunne med sin utslåtte hårpyrd vore teken ut av dei huslege kvardagsscenene frå eitt av Marinos dikt av typen "*Kvinne som kjemmer sitt hår*"<sup>277</sup>, der hårets flyktige glans gjer det til eit Amors våpen for sensuelle forføringar. Like mykje som eit religiøst motiv, verkar maleriet å framstilla ei triviell genrescene med upassande naturalistiske detaljar, som på toppen av det heile har ein utilfredsstillande romkomposisjon. I eldre tid er Merisi mest kritisert for det første, og framleis i vår tid vert romløysinga sett som ein mangel særleg i hans tidlegare verk. Bellori rosar her naturgengjevinga, men ser verket som eit spesielt godt døme på korleis Caravaggio var ute av stand til å følgja reglane for ein verkeleg *istoria*: "*Han malte ei jente som sat på ein liten stol med hendene i fanget i ferd med å tørka håret, og ved å leggja til på bakken ein vase med salvar, med smykke og juvelar, let han som om ho var Magdalena*"<sup>278</sup>. I verket er der for Bellori ikkje etablert nokon relasjon mellom representasjonen og det religiøse meiningsinnhaldet for dette motivet. Figuren er raudmussa og utan rett stilnivå; *decorum*, og dessutan statisk og utan registrerlege teikn på ytre handling. Hibbard (1985) sin kunnskap om akkurat denne tidlege perioden, er ikkje så mykje djupare: "(...) *we still see in*

<sup>277</sup> Sjå nemnte dikt i Pazzaglia (1997), s. 507.

<sup>278</sup> Sjå t.d. Hibbard (1985), s. 362: "*Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola con le mani in seno in atto di asciugarsi i capelli, la ritrasse in una camera, ed aggiungendovi in terra un vasello d'unguenti, con monili e gemme, la finse per Madalena*". Verbet *finse* (mi understreking) brukar Bellori om mislukka *istoria*.

*her face the lovely flesh tones that Bellori described. But her flatness, the rubbery hands, the sparse interior environment and the less than perfect painting of certain details all point to a fairly early moment in Caravaggio's career, (...)*". Og i samband med analysen av den samtidige "Kvile under flukta til Egypt", kjem autoriteten Hibbard med endå krassare kritikk av kunstnarens manglande bruk av perspektivreglar <sup>279</sup>. Men heldigvis har Caravaggio - forskinga her teke sjumilssteg framover dei siste 20 åra. Bologna (1992) og Bovenizer (2000) er blant dei som har påpeika viktigheita av det litterære miljøet rundt Marino for Merisis arbeid. Vi har sett korleis den kvardagsrealistiske figurframstillinga av jenta, ved direkte observasjon, bør knytast til barokkpoetens genredikt, som frå manierismen har vidareutvikla interessa for doble meiningar. Overflata skjuler noko djupare under som det krev ei viss åndeleg innsats for å oppdaga. Den sanne spirituelle frukta er berre reservert dei få som trengjer gjennom overflata med auga og ser ambivalensen. Skodinga av dei totale samanhengane er i røynda reservert dei få, og derfor må *istoria* sine relasjonar ha ein hermetisk karakter. Dette var eit grunnprinsipp i det pytagoreiske samfunnets levereglar, og i fleire hermetiske tekstar, alt saman velkjent då for menneske med eit minimum av utdanning. Men det er i tillegg gjennomgåande i Matteusevangeliet at berre ei vond, utru slekt krev teikn og demonstrasjonar (t.d. Matt 12, 38 - 40 og Matt 13, 10 - 17). Overflatebetraktninga tilsvarar Bibelens breie veg, den mystiske unionen med gjenstandens bakanforliggende idé, den smale veg (Matt 7, 13 - 14). Maleriet stiller oss på ein spirituell prøve som estetiske betraktarar, som kan liknast med Jesu likningar, med Hans varierte forklaringar i nemnte Evangelium på kvifor han ytrar seg i bilete. Bovenizer (2000) og Raabe (1996) er blant forfattarane som endeleg har avdekka for oss kunstnarens opphavlege intensjonar med sine komposisjonelle løysingar, som er grunnleggande forskjellige frå forklaringane Hibbard lanserte i si bellorianske forvirring, og det på ein koherent og overtydande måte. Først bør vi undersøkje semantiseringa av lysbruken, som på dette stadiet underbyggjer stemninga i den avbilda augneblinken, snarare enn å etablere den spenninga mellom lyse og erkjennelege felt og mørke, uerkjente felt i biletrommet som i særpregar Merisis modne stil. På eit seinare tidspunkt, som eg vil forklara meir detaljert nedanfor i kapittelet, går ikkje hovudtendensen ut på å manipulera eller maniera perspektivet av pragmatiske omsyn til biletmeininga, men å gjera det overflødig og irrelevant, noko som effektuerast via ein konsistent lys- og skuggefilosofi.

Bovenizer (2000) har kalla den første metoden praktisert her, eit lyrisk lys <sup>280</sup>: Den diffuse lyssetjinga, disjunktiv og ikkje korrekt etter optikkens lover, bidrar til at relasjonane

---

<sup>279</sup> **Ibid.**, ss. 53 og 55.

<sup>280</sup> Forståinga er gjort greie for i **kap. III** i hennar avhandling.



mellom rommet, lyset og figuren forblir uavklara reint rasjonelt, og at fleire element verkar å mangla volum og overflatestruktur. Føremålet er at lysets spesielle farge og varierende intensitet skal underbyggja maleriets *istoria*. Legg merke til at alle fargar er brotne i eit dominerande, brunleg lys, slik at dei skjønne gjenstandane tapar seg i si prakt, gjennomgår ein momentan transformasjon ved å ta på seg audmjukskapen; *humilitas* (HUMUS = jord) sine fargar. Alle teikna på hennar ”*vanitas*”; kjærleik til tomme former, er enno der, men forlatne på golvet, matte og utan gammal glans. Primært er det lysbruken som sørgjer for transformasjonen. Kanskje meir påfallande enn med nokon andre ting, er det korleis håret, symbolet *par excellence* på Magdalenas sanselegskap, nesten går i eitt med den jordliknande bakgrunnen, i den avgjerande augneblinken, her og no i eit lysglimt, for dette menneskets indre omvending og sjølvverkjenning. Genreaspektet tilleggast ny meining som det aktualiserande bandet mellom den bibelske syndarinna si frelse i fjern fortid, og vår mogelege frelse i notidig kvardag. På det indre, heller enn på det ytre, representerlege planet, kan daglegdagse gjenstandar og figurar få si tyding transformert. Formateringa og avskjeringa av lerretet er like eins motivert av innhaldet. På undersida verkar maleriet å vera uheldig avskore, men eigentleg er det tale om ein gjennomtenkt komposisjon for å visa eit utsnitt som skal gjera tydeleg hendingas religiøse meiningsinnhald for observatøren. Omsynet til vår betraktande rolle i verksresepsjonen er fullstendig overordna det som Vasari kunne kalla den tørre, tekniske perspektivtrusken. Opphevinga av romlegskapen rettar all fokus mot ein isolert Magdalena - figur. Hennar nærvære vert på ein gong taktilt og konkret, og underleg og kunstig. Vidare er det interessant å konstatera at den romlege korrespondansen mellom oss og lerretet som eit vindaug, vert meir geometrisk korrekt dersom vi betraktar Maria Magdalena frå ein høgare posisjon, dvs. ser ned på henne der ho sit med bøygd hovud i sin audmjukskap. Denne detaljen set oss på sporet av Caravaggios kanskje mest djupsindige ”*innovazione*”; ”nye løysing”, i verket. Er det ikkje litt rart at Magdalena nesten verkar å mangla underliv og bein, og sit på ein ekstremt kort stol? Her er det ikkje snakk om å tåkelegga bakgrunnen for å unngå forkortingsproblem i høve til golvet, ei typisk postbelloriansk forklaring. Igjen har vi framfor oss ei maniert figurløysing som kan forståast om vi ser arbeidet i samanheng med Magdalenas rolle som angrande prostituert og førebiletleg døme på botsakramentets funksjon. Ei tilsvarande, mykje mindre kjent legende, kan vi lesa i Jacobus de Voragine si ”*Legenda aurea*”<sup>281</sup>: St. Thaïs, ei kurtisane liksom Caravaggios modell, om vi skal dømma etter klessdrakta, angrar seg framfor den heilage munken Paphnutius, som så etter den prostituertes

---

<sup>281</sup> Sjå den engelske omsetjinga vedrørande St. Thaïs i **Voragine v/ Granger Ryan (1995), ss. 234 - 235.**

eige ønskje stengjer henne inne i ei trong lita celle i tre år slik at ho kan få gjort bot. Berre ein liten vindaugsopning mot omverda haldast oppe for å sleppa inn lys, luft og næring. Eit sannsynleg forlegg for dette aspektet ved maleriet er ei teikning den store manieristen Parmigianino har laga av ”*St. Thaïs*” (sjå fig. E – 11)<sup>282</sup>, som viser slåande kompositoriske likskapar med ”*Maria Magdalena sin konversjon*”. Dette er langt frå einaste gong ein meiner at Caravaggio har brukt andre kunstnarar sine teikningar som utgangspunkt for eigne løysingar, noko som var vanleg i det manieristiske miljøet han vart utdanna i, og heller ikkje braut kontakten med i Roma, som vi har sett i kjeldene ovanfor. T.d. var han lenge i Cavalier d’Arpino, alias Giuseppe Cesari, sin verkstad, og både Caravaggio (Dublin) og Cesari (Roma, Borghese) laga kvar sine versjonar av ”*Tilfangetakinga av Kristus i Getsemane*” som har ei teikning av Dürer med same tittel som forlegg<sup>283</sup>. Sjølvstilt ligg den avgjerande forskjellen i Caravaggio si dømmekraft og kritiske sans i måten han brukte gamle idéar naturleg i nye komposisjonar, noko som plasserer han i Giustinianis høgaste kategori. Lån av formale løysingar frå andre verk, har ein bestemt funksjon m.o.t. å kommunisera betre motivets innhald. Likskapane i måten å formidle budskapet på mellom Caravaggio og Parmigianino her, er då ikkje så underlege når vi tenkjer gjennom alle analogiane i dei to helgenane sine livsløp og teologiske funksjonar. Vi ser ned på Magdalena, bokstaveleg talt, gjennom luka i St. Thaïs si celle<sup>284</sup>. Begge har gjeve avkall på alt som har verdsleg meining. Og på same måten som ho har kasta frå seg materielle rikdommar, har ho ikkje lenger kjødelege lyster. Underlivet, som var så viktig i det gamle livet før konversjonen, er ikkje vesentleg lenger, men tvert imot opplevd som ikkje-eksisterande. Med få, verknadsfulle middel er altså grunnføresetnadene for einkvar bot og omvendning presenterte i dette så lenge misforståtte meistersverket.

<sup>282</sup> ”*St. Thaïs*” - forlegget, oppdaga av Ilaria Toesca i 1961, er brakt vidare i **Raabe (1996), ss. 33 - 39**.

<sup>283</sup> Sjå **Puglisi (2000), s. 220**.

<sup>284</sup> Med unntak av lysbruken, er framstillinga av dei ulike komposisjonelle løysingane som konsekvente og medvitne val frå Caravaggios side for å ytra seg visuelt om motivets meningsinnhald overfor ein imaginert betraktar av verket, henta frå **Raabe (1996), del II**. Men ikkje eingong Raabe tek opp spørsmålet om kva for samtidige kulturelle diskursar denne kunstnarlege interessa kan tenkjast å springa ut av.

’Diskurs’ er her forstått i delvis samsvar med Foucault; som ’eit arkeologisk lag av ord der kulturelle verksemdar på eit gjeve tidspunkt, på tvers av disiplinær, har grunnleggande epistemologiske likskapar som ei einskild verksemd (t.d. kunsten) ikkje eingong deler med same verksemda på eit anna tidspunkt’. Dette synet forklarar imidlertid ikkje godt nok sameksistensen av eit mangfold av konkurrerande diskursar, eller forandring. Derfor er det betre å oppfatta historia som ein stilna og innramma bit av ein uendeleg lang fold. Den innramma biten rommar ein uendelegskap av striper eller underfoldar, totaliteten av det som skjer, har skjedd, og vil skje, og kvar underfold er ein diskurs. I den avbilda augneblinken er nokre underfoldar utfolda, dominerande og tydelege, medan andre er innfolda og usynlege men likevel latent til stades, eit styrkeforhold som vil endra seg over tid. Til dømes vil ei skildring av eit bilete av folden for vår tid visa at diskursen som forutsette at sola går rundt jorda, er innfolda, medan diskursen med motsett basis er utfolda. Akkurat rundt år 1600 må imidlertid begge skildrast som utfolda, men høvesvis under innfolding eller utfolding, som vi har/ vil komme inn på.

## CARAVAGGIO OG NATURFILOSOFIANE I HANS PERIODE.

### VITSKAP I EI BRYTNINGSTID:

Seinare års kunsthistoriske debatt er karakterisert av ei stadig aukande interesse for å grava fram dei diskursive likskapane mellom Merisi sin kunst og vitskapen i hans samtid, den gong gjerne omtala som naturfilosofi. Mangfoldet av vitskapelege diskursar rundt år 1600, er om lag like stort som det kunstnarlege, og minst like vanskeleg å gje ei adekvat og ordna oversikt over. Midt på 1500 - talet, og i ein endra forstand midt på 1600 - talet, ville oppgåva vore langt enklare fordi eitt einskild vitskapsepisteme hadde stor dominans over andre, i den grad dei fanst. Eit godt stykke inn på 1500 - talet, var det **aristotelisk - ptolemaiske**, geosentriske og finitte verdsbiletet enno framherskande både i kosmologien, natursynet og erkjenningsslæra. Etter første halvdel av det påfølgjande hundreåret, var det **kopernikanske/ galileianske**, heliosentriske og demonstrative verdsbiletet på veg til å verta fullstendig einerådande, og det skulle behalda sin prestisje til eit stykke inn på 1800 - talet. Demonstrativ vitskap er i praksis finitt/ endeleg fordi ein identifiserar erkjenninga sin gjenstand med noko positivt gjeve, med ein ontologi som kan skildrast adekvat med matematisk, rasjonell metode.

Men: I den kreative, formative epoken, både for kunst og vitskap, som Caravaggio lever i, er det dessutan mogeleg å distingvera ytterlegare to verdsbilete som opnar for uendelegskap i kosmologien, natursynet og erkjenningsslæra. For det første har vi **Francesco Patrizi da Cherso** sin lys-skugge-filosofi frå ca 1591, som forfektar ein moden variant av eit hermetisk, geosentrisk og infinitt/ uendeleg verdsbilete. Som representant for seinrenessansehermetismen kunne eg òg brukt Tommaso Campanella, dersom vi substituerar ordet geosentrisk med heliosentrisk. For eit distinktivt trekk, trass i det uendelege lyset, er enno ein stabil kosmologisk sentrisitet, noko som er fråverande i bruniansk filosofi. Men for Patrizi finst der alt direkte relevant materiale som drøftar forholdet Caravaggio - Patrizi i og med Bovenizer (2000). Patrizis hermetisme er vidare på mange måtar kulminasjonen av den nye nyplatonistiske lysfilosofien som etter gjenoppdaginga av "*Corpus hermeticum*" i 1460 byrjar å utvikla seg, først i Firenze<sup>285</sup>. For det andre har vi i denne brytningstida altså **Giordano Bruno** sitt verdsbilete, like eins utvikla fram mot ca 1591. Hans bilete av verda var multisentrert og infinitt på ein gong, noko som fann koherente uttrykk både i hans kosmologi, natursyn og epistemologi. Alle erkjennelege objekt, liksom all kunnskap, ligg for Bruno i eit spenningsfelt mellom eit uendeleg, uerkjenneleg minimum; hans atom, og eit uendeleg, like uerkjenneleg maksimum; universet. Ingen andre blant dei såkalla hermetikarane då våga eller

---

<sup>285</sup> Sjå **Yates (1964)** v/ **Lie (2001)**. 1460 er inga vasstett grense. **Cusanus (1440)** v/ **Hopkins (1990)** (sjå m.a. nedanfor) sin mystiske filosofi, er òg påverka av dei få hermetiske tekstane kjente før 1460, som "*Asclepius*".

var i stand til noko meir enn å leika med tanken på å utvikla tilsvarande tanke-system, og Giordano Bruno stiller slik åleine i denne klassa. Dette *intermezzo* av ein verdsvisjon deler av samfunnet anno 1600, og spesielt Bruno, stod for, hadde implikasjonar for samtidas vitskapelege og kunstnarlege diskursar som ikkje kom til å få sin renessanse eller nyutfolding før det postmoderne gjennombrotet så smått byrja å ytra seg på desse to kulturelle områda ved inngangen av 1900 - talet. Skiftet skjedde med Marcel Duchamps dadaisme og Niels Bohrs kvantefysikk blanda på Einsteins relativitetsteoriar, sidan begge verksemdene eliminerte moglegheita for eksistensen av eit endeleg og demonstrerbart objekt frå den menneskelege persepsjonen, i eit isomorft uttrykk for hermetikarane og særleg Bruno sine kunnskapsteoriar.

Vitskapsmangfoldet ca 1600 vil så setjast i samanheng med tre autentiske utsegner frå Caravaggio sjølv om kunstnaren sitt forhold til naturmodellen. Første ytring som skil seg ut, er henta frå malarens forklaring i Baglione - rettssaka, den andre er igjen frå Giustinianis brev, **punkt 5**, og den siste er foreviga av arkeologen Vincenzo Mirabella etter ein samtale dei to imellom på Sicilia i 1608. Eit par døme frå kunstnarens mykje større korpus av visuelle dokument, skal så hjelpa oss nærare ei forståing av korleis dei to sistnemnte av dei fire verdsbileta har fleire parallellar med korleis vi kan oppfatta Merisis bilete, enn andre.

#### KORT PRESENTASJON AV MALERIET "ST. THOMAS TVILAREN":

Mitt viktigaste døme på den modne Caravaggio sitt bidrag i samband med den vitskapelege diskusjonen, er det instruktivt å gjera lesaren fortruleg med i førekant. For det første er analysen lettare å følgja når det er mogeleg å ha for sitt indre blikk eit verk som er underforstått i store deler av diskusjonen om dei fire utvalde vitskapsretningane sin kosmologi, natursyn og epistemologi. Biletet kan hevdast å vera spesielt representativt for malarens poetikk i høve til alle desse vurderingane. For det andre står lesaren friare til å la eigne inntrykk trenga inn enn han elles hadde gjort, før eg set fram mine eigne tolkingar av verket, noko eg kjem til å venta med til avslutninga av dette kapitlet.

Lerretsmaleriet "*St. Thomas tvilaren*" (1602 - 03) (**sjå fig. E – 12**) er kanskje Merisi sin mest kjente private bestilling, og, om vi skal dømme etter det høge talet på kopiar og friare tolkingar, det mest populære i hans samtid. Oppdragsgjevaren var før omtalte Vincenzo Giustiniani. Motivet er henta frå Johannes-evangeliet (Joh 20, 19 - 31), det einaste som vidarebringer episoden. Evangelisten fortel om korleis Jesus etter oppstoda med eitt er å finna midt blant disiplane, sjølv om dei har stengt alle dører til rommet av frykt for jødane. Han viser dei såra på hendene og sida, og etter at dei har gjenkjent Han, får dei Den Heilage Ande og bodet om å preika for andre. St. Thomas var ikkje med dei andre første gongen, og nektar å tru før han har fått stikka handa i såra. Åtte dagar seinare viser derfor Kristus seg igjen på

same måten bak lukka dører, og vender seg til den tvilande med desse orda: ”*Kom med fingeren din, og se mine hender, og kom med hånden og stikk den i min side. Vær ikke vantro, men troende!*”. ”*Min Herre og min Gud!*”, sa Thomas. Jesus sier til ham: ”*Fordi du har sett meg, tror du. Salige er de som ikke ser og likevel tror*”.

Caravaggio sitt maleri verkar å ha gripe akkurat den augneblinken der St. Thomas seier ”*Min Herre og min Gud!*”, nøyaktig på det tidspunktet då Kristi sanne natur openbarar seg for han. Scena viser tre eldre menn; disiplar, og ein yngre; Jesus, framfor ein nøytral, mørkebrun bakgrunn. Alle er kledde med antikke kapper og draperingar i forskjellige fargar. Små rifter og slitasjeskader i draktene, saman med jordete hender og raudmussa fjes, avslører at det er fattige menneske av låg sosial byrd vi har med å gjera. Personen vi oppfattar må vera St. Thomas fordi han er i ferd med å stikka peikefingeren i Jesu spydsår på høgre side, er med eit enkelt komposisjonelt grep isolert frå dei andre disiplane i den elles så kompakte gruppa av halvfigurar. Over høgre skulder på hovudpersonen ligg ei drapering i dunklare fargetonar som skapar ein samanhengande, mørk silhuett rundt heile denne eine figuren, som slik verkar ekstra nærverande. Dei andre disiplane skil seg imidlertid ikkje nemneverdig ut når det gjeld andletsuttrykk, som for alle tre verkar å vera av same type. Det lange, kvite skjegget, det tynne håret og den kraftig rynka panna verkar i sum å legga ytterlegare nokre år til deira alder. Berre dei oppspilte auga motverkar inntrykket delvis ved å tillegga ein viss aura av barnleg forundring. Jesu lekam står dermed i tydeleg kontrast til dei øvrige i sin ungdommeleg friske framtoning, berre merka av såra etter pasjonen. Andletet er fritt for rynker. Håret er ikkje berre friskt og fyldig, men krøllar seg langs øyra i ein nesten påfallande framheving av dets lange, frodige lokkar. I den avbilda augneblinken er Kristus eigentleg den einaste aktive. Høgrehanda foldar til sides det kvite kledet som skjuler såra. Med si venstre Hand er det Han som fører disippelens peikefinger inn i såret og let han gripa sanninga. Denne ikonografiske løysinga er den vanlegaste òg i andre versjonar av bibelmotivet. Eit komposisjonelt grep som kontinuerleg fangar vår merksemd, er den momentane samlinga av dei fire hovuda i ei sentral korsform. Verknaden er likevel ikkje nokon annan enn å styrka dragninga mot det overordna blikkfanget i imitasjon av dei fire mennene; såret i Jesu lekam som vert opna og undersøkt av St. Thomas. Plasseringa av dei taktile lekamsskildringane heilt i framgrunnen av biletflata, så ho illusjonistisk overfor betraktaren vert gjennomtrengt på same måten som Kristi stigmata ”i” maleriet, gjer den ambivalente kjensla av fascinasjon og aversjon endå meir påtrengande.

### **DET ARISTOTELISK - PTOLEMAISKE VERDSBILETET:**

Offisielt hevdar det aristotelisk - ptolemaiske verdsbiletet, det einaste kyrkja enno på byrjinga av 1600 - talet meiner er i samsvar med kristen fromheit, seg no sterkare enn nokon

sinne. Men egentleg er det berre atter ein versjon av korleis eit regime kjempar som mest innbite mot ytre motstand når det står på randen av samanbrot. Førmoderne kristen kosmologi si hovudkjelde var Aristoteles sin naturfilosofi, vellukka fusjonert med den astronomiske modellen til den aleksandrinske vitskapsmannen Claudius Ptolemaios<sup>286</sup>, formulert i hans hovudverk; ”*Almagest*” (ca 140 e. Kr.). Ptolemaios set fram argument for at jorda er det skapte universets eine, urørlege sentrum. Dersom vår planet ikkje var i midten, hevda han, kunne det ikkje skje at alle fallande gjenstandar trekkast mot hennar sentrum slik vi observerar det, og om jorda var i rørsle eller gjekk rundt sin eigen akse, kunne ikkje ting som var kasta vertikalt opp, falla ned igjen på same staden, slik det òg vert observert. Planetane, som omfattar månen og sola, forutan myriadane av stjerner og andre himmellekamar, bevegar seg rundt jorda i ei fast sirkelrørsle. Inst i dette matematisk gjennomregulerte urverket av eit kosmos, stod såleis menneskas jord, følgt av månen/ Luna nærast seg, og deretter Merkur, Venus, Sol, Mars, Jupiter og Saturn. Aller ytst er stjernekonstellasjonane. Sjølv om talet på stjerner var høgt, impliserte systemet at det hadde ein absolutt, finitt øvre grense, liksom universet som heilskap. Forfattaren av ”*Almagest*” utarbeidde ein katalog på 1022 identifiserte stjerner, og nye vart lagt til gjennom mellomalderen. Spørsmålet om kvifor dette matematiske urverket av planetar og stjerner ikkje kollapsar og trekkast inn mot jordas tyngdesentrum, men heldt fram med å sveva i geosentriske sirkelar utan stans, svarar Ptolemaios og alle seinare forfektarar av hans paradigme på ved å visa til eit system av distinkte sfærar. Sfærane tilhøyrer ein annan natur og følgjer andre lover enn dei som gjeld på jorda for dei fire elementa; jord, vatn, luft og eld. Den sfæriske eksistenstilstanden byrjar nedst med månens krinslaup, og avsluttast tilsynelatande med stjerneteppet. Ptolemaisk - aristotelisk teori som universiteta og andre offisielle lærestader rundt 1600 enno underviste i, avviste likevel ikkje moglegheita for eit visst tal av sfærenivå endå lenger ute, så lenge ein heldt fast ved prinsippet om ei endeleg sfære etterfølgt av eit tomrom der ingenting eksisterar. Det førmoderne verdsbiletet inndelar dermed sitt geosentriske kosmos på eit grunnleggande plan i tre heilt distinkte og åtskilte værensnivå; det elementære eller sublunære, som menneska kjenner frå sine daglege erfaringar og sanseobservasjonar, det sfæriske, himmelske eller lunære for planetane og stjernene, og eit overhimmelsk, transcendentalt eller supralunært nivå utanfor all skapt eksistens. Sfærane, som òg var skilde med grenser seg imellom og utan homogene overgangar, bestod ikkje av luft eller nokon annan gass, men var det vi kallar

---

<sup>286</sup> For utdjuvingar av det som står om Ptolemaios, „*Almagest*”, *Zodiak* og geosentrisme; sjå [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com). På ein meir indirekte måte diskuterast emna òg i **Gatti (2002)**, **Yates (1964)** v/ **Lie (2001)**, og i føreordet til **Bruno (1584)** v/ **Jorn (2000)**.



krystallinske. Definisjonen inneber at kvar einskild er klar og transparent, i aukande grad oppover, men i fast form liksom eit vindauge. Himmellekamane svevar slik i ein viss forstand ikkje, men er festa til og følgjer den eigentlege roterande gjenstanden; sfærekapselen sin gjennomsiktede materie. Dei høgareståande, sykliske rørslene i himmelen influerte på dei kontinuerlege endringsprosessane jorda er underlagt gjennom blandinga av og vekselverknadene mellom dei fire elementa. Dersom desse er blanda på ein harmonisk og balansert måte, som ved historias byrjing, før syndefallet, opplevast innverknadene kulturelt liksom materielt som ein tilstand av fred og overflod. Men i den historiske verda opplever ein òg nedgang, ufred og øydeleggingar. For å setja i gang og styra maskineriet, brukte ein den aristoteliske tolkinga av Gud som den uavhengige og utanforståande første bevegjar, kalla *Deus ex machina* eller *primum mobile*, eksisterande i ei transcendental, reint spirituell tilstand utanfor alle dei skapte sfærane. Alle guddommeleg inngrep i verda føregår såleis via eit mellomliggjande himmelnivå, ein intervensjon som er særskild kompleks fordi menneska har fått fri vilje, noko som òg mogeleggjjer feile val eller synd. I forhold til våre feil er Herrens innverknad alltid den beste, sjølv om det ikkje umiddelbart verkar slik for vårt avgrensa syn eller intellekt i forsøket på å forstå Hans allmechtige forsyn. Isolert sett kan ein sjukdom eller ei ulukke såleis verka negativt, men på lengre sikt visa seg føremålstenleg mot eit større vonde. I analogi til denne oppfatninga av kosmos og naturen, utvikla menneska ein epistemologi der målet var å skoda det guddommelege forsynets verksemd så klart som mogeleg for å kunna predikera rette handlingar for individ og samfunn. Metoden gjekk då ut på å finna den rette framgangsmåten for å gjennomskoda dei transparente sfærevindauga med intellektet, menneskets rasjonelle blikk. Ved spekulativ, avspeglende tenking, gjerne praktisert med metodiske bønneritualar, som byrja i dei elementære, skapte ting og gjekk opp til Skaparen gjennom alle sfærane, kunne vi læra å handla i gjensidig respons på den guddommelege viljen. Den høg mellomalderske astronomiske modellen i vårt døme (**sjå fig. E – 13**) er ein framifrå visuell dokumentasjon på førmoderne kosmologi og erkjenningslære på ein gong. Intellektet er eigenskapen som knytar mennesket til Gud, som gjer at vi kan gjenkjenna den før omtalte guddommelege gneisten i vårt eige sinn; *mens*, i andre skapte ting og bevega oss trinnvis oppover i stadig større klarsyn, mot den totale illuminasjonen i ein mystisk union som transcenderar både verda og den intellektuelle forståinga brukt som medium eller stige. Jesus Verds herskaren sine føter, symbolet på Hans handlande inngrep i og audmjuke nedstiging til verda, er den lekamsdelen som gjennomtrengjer den skapte verda og byggjer bru over til den reine spirituelle og guddommelege dimensjonen, slik at vi kan gripa det over - intellektuelle utan å tilhøyra det, slik figuren viser. Av teologar vart gjerne Jesu

soningsverk si gjenoppretting av moglegheitene for harmoni eller sann erkjening gjerne forklart slik at englar og helgenar representerte dei media vi måtte retta oss etter for at sann viten skulle vera sikra. For at samanhengen skulle vera tydelegare, vart den fullstendige aristotelisk - ptolemaiske modellen supplert med ni englesfærar ytst, som vår figur òg viser. Englane sine vengjer understrekar deira mediatørfunksjon mellom høgt og lågt, men helgenar hadde likevel same hovudfunksjon. Når dei siste sfærane brukar englar, skuldast det då at desse ni avbildar den tidlegkristne autoriteten Pseudo - Dionysos (før 500 e. Kr.) likelydande englehierarki, slik han skal ha sett det i sin visjon. Dei ni er ordna i triader, kvar eit uttrykk for ein av Treeinigheita sine personar, ovanfrå og ned slik.: ”*Serafer, kjeruber, troner; Faderens hierarki. Herskere, dyder, krefter; Sønnens hierarki. Overfyrster, erkeengler, engler; Åndens hierarki*”<sup>287</sup>. Thomas Aquinas på slutten av 1200 - talet kom til å laga eit systematisk bilete av englehierarkia sine ulike aktivitetar, og Dante på byrjinga av 1300 - talet utarbeidar faste korrelasjonar mellom dei kosmiske sfærane og intellektuelle hierarkia, så dei systematiske samanhengane litt etter litt trer meir fram i forhold til vår figur.

### **DET KOPERNIKANSK - GALILEIANSKE VERDSBILETET:**

Men gradvis utover første halvdel av 1600 - talet, skulle eit anna verdsbilete komma til å konsolidera seg i menneska sitt medvit som den korrekte måten å forstå kosmos, naturens ting og erkjenningsprosessane på, som var vidareutvikla av hovudsakeleg mekanistiske vitskapsmenn som Galileo Galilei, med utgangspunkt i den polske astronomen Nicolaus Copernicus sitt heliosentriske univers. Medan det ikkje finst døme på at vitskapeleg orienterte kunsthistorikarar forklarar Caravaggio sine nyvinningar på kunstens arena primært i relasjon til verdsbiletet skildra ovanfor i sin førmoderne, aristoteliske form, er det derimot avhandlingar som argumenterar for at resepsjonen av hans verk vert best mogeleg ved ei parallellføring med det kopernikansk - galileianske systemet som kom til å verta dets permanente erstatning. Særleg prominent her er Ferdinando Bologna (1992) si drøfting av det han kallar Caravaggio sin naturalisme og erfaring med dei naturlege tinga, i samheng med spesielt det kulturelle miljøet i Roma første halvdel av 1600 - talet<sup>288</sup>. Før vi går inn på ei drøfting om i kva for ein grad denne tilnærminga er plausibel, er det opportunt med ei kort skildring av epistemets utvikling og fundamentale prinsipp.

Først på sitt dødsleie i 1543 vågar Nicolaus Copernicus å publisera si epokegjerande avhandling om universet; ”*De revolutionibus*”. I sitt føreord forsikrar han lesaren om at intensjonen ikkje er å konkurrera med kyrkjens offisielle versjon, men å framsetja hypotetisk

---

<sup>287</sup> Sjå Yates (1964) v/ Lie (2001), ss. 114 - 121.

<sup>288</sup> Sjå Bologna (1992): ”*L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle `cose naturali`*“.

dei astronomiske implikasjonane bak læra til førsokratiske filosofar, særleg Pythagoras. Pythagoras, den første frå antikken som vi veit prøvde å konstruera ein koherent kosmologi, trekk faktisk Copernicus fram som si hovudkjelde. Han gjorde ikkje krav på å formidla nokon sanning, men hevda berre å ha teikna det pytagoreiske universet opp på nytt<sup>289</sup>. Sjølv sagt er dette berre i nokon grad ei gjenføding, men ikkje desto mindre eit godt døme på korleis ein i renessansen nådde nye innsikter i kraft av den statusen ein tilla dei tidlegaste autoritetane, frå før Platon og Aristoteles. Det nye sol- eller heliosentriske systemet (**sjå fig. E – 14**) inneber fleire grunnleggjande endringar, skjønt utan å gje opp viktige omgrep frå tradisjonen. Medan sola (Sol) før var fjerde planet etter månen (Luna), Venus og Merkur, er ho no i sentrum, og av alle planetane som krinsar rundt, er jorda den tredje, etter Venus og Merkur. Sola og vår planet ville ha byta plass om ikkje månen hadde vorte fråteken sin planetstatus for å setjast i bane rundt jorda. På mange måtar er figuren berre ei endring av rekkefølger, trass i original kjeldebruk og gode empiriske observasjonar, og den radikale desentreringa av menneskeverdas plass i universet. Urørleg i midten som jorda hadde stått før, står no sola. Dei krystallinske, faste sfærane som dreg rundt himmellekamar som er festa til seg, lever framleis i beste velgåande. Ein urørleg stjernehimmelegrensar den skapte verda endeleg mot eit utanforliggende tomrom, med plass for den aristoteliske Gud. Saman med m.a. Kepler, Tycho Brahe, og seinare Newton, kjem Galileo til å vidareutvikla dette astronomiske grunnlaget til ein ny vitenskapelig metode dekkande for alle fenomen i tilværet. Sjølv om Gud framleis er første bevegjar; *Deus ex machina*, verkar den gamle samansmeltinga mellom kosmiske sfærar og teologiske englehierarki etter Copernicus å verta skjøve i bakgrunnen i aukande grad, og Guds forhold til menneska meir fjernt og mindre intimt enn før. Kreftene Herren set i gang formidlast ikkje av englar eller intelligensar. Frå Galileo vert det klart at prosessane føregår meir reint mekanistisk, ved dei fysiske lekamane si gjensidige innverknad på kvarandre i eit univers regulert av matematiske naturlover, utan sfærar, men avgrensa til eitt solsystem. Frå 1592 underviser Galileo ved universitetet i Padova i strengt geosentriske termar. Det er ikkje før i mars 1610, ved utgjevinga av sin "*Sidereus nuncius*"; "*Starry Messenger*"<sup>290</sup>, at han får sitt vitenskapelige gjennombrøt når han gjer sine astronomiske observasjonar til støtte for det nye verdsbiletet allment kjente. Når "*De revolutionibus*" først i 1615 vert sett på indeksen over den katolske kyrkja sine forbodne bøker, skuldast det då den bruken Galileo gjorde av

---

<sup>289</sup> I Gatti (2002), kap. 1.

<sup>290</sup> Internettbokhandelen [www.internetbookshop.it](http://www.internetbookshop.it), gjev eit godt og detaljert resymé av kvifor "*Sidereus nuncius*" er så revolusjonerande både i sitt innhald og i sin argumentative struktur, i omtalen av den utgåva dei har til sals. Men, som denne oppgåva håpar å avdekka, så gjeld regelen at ikkje alle forandringar er forbetringar, òg her, for Galileos epokegjerande grep.

Copernicus i sine skrifter frå 1610<sup>291</sup>, som møtte slik spontan positiv respons og fekk enorm utbreiing og popularitet. Kyrkja måtte kvikt og ein gong for alle ta standpunkt til om både Galileo og Copernicus var skadelege for kyrkja eller ikkje, og avgjersla fall i deira disfavør.

Vitskapelege observasjonar må, for å ha verdi, her støttast opp med matematiske kalkuleringar. All observasjon som ikkje kan kalkulerast matematisk, liksom all teori som ikkje slik er etterprøveleg, ligg utanfor interessefeltet for verkeleg kunnskap om naturen. Det uendelege og ukjente nektar Galileo, akkurat som Kepler, å ta standpunkt til, då det tilhører metafysikken og religionens private snarare enn fagfysikkens rasjonelt regulerte område<sup>292</sup>. Vårt solsystem utgjør heile universet, heilt til eventuelle framtidige observatørar med eksepsjonelt presise instrument kunne seia noko anna ved hjelp av matematisk forklarte observasjonar. Mekanikken forfektar dermed ein geometrisk uniformitet som bryt opp sfærane i den skapte, no heliosentriske verda. Men homogeniteten som er oppnådd i høve til den kjente verda og naturen, er ein nøydde til å gje opp i forholdet mellom vitskap og religion. Vi får idéen om ei distinkt metafysisk, ”subjektiv” sfære for religionen, irrelevant for ”objektiv” naturvitskap. Dei to gamle alliansepartnarane vert forstått å uttrykka vesensforskjellige sanningar og å ha distinkte interesser. Kunnskap om det sanssemessig observerlege avgrensar seg til det som kan målast, vegast og reknast ut innbyrdes relasjonar mellom i eit fullstendig geometrisk artikulert rom. Tvil og uvisse høyrer til ei anna verksemd enn vitskap: *”It is surely their willingness to dedicate themselves to precisely this task (...) of measuring and reducing to order our own limited corner of the new (...) universe (...) which distinguishes Galileo, Tycho Brahe, Kepler, and later on Boyle and even Newton, who have left only in private papers and notes the larger epistemological and metaphysical questions and doubts that at times assailed them”*<sup>293</sup>. Vitskapsmennene har ikkje tapt sine religiøse og metafysiske interesser, men heldt dei strengt frå det vitskapelege universet av geometrisk visse. Galileo talar vidare om at *”(...) mathematics ”knots” natural philosophy into certain and constant truths (...)”*<sup>294</sup>, og i hans *”Il Saggiatore”* (1623) finn vi hans vidgjetne sitat om at *”Philosophy is written in this grand book, the universe, which stands continually open to our gaze. But the book cannot be understood unless one first learns to comprehend the language and read the letters in which it is composed. It is written in the language of mathematics, and its characters are triangles, circles, and other geometric figures without which it is humanly impossible to understand a single word of it”*. Verda er ei open bok som i

---

<sup>291</sup> Sjå m.a. Massamormile (2003), s. 226, fotnote 97, eventuelt om Galileo i [www.britannica.co.uk](http://www.britannica.co.uk).

<sup>292</sup> Sjå t.d. Gatti (2002), spesielt ss. 123 - 125.

<sup>293</sup> Gatti (2002), s. 168.

<sup>294</sup> Ibid., s. 53.

prinsippet kan underleggjast vår forstand og kontroll, men dette er utelukkande mogeleg med ein geometrisk, gjennomrasjonalisert persepsjon av verda, som gjev sikker og konstant kunnskap. Eventuelle samanhengar mellom det kartlagde og det ukjente er irrelevante, om vi ser bort frå det som ligg utanfor observasjonen sitt potensiale til å underleggjast same orden, der alt kan kalkulerast i mekaniske interaksjonar, avstandar, linjer, areal og volum.

Minner ikkje dette verdsbiletet av ein rasjonell, avgrensa romkonstruksjon handsama som om han skulle vera uendeleg, ein geometrisk avklart komposisjon og lekamar som forklarast ved si overflate og ytre handlingar i forhold til kvarandre, mest av alt om *istoria* - omgrepet og prinsippet om selektiv naturalisme frå belloriansk estetikk? Sann *scienza* har vi i høve til ein natur som er gjort fullstendig perspektivisk greie for, der figurane sine *moti* og *azzioni*, sine rørsler, gestar og handlingar som einskildkomponentar står i eit fullstendig eksplisert årsaks- og verknadsforhold til kvarandre og til den totale *istoria* som heilskap. I kroppar og andre gjenstandar sine overflater manifesterar den underliggjande ideale forma i naturen seg. Galileo meinte Aristoteles var grovt misforstått av sine framfor alt hermetiske kritikarar på dette punktet, og at ein ved observasjon av mange einskildtilfelle faktisk kan ekstrahera det underliggjande, vesentlege *genus* som er felles og fast, i påfallande likskap til den viten som Poussin og Bellori meinte låg i den sanne opplevinga av det skjønne.

La oss no herifrå sjå nærare på Bologna (1992) sine argument for å karakterisera Caravaggio når han hevdar at "(...) *i sine tenebrisme - verk* (dvs seine verk) *er Caravaggio "galileiansk"*"<sup>295</sup>. Problemet er eigentleg ikkje i Napoli - professoren sitt for så vidt vellukka prosjekt med å få fram det revolusjonerande ved Merisis kunst òg i samanheng med samtidas nye vitskap, eit viktig nybrottsarbeid som han lukkast med på ein framifrå måte. Vi har sett ovanfor korleis Merisi etter academia sine kriteria ikkje er i stand til å komponera ei *istoria*, dvs kunstverk med estetisk verdi, fordi han m.a. er avhengig av direkte observasjon av modellen framfor seg, ein reint mekanisk *imitazione* som ikkje krev *immaginazione*. Ved å lausriva oss frå akademisk estetikk, innser vi at lombardaren er ein tidleg kunstnarleg parallell til den nye vitskapens fundament i naturobservasjonen som eit eksperimentelt kriterium, i ein ny visuelt - deskriptiv kultur som har ein umiddelbar og systematisk relasjon til tingen. Svetlana Alpers har påpeika viktige felles interesser i seinare flamsk kunst, t.d. Vermeer, men vert kraftig kritisert av Bologna<sup>296</sup> for ikkje å ta opp til diskusjon Caravaggios avgjerande

---

<sup>295</sup> Bologna (1992), s. 199: "(...) *nelle opere tenebristiche Caravaggio è "galileiano"*". Det må vedgåast at Bologna i tillegg innrømmer Giordano Brunos arbeid ei hovudrolle i det intellektuelle miljøet Merisis kunst sprang ut av. Men han legg ikkje tilbørleg vekt på ulikskapane mellom dei to systema sine naturalismar, og kva konklusjonar ein derifrå kan trekkja i forhold til Caravaggios maleri. For meir om Bruno; sjå nedanfor.

<sup>296</sup> **Ibid.**, kap. 4. 5.

pionerfunksjon for den nye visuelle kulturen, der alle sette ting og figurar granskast på same måte, uansett sosial status, etter det han definerar som egalitær naturalisme. Denne interessa er på mange vis i strid med kunstakademia sitt prosjekt for kunsten, det vil seia å konsolidera hans posisjon i øvre sjikt av den etablerte sosiale orden som speglar Guds preetablerte orden. For å få prestisje, måtte kunsten på same måte vera edel, og heva seg over naturgrunnlaget.

Så lang er alt vel. Vanskane oppstår først når Bologna vel å avslutta bygginga av ein felles kunnskapsteoretisk basis for ny kunst og ny vitskap på dette punktet, noko som tillet han å gruppera vidt forskjellige tenkjarar som Bruno, Campanella og Galileo saman etter ein felles basis i eit naturprimat. Den teoretiske handsaminga av observasjonane og den epistemologiske statusen dei vert gjeven i høve til naturen "i seg sjølv" er grunnleggjande forskjellig hos Galileo samanlikna med den litt tidlegare Bruno, og det er berre i samband med sistnemnte vi kan trekka samanlikninga endå lenger. Likevel gjerast Galileo Galilei til Merisis vitskapelege kronvitne. Første problem er kronologisk. Sjølv om det er langt frå usannsynleg at vår malar møtte vitskapsmannen under sitt Roma - opphald gjennom den felles venen kardinal Del Monte, finst der ikkje gode haldepunkt for å knyta galileiansk vitskap som sådan til det intellektuelle miljøet Caravaggio var ein del av så tidleg som i hans samtid, dvs. Roma fram til 1606. Galileo vart kjent for dei vitskapelege metodane ettertida assosierar med han f.o.m. utgjevinga av "*Sidereus nuncius*" i 1610, året for malarens død, og knapt nok før. I den tids risikable intellektuelle klima strør forfattarar ikkje om seg med kontroversielle tankar, men heldt korta tett til brystet før utgjevinga av verk der formuleringane er vel overveide gjennom mange år. Caravaggio lever ikkje lenge nok til å få med seg det som må seiast å markera demarkasjonslinja for den klassiske mekanikkens vitskapelege gjennombrøt som eit episteme med ei dominerande stemme. Mekanistiske ytringar før denne 1610 - teksten, som vert ein verdssensasjon nærast over natta, er ikkje fråverande, men sporadiske både i tal og konsekvensar. Det andre problemet er metodologisk, og gjeld kor langt vi kan seia at Galileo og Caravaggio følgjer kvarandre i det Bologna kallar ein egalitær naturalisme. Praktisk og teknisk viten eller kunnen om naturen ut frå sanseerfaringa ligg til grunn for kunnskapen om verda og menneska, og ikkje dei gamle sfærehierarkia. Det finst ikkje former, materiar eller himlar som er meir eller mindre verdige etter denne modellen, som samfunnet med rette kan avspegla, sosialt og verdimesig. Alt som tilhøyrer det fysiske universet, har same struktur og konsistens som den gamle sub-lunære eller elementære verda. Men dei effektane i naturen Galileo observerar gjennom sine forskingsapparat, då spesielt stjerneikkerten, systematiserast, som vi såg ovanfor, på ein måte som mest av alt minner om Annibale Carracci sitt arkadiske landskap. Spørsmålet om uendelegskap, den del av universet



som eventuelt ligg utanfor det geometrisk observerte og kartlagde, ligg utanfor hans relevante utøva vitskapelege diskurs, og at dette er tilfelle, påpeikar t.d. Gatti (2002) fleire gonger. Galileo brukar Aristoteles sin induktive metode som utgangspunkt for eit nytt værenshierarki til erstatning for det mellomalderske. Sfærehierarkiet erstattast av visjonen om eitt einaste, homogent geometrisk hierarki med eitt einaste encyklopedisk sentrum alt anna er regulert i forhold til. Fordi naturen er slik, må forståinga overførast til kulturen. Derfor ser vi at alt frå 1600 - talets kyrkjeorganisasjon, til statens eineveldige politiske system, til patriarkalske strukturar i heimen og i arbeidet, stadig meir følgjer ein rasjonelt gjennomregulert encyklopedisk struktur. I kosmos er det sola som er ”solkongen”; sitt rikes perspektiviske sentrum. Naturens prosessar er forstått som krefter som verkar mellom lekamar, eit mekanisk urverk som enno er sett i gang av ein utanforståande, aristotelisk *Deus ex machina*. Sjølv om gjenstandane for vår erfaring får avdekka stadig høgare grad av kompleksitet, både på makro- og mikronivå, etter kvart som måleinstrumenta (teleskop eller mikroskop) vert meir presise, forblir deira natur eller vesen identiske med matematiske linjer, flater og volum, liksom malte figurar i klassisk - barokk kunst. I likskap med Galileo Galilei tek nyplatonistiske hermetikarar som Campanella og Patrizi, og dessutan Giordano Bruno, alle utgangspunkt i metodiske naturobservasjonar, gjerne forbetra med instrument, men deira vegar skiljast her. Berre Galileo brukar Aristoteles selektive naturalisme for å etablera eit geometrisk hierarki av allmenne finale former, for å avblåsa den epistemologiske krisa det gamle hierarkiet var hamna i. Min påstand er at galileiansk - mekanistisk vitskap òg skil lag med Caravaggios kunst ved same korsveg. Denne verkar å stemma betre overeins med andre vitskapelege tradisjonar, som framleis er dei dominerande så lenge vår malar er aktiv, nemleg dei hermetisk - inspirerte, som Patrizi og Bruno formulerar to viktige variantar av, begge alt i nokon grad kunsthistorisk drøfta i samanheng med Merisi. Vurdert i retrospekt representerar desse tankesystema frå renessansens skumringstide eit kort *intermezzo*, ein overgangsfase mellom gammal og ny tid som tek opp i seg idéar frå begge leirar. Men det er òg mogeleg å sjå dei som autonome uttrykk for ei interesse omkring å byggja bru mellom gammalt og nytt, i ei syntese med det beste frå begge tradisjonar.

#### **DET HERMETISKE VERDSBILETET ETTER FRANCESCO PATRIZI:**

Den viktigaste avhandlinga som drøftar Caravaggio i samanheng med Francesco Patrizi da Cherso (1529 - 1597) sin hermetisk inspirerte lysfilosofi, er skriven av Olivia Delane Bovenizer (2000): Hennar hovudtese går ut på at der er store likskapar mellom Merisis revolusjonerande bruk av lys og rom, spesielt i hans modne tenebrisme - eller *chiaroscuro* - teknikk, og synet på tilsvarande fenomen i Patrizis filosofi om lys og skugge

slik denne kjem til uttrykk i hans hovudverk; ”*Nova de universis philosophia*” frå 1591. Kor fundamentale desse aspekta ved hans maleri enn er, har dei ikkje vorte adekvat gjort greie for av tidlegare kunsthistorikarar. Ved sida av samanfall i tid og i bruken av tilsvarande verbale eller visuelle metaforar i formidlinga, gjeld det for både kunstnar og filosof at dei levde og arbeidde i same område med dei same personane i Roma 1592 - 97. I 1597 døyrr Patrizi, men heilt fram til det siste underviser han som professor i nyplatonistisk filosofi ved universitetet, ”*La Sapienza*”, nesten vegg i vegg med Del Montes palass, der Caravaggio budde.

Universitetsprofessorens naturalfilosofi fell inn under den transitoriske fasen for vitskapen, ca 1450 - 1610, då mange i sin fundamentale kritikk av Aristoteles og Ptolemaios sine synspunkt, vender seg i retning av nyplatonismens grunntanke om ei transcendental himmelsk idéverd som for menneska avspeglar seg i skuggebilete på jorda. Liksom i Platons holelikning, ser vi dei ideale formene som flakkande, vage skuggar på bakveggen til ei holer der vi sit lenka, i kroppens fengsel, med ryggen mot utgangen. Denne sterkt auka vektlegginga på lysets funksjon i naturen, uttrykkjer tidas presserande universalkosmologiske interesser for å forklara korleis verda kan vera infinitt og sameina på ein gong. Ønsket om å gje omgrepet om det uendelege ein prominent plass i det vitande menneskets medvit, er såleis eitt av to distinktive trekk her som skil overgangsfasen skarpt frå dominerande mellomalderstinking på den eine sida, og mekanistisk tenking på den andre. Både lys- og skuggeomgrepet vert her viktige, komplementære utgangspunkt for å formulera korleis finitt einskap og infinitt mangfold kan sameksistera i verda. Veksilverknadene mellom lys og mørke ligg til grunn for både Caravaggio og Patrizi sine verdsbilete på ein spesielt framtrudande måte i høvesvis kunst- og filosofihistoria. Både lyset som rein spiritualitet og mørket som rein materialitet er i ublanda form metafysiske entitetar skjulte eller utilgjengelege for menneskeleg erkjening. Berre som ei blanding av ånd og materie, lys og mørke, kan noko verta gjenstand for vår erfaring. Dette viser seg like mykje i Patrizis kosmologi og natursyn som i hans epistemologi. Naturalfilosofens idé om kosmos er ikkje heilt ulik grunntrekka i den seine hermetikaren Robert Fludd sitt univers slik han teikna det opp i 1617 (**sjå fig. E – 15**). I all hovudsak minner figuren om ein meir velordna versjon av det aristotelisk - ptolemaiske systemet skildra ovanfor. Nedst i det geosentriske systemet har vi jordas fire element i rekkefølge, følgt av dei sju planetane (inkl. sol og måne), fiksstjernene, dei ni pseudo - dionysiske englehierarkia, og endeleg *mens* aller øvst. Men minst to ting fortel oss at den gamle kosmiske modellen er fylt med eit nytt meiningsinnhald. For det første svarer det til kvart sfærenivå i oppstiginga eitt spesielt hebraisk skriftteikn. Den totale orden i ei sfære, jamvel på elementærnivå, er hinsides menneskeleg erfaring ved hjelp av sansing eller rasjonelle eigenskapar, noko ein i

mellomalderen tok til inntekt for at visdom er ei gåve Gud skjenkar mennesket. Men skrifteikna her provar måten den tidlege renessansetradisjonen meinte mennesket sjølv kunne gripa aktivt inn i naturen og forstå, jamvel kontrollera hans orden, som ein slags med - skapar til Herrens skapargjerning, ein idé teken frå den prestisjefulle, alternative skapingsforteljinga "Pimander" i "Corpus hermeticum". Skrifteikna var ikkje så interessante i si bokstavelege tyding, som i si kvalitative forståing. Den erkjenningsmessige interessa dreia seg meir om teikna som ein intuitiv måte å gripa det den einskilde sfæren av den skapte verda romma i sin infinitte djupne og kompleksitet, ein enkel symbolsk, tidleg vitskapeleg forklaringsmodell på ein uendelegskap av einskildfenomen. På den tid meinte ein hebraisk var Bibelens originalspråk, og menneska som skreiv, var fortrulege med den originale, reine visdommen frå den antikke egyptiske sivilisasjonen vi før har nemnt. Derfor rommar skrifteikna nettopp desse vise valte å symbolisera sine omgrep med, all kraft og mening tilhøyrande området dei refererar til. Denne menneskelege optimismen i høve til moglegheita for å kanalisera og jamvel kontrollera naturens velde til menneskas beste gjennom skjøre, små modellar og abstrakte teoribygningar, er det som motiverer vitskapeleg forskning enno i vår tid. I renessansen og den tidlege barokken overlevde modellane på sin religiøse prestisje. Dagens postmoderne vitskapsmenn er òg klar over at forholdet mellom den modellen dei brukar for å skildra verda, og den verda dei meiner å skildra, er særst problematisk, og mest av alt kviler på ei felles overtyding. Så lenge atom, foton og kvarkar hjelper oss til å forstå intuitivt, eller gjennomskoda samanhengar i den praktiske, levde verda rundt oss, vil berre ei vond og utruslekt (jfr. Matt) krevja at deira vesen demonstrerast. Hermetikaren og kvantefysikaren spør ikkje kva det hebraiske teiknet eller fotonet er, men kva dei gjer, korleis dei fungerer. Mekanistisk - demonstrativ vitskap med utgangspunkt i Galileo Galilei derimot, såg si skildring som identisk med den skildra. Prosjektet dreia seg då ikkje om ei problematisk samansmelting av verda med innbildninga av verda i vårt sinn. Den matematiske skildringa av den fysiske verda er for den klassiske vitskapsmannen, liksom kunstnaren, identisk med sitt skildra objekt. Klassisk vitskap er den "sfæren" mennesket som subjekt skal ha ein objektiv distanse til. Som eit tillegg kjem dei subjektive sanningar om dei ytste samhengane i tilværet; dette vedrører den private "sfæren", for verdier og religion. Kor underleg det enn kan verka med det same, ser vi då at den hermetiske idéen om modellane som ein intuitiv måte å gripa noko ufatteleg og skjult på, er mykje meir aktuell for vår tids debatt enn Galileo, og like eins, som vi skal sjå, for ein fruktbar debatt om resepsjonen av Caravaggios maleri. Eg nemnte i starten at minst to distinktive trekk forandra den geosentriske modellens mening. Det andre her er at Kristus Verdsherskaren sjølv på ein meir direkte måte enn før er tolka som

eit omnipresent lys, som gjennomtrengjer alle sfærane, når heilt ut til og gjennom den høgaste sfæren, og omvendt heilt inn i det aller minste. Alle menneske har såleis litt av den guddommelege lysgneisten; *mens*, i seg, og ei gjenkjenning av denne presensen medfører ein tilsvarande kunnskap, kalla gnostisk; individets intuitive fusjon med verdsaltet.

Denne visuelle vektlegginga på lyset samsvarar godt med viktigheita av lysmetaforen i naturalfilosofien ca 1600, representert ved Patrizi. Universitetsprofessorens univers er geosentrisk, men likevel infinitt, utstrekt i ein infinitt eter. Sjølv om vi finn fleire ”lag” utover i aukande grad av klarleik, er det ikkje tale om ei sfæreinndeling mellom ulike stoff, men snarare ei slags kontinuerleg verd i ulike grader av samanfletting av dei same to stoffa; lys og mørke. Mellom reint lys og reint mørke, er der ni slike medierande grader eller ”lag” av lys og mørke blanda saman, før universet opnar seg i ein uendelegskap av absolutt lys ytst. I Platons ”*Timaios*”, som han i hovudsak baserte sine førelesningar på, fann Patrizi sporen til ein velordna måte å forstå forholdet mellom lys og mørke på som innebar eit klart brot med den lange vestlege tradisjonen om lyssymbolisme som starta med St. Augustin og Plotinus<sup>297</sup>, der mørket er noko tomt og aude lyset skal fordriva, men trass i dette heilt i tråd med tidas paradigmatiske endringar i oppfatningane om lys, skugge og rom: ”*It must be agreed that there exists, first, the unchanging form, (...) second, that which bears the same name as the form and resembles it, but is sensible, (...) third, space, which is eternal and indestructible, which provides a position for everything that comes to be, and which is apprehended without the senses by a sort of spurious reasoning and is so hard to believe in (...)*”<sup>298</sup>. Forut for erfaringa imellom (*second*), eksisterar eit evig og autonomt rom som i seg sjølv berre kan gripast med fornufta akkurat som dei evige formene, og mange derfor ikkje trur på. Dei sanslege manifestasjonane oppstå som ei blanding, formas avbilding i dette pre-eksisterande rommet. Skuggane (*third*) får herifrå ein eigen grad av væren, og er ikkje lenger forstått negativt som i mellomalderen, som eit fråvere av lys (*first*). Mørkets meiningsinnhald skildrast best som ein ”*prima materia*”; ”urmaterie”, som formene skapast ut av, snarare enn noko passivt og daudt som tilførast noko aktivt og levande utanfrå, ein grunnhaldning i aristotelisk filosofi. På den måten tileignar det seg status som eit generativt, reelt eksisterande, men samstundes kaotisk og uerkjenneleg prinsipp. Først når vi tilfører lyset i rommet, kan synssansen byrja å skjelna erkjennelege former for intellektet, som gjev rasjonell form til *prima materia* sin kaotiske flyt av sansemateriale. Både rom og materie er immanente eigenskapar ved mørket og uavhengige av lyset, skjønt ikkje tilgjengelege utan det. For det er

---

<sup>297</sup> For lysfilosofiens historiografi, samt hovudtrekka i Patrizis filosofi; sjå **Bovenizer (2000), kap. II.**

<sup>298</sup> Sitatet frå **Platons ”Timaios”, 52 a, b**, står i **Bovenizer (2000), kap. II.**

lyset som sørgjer for å binda universet saman, frå dei inkorporlege guddommelege ting ytst, til materielle ting forstått som bestemte lekamar av oss. Studiet av naturen er for Patrizi granskinga av det som lyset viser oss, og i forhold til dette er optiske studiar og perspektivisk ordna visuelle konstruksjonar underordna. Lyset trekk grensene for området eit perspektivrom eventuelt kan teiknast innanfor.

All menneskeleg erkjening oppstår mellom absolutt skugge eller mørke; ”*tenebris*”, og det metafysiske lyset som kjem direkte frå si guddommelege kjelde; ”*lux*”. ”*Lux tenebris*”; lys - mørke, gjenstanden for vår erfaring, kan vi då oppfatta anten som materialisert lys eller opplyst materie. Vidare har vi to former for lys: *Lux* representerar den sanne spirituelle innsikt, deltek i lekamen snarare enn å vera manifestert på hans overflate, persiperast av det rasjonelle blikket og kommuniserast *mentis a mentis*. ”*Lumen*” er det lyset som reflekterast frå gjenstandane si overflate og manifesterar seg direkte for sansane. Det er derivert av det guddommelege lyset, men har ingen direkte deltaking i dets kjelde. Berre lekamar med ein grad av transparens kan ha *lux*; guddommeleg innsikt, i seg, og transmittera denne til omgjevnadene. Englar, stjerner og helgenar er døme på slike mediatørar, vindauge mot verda med god evne til å formidla det høgare, bakanforliggende *lux*. Stansar vi opp ved den *lumen* vi ser på tingas overflate, oppnår vi ikkje den absolutte, gnostiske forståinga av samanhengane.<sup>299</sup> Ein raud tråd i teksten til Patrizi er at det å vita fundamentalt inneber å verta fusjonert med objektet for eins kunnskap, å gjenfinna det same i eins sinn. Opp til eit visst nivå minner dette om mellomaldermystikarar som St. Bonaventura sin metode for å finna vegen til Gud, men måten *lux* animerar naturen i Herrens bilete, og ikkje minst forståinga av naturen som ein aktivt medskapande *prima materia*, etter inspirasjon frå t.d. ”*Corpus hermeticum*”, ”*Timaios*” og ulike førsokratiske naturfilosofiar, tilfører nye dimensjonar.

I sine tre siste kapittel argumenterar Bovenizer for at Caravaggios malarkunst, etter kvart som hans karriere skrid fram, samsvarar stadig betre med Patrizi sin lysfilosofi. Effekten av lysspel og refleksjonar på overflater vert for kunstnaren fram mot ca 1600 mindre interessant, medan interessa aukar for eit lys som er metafysisk og guddommeleg, *lux* som kjem direkte frå si kjelde. All merksemd rettast mot det lyset leier oss mot, eit lys som òg bestemmer kva som skal eksistera, fordi alt som ikkje rørast ved av den kraftige lysstrålen, druknar i mørket. Lyset er både medium og hovudbodskap på ein gong, slik at vi kjem langt på veg i å forstå verka ved å skildra dei med omsyn til lysets eigenskapar. Meir enn eit element i biletet, vert lyset mogelegheitsvilkår for det. Mørket er tilsvarande viktig som det

---

<sup>299</sup> Om *lux* og *lumen* (lat.), på italiensk *luce* og *lume*: Sjå **Bovenizer (2000)**, s. 63. Ikkje alle lysfilosofar er like konsekvente som Patrizi i omgrepsbruken sin. Både norsk og engelsk manglar denne omgrepsdistinksjonen.

dei opplyste lekamane trer fram i relieff mot. Ein viktig konsekvens av det diskuterte med tanke på Caravaggios poetikk er at lysets spesielt tydelege formgjeving som eit omnipresent *lux*, transporterar verka hinsides tid og rom i imitasjon av dette *lux*. Det vert mogeleg å suspendera den tradisjonelle akademiske narrasjonen i bileta, fordi Caravaggios *istoria* - konsept går ut på å representera *lux* direkte, utan å gå omvegane om perspektiviske romrelasjonar, gestar og handlingar i komposisjonen. I staden for å introdusera mengder av ekspliserte og manifesterte uttrykksformer, som tidas kunsttraktatar, med Bellori i spissen, talar for, konsentrerar han seg om den direkte indre gjenkjenninga, *mentis a mentis*. Ein annan viktig konsekvens, er at verka like mykje som å vera transparente medium for ein guddommeleg idé, opnar seg andre vegen, ved at motivet projiserast illusjonistisk inn i betraktaren sitt rom. Objekt og subjekt smeltar saman om lag slik Patrizi ville det. Optisk og taktil erfaring, visjon og berøring, fusjonerar. Bovenizer<sup>300</sup> nemner at Louis Marin i si avhandling "*To Destroy Painting*"<sup>301</sup> (1995), gjer nokre viktige observasjonar i så måte. Ifølge Marin er Caravaggios såkalla kjellarlys der eit svart rom opplysast frå ei einaste øvre lyskjelde, eit "*Black Arcanian Space*", i motsetnad til Bellori og Poussins "*White Arcadian Space*", som er ein imitasjon i linjer og fargar av alt som finst under sola. Denne stabile perspektivkonstruksjonen der alt utspelar seg i eit sjølvtilstrekkeleg, skapt rom utan å involvera det som ligg utanfor, meiner Marin korresponderar med det aristoteliske verdsrommet som ein finitt *locus*/ stad. Her representerar Merisis kunst eit avgjerande skilje, ved at objekta føddast ut av ein svart bakgrunn. Malaren framstiller eit rom som forviser figurane i biletrommet til ein stad utanfor det, framfor overflata, dvs i vårt rom. Supplerer vi med Patrizis tidstypiske forståing av lyset og mørket sine eigenskapar, trer meininga bak Marins analyse endå betre fram.

"JUPITER, NEPTUN OG PLUTO", SAMT "PROBLEMET" DEL MONTE:

Knapt noko anna dokument skulle eigna seg betre for å underbyggja ytterlegare at det hermetiske snarare enn det klassisk - mekanistiske vitenskapparadigmet er mest relevant for Caravaggios poetikk, enn eit maleri kunstnaren sjølv har laga for eit hermetisk - vitsskapeleg føremål. Takmaleriet i olje, kalla "*Jupiter, Neptun og Pluto*" (1599 - 1600) (sjå fig. E – 16) etter dei tre mytologiske gudane som er representerte, er eit slikt dokument<sup>302</sup>. Caravaggio laga aldri freskomaleri. Stundom blandar han olje og tempera, stundom brukar han trepanel som base. Føretrekt medium i dei aller fleste arbeida er olje på lerret. Til dette einaste maleriet

<sup>300</sup> Sjå Bovenizer (2000), kap. V om drøftinga av Louis Marin sine teoriar.

<sup>301</sup> Tittelen alluderer til noko Poussin ein gong skal ha sagt til Bellori ; at Caravaggio var sett til verda for å øydelegga maleriet

<sup>302</sup> For ytterlegare informasjon om dette verket; sjå Puglisi (2000), s.110 - 15.



vi kjenner til at han laga på mur, føretrakte Merisi òg oljemåling. Av 1600 - tals biografane er det kun Bellori som omtalar takmaleriet, i slutten av sitt Caravaggio - *vita*, for å poengtera korleis kunstnarar som berre malte frå naturmodellen, aldri lærte seg den meir krevjande freskoteknikken. Bellori kjem imidlertid med nyttig informasjon, òg, og den klassiske kunsthistorikaren har vist seg å vera velinformert og påliteleg når det gjeld attribusjonar, som i dette tilfellet: ”*I Roma hevdar ein framleis at ”Jupiter, Neptun og Pluto” i Ludovisi - villaen nær ”Porta Pinciana” er frå hans (Caravaggios) hand, i hagehuset som då tilhøyrt kardinal Del Monte, som, fordi han hadde interesse for å studera kjemiske medikament, fekk dekorert arbeidsrommet her, der han hadde sitt destilleri, ved at desse gudane vart tileigna elementa med verdsgloben midt mellom seg (...)*”<sup>303</sup>. Undersøkingar i nyare tid har stadfesta det Bellori fortel i utdraget ovanfor. Verket er framleis *in situ*, noko som kanskje forklarar kvifor det er relativt ukjent. Oppdragsgjevaren var Merisi sin andre spesielt viktige kontakt i tillegg til Giustiniani, den i byrjinga omtala kardinalen Francesco Maria Del Monte (sjå fig. E – 17). Han kjøpte og tok til med innreinga av det som i dag er ”*Villa Boncompagni - Ludovisi*” rett utanfor Roma sentrum, i 1599. Staden er eit typisk døme på ein ”*villa suburbana*”; forstadsvilla. Ein *villa* består av både eit hageanlegg og eit fritids- eller hagehus, og bør oppfattast som ein samla arkitektonisk konstruksjon der det eine flyt over i det andre, fysisk så vel som konseptuelt. Forstadsvillaen skulle ligga i kort avstand frå byens trøyttande larm og yrkesaktivitet; *negotium*, så eigaren utan større planlegging kunne trekka seg attende til sitt private Arkadien for kontemplasjon, for å samla tankar og krefter, eller for å nyta sitt *otium*, som ein så treffande seier. Caravaggio bur under same tak som Del Monte 1595 - 1603, og lagar omtrent like mange verk for han som for Giustiniani, i tillegg til dei mange kardinalen gjev bort som diplomatiske eller vennskapelege gåver. Krinsen rundt kardinalen er då nærliggjande å tenkja på som eit viktig sosialt, intellektuelt og kunstnarleg nettverk for lombardaren, noko dokument støttar opp om. Vi har alt nemnt ”*L’Accademia degli Insensati*”, der både vener og oppdragsgjevarar av Merisi var med. Litteraturtilfanget i den allsidige Del Monte sitt palass, har sikkert like eins verka meir styrande og stimulerande enn avgrensande på kunstnarens nyskjerrigheit. Takmaleriet er i seg sjølv eit prov på at han vart engasjert i husverten sine verksemder, i dette tilfellet hans interesser for alkymi, ein hermetisk vitenskap. Arbeidsrommet til kardinalen skal m.a. ha hatt portrett av den mytiske vismannen og magikaren Hermes Trismegistus, og Ramon Lull; oppfinnaren av ein populær mnemoteknisk

<sup>303</sup> Sjå Hibbard (1985), ss. 373 - 74: ”*Tiensi ancora in Roma essere di sua mano Giove, Nettuno e Plutone nel Giardino Ludovisi a Porta Pinciana, nel casino che fu del cardinale Del Monte, il quale essendo studioso di medicamenti chimici, vi adornò il camerino della sua distilleria, appropriando questi dei a gli elementi col globo del mondo nel mezzo di loro (...)*”.

metode, dvs ein systematisk framgangsmåte for å hugsa vanskelege abstrakte omgrep og idéar via bilete, symbol og andre visuelle former komponerte etter eit bestemt mønster. Å bruka bilete og teikn for å strukturera kunnskap var altså viktig for Del Monte ca 1600, og i denne vitskapelege praksisen inngår Caravaggios scene som eit vesentleg instrument.

Vi ser den antikke guden for himmelen; Jupiter, åleine på ei side med kvit drapering og sin attributt; ørna. I motsett ende av taket stå to andre nakne mannlege vesen i heilfigur, som gjev inntrykk av å føra ein intens samtale seg imellom. Konversatørane er førstnemntes to brør; havguden Neptun med ein blå drapering og sjøhesten som sin attributt, og endeleg Pluto, som er guden over underverda, med sin vakthund, den trehovuda Cerberus, og med ein brun drapering flagrande rundt seg. Gudane symboliserar på tradisjonell måte høvesvis dei tre elementa luft, vatn og jord, understreka av fargane kvit, blå og brun på draperingane. Figurane er kraftig forkorta for å underbygga illusjonen av at taket er "malt vekk" i ei perspektivisk forlenging av vårt betraktarrom, og av at himmelen, der gudane svevar i skyene, opnar seg over oss. Puglisi (1998) som samanliknar med andre italienske takmaleri, finn dei næraste ikonografiske førebileta i Nord-Italia, men dessutan er dei heilt i fremste rekke når det gjeld eksperimentering med nye løysingar i det samtidige Roma. Sentralt i biletrommet finn vi det Bellori kalla verdsgloben; eit geosentrisk kosmos med vår planet som eit mørkt felt i midten, med ei stor, transparent sfærekule rundt seg, fylt opp med ei større lyskjelde som er sola, og ei mindre i månen. Utanfor desse to finn vi eit band med dyrefigurar der fire er synlege. Desse er visuelle symbol for stjernekonstellasjonar. Krinsen av dyrefigurar er omtala som *zodiak*, avleia av "*zoion*" (gr.), som tyder "dyr". Bandet er i klassisk gresk astrologi 14 grader vidt, og inneheldt totalt tolv dyrebilete, der kvart namngjev ein konstellasjon. Desse er *pisces* (fiskane), *aries* (væren), *taurus*(tyren), *gemini* (tvillingane), *cancer*(krepesen), *leo* (løva), *virgo* (jomfrua), *libra* (vekten), *scorpius* (skorpionen), *sagittarius*(skytten), *capricornus* (steinbukken) og *acquarius* (vassmannen). *Zodiak* - bandet av stjernegrupper er spesielt fordi dei sju "gamle" planetane, som forutan Sol og Luna er Merkur, Venus, Mars, Jupiter og Saturn, alle i dette området flyttar seg innanfor eit fast mønster i forhold til det som er observert frå vår synsstad på jorda. Etter Ptolemaios har vi halde fram med å relatera *zodiak* til kalenderen slik vi enno gjer det i dag, skjønt utan tru på nokon vitskapeleg fruktbarheit. Med kristendommen kom gradvis visse stjernegrupper eller *zodiak* - vesen til å verta sett i korrespondanse med bestemte englar, på grunn av deira felles himmelnatur som mediatørar mellom Gud og menneske. Liksom resten av det geosentriske kosmos, kviler eksistensen av stjernebilete med ei potensielt magisk mediatør - kraft frå oven, på ei antroposentrisk

referanseramme. Planetar og såkalla stjernekonstellasjonar sine plasseringar i rommet ut frå moderne astronomiske kalkuleringar, er jamt over heilt annleis.

Men det som primært interesserer oss, er metoden Del Monte, og ikkje utan ein viss plausibilitet hans nære medarbeidar Caravaggio saman med han, ser som føremålstenleg for å ordna sin kunnskap om naturen på dette tidspunktet. Etter alt å dømma har vi framfor oss visualiseringa av ein variant av det hermetiske verdsbiletet gjort greie for ovanfor ved hjelp av Robert Fludd som kosmologiske modell og Francesco Patrizi sin naturfilosofi. Gudfigurar og dyrebilete komponerast og manipulerast etter ein strategi med tanke på å kontrollera og kanalisera naturens prosessar for bestemte føremål. Oppnådd viten om naturen kan etterprøvast ved å sjå i kor stor grad modellen ein har laga av han, viser seg brukbar for å skildra sitt objekt, om lag slik vi såg det med dei hebraiske skrifteikna. I motsetnad til mekanikkens vitskap, bevarast enno her ein slags religiøs ærefrykt for naturens uendelege kompleksitet, og ingen vrangførestellingar om at forklaringsmodellen kan vera identisk med sitt objekt, dvs objektiv, har enno utvikla seg. Logisk forståing av den uutgrundelege naturen har epistemologisk status som ein biletkomposisjon, uansett kor vakker og raffinert eit slikt teoretisk heilskapsbilete kan framstå. Caravaggio sitt takmaleri, laga for å stimulera ei perseptuell samansmelting av verdsbiletet eller den malariske framstillinga av kosmos, og det betraktande individet, hadde såleis som målsetjing ein fusjon mellom subjekt og objekt i patrizisk ånd, og ikkje den objektive distansen. Ei heller resten av hans kunstverk, som ikkje har med si tids vitskap å gjera i same eksplisitte forstand som dette, viser indikasjonar på at han så mykje som kontemplerte moglegheita for at viten kunne oppstå som noko anna enn ein union mellom observatøren og observasjonen. Kall gjerne denne heilskapsopplevinga av meining mirakuløs og trekk inn religiøse omsyn, som tidas vitskapsutøvarar, inkludert Del Monte, gjorde, for den verda viten spring ut frå, er både uendeleg stor og liten. Akkurat som dagens kvantefysikarar, som vi var inne på er studiet av naturen viktig for mange hermetikarar anno 1600. Og igjen i likskap med postmoderne naturvitskap sine forsøk med mikropartiklar, utviklar ein på bakgrunn av metodiske observasjonar og forsøk, modellar som fangar opp og forklarar uobserverlege prosessar i naturen. Caravaggios mangeårige oppdragsgjevar verkar å ha hatt to grunnleggjande målsetjingar med sine studiar her, om vi skal dømma etter dei peikepinnane Puglisi (2000) har funne i maleriet under si analyse:

Gudane kan for det første referera til den alkymistiske prosessen med transformasjon av materien, ved tilførsel av eld, frå jord til vatn til luft, fram til den endelege livseliksiren, under gunstig påverknad frå takmaleriets kompositoriske orden. Hennar andre forklaring knyter seg til laboratoriet si plassering i ein *villa suburbana*. Pluto står for den materielle

verda, Neptun for dei kontinuerlege endringsprosessar, materiens flyt og tidas gang. Øvst i triaden av gudar står Jupiter i si lysande himmelsfære. Slik vil han stå for solas livgjevande og regenerative eigenskapar. Ein *villa* skulle jo sørgja for restitusjon og fornying fysisk så vel som mentalt. Når Del Monte sat ved arbeidsbordet, rett under takmaleriet, og brukte biletet etter dets opphavlege intensjon, truleg i samband med alkymistiske naturstudiar, vurderte han sine eventuelle intellektuelle oppdagingar som nye og kanskje verknadsfulle bilete av den omkringliggande naturen. For oss er resultatet; at ingen av bileta ”verka” godt nok til å gje kardinalen innsikt i livseliksirens/ kvintessensens løyndomar, underordna dei metodiske prinsippa<sup>304</sup>. Gode modellar var/ er spesielt transparente og klare i si rolle som mediatørar av kunnskapen om verdas sanne samanhengar, av det som Patrizi kalla *lux*. Dårlege bilete/ modellar/ teoriar transmitterar lite *lux*. Desse problema arbeidde òg Caravaggio med som kunstnar, her som elles, i ein tydeleg analogi til vitskapen ikkje berre i si tid, men i tillegg i vår tid. ”*Jupiter, Neptun og Pluto*” byrjar alt å demonstrera visjonen om det omnipresente lyset som frå ca 1600 vart spesielt viktig for Merisi. Slik underbyggjast i det aktuelle tilfellet det omtalte om høvet mellom *lux* og perseptuell union i poetikken til den modne Caravaggio.

Eit til dels forvirrande aspekt som gjer takmaleriet særleg nyttig for vår diskusjon, er det faktum at det tydeleg framstiller eit geosentrisk univers, trass i at mange dokument avdekkar Del Monte sine kopernikanske sympatiar. Bologna (1992) trekk fram at den personlege kontakten mellom kardinalen og Galileo Galilei kan provast heilt attende til 1588. vidare skal vitskapsmannen ha opphalde seg regelmessig i Roma 1597 - 1603, og høgst sannsynleg har han og Caravaggio òg møtt kvarandre. I to brev frå 1611 omtalar Del Monte Galileo i særskilde positive ordelag: ”(...) dersom vi hadde vore i den antikke romerske republikken, trur eg ganske visst at ein ville sett opp ein statue av han på Campidoglio - plassen for å heidra hans framragande prestasjonar”<sup>305</sup>. Umiddelbart verkar desse haldningane inkompatible med idéane i Caravaggios mytologiske allegori over kosmos, og kjennskapen til at kardinalen og vitskapsmannen alt hadde kjent kvarandre i over 10 år når maleriet vart kommisjonert, bidrar ikkje til å dempa perpleksiteten. Bologna unngår då òg å nemna ”*Jupiter, Neptun og Pluto*” i si avhandling om Caravaggio og hans tids vitskap, for å kunna basera si analyse på ein overvegande galileiansk Francesco Maria Del Monte. Men då må vi igjen hugsa på tidsdimensjonen. Brevas entusiasme for galileianske oppdagingar er tett knyta opp til den før omtalte utgjevinga av ”*Sidereus nuncius*” i 1610, der Galileo

---

<sup>304</sup> Sjå Puglisi (2000), s. 112.

<sup>305</sup> Sjå Bologna (1992), kap. 4, s. 165: ”(...) se noi fussimo ora in quella Repubblica Romana antica, credo certo che gli sarebbe stata eretta una statua in Campidoglio, per onorare l'eccellenza del suo valore”.

offentleggjorde sine nye idéar og straks vart vidgjeten. Den intellektuelt oppdaterte kardinalens meir relevante haldningar frå då han kjente Caravaggio, var meir samansette, i ei fullkommen avspesling av vitskapane si brytningstid, der ulike paradigme sameksisterar og raskt skiftar i innbyrdes styrkeforhold, ved inn- og utfoldingar. I år 1600 og sikkert noko lenger, sjølv om han nok kjenner til den nye vitskapens tidlege debatt, dominerar den pre-kopernikanske synsmåten Del Montes mentalitet.

### **GIORDANO BRUNOS MULTISENTRERTE OG INFINITTE VERDSBILETE:**

Av dei litterære referansane som er brukte i dette underkapittelet, leggast det spesiell vekt på desse to: Panzera (1994), som samanliknar Caravaggios kunst med Giordano Bruno sin filosofi, og Gatti (2002), som vurderar Brunos rolle i renessansens vitskapelege tradisjon. Førstnemnte forfattar sitt hovudargument er at Merisi og Bruno begge står for avgjerande nyoppdagingar omtrent samstundes i sine respektive vitenssektorar og medium: Sannsynlegvis møtte dei kvarandre ikkje, om det då ikkje skjedde i fengselet "*Castel Sant'Angelo*" i Roma. Vesentleg større er sannsynet for at Merisi las Brunos tekstar hos Del Monte før dei vart sette på kyrkjias *index* i 1600, eller i det liberale Venezia før 1592. Endå vanskelegare er det å tru at han aldri vart trekt inn i diskusjonar om Bruno. Begge har eit sterkt antidogmatisk lynne og vender seg bort frå samfunnets konvensjonelle idéar, i søkinga etter eit felles nytt fundament for sanninga med naturobservasjon som parameter.

Gatti si vitskapsfilosofiske avhandling nemner ikkje Caravaggio. Men ho set fram hovudsynet at all ordna menneskeleg viten i høve til verda ifølge bruniansk naturfilosofi har epistemologisk status som ein "*picture logic*"; bilet - logikk, dvs ei avbildande lausriving av ein bit av verda med oppgåve å representera ho i sin heilskap. Både bilete i tradisjonell forstand, teikn og symbol, matematiske demonstrasjonar, geometriske figurar, og alle andre apparat for erkjenning, har felles status som bilete. Dermed kjem forfattaren i si tolking av kva som er Bruno sin måte å forstå menneskas mogelegheitsvilkår for viten om verda på, sær nær det vi vil framheva som ein fruktbar tilnærming for betre resepsjon av den tidlegbarokke malarens kunst. Dessutan deler ho mi analyse sitt standpunkt om at interessene i det kulturelle miljøet fram mot og rundt 1600, på mange viktige område har meir felles med postmoderne vitskapar i sitt grunnlag, enn dei mekanistiske vitskapane f.o.m. Galileo: "*As Galilean and Newtonian science appear more and more to be related to a cycle of the scientific endeavour that closed at the end of the nineteenth century, Bruno's natural philosophy may seem increasingly to relate to scientific debates and concepts at the center of attention today*" <sup>306</sup>.

---

<sup>306</sup> Sjå Gatti (2002), s. 6.

Giordano Bruno, fødd i Nola nær Napoli i 1548, sitt profesjonelle liv som forelesar, forfattar og filosof er kortvarig og turbulent, men likevel meir variert, innhaldsrikt og ikkje minst nyskapande enn det som er vanleg å sjå for kollegar både før og no som til forskjell frå han er velsigna med ein lang karriere og gode rammevilkår. På 1560 - og 1570 - talet studerar han ved det innhaldsrike biblioteket i dominikanarklosteret til "St. Domenico Maggiore" i Napoli, som medlem av ordenen. Alt her kjem det til konfrontasjonar med inkvisisjonen, m.a. fordi Bruno vert gripen i å lesa tekstar av Erasmus av Rotterdam som då var på kyrkjens "Index librorum prohibitorum", over forbodne bøker. Episodar av dette slaget har nok sitt å seia for at Bruno på slutten av 1570 - talet legg frå seg dominikanarkappa, legg bak seg det konservative klimaet i Italia og i ca 14 år reiser omkring i ulike europeiske byar, der han skriv eller publiserar alle sine bevarte verk. Først i 1591 vågar han seg attende til heimlandet, etter invitasjon frå den venetianske adelsmannen Giovanni Mocenigo, som etter råd frå sin skriftefar overgjev han til inkvisisjonen i mai 1592. Etter 8 år i fengsel, dei 7 siste i Roma, og ein lang inkvisitorisk prosess, vert Bruno dømt til døden på kjetarbålet, ein dom som fullbyrdast 17. 02. 1600. I utanlandsperioden lever han jamt over i ein skjør balansegang mellom krinsar av intellektuelle, fyrstar og kongelege som tek imot og vernar han, og mektige motstandarar innanfor geistlege organisasjonar og den tids akademiske universitetsmiljø. Hovudproblemet overfor begge motstandarar er hans kompromisslause krav til kreativ fridom, noko akademiske reglar og andre dogme gjer umogeleg. Den tidlegare dominikanarmunken vekker både avsky og fascinasjon for sine originale idéar, og får forelesa ved lærestader i m.a. Toulouse, Paris, Oxford, London, Praha, Wittenberg og Frankfurt. Men sjølv der han i utgangspunktet vert tolerert, sørgjer stadige endringar i dei politiske styrkeforholda for at han må reisa på nytt. I eit tidleg verk; "Il candelai", erklærer Bruno seg som "Accademico di nulla accademia"; "akademikar av intet akademi". I dialogen "De gli eroici furori"; "Om dei heroiske lidenskapane" (1585), set han på ein spesielt velformulert måte fram ein av sine grunntankar; at intellektuell og kunstnarleg produksjon sin kvalitet ikkje kan målast og definerast med reglar, men får vist sin verdi berre ved PRAXIS, gjennom praktisk bruk. Utdraget er òg spesielt karakteriserande for forfattaren sin polemiserande stil: "**Tansillo:** *You conclude well that poetry is not born of the rules, except by the merest chance, but that the rules are derived from the poetry. For that reason there are as many genres and species of true rules as there are of true poets.* **Cicada:** *How will the true poets, then, be recognized?* **Tansillo:** *By our singing of their verses, and by this, that when they are sung, either they will be delightful, or they will be useful, or they will be useful and delightful at the same time.* **Cicada:** *Whom then do the rules of Aristotle serve?* **Tansillo:** *Those who cannot, as Homer,*



*Hesiod, Orpheus, and others could, be a poet without the aid of Aristotle. And they serve him who, not having a muse of his own, prefers to court the muse of Homer*" <sup>307</sup>.

Nolanaren skreiv om lag 40 verk totalt i sin karriere, og her følgjer ei kort oversikt over dei som vanlegvis er framheva som dei viktigaste: I Paris i 1582, forutan si einaste komedie; "*Il candelaio*"; "*Lysberaren*", publiserar han m.a. "*Clavis magna*"; "*Den store nøkkelen*" (tapt), og "*De umbris idearum*"; "*Om idéane sine skuggar*". Desse to dreier seg primært om mnemoteknikk eller hukommelseskunst, som Bruno er spesielt oppteken av i dei tidlege åra. Gatti meiner at han her enno ikkje har integrert det kopernikanske universet i sitt tankesystem. I sistnemnte utgjeving er han, som Campanella og Nicolaus Cusanus berre interessert i infinitismen som noko som er til stades i det indre i sjelas regionar, ikkje i mogelege parallellar til universets orden <sup>308</sup>. Saman med ambassadøren til franskekongen Henrik III reiser han så til England, der han i hovudsak frekventerar medlemmer av hoffet rundt dronning Elizabeth I. I løpet av det toårige opphaldet gjev naturfilosofen ut sine seks italienske dialogar. Dei tre første (1584) omtalast gjerne som kosmologiske, og utviklast med basis i Copernicus sitt heliosentriske system, som det likevel går vesentleg utanfor rammene av. "*La cena de le ceneri*"; "*Middagen oskeonsdag*", diskuterar arbeidet til den polske astronomen, og rosar hans matematiske kalkuleringar, men kritiserar han for ikkje å trekka dei logiske konsekvensane av sine oppdagingar. "*De la causa, principio et uno*"; "*Om årsaka, prinsippet og einskapen*", tek føre seg det nye natursynet og gudsgrepet som følgjer av eit postkopernikansk univers. I "*De l'infinito, universo e mondi*"; "*Om det uendelege univers og verder*", ser han i motsett retning; mot det grenselause, multisentrerte universet. Siste triologi (1585) kallast dei epistemologiske og moralske dialogane, og handsamar den menneskelege sida ved nolanarens infinitisme, etter kva konsekvensar denne har for den einkilde, for samfunnet, individuelt og i relasjon til omgjevnadene. "*Lo spaccio della bestia trionfante*"; "*Utdrivinga av det triumferande dyret*", er gudane sin reformering av himlane og verda der dei driv ut lastene og innfører dygdene. Verket spring direkte ut av den ustabile situasjonen i Europa under den første reformtida. "*La cabbala del cavallo Pegaseo*"; "*Pegasus - hestens kabbala*" skildrar ein liknande transformasjon via hebraiske teikn. "*De gl'eroici furori*"; "*Om dei heroiske lidenskapar*", let seg inspirera av Salomos høgsong, mellomaldersk høvvisk kjærleiksdikting og nyplatonistiske litterære bilete for å visa korleis både viten og moralsk handling drivast framover kontinuerleg mot noko som ligg utanfor seg sjølv. I løpet av 1585

---

<sup>307</sup> Den engelske omsetjinga av "*De gli eroici furori*" (1585); "*The Heroic Frenzies*" (1964), kan lastast ned frå internett på adressa <http://www.esotericarchives.com/bruno/furori.htm> Det viktige men lite kjente verket er kommentert eller sitert ved fleire høve gjennom masteroppgåva. Utdraget her er henta frå **del 1, dialog 1, s. 2.**

<sup>308</sup> Gatti (2002), s. 39.

vert Henrik III så svekka politisk at ambassadøren og Bruno må kallast tilbake til Paris, og relativt snart ser filosofen seg nøydd til å flykta herifrå mot germanske område. Etter kvart publiserast den såkalla Frankfurt - trilogien (1591), gjerne karakterisert som nolanarens filosofiske testamente og kompletteringa av hans tankesystem, som skildrar korleis mennesket oppfattar si verd som ein virtuell stad mellom logisk og empirisk utilgjengelege minimums- og maksimumsgrenser, mellom det uerkjennelege, uendeleg vesle atomet, og det uendeleg store og like uerkjennelege universet. "*De triplici minimo*" dreier seg om minimumet, atomet, prøvd skildra matematisk. "*De monade, numero et figura liber*"; "*Om monaden, talet og den frie figur*", handlar om korleis einskapen; monaden, kun kan gripast i relasjon med flyktige intellektuelle figurasjonar. "*De immenso et innumerabilibus*"; "*Om det umåtelege og uteljelege*", kallast av Gatti fleire gonger for Brunos latinske meisterverk, eit naturvitskapeleg dikt modellert etter epikurearen Lucretius sitt "*De rerum natura*"; "*Om tingas natur*"<sup>309</sup>. Først i dei to siste verka (1591); "*De imaginatum, signorum et idearum compositione*"; "*Om komposisjonen av bilete, teikn og idéar*" og "*De vinculis in genere*"; "*Om artens lenker*", vender filosofen attende til mnemoteknikk. Påstanden til Gatti her er at Bruno har mista trua på at det er mogeleg å utvikla ein matematikk etter sine intensjonar; som eit adekvat logisk verktøy for å fanga inn eit infinitt og atomistisk kosmos. Derfor vender han seg attende til hukommelseskunstens visuelle komposisjonar for å finna løysingane der.

Copernicus, trass i at han plasserte sola i sentrum, hadde halde på dei aristoteliske sfærane og universets finittskap. Galilei erstatta sfærane med termodynamiske krefter, men heldt fast ved førestillinga om eitt solsystem. Naturens mørke, materielle prinsipp er uløyseleg samanfletta med formas lyse, immaterielle prinsipp i heile verda, til ein viss grad som for Patrizi. Fordi Bruno forutset ei kontinuerleg rørslle mellom fysisk og spirituell realitet, og at fjerne stjerner eigentleg berre er gjentakingar av vår sol som eit anna sentrum for andre planetar i bane rundt seg, kan han ikkje unngå å bryta avgjerande ikkje berre med Galileo, men òg med Patrizi sin nyplatonisme. "*La Sapienza*" - forelesaren forfekta ei gradvis auking av intensiteten til *lux* fram til den ultimate "*Panaugia*" av reint, totalt lys i ei uendeleg immateriell væren ytst, som var hans tolking av Platons idéverd. For å utgreia korleis idéen om eit uendeleg guddommeleg univers og ei avgrensa verd for menneskeleg forstand og eksistens kunne sameksistera som *mens* i sinnet, bygde Patrizi på dei grunnleggande lærdommane til 1400 - tals nyplatonisten Nicolaus Cusanus. Cusanus forfektar òg ein slags

---

<sup>309</sup> Den postmoderne vitskapsfilosofen **Michel Serres** framhevast gjerne som den som "oppdaga" dette aspektet ved Lucretius sitt verk i si bok "*La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*"; "*Fysikkens fødsel etter Lucretius sin tekst*" (1977), oversett både til engelsk og italiensk. Faktum er at Bruno gjorde den "oppdaginga" nesten 400 år tidlegare. Einaste oversetjing av "*De immenso*" til eit moderne språk (it.), er av C. Monti (1980).

kosmisk relativisme og oppfattar verdas sentrum som eit metafysisk tyngdepunkt ikkje tilhøyrande verda, ein Guds einskap. Værens motsette eigenskapar i det materielle og spirituelle vert mirakuløst omfatta i ein einskap ved hjelp av Jesu inkarnasjon. Ei mystisk, transcendental meiningsenskap oppstår i den intuitive forståinga av dette. Men for Giordano Bruno er ei slik ontologisk forklaring av den transcendentale einskapen umogeleg å ty til når det ikkje finst ei rein nyplatonistisk idéverd på ein stad, i motsetnad til vår stad, som *lux* kan strøyma ned frå. Både nyplatonisme, kopernikanisme og aristotelisme er såleis inadekvate for å gripa nolanarens nye monistiske verdsbilete. Ei teikning som eigentleg vart laga på 1800 - talet som ein historisk illustrasjon til debatten på denne tida, får godt fram ein del distinktive trekk (**sjå fig. E – 18**). På eit vis passar den nemnte kopernikanske figuren i hovudsak som modell, forutsett at han multipliserast uendeleg med seg sjølv. Figuren her er inspirert av eit fragment frå førsokratisk filosofi, litteratur som òg var ei hovudinspirasjonskjelde for Bruno, forutan hermetiske tekstar. Polemikken i teikninga rettast mot skinnproblemet med kosmos si ytste sfære, med referanse til pytagorearen Archytas spørsmål: ”*Dersom eg var ved verdas ende, slik denne kan tenkjast i fiksstjernene sin region, kunne eg strekka ut handa eller ein stokk inn i den ytre regionen, eller ikkje?*”<sup>310</sup>. Antikke førsokratiske kjelder opnar i ulik grad for dette, men på andre måtar enn nolanaren, då det aldri er tale om total spirituell og materiell homogenitet med ”vår” verd. Stoisk infinittisme inneber eit uendeleg tomt rom utanfor stjernesfæren. Demokrit introduserar òg idéen om eit mikrokosmos i atomet. For Lucretius er vår verd ein innemura by med eit uendeleg tal av andre verder utanfor, i ein skremmande kosmisk dans. Nokre av dei eigentleg seinantikke hermetiske skriftene opnar, om enn tilbakehaldent, for mogelegheita av eit uendeleg univers. Deira hovudfokus ligg overvegande på den indre *gnosis* mellom Gud og menneske<sup>311</sup>.

Den nolanske filosofens egne kritiske sans må såleis seia å vera den genuine inspirasjonen bak haldningane som verkar å vera utvikla f.o.m. ”*La cena*”. Han dreg vekslar på det beste idéane tidlegare tradisjonar han å by på, og resystematiserar dei ut frå andre og egne perspektiv. Bruno ser med egne auge, har sin eigen musiske inspirasjon, og treng ikkje kurtisera forgjengarane sine muser. Det same gjeld for Caravaggio: Medan oppdrag og oppdragsgjevarar varierar, er kunstnarens personlege musiske inspirasjon konstant, slik at det er meningslaust å søka den eine idéen eller mannen bak hans verk, frå antikken eller samtida. Eit kort sitat frå nemnte dialog skulle underbyggja dette for begge to: ”(...) *nolanaren svarte at han ikkje såg med Copernicus auge, heller ikkje med Ptolemaios sine, men sine egne, når*

<sup>310</sup> Gatti (2002), s. 102.

<sup>311</sup> *Ibid.*, ss. 102 - 106. Sidene rommar dessutan Patrizi - samanlikninga.

det gjeld å dømme og bestemme; sjølv om han vedrørande observasjonane har stor akt for dei og innrømmar å skulda både dei og andre vakne matematikarar mykje”<sup>312</sup>.

Bruno vil dyrka fram ein radikalt ny kritisk og intellektuelt autonom gransking av naturlege ting, ei tenking som ikkje fell for freistinga med å knyta seg til ein ferdig manifestert religiøs eller filosofisk skule. Ein må bruka den historiske bakgrunnen, men unngå å stivna i ei fast form sjølv. Slike prinsipp ligg ikkje i mindre grad til grunn for hans natursyn. Fritt og kritisk gjenbrukar han andres termar og løysingar i nye konstallasjonar. Nyplatonismen sin dualisme mellom absolutt, uoppnåeleg lys som materielle vesen kunne oppnå ein mirakuløs fusjon med, er erstatta av ein monisme, der ånd og materie på det mest primære planet går opp i ei høgare syntese i ein simpel, udifferensiert substans. Naturen er ein ”*anima universale*”; ”verdsånd”, der ein ikkje meiningsfullt kan distingvera mellom ånd og materie korkje i tid, kausalitet eller verdigheit. Gud som skaparaktas uendelege årsak, må ha ein like uendeleg og umiddelbar verknad. I sin heilskap er verda ein guddommeleg, vital essens som består i ein infinitt, materiell substans og like infinitt, spirituell substans, som til sist fell saman i ein einaste, forskjellslaus substans. Sjel og materie er uløyseleg samanfletta i alle universets lekamar. Ingenting er utan eit minimumskvantum av verdssjel. Mørket brukast som metafor på ein autonom *prima materia* i vedvarande metamorfose med evigvarande evne til å generera absolutt alle Naturens<sup>313</sup> former i fortid notid og framtid, men ikkje som ei passiv, modellerleg masse som *lux* trengjer inn til på alle nivå og sår sitt frø i, som akta til den aristoteliske *Deus ex machina*, ei heller som eit lys a la Patrizi og Cusanus som kjem inn og kompletterar materiens flytande, romlege utstrekning, utan at lys og mørke fell saman som anna enn ein mirakuløs intuisjon. For Bruno er der eit korresponderande reelt, ontologisk samanfall mellom *lux* og *prima materia* som kan forklarast i Naturens eigen utsjånad. I ei monistisk verd er einskapen eigentleg eit maksimalt kontrahert eller innfolda mangfold, og mangfoldet den maksimalt ekspliserte og utfolda framtoninga av den same einskapen. Minimum; Demokrits atom, er alle tings substans, og med alt innkapsla i seg. Maksimum; universet, omfattar alt, og er slik eit forskjellig uttrykk for det same. Korleis den ufattelege variasjonsrikdomen av skapte ting kunne ha eitt opphav, vart beint fram gjeve ei naturleg forklaring. Ein guddommeleggjort Natur som like mykje er ein naturleggjort Gud, inneber ikkje, som altfor mange har påstått, gudløyse i ein sjølvtilstrekkeleg natur, men ein

---

<sup>312</sup> Forutan dialogen; v/ Guzzo (1995), s. 17, sjå t.d. Bologna (1992), kap. 4: ”(...) rispose il Nolano, che lui non vedea per gli occhi di Copernico, né di Ptolomeo, ma per i proprii, quanto al giudizio e la determinazione; benché quanto alle osservazioni, stima dover molto a questi ed altri solleciti matematici”.

<sup>313</sup> Omgrepet `Natur´ med stor N er brukt om ein animert Natur der materialitet og spiritualitet, det forma og formgjevinga, eigentleg utviskast i ei høgare syntese, og distinksjonane berre tener til å forklara prosessar.

fundamental omdefinering av Herrens relasjon til og væren i verda i tråd med at denne gjevast ei homogen forståing. Dei tre tidlegare, dualistiske, verdsbileta vi har diskutert, ser ein naturleg og logisk uoverstigeleg kontradiksjon mellom lys (Gud) og ikkje-lys (skaparverket). Av dette følgjer den tradisjonelle Genesis der Gud skapte noko anna enn seg sjølv, som dermed ikkje er perfekt, noko Bruno meiner er å spotta Hans allmakt. Alt ved tilværet, òg det materielle, sjølv verdas minste og mest audmjuke manifestasjonar, må til sist kunna absorberast i Faderens identitet. Betre enn nokon annan kan gjera det, forklarar nolanaren sjølv samanfallet mellom delens minimum og det umåtelege maksimum ved hjelp av enkle geometriske figurar brukte som bilete i eit verk spesielt vigd til det infinitte kosmos sine naturprosessar; *”Om årsaka, prinsippet og einskapen”*. I staden for den aristoteliske og mekanistiske kontradiksjon mellom lys og ikkje-lys som logisk basis for verdas orden, der ein tredje mogelegheit utelukkast, reintroduserer Bruno her, på sin måte, Cusanus si ordning med *”coincidentia oppositorum”*; samanfallet mellom kontrære motsetnader, som, til forskjell frå dei kontradiktoriske, ikkje utelukkar ein syntese i ei tredje løysing. Til hjelp for tankane er det kanskje om vi her konkretiserar sirkelens perfeksjon i figuren som Gud, og linjas utflyting til sidene som den kaotiske materiens flyt. Biletet medierar til oss deira felles, skjulte harmoni i Naturen. Kunnskapen residerar ikkje i figuren, men vert formidla, som Gatti ville sagt det, bilet - logisk gjennom han, pga det matematiske biletets transparens: *”For det fjerde, hvis du betragter de tegn og beviser, ved hjelp av hvilke vi vil slutte, at motsætningerne falder sammen i ét, vil det uden vanskeligheder kunne sluttes, at alle ting i sidste ende er ét. Således føres ethvert tal, så vel lige som ulige, så vel endeligt som uendeligt, tilbage til enheden, som gentaget i en endelig række sætter tallet, mens det gæntaget i en uendelig række benægter tallet. Tegnene vil du hente fra matematikken, beviserne fra de andre moralske og spekulative lærer. Nu angående tegnene (sjå fig. E – 19): sig mig, hvad der er mer ulig en lige linie en cirkel? Hvad er mer modsat det lige end det krumme? Ikke desto mindre folder de sammen i princippet og i det allermindste. For – som Cusaneren, opfinderen af geometriens skønneste hemmeligheder, så guddommeligt har bemærket – hvilken forskel vil du kunne påvise mellem den mindste bue og den mindste korde? Og i det største, hvilken forskel vil du kunne finde mellem den uendelige cirkel og den rette linie? Kan i ikke se, at jo større cirklen er, desto mer nærmer cirklen sig den rette linie? Hvæm er mon så blind, at han ikke kan se hvordan buen **BB**, ved at være større end buen **AA**, og buen **CC** større end buen **BB**, og buen **DD** større end de tre andre, går mod at være dele af stadig større cirkler, og dermed nærmer buelinjen sig mer og mer rettlinedheden ved den uendelige cirkels uendelige linie, som er betegnet **IK**? Her må man med sikkerhed sige og tro, at ligesom linien er mer lige, desto længere er den,*

grundet den større udstrækning, på lignende måde må den med den største udstrækning i højeste grad være mer lige end nogen anden; så den uendelige lige linie til slutt bliver en uendelig circel. Sådan kommer altså det mindste og det største ikke blot til at falde sammen i en væren, – som vi tidligere har bevist – men i det største og det mindste bliver de kontrært modsatte ét og forskælsløse”<sup>314</sup>. (Mine understrekingar). Grunnen til at eg tok meg umaken med å integrera dette relativt lange renessansevitskapelege provet på korleis sirkelens og linjas kontaktflater smeltar saman både når dei begge vert infinitt små og infinitt store, er at det forklarar godt vanskelege aspekt ved Brunos verdsbilete som skil han avgjerande frå dei tre andre. Ikkje eingong Patrizi/ Cusanus lukkast i å plassera sine samanfallande lys - mørke - kontrastar innanfor rammene av ein einaste homogen eller egalitær substans.

Epistemologisk sett ligg Giordano Bruno sitt hovudproblem i å gjera greie for korleis erkjenning eller meiningsheilskap kan oppstå og gripast i sinnet så lenge erfaringas einaste gjenstand; Naturen, sjølv sagt aldri kan nåast endeleg, når han er uendeleg. Den animerte natursubstansen er på ein gong tilværets maksimum og minimum, det einaste stabile og uforanderlege fordi substansen har alle eigenskapar samstundes. Dermed undergår han ikkje forandring, forstått som endring av eigenskapar, fordi han transcenderar tid og rom. Menneskeleg viten og eksistens er derimot underlagt desse dimensjonane, og kan lokaliserast i eit dynamisk punkt mellom maksimum og minimum, i ein kontinuerleg interpolær vandring. Vi kan oppleva ein meiningsharmoni eller konsensus med den fysiske og sosiale tid - rom - kontekst vi er ein del av, men han undergår kontinuerleg, naturleg metamorfose. Det optimale er å internalisera verdsaltet og oppleva substansiell einskap, ei ”lita” sanning som altså er fullkommen, men avgrensa. Kunnskap inneber for nolanaren ei avgrensa forenkling av ein uendeleg kompleks heilskap som så, paradoksal, vert ein adekvat finitt representasjon, tilgjengeleg for intellektet, av det infinitte utgangspunktet i verdas formdanningar. Korleis føregår prosessen konkret? Panzera (1994) skjelnar mellom fire grader i denne filosofiens erkjenningsprosess: Han byrjar med sanse- eller naturobservasjonen. Så, ved innbildninga, skjer det at dei fragmenta av verda som vi observerar der og då, relaterar seg til kvarandre i ein ordna konstallasjon. Mnemoteknikk er den teoretiske opplæringa i innbildning. Konstallasjonsopplevinga inneber at vi har nådd den intellektuelle graden. Og endeleg, så vil samanfallet av den intellektuelle forma med vårt livsrom der og då, gje oss ei optimal oppleving av meiningsharmoni Bruno vil tolka som deltakinga i den guddommelege mens<sup>315</sup>. Meiningsparadokset heng nøye saman med at den absolutte einskapen; *monas* eller monade

<sup>314</sup> Utdraget står i **Bruno (1584) v/ Jorn (2000), ss. 252 - 253.**

<sup>315</sup> **Panzera (1994), kap. 4.**



<sup>316</sup>, alltid må persiperast ved innbildning eller gjennom eit medium, i relasjon til noko anna, underlagt det Gatti kallar formasjonsprosessar: *"A first formation is seen as "prime" and gives rise to the traditional "elements". From these a second process of formation gives rise to discrete bodies. In Bruno's universe, however, no composite body is ever completely discrete. The occasional agglomerations of atoms, though constantly changing combinations of the elements, are always unstable, forming and reforming, condensing and dissolving"* <sup>317</sup>. Oppdaginga av monaden, den genuine erfaringa av den forskjellsause einskapen som transcenderar tid og rom, skjer alltid flyktig i avgrensa komposisjonar. Intellettet oppfattar ein samanheng som fører fram til *mens* filtrert gjennom sløret av formasjonar eller grupperingar av atom, som er det vi er i stand til å merka oss. Lekamane av akkumulerte atom er anten fødde ut av substansens evige frambringning og forvandling av naturlege ting, eller kunstig, ved at eit menneske formar eit materiale for å imitera ein bit av Naturen det har merka seg ved. Som vi har sett, føretekk Bruno sjølv ei eksplisitt samanlikning av erkjenningas uunngåelege skjematisk forenkling med malarens arbeid med å laga eit maleri, i argumentet som innleier dialog 2 i *"La cena"* <sup>318</sup>. Biletkunstnaren kan ikkje i *si istoria*, seier han der, eksplisera alle opplysningar naturen gjev. Innanfor rammene er det berre plass til nokon heilfigurar, medan han for andre stundom må nøya seg med eit hovud, ei hand eller eit øyre. Samanlikninga avsluttast med eit råd til lesaren om å forstå dialogen hans som eit slikt maleri. Dess oftare vi opplever ein perseptuell einskap med monaden via den samansette forma, brukt som eit bilete, dess betre kvalitet eller transparens kan det forma materiale som medium seiast å ha. Gatti framhevar òg hyppig dei tre uløyselege momenta som er integrerte i bruniansk persepsjon, det vera seg av ein epistemologisk, estetisk eller moralsk type. Analogiane mellom desse typane har vi eksemplifisert i dei føregåande kapitla. Momenta er for det første det bakanforliggande metafysiske, natursubstansen, for det andre det fysisk tilgjengelege produktet, komponert i ei blanding av form og materie. Endeleg har vi idéane sine skuggar, den mentale skodinga til betraktaren av det metafysiske, i sinnet. Ut av desse tre useparerlege momenta oppstår stadig nye og vitale former i ei samansetjing underlagt tid, rom og minne.

Noko som er avgjerande å trekka inn før vi samlar trådane i ein siste handsaming av Caravaggio - kjeldemateriale i denne omgang, er Brunos forhold til transcendentalitet slik

---

<sup>316</sup> Omgrepet 'monade'; ein 'simpel, substansiell einskap som samstundes har innfolda universets mangfold, og som mennesket kan ha momentane perseptuelle opplevingar av via eit medium', vart introdusert i europeisk filosofi nettopp av Giordano Bruno. Etter å ha lest Bruno sine skrifter, utarbeidde den seinbarokke tysk - franske filosofen Leibniz ein eigen filosofi som la monaden til grunn, der *"Monadologien"* (1714) er mest kjent. Forholdet mellom Bruno og Leibniz er enno lite utforska, iflg. **Bruno (1584) v/Jorn (2000)** og **Gatti (2002)**.

<sup>317</sup> Sjå **Gatti (2002)**, ss. 116.

<sup>318</sup> **Ibid.**, s. 184, eventuelt sjølve dialogen; v/ **Guzzo (1995)**, s. 7 og ss. 10 - 11. Sjå dessutan **kap. A** ovanfor.

litteraturen vår tolkar det. Vi har lært at einskildindividet har ansvar for å bruka sine evner for å ikkje berre laga, men kontinuerleg å rekonstruera eit livsrom rundt seg i vekselverknad med omgjevnadene. Personen, påpeikar Panzera (1994) i sitt avslutningskapittel, finn lokalt, i seg sjølv, grunnane til sin eksistens, og i seg sjølv relasjonane til sine naturlege og kulturelle omgjevnader, ein naturleg konsekvens av førestillinga om ei multisentrert verd. Kvar einskild har ansvar for å forfølgja intellektuelt formene som avslører monadens simple einskap i villnisset av stadig skiftande observasjonar. Såleis er det knapt noko underleg at nolanaren konsekvent framstiller menneskeleg sjølvrealisering som ein kontinuerleg vekselverknad mellom ånd og hånd, mellom tenking og praktisk - sanslege inngrep i omgjevnadene. Same forfattar trekk fram eit viktig utdrag frå dialogen "Lo spaccio" med tanke på å illustrera det særeigne ved naturfilosofens haldning til sann viten som noko unnvikande, ein glimtvis gripen av den skjulte harmonien eller rasjonaliteten som nærer Naturen og hans rytme: "*Gudane hadde gjeve i gåve til mennesket intellektet og hendene (...) og der igjennom gjeve det ein evne høgare enn andre levande vesen; som ikkje berre består i å kunna handla ifølge Naturen og hans orden men dessutan utanfor denne sine lover, i å forma eller kunna forma andre naturar, andre løp, andre ordenar med intellektet, og utan denne evna ville det ikkje hatt nemnte likskap og Gud ville komma til å gøyma seg i jorda. (...) Og av den grunn har forsynet bestemt at mennesket skal verta involvert i handling ved sine hender, og kontemplasjon ved sitt intellekt, slik at det ikkje kontemplerar utan handling, og ikkje opererer utan kontemplasjon*"<sup>319</sup>. (Mine understrekingar). Vi ekstraherer frå det ovanforståande sitatet at mennesket har to adelsmerke; hendene og intellektet, som er gjensidig relaterte til kvarandre. Det er faktisk hendenes PRAXIS- inn-gripen i omverda som set oss i stand til å skjelna Naturens former med intellektet. Handarbeidet går føre innbildninga i erkjenningsprosessen, og for ARS MEMORIA kan det like gjerne vera tale om ein malar som ein filosof, då Bruno t.d. avslører at "*(...) tenkjar er berre han som malar eller meislar ut bilete i fantasien, og tenkjar, poet og kunstnar er ein og same ting*"<sup>320</sup>. Eit anna viktig moment er at mennesket i kraft av sin hand - kontemplasjon - viten er i stand til å overgå naturen. Ytringa vitnar om tidleg vitskapeleg optimisme overfor naturkontroll, men dessutan om at vår kunnen og viten inneber ei form for transcendentalitet i forhold til naturgrunnlaget. Men det må vera ein heilt

<sup>319</sup> Utdraget står i **Panzera (1994), s. 124**: "*Li dei avevano donato a l'uomo l'intelletto e le mani (...) donandogli facultà sopra gli altri animali, la qual consiste non solo in potere operare secondo la natura e l'ordinario ma ed oltre fuor le leggi di quello; a ciò formando o possendo formar altre nature, altri corsi, altri ordini con l'ingegno, senza la quale non arrebbe detta similitudine venisse a serbarsi Dio de la terra. (...) E per questo ha determinato la provvidenza, che vegna occupato ne l'azione per le mani, e contemplazione per l'intelletto; di maniera che non contempla senza azione, e non opre senza contemplazione*".

<sup>320</sup> **Ibid., kap. IV**: "*(...) solo pensatore è colui che dipinge o scolpisce immagini nella fantasia, e pensatore, poeta e artista sono una cosa sola*".

annan transcendentalitet enn andre filosofar hadde forfekta tidlegare, som kan eksistera i eit homogent univers av kontrære motsetnader, utan referanse til ei vesensforskjellig hinsidig ikkje-verd kontra den skapte verda. Den epistemologiske statusen Bruno tillegg sine verbale, matematiske eller visuelle bilete for å mediera ein orden, har Gatti kun delvis gjort greie for i si avhandling. Vitskapsfilosofen fastslår at ”(...) *now that there is no transcendental sphere to ascend to, understood in an ontological sense, the process becomes one of a purely epistemological ascent toward the full intelligibility of the single thing in relation to other things*”. Og kort etterpå held ho fram “(...) *knowledge for Bruno can never be a withdrawal or abstraction from the world of objects surrounding us*”<sup>321</sup>. Rett nok talar vi om ei oppstiging frå *prima materia* til det guddommelege der erkjenningsskemaets biletdannande evne formidlar idéar, og like rett er det at verda ikkje har nokon utside lenger som ontologisk parallell til den mentale borttrykkinga. Men at bruniansk viten framleis, om enn etter andre kriteria, inneber ein transcendens og abstraksjon frå erfaringas gjenstand, er avgjerande ikkje berre for å oppfatta viktige sider ved filosofen. Ein tilsvarande type transcendens og abstraksjon frå sin naturbasis er nyttig å trekka inn i resepsjonen av Caravaggios maleri for å setja ord på dets verkekraft eller magi. Så snart du rammar inn eller avgrensar ein bit av verdas uendelege flyt av materie for å kunna skildra denne som ein interessant eller skjønn orden, trekk du ikkje berre ei grense inni ” *the world of objects surrounding us*”. Du gjev gjenstanden, kva det no måtte vera, ein fundamentalt ny kunst-ig identitet ikkje som ein bit av verda, men eit vindaug mot heile verda, ein re=representasjon av ho. Synonyme ord for slik avbildande lausriving i ein finitt representasjon av eit infinitt utgangspunkt, omfattar m.a. abstraksjon. Verdas *flux* må stansast opp og gjevast ei kunstig form for å kunna betraktast som ein meningsfull einskap. Prisen for å stansa opp livsprosessane slik, er tap av identitet, liksom ein barokk Stilleben av blomster og andre forgjengelege ting er evig friske og nærverande fordi dei er eit sansebedrag. Stilna natur; Stilleben, er alt vi kan ha viten om. Denne transcenderer heilt klart sitt grunnlag som ein objektiv transcendentalitet<sup>322</sup>, ein samansett sak som fusjonerar innbildninga av naturens *flux*, betraktarens intellekt, og unionen med *mens*. Stilleben - logikk ville vi kanskje kunna kalla Caravaggio sin spesielle bilet - logikk, der vi forstår omgrepet som formidlinga av verdas meningsheilskap til våre mentale strukturar via avbilding/ abstraksjon.

<sup>321</sup> Sjå Gatti (2002), ss. 189 - 90.

<sup>322</sup> Det før brukte omgrepet `objektiv transcendentalitet´ som inneber `dei avgrensa, lysande øyene av orden omringa av eit omnipresent, mørkt hav av uvisse´, er henta frå Serres (1982), ein filosof inspirert av Leibniz sin monadologi. Oseanen tilsvarar om lag Brunos homogene, infinitte, substans, og øyene dei finite komposisjonar, dei diverse substansielle former, som avbildar monaden; det absolutte maksimum som fell saman med minimum.

## CARAVAGGIOS POETIKK 2: TRE AUTOGRAFE KJELDER:

Autografe kjelder gjev faktisk ei viss støtte til at for å forstå Caravaggio er omgrepa bilet- og Stilleben - logikk fruktbare, fødte ut av det felles fundamentet under eit hermetisk eller ikkje - demonstrativt humanistisk miljø på sida av det akademiske, og eit tilsvarende naturvitskapeleg miljø på sida av det mekanistiske. Her aktar eg å handsama dei tre dokumentasjonane vi har bevart der Merisi sjølv gjev til kjenne sitt biletsyn. Rett nok er det tale om korte og til dels kryptiske sitat, men dei skulle gje noko meining i den konteksten dei er sett inn i dette kapittelet om vesentlege deler av malarens samtidshistoriske miljø. Første utsegna er gjenfunne i vitneforklaringa Caravaggio måtte gje i 1603, då Baglione stemna han og ei handfull andre malarar for retten for injuriar. I eit lengre rettsreferat står å lesa at kunstnaren sjølv definerte ein god malar som ein som "(...) *veit å mala godt og imitera godt dei naturlege ting*"<sup>323</sup>. (Mine understrekingar). "Dei naturlege ting" må vera kunstnarens objekt om han skal verta dyktig. Kunst er òg ein eller annan form for *mimesis*. Isolert sett er imidlertid setninga generell og nesten intetsigande. Ei meir utdjupa forståing av kva meining det er rimeleg å leggja i desse termene, får vi straks når vi ser det i samanheng med den eine direkte relevante malarklassa vi ikkje siterte frå Giustiniani - brevet ovanfor, dvs **punkt 5**; om dei som har oppnådd perfeksjon i å mala blomar, frukt og andre smågjenstandar, der Merisi òg er framheva. Traktaten for hans *chiaroscuro* - biletsyn vart som nemnt aldri skriven. Giustiniani si skissering er truleg det næraste vi kan komma: "**5** *Femte* (måtel/ grad, er) *å vita* ("*saper*") *å avbilda blomar, og andre små ting (...) og framfor alt krev dette ekstraordinært tålmod; og Caravaggio sa, at for han var det like mykje handarbeid ("*manifattura*") å laga eit godt maleri av blomar, som av figurar*"<sup>324</sup>. (Mi understreking). Ordet "*manifattura*"; "*handarbeid*", er det avgjerande her. Figurar får her metodisk status likksom blomsterstilleben. Akademiets genrehierarki erstattast av ein egalitær naturalisme. I tillegg til at ei sær s påliteleg kjelde etter alt å døma slår fast at for Merisi gjaldt fullstendig likskap mellom blomar og (person)figurar som to former for "naturlege ting", er her eit ytterlegare poeng å merka seg ved: Det tilfeldige og variable trekket ved malararbeidet er dei ulike erkjennelege formene, det distinktive eller konstante trekket ved den kunstnarlege tilnærminga er den praktiske formgjevinga; handarbeidet eller PRAXIS, så fordømt av dei to akademiske retningane, men så grundig vektlagt av Bruno, av Giustiniani, av Caravaggio. Giustiniani nemner ingenting om

<sup>323</sup> Jfr. t.d. **Bologna (1992), kap IV**: "(...) *sa depinger bene et imitar bene le cose naturali*". Bologna drøftar dei same tre autografe utsegnene ut frå ein overvegande galileiansk synsvinkel.

<sup>324</sup> Sjå **Macioce (2003), s. 314**: "*Quinto (modo), il saper ritrarre fiori, ed altre cose minute (...) e sopra a tutto vi si ricerca straordinaria pazienza; ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure*". I **appendix 1** bakarst i oppgåva står m.a. resten av **punkt 5**).

at all form for teoretisk og bokleg studium er irrelevant. Kunstmesenen verkar berre å opplysa om at blant alle prioriteringar ein kunstnar kunne tenkast å føretrekka i si yrkesutøving, så var *manifattura* for Caravaggio viktigast, og aspektet tok mykje av hans tid. Ei sådan vektlegging har han til felles med samtidas førmekanistiske naturfilosofi, og spesielt Bruno. Tredje og lengste sitat fortonar seg som det mest pregnante, men let seg likevel utdjupa meir lest i konstellasjon med dei føregåande. Utdraget nedanfor stod først å lesa i **1613 - publikasjonen** *”Dichiarazioni della pianta dell’antiche Siracuse”*; *”Vurderingar av byplanen til det antikke Siracusa”*, gjeven ut i Napoli i d.å. av arkeologen Don Vincenzo Mirabella. Hausten 1608 var Caravaggio i denne eldgamle sicilianske byen der St. Lucia vart martyrisert på byrjinga av 300 - talet, for å mala nettopp *”Gravlegginga av St. Lucia”* for gravkyrkja. Mirabella tok malaren med på byvandring, og undervegs kom Merisi med ein observasjon om eit oldtidsfengsel oppretta av tyrannen Dionysos, særskilt karakteriserande både for det aktuelle monumentet og for Caravaggio sjølv: *”I dag (1613) ser ein korleis det nemnte fengselet framstår, og den som vurderar nøye handverket og utforminga som tyrannen brukte ved bygginga, for at fangane som var der ikkje eingong skulle kunna pusta utan at dei vart høyrde av vaktaren, let seg forbausa, og beundrar han for dets verkekraft. Og eg hugsar då eg tok med denne eineståande malaren i vår tid, Michel Angelo da Caravaggio, for å sjå dette fengselet, at han medan han granska festningsanlegget, bevega av sitt unike talent for å imitera naturens ting, sa: ”Ser ikkje Dykk korleis tyrannen fordi han ville laga ei utholing som tente til at ting skulle verta høyrte, ikkje ville henta sin modell frå nokon annan stad, enn den som naturen fabrikkerte for det same føremålet. Derifrå laga han dette fengselet i likskapen til eit øyre”. Denne tingen, ettersom ein ikkje hadde teke det med i vurderinga før slik fekk vita om då, har ein undersøkt, noko som har gjort dei nyskjerrige dobbelt forbausa”*<sup>325</sup>. Igjen bør vi leggja merke til minst to aspekt ved utsegna. For det første kjem malaren sjølv med eit konkret døme på kva god kunstnarleg formgjeving av ”dei naturlege ting” inneber. Når ein står overfor oppgåva med å laga ein gjenstand, er det ikkje noko betre å imitera i sin kunnen/ ARS eller handverk, enn Naturens frambringning av former for å fylla same funksjon. ”Dionysos øyre” som monumentet kallast, lukkast som arkitektur fordi romløysinga hentar sin

<sup>325</sup> Sjå **Macioce (2003), s. 309**: *“Oggi detta prigionie si vede in essere, e chi ben considera l’artificio, e l’industria, con la quale dal Tiranno fu fatta, affine che i prigionieri che in quella stavano, non potessero né anco fiatare, che dal custode non fussero sentiti, è forza che l’ammiri, e si stupisca. E mi si ricorda, che avendo io condotto à veder questa carcere quel Pittore singulare de’ nostri tempi Michele Angelo da Caravaggio, egli considerando la fortezza di quella, mosso da quel suo ingegno unico imitatore delle cose della natura, disse: Non vedete voi come il Tiranno per voler fare un vaso che per far sentire le cose servisse, non volse altronde pigliare il modello, che da quello, che la natura per lo medesimo effetto fabricò. Onde ei fece questa Carcere à somiglianza d’un Orecchio. La qual cosa come prima non considerata così dopo saputa, ed esaminata hà portato a’ più curiosi doppio stupore”*.

modell direkte frå løysingane naturen sjølv har presentert for det aktuelle føremålet; å høyra. Sansinga, her representert ved høyrsla, er det apparatet som best formidlar kontakten mellom mennesket og omverda for å oppnå ein bestemt viten. Verifikasjon av sanning eller venleik, basert ikkje på den idealiserte, men på den sansa natur, på menneskets bruk av sanseorgana, kunne vorte tilrådd på ein liknande måte av Bruno og eit par meir tradisjonelle representantar for tidas naturalistiske hermetisme, men neppe av manieristiske akademikarar som Baglione, eller klassiske som Bellori. Begge brukar naturen, førstnemnte sekundært og sistnemnte primært, men forbetrar han ved å tilføra noko frå ei høgare idéverd som ligg utanfor sanseobservasjonen. Bologna (1992) hevdar i si drøfting av desse tre kjeldene at vi her er vitne til ein naturalistisk tenkemåte basert på metodisk observasjon av det sansemessig gjevne, i tråd med nytidas vitskapsfilosofi. Igjen verkar det lite plausibelt å trekka inn Galileo her saman med Bruno og nyplatonikarar som Patrizi, ikkje berre på grunn av tida, men òg innhaldet. Det andre innhaldsmessige hovudaspektet i Siracusa - teksten, let oss òg skjelna konturane av Caravaggios natursyn, eit omriss som er inkompatibelt med Galileos faste og uforsonlege skilje mellom ein materiell, mekanistisk og matematisk sikker natur, og ein forvist guddommeleg første bevegjar i eit subjektivt sanningsfelt. Indikasjonen om at Merisi i 1608 framleis oppfattar Naturen som ein indre, aktiv og animert *anima universale*, er vanskeleg å forkasta i lys av den aktive formuleringa "(...) *la natura (...) fabricò*"; "(...) Naturen (...) fabrikkerte". Den forma materien og den formgjevande idéen residerer begge i Naturen slik denne forståast av eksponentane for den hermetiske naturalismens tradisjon. Ein guddommeleg handling eller styring verkar for Caravaggio enno å ligga skjult i Naturens ting.

#### UTDJUPANDE TOLKING AV MALERIET "ST. THOMAS TVILAREN":

Omsider har vi opparbeida oss eit visst grunnlag, gjennom auka kjennskap til tidas aktuelle intellektuelle tendensar, til å komma med forslag til tolking av nokre av "*St. Thomas tvilaren*" (sjå igjen fig. E – 12) sine ikonografiske løysingar: Apostlane har alle tre andletsuttrykk som gjev dei ein felles karakteristikk, og deira fysiske framtoning for øvrig etterlet eit inntrykk av materiell fattigdom. Ikkje ulikt ei røyndomsforståing som var generelt toneangjevande i renessansen og barokken, er denne figurframstillinga meint å gje uttrykk for ein spesiell form for djupare, autentisk visdom som ligg skjult i ruinane etter antikkens litterære og kunstnarlege tradisjon. Snarare enn ein vulgær grimase, er dette eit døme på den isomorfe<sup>326</sup> gjenfødninga av Sokrates som bilete på den intellektuelle, etter ikonografiske typar

---

<sup>326</sup> Omgrepet isomorfi er som nemnt henta frå **Serres** filosofi, og representerar eit forsøk på å gripa historias kanskje største mysterium; korleis noko, t.d. biletet av Sokrates, samstundes kan vera annleis og det same. Igjen er metaforen fold instruktiv. Biletet var i antikken utfolda, vart seinare innfolda, og i renessansen nyutfolda. Men



kjente frå bystar mange romerske patrisiarar hadde i sine palass, og frå teikningar i samtidige publikasjonar (**sjå fig. E – 20**). Nøyaktig som apostlane i dette maleriet, var Sokrates ein person som ved første augekast verka vulgær, grunn og latterleg, men ved nærare observasjon og samtalar kom ein overraskande fram til at bak eit lite tiltalende og imponerende ytre, skjulte det seg ein indre, åndeleg venleik som var ein gud verdig. Ofte viste det ved nærare ettersyn seg at det motsette var tilfelle med sofistikerte personar som ut frå ei overflatisk betraktning straks fell i smak. I deira indre natur skjulte det gjerne seg ein vulgær uforstand Sokrates berre hadde i sitt ytre. Grunnen til at orakelet hadde erklært han som den klokaste i heile Athen, var hans livshaldning om at alt han visste, var at han ingenting visste.

Alt på Erasmus av Rotterdams tid, ved starten av 1500 - talet, er dette biletet av den sanne visdom igjen plassert trygt i sentrum av den intellektuelle debatten<sup>327</sup>, der det vil halda seg til Caravaggios epoke. Sokratiske lærd uvitenheit; "*docta ignorantia*", så dominerande i tidas kulturelle diskursar, vart forklart visuelt og litterært med lys - og - mørke - metaforar heilt frå den eldste koherente formuleringa vi har av omgrepet; kardinal Nicolaus Cusanus (1401 - 64) sin filosofi. Cusanus er ein slags felles stamfar for Patrizi, sjølv om han ikkje deler universitetsprofessorens positive syn på *prima materia*, og Bruno, sjølv om han nektar for at Naturens og Guds substans er eins, og hevdar at kun Jesu forsoningsmirakel sameinar Herren og det skapte i menneskets intellekt<sup>328</sup>. La oss etter desse grenseoppgangane mot dei andre sjå nærare på Cusanus lærde uvitenheit, som instruerar oss i å sjå slik Sokrates/ St. Thomas ser<sup>329</sup>: Kardinalen slår fast at alt mennesket greier å vita eller halda fast i sinnet, skjer ved komparativ relasjon, mellom noko vi alt kjenner, som vi set i forklarande samanheng, via dømmekrafta, med noko ytre vi ikkje kjenner. Dette ytre vil vedvara, og aldri verta fullstendig konsumert; "*Therefore, every inquiry proceeds by means of comparative relation, whether an easy or a difficult one. Hence, the infinite, qua infinite, is unknown; for it escapes all*

---

dei uendelege omkringliggende foldane i folden, altså biletets kontekst for relasjonar, kan aldri på same måten, samstundes, alle saman, sjå ut som før. Derfor er det gjenfødde biletet både likt og ulikt, dvs isomorft.

<sup>327</sup> Erasmus skreiv i 1515 teksten "*Sileni Alcibiadis*", der han liknar Sokrates med så vel Jesus som apostlane med utgangspunkt i eit kjent topos frå Platons "*Symposium*", der Sokrates av samtalepartnaren Alcibiades vert samanlikna med Silenus - figurar i verkstadene til kunstnarane, som var fråstøytande på utsida, men straks du opna dei opp, skjulte skjønne bilete av guddommar i det indre. Sjå t.d. **Olin (1992)**, ss. 65 - 89.

<sup>328</sup> Om Cusanus - resepsjonen rundt år 1600; sjå **Bovenizer (2000)**, kap. II, og **Gatti (2002)**, ss. 118 - 120.

<sup>329</sup> **Lavin (1974)** argumenterar overtydande for at evangelisten St. Matteus i Caravaggios første versjon av verket; "*St. Matteus og engelen*", som gjekk tapt i 1945, òg persiperar sin gjenstand, her evangelietekstens to første vers i hebraiske skriftteikn, på same måten. Andletet er identisk med det andletet St. Thomas har, dvs Sokrates sitt andlet. Relevansen dette maleriet har for vår diskusjon i alle sine detaljar, m.a. i det tette bandet til Vincenzo Giustiniani, i den hermetiske persepsjon, i samanfallet mellom ung og gammal, i måten evangelisten er tett klynga til si muse, er så omfattande at ei analyse like eins ville kravd eit eige, omfattande underkapittel.

*comparative relation*”<sup>330</sup>. Der er då to implikasjonar ved all undersøking: Det eine er at resultatet er basert på semje om relasjonar skapt av dømmekrafta, anten for individ eller ei gruppe. Det andre er at semja indikerar ”det andre”, noko utanforliggande. Det totale infinite settet av kombinasjonar overgår vår kapasitet, og vil alltid unnvika komparasjonen. Viten om og attrå etter det ukjente og infinite, er tilstanden som karakteriserar sann visdom. Dess meir ein som Sokrates forstår eigen uvitenheit, dess meir lærd vil ein verta. Kor mykje vi enn veit er det ingenting i høve til den guddommelege uendelegskapens absolutte maksimum, som, fordi det inneheldt alle ting og er i alle ting utan diversitet, òg fell saman med minimum, slik vi såg ovanfor i Brunos forklaring av kontrære motsetnader. Vårt finite intellekt må bruka bilete, men ikkje festa seg ved einskildmanifestasjonar: *”The worshipping of God, who is to be worshipped in spirit and in truth, must be based upon affirmations about Him”*<sup>331</sup>. Men det må ikkje gløymast at meining er noko som oppnåast på ein transcendent måte, og at ord/bilete berre er springbrett: *”Someone who desires to grasp the meaning must elevate his intellect above the import of the words, (brukte som) guiding illustrations in a transcendent way and to leave behind perceptible things, so that the reader may readily ascend into simple intellectuality. (...) this maximum, which is both contracted and absolute, (...) we name Jesus, blessed forever”*<sup>332</sup>. At vi ikkje må tilbe Han som den manifesterte kreasjonen i seg sjølv, noko som er idolatri, men snarare det denne representerar, i ein kontinuerleg overvinningsprosess, kallar Cusanus negativ teologi, noko han forklarar med lys - mørke - metaforar som har mykje til felles med Patrizi sin skjelning mellom *lux*, *tenebris* og *lumen*: Det sanne lyset;<sup>333</sup> *(...) is not light as corporeal light, to which darkness is opposed, but is infinite and most simple Light, in which darkness is Infinite Light; and (it believes) that Infinite Light always shines within the darkness of our ignorance but (that) the darkness cannot comprehend it. And so, the theology of negation is so necessary for the theology of affirmation that without it God would not be worshipped as the Infinite God, but rather as a creature. And such worship is idolatry; it ascribes to the image that which befits only reality itself. (...) Now, according to the theology of negation, there is not found in God anything other than infinity. (...) we conclude that the precise truth shines incomprehensibly within the darkness of our ignorance. This is the learned ignorance we have been seeking, through which alone, as I explained, (we) can approach the maximum, triune God of infinite goodness –*

<sup>330</sup> Sjå Cusanus (1440) v/ Hopkins (1990), bok I, kap. 1, s. 5. Den engelske oversetjinga av Cusanus *”De docta ignorantia”*, bok I, kan lastast ned frå [www.cla.umn.edu/jhopkins](http://www.cla.umn.edu/jhopkins), eller [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com). Les dessutan appendix 5 bakerst i oppgåva, der kapitla 1, 2 og 26 (det siste) frå bok I er med.

<sup>331</sup> *Ibid.*, kap 26, s. 45.

<sup>332</sup> *Ibid.*, kap 2, s. 7.

<sup>333</sup> *Ibid.*, kap. 26, ss. 45 - 46.

*(approach Him) according to the degree of our instruction in ignorance, so that with all our might we may ever praise Him, who is forever blessed above all things, for manifesting to us His incomprehensible self*". Forholdet mellom Lys og mørke opplevast for oss som eit slags dialektisk forhold mellom affermativ og negativ teologi. Negasjon er erkjenninga av tvil, uvitenheit, altså av mørkets eksistens. Utan at vi ser dette mørket, kan vi heller ikkje sjå lyset, dvs skoda nye biletlege affermasjonar eller formasjonar av sanninga i relieff mot mørket. Å tru at sanninga er identisk med noko korporleg manifestert, inneber bokstaveleg talt å sjå tinga i eit falskt lys; *lumen*. I tråd med tradisjonen for å kristna pagan filosofisk arv, er såleis etter Cusanus den sokratiske viten og livshaldning i ein vedvarande diskurs like mykje eit bilete på religiøs fromheit og gudsfrykt. Den audmjuke førestillinga om at alt ein veit, forblir lite samanlikna dei uerobra område av viten ein ikkje har tileigna seg, samsvarar godt med den religiøse ærefrykta for Guds uendelege velde og allmakt i samanlikning med menneskeleg kapasitet. Korkje tru eller viten er noko statisk, handgripeleg og manifest, men ein vedvarande fornyingsprosess. Livshaldninga er på ingen måte uttrykk for resignasjon, heller tvert imot. Sokratiske mentalitet inneber heller ein guddommeleg inspirasjon eller eit kall, ein attrå etter å gjera stadig nye ting til gjenstand for erfaring, i ein evig søken. Dette kallet til å vandra ut i verda for å treffa andre menneske, preika og kurera, var det apostlane inkludert St. Thomas fekk i nådegåve av Jesus i den aktuelle bibelstaden. Dette dei drøfta aspekta ved Cusanus filosofi er òg compatible med Bruno sin infinite søken etter å skoda monadens einskap, verdas kjelde og preetablerte harmoni, i sine omgjevnader. Jesu sokratiske etterfølgjar St. Thomas, liksom Bruno, viser at den høgare kunnskap er reservert for det tvilande, granskande sinn, til forskjell frå ordinær kvardagskunnskap tilhøyrande vulgære og peripatetikarar, som alle stansar opp ved det kjente, trygge og preregulerte. Caravaggios diktarvenn Marino, som vi drøfta tidlegare, sin *concettismo*; ei utforsking av djupare dimensjonar av sann visdom bak ei triviell overflate, synleg for dei utvalde, har òg noko sokratiske ved seg. Slik fanga og overvann Merisi Døden og Naturen i sin biletkunst, forstått som eit utslag av marinisme.

At gransking på grunnlag av tvil er moglegeheitsvilkår både for tru og sann, harmonisk viten om naturen, der begge delar er å forstå som ein åndeleg fornyingsprosess kontra gamle reglar og idéar som har mista sin sanningsverdi fordi historia har bevega seg framover, understreka med klare visuelle verkemiddel i maleriets Jesus - ikonografi. I kontrast til Herren, er apostlane konsumerte av gammal tru og kunnskap. Men dei er ikkje blinde for sin tilstand. Den fysiske audmjukskapen og fattigdomen i skitt og fillete klede underbyggjer det sokratiske aspektet om at dei er fattige for verda, som ingenting har å by dei. I vissa om jødane si falske lære stenger dei seg inne i eit rom for å unngå fare. I denne

tilstanden er det Kristus finn dei. Den verdslege fattigdommen skapar den fromheita som gjev disiplane i stand til å ta imot Hans kall. Jesu lekam er den ungdommelege friskskap disiplane manglar, hungrar etter og her får ta del i, på ein måte som minner sterkt om det katolske nattverdssakramentet med vekt på transsubstansiasjonen <sup>334</sup>. Trekket som kanskje best synleggjer Kristus som den guddommelege kjelda som alltid er ung og ny, er hans frodige hårlokkar, som er henta frå tidlegkristen kunst. Der viste dei til Jesu Bacchus - eigenskapar ved å vera den som bringer ny grøde, og hans eigenskapar som den gode hyrde i eit pastoralt landskap, som finn og ber attende bortkomne sauer (**sjå fig. E – 21**). Dermed vert Giustinianis maleri ein vandring attende til det harmoniske, pastorale landskapet dominert av ein tenkt antikk livstilstand som rommar visdommens og sivilisasjonens vogge, om lag som Carraccis ”*Flukta til Egypt*”, men på ein meir skjult, unnvikande eller hermetisk måte. Medvitet om og statusen til tidlegkristen kunst er sær s høge rundt år 1600. Ikkje minst grunnleggjaren av den nye oratorieordenen; Filippo Neri, som mange kalla ein samtidig Sokrates pga sin enkle veremåte og djupe visdom, oppmuntra til mange former for kulturell aktivitet, deriblant ”*archeologia sacra*”; ”heilag eller kristen arkeologi”.

Særs mange har skrive om dette maleriet, og hovudfokus har naturleg vore på den tvilande apostelens peikegest og Kristi lidingsmerke, i imitasjon av dei fire mennenes blikk. Karakteristikkar som kirurgiske detaljar og sjokkerande naturalisme går gjerne att. Meir interessante er dei analysane som òg dvelar litt ved verkets umiskjenneleg paradoksale karakter. Grafisk detaljrikdom gjer det nærliggande å slutta at for dei mest skeptiske og tvilande, er berre ein konkret og empirisk demonstrasjon av Herrens eksistens godt nok. Men ved andre gongs ettersyn legg vi merke til at St. Thomas peikefinger forsvinn inn mellom ein uendelegskap av foldar, noko Bal (1999) har skildra: <sup>335</sup>“*Indeed, now that Jesus has simultaneously become the younger man over whose favors (access to the hole in his body) the three other men vie, the teacher who shows what lies under the skin, and the connoisseur of the beauty of the flesh, the painting becomes full of holes, folds, and creases.(...) The finger of the lucky Thomas, already inside, is thrice repeated, in Jesus’ thumb, index, and little finger, going into other folds, other creases of his own body*”. Maleriet er fullt av foldar, hol og skuggeparti som rommar ein uendelegskap av uvisse bak naturimitasjonen. Lekamane sin særeigne overflatekarakter i Caravaggios modne poetikk er det mogeleg å sjå ein forklart

---

<sup>334</sup> Til forskjell frå protestantismens dogme, som forfektar at Jesus berre er symbolsk til stades ved eukaristien, heldt katolisismen fast ved at Kristi spirituelle nærvære òg naudsynt inneber Hans kroppslege presens i brødet og vinen. Med andre ord kan vi ikkje ha ei åndeleg forståing av guddommen; Sanninga, utan gjennom Hans materialitet. Lekamen og Blodet må dessutan på ein måte kunna nå fram til oss, til einkvar tid.

<sup>335</sup> Sjå Bal (1999), s. 37.

samanheng mellom om vi brukar tre omgrep, som eigentleg er forskjellige uttrykk for det same, henta frå Deleuze si vidgjetne bok *"The Fold"*<sup>336</sup>. Han tek utgangspunkt i barokkfilosofen Leibniz, som i si tid let seg inspirera av Bruno<sup>337</sup>. Omgrepa er teksturologi, chiaroscuro og folden. Teksturologi gjeld lekamane sin uendeleg folda overflatekarakter, forstått t.d. som klessplagga sitt stoff og fargeeigenskapar, og korleis huda og håret er framstilte. Sjølv om vi kan bruka namn som raud og oransje på nokre plagg, er slike nemningar misvisande, og får fram altfor få aspekt ved deira ubestemmelege karakter. Skitt under neglene, bustete hår og raudnande hud der du fornemmer blodets krinslaup under, malar vidare eigentleg eit bilete av komplekse biologiske vekselverknadsprosessar av liv og nedbryting. *Chiaroscuro*, vekslinga mellom lys og mørke, fangar ein augneblink av materiens metamorfose, der nokon delar er kraftig opplyste og fødst ut av materien, andre formasjonar er dimmare og verkar å søkka inn att. Samanfoldinga pregar dei sanne vismennene si panne, men skjer framfor alt i og rundt såret. Detaljen fortel oss, med hjelp frå Sokrates andlet, kva og korleis St. Thomas eigentleg ser. Folden er, som vi har nemnt, ein god forklaringsmetafor på eit tidspunkt i historia, 1600, som er stansa opp og ramma inn for å kunna verta betrakta. Her er alle hendingar og episteme til stades, men nokon er meir utfolda og ekspliserte, andre meir innfolda i skuggane. Blant dei mest synlege foldelinjene er Patrizi og Bruno sine ulike hermetiske system. Mindre synlege, men vedvarande til stades, og i utdjupande relasjonar til dei nemnte diskursar, er mellomalderverda, under innfolding, og den mekaniske verda, under utfolding. Monaden, einskapen i dette mangfoldet, er noko utelukkande tvilaren ser. Det er ikkje eit demonstert objekt. Snarare, ved å eksemplifisera med den empiriske demonstrasjon *in extremis*, korleis sjølv den mest kirurgisk nøyaktige sansepersepsjonen berre er medium som formidlar ein bakanforliggande idé, kjem maleriet med ei fallitterklæring overfor demonstrasjonens moglegheiter<sup>338</sup>. Peikefingerens penetrering viser at biletets lekam skal gjennomskodast av oss liksom helgenen gjennomskodar Kristi lekam. Den hermetiske persepsjonen av tinga i naturen, og ikkje mekaniske overflateskildringar, gjev fruktbar og sann viten. Sjølv om erkjenninga har behov for Jesu lekam, vil viten om objektet som sådan transcendera, transsubstansiera denne.

<sup>336</sup> Sjå **Deleuze (1993) v/ Conley (1993)**. Omgrepa gjennomsyrrer heile verket.

<sup>337</sup> For denne samanhengen, dokumentert og likevel lite utforska; sjå t.d. innleiinga til **Bruno (1584) v/ Jorn (2000)**, ss. 30 - 31, og **Gatti (2002)**, s. 226.

<sup>338</sup> **Frances A. Yates (1964) v/ Lie (2001)** var først med å innsjå den førmekanistiske tradisjonen sitt bidrag til vitenskapen, i den såkalla Yates - tesen, sjølv om ho i motsetnad til mange av sine lesarar; inkludert Gatti, nekta for at bidraget gjekk lenger enn til ei optimistisk haldning til menneskets moglegheiter til å kontrollera naturen. Hennar eigne leiande spørsmål av typen *"Er ikke all vitenskap en gnosis, en innsikt i altets natur, som skrider framover gjennom stadig nye åpenbaringer?"* (**Ibid.**, s. 341), avslører likevel eit tvisyn hos Yates som gjer det nærliggjande å utvida tolkinga av tesen ut over det ho sjølv aksepterte.

Biletlogikken eller Stilleben - logikken underbyggjast òg av korleis maleriet representerer *coincidenza oppositorum*; augneblinken for samanfallet mellom kontrære motsetnader. Dette skjer i og med gjenoppdaginga av Herrens sanne natur, av det sanne korset<sup>339</sup>, ikkje berre for apostlane, men like mykje for oss biletbrukarar, fordi korsforma er verkets grunnleggjande komposisjonelle orden. Samanfallet mellom materie og ånd, jord og himmel, skjer i Menneskesonen. Forma på korset er slik at kvar arm strekk seg ut til eitt av dei fire verdshjørna. Ved at det omfattar jorda i sitt totale mangfold, forstår vi intuitivt samanfallet med einskapen om lag som vi oppfatta vårt tidlegare brunianske døme. Korset formidlar ikkje teoretisk heilskapsforståing som geometrisk objekt i eit perspektivrom, men rammar inn og kanaliserer ein uutgrunneleg flyt av uendeleg materie, på om lag same måten som Bruno brukte matematiske figurar i sine verk. Aktiv inngripen frå den guddommelege handa viser at samanfallet av intellekt, materialitet og absolutt idé har noko mirakuløst over seg (sjå ”visuell innleiing”). Det er fullt mogeleg å bruka korset og den hjelpande handa til å lesa biletet som ein mirakuløs union mellom ei himmelsk idéverd og ei variabel, skapt verd av ein vesensforskjellig substans, slik Patrizi eller Cusanus sin dualistiske nyplatonisme gjev uttrykk for. Men ein monistisk, bruniansk objektiv transcendentalitet verkar heller ikkje å vera utelukka. At ein momentan forståing av simpel heilskap; monaden, som går via ein avgrensa biletkomposisjon, ei kunstig, avbildande lausriving frå ein homogen substans, faktisk er mogeleg, er ikkje mindre mirakuløst. På kva måte erkjenning sjølv frå dette systemets realiseringsgrunnlag er mogeleg, viser ein figur i Deleuze (1993) oversiktleg (sjå fig. E – 22). Illustrasjonen viser at når vi skodar monaden gjennom bilet-slørets komposisjon ved vår innbildning, i ein fusjon mellom form og materie som minner om grenseoverskridinga mellom subjekt og det projiserande objekt i Merisis maleri, er ikkje gjenstanden for persepsjon lenger del i realitetens *flux*, men transcenderer denne. Såleis forstår betraktaren sitt skoda objekt i relasjon til seg sjølv og kontekstens andre ting, på ein finitt måte som mirakuløst opplevast som ein adekvat heilskap. Korleis den erfarte gjenstande tilhøyrrer den imaginerte betraktar, viser Caravaggio med sine projeksjonar. Patrizi ytra i sitt 1591 - verk at ”*À vita er à verta sameina med objektet for eins kunnskap*”. Dette kunne truleg Galileo aldri sagt, medan liknande ytringar t.d. dukkar opp i Brunos og Campanellas skrifter<sup>340</sup>.

<sup>339</sup> Den mystiske filosofien rundt det sanne korsets triumf; ”*Il trionfo della croce*”, er spesielt vektlagt i dominikansk teologi. Oppdragsgjevar Vincenzo Giustiniani var dominikanarbroder, og har si grav i ”*St. Maria sopra Minerva*” i Roma, ordenens hovudkyrkje. Den kjente dominikanske reformpredikanten Girolamo Savonarola, fokuserte spesielt mykje på denne teologien. Stolen evangelisten St. Matteus sat på i den tapte versjonen av verket (sjå **fofnotar 17 og 329**), den same ungguten ytst til venstre i ”*St. Matteus kall*” sit på, hadde alt då, som Savonarolas stol, allmenn symbolverdi, delvis tilsvarande St. Giacomo sitt pilegrimsskjell.

<sup>340</sup> Sjå **Bovenizer (2000), ss. 25 - 26.**



Til slutt vil eg med utgangspunkt i Merisi - maleriets interesse for å fanga inn verdas kompleksitet ved hjelp av ein bilet- logikk, trekka nokre parallellar til postmoderne vitskap og kunst. Vår tids vitskap, kjem Gatti (2002) inn på ved fleire høve, brukar teoriar og modellar som ikkje legg demonstrasjon av forskingsobjektets eksistens til grunn, så lenge dei eignar seg til å produsera resultat til gagn for det praktiske livet. Brunos figurar for å transmitta atomet til vårt medvit, og Caravaggios komposisjonar i si tydelege vektlegging på betraktarens rolle i si *istoria*, som ein slags komponent i den estetiske erfaringas monadologiske heilskap, har mykje til felles med kvantefysikkens fokus på observatørrolla i si forklaring av korleis han fungerer: *”With the development of quantum mechanics, the role of the observer became an even more central part of physical theory, an essential komponent of defining an event. (...) Werner Heisenberg, one of the founders of the new physics, became deeply involved in the issues of philosophy and humanism. Heisenberg stressed that the laws of nature no longer dealt with elementary particles, but with our knowledge of these particles, that is, with the contents of our minds”*<sup>341</sup>. Den postmoderne diskursen sin likskap med dei same problemstillingane i kunstverda, søkast og oppdagast om lag samstundes i og med Marcel Duchamps *“Fountain”* (1917) (sjå fig. E – 23). Her er det på samanfallande vis betraktarens oppleving av eit uvisst ”noko” som kjem i sentrum. Alle såkalla vesenseigenskapar som ein tidlegare hadde meint residerer i det estetiske objektet, er systematisk fornektet. Gjenstanden er massefabrikkert, og signaturen, som einaste manuelle inngrep, gjev namnet på fabrikk. Duchamps bidrag var å velja ut ein ting ingen tenkte på som estetisk og totalt omdefinera hans meining ved å gje han museale rammer. Dermed vert museet ein epistemologisk teknologi, ein innrammande komposisjon for å ekstrahera eit materiale og forstå dets meining som kunst i eit spesielt relasjonsnettverk til sine omgjevnader. Museet fungerer liksom måleapparat i vitskapsforsøk der ein observerar foton og kvarkar utan å vita noko om deira eigenskapar som naturobjekt. Like eigenskapslaust er då det estetiske objektet. Den omfattande vektlegginga på apparatet rundt verket for at det skal fungera og danne ein meningsfellesskap i høve til den unnvikande, bakanforliggende monaden, bygger mirakuløst bruer mellom Heisenberg og Duchamp, Bruno og Caravaggio, over lange temporale distansar. Ein klar 400 år gammal diskurs har utfalda seg og funne sine isomorfe uttrykk i ein av våre dominerande diskursar. På eit generelt plan knyt prinsippet om menneskets skoding av idéens einskap via mediet, i ein union av ånd og materie, Caravaggios poetikk saman med våre postmoderne tankebaner. Fascinerande fragment frå ei forsvunnen fortid er igjen skylte opp på våre strandbreidder<sup>342</sup>.

<sup>341</sup> Sjå Gatti (2002), ss. 167 - 68.

<sup>342</sup> Kikk attende på fotnote 136, kap. C.

## AVSLUTTANDE OPPSUMMERING:

I **kap. A** analyserte vi ”*Dei sju miskunnsgjeringane*”, ein komposisjon som verkar styrande i høve til seinare kapittel sine problemstillingar. Samanhengen mellom måleri, tekst, arkitektur og urbanistikk, som Michel’ Angelo Merisi var medviten om, kjem alt godt fram.

*Praxis* si kontekstbindande rolle eksemplifiserast i **kap. B** med den liturgiske bruken som er mest relevant for vårt materiale, med hovud-altaret som epistemologisk teknologi.

Midt på 1600 - talet er medvitet om omtalte samanhengar så mykje meir utfolda at omgrepet (om ikkje nemninga) *Gesamtkunstwerk* i tradisjonell tyding kan hevdast å vera trekt inn. Arkitekt - antikvaren Picchiatti viser si tids isomorfe forståing av Caravaggios altarmaleri saman med kyrkjebygg og biletprogram, i **kap. C**. Enno er eldre mystisk, hermetisk forståing av kyrkja som Kristi heilage transsubstansierte lekam til stades inne, og særleg ute, men meir innfolda. Den fysiske konteksten er meir dominert av klassisk tenkings demonstrerte sanning.

Tyngdepunktet i **kap. D** leggst på å skildra i detalj konsakringa av det tempelet som vi er, religionens variant av den avgjerande ARS MEMORIA. Same fysisk - mentale orden som maleriet og kyrkja har, finst uttrykt òg i stiftingas eigenforståing, politisk, økonomisk og religiøst. I dag utfaldast stadig meir hennar identitet som ressurscenter for kulturelle verdiar.

Sist, i **kap. E**, undersøkte vi nærare nokre kulturuttrykk frå den historiske konteksten som framfor alt utgjorde moglegheitsvilkåra for Caravaggios kunst. Viktige var relasjonane mellom Merisi, manieristane, klassiske akademikarar og kunstinteresserte som stod utanfor akademia, slik Caravaggio sjølv, liksom Bruno, medvitent gjorde. Så såg vi, med basis i endå fleire biletlege døme, på hans band til fire vesentlege vitskapelege diskursar i ei brytningstid.

Det er eit håp at målet vi formulerte i innleiinga; å visa kvifor og korleis Caravaggio sin kunst er produkt av ein autonom diskurs rundt år 1600 som involverte idéane om lys og mørke frå renessansens skumringstide, og samstundes ei veksande barokk interesse i studiet av omgjevnadene og naturobjekta, er nådde i alle fall delvis. Vår ”*visuelle innleiing*” viser at alle formasjonar av menneskeleg ARS, har ein biletlogisk epistemologisk status som apparat for å stadig mediera Sanninga. Merisis bilete er då gode for å gripa ikkje berre brytningstida kunstnaren levde i, men i tillegg allmennmenneskelege interesser i estetikk, vitskap, religion og moral. Sjølv om monaden er flyktig, gjenoppstår han på ulike måtar ustansleg i Merisis måleri med skiftande tider, kontekstar og individuelle føresetnader. I denne konstante evna til idéproduksjon provast verka sin kvalitet. Analysane av dei, her som elles, korkje vil eller kan vera uttømmende, men trekk kun opp retningslinjer. Framleis er der mykje arbeid å ta fatt på.



**INNHALDSLISTER**  
**(KAP. A - E),**  
**APPENDIX 1 - 7 OG**  
**BIBLIOGRAFI.**

**TIL SLUTT**  
**ILLUSTRASJONAR**  
**(KAP. A - E)**

# **KAPITTEL A:** **INNHALDSLISTE:**

**FØREORD: S. 1**

**II: VERBAL INNLEIING (jfr. "VISUELL INNLEIING"): SS. 1 - 3**

**KAP A: EI SKILDRING AV VERKET SJØLV; CARAVAGGIO SITT  
MALERI "DEI SJU MISKUNNSGJERNINGANE": SS. 4 - 32**

**DETALJERT PRESENTASJON: SS. 4 - 12**

**IKONOGRAFISK KONTEKST FOR VERKET: SS. 12 - 32**

**KORLEIS DEI TRE VIKTIGASTE IKONOGRAFISKE INSPIRASJONSKJELDENE  
TIL MALERIET INNEBER EIN EKSTENSJON AV MEINING FOR  
KOMPOSISJONEN SOM HEILSKAP, ETTER KVART SOM DEI LEGGAST TIL:  
SS. 12 - 18**

**BIBELTEKSTEN OG CARAVAGGIO: EI OVERSETJING AV ORDET TIL  
VISUELL FORM: SS. 19 - 24**

**"DEI SJU MISKUNNSGJERNINGANE" SITT VERDSBILETE. ORIGO HOS  
MERISI: SS. 24 - 32**

# **KAPITTEL B:** **INNHALDSLISTE:**

**KAP. B: VERKETS FUNKSJONELLE KONTEKST:**  
**KYRKJEROPPEN SITT HOVUDALTAR I EIT OMRIS:**  
**EIN "SACRA COMPOSIZIONE": SS. 33 - 41**

**UTGREIING OM NOKRE MEININGSUTVIDINGAR "DEI SJU**  
**MISKUNNSGJERNINGANE" EROBRAR GJENNOM SIN LITURGISKE BRUK I**  
**FORHOLD TIL SI PLASSERING PÅ HØGALTARET I KYRKJA: SS. 33 - 41**



# **KAPITTEL C.** **INNHALDSLISTE:**

**KAP. C: VERKETS FYSISKE KONTEKST: ARKITEKTUREN, DET  
ARKITEKTONISKE LANDSKAPET, KYRKJEPROGRAMMETS  
GESAMTKUNSTWERK: SS. 42 - 87**

**KORTFATTA OM FRANCESCO ANTONIO PICCHIATTI SOM  
KULTURPERSONLEGDOM I SI TID: SS. 42 - 44**

**TEORiar OM FORHOLDET MELLOM GIOVANNI JACOPO CONFORTO SITT  
TAPTE ARKITEKTONISKE PROGRAM OG DEI GJENVERANDE  
BILETELEMENTA, SAMT MELLOM BYMILJØET OG ALTARMALERIA:  
SS. 44 - 47**

**FRANCESCO ANTONIO PICCHIATTIS YTRE ARKITEKTONISKE PROGRAM –  
Å GJENOPPDAGA EIN SKJULT HEILAG DIMENSJON FOR ORDEN OG NÅDE:  
SS. 47 - 60**

**KYRKJA SOM SYMBOLSK KROPP: SS. 60 - 62**

**INNVIINGA AV EI KYRKJE: TILFELLET *PIO MONTE DELLA MISERICORDIA*:  
SS. 62 - 66**

**SAKRALROMMETS INDRE: SS. 66 - 69**

**MALERIAS RELASJONSNETTVERK SOM DET ER PLANLAGT AV PICCHIATTI:  
SS. 69 - 71**

**DEI ØVRIGE MALERIA I KYRKJA: SS. 71 - 82**

**GESAMTKUNSTWERK – OMGREPET HOS PICCHIATTI, SAMANLIKNA MED  
BERNINI OG CARAVAGGIO: SS. 82 - 85**

**ERKJENNINGAS ENDELEGE OPPSTIGING TIL ILLUMINASJONENS  
TRANSCENDENTALE EINSKAP MED DET HEILAGE TEMPELET: SS. 85 - 87**

# **KAPITTEL D.** **INNHALDSLISTE:**

**KAP. D: VERKETS INNBILDA KONTEKST/ ARS MEMORIA: Å  
KOMPONERA BILETET AV EIT MONTE FRÅ KUNSTEN I DET  
INDRE ÅT BRUKARANE, DVS PRIMÆRT STIFTINGSMEDLEMMER:**  
**SS. 88 - 123**

**HISTORISK FORSTÅINGSBAKGRUNN 1: TIDLEG KRISTEN,  
MELLOMALDERSK, HERMETISK: SS. 88 - 95**

**HISTORISK FORSTÅINGSBAKGRUNN 2: DEN TIDLEG MODERNE VERDAS  
KLASSISK – AKADEMISKE DIMENSJON: SS. 95 - 100**

**GRUNNLEGGINGA AV DET NAPOLITANSKE LEKBRORSKAPET *PIO MONTE  
DELLA MISERICORDIA* I 1601 - 1603: SS. 100 - 103**

***PIO MONTE DELLA MISERICORDIA* SITT KONSTITUSJONSDOKUMENT:  
FJELLET SOM TILKNYTINGSPUNKT MELLOM HIMMEL OG JORD:**  
**SS. 103 - 113**

**POLITISK *MONTE*: SS. 104 - 108**  
**ØKONOMISK *MONTE*: SS. 108 - 110**  
**RELIGIØST *MONTE*: SS. 110 - 113**

**OM FORHOLDET MELLOM STIFTINGAS GJERNINGAR OG KYRKJAS  
PROGRAM: SS. 113 - 115**

**HISTORISK PRAKTISERING AV GJERNINGANE RUNDT RÅDSBORDET:**  
**SS. 115 - 121**

**DEN ÅTTANDE SØYLA: SS. 121 - 123**

# **KAPITTEL E.** **INNHALDSLISTE:**

## **KAP. E: MOGELEGHEITSVILKÅRA FOR MERISIS** **MALERI: SS 124 - 200:**

**CARAVAGGIOS BAKGRUNN. MØTET MED ROMA CA ÅR 1600: SS 125 - 127**

**KUNSTNARAKADEMIA I ROMA RUNDT ÅR 1600: SS. 128 - 159**

**FIRENZE – AKADEMIET: SS. 128 - 137**  
**ROMA – AKADEMIET: SS. 136 - 150**

**ANNIBALE CARRACCI SITT „FLUKTA TIL EGYPT“: SS. 145 - 149**

**CARAVAGGIOS POETIKK 1: SS. 150 - 159**

**”MARIA MAGDALENAS KONVERSJON“: SS. 155 - 159**

**CARAVAGGIO OG NATURFILOSOFIANE I HANS PERIODE.**  
**VITSKAP I EI BRYTNINGSTID: SS. 160 - 200**

**KORT PRESENTASJON AV MALERIET ”ST. THOMAS TVILAREN“: SS. 161 - 162**

**DET ARISTOTELISK - PTOLEMAISKE VERDSBILETET: SS. 162 - 165**  
**DET KOPERNIKANSK - GALILEIANSKE VERDSBILETET: SS. 165 - 170**  
**DET HERMETISKE VERDSBILETET ETTER FRANCESCO PATRIZI: SS. 170 - 180**

**”JUPITER, NEPTUN OG PLUTO”, SAMT ”PROBLEMET” DEL MONTE: SS. 175 - 180**

**GIORDANO BRUNOS MULTISENTRERTE, INFINITTE VERDSBILETE: S.180 - 190**

**CARAVAGGIOS POETIKK 2: TRE AUTOGRAFE KJELDER: SS. 191 - 200**

**UTDJUPANDE TOLKING AV ”ST. THOMAS TVILAREN“: SS. 193 - 200**

**AVSLUTTANDE OPPSUMMERING: S. 201**

## ”BREV OM MALEKUNSTEN TIL HERR DIRK VAN AMAYDEN”<sup>1</sup>:

### APPENDIX 1: OVERSETJING:

Eg stadfester overfor Dykkar Herskap at eg har kontaktar som melder at den (omtalte)<sup>2</sup> flamlendaren er ein meir enn middelmåtig malar; og for (å gje) større forståing for dette svaret, skal eg laga nokre distinksjonar, og grader av malarar, over malemåtar som eg har kjennskap til, basert på den vesle praktiske erfaringa (*pratica*)<sup>3</sup> eg kunne tenkjast å ha med denne profesjonen.

1) Den første måten er å bruka pulver, som ein kan fargelegga med etter inspirasjonen (*genio*) til kunstnaren, eller den som kommisjonerar verket.

2) Andre (måte/ grad, er) å kopiera frå andre maleri, noko ein kan gjera på mange måtar: anten med det første og enkle overblikket, eller med lengre observasjon, og anten med rutenettverk, eller med lyssetjing. Det krevjast stor flid og praktisk erfaring (*pratica*) i å handtera (*maneggiare*) fargane, for å imitera originalane godt; og dess meir framragande malaren måtte vera, forutsett at han har tålmod, dess betre skulle kopien lukkast; og teikn på dette er at han stundom ikkje kan skjelnast frå originalen, og somme tider t.o.m. vil overgå han.; men derimot, dersom kopisten skulle visa seg å vera utan ekspertise, og ikkje ha ånda over seg, ville forskjellen mellom originalen og kopien lett merkast.

3) (Den) tredje (måten/ graden, er) å vita (*saper*) å kopiera med teikning, med blyant, akvarellar og skuggelegging, og med penn, det som presenterar seg framfor auga; ein måte som tener som skule for dei som søker mot malekunsten, især dersom dei skulle øva seg med å kopiera antikke statuar, eller gode moderne, eller maleri av framragande malarar.

4) Fjerde (måte/ grad, er) å vita (*saper*) å avbilda godt einskildpersonar, og spesielt hovuda som burde likna, og at vidare for øvrig resten av avbildinga, dvs kleda, hendene og føtene, dersom ein lagar personane heile, og posituren, burde vera godt malt, og med god symmetri, noko som ikkje lukkast vanlegvis, utanom for den som er ein god malar.

5)<sup>4</sup> Femte (måte/ grad, er) å vita (*saper*) å avbilda blomar, og andre små ting, der det framfor alt krevjast to ting: for det første at malaren etter lang tids tileigning (*di lunga mano*) skulle vita (*sappia*) å handtera (*maneggiare*) fargane, og (for det andre) kva for effekt desse lagar, for å kunna komma fram til den varierte teikninga av dei mange posisjonane til dei små objekta, og (fram til) variasjonen i lyssetjinga; og det er særst vanskeleg å lukkast med å sameina desse to omstenda og vilkåra for den som ikkje har tileigna seg godt denne måten å mala på, **og framfor alt krev dette ekstraordinært tålmod; og Caravaggio sa, at for han**

---

<sup>1</sup> Brevet til Vincenzo Giustiniani vart publisert første gong alt i 1675, Roma, i ”*Lettere Memorabili dell’Ab. Michele Giustiniani*”; ”*Abbed Michele Giustiniani sine minneverdige brev*”, under tittelen oversett ovanfor; ”*Lettera sulla pittura al Signor Theodoro Amidieni*” (Tredje del, N. LXXXV). Sist utgjeve i **Macioce (2003)**. På bakgrunn av personane og omstenda som samla sett er omtalte i teksten, daterast brevet til **ca 1620**. Amayden var ein flamsk forfattar og advokat, og i likskap med Giustiniani del av det breie kosmopolitiske miljøet i Roma på byrjinga av 1600 - talet.

<sup>2</sup> Parentesar utan kursivskrift: Har ord som ikkje finst i den originale setninga, sette inn for å forenkla lesinga. Oversetjinga sitt grep med avsnittsinndelingar er heller ikkje original.

<sup>3</sup> Parentesar med kursivskrift: Rommar ord som er oversette rett framfor, men med originalforma i kursiv bak fordi det er tale om utvalte viktige kunstteoretiske og filosofiske omgrep, som òg er drøfta i hovudteksten, både enkeltvis og i samanheng. Spesielt interessant for oss her, er den nære samanhengen i giustiniansk kunstteori mellom omgrepa *saper* (viten) - *mano* (hand) - *pratica* (praktisk erfaring) og dei grammatiske variantane av desse omgrepa, i forhold til dei mange ulike arbeidsoppgåvene malarane har. Om vi skal ha viten om objekta for vår erfaring, må denne formidlast via ein form for praksis. Akademisk teori på denne tida, i motsetnad til Bruno, Caravaggio og Giustiniani, skyv derimot praktisk fortrulegskap stadig meir ut i periferien i sine skildringar av kva for kompetanse som ligg bak god kunst, for å dyrka myta om ”rein” kontemplasjon av idéen.

<sup>4</sup> Dei utdraga frå brevet som er siterte og eksplisitt drøfta i hovudteksten; deler av punkt **5**), samt punkta **10**) - **12**), er gjort gjenkjennelege med **feit skrift**, både i den originalspråklege og i den norske versjonen.

**var det like mykje handarbeid (*manifattura*) å laga eit godt maleri av blomar, som av figurar.**

6) (Den) sjette (måten/ graden, er) å vita (*saper*) å mala godt perspektiv, og arkitektur, og til dette krevjast det at ein har praktisk erfaring (*pratica*) med arkitekturen, og at ein har lest bøker som handlar om denne, og like eins bøker om perspektiv, for å ha kjennskap til dei regulerte/ målte og visuelle vinklane, å gjera slik at alt skulle verta i samsvar, og malt utan feil i proporsjonane.

7) Sjuande (måte/ grad, er) å vita (*saper*) å gjenfinna ein stor ting, som ein fasade, ein antikk ruin, eit fjernt eller eit nært landskap; noko som ein gjer med to malemåtar (*maniere*), ein utan flid når det gjeld å laga detaljerte ting, men med fargeskisser eller med fusjoneringar, liksom flekkar, skjønt med god handverksmessig kunnen om malekunsten til fundament, eller med å uttrykka einkvar ting med friskskap; og i tråd med denne måten er landskapa ein ser av Tiziano, av Rafael, av Carracci'ane, av Guido (Reni) og andre liknande. Den andre måten er å laga landskap med større flid, ved å observera einkvar detalj i alle ting liksom Civetta, Brugolo (Jan Bruegel), Brillo (Paul Bril) og andre har malt, for det meste flamlendarar, tålmodige med å laga tinga ut frå det naturlege med mange distinksjonar.

8) (Den) åttande (måten/ graden, er) å laga grotteskar, ein måte som er sær sars vanskeleg, fordi det krevjast at malaren skulle kunna observera mange ting, dvs dei antikke maleria som ein har funne under eller over bakken, som denne malekunsten er avhengig av; men ein omfattande kunnskap om antikken er naudsynt, og observasjonen av mange og varierte ting, like mykje vedrørande *istorie*<sup>5</sup> og mytar, som malemåten, og dei moderne innovasjonane/ nye løysingane, og ein vil måtta tilpassa dei smaken til den som bestiller oppdraget. Det er òg desto vanskelegare, fordi den som har desse grotteskane til yrke skulle vera universell, men med ein inklinasjon mot det naturlege passande for han, fordi, i tillegg til tinga nemnde ovanfor, er det naudsynt at denne malaren skulle vita (*sappia*) godt (korleis) å teikna, og å farga især i freskoteknikk, og vidare at han skulle ha gode og proporsjonerte innovasjonar/ nye løysingar; i tillegg at han skulle vita (*sappia*) godt (korleis) å handtera (*maneggiare*) og å bruka fargane, fordi ein må laga både store og små menneskefigurar, alt etter kva dei nye løysingane/ innovasjonane ber med seg: dyr, plantar, blomar, *quadri riportati*<sup>6</sup> med *istorie*, medaljongar og prospekt, med å simulera metalltypar, og med å mala frå det naturlege, med viten (*saper*) om å reisa dei forskjellige (søyle)ordenane, vide og smale, i tråd med dei moglegheiter og avgrensingar staden gjev.

9) Niande (måte/ grad) er måten å mala på liksom Polidoro (da Caravaggio) med furore/ lidenskap i teikning og i *istoria* gjeven til naturen, og som Antonio Tempesta, hvis (verk) i klart og obskurt, og i kopartrykk, og pga sine innovasjonar/ nye løysingar, og for god teikning, især i slagscener, jaktscener og andre *istorie* med personar og dyr, som førestillast i rørsle, er generelt sær verdsette; sjølv om (malarane) når det gjeld maleri fargelagt med olje ikkje har nådd fram til denne graden, liksom deira verk ber vitnesbyrd om.

**10) (Den) tiande er måten å mala på, som ein kallar manierisme/ med *maniera*, dvs at malaren med lang praktisk erfaring (*pratica*) i teikning (*disegno*) og fargelegging, ut av sin eigen fantasi, utan noko eksempel, formar som maleri det han har i fantasien, og slik hovud, eller heile figurar, liksom i fullendte *istorie*, eller kva som helst slags andre ting med vag teikning og koloritt, ein måte som det har vorte malt på i vår tid av Barocci, Romanelli, Passignano, og Giuseppe d'Arpino, spesielt i freskomalerialia i Campidoglio - palasset, der (manierismen) har vore sær sars framherskande; og på denne måten har mange andre laga verk i olje som er sær sars vage og verdig lovprising.**

<sup>5</sup> *Istoria* (sig.) *istorie* (pl.) er som nemnt uoversetteleg. Omgrepet brukast i tidleg moderne tid ofte om den høgaste sjangeren; historiemaleriet, men fordi dette framfor alt referer til dei djupare samanhengar eller idéar formidla via ein vellukka eller skjønn biletkomposisjon.

<sup>6</sup> Dvs. maleri laga direkte på veggen eller taket, oftast i fresko, som ein illusjon av eit innramma lerretsmaleri.

**11) (Den) ellefte (måten/ graden, er) å mala medan ein har naturobjekta framfor seg. Men ein må påpeika at det ikkje er nok å laga ei enkel avbilding av dette; då det er naudsynt at arbeidet vert gjort med god teikning, og med gode og proporsjonerte konturar, og vag koloritt og eigenskapar, som avhenger av den praktiske erfaringa (*pratica*) med å vita (*sapere*) å handtera (*maneggiare*) fargane, og er nesten av eit naturleg instinkt, og ein nåde som er få innvilga; og framfor alt med viten (*saper*) om å gje det lyset som passar til fargen i kvar einskild del, og (om) korleis dei skitne delane ikkje skulle verka rå, men vert gjorde på eit mildt og harmonisk vis; og dei lyse og mørke partia må vera distingverte på ein måte som gjer at auga verkar tilfreds med harmoniseringa mellom klart og obskurt utan at det skjer endringar i eigenfargen, og utan å gjera skade på det åndelege som tilhøyrrer maleriet, slik som (vi ser) i vår tid, når vi utelet dei gamle, Rubens, Gius. Spagnolo (Ribera), Gherardo (van Horthorst), Enrico (Hendrick ter Brugghen), Teodoro (van Baburen), og andre liknande, storparten flamlendarar som verkar i Roma, som har visst å farga godt.**

**12) (Den) tolvte måten(/ graden) er den mest perfekte av alle; fordi det er den vanskelegaste, (og inneber) sameininga av den tiande måten med den ellefte nemnte ovanfor, dvs å mala med *maniera*, og med eksempelet framfor seg frå det naturlege, fordi slik malte dei framragande malarane tilhøyrrande den fremste klassen, kjente for verda; og i våre dagar er desse Caravaggio, Carracci'ane, og Guido Reni, og andre, og blant desse har nokon lagt meir vekt på det naturlege enn på *maniera*, og andre meir på *maniera* enn det naturlege, skjønt utan å fjerna seg frå korkje den eine eller den andre malemåten, ved å vektlegga god teikning, og sann koloritt, og å gje den sanne og eigne lyssetjinga.**

Innanfor dei ovanfornemnde tolv malemåtene har malarane sin inspirasjon (*geni*) og evner variert, fordi nokre har gjort det betre med freskar enn i olje, og andre betre i olje enn med freskar; somme har arbeidd i olje utan å ha gjort noko i freskoteknikk; somme i freskoteknikk og ikkje i olje; men ein bør ikkje førehandsdømme den som har unnleie å operera med ein ting, medan han i andre kunne vera framragande, og skulle visa seg fullt på høgde med dei antikke framragande malarane, og ha overgått i det (eine) verket alle i si tid; fordi mange ting kan ein tileigna dei store fyrstane sine ulike behov, eller òg til malarens naudsyn, ettersom ein malar nokre gonger har laga eit framragande og mykje rosa verk, og så aldri meir gjort noko liknande, som Zuccaro i nisjen til "*L'Annunziata*" (Bebudelsens Maria) i kollegiet. Ein malar kan ha gjort det godt i det store, og ikkje i det små, og andre godt i det små, og ikkje i stort, etter deira naturlege inklinasjonar; andre har gjort det godt i komposisjonar og i nye løysingar/ innovasjonar for sine *istorie*, andre med å fargelegga glimrande få figurar med god teikning, med tilnærmingar; andre i perspektiv med arkitekturreglar, andre ved å gje god form til *istorie* med gjennom god teikning, med tilnærmingar og med distanseringar<sup>7</sup>, og å gje god form til plana (i perspektivrommet), der figurane og tinga setjast inn, i korrespondanse med horisonten og linja og visjonsvinkelen; og like eins har einkvar innanfor sitt slag oppnådd å verta vurdert som eminent i maleriprofesjonen.

Når det gjeld kjennarane av kunsten, og dei som har korrigert og forbetra malekunsten i løpet av dei ulike hundreåra sin progresjon, og kjennarane av variasjonen i dei måtar og *maniere* som stadig har endra seg hos malarane, for å forbetra verka, skal eg ikkje gå inn på, idet eg viser til dei mange bøkene som handlar om dette, og til det den vil kunna tilføra her som har sin profesjon innanfor malarkunsten, som i våre dagar er estimert til å ha nådd eit høgdepunkt, ikkje berre når det gjeld alminneleg bruk i Roma, men òg pga utsendingane til Spania, Frankrike, Flandern og England, og andre stader; fordi det er verkeleg verdt å undra

---

<sup>7</sup> Dvs. at ting i biletet gjev inntrykk av anten å projisera ut av, eller å forsvinna inn i det.



seg over det store talet på fulltids malarar, og over kor mange som heldt ope hus med stor familie <sup>8</sup>, for å gjera framsteg, berre med utgangspunkt i kunsten å mala med forskjellige måtar (*maniere*) og nye løysingar/ innovasjonar; ikkje berre i Roma, i Venezia og andre deler av Italia, men òg i Flandern og i Frankrike har ein i moderne tid gjort det til vane å dekkja veggane i palassa fullstendig med maleri, for å variera bruken av dei praktfulle veggdekorasjonane ein brukte før i tida, især i Spania, og sommarstid; og denne nye bruksmåten favoriserar produksjonen av verk frå malarane si side, og dei burde kunna dra endå meir nytte derav i framtida, dersom Herren Gud ved sin velvilje vernar om den freden som ein kontinuerleg bør ønska frå alle.

### APPENDIX 1: ORIGINALTEKST:

“Confermo a V.S. che ho relazioni che quel Fiammingo è pittore più che mediocre; e per maggior intelligenza di questa risposta, farò alcune distinzioni, e gradi di pittori, del modo di dipingere che sono a mia notizia, fondata più in qualche poca pratica che io abbia di questa professione. 1)<sup>9</sup> Il primo modo è con spolveri, li quali si possono colorire secondo il genio del pittore, o di chi ordina l’opera. 2) Secondo, il copiare da altre pitture, il che si può fare in molti modi: o con la prima, e semplice veduta, o con più lunga osservazione, o con graticolazioni, o con dilucidazione, nel che si richiede molta diligenza e pratica nel maneggiare i colori, per imitar bene gli originali; e quanto più eccellente sarà il pittore, purché abbia pazienza, tanto migliore riuscirà la copia, a segno che talvolta non sarà conosciuta dall’originale, e talvolta anco lo superà; ché, all’incontro, se il copiatore sarà inesperto, e di poco spirito, sarà facilmente conosciuta la differenza dell’originale dalla copia. 3) Terzo, saper con disegno, con lapis, acquerelle ed ombre, ed in penna copiare quel che si rappresenta all’occhio; il qual modo serve come scuola a quelli che si applicano alla pittura, massime se si eserciteranno a copiare statue antiche, o moderne buone, o pitture di autori insigni. 4) Quarto, saper ritrarre bene le persone particolari, e specialmente le teste che siano simili, e che poi anco il resto del ritratto, cioè gli abiti, le mani e i piedi, se si fanno interni, e la postura, siano ben dipinti, e con buona simmetria, il che non riesce ordinariamente, se non a chi è buon pittore. 5) Quinto, il saper ritrarre fiori, ed altre cose **minute**, nel che due cose principalmente si richiedono: la prima che il pittore sappia di lunga mano maneggiare i colori, e ch’effetto fanno, per potere arrivare al disegno vario delle molte posizioni de’piccoli oggetti, ed alla varietà de’lumi; e riesce cosa assai difficile unire queste due circostanze e condizioni a chi non possiede bene questo modo di dipingere, e **sopra a tutto vi si ricerca straordinaria pazienza; ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure.** 6) Sesto, saper dipignere bene le prospettive, ed architetture, al che si richiede l’aver pratica dell’architettura, ed aver letto libri che di essa trattano, e così libri delle prospettive, per aver cognizione degli angoli regolari e visuali, a fare che tutto sia d’accordo, e dipinto senza sproposito. 7) Settimo, saper ritrovare una cosa grande, come una facciata, un’anticaglia, o paese vicino, o lontano; il che si fa in due maniere, una senza diligenza di far cose minute, ma con botte o in confuso, come macchie, però con buon artificio di pittura fondata, o con freschezza esprimendo ogni cosa; nel qual modo si vedono paesi di Tiziano, di Raffaele, dei Carracci, di Guido (Reni) ed altri simili. L’altro modo è di far paesi con maggior diligenza, osservando ogni minuzia di qualsivoglia cosa come hanno dipinto il Civetta, Brugolo (Jan Bruegel), Brillo (Paul Bril) ed altri, per lo più Fiamminghi, pazienti di far le cose dal naturale con molta distinzione. 8) Ottavo, fare grottesche, il qual modo è assai difficile, perché bisogna che il pittore osservi molte cose, cioè le pitture antiche che si sono trovate sotto, o sopra terra, dalle quali tal

<sup>8</sup> Familie må her forståast som alle medlemmene av hushaldet i eit palassmiljø.

<sup>9</sup> Nummereringane er ikkje i originalteksten.

pittura dipende; che però è necessaria l'erudizione dell'antichità, ed osservanza di molte e varie cose, tanto attinenti alle istorie e favole, quanto al modo di dipingere, ed alle invenzioni moderne, che siano appropriate al gusto di chi ordina l'impresa. È anco difficile, perché in questi grotteschi fa di mestieri che il pittore sia univiale, ma con inclinazione naturale appropriata a quello, perché, oltre alle cose suddette, è necessario che tal pittore sappia ben disegnare, e colorire massime a fresco, e poi che abbia buona e proporzionata invenzione; di più che sappia bene maneggiare ed applicare i colori, perché si ha da far figure umane grandi e piccole, secondo che apporta l'invenzione: animali, piante, fiori, quadri riportati con l'istorie, medaglioni e prospettive, con fingere metalli, e con dipingere al naturale, con saper ripartire gli ordini distinti, larghi e stretti, secondo che porta il sito. **9)** Nono, è il modo di dipingere come Polidoro (da Caravaggio) con furore di disegno e di istoria dato alla natura, e come Antonio Tempesta, i quali in chiari e oscuri, e in stampe di rame, e per invenzione, e per buon disegno, massime in battaglie, cacce ed altre istorie di persone e di animali, che stiano in moto, son generalmente assai stimati; sebbene in pitture colorite a olio non sono arrivati a questo grado, come le loro opere ne fanno testimonianza. **10)** Decimo, è il modo di dipignere, come si dice, di maniera, cioè che il pittore con lunga pratica di disegno e di colorire, di sua fantasia, senza alcun esemplare, forma in pittura quel che ha nella fantasia, così teste, o figure intiere, come in istorie compite, o qualsivoglia altra cosa di disegno e colorito vago, nel quale modo ha dipinto a' tempi nostri il Barocci, il Romanelli, il Passignano, e Giuseppe d'Arpino, particolarmente nelle pitture a fresco in Campidoglio, nel che ha prevalso assai; ed in questo modo molti altri hanno a olio fatto opere assai vaghe e degne di lode. **11)** Undecimo modo, è di dipignere con l'aver gli oggetti naturali davanti. S'avverta però che non basta farne il semplice ritratto; ma è necessario che sia fatto il lavoro con buon disegno, e con buoni e proporzionati contorni, e vago colorito e propri, che dipende dalla pratica di sapere maneggiare i colori, e quasi d'istinto di natura, e grazia a pochi conceduta; e soprattutto con saper dare il lume conveniente al colore di ciascheduna parte, e che i sudici non sieno crudi, ma farli con dolcezza ed unione; distinte però le parti oscure, e le illuminate, in modo che l'occhio resti soddisfatto dell'unione del chiaro e scuro senza alterazione del proprio colore, e senza pregiudicare allo spirito che si deve alla pittura, come ai tempi nostri, lasciando gli antichi, hanno dipinto il Rubens, Gius. Spagnuolo (Ribera), Gherardo (van Honthorst), Enrico (Hendrick ter Brugghen), Teodoro (van Baburen), ed altri simili, la maggior parte Fiamminghi esercitati a Roma, che hanno saputo ben colorire. **12)** Duodecimo modo, è il più perfetto di tutti; perché è più difficile, l'unire il modo decimo con l'undecimo già detti, cioè dipignere di maniera, e con l'esempio davanti del naturale, che così dipinsero gli eccellenti pittori della prima classe, noti al mondo; ed ai nostri di il Caravaggio, i Carracci, e Guido Reni, ed altri, tra i quali taluno ha premuto più nel naturale che nella maniera, e taluna più nella maniera che nel naturale, senza però discostarsi dall'uno, né dall'altro modo di dipignere, premendo nel buon disegno, e vero colorito, e con dare i lumi propri e veri. Ne' suddetti dodici modi di dipignere sono stati vari li geni e le abilità de' pittori, perché altri hanno fatto meglio a fresco che ad olio, ed altri meglio ad olio che a fresco; taluno ha fatto ad olio senza aver fatto a fresco; taluno a fresco e non ad olio; ma non si deve pregiudicare a chi ha mancato operare in alcuna cosa, mentre in altra sia stato eccellente, ed abbia agguagliato gli antichi eccellenti pittori, e superato in quell'opera tutti del suo tempo; perché molte cose si possono attribuire alle varie occorrenze dei principi magnifici, o, all'incontro, alla necessità del pittore, perché tal volta un pittore ha fatto opera eccellente, e lodatissima, e poi mai più n'ha fatto una simile, come il Zuccaro nella nicchia dell'Annunziata del collegio. Tal pittore ha fatto bene in grande, e non in piccolo; ed altri bene in piccolo, e non in grande, secondo l'inclinazioni loro naturali; altri hanno fatto bene ne' componimenti e nelle invenzioni delle istorie; altri in colorire squisitamente poche figure con buon disegno, con vicinanze; altri nelle prospettive

*con regole di architettura; altre in formare bene istorie con buon disegno, con vicinanze e lontananze, e formar bene i piani, ove le figure e le cose si posano, corrispondenti all'orizzonte ed alla linea ed all'angolo visuale; e pure ciascuno in suo genere è arrivato a grande eminenza d'estimazione della professione della pittura.*

*Circa gl'intenditori della pittura, e quelli che l'hanno aggiustata e migliorata in progresso di diversi secoli, e della variazione del modo e delle maniere che si sono andate mutando da' pittori, per migliorare l'opere, io non tratterò, rimettendomi a molti libri che ne trattano, ed a quanto ne potrà addurre chi fa professione di pittura, la quale al dì d'oggi è in colmo di estimazione, non solo per quanto porta l'uso di Roma ordinario, ma anco per mandare fuori in Spagna, Francia, Fiandra e Inghilterra, ed altre parti; ché invero è cosa degna di maravigliare il gran numero di pittori ordinari, e di molte persone che tengono casa aperta con molta famiglia, anche con fare avanzo, solo col fondamento dell'arte di dipingere con diverse maniere ed invenzioni; non solo in Roma, in Venezia, ed in altre parti d'Italia, ma anco in Fiandra ed in Francia modernamente si è messo in uso di parare i palazzi compitamente co'quadri, per andare variando l'uso de'paramenti sontuosi usati per il passato, massime in Spagna, e nel tempo dell'estate; e questa nuova usanza porge anco gran favore allo spaccio dell'opere de'pittori, ai quali ne dovrà risultare alla giornata maggior utile per l'avvenire, se il Signor Iddio conserva per la sua benignità quella pace che da tutti continuamente si deve desiderare”.*

HITTIL UPUBLISERTE DOKUMENT FRÅ ”PIO MONTE DELLA MISERICORDIA”,  
APMM, SITT ARKIV I ORIGINALSPRÅKLEG FORM:

- I) **APPENDIX 2: Referanse: APMM, ”Libro delle Conclusioni”, Volume F (1658 – 73), folio 218 verso.** INNVIINGA AV DEN NYE KYRKJA OG HOVUDALTARET:

”1671 – 17 marzo

Apertura e benedictione della Chiesa nova di nostra Monte”

*”Don Giuseppe Spinello per Patrimonio*

*Principe di Leporano per Peregrini*

*Don Giulio Sersale per Vergognosi*

*Don Scipione Carafa per Cattivi*

*Duca di Girifalco per Carcerati*

*Giuseppe Capece Pisicello per Morti*

*Michele Caracciolo per Infermi*

*”A dì detto*

*Congregati, li suddetti signori et havendo maloramente considerato quanto sia desiderata et con ansietà aspettata da tutti l'apertura della Chiesa del Nostro Monte, et li stesse afettuose fattene da molte persone di qualità, com'anco divers'inconvenienti, che seco apporta sì lunga tardanza, et essendo detta Chiesa se bene non perfettionata da tutto punto. Ad ogni modo ridotta in stato, che comodamente, e decentemente vi si può celebrare; Però per comune consolatione e maggior gloria di Dio, hanno concluso, che hoggi medesimo si benedichi detta chiesa da Monsignor Giulio Caracciolo Vescovo di Melfi, con licenza di Sua Eminenza et per domani mercordi 18 del medesimo si consagri tutta la lapide del Altare maggiore in honore di Nostra Signora della Misericordia, sotto il titolo delli santi martiri, Vito, Alessandro, Placido e Colomba, le cui reliquie si collocaranno con ogni modesta solennità in detto Altare maggiore restandovi l'indulgenze perpetue in detto giorno, et anco in detto Mercordi vi si celebri la messa da detto Monsignor Vescovo, e Giovedì seguente giorno dedicato alla festività del Glorioso Patriarca Santo Giosepe vi si celebri a tutta passata da Nostri*

*Cappellani di nostra Chiesa. Né per questo si lasci di fare l'altri residij, et ornamenti necessarij per la totale perfettione di detta Chiesa.*

*Giuseppe Spinelli di Agapito”*

II) **APPENDIX 3: Referanse: APM, "Libro delle Conclusioni", Volume E (1650 – 58), folio 171 recto. Om problema ein undergjekk dei siste åra i den gamle kyrkja, og om finansieringsprinsipp:**

*”19. Agosto 1653, Congregati*

*Il Signor Marchese di San Giovanni per il Patrimonio*

*Il Signor Duca di Telese per Peregrini*

*Il Signor Principe della Roeca per Vergognosi*

*Il Signor Conte de Chiaromonte per Cattivi*

*Il Signor D. Carlo de Bologna per Carcerati*

*Il Signor D. Carlo Spinello per Morti*

*Il Signor D. Pietro Carrafa per Infermi*

*Havendo fatta considerazione detti Signori doverli con l'opportunità del tempo ampliare la fabrica della residenza di questo Sacro Monte per esserne così il bisogno, e che a tal'effetto due anni sono incirca fe compra della Casa delli Sifola ad esso Monte contigua, con farla svincolare anco dal fidei commissio che stava sopra detta casa per haver il sito necessario alla detta fabrica benché il non aver denaro straordinario pronto, habbia alquanto ritardata l'esecuzione di questo proposito, nulla di meno l'haverno fatt'Inst.a alcuni gentiluomini del detto Monte di veder accomodato il luogo; Anzi l'essernosi esplicati l'stessi ministri Regii, che non in altra ragione hanno appoggiato il lor decreto di toglier il suddetto vincolo della casa comprata, che per la detta amplexione, et al presente non vedendosene l'effetto, non stimavano tener quieta la loro coscienza. Alché s'aggiunga l'inconvenienza che per l'angustia delle Cappelle nella Chiesa si vede mentre che li Reverendi Sacerdoti nel Celebrare per la vicinanza degl'Altari par che confondano l'uno con l'altro. Il non haver luogo per la Sacrestia, dove si consumano e perdono tutti li parati e mobili d'essa. Il non haver guardaroba né Archivio, se non mal posti, e scomodo, né luogo per la dispensazione delle cartelle se non con disturbar la Sacrestia né stanze per la rota de Signori Governatori, né per la scrittura del Razionale, che hoggi si vede esposta a chiunque va e viene, Né habitazione sufficiente per quelli ministri, che necessariamente devono habitare nella Casa della detta residenza et il mirarsi finalmente a molt'altri rispetti degni e convenienze. Ha tutto ciò dato motivo alli detti Signori Governatori di risolvere conformemente hanno risoluto di stabilir il modo da potersi principar detta fabrica per accomodarsi questa residenza nella miglior forma, che si può e con spesa mediocre, affinché non si manchi la sostanza de capitali ne patisca il corso delle Sant'Opere di misericordia, ch'al presente da detto Sacro Monte s'esecitano, e si facci con tempo, maturo giudizio, e risparmio. Si è perciò concluso che per adesso tutti i vitalizi che recaderanno a beneficio del Monte l'estinzione di vita di quelli, a quali si pagano, si debbiano ponere di parte a questo fine di spendernosi in detta fabrica.*

*Che dell'intestazione dell'heredità della principessa di Caserta, soddisfatti che saranno tutti li legati e pesi d'essa si debbia il di più tener a parte per l'effetto suddetto conforme anche dell'intestazione dell'heredità del quondam Matthio Marescha, Signora Marchesa de Macchiagoolena, legato del q. Presidente D. Francesco Merlino e tutte le altre heredità che potessero venire a detto Monte nell'istessa maniera si debbiano ponere da parte per l'istessa causa l'intestazione che restarranno nette e di tutte le quantità predette*



*d'intestazione ridotto cumolo di ducati 4000 incirca. Si debbia cominciar la detta fabrica col disegno e direzione dell'ordinario ingegniero del Monte Francesco Picchetti, nell'esecuzione del qual disegno e direzione deputano il Signor Michel Blancho Marchese di San Giovanni, il quale comunicando li suoi pareri con detti Signori Governatori di concerto si possa incamminar il tutto per doverne sortire con ogni accuratezza l'ottimo fine di questo Sacro Monte e frattanto s'andara spendendo il detto cumolo, si debbia continuar il medesimo modo di tener da parte l'intestazioni finché sia terminata detta fabrica.*

(le firme dei Deputati)''

III) **APPENDIX 4: Referanse: APMM, "Libro delle Conclusioni", Volume F (1650 – 58), folio 249 recto. Om finansiering av den nye kyrkja, samt utforminga og nedlegginga av den første velsigna grunnsteinen:**

**"1658**

*A 23 luglio detto Martedì  
Congregati Li Signor  
Cappellan Maggiore per il Patrimonio  
D. Giovanni Montoio per Peregrini  
Vincenzo de Ligoro per Vergognosi  
Duca de Flumeri per Cattivi  
Duca della Rocca per Carcerati  
Duca di Cancellara per Morti, e  
Marchese di Taviano per Infermi*

*Essendosi anni sono stabilio da Signori Governatori predecessori farsi nuova, e più magnifica fabrica per la chiesa e la residenza di questo sacro Monte, per le cause e motivi cennati nella conclusione di 19 Agosto 1653 in questo fol. 171. Assegnandovi per il denaro della spesa la ricadenzza degli Albarani de Cattivi e vitalitij, el frutto netto d'altre heredità e legati successi e succedenti al Monte. Et essendosene fatti dal nostro Ingegniero Francesco Picchetti li disegni si concludse farsi la fabrica conforme ad essi fol. 226. Et datone del tutto parte alla Gionta generale delli 5 Febraro 1656 che uniformemente v'acconsentì. Et superatene alcune difficultà, e dicerie insorte circa la ricadenzza degli Albarani suddetti, di nuovo per conclusione a 24 aprile 1656 fol. 235 si concludse esser il tutto ben disposto, e che però si dovesse porre in esecuzione e finalmente a 16 febraro 1658 essendosi conosciuto tempo opportuno a dar principio a detta fabrica per aprile 1658 se ne fece deputato il signor Marchese di San Giovanni D. Michele Blanch. E però al presente dovendosi trasferir la chiesa in altro luogo e far la funzione di porre la prima pietra benedetta alla nuova fabrica e datone del tutto parte al Signor Cardinale Archivescovo, si è concluso che si facci la prima pietra di marmo di larghezza di tre palmi in quattro et in essa si intagli la seguente iscrizione per memoria cioè in una facciata l'arme del Monte col suo motto e li nomi dei suddetti Signori Governatori seguitando ut super me templum Deiparae Virg. Misericordia magnificentius construerent prima sanctificatam poni curarunt, Dirigente D. Michaelae Blanch Marchione S. Joan edificij deputato. E nell'altra affacciata nel mezzo una croce intagliata e concavata per porvi dentro la midaglia d'argento continente in una parte l'armi del Monte col suo motto e nell'altra l'immagine della Gloriosa Vergine delle Misericordie col bambino in braccio e la cera benedetta et altro. Nel principio Alex.o VII Pontifice max. anno IV sui Pontificatus. Philippo IV Hispaniorum Rege Ascanius Philamarinus Sanctae Romanae Ecclesiae Card. Sancta Maria Aracoeli Neap.nus Patritius et Presul †. Nel disotto: Per*

*Revd.mium D. Aloysium de Ianuario Canon.um Prothoatarium Ap.cu et suum Gen.lem Vicarium benedici et poni decrevit. Anno a Partu Virg. MDCLVIII. Indictione XI die XXVII Iulij. Et hanno però concluso che per la detta funtione di benedir la nuova chiesa che serve per Interim et buttar la detta prima pietra essendo impedita per indispositione detto eminentissimo signor Cardinale e gustando egli che v'intervengano li signori Governatori. E così segui*

*Giovanni de Salamancas”*

**APPENDIX 5: Nicolaus Cusanus: "De docta ingorantia" (Kues, 1440) v/ Jasper Hopkins: "On Learned Ignorance" (Minneapolis, 1990): BOK I. KAPITLA 1, 2 OG 26.**  
Tilgjengeleg frå <http://www.cla.umn.edu/jhopkins/> , eller subsidiært [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)

2 Chapter One: How it is that knowing is not-knowing.

We see that by the gift of God there is present in all things a natural

desire to exist in the best<sup>4</sup> manner in which the condition of each thing's nature permits this. And [we see that all things] act toward this end and have instruments adapted thereto. They have an innate sense of judgment which serves the purpose of knowing. [They have this] in order that their desire not be in vain but be able to attain rest in that [respective] object which is desired by the propensity of each thing's own nature. But if perchance affairs turn out otherwise, this [outcome] must happen by accident—as when sickness misleads taste or an opinion misleads reason. Wherefore, we say that a sound, free intellect knows to be true that which is apprehended by its affectionate embrace. (The intellect insatiably desires to attain unto the true through scrutinizing all things by means of its innate faculty of inference.) Now, that from which no sound mind can withhold assent is, we have no doubt, most true. However, all those who make an investigation judge the uncertain proportionally, by means of a comparison with what is taken to be certain.<sup>5</sup>

3 Therefore, every inquiry is comparative and uses the means of comparative relation.<sup>6</sup> Now, when the things investigated are able to be compared by means of a close proportional tracing back to what is taken to be [certain], our judgment apprehends easily; but when we need many intermediate steps, difficulty arises and hard work is required. These points are recognized in mathematics, where the earlier propositions are quite easily traced back to the first and most evident principles but where later propositions [are traced back] with more difficulty because [they are traced back] only through the mediation of the earlier ones. Therefore, every inquiry proceeds by means of a comparative relation, whether an easy or a difficult one. Hence, the infinite, qua infinite, is unknown; for it escapes all comparative relation.<sup>7</sup> But since *comparative relation* indicates an agreement in some one respect and, at the same time, indicates an otherness, it cannot be understood independently of number. Accordingly, number encompasses all things related comparatively. Therefore, number, which is a necessary condition of comparative relation, is present not only in quantity but also in all things which in any manner whatsoever can agree or differ either substantially or accidentally. Perhaps for this reason Pythagoras deemed all things to be constituted and understood through the power of numbers.

4 Both the precise combinations in corporeal things and the congruent relating of known to unknown surpass human reason—to such

6 De Docta Ignorantia I, 1 - 2

an extent that Socrates seemed to himself to know nothing except that he did not know. And the very wise Solomon maintained that all things are difficult and unexplainable in words.<sup>8</sup> And a certain other man of divine spirit says that wisdom and the seat of understanding are hidden from the eyes of all the living.<sup>9</sup> Even the very profound Aristotle, in his *First Philosophy*, asserts that in things most obvious by nature such difficulty occurs for us as for a night owl which is trying to look at the sun.<sup>10</sup> Therefore, if the foregoing points are true, then since the desire in us is not in vain, assuredly we desire to know that we do not know. If we can fully attain unto this [knowledge of our ignorance], we will attain unto learned ignorance. For a man—even one very well versed in learning—will attain unto nothing more perfect than to be found to be most learned in the ignorance which is distinctively his. The more he knows that he is unknowing, the more learned he will be. Unto this end I have undertaken the task of writing a few things about learned ignorance.

5 Chapter Two: Preliminary clarification of what will follow.

Since I am going to discuss the maximum learning of ignorance, I must deal with the nature of Maximality.<sup>11</sup> Now, I give the name "Maximum" to that than which there cannot be anything greater. But fullness befits what is one. Thus, oneness—which is also being—coincides with Maximality. But if such oneness is altogether free from all relation and contraction, obviously nothing is opposed to it, since it is Absolute Maximality. Thus, the Maximum is the Absolute One which is all things. And all things are in the Maximum (for it is the Maximum); and since nothing is opposed to it, the Minimum likewise coincides with it, and hence the Maximum is also in all things. And because it is absolute, it is, actually, every possible being; it contracts nothing from things, all of which [derive] from it. In the first book I shall strive to investigate incomprehensibly above human reason—this Maximum, which the faith of all nations indubitably believes to be God. [I shall investigate] with the guidance of Him "who alone dwells in inaccessible light."<sup>12</sup>

6 Secondly, just as Absolute Maximality is Absolute Being, through which all things are that which they are, so from Absolute Being there exists a universal oneness of being which is spoken of as "a maximum deriving from the Absolute [Maximum]"—existing from it con-



tractedly and as a universe. This maximum's oneness is contracted in plurality, and it cannot exist without plurality. Indeed, in its universal oneness this maximum encompasses all things, so that all the things which derive from the Absolute [Maximum] are in this maximum and this maximum is in all [these] things. Nevertheless, it does not exist independently of the plurality in which it is present, for it does not exist without contraction, from which it cannot be freed. In the second book I will add a few points about this maximum, viz., the universe.

7 Thirdly, a maximum of a third sort will thereafter be exhibited. For since the universe exists-in-plurality only contractedly, we shall seek among the many things the one maximum in which the universe actually exists most greatly and most perfectly as in its goal. Now, such [a maximum] is united with the Absolute [Maximum], which is the universal end; [it is united] because it is a most perfect goal, which surpasses our every capability. Hence, I shall add some points about this maximum, which is both contracted and absolute and which we name *Jesus*, blessed forever. [I shall add these points] according as *Jesus* Himself will provide inspiration.

8 However, someone who desires to grasp the meaning must elevate his intellect above the import of the words rather than insisting upon the proper significations of words which cannot be properly adapted to such great intellectual mysteries. Moreover, it is necessary to use guiding illustrations in a transcendent way and to leave behind perceptible things, so that the reader may readily ascend unto simple intellectuality. I have endeavored, for the purpose of investigating this pathway, to explain [matters] to those of ordinary intelligence as clearly as I could. Avoiding all roughness of style,<sup>13</sup> I show at the outset that learned ignorance has its basis in the fact that the precise truth is inapprehensible.<sup>14</sup>

46

*De Docta Ignorantia I, 26*

of considering, eternity is attributed to the Father and not to the Son or to the Holy Spirit; but infinity is not [attributed] to one person more than to another. For according to the consideration of oneness infinity is the Father; according to the consideration of equality of oneness it is the Son; according to the consideration of the union [of the two it is] the Holy Spirit. And according to the simple consideration of itself infinity is neither the Father nor the Son nor the Holy Spirit. Yet, infinity (as also eternity) is each of the three persons, and, conversely, each person is infinity (and eternity)—not, however, according to [the simple] consideration [of itself], as I said. For according to the consideration of infinity God is neither one nor many. Now, according to the theology of negation, there is not found in God anything other than infinity. Therefore, according to this theology [God] is not knowable either in this world or in the world to come (for in this respect every created thing is darkness, which cannot comprehend Infinite Light), but is known only to Himself.

89 From these [observations] it is clear (1) that in theological matters negations are true and affirmations are inadequate, and (2) that, nonetheless, the negations which remove the more imperfect things from the most Perfect are truer than the others. For example, it is truer that God is not stone than that He, is not life or intelligence; and [it is truer that He] is not drunkenness than that He is not virtue. The contrary [holds] for affirmations; for the affirmation which states that God is intelligence and life is truer than [the affirmation that He is] earth or stone or body. All these [points] are very clear from the foregoing. Therefrom we conclude that the precise truth shines incomprehensibly within the darkness of our ignorance. This is the learned ignorance we have been seeking and through which alone, as I explained, [we] can approach the maximum, triune God of infinite goodness—[approach Him] according to the degree of our instruction in ignorance, so that with all our might we may ever praise Him, who is forever blessed above all things,<sup>150</sup> for manifesting to us His incomprehensible self.<sup>151</sup>

The worshipping of God, who is to be worshiped in spirit and in

truth,<sup>145</sup> must be based upon affirmations about Him. Accordingly, every religion, in its worshipping, must mount upward by means of affirmative theology. [Through affirmative theology] it worships God as one and three, as most wise and most gracious, as Inaccessible Light, as Life, Truth, and so on. And it always directs its worship by faith, which it attains more truly through learned ignorance. It believes that He whom it worships as one is All-in-one, and that He whom it worships as Inaccessible Light is not light as is corporeal light, to which darkness is opposed, but is infinite and most simple Light, in which darkness is Infinite Light; and [it believes] that Infinite Light always shines within the darkness of our ignorance but [that] the darkness cannot comprehend it.<sup>146</sup> And so, the theology of negation is so necessary for the theology of affirmation that without it God would not be worshiped as the Infinite God but, rather, as a creature. And such worship is idolatry; it ascribes to the image that which befits only the reality itself. Hence, it will be useful to set down a few more things about negative theology.

Sacred ignorance has taught us that God is ineffable. He is so because He is infinitely greater than all nameable things. And by virtue of the fact that [this] is most true, we speak of God more truly through removal and negation—as [teaches] the greatest Dionysius, who did not believe that God is either Truth or Understanding or Light or anything which can be spoken of<sup>147</sup> (Rabbi Solomon<sup>148</sup> and all the wise follow Dionysius.) Hence, in accordance with this negative theology, according to which [God] is only infinite, He is neither Father nor Son nor Holy Spirit. Now, the Infinite qua Infinite is neither Begetting, Begotten, nor Proceeding. Therefore, when Hilary of Poitiers distinguished the persons, he most astutely used the expressions “Infinity in the Eternal,” “Beauty in the Image,” and “Value in the Gift.”<sup>149</sup> He means that although in eternity we can see only infinity, nevertheless since the infinity which is eternity is negative infinity, it cannot be understood as Begetter but [can] rightly [be understood as] eternity, since “eternity” is affirmative of oneness, or maximum presence. Hence, [Infinity- in-the-Eternal is] the Beginning without beginning. “Beauty in the Image” indicates the Beginning from the Beginning. “Value in the Gift” indicates the Procession from these two.

8 All these things are very well known through the preceding [discussion]. For although eternity is infinity, so that eternity is not a greater cause of the Father than is infinity: nevertheless, in a manner

**APPENDIX 6: Giordano Bruno: "De gli eroici furori" (London, 1585) v/ Paul Eugene Memmo: "The Heroic Frenzies" (University of North Carolina, 1964): PART 1, DIALOG 4, PP. 1 - 2 (UTDRAG), SAMT; PART 2, DIALOG 2, PP. 1 - 6. WEB –ADRESSE:**

[www.esotericarchives.com/bruno/furori](http://www.esotericarchives.com/bruno/furori) . Ei omsetjing som enno ikkje er gjeven ut på nytt, trass i at ein i seiare år har sett fleire nytgjevingar av verk om og av Bruno enn nokonsinne. Nettsida over plasserar filosofen i eit, til dels, tvilsamt selskap med moderne okkultisme, noko som truleg seier meir om vår tids ofte overflatiske tilnærming. Ikkje desto mindre finnast altså her ein publikasjon av denne viktige teksten i eit språk som gjer nolanaren tilgjengeleg for eit breiare publikum. Legg i utdraget elles merke til likskapane i måten forholdet mellom erkjenningas (guddommelege) mål og hennar (verdsleg) manifesterte gjenstandar er oppfatta på mellom Cusanus infinitisme over, og Brunos under. Ulikskapane ligg framfor alt i den revolusjonen *monas/ monade - omgrepet til Bruno* inneber. Derfor vil spesielt dei to siste avsnitta av Mariconda si lange forklaring mot slutten (frå "Finally (...)"), idet dei vart ytra, kunna hevdast å stå for innviinga av barokkens kultur i Europa i filosofisk forstand:

<a href="#">Twilit Grotto -- Esoteric Archives</a>	<a href="#">Contents</a>	<a href="#">Prev</a>	<b>Part 4</b>	<a href="#">Next</a>	<a href="#">Timeline</a>
--	--------------------------	----------------------	---------------	----------------------	--------------------------

## **Giordano Bruno** **FIRST PART OF THE HEROIC FRENZIES**

Translation by Paulo Eugene Memmo, Jr., 1964

**(INTERLOCUTORS: TANSILLO - CICADA)**

### **Fourth Dialogue**

T. Now is described the path taken by heroic love, as it tends toward its proper object, the supreme good, and the path taken by the heroic intellect as it strives to attain its proper object, the primary or absolute truth. All of the above is summarized in the first poem which expresses the purpose to be developed in the following five. Thus he says:

The youthful Actaeon unleashes the mastiffs and the greyhounds to the forests,  
when destiny directs him to the dubious and perilous path, near the traces of  
the wild beasts.

Here among the waters he sees the most beautiful countenance and breast, that  
ever one mortal or divine may see, clothed in purple and alabaster and fine  
gold; and the great hunter becomes the prey that is hunted.

The stag which to the densest places is wont to direct his lighter steps, is  
swiftly devoured by his great and numerous dogs.

I stretch my thoughts to the sublime prey, and these springing back upon me,  
bring me death by their hard and cruel gnawing.

Actaeon represents the intellect intent upon the capture of divine wisdom and the comprehension of the divine beauty. He *unleashes the mastiffs and the greyhounds*; of these the greyhounds are swifter and the mastiffs more powerful, for the operation of the intellect precedes the operation of the will; but the latter in turn is the more vigorous and efficacious; since divine goodness and beauty are more lovable than comprehensible to the human intellect, and besides love moves and spurs the intellect to go before it, like a lantern, *to the*



*forests*, uncultivated and lonely, very rarely visited and explored, with the result that few men have left the traces of their steps there. The youth is of little experience and practice, as one whose life is brief and whose frenzy is unstable. *In the dubious path* refers to the uncertain and the ambiguous reason and passion which the letter Y of Pythagoras symbolized. On the right this path shows him the more thorny, uncultivated and deserted arduous path upon which he unleashes the greyhounds and mastiffs *near the traces of the wild beasts*, which are the intelligible modes of ideal concepts. These are hidden, are pursued by few men, and visited most rarely, and do not offer themselves to everyone who seeks them. *Here among the waters*, that is to say, in the mirror of similitudes, in the works in which is resplendent the efficacy of the divine goodness and splendor -- these works are represented by the symbol of the superior and inferior waters over and beneath the firmament. *He sees the most beautiful countenance and breast*, that is to say, he sees the power and external operation which *can be seen* in the state and act of diligent contemplation of a mortal or divine mind, by a man, or by some deity.

C. If he compares divine and human comprehension and places them within the same class, I believe that he does so not with respect to the two modes of comprehension, which are very different, but with respect to the object of contemplation which is one and the same.

T. That is it exactly. He says *in purple, alabaster and gold*, meaning the purple of divine power, the gold of divine wisdom, the alabaster of divine beauty, in the contemplation of which the Pythagoreans, Chaldeans, Platonists, and others attempt to rise as best they can. *The great hunter sees*: he as understood as much as he can, and he himself *becomes the prey*; that is to say, this hunter set out for prey and became himself the prey through the operation of his intellect whereby he converted the apprehended objects into himself.

C. I see. For he gives shapes according to his mode to the intelligible species and proportions them to his capacity inasmuch as they are received according to a mode of him who receives them.

T. And he becomes the prey by the operation of the will whose act converts him into the object.

C. I understand; for love converts and transforms into the thing loved.

T. You know very well that the intellect understands things intelligently, that is, according to its own mode; and the will pursues things naturally, that is, according to the manner in which things exist in themselves. Therefore, Actaeon, who with these thoughts, his dogs, searched for goodness, wisdom, beauty, and the wild beast outside himself, attained them in this way. Once he was in their presence, ravished outside of himself by so much beauty, he became the prey of his thoughts and saw himself converted into the thing he was pursuing. Then he perceived that he himself had become the coveted prey of his own dogs, his thoughts, because having already tracked down the divinity within himself it was no longer necessary to hunt for it elsewhere.

C. Then it is well said that the kingdom of God is within us, and that divinity lives within us by virtue of the regenerated intellect and will.

T. Precisely. Actaeon becomes the prey of his own dogs, pursued by his own thoughts, turns his feet and *directs his new steps*; is renewed for a divine course -- that is, with greater facility

and with a more efficacious inspiration -- *toward the densest places*, toward the deserts, toward the region of incomprehensible things: from the vulgar and common man he was, he becomes rare and heroic, rare in all he does, rare in his concepts, and he leads the extraordinary life. It is there that *his great and numerous dogs bring him death*; thus he stops living according to the world of folly, of sensuality, of blindness, and of illusion, and begins to live by the intellect; he lives the life of the gods, he feeds upon ambrosia and is drunk with nectar. Now, in the form of other similitude, he describes the manner in which Actaeon arms himself for the attainment of the object, and he says: (**....Neste bilette**).

<a href="#">Twilit Grotto -- Esoteric Archives</a>	<a href="#">Contents</a>	<a href="#">Prev</a>	<b>Part 4</b>	<a href="#">Next</a>	<a href="#">Timeline</a>
<a href="#">Twilit Grotto -- Esoteric Archives</a>	<a href="#">Contents</a>	<a href="#">Prev</a>	<b>Part 7</b>	<a href="#">Next</a>	<a href="#">Timeline</a>

**Giordano Bruno**  
**SECOND PART OF THE HEROIC FRENZIES**

Translation by Paulo Eugene Memmo, Jr., 1964

(INTERLOCUTORS: CESARINO - MARICONDA)

**Second Dialogue**  
**XIII.**

MAR. Here is a flaming yoke enfolded by a noose, and around it the inscription, *Levius aura* ('Lighter than the air'). The emblem means that divine love does not oppress or lead its servant to the shades below as a captive and a slave, but raises, uplifts, and exalts him beyond every freedom.

CES. I beg you, let us read the poem quickly; then in better order, more precisely and with no delay shall we be able to examine its sense and see if we can find even another meaning in it.

MAR. It says:

She who kindled my mind to the higher love, she who rendered every other goddess base and vain to me; she in whom beauty and sovereign goodness are uniquely displayed,

is she whom I saw coming from the forest, huntress of me, my Diana, among the lovely nymphs upon the golden Campania, wherefore I said to Love: -- I surrender myself to this one.

And he to me: -- Oh fortunate lover! Oh spouse favored by your destiny! She who alone among so many

has within her bosom life and death, and adorns the world with holy graces, her you have achieved by labor and by fortune;

captive though I am in her amorous court, I am so highly blessed, that I do not envy the freedom of any man or god.

You notice how content he is under such a yoke, under such a burden, captive of the one he saw proceed from the forest, from the wilderness, and from the wood; that is to say, from those less frequented regions ignored by the multitude, alien to society and apart from the vulgar. Diana, splendor of the intelligible species, is his huntress, because having wounded him by her beauty and grace, she has bound him and holds him under her sway more content than he could have ever been otherwise. She is said to be *among the lovely nymphs*, that is to say, among the multitude of other species, forms and ideas, and *upon the golden Campania*, an allusion to that intelligence and spirit that appears in Nola, and lies on the plain of the Campanian horizon. To her he renders himself, to her whom love praised more than he praised any other, desiring that he regard himself most fortunate because of her, who, among all that is visible and invisible to the eyes of mortals, gives the world its noblest attire and makes man glorious and beautiful. That is why he says his mind is enkindled to that highest love and that it recognizes *every other goddess*, that is, the care and consideration of every other species, as base and vain.

Now in proclaiming that his mind has been kindled by the highest love, he offers us an example of how to raise the heart as high as possible by our thoughts, labors, and works, and how not to divert ourselves with things base and inferior to our faculty, as happens to those who either because of avarice, negligence, or even from some other unfitness, remain in this brief span of life attached to ignoble things.

CES. It is necessary that there be artisans, mechanics, farmers, servants, pedestrians, the ignoble, the base, the poor, the pedants, and others of the Sort; for otherwise there could not be the philosophers, saints, educators, lords, captains, noblemen, illustrious men, wealthy men, wise men, and others who are as heroic as are the gods. Why then, ought we to be forced to corrupt the law of nature which has divided the universe into things that are greater, and things that are less, things superior and things inferior, things illuminating and things obscure, things worthy and unworthy, not only outside of us, but also within us, in our very own substance, even to that part of our substance affirmed as immaterial? It is the same among the intelligences; some are inferior and others are superior, some serve and obey, while others command and govern. But I do not hold that this ought to serve as an example by which the order of things should become perverted and confounded because subjects wish to become rulers and the ignoble wish to become noble with the result that final a certain state of neutrality and bestial equality would follow, a condition one finds in certain solitary and uncultivated republics. Besides see what damage has come to the sciences because the pedants have wished to become philosophers, and while treating of the things of nature have meddled in determining things divine? Who does not realize that harm has come and still comes because not all minds are equally kindled to the highest love? Who has good sense and does not see the profit reaped by Aristotle, Alexander's master of letters, when he used his noble intellect to contradict and make war upon the Pythagorean theory and the theory of the natural philosophers? By the process of logical reasoning he wishes to offer definitions, notions, certain quintessences, and other fragments and miscarriages of fantastic thought as though they were the principles and the substances of things, more concerned as he was with the opinions of the mob and the stupid multitudes who are guided and lead more by means of sophisms and the superficial appearances of things than by the truth hidden in the substance of them, a truth which is the very substance of those things. He alerted his mind not to contemplate but to judge and give an opinion about things he had never studied and of things of which he had not even heard. Therefore so much of the good and of the rare which he offers from the matter of his poetics, logic, and metaphysics, in our day in the hands of other pedants who labor with the same *sursum corda* becomes formulated in new dialectics and

modes of forming the reason, modes inferior to the doctrine of Aristotle, just as perhaps the doctrine of Aristotle is incomparably inferior to that of the ancients. This has already happened because certain grammarians, having worn themselves out upon the rumps of infants and on the anatomies of words and phrases, have wished to set their minds to the creation of a new logic and metaphysics, judging and giving opinions about matters they have not hitherto studied and do not understand now. That is why by the favor of the ignorant multitude (to whose wit they more conform these grammarians can so well give the final blow to the letters and observations of Aristotle, just as Aristotle himself was the hangman of other divine philosophers. See then what ordinarily results from the advice that everyone should pretend to aspire to the holy light and hold all other emprises base and vain.

MAR.

*Ride, si sapis, o puella, ride,  
Paelignus, puto, dixerat poeta;  
Sed non dixerat omnibus puellis;  
Et si dixerit omnibus puellis,  
Non dixit tibi. To puella non es.*

(Martial, *Epigrams* II, 1, 1-5: 'Smile, if you are wise, maiden, smile, / Paelignus, the poet said, I believe; / But he spoke not to all the maidens; / And indeed had he spoken to all the maidens, / He did not speak to you. For a maiden you are not.')

Therefore the *sursum corda* is not meant for everyone, but only for those who have wings. We see quite well that pedantry has never been more exalted for governing the world, than in our day; and it opens toward the true intelligible species and objects of the one infallible truth as many paths as there are pedants. For that reason in this age well born intellects must be awakened to the greatest extent, armed with the truth and illumined by the divine intelligence, in order to take up arms against the darkness of ignorance and to ascend that high rock and eminent tower of contemplation. These are the intellects which must hold every other enterprise as vile and vain.

These intellects must not waste time, whose speed is infinite, on things superfluous and vain; for with astonishing speed the present slips by and the future approaches with equal rapidity. What we have endured is nothing, what we endure now is a point, and what we shall have to endure is not even a point, but can become a point which at the same time will be and will have been. And still one man encumbers his memory with genealogy, another attends to deciphering ancient writings, and still another is occupied with multiplying the sophisms of children. You will see, for example, volumes filled with reasoning such as:

*Cor est fons vitae,  
Nix est alba;  
Ergo cornix est fons alba.*

One warbles about whether the noun existed before the verb; the other about whether the sea existed before its source; another desires to revive obsolete words -- because an ancient writer once employed them he would raise them again to the clouds; another obsesses himself with false and true orthography; and still others preoccupy themselves with similar nonsense, more worthily scorned than heeded. For this they fast, become lean, grow consumptive, let their skin dry up, their beards grow, putrefy, and upon this throw down the anchor of the highest



good. In the name of these futilities they scorn fortune and by them they build a rampart and a shield against the thrusts of fate. By the grace of these vile notions they think they ascend to the stars and are like the gods, and they think they comprehend the beautiful and the good which philosophy promises.

CES. It is amazing indeed that time, which can not suffice us for things that are necessary, no matter how diligently we guard it, becomes more often wasted on superfluous things, in fact upon things vile and shameful.

It is no laughing matter that the following is attributed to Archimedes (or to certain others who follow him) as a laudable action. At the moment when the city was in ruins and people were scurrying in all directions, when his room was on fire, his enemies in his chamber and at his back, at whose discretion and whim lay the loss of his skill, brain, and life, despite all this, he nevertheless lost the instinct and desire for self preservation and forgot everything in order to find the proportion between the curve and the straight line, the diameter and the circumference of a circle or to solve some other similar problem, all worthy of youths, but unworthy of one who, if he could, should have grown old intent upon things more worthy of the goal of human study.

MAR. I approve of what you yourself said a little while ago about this subject, that the world must be full of all sorts of people and the number of imperfect, ugly, poor, unworthy, and nefarious ones must be in the majority; in conclusion, it ought not be otherwise than it is. The long life of Archimedes, Euclid, of Priscian, of Donatus, and of others, who until their deaths were occupied with numbers, lines, verbal forms, grammatical convention, orthography, dialectics, syllogisms, methods, modes of thought, rudiments of speech, and other isagoges, has been ordained for the profit of youth and children, who may learn and receive the fruits of the mature years of those men; fruits which they may eat appropriately in their green age, so that once adult they may find themselves apt and prepared for greater pursuits without difficulty.

CES. I still maintain what I said a little while ago about those who on the one hand, labor to purloin the position and reputation of the ancients by producing new works, inferior or no better than those already produced, and spend their lives observing the skin of a goat or the shadow of an ass, and others who, on the other hand, as long as they live, labor to excel in exercises fit for children, and these for the most part without profit to themselves or to anyone else.

MAR. Now we have said enough about those who either cannot or ought not presume to have *the mind kindled to the higher love*. Let us consider now the voluntary captivity and delightful yoke beneath the sway of the mentioned Diana; I mean that yoke without which the soul is incapable of ascending to the loftiness from which it fell; for that yoke renders the soul lighter and more agile, and the noose gives it greater dispatch and liberty.

CES. Then explain.

MAR. To begin, continue and conclude in order, I consider that everything that lives, in whatever mode it lives, must in some manner nourish and feed itself. But to the intellectual nature only intellectual food is necessary, just as to the body only corporeal food is necessary; for nourishment is taken for no other purpose than to be absorbed into the substance of the thing nourished. Besides, the body can no more be transmuted into spirit than the spirit into

the body; for a transmutation is possible only if the matter previously in the form of the one passes over to the form of the other; but the spirit and the body do not have a common matter which makes it possible for the subject of one domain to become the subject of the other.

CES. Surely if the soul drew nourishment from the body, it would bear itself better where it found an abundance of matter (as Iamblicus argues), so that when we see a big and fat body, we may believe it to be the vehicle of a valiant soul, firm, ready, heroic, and say, oh fat soul, oh fecund spirit, oh beautiful mind, oh divine intelligence, oh illustrious intellect, oh blessed hypostasis which would make a banquet for lions, or for dogs. In the same way an old man appearing half-decayed, weak and diminished in strength, would have to be deemed of little spirit, discourse, and reason. But continue.

MAR. The nourishment of the spirit, then, can be only the thing the spirit has always longed for, searched for, embraced and relished more willingly than any thing else, an object through which the soul is fulfilled, pleased, benefited, and grows; and that object is the truth toward which man aspires at every moment, in every age, and in whatever condition he finds himself, and for which he usually scorns all fatigue, undertakes every zeal, counts his body for nothing and holds this life in contempt. For the truth is something incorporeal; and no truth, whether it be physical, metaphysical, or mathematical is found in the body, for you know very well that the eternal human essence is not to be found in the individuals who are born and die. It is the specifically one, Plato said, not the numerical multitude, which bears the substance of things. For that reason he calls the idea one and many, stable and mobile; because as incorruptible species it is intelligible and one; and as it communicates itself to the corporeal and is subject to motion and generation, it is something sensible and many. In this second mode it has more of non-being than of being, for it is always one thing and another and its privation imposes an eternal course upon it. You see, moreover, that the mathematicians have agreed that perfect figures are not found in natural bodies, and they cannot exist either by the power of nature or art. Besides, you know that the truth of supersensual substances is beyond the corporeal.

One concludes, then, that he who seeks the truth must ascend above the order of corporeal things. Besides, it must be considered that everyone who is nourished has a certain notion and natural memory of his food, and always (especially when his nourishment becomes more necessary) retains the similitude and species of that food, and retains it the more nobly, the more noble he is who seeks, and the more glorious the object sought. Every one has innate knowledge of things which assure the conservation of his individuality and his species, and therefore his ultimate perfection; and this is the reason why every being industriously seeks nourishment through some species of prey.

Thus it is necessary that the human soul have the light, the ingenuity, and instruments adopted to possess its own prey. Toward such an end the contemplation gives assistance and toward this end logic is used, the organ most adept for the acquisition of the truth, for distinguishing, exploring, and making judgments. Then the soul will proceed to traverse the forest of natural phenomena where so many objects are hidden under a shadow and cloak; for in a thick, dense, and deserted solitude the truth voluntarily seeks cavernous retreats, interwoven with thickets, and surrounded by wooden, rugged, and leafy plants, and there for the most worthy and excellent reasons she conceals, veils, and buries herself with the greatest vigilance; just as we are accustomed to conceal most diligently our greater treasures, so that the multitude and variety of hunters (some having more skill and practice than others) cannot discover them without great pain. To that forest Pythagoras proceeded, seeking the truth by following its traces and vestiges in nature, that is, in the numbers which in a certain way make the progress,

considerations, modes, and operations of the truth apparent; for it is in number insofar as it applies to the many, to measurements, to time, and to weight that the truth and essence of all things is found. There Anaxagoras and Empedocles proceeded, who, considering that the omnipotent and omnipresent divinity encompassed the universe, found nothing so minute which could not have the divinity concealed beneath it, in accordance with every argument; yet they never failed to proceed to that region in which the divinity was predominant and expressed by the most noble and magnificent argument. There the Chaldeans searched for the divinity by way of abstraction, not knowing what to affirm about it; and they advanced without demonstrations and syllogisms, and tried to penetrate further by brushing aside obstacles, furrowing the field, and clearing the forest, by a forceful denial of every species and predicate whether comprehensible or secret. Plato searched for it by alternately tearing down and building up barriers, so that the inconsistent and fleeting species would remain as in a network held in a row of definitions; for he considered that superior things exist by participation, similitude, and reflection in inferior things, and that inferior things according to their greater degree of dignity and excellence exist by their participation in superior things; and he considered that the truth is in the one and the other according to a certain analogy, order and scale in which the lowest degree of the superior order joins the highest degree in the inferior order. In this way, by traversing the intermediary degrees, he contributed a progression from the lowest in nature to the highest, a progression from evil to good, from darkness to light, from pure potency to pure act. Even Aristotle boasted of being able to arrive at the desired prey by means of the footprints and vestiges that could be traced when from effect he wished to reascend to cause. However most of the time (and more than all the others who preoccupied themselves in such a chase) he lost the way, hardly knowing how to distinguish between the vestiges.

Finally, some theologians, nurtured in the doctrines of various sects, seek the truth of nature in all its natural and specific forms; and they consider that it is through these forms that the eternal essence specifically and substantially perpetuates the everlasting generation and mutation of things called into existence by those who create and build them; and that over those who build them reigns the form of forms, the source of light, the truth of truths, the god of gods, by whom everything is filled with divinity, truth, being, and goodness. Therefore truth is sought as something inaccessible, an object beyond objectivity and beyond all comprehension. For that reason it is impossible for anyone to see the sun, the universal Apollo and absolute light as the supreme and most excellent species; but very possible to see its shadow, its Diana, the world, the universe, the nature which is in things, the light shining through the obscurity of matter, and so resplendent in the darkness. Therefore of all those who in the ways mentioned speculate much in this deserted wood, very few are those who arrive at the font of Diana. Many remain happy with chasing the wild and less illustrious beasts, and most of them find nothing to catch, for they have aimed their nets at the wind, and have remained with a handful of flies. I say very few are the Actaeons to whom destiny gives the power to contemplate Diana naked, and the power to become so enamored of the beautiful harmony of the body of nature, so fallen beneath the gaze of those two lights of the dual splendor of goodness and beauty, that they are transformed into deer, inasmuch as they are no longer the hunters but the hunted. For the ultimate and last end of this chase is the capture of a fugitive and wild prey, through which the hunter becomes the hunted, the pillager becomes the pillaged. Because in all the other species of the chase undertaken for particular things, it is the hunter who seeks to capture those things for himself, absorbing them through the mouth of his particular intelligence; but in that divine and universal chase he comes to apprehend that it is himself who necessarily remains captured, absorbed, and united. Therefore, from the vulgar, ordinary, civil, and ordinary man he was, he becomes as free as a deer, and an inhabitant of

the wilderness; he lives like a god under the protection of the woods in the unpretentious rooms of the cavernous mountains, where he contemplates the sources of the great rivers, vigorous as a plant, intact and pure, free of ordinary lusts, and converses most freely with the divinity, to which so many men have aspired, who in their desire to taste the celestial life on earth have cried with one voice, *Ecce elongavi fugiens, et mansi in solitudine* (Ps.54.8: 'Lo, I have gone far off flying away; and I abode in the wilderness.').

The result is that the dogs, as thoughts bent upon divine things, devour this Actaeon and make him dead to the vulgar, to the multitude, free him from the snares of the perturbing senses and the fleshly prison of matter, so that he no longer sees his Diana as through a glass or a window, but having thrown down the earthly walls, he sees a complete view of the whole horizon. And now he sees everything as one, not any longer through distinctions and numbers, according to the diversity of the senses, or as varied fissures are seen and apprehended in confusion. He sees the Amphitrite, the source of all numbers, of all species, the monad, the true essence of the being of all things; and if he does not see it in its own essence and absolute light, he sees it in its germination which is similar to it and is its image: for from the monad, the divinity, proceeds this monad, nature, the universe, the world; where it is contemplated and gazed upon as the sun is through the moon, which is illuminated by it, inasmuch as he finds himself in the hemisphere of intellectual substances. She is Diana, she who is the being and truth of intelligible nature, in which is infused the sun and the splendor of a superior nature, according as the unity is distinct in that which is generated and that which generates, or that which produces and that which is produced. Therefore you will be able to draw your own conclusions about the mode of the chase, the dignity of the hunter and the most worthy result of his effort. That is why the frenzied lover boasts of becoming the prey of Diana to whom he renders himself, of whom he is esteemed a worthy consort, and so happy a captive under his yoke, that he has no reason to envy any man. For no other man has been given so much advantage as he. Nor has he reason to envy any god. For the species of a divinity cannot be obtained by an inferior nature, and consequently must not be desired, or even become the object of our appetite.

CES. I have understood well what you have said, and have been more than moderately satisfied. Now it is time to return home.

MAR. Agreed.

## END OF THE SECOND DIALOGUE

---

### Third Dialogue

<b>INTERLOCUTORS</b>
----------------------

LIBERIO	LAODONIO
---------	----------

LIB. While the frenzied one lay beneath the shadow of a cypress tree, and other thoughts allowed his soul to relax somewhat (a remarkable thing), it happened that his heart and his eyes (as though they were living beings and separate substances whose sense and reason were distinct from each other) engaged in a debate; and each one complained that the other was the cause of the laborious torment that consumed his soul.

LAO. If you remember their arguments, tell them to me. (...**Neste dialog (3) m/ andre bilette**).

\*\*\*

## APPENDIX 7: DET MODERNE PIO MONTE DELLA MISERICORDIA<sup>10</sup>:

### GJERNINGANE RUNDT BORDET: VÅR TID:

*Pio Monte della Misericordia* har vore i kontinuerleg drift frå 1601 og fram til i dag, trass i krigar, katastrofar, fleire politiske regimeskifte, og ikkje minst skiftande behov og verdiar i det alminnelege samfunnet. Eit velskrive regelverk og ein etablert arbeidskultur som både stiller høge krav til deltakarane og gjev rom for fleksibilitet, har hatt mykje å seia her. Rådsmedlemmene samlast framleis kvar tysdag morgon og kvar laurdag ettermiddag for å drøfta nye saker. Avgjerslene vert enno nedteikna i ein "*Libro delle Conclusioni*". Valsystemet er i hovudtrekka det same, med sju medlemmer og likelydande rotasjonsprinsipp. Stiftingas adelege medlemmer samlast ein gong kvart semester for å velja inn ein ny representant til styret. Investeringar og eigedom utgjer ein sentral del av verdiskapinga, og skal bokførast oversiktleg. Messer og sakrament oververast til fastsette tider. Brorskap, bilete og arkitektur er ikkje minst framleis under same tak og flettast i all hovudsak inn i kvarandre i dagleg bruk slik originalintensjonen var, og vi har gjort greie for i tekst og bilete. I åra som har gått har dei sju styrepostane likevel skifta tolking og innhald fullstendig, slik at einskildgjerningar i Bibelen, einskildverk i kapella og t.o.m. punkta i konstitusjonen ikkje plausibelt kan knytast tettare til ei bestemt moderne arbeidsoppgåve enn ei anna.

Samansetjinga av *Pio Montes* styre i desember 2003 såg slik ut:

- Adeleg Don Luigi Pietro Rocco av fyrstedømme i Torrepadula (1)  
Styremedlem for juridiske saker/ *Governatore Affari Legali*
- Marki Mario Pisani Massamormile<sup>11</sup> (2)  
Styremedlem for kultus og messer/ *Governatore Culto e Celebrazioni*
- Adeleg Emanuele Pasca av baronia i Magliano (3)  
Styremedlem for arkitektoniske verdiar/ *Governatore Patrimonio Architettonico*
- Hertugen av St. Nicola Don Raffaele Paternò (4)  
Styremedlem for den kulturelle arven/ *Governatore Beni Culturali*
- Marki Fernando av Montemayor (5)  
Styremedlem for assistanse og velgjerningar/ *Governatore Assistenza e Beneficenza*
- Marki Don Giuliano Buccino Grimaldi (6)

---

<sup>10</sup> Dette vedlegget er, som det einaste, skrive av oppgåveforfattaren sjølv.

<sup>11</sup> Massamormile vart oppnemnt som leiar av komitéen for markeringa av *Pio Montes* 400 års jubileum, og er derfor redaktør for det omfattande bokverket stiftinga har gjeve ut i des. 2003.



Styremedlem for juridiske saker og landeigedomar/ *Governatore Affari Legali e Fondi Rustici*

- Adeleg Gian Paolo Leonetti av grevskapa i Santo Janni (7)

Overoppsynsmann/ *Soprintendente*

#### REGELVERK OG ENDRINGAR:

Inntrykket av ei vital, allsidig og velfundamentert stifting som ein sit att med etter eit besøk i museet, arkivet og kyrkja i dag, ville truleg ikkje vore så sterkt om vi berre går 15 - 20 år attende. Frå slutten av 1800 - talet til langt inn på 1980 - talet gjennomlevde *Pio Monte* det vanskelegaste hundreåret i si historie, og stundom var sjølve eksistensgrunnlaget trua. Kongregasjonen utkjempa kort sagt ein juridisk kamp mot staten og offentleg lovverk for å få dispensasjonar til å driva etter originalintensjonen som eit privat *Monte*<sup>12</sup>.

PMM har alltid hatt ein verdsleg og privat karakter, sjølv om arbeidet har vore offentleg og retta mot fellesskapet. Sosiale oppgåver og velferd var då stiftinga oppstod totalt ukjent i samband med staten, og utelukkande utøva ved private og/ eller religiøse initiativ. Men frå ca 1860 - talet er denne typen 1600 - tals konsensus mellom dei forskjellige aktørane i samfunnet ikkje lenger til stades. Idealet hadde vorte at staten skulle inkorporera velferdsfunksjonane, og foreiningar som *Pio Monte* hadde vorte ein anakronisme. Framveksten av velferdsstaten har såleis ikkje berre hatt positive effektar. Blant mykje anna, er det relevante for oss visse konsekvensar av reduksjonen av dei private sin fridom. I staden for å arbeida side ved side med etablerte private verksemdar, har staten villa erstatta og kontrollera desse, ut frå mentaliteten at berre staten bør og kan ta seg av innbyggjarane sine problem. Mange med ein viss fagleg ballast har meint at desse institusjonelle ordningane, spesielt typiske for Sør - Italia, har vore ein del av hinderet mot moderne sosial og økonomisk utvikling her. Spørsmålet er då om all sosial aktivitet utanfor det statleg drivne og juridisk kontrollerte samfunnet utan vidare skal måtta kategoriserast som negativt. Ein gylden regel er at det ikkje finst nokon fenomen her i verda ein kan fella enkle og unyanserte dommar over m.o.t. kva som er godt eller dårleg.

Faktum er uansett at etter statssamlinga i 1860, så vert kongregasjonar i Italia av vår type stadig meir tvinga inn under det statlege systemet, sjølv om det kjem i konflikt med institusjonens konstitusjonelle målsetjingar. Lover av 9. august 1862, omfattande utvida 17. juli 1890 av den spesielt problematiske "*legge Crespi*", underlegg alle velgjerande stiftingar obligatorisk offentleg kontroll. Frå 1915 individuerar lovverket kommunen og provinsen som

---

<sup>12</sup> For spesialopplysningar om PMM si juridiske historie; sjå særleg følgjande artiklar i **Massamormile (2003)**; ss. 245 - 254 (Lazzarini), ss. 293 - 322 (Leone) og ss. 323 - 328 (Buccino Grimaldi).



normalkanalane for all form for velferds- og miskunnsarbeid . Den 3. juni 1937 får alle slike organisasjonar status som reint kommunale. Pliktene overfor offentleg administrasjon og jurisdiksjon gjer store deler av verksemda dyr og tungvint. Etter 2. verdskrig undergår stiftinga eigentleg sin tyngste periode politisk og økonomisk, og stundom er sjølve eksistensen trua. I heile denne problemperioden er som regel ikkje driftsutgiftene reduserte, berre inntektene, slik at ein opplever betydelege budsjettunderskot. Så seint som i 1986 har *Pio Monte* eit underskot på ca 2 milliardar lire (godt over 8 millionar kroner). Då hadde jordskjelvet i 1988 påført dei ytterlegare meirutgifter. Det tyngste nederlaget i perioden er nok tapet av sjukehuset "*Elena d'Aosta*". Foreininga hadde som nemnt i 1601 byrja sitt arbeid med eit sjukehusengasjement, og arbeidet her var på eit vis ei symbolsk forlenging av dei første besøka i "*Ospedale degli Incurabili*". Overdraginga til staten skjer på slutten av 1960 - talet med referanse til sanitetslova. Så, i 1977, kjem endå ei ny lov som tvingar *Pio Monte* ut i ein juridisk kamp for sin eigen eksistens som ikkje byrjar å bera frukter før midt på 1980 - talet, når situasjonen gradvis og steg for steg byrjar å snu til deira fordel.

Hadde ein ikkje hatt ein så fleksibel tradisjon, kompetente medlemmer og godt renommé i Napoli, kunne det raskt gått annleis. Men mirakelet skjedde: I 1988 vart artikkel 1 i "*Legge Crespi*" frå 1890 kjent ugyldig, slik at PMM kunne ta tilbake si opphavlege private organisasjonsform, og retten til dette vart ugjendriveleg slått fast i Napolis appelldomstol i 1996. I juridisk forstand sorterar den ideelle stiftinga frå 4. desember 1997 under dei nemnte ONLUS; Ikkje - Lukrativ Organisasjon av Sosial Nytte<sup>13</sup>. Først nyleg har altså innsett at slike hjelpemiddel, strukturar som eksisterar parallelt med den statlege velferd, ikkje treng trua det overordna målet; å verna om personens menneskelege rettar til å få fundamentale behov dekkja. At initiativa til private religiøse og verdslege stiftingar som har utvikla seg over generasjonar, kan vera eit verdifullt supplement i det overordna prosjektet saman med staten, må seiast å vera det oppløftande ved grunnhaldninga i dei nye 1980 - og 90 - tals reformene av lovverket. PMM har valt å få inn folk med juristutdanning blant seg, som vi ser av samansetjinga til dagens rådsbord, for å løysa problema som uunngåeleg oppstår undervegs somme tider i foreininga sitt samvirke med omverda.

#### KULTUR <sup>14</sup>:

---

<sup>13</sup> ONLUS: Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale.

<sup>14</sup> Om PMM sitt såkalla "*Quadreria*" ; biletgalleri, betre karakterisert som museums - hus, sjå t.d. **Gazzara (2003)**, **Capobianco (1997)** eller **Causa (1970)** i tillegg til **Massamormile (2003)**. Sistnemnte omtalar **musikken** spesielt på ss. 59 - 77, og arkivet på ss. 335 - 350 og 365 - 412. Ein kan òg konsultera den innholdsrike nettsida; [www.piomontedellamisericordia.it](http://www.piomontedellamisericordia.it) , som utanom alt dette òg har stoff om dagens hjelpegjerningar.

Juridisk tilpassingsdugeleik er berre eitt døme på konstitusjonen og medlemmenes evne til å nytolka dei konstitusjonelle målsetjingane kontinuerleg i høve til skiftande kulturelle vilkår. Ordlydens (biletlege) tyding må som nemnt stadig gjenoppdagast i nye kontekstar, for å bevare si kraft. I erkjenninga av at miskunnsorganisasjonen i våre dagar ikkje berre må forståast som eit sosialt, men òg eit kulturelt *Monte* av ressursar, har dei som sagt utnemnt eit eige styremedlem for den kulturelle arven. Etter statuttet av år 2000, definerar PMM sine målsetjingar til òg eksplisitt å omfatta konservering og formidling "(...) *av si eiga historiske, kunstnarlege og arkivistiske arv, ved å fremja like mykje autonome kulturelle aktivitetar, som i samvirke med andre institusjonar*"<sup>15</sup>. Denne "nye" gjerninga føyer seg inn blant alle andre aktivitetar over 400 år sin karakter av privat handling og investering, utan eigeninteresse, men til fellesskapets beste. Kostnadene bak konserveringa av malerisamlinga og andre historiske gjenstandar dekkast t.d. av private donasjonar. Kunsthistorieprofessor Raffaello Causa og grev Tommaso Leonetti var hovudpersonane bak den første opninga av ein museumsdel i palasset for publikum, i 1973. Mellom anna pga. det store jordskjelvet i 1980, var denne seksjonen igjen stengt heilt fram til nyopninga 31. mai 2003, som ledd i eit omfattande opprustningsprosjekt i høve 400 - års jubileet. I mellomtida var gjenstandar og bilete restaurerte og stilte ut etter moderne kriteria og god lyssetjing, slik at ikkje berre maleri av kjente kunstnarar som Ribera, Giordano og De Mura kan nytast i alle sine detaljar, men òg interessante verk av lite kjente kunstnarar. Foreininga har i utstillinga villa gje inntrykket av eit museums - hus, eller gje den besøkjande like mykje opplevinga av å vandra i dei gamle lokala til ei verksemd som deltek i eit stort variasjonsspekter av aktivitetar, som til eit vanleg museum med utstillingssalar. Styrerommet der rådsmedlemmene møttest to gonger i veka, inngår i visninga. Ikkje berre maleri, men dessutan møblar, musikkinstrument og mykje liturgisk utstyr inngår i samlinga. Vi kan òg liksom styremedlemmene alltid har kunna gjort, innvilga oss eit par minutts individuell meditasjon og innbildning i oratoriet, som gjev eineståande utsikt til hovudaltaret. I tillegg finst der òg ein PC - stasjon i museet som gjev deg ein litt annan gjennomgang av det palasset har å tilby, enn den interaktive turen tilgjengeleg på stiftingas velutvikla internettside. Endeleg må det nemnast at vår barokkforeining ikkje berre stiller ut instrument, men òg aktivt utøvar musikk, som eit barokt mikrosamfunn med respekt for sin opphavlege identitet bør. "*Il coro della leonessa*" er namnet på det polyfone koret frå 1986, for begge kjønn, som i dag er organisasjonens musikalske "avdeling". Musikk er òg ein måte å nærast den svoltne ånd, gjera utørst den tørste ånd, kle den nakne ånd, osv. Den

---

<sup>15</sup> Frå artikkel 2 i statuttet, i **Massamormile (2003), s. 312**: "(...) *del proprio patrimonio storico, artistico ed archivistico, promovendo altresì attività culturali autonome o in sinergia con altre istituzioni*".

5. mai 2001 heldt til dømes koret ein konsert i eit psykiatrisk sjukehus i Napoli støtta av stiftinga; ”*St. Eframo*”, som både musikarar og pasientar opplevde som vellukka.

Kunstgjenstandane, liksom mange andre ressursar komne til *Pio Monte* ved arveoppgjer og donasjonar, har i regelen vorte tekne vare på og ikkje selte med tanke på investering i hjelpearbeid, trass i gjevarane sine intensjonar. Stundom har ein gått bort frå dette prinsippet, som då ein selde 78 maleri ved regelmessige auksjonar i 1845 - 46, og då staten fekk kjøpa 23 De Mura - arbeid i 1907. Likevel har stiftinga generelt vore særskild restriktive med vidaresal, om vi ser bort frå ein del ekstraordinære forhold, heilt frå vedtaket i 1613 om at Caravaggios maleri ikkje skulle fjernast eller seljast for nokon pris. Toppåret med omsyn til tal på verk, 257 stk., er 1782, då den betydelege napolitanske seinbarokke malaren Francesco De Mura (1696 - 1782) testamenterar ei stor mengd bilete til stiftinga. Sjølv om heller ikkje denne delen på langt nær er intakt, er De Mura - kolleksjonen på 41 verk ein av tre hovudgrupper i dagens totale malerisamling, som spenner frå 1500 - talet til 1800 - talet, med omsyn til proveniens. Dessutan testamenterte adelsdama Maria Sofia Capece Galeota della Regina i 1933 i alt 31 maleri til *Pio Monte*. Den tredje og største gruppa av gjenverande maleri er dei stiftinga har fått på andre måtar, noko som i seinare tid ikkje berre har vore private donasjonar, men òg gjenstandar og jamvel dokument som er deponerte der med opphav frå andre kongregasjonar.

Sjølv om ein har som føremål å ta imot objekt og dokument frå andre miskunnsamfunn som sjølv ikkje lenger har mogelegheit til å ta på seg konserveringsansvaret, stammar dei fleste dokumenta i *Pio Monte* sitt forholdsvis store arkiv frå stiftinga sjølv. I all hovudsak er denne gjennomgangen av både biletprogram, arkitektur og organisasjon basert på opplysningar direkte henta frå dette arkivet. Framleis er både personalkontora og arkivet i ”*piano nobile*” saman med museet, men den langsiktige planen er at dei skal flyttast til tredje etasje, så galleri - huset får meir plass, og arkivet kan verta eit administrasjonssentrum som knyt til seg den dokumentariske historia til alle dei napolitanske assistanseinstitusjonane. Å ta imot, ta vare på og ordna desse arkiva under eitt felles system, er eit moderne kulturelt uttrykk for *Pio Montes* opphavlege målsetjing om å samla alle miskunns gjerningar utøva i Napoli under si kappe, bokstaveleg talt, under same tak i sitt palass. Men sjølv om vår foreining har verna om sin dokumentariske arv på ein førebiletleg måte, treng ein ikkje gå lenger tilbake enn til 1960 - talet for å finna at delar av arkivet var trua. Først på 1970 - talet startar ei systematisk kartlegging ved nemnte Raffaello Causa og Tommaso Leonetti. Den mest omfattande restruktureringa skjedde imidlertid i to seinare fasar: Frå 1991 laga ein i stand hyller , permar for lause dokument, restaurerte gamle bind og føretok ein delvis

rekonstruksjon av arkivistiske seriar. Over ein seksmånaders periode i 2000 vart det installert ein elektronisk database og eigen software for arkivdata for å letta konsultasjonen. Arbeidet med å leggja inn referansar som viser tittel og plassering pågår framleis. Arkivsystemet består av ti hovudseriar for ulike typar institusjonell verksemd ("*Categorie*" A - I ,+ L), som alle er hierarkisk inndelte i underseriar; "*Rubriche*". Ordninga med "*Categorie*" og "*Rubriche*" respekterer dei gamle organiseringsprinsippa.

#### GJERNINGAR:

Til slutt vil eg seia nokre ord om nokre av *Pio Monte della Misericordia* sine hjelpeengasjement i dag. Som om det skulle vore naudsynt å understreka i kor stor grad stiftingas palass enno er eit barokt mikrokosmos av eit maksimalt mangfold med aktivitetar samla i ein absolutt einskap under same tak, har medlemmene sidan 1999 samtykka i å støtta ein tannklinikkk sine lokalar i det nemnte palassets eigen *cortile*. Her finn vi både kontor og fleire spesiallaboratoria. I 2002 var 63 000 pasientar til behandling. Ved sida av å ta driftsutgiftene, dekkar *Pio Monte* etter førespurnad heile eller deler av rekninga på operasjonen, alt etter dei individuelle sine behov. I ein annan del av palasset er ei leilegheit innreia spesielt for cerebral parese - pasientar. I Landsbyen Casamicciola på øya Ischia rett utanfor Napoli, der PMM òg har det omtalte termeanlegget, eig stiftinga barneheimen "*Orfanotrofio St. Maria della Provvidénza*", med eit varierende tal av born i påvente av foster- eller adoptivforeldre. For born har dei dessutan eit barnehagetilbod i "*Asilo Infantile Luigi Illiano*" i Napoli, med plass til om lag 30 småborn under seks år. Under verksemdar for yngre hamnar, på ein litt annan måte, òg ungdomsfengselet "*Carcere Minorile di Nisida*", der kongregasjonen bidrar med m.a. klede, besøk og helsestell. Det psykiatriske sjukehuset "*Ospedale Psichiatrico Giudiziario St. Eframo*" får besøk av medlemmer frå *Pio Monte* ved høgtidsmarkeringar som jul og påske, då dei kjem med mat og gåver. Dessutan kjøper PMM inn klede og effektar til trening og underhaldning, t.d. ganske nyleg nokre små fjernsynsapparat til romma. Ved byens sentralstasjon eig dei mottaksrom for stoffmisbrukarar som er i gang med avrusingsprogram, drivne av ei gruppe frivillige med økonomisk støtte frå stiftinga. Staden har namnet "*Gente di Samaria*"; "*Samarias folk*". Endeleg finn vi ei teneste for å følgja til dørstokken dei sjelene som snart skal forlata vår verd, i kvileheimen "*Casa di Riposo Piccole Ancelle di Cristo Re*". Her støttar stiftinga søstrene av ordenen "*Ancelle di Cristo Re*" si drift gjennom regelmessige besøk og gåveutdelingar, og for øvrig med klede, sengetøy og handdukar for alle dei 180 gamle.

## **BIBLIOGRAFI:**

### **KUN 350: CARAVAGGIO, BRUNO, PIO MONTE DELLA MISERICORDIA**

- Vincenzo Giustiniani. cited. Available from [www.repubblica.it/online/cultura\\_scienze/giustiniani/tesoro/tesoro.html](http://www.repubblica.it/online/cultura_scienze/giustiniani/tesoro/tesoro.html), og [www.biblhertz.it/Mitarbeiter/Strunck](http://www.biblhertz.it/Mitarbeiter/Strunck).
- Alberti, Giovanni Battista. 1435 - 6/ 1966. *On Painting*. Translated by John R. Spencer. New Haven & London: Yale University Press.
- Alighieri, Dante. 1315 - 21/ 1991. *La Divina Commedia*. Giuseppe Villaroel (komm.) ed. Milano: Grandi Classici Oscar Mondadori.
- Aquinas, Fra Thomas. 1274/ 2002. *Compendium theologiae/ Aquinas's Shorter Summa*. Translated by Fra Cyril Vollert. New Hampshire: Sophia Institute Press.
- Attwater, Donald. 1965. *The Penguin Dictionary of Saints*. Harmondsworth/ Middlesex: Penguin Books.
- Bal, Mieke. 1999. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago/ London: The University of Chicago Press.
- Bellori, Giovanni Pietro. 1672/ 1967. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Edited by Eugenio Battisti/ Elena Caciagli. Roma/ Genova: Quaderni dell'istituto di storia dell'arte della Università di Genova; 4.
- Bibelselskap, Det Norske, ed. 1999. *Bibelen*.
- Bologna, Ferdinando. 1992. *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle `cose naturali`*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bonani, Gian Paolo Bonani & Serena Baldassare. 1995. *MARIA LACTANS – ovvero l'atto teologico dimenticato*. Roma: Edizioni Mariarum.
- Bonaventura, Fra. 1259/ 1990. *Itinerarium Mentis in Deum/ Tankens vej til Gud*. Translated by P. Burla. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Bovenizer, Olivia Delane -. 2000. *Michelangelo Merisi da Caravaggio and Francesco Patrizi da Cherso: Rethinking tenebrism*. Richmond, Virginia: Virginia Commonwealth University (dissertation).
- Bruno, Giordano. 1584/ 1995. *La cena de le ceneri*. Augusto Guzzo ed. Italia: Oscar Classici Mondadori.
- . 1584/ 2000. *De la causa, principio et unol Om årsagen, princippet og enheden*. Translated by O. Jorn. London/ København: C. A. Reitzels Forlag A/ S.
- . 1585/ 1964. *De gli eroici furoril The Heroic Frenzies*. Translated by J. Paul Eugene Memmo. University of North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Bühren, Ralf van. 1998. *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst de 12. - 18. Jahrhunderts: zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetoricrezeption*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Capobianco, Fernanda. 1997. *Il Pio Monte della Misericordia: La chiesa e la quadreria*: Castellamare di Stabia.
- Cusanus, Nicolaus. 1440/ 1990. *De docta ignorantia/ On Learned Ignorance*. Translated by J. Hopkins. Kues (Ty.)/ Minneapolis, Minnesota: The Arthur J. Banning Press.
- Deleuze, Gilles. 1993. *The Fold - Leibniz and the Baroque*. Translated by T. Conley. London: The Athlone Press.
- Dell'Arco, Maurizio Fagiolo. 1969. *Le "Opere di misericordia" contributo alla poetica del Caravaggio*. Milano.
- Diverse. Elektroniske leksikon eller omtalar om kosmologi. cited. Available from [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com), [www.britannica.co.uk](http://www.britannica.co.uk) og [www.internetbookshop.it](http://www.internetbookshop.it).



- Foucault, Michel. 1966/ 1996. *Las Meninas*. In *Les mots et les choses/ Tingenes orden: en arkeologisk undersøkelse av vitenskapene om mennesket*. Paris/ Oslo: Editions Gallimard/ Aventura.
- Francescane, Editrici, ed. 2001. *Fonti Francescane*. Edited by M. Francescano. Assisi.
- Friedländer, Walter. 1955. *Caravaggio Studies*. New York: Princeton University Press.
- Gasparri, Evelina Borea & Carlo, ed. 2000. *L'Ida del Bello: Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*. Roma: De Luca.
- Gatti, Hilary. 2002. *Giordano Bruno and Renaissance Science*. London: Cornell University Press.
- Gazzara, Loredana, ed. 2003. *Guida rapida - Il Pio Monte della Misericordia*. Napoli: Electa Napoli.
- Heisner., Beverly. 1976. *Observations on Caravaggio's Seven Acts of Mercy in the Pio Monte della Misericordia, Naples*. Southeastern College Art Conference Review Bd 9.1976:22 - 26.
- Hibbard, Howard. 1985. *Caravaggio*. Edited by Icon Editions. Oxford: Westview Press.
- Hodne, Lasse. 2004. *The Images of the Church - Rhetorical And Typological Patterns In The Picture Cycle Of The Basilica*. Bergen: Universitetet i Bergen (dissertation).
- Hsia, R. Po - Chia. 1998. *The World of Catholic Renewal 1540 - 1770*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ihm, Christa Belting -. 1976. *Sub matris tutela: Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schützmantelmadonna*. Heidelberg: Winter.
- Kempis(?), Thomas à. Ca 1450/ 1959. *The Imitation of Christ*. Harmondsworth: The Penguin Classics.
- Krieger, Murray. 1992. Kap. 1. In *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Lavin, Irving. 1974. *Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews*. In: *Art Bulletin* 56 (1): pp. 59 - 81.
- . 2000. *Caravaggio e la Tour: La luce occulta di Dio*. Roma: Donzelli editore.
- Leonetti, Stella. 2002. *Vernissage! 1607, Caravaggio*. Italia, Napoli.
- Lunghi, Elvio. 1996. *The Basilica of St Francis in Assisi*. Firenze: Scala Group.
- Macioce, Stefania. 2003. *Michelangelo Merisi da Caravaggio: fonti e documenti 1532 - 1724*. Roma: Bozzi.
- Marini, Maurizio. 1987. *Caravaggio: Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus"*. Roma.
- . 1991. *Poussin*. Firenze: Art e Dossier. Giunti Gruppo Editoriale
- Martini, Alessandro. 2001. *Giovan Battista Marino - Amori*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Massamormile, Mario Pisani, ed. 2003. *Il Pio Monte della Misericordia di Napoli nel quarto centenario*. Napoli: Electa Napoli.
- Maximus, Valerius. Ca 30 e. Kr./ 2000. *Facta et dicta memorabilia/ Memorable Doings and Sayings* (eng. & lat.). Translated by D. R. S. Bailey. London, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Misericordia, Pio Monte della. *Pio Montes heimeside*. cited. Available from [www.piomontedellamisericordia.it](http://www.piomontedellamisericordia.it).
- Misericordia, Archivio Pio Monte della (dokument). 1653. 19 Agosto 1653. In *APMM, Libro delle Conclusioni, Volume E (1650 - 1658), folio 171 recto*. Napoli.
- . 1658. 23 Luglio 1658. In *APMM, Libro delle Conclusioni, Volume E (1650 - 1658), folio 249 recto*. Napoli.
- . 1671. 17 Marzo 1671. *Apertura e benedizione della Chiesa nova di nostra Monte*. In *APMM, Libro delle Conclusioni, Volume F (1658 - 1673), folio 218 verso*. Napoli.

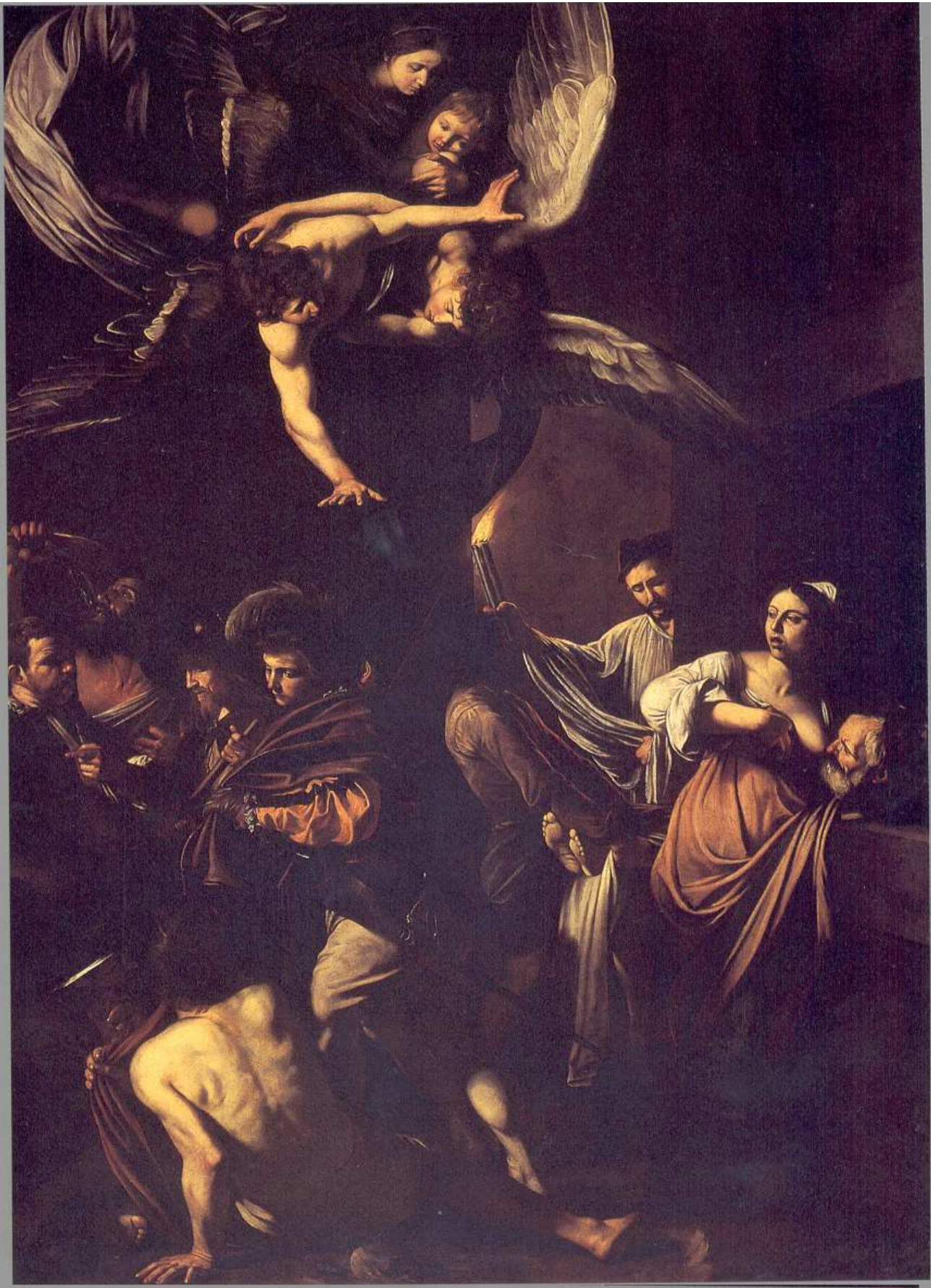


- Montano, Aniello. 2000. *La mente e la mano - Aspetti della storicità del sapere e del primato del fare in Giordano Bruno*. Istituto italiano per gli studi filosofici. Napoli: La città del sole.
- Olin, John C. 1992. *The Catholic Reformation: Savonarola to Ignatius Loyola: Reform in the Church 1495 - 1540*. New York: Fordham University Press.
- Pacelli, Vincenzo. 1994a. *Caravaggio - Le Sette Opere di Misericordia*. Salerno: Arti Grafiche Sud. (2<sup>nd</sup> ed.).
- . 1994b. *L'ultimo Caravaggio: dalla Maddalena a mezza figura ai due san Giovanni (1606 - 1610)*. Todi.
- . 1999. *Caravaggio, le Sette Opere di Misericordia*. In: *Modelli di lettura iconografica: il panorama meridionale*: pp. 205 - 231.
- . 2001 (2002). *A proposito di Gesù e l'adultera di Luca Giordano del 1656 e l'iconografia del tema evangelico*. In: *Ricerche sul'600 napoletano*: pp. 158 - 165.
- Panzerà, Anna Maria. 1994. *Caravaggio e Giordano Bruno fra nuova arte e nuova scienza: la bellezza dell'artefice*. Roma: Palombi.
- Paredi, Don Angelo. *Biografia di San Carlo Borromeo*. cited. Available from [www.call.ch/documenti/scarlo](http://www.call.ch/documenti/scarlo).
- Pazzaglia, Mario. 1997. *Letteratura italiana - Dal Rinascimento all'Illuminismo*. Bologna: Zanichelli.
- Puglisi, Catherine. 2000. *Caravaggio*. London: Phaidon Press.
- Raabe, Rainald. 1996. *Der Imaginerte Betrachter: Studien zu Caravaggios römischem Werk*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Rheinheimer, Mette Guldborg og Martin, ed. 2003. *Pirater og kristne slaver - En sømands møde med den islamske kultur i 1700 - tallet*. Esbjerg: Fiskeri- og Søfartsmuseet.
- Sawbridge, Peter, ed. 2001. *The Genius of Rome 1592-1623*. London: Royal Academy of Arts.
- Scala, Anna Tuck -. 1993. *Caravaggio's "Roman Charity" in the Seven Acts of Mercy*. In: *Parthenope's Splendor: Art of the Golden Age in Naples*: pp. 127 - 163.
- Serres, Michel. 1982. *Hermes - Literature, Science, Philosophy*. Edited by Josué V. Harari & David F. Bell. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- . 1990. *Carpaccio Studi*. Translated by Anne-Marie Sauzeau Boetti. Firenze: Hopeful Monster editore.
- Serres, Michel. *Turner Translates Carnot*. In: Bryson, Norman, ed. 1988. *Calligram. Essays in New Art History from France*: pp. 154 - 165. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strinati, Claudio. 2001 *Annibale Carracci*. Firenze: Art e Dossier. Giunti Gruppo Editoriale.
- Summerson, John. 1996. *The Classical Language of Architecture*. London: Thames and Hudson.
- Vasari, Giorgio. 1568/ 1987. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani (...)/ The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects (...)*. Translated by George Bull. London: Penguin Books.
- Voragine, Iacobus de. Seint 1200 - tal/ 1995. *Legenda aurea/ The Golden Legend*. Translated by William Granger Ryan. New Jersey: Princeton University Press.
- Wild, Fiona, ed. 2000. *Naples - with Pompeii & the Amalfi Coast*. Doring Kindersley Travel Guides. London: Doring Kindersley Ltd.
- Wittkower, Rudolf. 1999. *Art and Architecture in Italy 1600 - 1750*: Yale University Press.
- Worchester, Pamela M. Jones & Thomas, ed. 2002. *From Rome to Eternity: Catholicism and the Arts in Italy, ca 1550 - 1650*. Leiden: Brill.
- Yates, Frances A. 1964/ 2001. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition/ Modernitetens okkulte inspirasjon*. Translated by Kåre A. Lie. Norge: Pax Forlag.



**FIGURAR,**

**KAP. A – E:**



**FIG. A – 1/ C – 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio: "Le sette opere di Misericordia"/**  
*"La Nostra Signora della Misericordia"* (1607). Olje på lerret, 390 x 260 cm.  
I Kyrkja til lekbrorskapet *Il Pio Monte della Misericordia*, Napoli.





**FIG. A – 2a, b, c:** Fotografi av den travle "Via Tribunali" teke rett utanfor *portico*'en som markerer inngangspartiet til kyrkja "Pio Monte della Misericordia" (**a**). **b** viser plassen framfor palasset med kyrkja, "Piazza Riario Sforza" og votivsøyla "Guglia di San Gennaro". **c** viser ei tilstøytande gate i det historiske sentrum med same atmosfære. Legg merke til korleis det kontrastfylte lysspelet er eit gjennomgåande trekk.



**FIG. A – 3: Ukjent kunstnar:** "Cimon & Pero", første hundreår e. Kr. Veggmaleri, Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

**FIG. A – 4: Pieter Paul Rubens:** "Cimon & Pero", ca 1630, olje på lerret, 155 x 190 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Begge verka, faktisk, avslører i visse detaljar interessa for det erotiske.





**FIG. A – 5:** Giotto(?): "St. Frans av Assisi sitt liv", ca 1280 - 1300, travé (3x1 scener) i freskesyklus, overkyrkja, Assisi. Historia som er avgjerande for oss, er den i midten, der St. Frans gjev avkall på arven etter sin far. Men alle tre felte må lesast saman: **a)** Frans er framleis lekperson der han får ein guddommeleg visjon ved korset, **b)** Den avgjerande augneblinken både innholdsmessig og kompositorisk: Helgenen etterlet seg sine gamle klede på den verdslege venstresida hos sin kjødelege far, og hans nakne kropp vert straks dekkta av ei ny kappe av representantar for den kyrkjelege høgresida. **c)** Som innvigd munk er det St. Frans som paven får ein visjon om, som personen som heldt oppe den katolske kyrkja (i overført tyding).



**FIG. A – 7a, b:**  
**Benedetto Antelami:**  
 "Dommedag og dei seks miskunnsjeringane"; i to versjonar (detalj), **b)**, ein på kvar side av døra, som begge fører til gjenoppståing ved Jesu andre komme, i portallunetta (**a**).  
 1196, polykromt portalrelieff i stein, baptisteriet til domkyrkja i Parma.





**FIG. A – 6: Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 - 1610): "Måltidet i Emmaus", ca 1601, olje på lerret, 141 x 196 cm, National Gallery, London. To fattige apostlar, ein tidlegkristen Bacchus - Jesus og ein vertshuseigar, i gjenkjenningas avgjerande augneblink. Pilegrimsapostelens utstrekke (kors)armar transcenderar alle menneskelege grenser, altså meir enn "berre" biletplanet.**



**FIG. A – 11: Detalj frå FIG. A – 8. Kristus er legitimerande til stades i alle dei narrative sidefeltar. Dette representerar "Å gje husly til framande". Jesus er ikkje sjølv pilegrim på same måte som dei to til høgre. Han er ein slags kjærleikens mellommann som identifiserer seg like mykje med begge partar. Det er heller ikkje mogeleg å foreta ein sosial distinksjon mellom hjelpar og dei hjelte. Dei er fattige for verda, rike for Kristus.**

**FIG. A – 8: Vrancke der Stockt: "Dommedag og miskunnsgjeringane", seint 1400 - tal, olje på panel (altartavle), Valencia, Ayuntamiento, San Miguel. Legg merke til kor nær den komposisjonelle løysinga enno ligg Antelamis portalrelieff.**

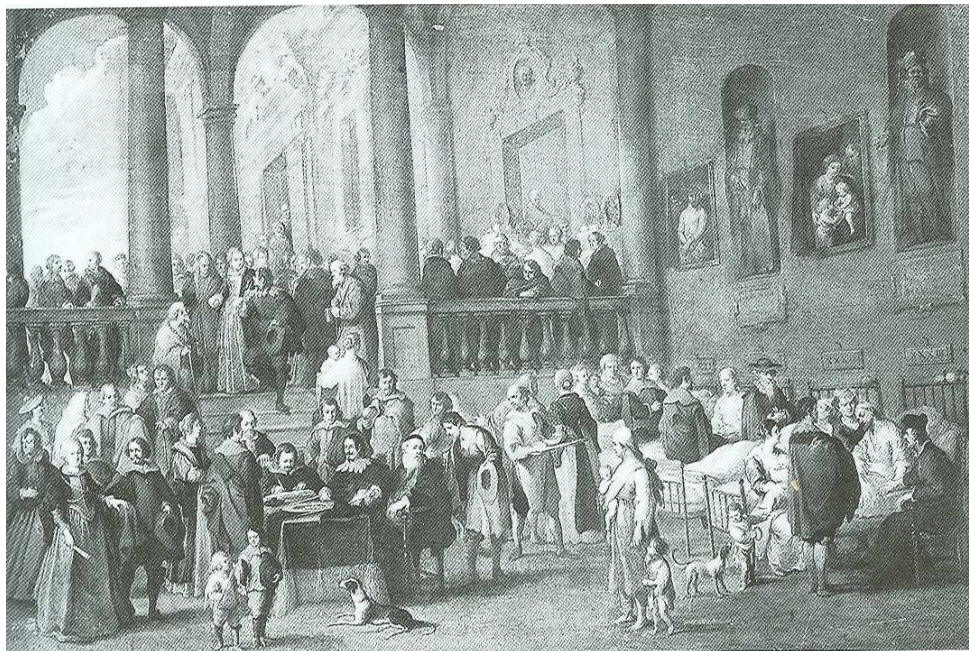




**FIG. A – 9: Alkamaar – meisteren: ”Dommedag og miskunnsgjeringane”, 1504, olje på panel, Rijksmuseum, Amsterdam. Her ser vi dei sju kanoniske velgjeringane i separate panel, og i det sentrale av desse kjem i eit lite øvre felt den dømmande Kristus på den åttande dagen.**



**FIG. A – 10a, b: Cristofaro Cartaro (a) & Mario Cartaro (b): “Dei sju miskunnsgjeringane”, teikningar til ein tekst jesuittane gav ut om miskunnsgjeringane i 1586, Roma, med tydelege apokalyptiske referansar. (b) viser faktisk berre sjølve gjeringane i emblematiske form. Det religiøse aspektet er bokstaveleg talt det sentrale.**



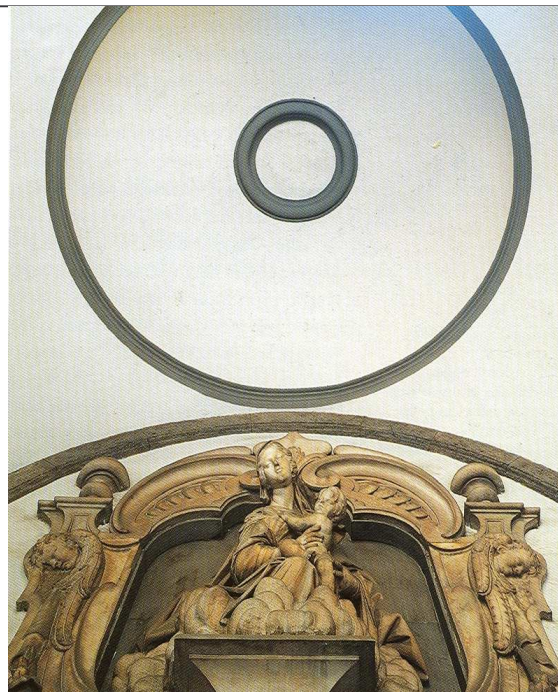
**FIG. A – 12: Cornelius de Vael: ”Sjå til dei sjuke”, 1600 - talet, Galleria di Palazzo Bianco, Genova. Her ser vi tydeleg endringa i den fattige sin sosiale status samanlikna med FIG. A – 11. Religionens tilknytning er berre diskret vist med bilete på veggen, jfr. FIG. A – 10.**





**FIG. A – 13:** Her ser vi detaljfoto av dei eine av to viktige *pentimenti*; forflyttinga av Samson frå midten av måleriet til venstre side. I dag er den første versjonen synleg med det blotte auget: Samsons rygg kan skimast mot likberarens rygg, og hans bakhovud mot den same berarens bakhovud.

**FIG. A – 14:** Dette er fotografi av utsnittet som i det endelege måleriet viser Madonna, Barnet og to englar, teke av det radiografiske materialet frå 1969 som i dag er tapt. Øvst i høgre hjørne ser vi ansikt og overkropp på den tredje engelen som er i ferd med å slutta seg til dei to andre, ved sida av der Maria & Barnet er no.



**FIG. A – 17: Paolo Veneziano: "MATER MISERICORDIAE"**, ca 1330, midtpanel i ein altartriptyk, Venezia, privat eige. Jesus visast samstundes i sitt første komme i fattigdom via Maria som Barnet, og i sitt andre komme, som Dommaren, i triumf, for å frelsa dei Jomfrua har "adoptert" under kappa.

**FIG. A – 18: Pio Monte** sin miskunnsmadonna, ca 1670. Marmorskulptur i *portico*'en sitt sentrum. Her må vi sjølv gå under og vera personane under Marias "kuppel - kappe", når vi går inn i kyrkja.

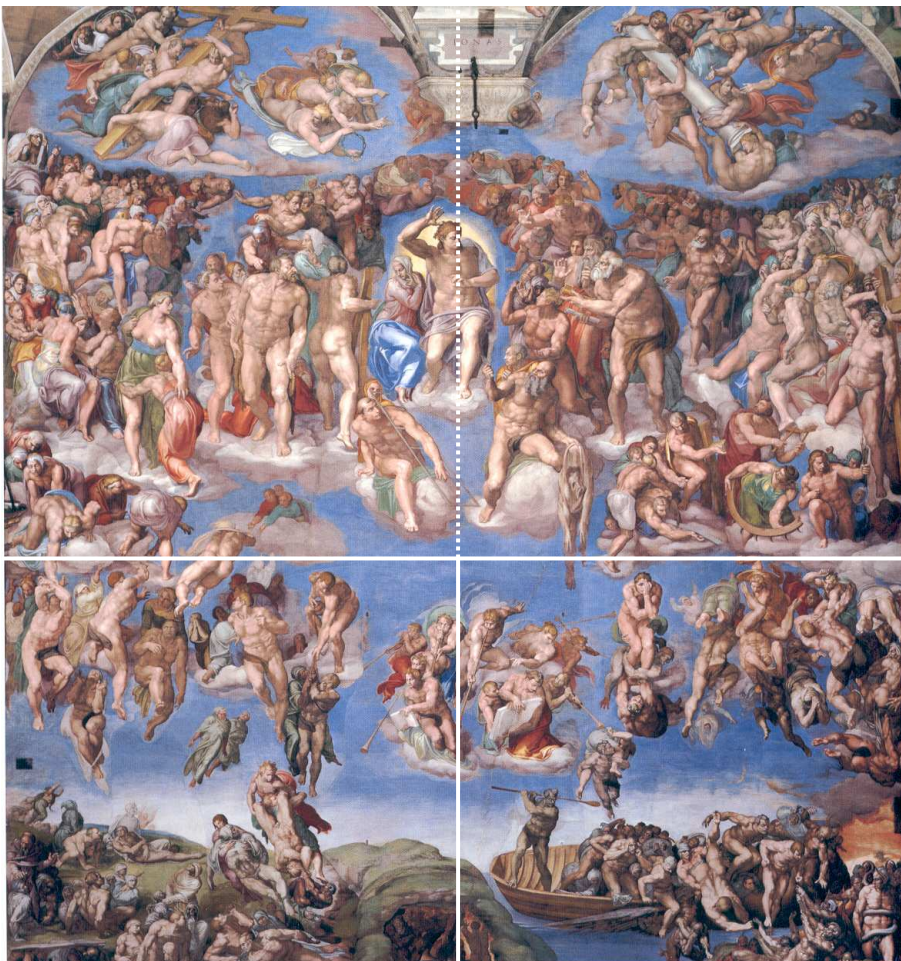




**FIG. A – 15: Giotto di Bondone:** "Dommedag", ca 1305, freskomåleri, Cappella Scrovegni, Padova.

Den "klassiske" dommedagsframstillinga frå høgmellomalderen over utgangsdøra, og saman med hovudaltaret på kyrkjjas symmetriakse.

Sauene er til høgre, geitene til venstre for apokalypsens Kristus, på veg ned til helvetets eld.



**FIG. A – 16: Michelangelo Buonarroti:**

"Dommedag", 1536 - 1541, freskomåleri, Cappella Sistina, Roma.

Når det gjeld dei kompositoriske grunnprinsippa for fordelinga av ulike kategoriar av figurar, er lite annleis. Den klare antitetiske opposisjonen mellom frelste og fortapte er enno respektert.

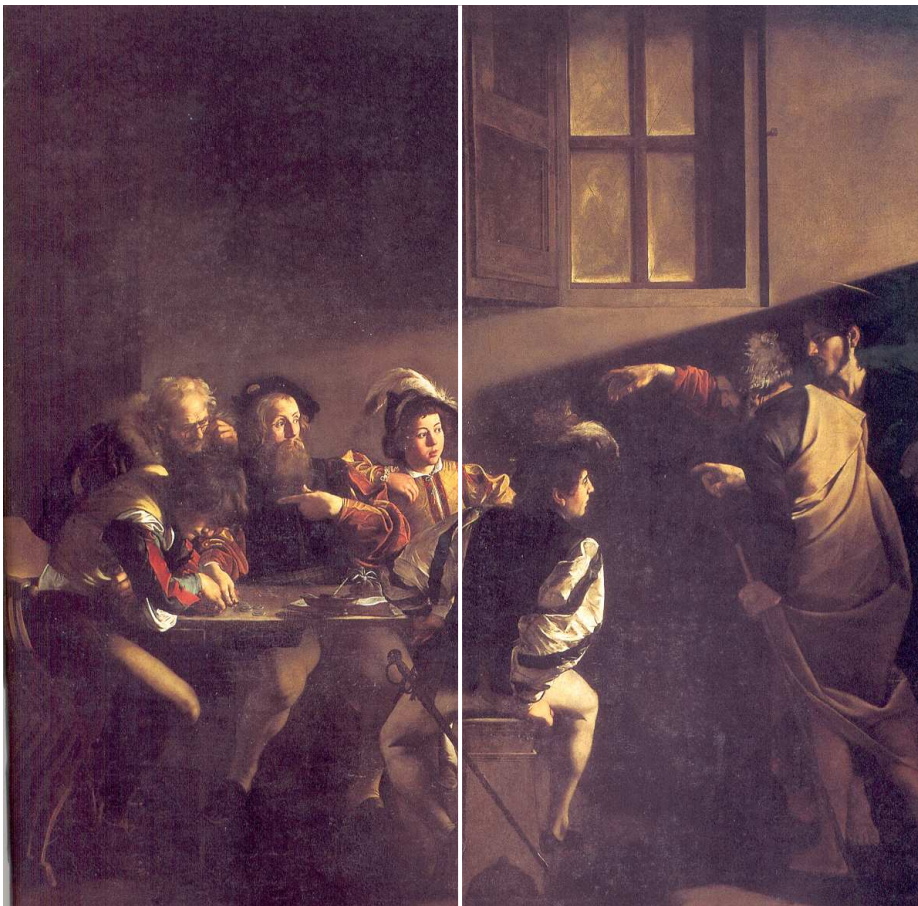




**FIG. A – 19: Benedetto Bonfigli:**  
**”MATER MISERICORDIAE”**,  
 1464, S. Francesco al Prato,  
 Perugia.

Ein sær elaborert variant av miskunnsdamonnaen som vernar ikkje berre individ, men eit heilt bysamfunn frå sjukdom og ulukker. Ulike helgenar; martyrar, biskopar, kanoniserte fransiskanarmunkar, er med og brettar ut kapp og er på eit vis ein del av ho, som felles mediatørar mellom himmel og jord, trass i at dei kjem frå ulike tider og stader til ei mirakuløs samling i dette biletet.

Kristus og erkeenglane grip tilsynelatande drastisk inn i alt som ikkje er under Marias vern ved hjelp av *ecclesia militans* sine to våpen; sverdet og pilene.



**FIG. A – 22:**  
**Michelangelo Merisi**  
**da Caravaggio: ”St.**  
**Matteus kall”**, 1599 -  
 1600, olje på lerret,  
 322 x 340 cm,  
 Cappella Contarelli,  
 San Luigi dei  
 Francesi, Roma.

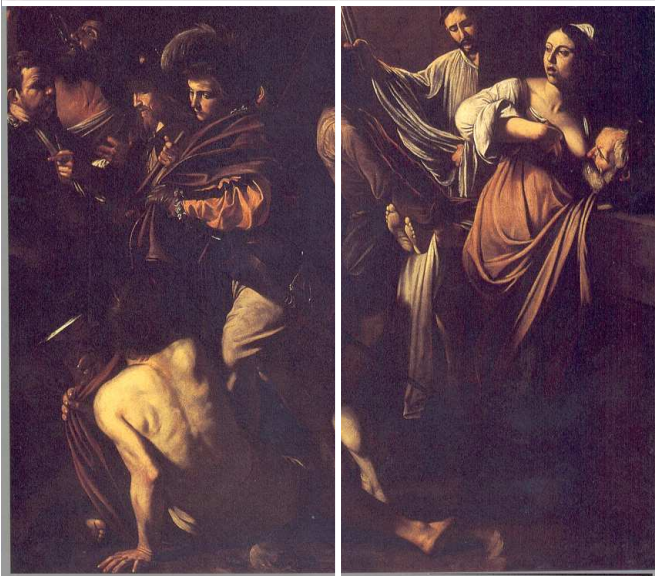
Liksom i dommedagsscener kan vi her gjera eit skilje på midten mellom ei høgre, himmels side og ei syndig venstreside, trass i at typen dom er ein heilt annan; fleirtydig.





**FIG. A –20/ D – 2:** Tydeleggjering av den persepsjonsmåten som gjer ”*Dei sju miskunnsgjeringane*” til ein MATER MISERICORDIAE, gjennom eit komplekst kappenettverk. Tilknyttande gjenstandar er draperingar, pilgrimsvandrarane sine stavar, kjevebeinet til eit esel, sverdet i si teologiske tyding som *ecclesia militans*; dvs. aktiv/ handlande kyrkje, Jesu likklede, kort sagt alt som dekker kroppar eller som hender klamrar seg rundt. I og med sin bruk i miskunnpraksisen si teneste, transformerast alle desse gjenstandane til eit forlenga instrument for Marias medierande evne mellom himmel og jord. I etablert ikonografi er denne rolla avgrensa til det som er hennar kappe i bokstaveleg forstand, kanskje saman med englevengjer. Her leggst ved det tradisjonelle blå vekt på einskapstanken, så fargane sin teologiske eigenverdi kjem litt i bakgrunnen. Men den raud - brune pila indikerar ei nedstiging frå det høge ved audmjuking og sjølvmartyrisering i imitasjon av Kristus, den eine guddommelege (jfr. den raud - brune fargen på St. Martins kappe). Den kvite pila viser den påfølgjande oppstiginga i religiøs reinsemd, igjen i imitasjon av Kristus (jfr. det kvite likklede rund den daude).





**FIG. A – 21:** Teksten (til høgre) (Matt 25, 31 - 46) og måleriet (over) sin felles litterært-visuelle retoriske struktur.

### Dommen

Men når menneskesønnen kommer i sin herlighet,  
og alle englene med ham,  
da skal han sitte på sin trone i herlighet,  
og alle folkeslag skal samles foran ham.  
Han skal skille dem fra hverandre,  
som en gjeter skiller sauene fra geitene,  
og stille sauene til høyre for seg, og geitene til venstre.

Så skal kongen si til dem på sin høyre side: "Kom hit, dere som er velsignet av min Far, og ta det rike i eie som er gjort i stand for dere fra verdens grunnvoll ble lagt. For jeg var sulten, og dere gav meg mat; jeg var tørst, og dere gav meg drikke; jeg var fremmed, og dere tok imot meg; jeg var uten klær, og dere kledde meg; jeg var syk, og dere så til meg; jeg var i fengsel, og dere besøkte meg".

Da skal de rettferdige svare: "Herre, når så vi vi deg sulten og gav deg mat, eller tørst og gav deg drikke? Når så vi deg fremmed og tok imot deg, eller uten klær og kledde deg? Og når så vi deg syk eller i fengsel, og kom til deg?" Men kongen skal svare dem: "Sannelig, jeg sier dere: Det dre gjorde mot en av disse mine minste brødre, gjorde dere mot meg".

Deretter skal han si til dem på sin venstre side: "Gå fra meg, dere som er forbannet, bort til den evige ild, som er gjort i stand for djevelen og hans engler. For jeg var sulten, men dere gav meg ikke mat; jeg var tørst, men dere gav meg ikke drikke; jeg var fremmed, men dere tok ikke imot meg; jeg var uten klær, men dere kledde meg ikke; jeg var syk og i fengsel, men dere så ikke til meg".

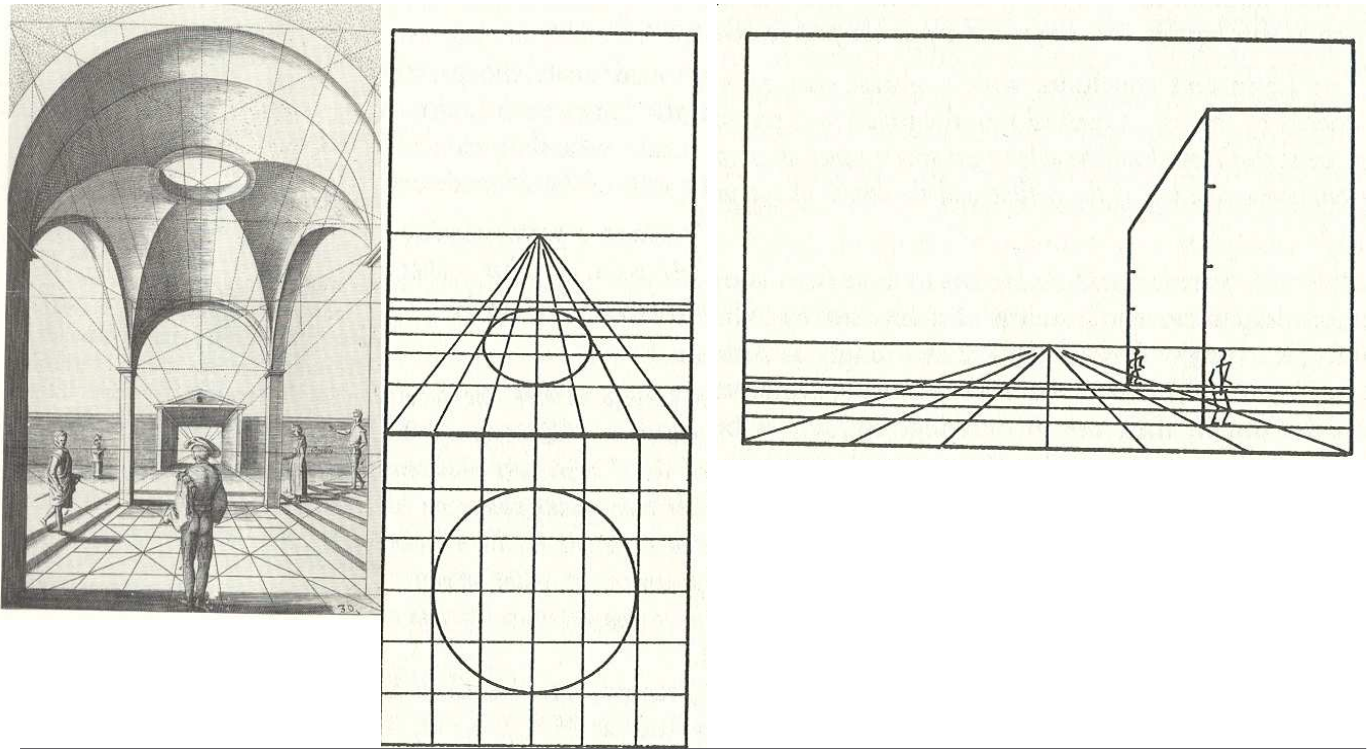
Da skal de svare: "Herre, når så vi vi deg sulten eller tørst eller fremmed eller uten klær eller syk eller i fengsel uten å hjelpe deg?"

Men han skal svare dem: "Sannelig, jeg sier dere: Det dere ikkje gjorde mot en av disse minste, har dere heller ikke gjort mot meg". Og disse skal gå bort til evig straff, men de rettferdige til evig liv.



**FIG. B – 2 (NB!, kap. B): Michelangelo Merisi da Caravaggio: "Gravlegginga av St. Lucia"; "Il seppelimento di St. Lucia"**, (1608) olje på lerret, 408 x 300 cm. Måleriet er vist i sin opphavlege, men ikkje noverande kontekst, over hovudaltaret i gravkyrkja til helgenen; *St. Lucia al Sepolcro*, Siracusa, Sicilia (lett forstørtra fotomontasje, forf.). Av trygging- og konserveringsgrunnar er det sterkt skadde maleriet flytta på museum. Men framleis kan vi rekonstruera korleis to projiserande gravarar i framgrunnen heldt på å spa opp ei grav til den daude, liggande St. Lucia sin lekam; "i" altaret. Konteksten viser at her liksom i *Pio Monte* vert samanhengen vektlagt mellom altarsteinen si konsakrering og helgenrelikviar. Verket syner oss den avgjerande augneblinken for gravkyrkjas legitimitet som heilag bygning, som helgenens symbolske lekam, i akkurat dette tilfellet. Ikkje som isolert objekt, men som eit planlagt *Gesamkunstwerk* der området historie, arkitektur, lys, og ikkje minst liturgisk praksis/ *performance* (t.d. nattverden) er komponentar som samverkar, er det at òg dette altarmaleriet får og er meint å få si optimale mening.

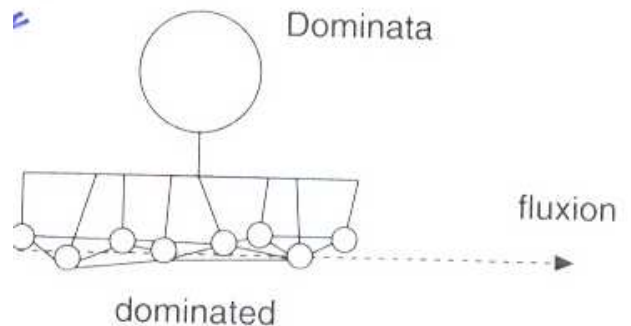




**FIG. A - 23a, b, c:** Perspektivskjema i tråd med den forståinga av korleis verdas rasjonelle orden skulle uttrykkast som byggjer på tradisjonen etter Albertis "Della Pittura" (1435 - 6). Med forankring i det eine, urørlege betraktarauget (a), skal ein oversetja eit matematiske tredimensjonalt rom til ei flate (b). Rundt eit tilsvarande forsvinningspunkt i biletet, kan så alle ting figurar og relasjonane mellom dei rekonponerast i eit totalt oversiktleg verdsbiletet (c).



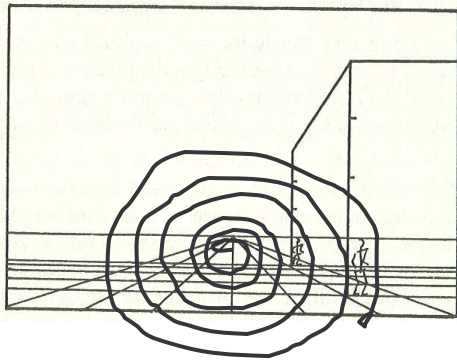
**FIG. A - 25:** Ein "Caravaggio - monade": I hans kunst er verda ein òg ein rasjonell stad, men verdas orden, naturens homogene flyt av materie, forblir i hovudsak skjult for oss. Det infinite og ukjente som all fornuft må bygga på, vert det store mørkret hans små glimt av lyse, rasjonelle former trer fram mot, og ikkje renessanseperspektivets minimaliserte mørke i form av eit lite punkt. I eit momentant handlingsrom trer Maria & Barnet fram som ein perseptuell eining av form og materie.



**FIG. A - 24/ E - 22:** Ein „Deleuze - monade“ (Deleuze (1993), s 111). „Figures, things and qualities are scema of permanence that are reflected or actualized in monads, but that are realized in flux“ (Ibid., s 80). “Dominated” her vil tilsvara materiens mørke flyt som Maria & Barnet, ”dominata”, fødst ut av i FIG. 25. Sjølv figurane er den avbildande lausrivinga, metamorfosen i naturen som er stansa opp for å kunna verta avbildta, i vårt sinn. Sjølv om dette måleriet er ein god mediator, må det stadig rekonponerast i konstallasjonar i og utanfor biletet, som vi ser i oppgåva, konstallasjonar som alltid involverer ein betraktar med skiftande interesser og føresetnader.



## FIGURAR, KAPITTEL B:



**FIG. A – 26 (NB!, kap. A):** Kva eit perspektivskjema eigentleg byggjer på: Forsvinningspunktet; ein malstraum eller eit svart hol sterkt nok til å sluka opp heile dets univers.



**FIG. B – 7:** ”Likninga om dei kloke og uforstandige jomfruene”, ca 1300, fasademosaikk, St. Maria in Trastevere, Roma. Meir iaugefallande og monumental kan ein MARIA LACTANS knapt vera. Viser kor viktig motivet er i kristen kunst.



**FIG. B – 1/ D – 3:** Høgaltaret i Pio Monte della Misericordia si kyrkje, med altarleinen som skal innehalda martyrrelikviar. Krusifikset står oppå, framfor Caravaggios måleri, med Herrens lekam og blod bak ei sølvdør i korsets base. Så godt som alle detaljar på dette fotografiet kunne vorte involverte pga si rike liturgiske tyding.(sjå ”visuell innleiing”).



**FIG. B – 8:** Meister frå Ancona, tidleg 1400 - tal: MARIA LACTANS som den nye Eva, ”Ave – Eva”. Liksom Kristus er den nye Adam med den gamle sine bein liggande under korset, har Jomfrua overvunne synda den første kvinna var skuldig i å giera.



**FIG. B – 3: Giacomo de Castro:**  
*”St. Anna og Jomfrua”*; *”St. Anna e la Vergine”*, (ca 1670), olje på lerret.



**FIG. B – 4: Andrea Malinconico:**  
*”Reinsemdas Madonna”*; *„Madonna della Purità”*, (ca 1670), olje på lerret.



**FIG. B – 5: Dirk Hendricksz, kalt Teodoro d'Errico (attr.):** *”Reinsemdas Madonna”*; *„Madonna della Purità”*, (dok. I Napoli 1574 - 1606), olje på panel, fragment, 110 x 30 cm.  
 Komposisjonen, opphavelig identisk med FIG. B – 4, var særs populær, og sannsynlegvis på dennes plass på sida til den første kyrkjas hovudaltar.





**FIG B – 6: Perin del Vaga:**  
*"Cimon & Pero"*, freskomåleri,  
*Palazzo Doria, Genova.*  
 Spesielt interessant fordi  
 Caravaggio truleg har sett verket då  
 han var i Genova i 1605.



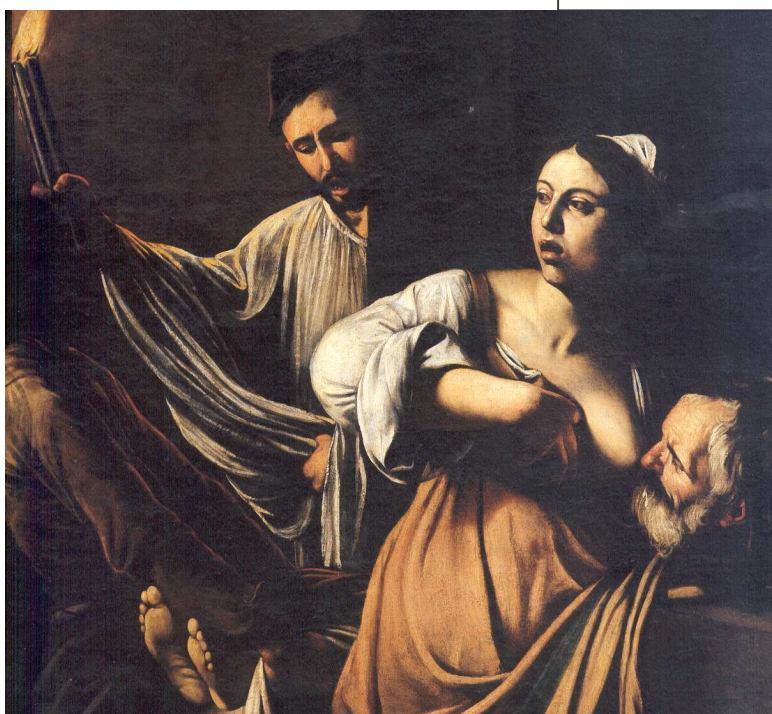
**FIG. B – 9a: Rembrandt :** *"MARIA LACTANS"*, ca 1630.

Caravaggios fot - bryst - collage brukast her på ein og same figur. Maria kjærteiknar føtene til Barnet medan ho gjev Han bryst.



**FIG. B – 9b: Rembrandt:** *"MARIA LACTANS"*, ca 1640.

Her ser vi korleis lyset kjem inn vindauguet i eit celle - aktig rom. Lyset vert eit symbol på den teologiske tydinga av, Jesusbarnet, som er midt i det opplyste feltet, sitt komme til verda.



**FIG. B – 9c: Caravaggio:**  
*"Dei sju miskunnsgjeringane"*  
 (detalj).

Utsnittet viser dei nakne føtene til ein daut drapert i kyrkjas likklede, fakkelen som symbol på guddommeleg kjærleik, ei fengselscelle, og ein trengande mann som tek til seg næring. Denne føda spillast òg ut for omgjevnadene i nokre få dropar på hans skjegg.

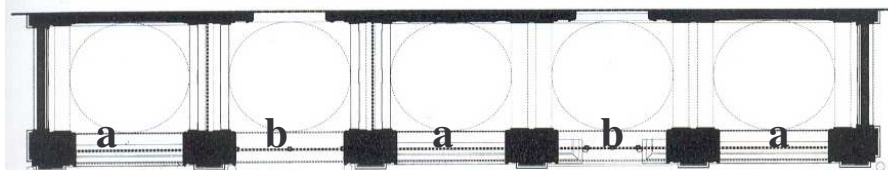
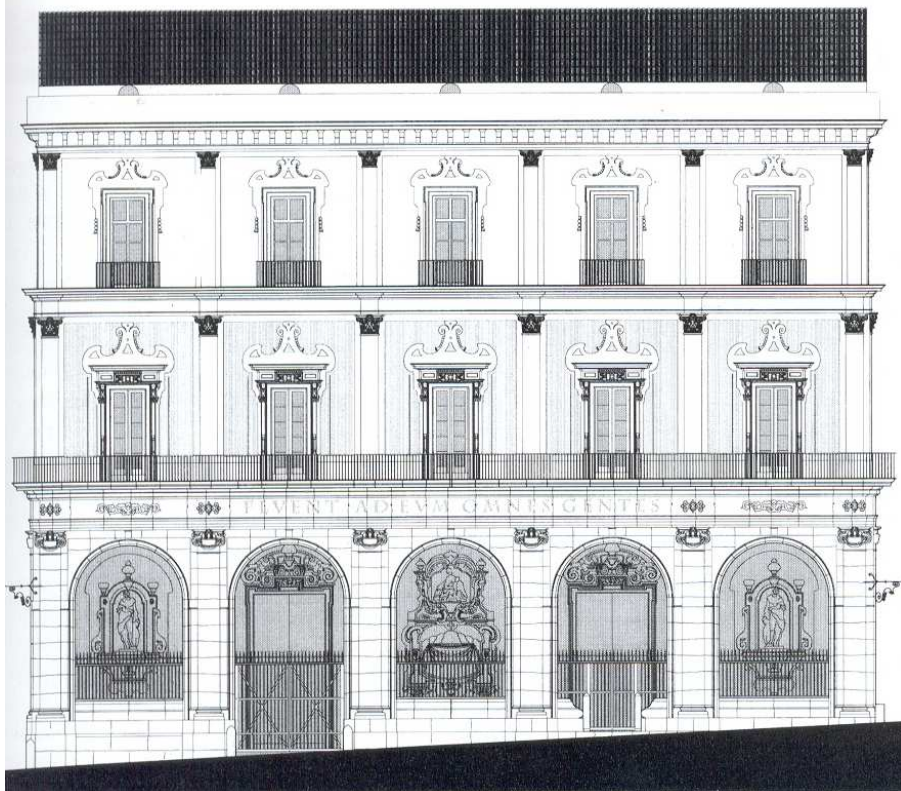
**Figurane B – 9 a- b- c** kan med stor fordel lesast i samanheng.



## FIGURAR, KAPITTEL C:



**FIG. C – 2 (NB!, C – 1 = A – 1):**  
Fotografi av det travle urbane  
kvardagslivet i *Via Tribunali/Decumano  
Maggiore*, teke mot aust.

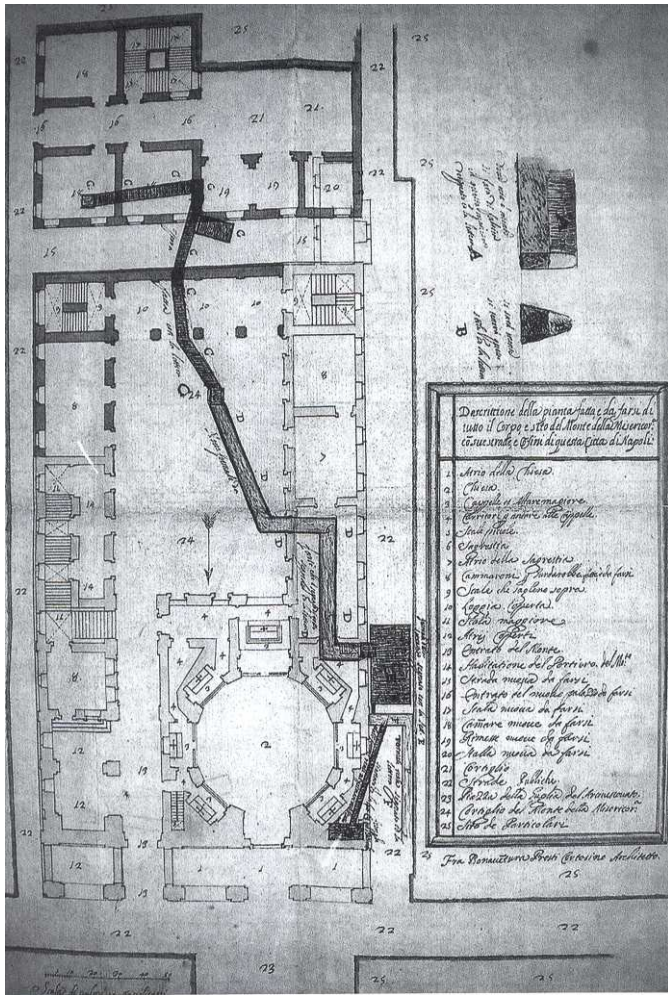


**FIG. C – 3:** Fasaden til palasset *Pio Monte della Misericordia*.  
Nedst ser vi modulane **ababa**, som svarar til arkadebogen rett  
over seg. **b** har dører, **a** har skulpturar, dvs miskunnsallegoriar  
på sidene, og MATER MISERICORDIAE sjølv over eit  
dedikasjonsfelt i midten. Teikninga viser mange av detaljane i  
fasaden som er skildra.

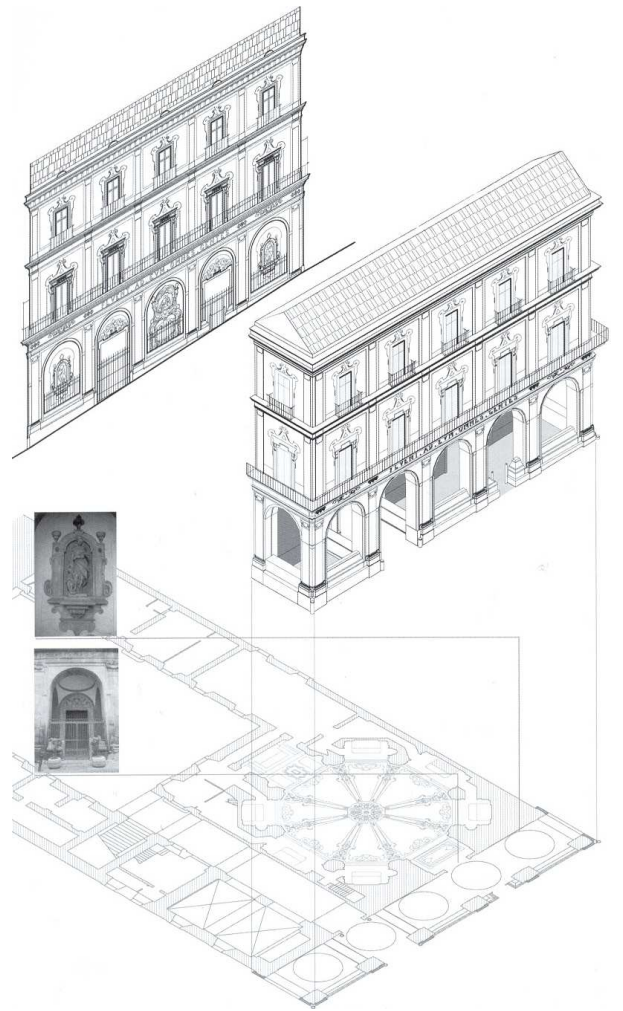


**FIG. C – 4:** Fotografi teke frå innsida av palassetts *portico*. Vi  
ser delar av skulpturane og portalrelieffa. Skulpturprogrammet  
er ein variasjon over tradisjonen med å plassera MATER  
MISERICORDIAE over dører, utvida til å dekkja heile  
inngangspartiet, men framleis med Maria & Barnet i sentrum,  
symmetrisk flankerte av supplerande figurar. Legg merke til at  
kvar modul har ein tempelkuppel i miniatyr over seg.

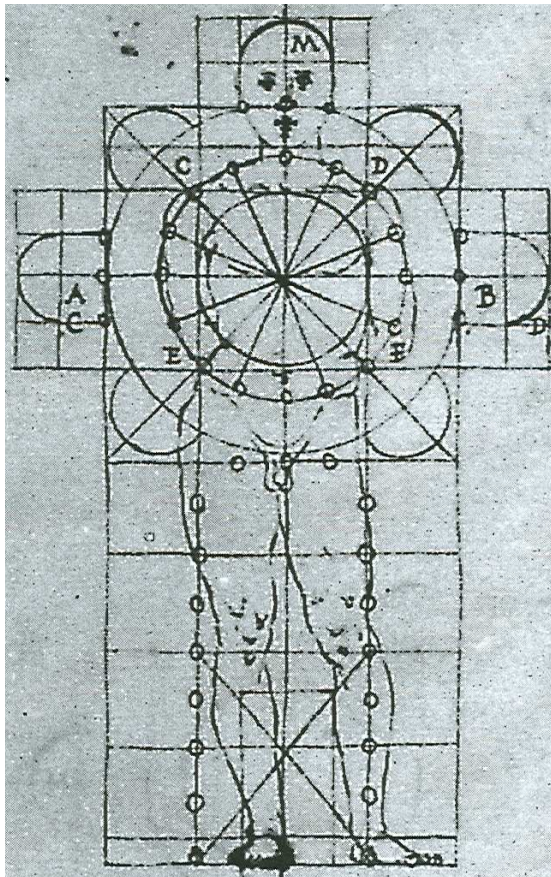




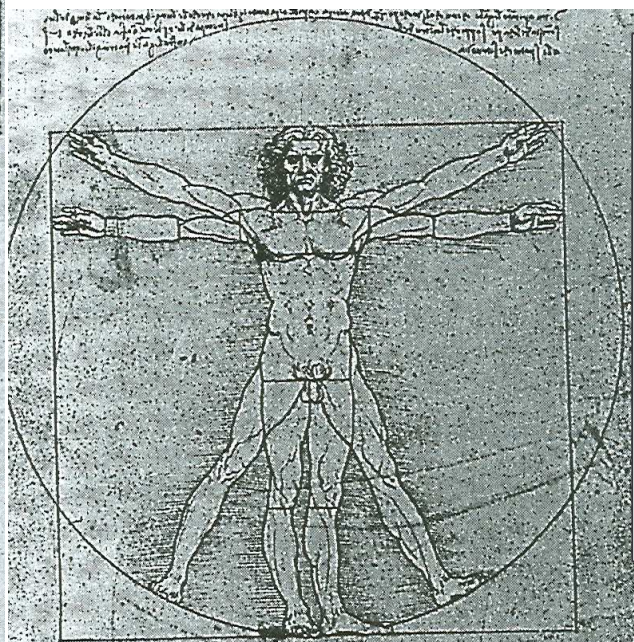
**FIG. C – 5:** Den eldste bevarte planteikninga til "Pio Monte", laga av **Fra Bonaventura Presti** i 1680. Dei 25 punkta på sida forklarar dei ulike delane av bygningskomplekset.



**FIG. C – 6:** Denne teikninga gjev oss ei samlande oversikt over palasset. Ein vert kjent med heile planløysinga, med inndelinga i 5 modular, og med vekslinga mellom skulpturar og inngangsparti. Fasaden er gjengjeve i to- og tredimensjonalt format.



**FIG. C – 12:** **Francesco di Giorgio Martini:** Kyrkje i menneskelege proporsjonar. Hovud, bryst/ hjarte, bein og armar sjåast i samanheng med kyrkjekroppens arkitektur og liturgi nøyaktig som teksten skildrar.



**FIG. C – 13:** **Leonardo da Vinci:** "Vitruvius - mannen": Om korleis harmoni mellom kvadratet og sirkelen kan skapast.

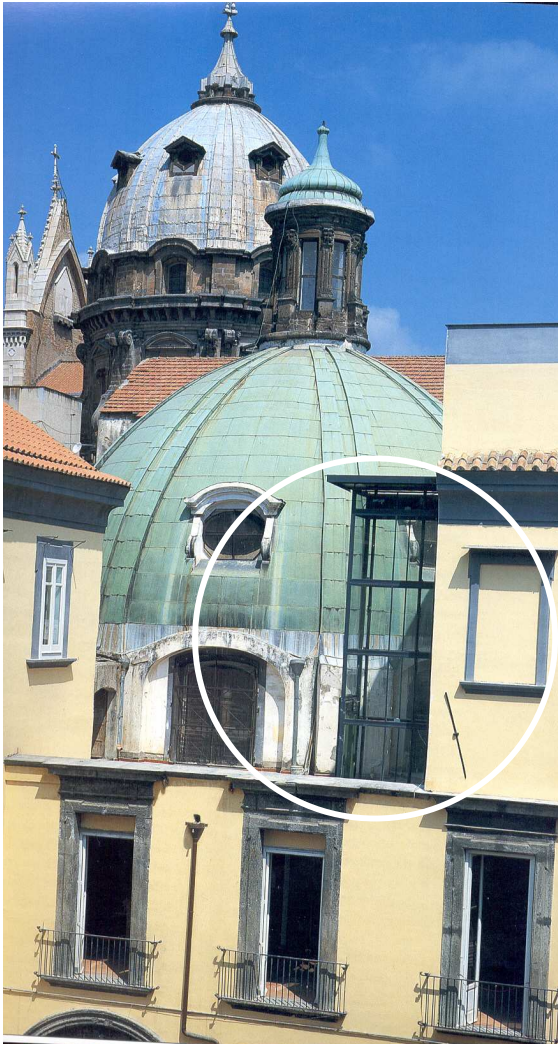




**FIG. C – 9:** Giacinto Gigante: “”Piazza Riario Sforza” med ”La guglia di San Gennaro”” (akvarell), 1849, Museo di Capodimonte, Napoli. Vi ser korleis plassen ein gong var ein populær samlingsstad, og at sideinngangen til domkyrkja bakarst var mykje nytta.

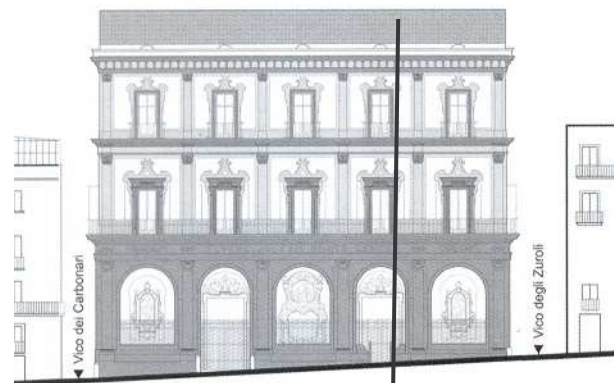
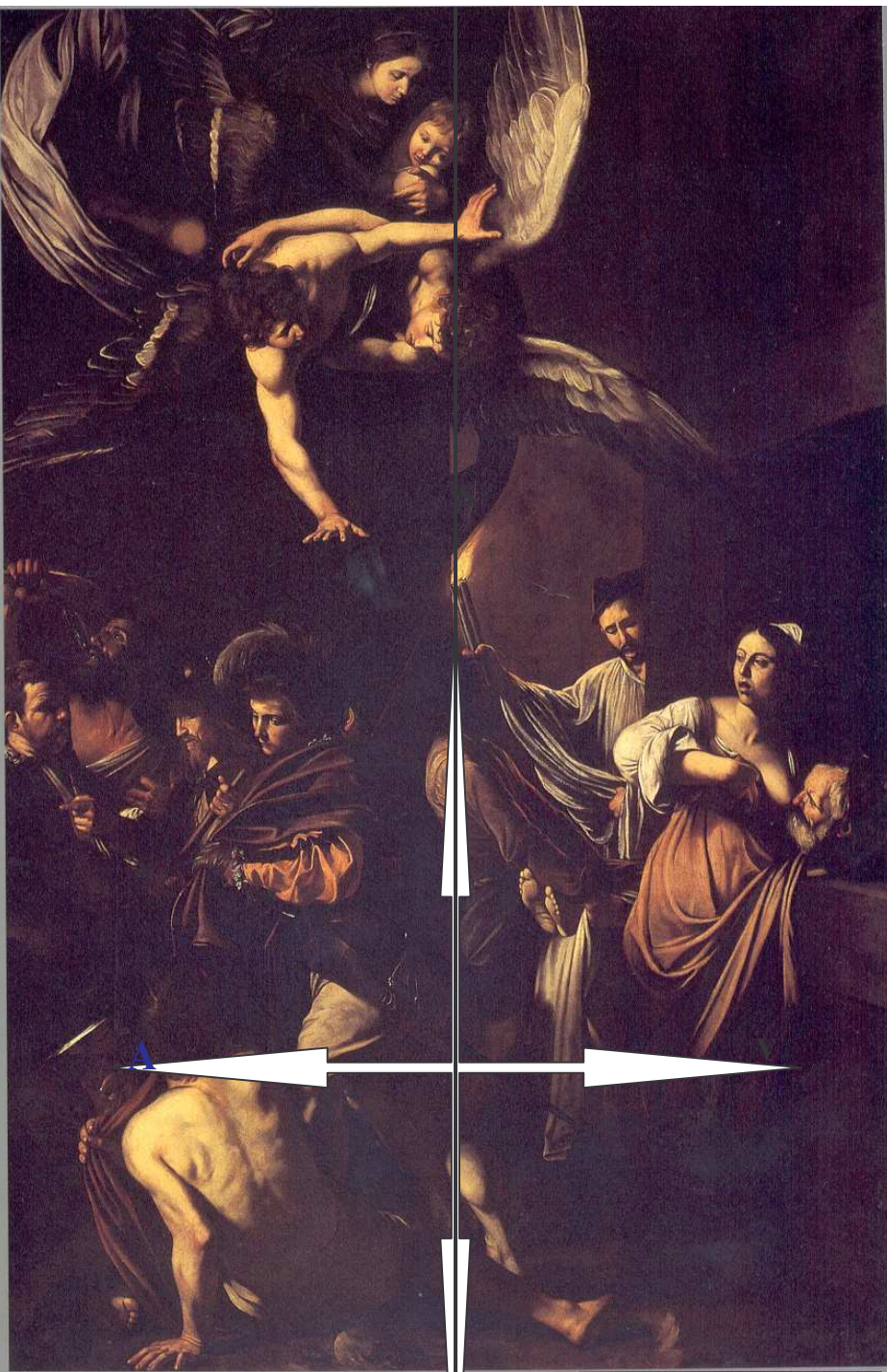


**FIG. C – 8:** Fotografi av votivmonumentet *Guglia di San Gennaro* rett framfor kyrkja *Pio Monte* sin inngang. I motsetnad til *Via Tribunali* (**FIG. C – 2**) sin tverrgåande akse (no ser vi mot sør), er dette kontemplasjonens og visjonens akse.

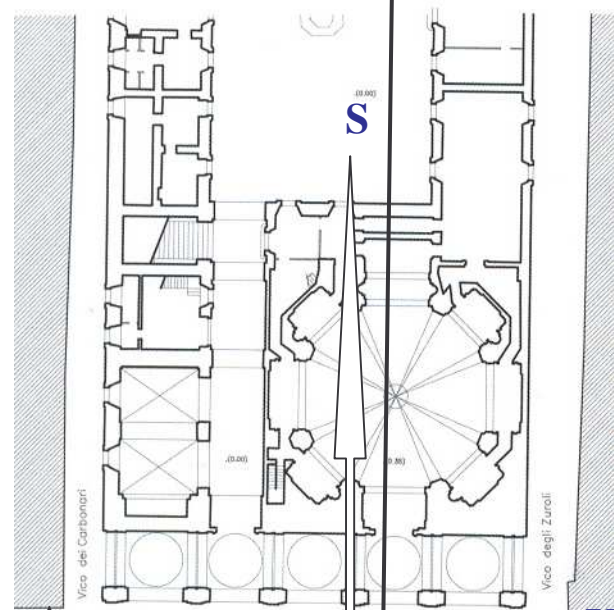


**FIG. C – 7:** Frå *Pio Monte* - palasset sin *cortile*. Kuppelen er synleg her frå baksida, men ikkje frå den tre etasjar høge fasadesida, som vi skimtar takhellene på bak. Heilt i bakgrunnen er den noko større kuppelen på ”*San Januarius* - kapellet”, tilknyta domkyrkja frå starten av 1600 - talet. Innringa i kvitt er glasheisen, den nybygde, tredje inngangen for besøkjande til museet og arkivet, i tillegg til b - modulane sine historiske inngangar.

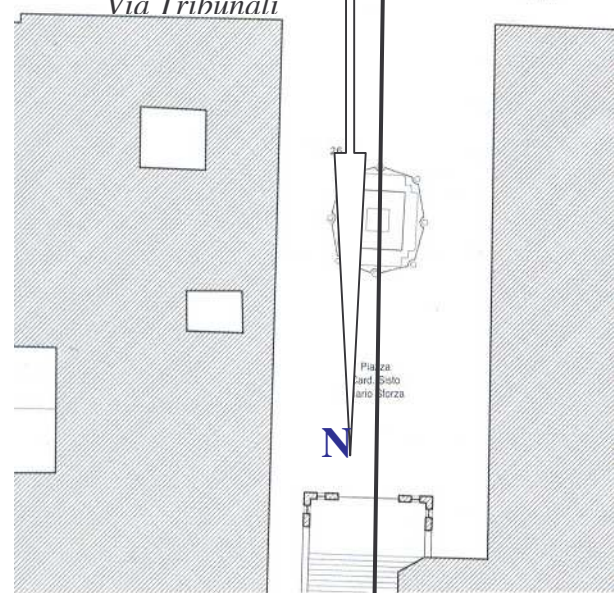




Via Tribunali



Via Tribunali



**FIG. C – 11:** Dei to figurane saman viser korleis måleriet og arkitekturplanen i høve til sin ytre ekstensjon er interkoordinerte i høve til det vi har kalla ein spirituell, vertikal nord - sør - akse og ein materiell, horisontal aust - vest - akse.

Langs den horisontale aksen foregår dagleglivets handlingar både i biletet og i *Via Tribunali*. Langs ei vertikal symmetrilinje som deler både altarverket, kyrkjearkitekturen og *Piazza Riario Sforza* i to like store deler, kan vi kontemplera den religiøse dimensjonen som må vera til stades for at aksjonen skal få ei samlande mening. Det aktive og kontemplative må balanserast og er gjensidig avhengige av kvarandre.

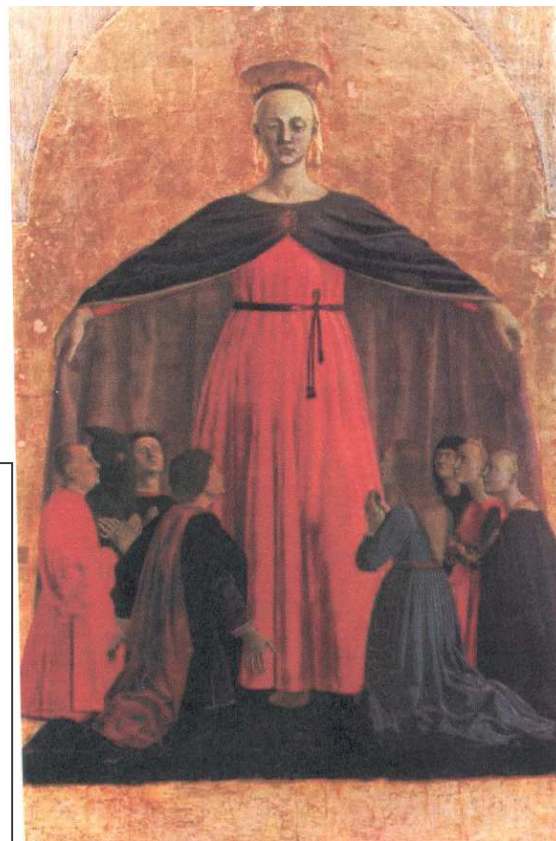
**FIG. C – 10, (JFR. C – 11):** Teikning som viser korleis symmetrilinja går gjennom høgaltar, kyrkjerom og portal. Via votivmonumentet på plassen bind ho saman *Pio Monte* med det ytre rommet så vel som med sideinngangen til domkyrkja nedst, i *ecclesia* sin perspektiviske orden.





**FIG. C – 14: Piero della Francesca:**  
 “*Madonna della Misericordia - polyptyket*” (ca 1460), samt detalj av sentralmotivet (90 x 130 cm).

Vi legg merke til korleis Maria som bilete på kyrkja, no i altarposisjon, framleis samlar dei truande under si apsis- eller kuppel - kappe, symmetrisk og frontal. Den Krossfesta har både liturgisk og strukturelt same plasseringa som si med - lidande, miskunnsame mor.



**FIG. C – 15: Ukjent kunstnar:** “*Tronande Maria & Jesus flankerte av helgenar*”, (datert 1143), “*St. Maria in Trastevere*”, Roma. Mest interessant for oss her er korleis det symmetriske og allegoriske hovudmotivet i kyrkja trinnvis vandrar gjennom rommet frå ein opprinneleg apsis - posisjon (fig. 15), til altaret (fig. 14) og endeleg, (fig. 16), stig dei heilage vesen direkte ned til folket i skipet, slik at guddommen vert levande til stades der og då. Det religiøse meiningsinnhaldet i dei tre ulike delane av gudshuset; apsis, altar og skip, smeltar saman òg i ikonografien i ein parallell prosess. Måten vi bør sjå “*Dei sju miskunns gjerningane*” òg som ledd i denne historiske prosessen, i forhold til sin kontekst, viser FIG. C – 16 oss.



**FIG. C – 16: Michelangelo Merisi da Caravaggio:**  
 “*Rosenkransens Madonna*” (olje på lerret, 365 x 250 cm), “*Kunsthistorisches Museum*”, Wien. Framleis er Kristus og Maria eksakt i sentrum. Dei flankerande helgenane er trekt inn i måleriet og danner ei vernande kuppel - kappe rundt det anonyme folket nedst, eit nytt element. Ein stor, raud fold stengjer for apsisens mellomaldervisjon til høgre over oss: Gud kan berre gripast som eit okkult lys, med mørke og lys, ånd og materie, samanfalda.

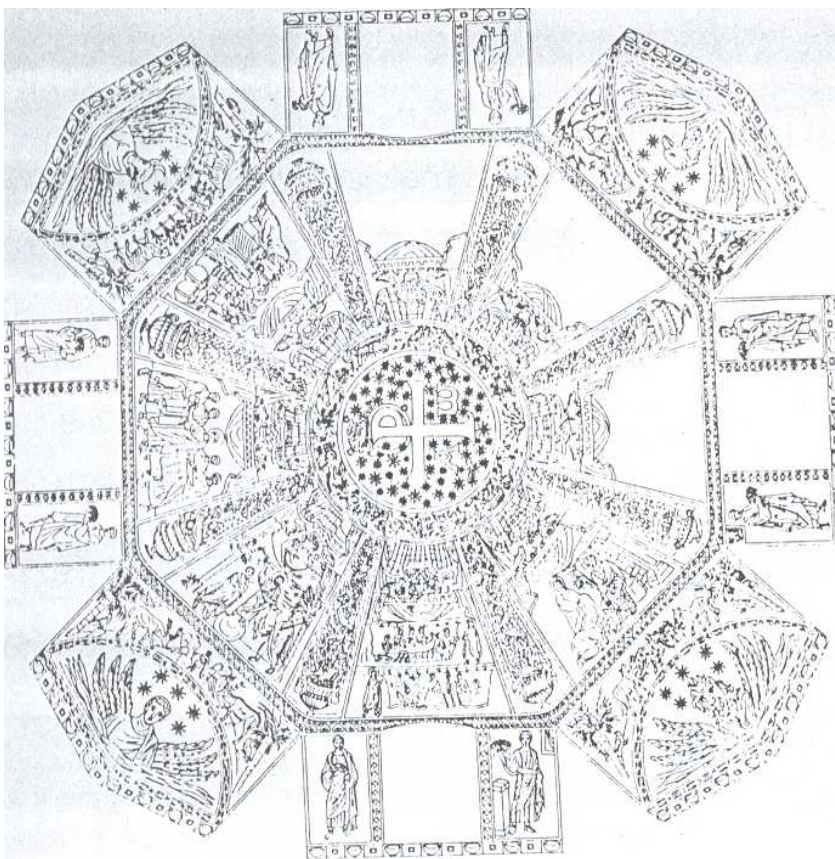




**FIG. C – 17:** Giotto: "Dommedag" (ca 1305). Arena – kapellet, Padova. Dei fordømte er til venstre, dei frelste til høgre for den triumferande Kristus i ein antitetisk opposisjon. Fresken er plassert på vestveggen, over utgangsdøra.

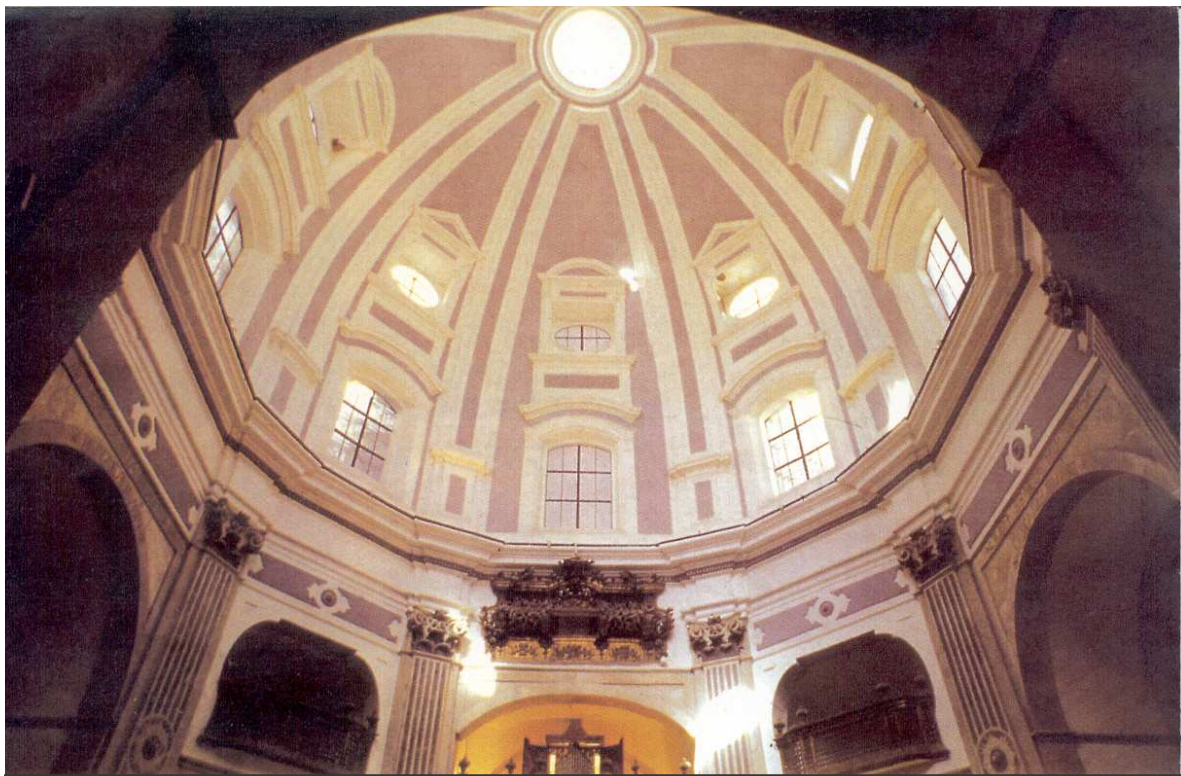


**FIG. C – 18:** Ein av kyrkjerommets to *acquasantiera* for oppsamling av heilagt vatn til rituell reinsking av lekamen. I tråd med allminneleg praksis er dei plasserte på kvar si side av døra. Det er lagt mykje pengar og handverk ned i denne liturgiske gjenstanden.



**FIG. C – 22:** Skjema over takmosaikkane i dåpskapellet "San Giovanni in Fonte", (ca 380), i Napoli domkyrkje, berre eit par skritt unna *Pio Monte*. Teikninga her er ein delvis rekonstruksjon. Det er ikkje berre inndelinga i åtte sektorar, ein for kvar scene, som minner om vår kyrkje. Måten dei dekorative og symbolske bi - elementa er organisert mellom hovudmosaikkane, minner påfallande om det strukturelle bandet mellom golvintarseringar, måleriprogram og kuppel i den lærde Picchiatti sitt oktagonale bygg ved sida av. Etter det eg kjenner til, har ingen påpeika desse plausible samanhengane før. I hans golv ser vi den same vifteforma i dei frodige linjene som radierar ut frå eit emfatisk sentrum. Kuppelen med si store lanterne bidrar til at vi skal få den same visjonære oppleving som tilsvarande stad i det tidlegkristne baptisteriet representerar. Om vi innbillar oss at vi flyttar mosaikkane ut av sektorane til sidene, har vi faktisk "fått" **FIG. C – 23!**





**FIG. C – 19:** Her ser vi kuppelen i kontinuitet med gigantpilastrane i rommet nedanfor, samstundes som vi får ei fornemning av hans illuminerande kraft.

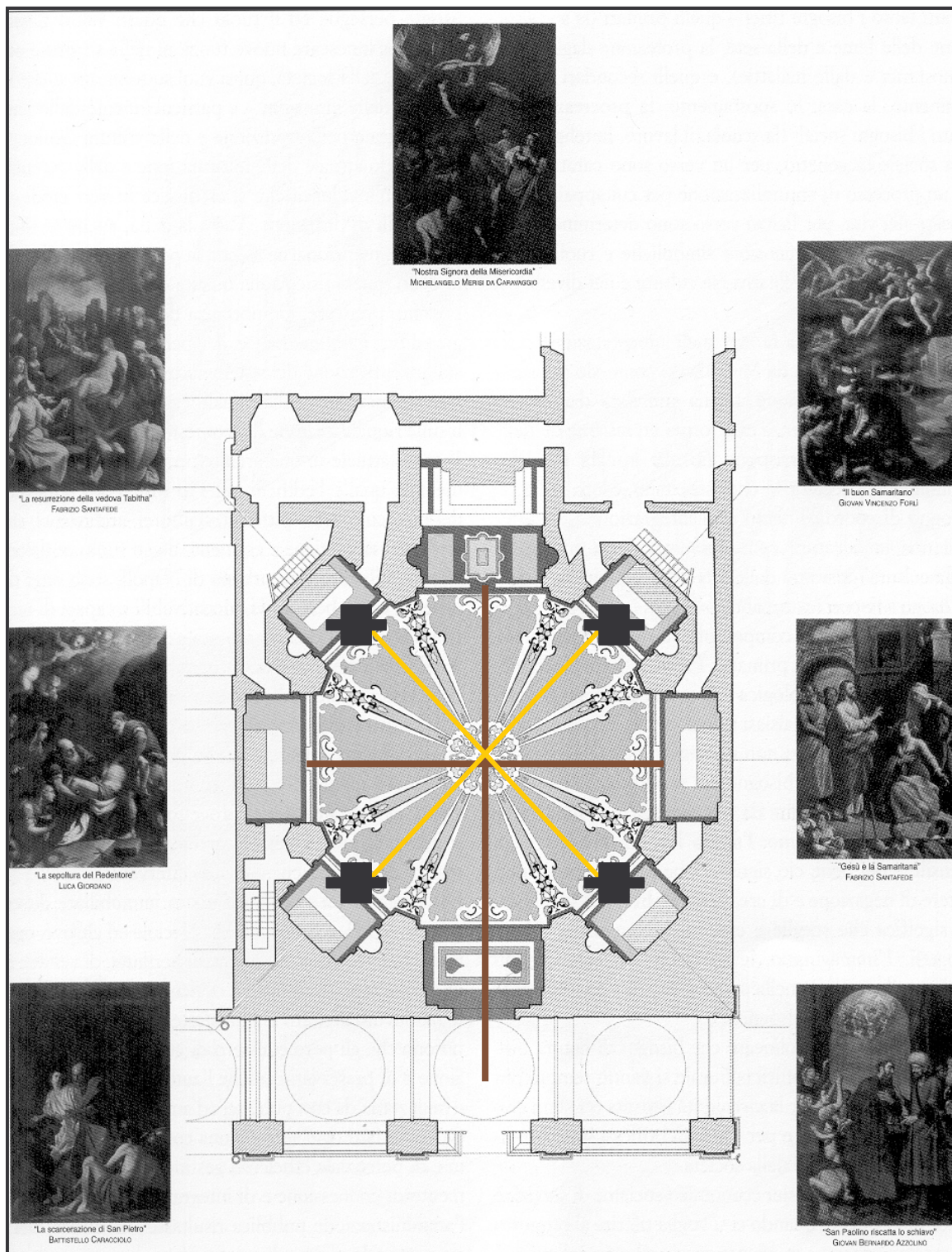


**FIG. C – 20:** Igjen frå *Pio Monte* sitt indre rom. Vi står med ryggen til hovudaltaret og ser i retning av den såkalla motfasaden, med døra og med Luca Giordano – kopien ”*Jesus og kvinna som vart gripen i hor*”, over. Verket er i sin utstillingskontekst ei interessant ikonografisk tolking av dommedagstemaet.



**FIG. C – 21:** Kuppelen i kyrkja, kunstmediets uttrykk for det ekstatiske møtet mellom Gud og menneske i ein medierande nivå. Dei store vindauga er ein slags representasjon av kuppelkåpas transparens, i fråveret av kjerubar/serafar og visualiseringar av helgenens apoteose. Samanlikn òg med **FIG. C – 23**.





**FIG. C – 23:** Golvplanet med dei sju altarmåleria. Legg merke til hovudaksane, diagonalaksane og samanhengen med *Pio Montes* emblem; korset og lysstrålane. Sjå òg dei fire kardinalpunkta. Samanlikn FIG. C – 13 og FIG. C – 22, samt *"visuell innleiing"*.



**FIG. C – 24:** Slik ser stiftingas offisielle emblem eller våpen ut, som går igjen på alle nivå i dette leksamfunnet, både i kyrkja sitt program og i verksemda utanfor kyrkja. Strålar går diagonalt ut frå korset (jfr. FIG. C – 23) som kronar toppen av eit fjell bygd opp av sju miskunnsgjeringar. Mottoet er henta frå Jesaia 2, 2 sitt apokalyptiske fjell: *"Og dit skal alle folkeslag strøomme"*.





**FIG. C – 25:** Luca Giordano (Napoli 1634 - 1705): "La sepoltura del Redentore"/ "Gravlegginga av Jesus" (olje på lerret, 310 x 210 cm. 1671).



**FIG. C – 26:** Giovanni Baglione (Roma 1571 - 1644): "Sepoltura di Cristo"/ "Gravlegginga av Jesus" (olje på lerret, 280 x 175 cm. 1608). Det einaste verket som ikkje vart med vidare frå Confortos kyrkje, truleg pga avvikande storleik.



**FIG. C – 27:** Fabrizio Santafede (Napoli ca 1560 - 1628): "Cristo ospitato in casa di Marta e Maria"/ "Kristus som gjest i huset til Marta og Maria" (olje på lerret, 310 x 210 cm. 1612)

**FIG. C – 28:** Fabrizio Santafede: "San Pietro che resuscita Tabitha"/ "St. Peter som gjenoppvekkjer Tabitha" (olje på lerret, 306 x 205 cm. 1611).



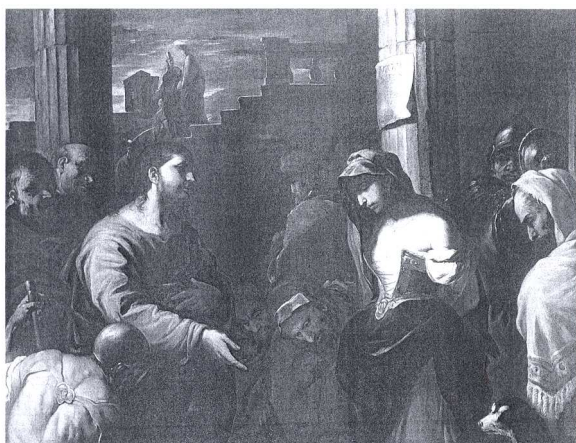




**FIG. C – 29:**  
**Giovan**  
**Bernardo**  
**Azzolino**  
 (Cefalù?  
 1572 -  
 Napoli  
 1645): "San  
 Paolino che  
 libera lo  
 schiavo"/  
 "St. Paolino  
 som set fri  
 slaven" (olje  
 på lerret, 306  
 x 210 cm.  
 1626).



**FIG. C – 31:** Giovan Battista Caracciolo, kalla  
 Battistello (Napoli 1578 - 1635): "Liberazione di  
 San Pietro"/ "St. Peter sett fri frå fengselet" (olje på  
 lerret, 310 x 207 cm. 1615).



**FIG. C – 32 og 33:** Ukjent (kopi av Luca Giordano  
 – original frå 1656): "Gesù e l'adultera"/ "Jesus og  
 kvinna som vart gripen i hor" (olje på lerret, 180 x  
 235 cm. truleg 1660 - åra). Typisk symmetrisk  
 concordia - scene. Samanlikn òg med FIG. C – 20,  
 der brukskonteksten visast tydelegast.

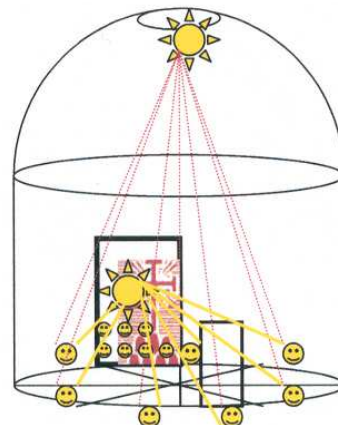
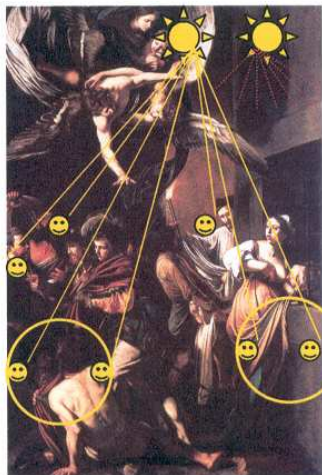


**FIG. C – 30:**  
**Giovan**  
**Vincenzo**  
**Forlì:**

(dokumentert i  
 Napoli 1592 -  
 1639): "Il  
 Buon  
 Samaritano"/  
 "Den  
 miskunnsame  
 samaritanen"  
 (olje på lerret,  
 306 x 205 cm.  
 1608).







**FIG. C – 34/ D – 8:** Her ser vi på det mest fundamentale nivået dei analoge strukturane som stiftinga (dvs emblemet, nærare omtalt i neste kapittel), hovudaltarmaleriet og tempelkyrkja har felles. Smilefjeset er ei einskild miskunnsjgjerning. Komposisjonar, bruk og meining vevast utover 1600 - talet tett inn i kvarandre. To er innsirkla der ein person samstundes utførar to gjerningar i maleriet. Sola symboliserer guddommeleg nærvære i alle tre skjema, eit nærvære som her både er *lux*, utan synleg opphavskjelde, og *lux* som den reine, inkarnerte guddom, *lux tenebris*; Jesus, Maria, kuppelen, lanterna, Diana.(sjå òg ”visuell innleiing”.



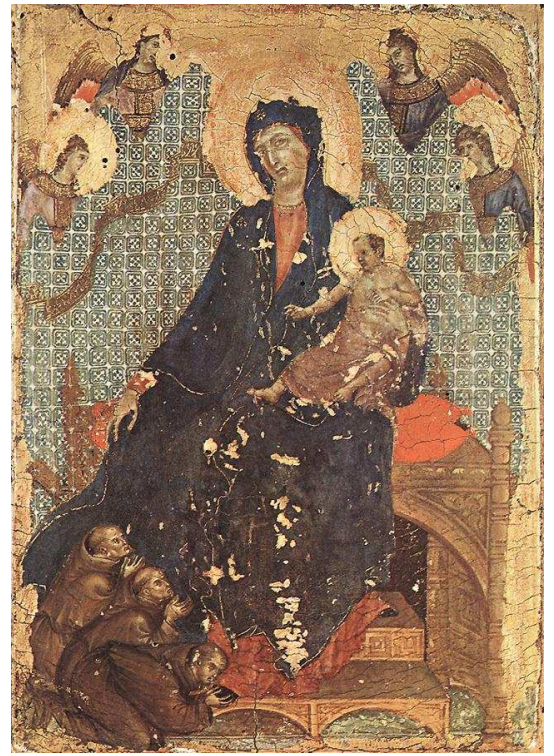
**FIG. C – 35 (til venstre) og 36:** ”Cerasi - kapellet” i ”Santa Maria del Popolo” i Roma (ca 1600): Eit samarbeidsverk mellom fleire kunstnarar, m.a. **Caravaggio**. Ein innordnar seg det teologiske programmet, men eit *Gesamtkunstwerk* a la **FIG. C – 36**, er det ikkje: ”Cornaro - kapellet” (1647 - 52) av **Gianlorenzo Bernini**, er kanskje det første barokke *Gesamtkunstwerk* etter den ytre definisjonen. Her er det ikkje meningsfullt å skilja mellom kunstartar eller ulike verk.





**FIG. D – 1:** Det trengst ikkje meir enn ein primitiv collage for å visa kor innfolda, bokstaveleg talt, tenesteytingar, måleri, administrasjon og ulike typar arkitektur er i kvarandre hos stiftinga Pio Monte. Drivne av den guddommelege kjærleik, handlar (jfr. sverdet) dei sju styremedlemmene i imitasjon av St. Martin, der dei sit rundt rådsbordet. Bak helgenen er lanternelampa, biletet, det liturgiske utstyret, spiret, dei to verka over sjukehusdørene, alle ca på helgenens mellomnivå, og dei underbyggjer kvarandre sin felles funksjon som lyset i materien, mediatørane mellom Gud og menneske. Sjukehuset er foreiningas eige "Elena d'Aosta". Legg merke til biletbuken i salane; korsforma, kappemadonnaen og emblemet, som ein slags essens av kyrkjeprogrammet. Folden viser gjensidigheitsdynamikken i opp- og nedstiging mellom hjelpar og trengande i forhold til miskunnsomgrepet. T.d. å hjelpe ein pasient opp av sjukesenga, er ei heilag handling, og kvar gong ho repeterast i dagleg virke, fornyar nedlegginga av grunnsteinen til Pio Montes kyrkje i spirituell forstand (jfr. steinen/ *pietra/ Pietro* på golvvet.





**FIG. D – 4: Duccio di Buoninsegna:**  
 ”Madonna dei Francescani” (ca 1285),  
 tempera på panel, 23.5x16cm,  
 Pinacoteca Nazionale, Siena. Sjølv om  
 dette nok var eit portabelt andaktsbilete,  
 toler verdas kanskje eldste bevarte  
 MATER MISERICORDIAE - måleri  
 altså godt samanlikninga med  
 Caravaggios verk, både historisk,  
 kompositorisk, epistemologisk og  
 funksjonelt. Både oratorium og  
 andaktsmåleri etablerar private soner til  
 innbildningsstyrt bøn for individuelle  
 brukarar i den daglege vandringa. Frukt  
 av samanstillinga er ei relevant gjensidig  
 meiningsutdjuing.

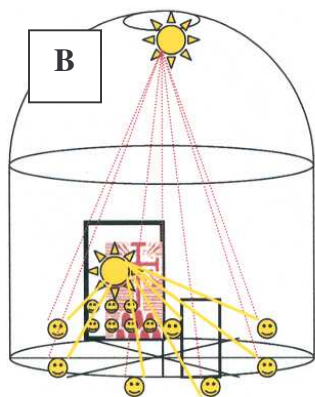
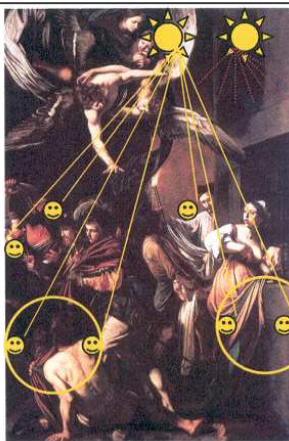
**FIG. D – 3/ B – 1(NB! D – 2 = A – 20):** Biletutsnittet viser sentrum av kyrkjeoratoriets vindauge mot verda. Det er meint å vera blikkfokus ved individets framseiing av bønner i avlukket. Oratoriet er i *piano nobile* og inngår såleis i museets framvisning, liksom styrerommet. Historisk sett er hovudpoenget at boksen skulle vera ein avskjerma hage; ein *hortus conclusus* der dei einskildestyremedlemmene i samband med møteverksemda i nabosalen kunne trekka seg attende og ta til seg den spirituelle næringa konstitusjonens **punkt 31** (jfr. hovudtekst) skildrar. Styrkinga er viktig i det som her karakteriserast som hjelpearbeidets daglege slit. ”Næringsopptaket” skjer visuelt, ved brukarens innbildning av det liturgiske utstyret i dets teologiske utstillingsorden, og i denne funksjonen er Caravaggios måleri med sine *exemplum virtutis* hovudkomponenten. Måleriets kontekstuelt intenderte mening er underbygd av kapellet talrike relaterte og interrelaterte komponentar, t.d. den blodraude løparen langs smertens veg opp til altarets martyrgravstein og korset. Trekantane i golvet er stiliserte fjell/ *Monte* som refererer til elevasjonen. Altermentsalet sine stiliserte gule og kvite liljer gjentek naturens eigne eksemplar av denne reinskapens blome i to vasar bak. Mange fleire gjenstandar utdjupar måleriets mening som indikert, og dei intervisuelle kombinasjonsmoglegheitene er uendelege. Men essensielt tilbyr oratoriet medlemmene moglegheita til (med)kon-templasjon av praktiseringa av nattverdssakramentet med tilhøyrande skriftlesing i det ”eigentlege” tempelet. Den kon-templerte samanhengen mellom materialitet og spiritualitet i måleriet, utdjupa i kapellet, betrakta gjennom oratorievindauget, skal den fromme i notid som fortid fasthalda under miskunnsarbeidet i sin kvardag. Min påstand er at det skildra ramme-vilkåret er blant dei få som opnar opp for ei optimal forståing av denne kunstens historisk intenderte mening frå vårt synspunkt. (Sjå òg ”visuell innleiing”).



**FIG. D – 5:** *Pio Monte* sitt emblem, som i høgaste grad lever opp til si rolle ved å vera det emblematiske uttrykket for sin institusjons mening. Aspekta vil verta utdjupa utover i kapitlet.



**FIG. D – 6:** Dagens rundebord, i dokumenta frå 1604 og 1605 referert til som "rota" og "consulta", med overoppsynsmannen eller "Deputato del Patrimonio" sin noko større, raude stol. Rådsbordet er ein moderne variant av det opphavlege 1600 - tals bordet. Grunnen til at det no er åtte, og ikkje sju dokumentmapper i skinn, er at den siste er reservert skrivaren, som er ansvarleg for å bokføre alle styrets vedtak.



**FIG. D – 8:** Dei før omtalte analogiane mellom måleri, kyrkje og stiftingas emblem, er like relevante å ha for sitt indre blick i dette tredje kapitlet. **B** er òg identisk med **FIG. D – 10**.



**FIG. D – 7:** Ukjent: Heptagonalt bord frå 1600 - talet, nøttetre og perlemor, 84x150x150 cm. Dette opphavlege rådsbordet har sju sektorar, ein for kvart styremedlem, og med ei innbyrdes rekkefølge som respekterer den regulerte rotasjonen. Nederst er stillingsoppgåva skriven inn, i midten emblem & motto, og øvst sju englar som kanskje har programmessig samanheng med Picchiattis første plan om å laga kjerubar òg i kyrkjas høgaste punkt; kuppelen. Skrivaren er sjølvstilt til stades og produserer dokumentasjonen av aktiviteten, om han ikkje enno har fått eit eige fysisk område.



Periodo	Spesa per l'assistenza	Totale delle entrate
marzo-agosto 1604	748,80	794,30
sett. 1604-febb. 1605	1.844,02	5.399,58
marzo-agosto 1605	1.665,96	6.132,00
sett. 1605-febb. 1606	962,91	5.202,81
marzo-agosto 1606	2.086,49	3.245,47
sett. 1606-febb. 1607	1.718,25	4.695,00
marzo-agosto 1607	2.361,07	3.985,57
sett. 1607-febb. 1608	1.515,63	13.938,16
marzo-agosto 1608	2.024,95	7.726,60
sett. 1608-febb. 1609	655,41	12.629,99
marzo-agosto 1609	735,33	4.515,40
sett. 1609-febb. 1610	788,70	5.300,62
marzo-agosto 1610	611,90	4.432,45
sett. 1610-febb. 1611	580,90	2.384,54
marzo-agosto 1611	1.535,88	6.173,64
sett. 1611-febb. 1612	1.561,04	2.963,44
marzo-agosto 1612	1.208,04	4.068,30
sett. 1612-febb. 1613	900,94	5.393,77
marzo-agosto 1613	1.427,86	11.010,26
sett. 1613-febb. 1614	1.639,43	10.378,77
marzo-agosto 1614	1.707,62	8.347,63
sett. 1614-febb. 1615	1.374,07	2.945,43
marzo-agosto 1615	2.471,39	5.497,11
sett. 1615-febb. 1616	1.408,38	3.630,10
marzo-agosto 1616	2.275,39	4.198,96
sett. 1616-febb. 1617	1.341,45	3.288,66
marzo-agosto 1617	1.661,33	3.099,13
sett. 1617-febb. 1618	1.599,45	3.357,03
marzo-agosto 1618	2.115,24	2.735,71
sett. 1618-febb. 1619	1.246,23	19.921,76
marzo-agosto 1619	2.377,23	11.034,40
sett. 1619-febb. 1620	1.712,48	8.335,72
marzo-agosto 1620	2.227,45	5.647,95
sett. 1620-febb. 1621	2.209,82	7.508,11
marzo-agosto 1621	3.561,19	19.459,44
sett. 1621-febb. 1622	2.351,01	24.715,46
marzo-agosto 1622	4.547,23	8.625,41

**FIG. D – 9:** "Tabella 6", som viser akkumulasjonsprinsippet for vårt *Monte* i økonomisk forstand. Trass i store periodiske svingingar frå semester til semester (kolonne 1), ser vi generelt at det som går til assistanseutgifter (kolonne 2), er prosentmessig mykje lågare beløp enn dei totale inntektene i same periode (kolonne 3). Bidraga målt i reine pengar, viser ein klar aukande tendens likevel.



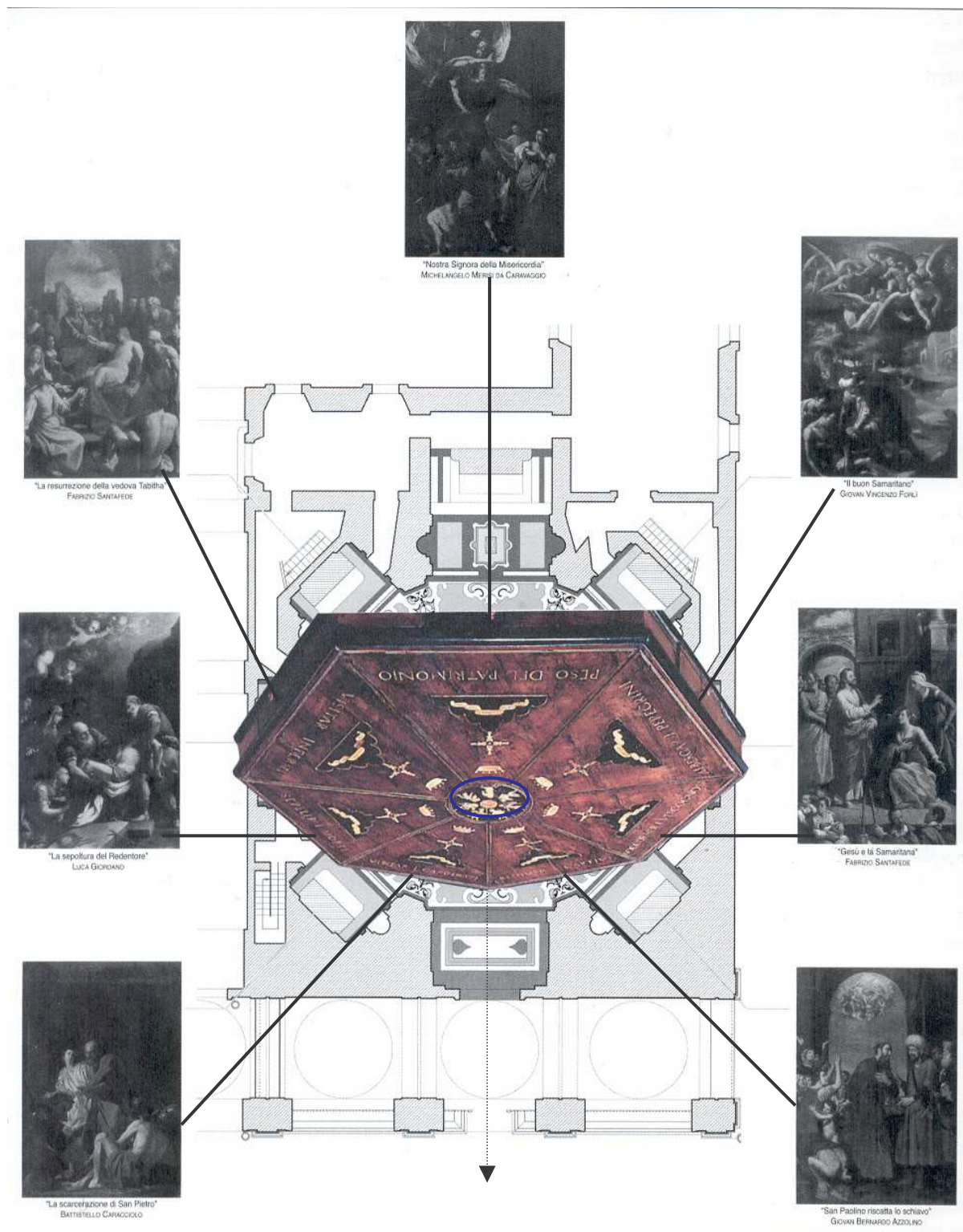
**FIG. D – 12:** Fabrizio Santafede: "Jesus som gjest i huset til Marta og Maria", 1612, olje på lerret, 310x210 cm.



**FIG. D – 13:** Giovan Vincenzo Forlì: "Den miskunnsame samaritanen", 1608, olje på lerret, 306x205 cm.



**FIG. D – 14:** Fabrizio Santafede: "St. Peter gjenoppvekkjer Tabitha", 1611, olje på lerret, 306x205 cm.

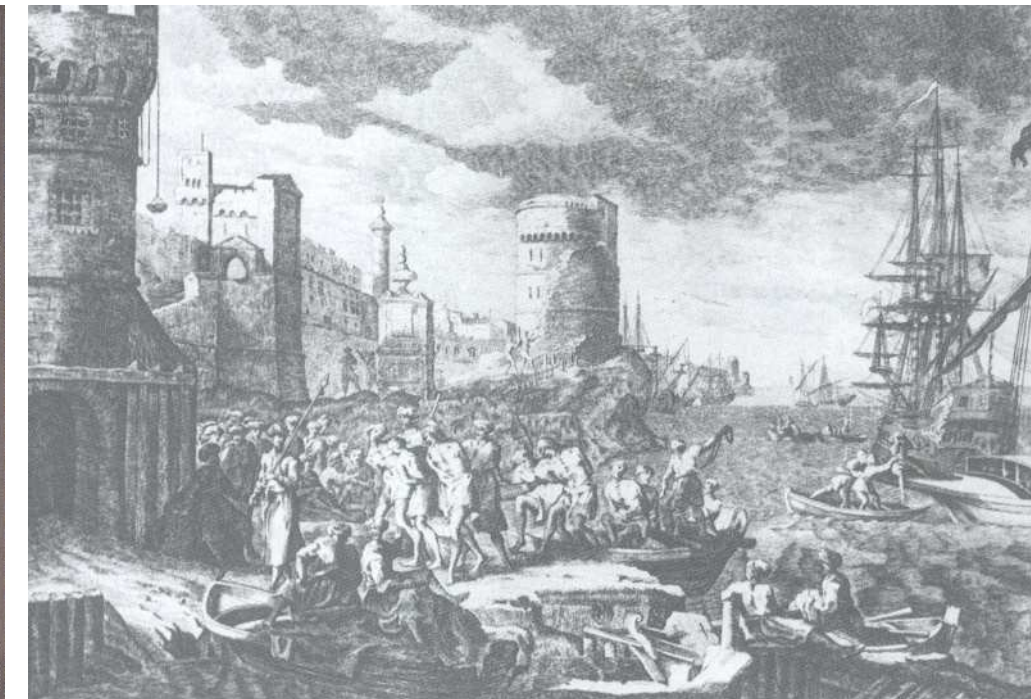


**FIG. D – 11:** Visuell samanstilling som viser samanhengen mellom 1600 - tals bordet, lagt over tempelgolvet, gjerningsadministrering, kapella, kyrkjias biletprogram og motiva. Berre ein åttande sektor ved døra nedst (pil) manglar for at analogiføringa skal vera komplett. Sentrum, alternativt spissen på kvar sektor, med englar og innsirkla i blått, er ein mogeleg parallell til kuppelen.





**FIG. D – 15:** Dagens termeanlegg/ kurbad i landsbyen Casamicciola på øya Ischia rett utanfor Napoli, starta alt i 1606, men seinare ombygd. Dette fotoet frå tidleg i førre hundreår viser den aktuelle bygningen.



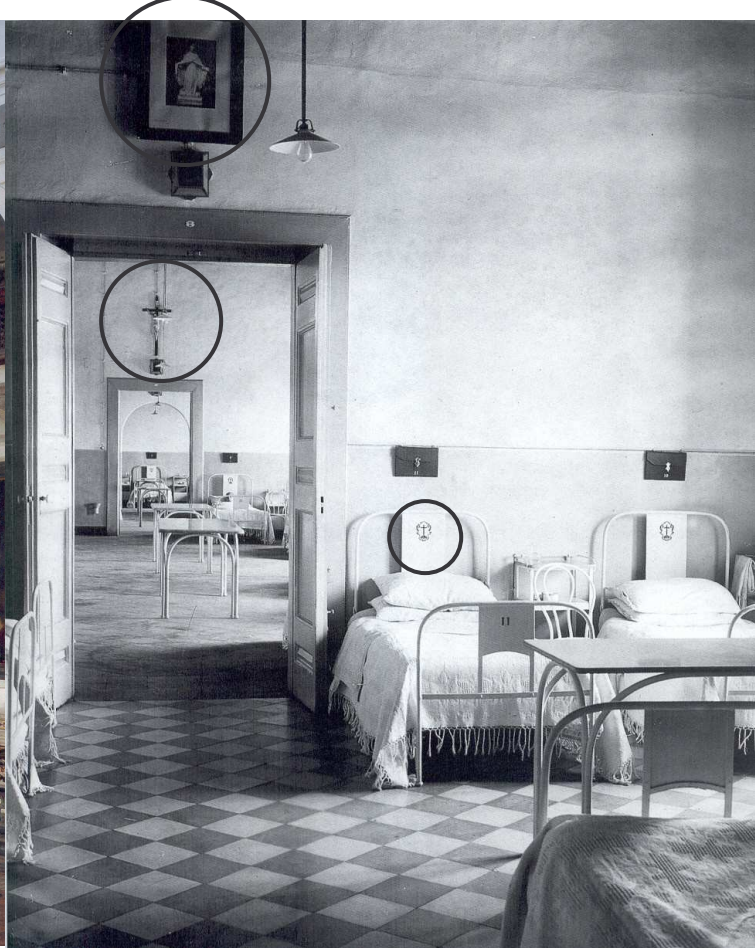
**FIG. D – 16:** Bergensaren Christian Børs arbeidde ved hoffet i Algier i 1769 - 72. Etter frigjevinga fekk han kaffi-skjenkardrakta si med attende til heimbyen. Modellen er tipp - tipp - tipp - oldebarnet, som òg heiter Christian Børs. *Bergen Museum.*

**FIG. D – 17:** Dette sticket laga ca år 1700 viser dei meir negative opplevingane ved slavetilværet, som kunne arta seg ulikt frå person til person. Dårleg kledde slavar drivast med makt frå dei tyrkiske skipa inn til byens marknad. *Greenwich; National Maritime Museum.*

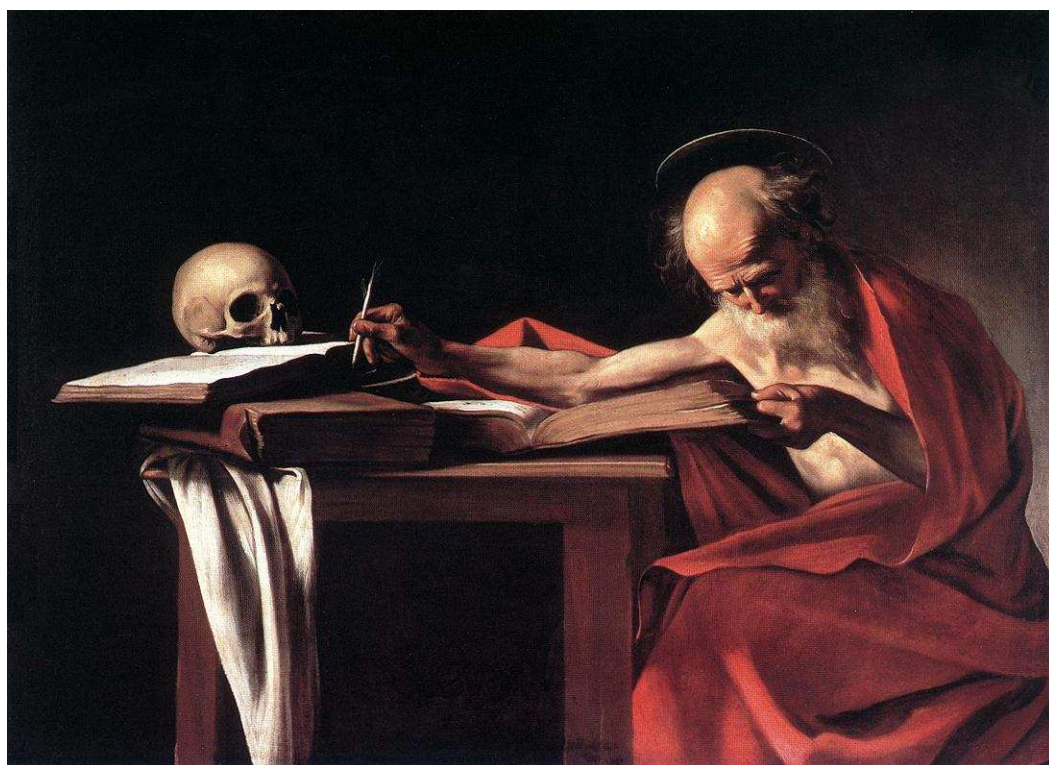




**FIG. D – 18:** Den såkalla motfasaden med døra og den symmetriske ordna Luca Giordano - kopien "Jesus og kvinna som vart gripen i hor", over.



**FIG. D – 20:** Fotografi frå tidleg på 1900 - talet av herreavdelinga til Pio Montes sjukehus "Elena d'Aosta", som ein i slutten av 1960 - åra er tvinga til å overlevera staten ut frå tidas sanitetslover. Legg merke til korleis fundamental ikonografi frå kyrkja til stiftinga like eins er inkorporert i driftsbygninga sitt visuelle program. Ved å plassera korset og miskunnsmadonnaen over dørar som alle menneske går under, og emblemet i gavlane på senger sjuke skal stiga opp frå, viser den fromme stiftinga at religiøse bilete i si opphavlege meining er tett bundne til ein omfattande bruksdimensjon. Denne forstår forholdet mellom menneske, gjenstandar og idear ganske forskjellig frå det t.d. kunstmuseet meiner med biletbuk. For gjenstandane må det påpeikast at i dei tre nemnte tilfella flyt ting og biletes funksjon - meining saman. Dører realiserer biletetets representasjon, og to ulike bilete representerar dørenes funksjon.



**FIG. D – 19: Michelangelo Merisi da Caravaggio: "St. Hieronymus", ca 1606, olje på lerret, 112x157 cm, Galleria Borghese, Roma.**  
Vi ser korleis kommunikasjonen mellom dei to inverterte bilethalvdelane kjem i stand ved den utstrekte handa sitt skrivearbeid. I den praktiske handlinga vil Ordet visa seg via materialet. Trur vi at vi kan retta blikket direkte over til den andre sida, vil dets sanning aldri gjenopplivast for oss, men forbli livlaust som kraniet. Gjennom aksjonen vert det kontemplerte mediet transparent. Materialet og ånden, bundne saman av handa, gjer fjern vitens lys nærverande og synleg inni mennesket.





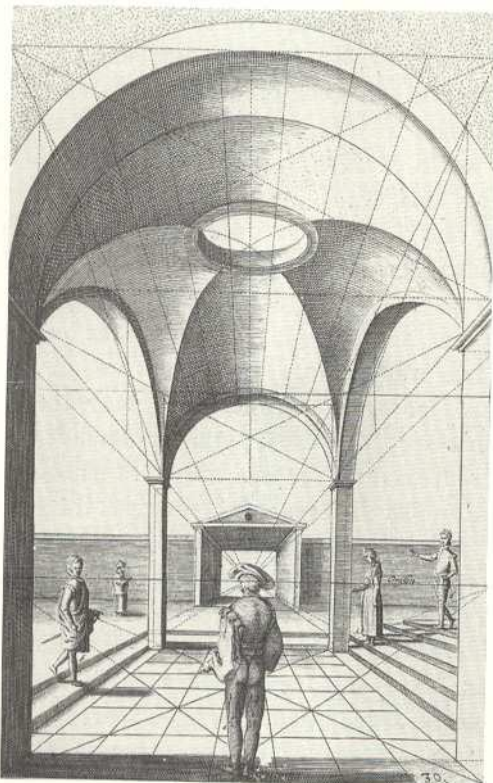
*Io Michel'Ang. Merisi da Caravaggio  
mi obligo di pingere al Signor. Massimo  
Stabiani. p. essere prima fatto pagare  
un quadro di natura e gran copia  
come e quello che gli feci già  
della Invenzione di Cristo nel  
primo di Agosto 1605 - in idio  
o scritto e sotto scritto di mia mano  
questo di 25 Junio 1605 -  
Io Michel'Ang. Merisi*

**FIG. E - 2: Michel'Angelo Merisi da Caravaggio:** Skriven kontrakt for eit måleri som viser kunstnarens eiga handskrift, med namnet heilt øvst. Datert 25. juni 1605. Familiearkiva, Palazzo Massimo, Roma.

**FIG. E - 1: Ottavio Leoni:** Portrett av Michel'Angelo Merisi da Caravaggio (ca 1616), Biblioteca Marucelliana, Firenze.



**FIG. E - 3: Scipione Pulzone:** "Krossfesting" (1586), St. Maria della Vallicella (Chiesa Nuova), Roma.



**FIG. E - 5: Jan Vredeman de Vries:** Perspektivdiagram (1604 - 05).





**FIG. E – 6:**  
**Annibale Carracci:**  
*"Flukta til Egypt"*  
 (1603), olje på lerret,  
 122 x 230 cm,  
 Galleria Doria  
 Pamphilj, Roma.



**FIG. E – 9:** **Nicolas Régnier:**  
*"Sjølvpportrett med eit portrett på staffeli"* (ca 1623 - 24),  
 olje på lerret, 110.5 x 137.5  
 cm, Fogg Art Museum,  
 Cambridge, Mass. Portrettet,  
 det "innerste" av fleire  
 representasjonsnivå, er høgst  
 sannsynleg av Vincenzo  
 Giustiniani. Trekka liknar ei  
 namngjeven, bevart teikning,  
 og Régnier var Giustiniani sin  
 husmalar desse åra.

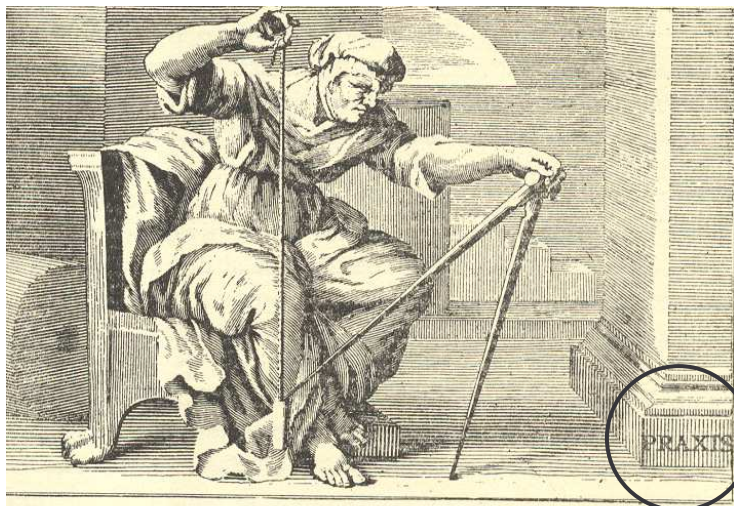


**FIG. E – 8:** **Michel'Angelo Merisi da  
 Caravaggio:** *"Kvile under flukta til  
 Egypt"* (detalj) (ca 1595), olje på lerret,  
 135 x 166.5 cm (originalformat),  
 Galleria Doria Pamphilj, Roma.

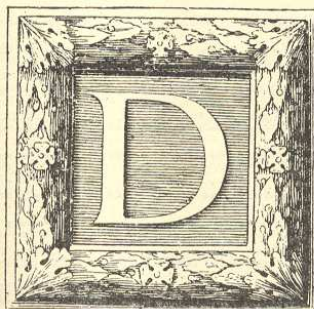


**FIG. E – 11:**  
**Parmigianino:**  
*"St. Thais"*,  
 radering, 13 x  
 11,2 cm.

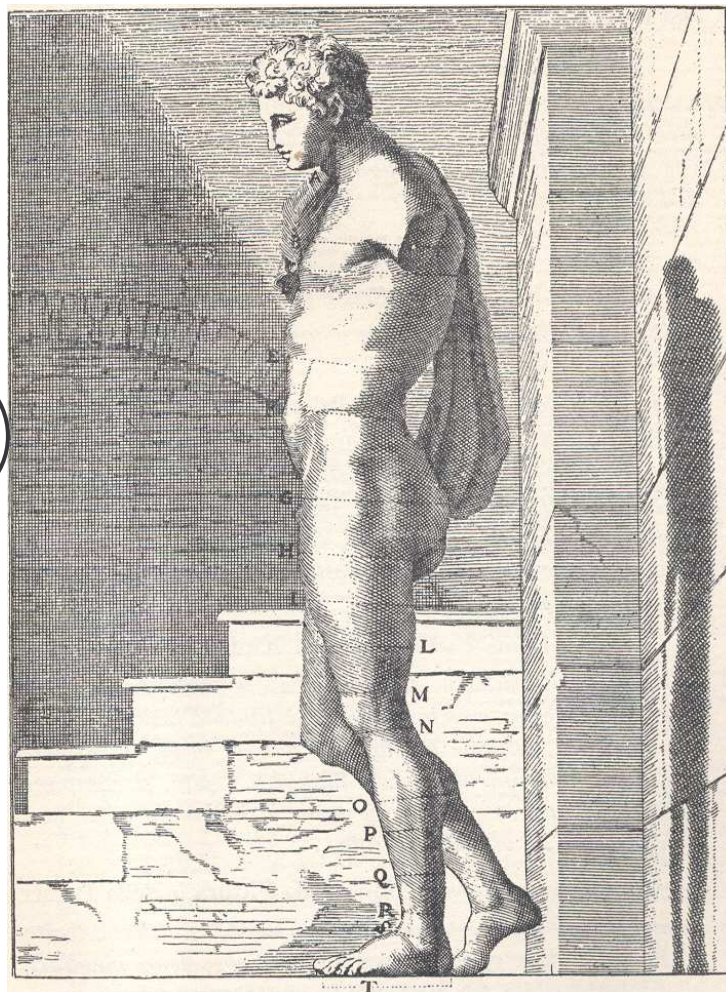




## MICHELANGELO DA CARAVAGGIO



ICESI che Demetrio antico Statuario fù tanto studioso della rassomiglianza che dilettoosi più dell'imitatione che della bellezza delle cose; lo stesso habbiamo veduto in Michelangelo Merigi, il quale non riconobbe altro maestro che il modello, e senza elettione delle migliori forme naturali, quello che à dire è stupendo, pare che senz'arte emulasse l'arte. Dupplicò egli con la sua nascita la fama di Caravaggio nobile castello di Lombardia, patria insieme di Polidoro celebre pittore; l'vno, e l'altro di loro si esercitò da giouine nell'arte di murare,



### **FIG. E – 4:**

**Giovanni Pietro Bellori (1672): "Vita di Michelangelo da Caravaggio";** første side. Bellori byrja alle dei tolv biografiane sine med ein slik allegorisk figur som representerte kunstnarens særskilte dygd. For Caravaggio var dette PRAXIS, som det står å lesa nedst i høgre hjørne. Figuren verkar stygg og klossete samanlikna med dei grasiøse ungentene som førestiller Carracci'ane og Poussin sine dygdsegenskapar. Dessutan gjev forfattere den første bokstaven ei biletinnramming, sidan ein raud tråd i verket er at "L'Idea dell'eloquenza"; Idéen om veltaleinheit, er underlegen "L'Idea della pittura"; Idéen om maleriet. (Bellori (1672/ 1973), s. 30). Den innramma forbokstaven vert slik biografien i visuell form.

### **FIG. E – 7:**

**Giovanni Pietro Bellori (1672):** Teikning av det han kallar "Antinoo - statuen", i profil. Legg spesielt merke til den grundig planlagte bakgrunnen. Statuen med sine rasjonelle mål og harmoniserte proporsjonar vert liksom idéen, dvs den evige, matematiske essensen, som kastar sin ufullkomne skugge på bakveggen. Det er ved å lesa denne idealskulpturen av naturens form i sitt matematiske språk og sine talmessige inndelingar, at vi kan elevera sinnet; jfr. trappetrinna.





**FIG. E – 12:**  
**Michel'Angelo**  
**Merisi da**  
**Caravaggio: "St.**  
**Thomas tvilaren"**  
 (ca 1602 - 03), olje  
 på lerret, 107 x 146  
 cm, *Sanssouci,*  
 Potsdam.

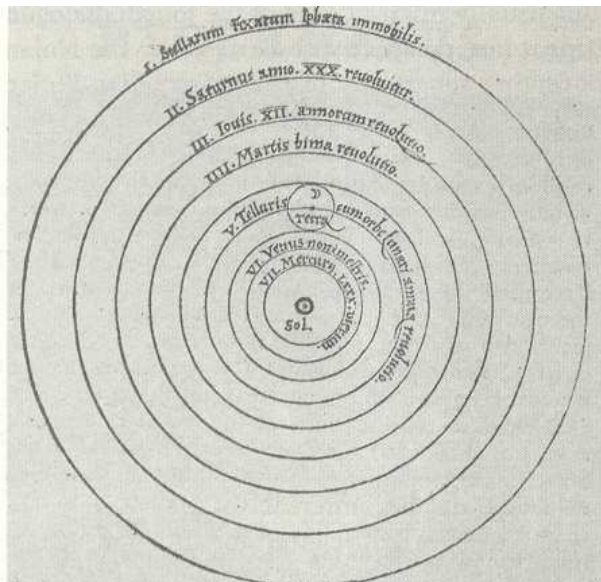


**FIG. E – 10:**  
**Michel'Angelo**  
**Merisi da**  
**Caravaggio: "Maria**  
**Magdalena sin konversjon"**  
 (ca 1594), olje på lerret,  
 122.5 x 98.5 cm, *Galleria*  
*Doria Pamphilj,* Roma.

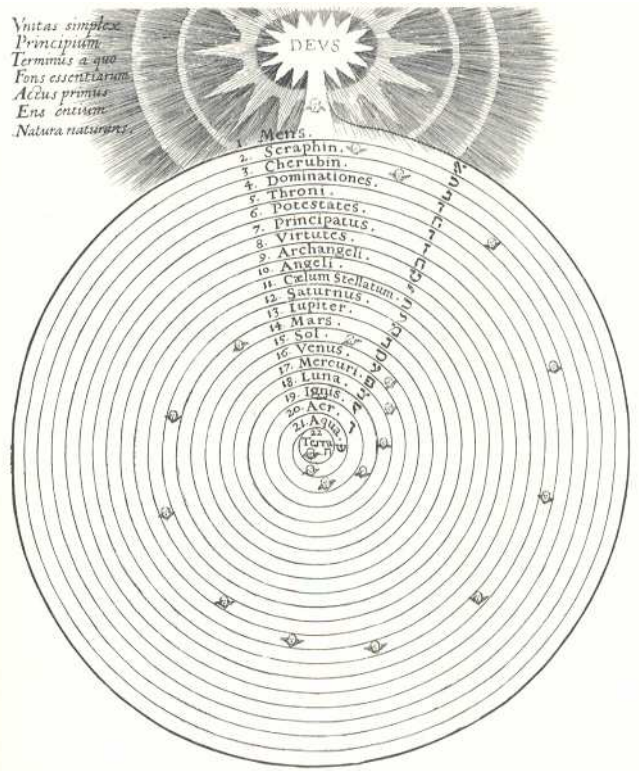


**FIG. E – 16: Michel'Angelo**  
**Merisi da Caravaggio:**  
**"Jupiter, Neptun og Pluto"**  
 (1599 - 1600), olje på mur,  
 500 x 285 cm, *Villa*  
*Boncompagni-Ludovisi,*  
 Roma.

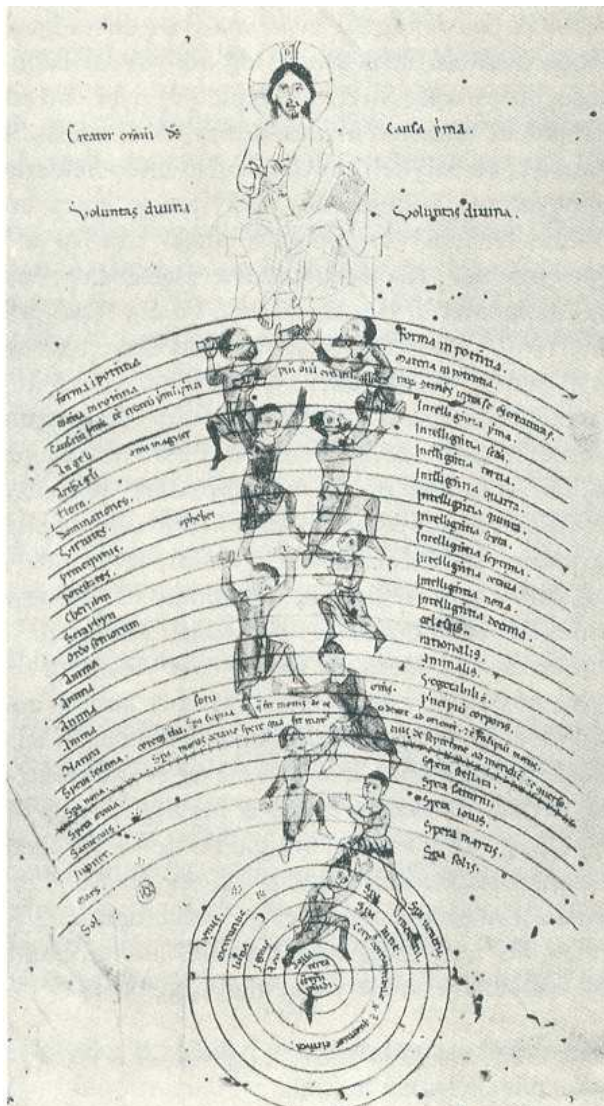




**FIG. E – 14:** Det kopernikansk - galileianske heliosentriske verdsbiletet. Diagram teke frå Copernicus sin "De revolutionibus" (1543).



**FIG. E – 15:** Robert Fludd: (1617): "Utrisque cosmi historia", Frankfurt. Det tradisjonelle hermetiske verdsbiletet. Geosentrisk kosmisk modell med eit uendeleg lys (Deus) utanfor skaparverket. Her visast sfærehierarkia av element, planetar og englar på ein sær velordna måte.

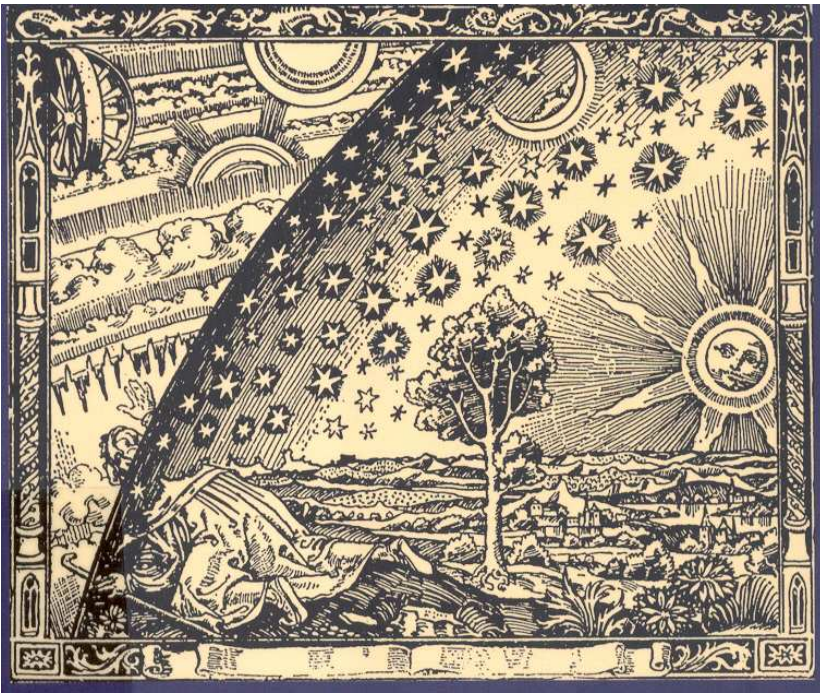


**FIG. E – 13:** Ein variant av det aristotelisk - ptolemaiske verdsbiletet som viser sinnets oppstiging til Gud. Herrens fot når ned i den skapte verda. Handskrift frå 12. hundreår. *Bibliothèque Nationale, Paris.*

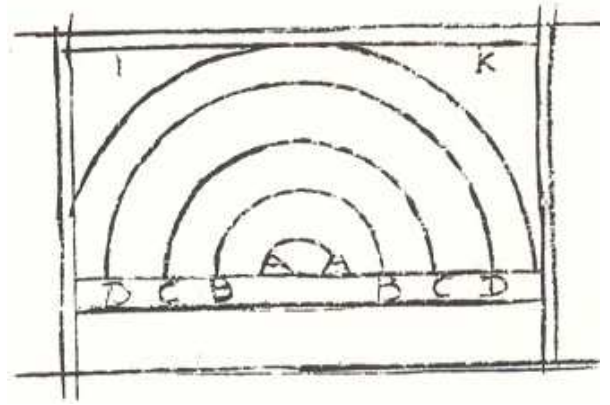


**FIG. E – 17:** Ottavio Leoni: Portrett av kardinal Francesco Maria Del Monte (1616), *John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota.*

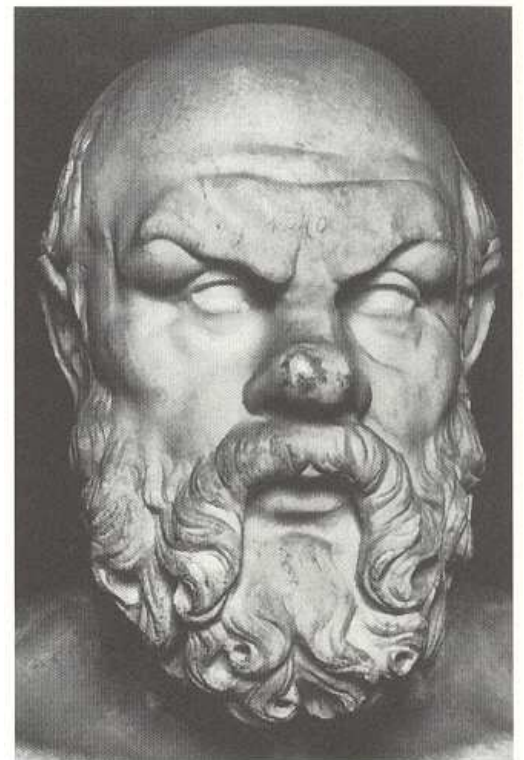
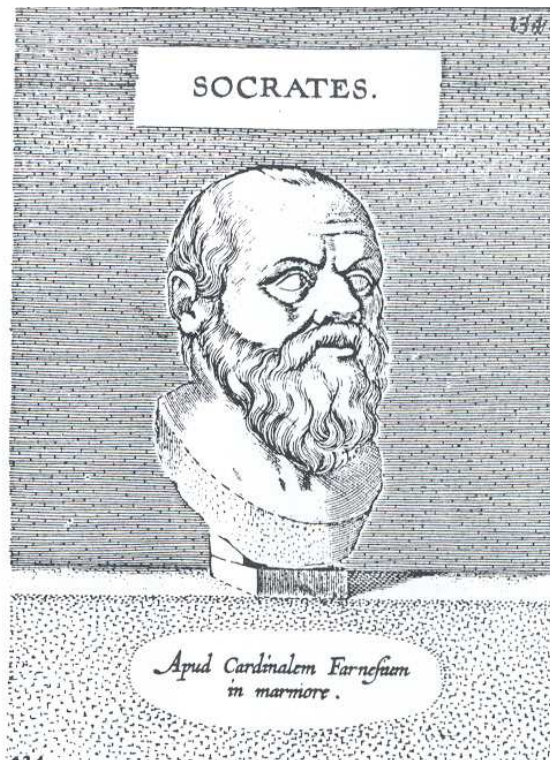




**FIG. E – 18:** Tresnitt frå 1800 - talet som er inspirert av Giordano Bruno sitt multisentrerte og infinite verdsbilete. Ein munk når det punktet der himmel og jord møtest i den gamle verda, og oppdagar ein uendelegskap av heliosentriske system.



**FIG. E – 19:** Ei geometrisk forklaring på samanfallet mellom dei kontrære motsetnader, i det uendeleg store eller uendeleg små. Henta frå 5. dialog i Giordano Bruno sitt verk "Om årsagen, princippet og enheden".

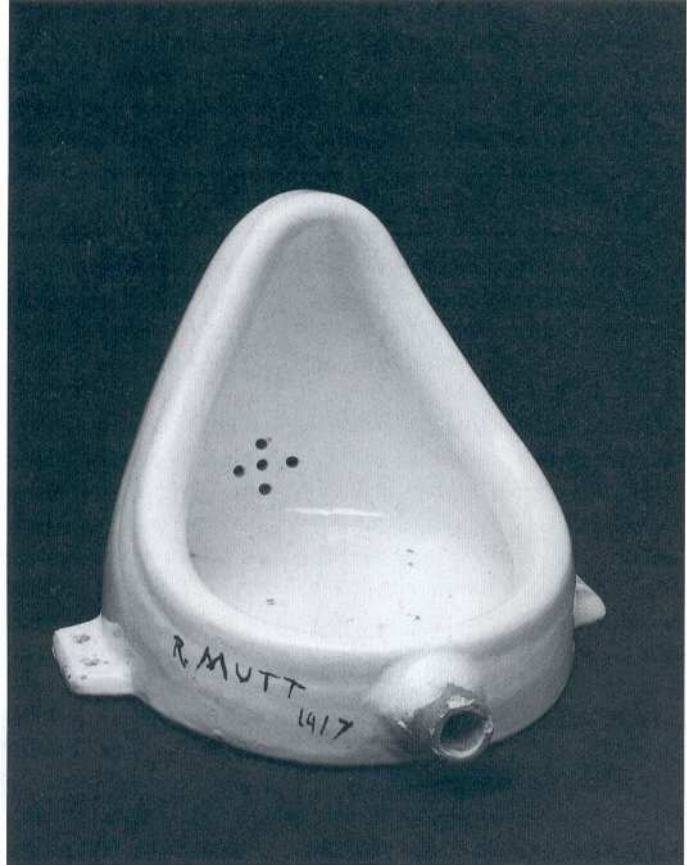


**FIG. E – 20:** To av dei mange Sokrates - portretta som var kjente i Roma ca 1600. Det første er ei gravering av ei byste, trykt i 1598, det andre ein kopi av ein hellenistisk statue i Villa Albani, Roma.





**FIG. E – 21:** Statue av Kristus som den gode hyrde (detalj), (ca 300), *Musei Vaticani*, Roma. Denne ikonografiske typen er særst vanleg i tidlegkristne Jesus - portrett.



**FIG. E – 23:** Marcel Duchamp: "Fountain" (signert R. Mutt, 1917). Ready-made. Sanitærporselen med svart måling, *Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia.

**FIG. E – 22: Gilles Deleuze:** Illustrasjon av korleis verdas flyt vert aktualisert ved ei avgrensing, slik at ein kan skoda monaden.

