

Romantikerne i Firenze

Af Ivan Ž. Sørensen

Romantikken – etymologisk og i øjenhøjde

Napoleon sejrede i slaget ved Jena 1806. Det var et af de slag der bidrog afgørende til Det Tysk-romerske Kejserriges fald samme år. I samme by, Jena, havde kredsen omkring Schlegel-brødrene i årene op til år 1800 skabt "Romantikken", ikke som en litterær periodebetegnelse, mere som en litterær-filosofisk bevægelse i kontrast til den græsk-latinsk orienterede "Klassicisme". Romantikken blev proklameret med fremhævelse af nye gamle forbilleder: det var Shakespeare, Cervantes og Petrarca frem for "klassicister" som Racine, Corneille og Moliere. Etymologisk kan ordet "romantik" føres tilbage til middelalderens Gallien, skriver Michael Ferber i sin introduktion til *European Romantic Poetry*: "'romants" was enlisted to distinguish the Roman or Latin language of the Gallo-Romans from the "French" or Frankish of their conquerors." Samtidig påpeger Ferber det kulturhistorisk ironiske i at "romantik" i sidste ende henviser til det antikke Rom, "for surely the ancient Romans were the least romantic of peoples." (s. xl). Ikke desto mindre blev lige præcis ruinerne i Rom et af romantikkens sindbilleder.

Romantikerne, også dem fra Skandinavien, *droges* – ligesom rige, sværmeriske turister – mod Roms ruiner. Men også mod Firenzes gravmæler i kirken Santa Croce! Og her kan vore dages studierejsende bogstavelig talt komme i øjenhøjde med alle tiders store afdøde mænd og deres musen og værker, på tværs af landegrænser og periodiseringer – og på tværs af genrer og kunstarter: franskmænd Stendhal har øje for at "Rafael og Mozart ligner hinanden."

Lad mig fra start anføre et muligt perspektiv på en italiensk vinkling af romantikken: Udtrykket "at komme i øjenhøjde med klassikerne" er hentet fra Erik Skyum-Nielsens artikel "Samtaler med de døde. Klassikernes stadige genkomst – og brugen af dem i undervisningen." Skyum har igen formuleringen fra Søren Ulrik Thomsen. Det handler om den opfattelse at et af litteraturens vigtigste særkender er dens "samtale med sig selv", og at klassikerne ikke bare repræsenterer en tilbagelagt tid, men at de meget vel kan være yderst vedkommende med deres fond af "spildt viden og glemte glæder."

Et besøg i Santa Croce kan være en øjeåbner. Dog med lidt forkundskaber – så det ikke går som i E.M. Forsters *Værelse med udsigt* hvor besøget foregår uden turistførelsen *Baedeker*.

Stendhal-syndromet

Firenze er renæssancekunstens by frem for nogen. Men man skal passe på med al den skønhed. Den kan give frygteligt bagslag. Den ene turist efter den anden er i årenes løb kollapsede ved mødet med kunsten i Firenze, de er blevet svimle, skøre, psykotiske – og henvist til den psykiatriske afdeling på hospitalet Santa Maria Nuova.

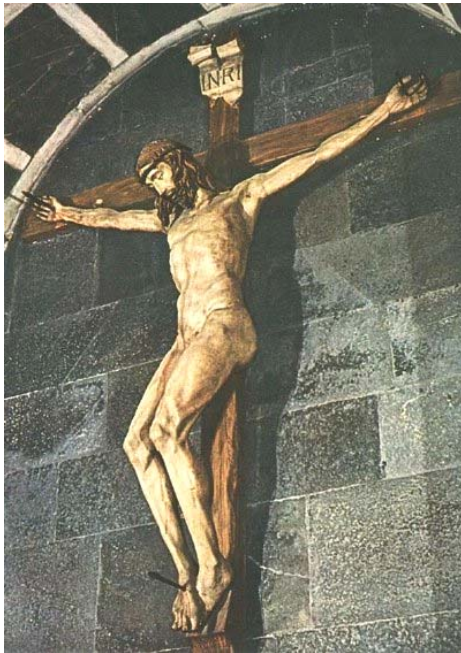
Her har psykiateren Graziella Magherini og hendes stab taget dem under kyndig behandling, og hun udsendte i 1989 bogen *La sindrome di Stendhal* hvori hun oplister den ene "sygehistorie" efter den anden – og navngiver "sygdommen". *Stendhal-syndromet* er imidlertid også en bog om rejsende skribenter gennem tiden og deres møde med kunsten: Goethe, Schiller, Sterne, Ruskin, og så de kriseramte på vej ind i moderniteten: Stendhal, James, Proust. En bog om rejsen og skønheden. Og om kunst og sind, med Freud som omdrejningspunkt.

Franz er en moden mand fra Bayern som foran Caravaggios *Unge Bacchus* på Uffizierne ser "farver som han aldrig før har set", han bliver lamslået, forvirret, desorienteret af en "farvebølge" som slår op imod ham.

Den unge Brigitte er fra Nordeuropa. Symptomer: asteni (kraftsløshed), udmattelse, svimmelhed, tachykardi (hurtig puls). Hun er ramt af de florentinske

Hospitalet Santa Maria Novella i Firenze





Brunelleschis krucifiks (1430) i kirken Santa Maria Novella

renæssancemaleres “sensualitet”; selv en Beato Angelico, der forekommer så ren og naiv, udtrykker en “sensuel voldsomhed” der slår hende ud af kurs.

Kamil, en ung, dannet verdensmand fra Tjekkoslaviet, velbevandret på kunstgallerier, føler, efter at have beundret Masaccio i Brancacci-kapellet, at han bliver kastet til jorden, at han siver ud af sig selv, mister sig selv, går i opløsning.

Inge er en kvinde i 40’erne fra en lille by i Nordeuropa, gymnasielærer med fagene litteratur og historie. Hun bliver pinefuldt-magnetisk tiltrukket af Brunelleschis *Krucifiks* og af Nardo di Ciones *Dommedag* i kirken Santa Maria Novella.

I alt 106 turist-patienter havde Magherini & co. haft i Firenze over en 10-årig periode. Og de melder sig fortsat. Magherini har i skrivende stund (november 2005) netop registreret, navngivet og lanceret et nyt syndrom, *David-syndromet*.

Man kunne spørge Graziella Magherini: Hvorfor er det lige netop renæssancekunsten der slår turisterne til jorden? Den norske psykiater og forfatter Finn Skårderud læste midt i 90’erne om Magherinis bog og tog til Firenze, bl.a. for at stille hende dette spørgsmål. Magherinis svar:

“Kanskje på grunn av den klassiske skjønnheten, harmonien og det figurative. Det er lett å identifisere seg. Se på de bølgende, perfekte og ubrutte linjene hos Leonardo da Vinci. I møtet med det harmoniske gir vi lettere etter.”

Skårderud fortsætter tankegangen: “Ja, kanskje det gode sklir mykt, bekvemt og urovekkende inn. Ubehaget kommer derimot med pigger og mothaker. Hos Munch ser vi ofte en smerte, som setter oss i beredskap og bidrar til å aktivisere det psykiske forsvaret. Blir man således mindre forvirret av Munch enn av Botticelli?/ Det onde er til å stole på, det kan vi alltid holde fast ved. “Min sorg is my castle,” skriver Kierkegaard. Men det gode er ikke til å stole på. Et møte med det skjønne eller det gode blir raskt til en påminnelse om dets flyktighet. Vi er lengtere. Vi får ikke det vi lengter etter. Det godes tilstedeværelse blir påminnelsen om tapet.”

Magherini og Skårderud kører videre i freudianske baner, og førstnevnte tackler da også patienterne ud fra det synspunkt at deres reaktioner på kunsten og skønheden primært er forårsaget af deres egne historier: Franz er latent homosek-

suel, Brigitta puritansk protestant, Inge har skyldfølelse osv. De har hver især deres specifikke forudsætninger for at få sat indre mekanismer i skred foran ganske bestemte kunstværker, for som Magherini pointerer overfor Skårderud:

“I kunstverket skjer det en formdannelse av innhold, en estetisk konsentrasjon av erfaringer. For betrakteren kan kunstverket være det språk som utenfra organiserer det psykisk forstyrrende og fremmede fra barndommen, det som ennå ikke har fått et språk. Kunstverket kan være en fortetning, slik som i drømmen. Møtet med verket kan bli en plutselig formgivning og en konfrontasjon med sitt eget ubevisste, preget av uhygge. Eller det kan ha karakteren av en overveldende flott estetisk opplevelse.”



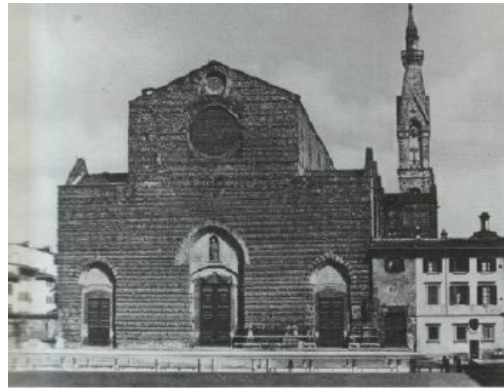
Caravaggios Bacchus (1597) på Uffizi’erne

Billeder og tårer

Stendhal-syndromet – bogen såvel som begrebet – vakte diskussion verden over (dog ikke noget videre i Danmark). Den amerikanske kunstprofessor James Elkins tager til genmæle på kunstværkernes vegne, idet han finder det påfaldende at det er mange forskellige værker folk berøres af – men det er mesterværker! Og det er i kraft af værkernes eget potentiale at de gør noget ved iagttageren. For så vidt denne lader sig røre.

Elkins tager i bogen *Pictures & Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings* udgangspunkt i at “most of us have so few really important, moving experiences with art that they stand out against the parade of routine afternoons in museums [...] many artists, from many periods, would be entirely disgusted with us” (s. x). Så han prøver at vise hvordan forskellige kunstværker til forskellige tider har fået tårerne frem i folk – eller på anden måde sat folks sind i bevægelse.

Han kritiserer Magherini for at fratage værkerne deres egen kraft – og for at ville sygeliggøre enhver følelsesreaktion der overskrider det moderate! (s. 51). Franz reagerer måske stærkere end så mange andre galleri-gængere, siger Elkins, men han reagerer så stærkt lige præcis på Caravaggios *Unge Bacchus*. Der er mange renæssance-malerier med homoseksuelle undertoner, men Caravaggios er det stærkeste. Og det var kunstnerens eksplicite hensigt at sætte følelser i skred med denne unge udfordrende dreng med det mat-forførende blik, kødfulde læber, malede øjenvipper, plukkede bryn osv.



Stendhal = Henri Beyle, 1783-1842, og kirken Santa Croce, sådan som romantikerne så den, inden facaden fra 1863.

Lige sådan med de øvrige “sygehistorier”: Beato Angelicos farvepragt *er* sensuel, Brancacci-kapeller *er* slående i sin realisme. De *ramte* er bare mere følsomme og modtagelige end de fleste.

Nu omstunder – i denne “tåreløse tid” – er det vel de færreste der bevæges dybt og inderligt foran kunstværkerne på de hastige galleri-besøg, eller røres af kunsten i det hele taget. Anderledes før i tiden – i romantikken f.eks.

Stendhal

Magherini har hentet bog-titel og sygdomsbetegnelse fra en passus hos den franske forfatter Henri Beyle (1783-1842), der bl.a. skrev under pseudonymet Stendhal. Han havde gentagne gange hverv i Napoleons hær, han var som kun 17-årig med da franskmændene i 1800 blev hyldet som befriere i Milano, han var med ved Napoleons mindre glørværdige indtog i Berlin umiddelbart efter sejren ved Jena, og han var med på den grufulde russiske slag-mark i 1812. Efter Napoleons fald i 1814 slog han sig ned i Milano, for frem for alt var det Italien – og italienerinderne – der betog Beyle.

Her knyttede han sig til den hemmelige oprørsbevægelse *Carbo-naria* der konspirerede mod det østrigske undertrykkelsesregime – og blev udvist af landet. I en politiprotokol fra 1822 hedder det om Beyle at han “er kendt som et irreligiøst, revolutionært liberalt menneske og som fjende af legitimitet.” (Danielsen s. 74).

I 1817 anvendte Beyle for første gang pseudonymet Stendhal, nemlig til rejsebogen *Rome, Naples et Florence*. Her pointerer han sin mission som “subjektiv rejsende”: “Jeg hævder ikke at jeg fortæller om hvordan tingene *er*, jeg beretter om de *indtryk* de gør på mig.” (3. dec. 1816). Med den bog i hånden vil vi nu skri-



Volterrano's lofffresker i Niccolini-kapellet i Santa Croce

de op gennem kirken Santa Croce til et rørende møde med kunsten, og samtidig sætte hans samtids romantiske digtere stævne i kirken med gravmælerne for de store døde. Disse romantikere kunne alle leve op til karakteristikken i politiprotokollen.

“Endelig er jeg kommet til Santa Croce,” skriver Stendhal (22. jan. 1817). Han dvæler ved gravmonumenterne – dem vender vi tilbage til; han falder i nak med en munk – og ikke alle munke er lige vederstyggelige (den store maler fra San Marco, Fra Bartolomeo, var også munk, må han lige minde sig selv om); munken lukker ham ind i Niccolini-kapellet i kirkens øverste venstre hjørne med lofffresker af Baldassare Franceschini (1611-90) – eller Volterrano, som han kaldes.

Det er et kapel hvor ingen turister mere sætter sine ben, selv om de nyrestaurede, farvestrålende fresker er iøjenspringende. Volterrano er ikke mere, som i romantikken, et stort nummer.

Men det er her det sker!

“Volterrano's *Sibyller* gav mig måske den største nydelse som malerkunsten nogensinde har givet mig. Jeg var allerede i en slags ekstase ved tanken om at være i Firenze og i nærheden af de store mænd hvis grave jeg netop havde set.

Opslugt i fordybelsen af den sublime skønhed, så jeg den på nært hold, jeg rørte den så at sige. Jeg var nået til det emotionelle punkt hvor himmelske sanseindtryk, udløst af den skønne kunst, blander sig med passionerede følelser. Da jeg forlod Santa Croce, havde jeg hjertebanken, det man i Berlin kalder "nerver"; livet var drænet ud af mig, og jeg var bange for at falde omkuld da jeg gik."

Dette er ophavslinierne til betegnelsen *Stendhal-syndromet*. Som Elkins bemærker, så ligner beskrivelsen af Stendhals oplevelser med kunst og erotik ganske meget hinanden. Det er overvældende – men på trods af svimmelheden så er der vel nærmest tale om det modsatte af det ubehag som en del moderne turister føler (hvad enten det skyldes "Turist-müde", jetlag eller barndomstraumer). Fra at være en "sygdom" er Stendhal-syndromet måske noget man burde lægge sig efter? Det er en særlig – sjæleligt berigende – oplevelsesmåde.

I de store dødes nærvær

Men den lille optegnelse fra 22. januar 1817 – og Stendhals *Rome, Naples et Florence* i det hele taget – rummer meget andet stof til en Firenze-tur i hans fodspor.

Eric Danielsen påpeger i sin bog *Den gådefulde Stendhal* at Italiens-bogen er en politisk pamflet: "Den franske revolutions eksport til Italien via Napoleon havde betydet, at landet kunne ryste tre århundreders absolutistisk åg af sig. Men fra 1817 blev historiens hjul drejet baglæns. På Wienerkongressen [1814-15] blev landet reduceret til en geografisk enhed uden mulighed for selvstændighed. Landet lever under Østrigs tyranni. Stendhal er rystet over folkets uvidenhed og over, hvor lidt de læser. Han finder tydelige tegn på dekadence i det intellektuelle liv. [...] Stendhals had til absolutisme og hans antiklerikalisme blev yderligere bekræftet i Italien. Fraværet af frihed med streng presse-censur og regeringskontrol havde ført til et "pedanternes despoti". Den uhellige alliance mellem trone og alter havde hæmmet al intellektuel udfoldelse. [...] Stendhal er på én gang liberal og aristokrat, en antiaristokratisk aristokrat." (s. 72-73).

I holdningen til de politiske forhold ligger en af den store forskelle mellem nord- og sydeuropæisk romantik / romantisme: i Italien er nationalismen tænkt sammen med en politisk kamp for frihed fra fremmedåg og kirketvang, ligesom det er en kamp for landets samling på egne hænder. Presse-censuren er med til at forme den kunstneriske udtryksmåde – også når det f.eks. gælder en Rossinis komiske operaer.

Hvad Firenze angår, så var byens kulturelle storhedstid, i Stendhals øjne, knyttet til republikken, for "en nations livsstil er en afspejling af dens institutioner." (Danielsen s. 72). Dekadencen satte ind da Medici-familien gjorde Firenze til et fyrstedømme (1531) og siden hen Toscana til et Storfyrstedømme (1561); endnu værre blev det da Medicierne uddøde og kronen blev overtaget af den habsburgsk-lothrinske slægt (1737-1859), den slægt der også sad på den tysk-romerske henholdsvis (fra 1804) den østrigske kejsertrone. Stendhal opsummerer



Santa Croce hvor alle de store døde har fået deres mindesmærke, bl.a. Michelangelo.

Firences historie fra 1531 sådan: "Til sidst faldt Firenze og dermed Italiens frihed, der først gjorde et forsøg på at rejse hovedet igen under revolutionen i Napoli i 1820." (*Vandringer i Rom*, 1829, s. 415).

I dette lys bliver Stendhals tur i Santa Croce *følelsesmæssigt opløftende*, ikke blot i kunstnerisk men også i politisk henseende. Straks inde i kirken bemærker han til højre Michelangelos gravmonument; og lidt længere fremme – voilà: Alfieris, af Canova. "Jeg genkendte denne Italiens store skikkelse. Så fik jeg øje på Machiavellis grav; og over for Michelangelo hvilede Galilei. Hvilke mænd! Og Toscana kunne tilføje Dante, Boccaccio og Petrarca. Hvilken forunderlig forsamling! Min følelse er så dyb at den nærmer sig fromhed. [...] Åh, kunne jeg dog bare glemme...!"

Glemme, nemlig, den aktuelle, usle tingenes politiske tilstand.

Da Stendhal forlader kirken er det at han er ved at falde i svime – over Volterranos fresker og de store dødes nærhed. Han sætter sig på en bæk og griber til sin lomme hvor han gemmer Ugo Foscolos berømte digt *Dei sepolcri* (*Om gravene*) – som han citerer en lang passage fra. Han må simpelthen lade en stemme lyde fra en ven der deler hans følelse.

Foscolo

"Forfatteren opfatter gravene politisk," skriver Foscolo om sit eget digt. Ugo Foscolo (1778-1827) var søn af en venetiansk skibslæge og en græsk mor, voksede op i Split og Venezia og var som ung indrulleret i Napoleons hær. Men Napoleonstidens lovgivning viste sig snart at være nok så repressiv. Foscolos digt om gravene, fra 1807, er umiddelbart en reaktion på et fransk dekret fra 1806 om at



Machiavellis gravmonument - og Ugo Foscolo (1778-1827), .

begrave de døde på gravpladser uden for byerne (af sanitære grunde) og i fælles, anonyme grave (af hensyn til lighedsprincippet).

Foscolo går med digtet i direkte dialog med vennen Ippolito Pindemonte. Han havde påbegyndt et gravdigt *I Cimiteri*, inspireret af de engelske “Graveyard Poets” fra 1700-tallets sidste halvdel, bl.a. Edward Young, James Hervey og Thomas Gray. Foscolos “sepolcri” er benævnt sådan i modsætning til Pindemontes “cimitero” og englændernes “cemetery”, fordi dette ords oprindelige græske betydning er “hvilested” – hvilket indebærer en kristen forestilling om senere opvågning, genopstandelse. Men Foscolo har, som han siger, “som mål at opildne italienernes politiske kampgejst med eksempler på nationer som ærer de store mænds minde og deres grave; derfor måtte han gå videre end Young, Hervey og Gray, og prædike ikke kroppenes, men dydernes genopstandelse.” Grays elegi, f.eks., vil “forvisse om livets nytteløshed og dødens fred; hertil tjener hans afsides liggende, landlige *cimitero*”; for Foscolo er graven ikke et symbol på døden, men på livet, et mindesmærke med en opildnende besked til de levende. Gray kunne hævde det gamle dødedans-tema: foran døden er vi alle lige. For romantikerne betød forløbet af den franske revolution – pøbelvædet, rædselsregimentet – at de afskrev lighedstanken: de store åndspersonligheder måtte frem som *frihedens* forbilledlige forkæmpere. Italiens frihed og den personlige frihed.

På sin tur op igennem Santa Croce nævner Foscolo ikke de store afdøde ved navn, men han har selv givet anvisninger til identifikationen – hvis nogen skulle

være i tvivl. Om Machiavelli skriver han: “Da jeg så monumentet / hvor legemet hviler af den store mand / der, hærdnende scepteret for herskerne / afløvede det for dem, og for folkene afsløred / med hvad tårer det drypper, og hvad blod...: / Salige by, udbrød jeg...” Det er karakteristisk at Foscolo, og romantikerne i øvrigt, overtager Rousseaus vurdering af Machiavelli: “Under the pretense of instructing kings, he has taught important lessons to the people. Machiavellis *Prince* is a hand-book for republicans.” (*The Social Contract* 3.6).

Også Michelangelos og Galileis monumenter omtales, naturligvis, lige så vel som dem der mangler: Dantes og Petrarcas. Men den største af dem alle er Italiens store frihedsdigter, Vittorio Alfieri, som var død i 1803. Da Foscolo skriver sit digt er Alfieris mindesmærke endnu ikke rejst. Foscolo havde aldrig mødt ham personligt, men han havde set ham på gaderne i Firenze og vidste besked med hans besøg i Santa Croce: “ ... Til de marmorstene / kom ofte for inspirationen Vittorio. / Vred over landets Ånder stum han strejfed / hvor Arno går mest øde, mark og himmel / så han længselsfuldt på; og da når intet / levende ansigt mildnede hans sorger, / hvilte den Strenge her [i Santa Croce]; og i hans træk / stod blegheden i døden, og hans håb. / Med hine Store bor han evigt; og hans bene / skælver af fædrelandskærlighed.”

Foscolos *Sepolcri* er blevet kaldt “Romantikens guddommelige Komædie” – for her rejser ånden fra materialismens Helvede over de ædle illusioners Skærsild til den paradisiske vished om at ånden sejrer over materien, at livet sejrer over døden, eller rettere: at døden, i kunstens forklarelseslys, forvandles til liv.

Leopardi og Byron

I 1820 begyndte de første væbnede opstande mod Østrig, i hvis hære italienerne tjente som kanonføde. Skammen over Italiens fornedrelse, men også opfordringen til modstand lyder fra en anden af Italiens store romantikere, Giacomo Leopardi (1798-1837), som i 1818 digter “Om det planlagte Dante-monument i Firenze.” Dette monument, formet af Stefano Ricci, blev opført i 1829 (NB: det inde i kirken, Dante-monumentet udenfor er fra 1865).

Why were such perverse times ours?
Why were we destined to be born, or
why were we not destined to die first,
bitter fate? We've been forced to see
our country made servant, made slave,
...
There is anger and pity in our hearts:
many of us have fought, died
but not for dying Italy,
no: for her oppressors.



Boissard De Boisdenier, Tilbagetrækningen fra Rusland, 1835, Rouen, Musée des Beaux-Arts

Dante, if you do not feel scorn,
 you must have altered from what you were
 on earth. Ah, worthy
 of a better death, Italians lay dying
 on the foul Russian plains, and air, sky,
 men and beasts made fierce war on them.

...

Are we lost forever? Is our
 shame without limits?
 While I have life in me I'll cry:
 'Turn to your ancestors, you broken branches:
 gaze at these ruins,
 words and paintings, marbles, temples:
 think what earth you tread: and if the light
 of these examples does not stir you,
 why linger? Rise and go.
 This seedbed, this school of great spirits
 is no place for such decayed morals:
 if she's filled with cowards,
 she were better widowed and alone.'



Giacomo Leopardi (1798-1837) og Lord Byron (1788-1824)

Skamfuldhed var der god grund til. Også på den romantiske bevægelses vegne – internationalt set. Nationalfølelse og fædrelandskærlighed kunne lede mange steder hen, det sås under restaurationstiden: en af selve romantik-bevægelsens ophavsmænd, Friedrich Schlegel, konverterede i 1808 til katolicismen og gik i tjeneste hos den reaktionære fyrst Metternich, udenrigsminister og ledende kraft i det forhadte østrigske regime. Oehlschläger taler, ikke mindst med Fr. Schlegel in mente, om “den lumre Munkepest fra Syd” (i *Palnatoke* fra 1808).

Samme år som Leopardi maner til kamp i de store dødes navn, 1818, er det den romantiske frihedshelt par excellence, engelske Lord Byrons tur til – i digtet *Junker Harolds Pilgrimsfærd* – at ynke Italiens skæbne og prise de store mænds støv i Santa Croce:

XLVII.

Og dog, Italien, over hvert et Rige
 din Uret burde raabes fjernt vide; –
 du Kunstens Moder, hærdet gennem Krige,
 vor Fører end, vort Værn i fordums Tide, –

...

LIV.

I Santa Croces Kirke Støv er lagt,
som gør den mere hellig, Støv, der bæres
og fyldes af en Evighedens Magt,
om Sjælen end af Kaos skal fortæres,
som Kødets, hvor de sultne Orme næres:
Alfieris Ben i denne Helligdom
og Galileos, Angelos skal æres
til sene Tider; her i dette Rum
blev Machiavelli til det Støv, hvorfra han kom.

LV.

Det fire Aander er med Skaberevne,
lig Elementerne, der forme sig:
Italia! Tiden, som med Rift og Revne
din Kaabe sønderflænged, skænked ej
til noget andet Land end netop dig
Aander, som selv fra Undergangen mægter
at stige kraftig frem ad Lysets Vej, –
og store som de var, de svundne Slægter,
Canova end i dag ej deres Kraft fornægter.

Lord Byron (1788-1824) synger med på den sædvanlige klagesang over at støvet fra “de etruske Landsfæller” fattes i Santa Croce: Dante, Petrarca og Boccaccio: “Du utaknemmelige Florents!” Byrons helt, Junker Harold, er en tidstypisk melankolsk og desillusioneret figur, en omrejsende tilskuer til det politiske forfald. Byron selv bliver billedet på den handlekraftige helt, han føler kraften fra fortids store ånder, han involverer sig i livets virkelighed – og i 1824 dør han af malaria under sin deltagelse i den græske frihedskrig mod tyrkerne. På det tidspunkt havde han bag sig en skandaløs skilsmisse i England, et hektisk, omsvævende liv i Italien og en kontroversiel lyrisk digtning.

Romantikerne var indbyrdes meget forskellige, og som litterær og idéhistorisk strømning ændredes romantikken i årtiernes løb, udspændt som den var mellem oprørskhed og reaktion. Nogle romantikere var i deres nationalisme samtidig internationalister, nogle var i deres romantiske højstemthed og fjernhed samtidig i deres eget liv dybt engageret i virkeligheden. De rejste rundt og besøgte hinanden, de diskuterede og inspirerede, skrev om og hylkede hinanden. Ikke mindst Lord Byron gjorde sig selv til en markant figur, opsøgte en bemærkelsesværdig skæbne, som hans romantiske kolleger kunne male og sætte i musik og digte videre på.

Georg Brandes langer fra distancen ud efter de gode romantikere, især de franske: “Saavel Hugo som Lamartine havde ved Efterretningen om Byrons Død givet

deres Følelser for ham Luft, den første i en Artikel, den sidste i et Digt. Begge lægger paa dette Tidspunkt under Skildringen af Byrons Digterpersonlighed Hovedvægten paa hans Tvivls-Aand og mørke Livssyn; Ingen af dem synes at have modtaget noget dybere Indtryk af Byrons Manddomsværker; den friske og biden- de politisk-religiøse Satire i *Don-Juan forblev i 1824 overhørt og uforstaaet af dem som af saa mange andre.*” (*Hovedstrømninger. Den romantiske skole i Frankrig*, 1882).

Byron måtte, så at sige fra sin dødsdag, lide den skranke forfatter-skæbne at hans bøger kom til at samle støv på hylderne. Som Karen Blixen skriver i sin efterladte fortælling *Gensynet*: kun én bog ville blive husket, den om “Lord Byrons Levned”. Men læst med andre briller end nyfigenhedens kan også digterbiografien være en kraftkilde, værd at hive ned fra hylderne.

Alfieri

En af de støvede levnedsbøger er Sophus Schandorphs roman *Poet og Junker* fra 1892 – ikke om Byron, men om Alfieri. Vittorio Alfieri (1749-1803) blev med sit temperament og sin livsstil, sin ateisme og sine frihedsproklamationer en af de gennemgående helte i de gravdigte som de oprørske romantikere fra ind- og udland forfattede i Firenze. Siden hen tager Schandorph ham altså op. Georg Brandes kigger ham over skulderen.

Det var Alfieris elskerinde, Louise, grevinde af Albany (1752-1824), der fik

Gravmonumenterne i Santa Croce for Vittorio Alfieri (1749-1803), 1810, og grevinde Louise af Albany (1752-1824), 1824.





Grevinde Louise af Albanys palæ (det hvide) ved Arno-floden i Firenze. Nu Britisk konsulat.

rejst monumentet over hans grav i Santa Croce – efter Alfieris eget design: med en stående allegorisk figur af Italien i gråd; det blev i 1810 mejslet af tidens ypperste billedhugger (ved siden af Thorvaldsen): Antonio Canova (1757-1822). Efter grevindens død blev der i Santa Croce rejst et mindesmærke også for hende (i Castellani-kapellet). “Mange har betragtet disse Marmorsarkofager med Rørelse og Andagt.” De er så sande som de er skrevet – afslutningsordene i Schandorphs roman. De østrigske myndigheder så dog ikke med rørelse, men tværtimod med paranoia på den afdøde digter: derfor censureredes den indskrift der i 1844 blev sat over porten ind til det palæ ved Arno-floden hvor digteren levede sine sidste år – og hvor han døde. Efter adskillige diskussioner og omredigeringer lyder teksten i vore dage: “Vittorio Alfieri principe della tragedia / per la gloria e rigenerazione dell’Italia / qui con magnanimo ardore molti anni dettò e morì.”

Poet og Junker er en kærlighedshistorie der udspiller sig i og omkring dette palæ, Palazzo Masetti (nu Britisk Konsulat), hvor den kloge og dannede Louise holdt litterær salon, og hvor tidens førende kulturpersonligheder flokkedes. Hvordan var hun havnet i Firenze?



Louisa og Vittorio i Firenze, malet af Francois Fabre, 1796, Museo Civico, Torino. Fabre overtog efter Vittorios død hans plads i palæet ved Arno-floden.

Hun bliver som 25-årig gift med den aldrende engelske kronprætendent, Charles Edward (den sidste af Stuart-slægten), som har ført et omflakkende liv og til sidst slået sig ned i Firenze. Her lever de sammen i et miserabelt ægteskab. Også den piemontesiske Grev Vittorio Alfieri har flakket om i Europa (har bl.a. boet en kort tid i København). Han er en fändenivoldsk, frihedselskende aristokrat der hader alt aristokrati og tyranni, tragedie- og frihedsdigter. Efter i 1777 at have mødt grevinde Louise flytter også han til Firenze, bliver hendes elsker og flytter ind i palæet ved Arno-floden da Edward dør – og bor der til sin død.

Det er denne historie Schandorph skildrer. Med flere fine oversættelses-klip fra Alfieris værker. Schandorph lader ham læse op af tragedien *Pazzi’ernes Sammensværgelse*. Den handler om oprøret i 1478 mod den ledende købmandsfyrste i Firenze, Lorenzo il Magnifico og hans broder Giuliano af slægten Medici. Den første blev såret, den anden døde da Pazzi’erne angreb dem under messen i domkirken. Lorenzo tog en grufuld hævn. Denne begivenhed anskues sædvanligvis fra de sejrende Medici’eres vinkel. Alfieri tolker anderledes. I begyndelsesscenen taler sønnen Raimondo Pazzi med sin fader:

Kun Tavshed, Taalmod! Har Du intet andet
at raade mig, min Fader? Har Du krummet
Din Nakke under Medicæraaget
og føler ej Dig kuert, haanet, skændet? (s. 101)

Og så tales tyranniet ellers midt i mod, Mediciernes som ethvert andet. Da Alfieri – i romanen – springer ud som tragediedigter, taler han med sin tro ven og følgesvend, Abbed Caluso, om sine mål og midler: “– Jeg kan nu søge Inspiration hos Frihedens store Tolke som Niccolo Machiavelli og Tacitus . . . Hvorfor favner I mig? Hvorfor har I Taarer i Øjnene, Tommaso Caluso? / – I har nu, kære Grev Vittorio, svarede Abbaten, viet Jer til Kampen for vort stakkels Italiens Digting og Sprog.” (s. 123).

Da Alfieri er på sit sidste, giver Caluso ham det skudsmål der, sammen med grevinde Louises indsats, sikrer ham en plads i Santa Croce: “– Du har rejst Dig et Monument, som aldrig vil forgaa [...] Hvorfor jeg har hugget mine Sporer i Dine blødende Sider? Fordi jeg vilde være med til at skaffe vort Italien en stor Digter, som aandelig kunde forene dette stakkels søndersplittede Land, Blomsternes, Poesiens, Sangens Hjemstavn. Tro mig: Italien maa sammensynges, før den Herskerhaand kommer, som udvortes tvinger det sammen. Har jeg ofret Dig, da er det som Brændoffer til Italiens Genius. [...] Jeg vil elske, jeg vil knæle for enhver, der bringer en Sten til Enhedsbygningen. Jeg skulde hylde en Skurk som Cesare Borgia, hvis han kunde gøre vort Land til ét, ligesom jeg hylder Niccolò Macchiavelli, der raader en kraftig Tyran til ikke at sky Gift og Dolk, Løgn og Mened for dette Maals Skyld. Naar Du snart segner hen, er Du ikke Italiens første, bliver heller ikke dets sidste Martyr. Men Du faar Plads i dets Pantheon.” (s. 395f).

Alfieri oplever sammen med Louise revolutionen i Paris, de forfølges af pøbelen og slipper kun med nød og næppe (og hjælp fra den danske ambassade) ud af byen. Vel hjemme igen i Firenze skærper digteren sin politiske holdning over for Abbate Caluso: “– Leve Friheden! ... for saa vidt den ophæver enhver Slave dragt ... Leve Broderskabet! ... for saa vidt det er uopløseligt mellem os to ... men ned med Ligheden!” (s. 383).

I Paris kunne Alfieri allerede fastslå: “– Som Spartiaterne dræbte vanføre Børn, burde Nutidens Samfund slaa alle Dummerhoveder og Ignoranter ihjel, saa Menneskeheden kunde blive et sandt aandeligt Aristokrati. Men aandeligt Aristokrati kræver mange Slægtled; en født Plebejer bliver aldrig en Aandsaristokrat.” (s. 380)

“... den bedste af dine historiske bøger,” skriver Georg Brandes til Schandorph efter at have læst korrektur på *Poet og Junker* (brev af 14. juni 1892). Sophus Schandorph er en af dem der skildres mest positivt i Brandes’ *Det moderne Gennembruds Mænd* (1883); som forfatter regnes han af eftertiden for mere trofast og loyal end egentlig god! Brandes må da også gang på gang holde ham i ave og vej-

lede ham. Han er en af dem der holdt fast i naturalismen til sin død, hævdes det sædvanligvis. Men med *Poet og Junker* synes det som om Schandorph er drejet med Brandes væk fra “kulturradikalismen” hen imod hans *Aristokratiske Radikalisme* (fra 1889) med dens foragt for lighed og kamp for personlig frihed. Derfor er Alfieri ikke bare romantikkernes men også de radikale åndsaristokraters helt. Forskellen mellem dem der i 1800-tallet talte imod lighedsprincippet, og så repræsentanter for den borgerlige danske regering i begyndelsen af 2000-tallet, er vel de førstes accentuering af *ånd*.

Romantikkernes gravmæler

I tidens løb er der kommet monumenter for flere af romantikkens store kanoner op og stå i Santa Croce – på linie med Alfieris fra 1810. Lige inden for indgangsdøren (fra piazzaen) står monumentet over en anden af de store frihedstragediedigtere, Giovanni Battista Niccolini (1782-1861), ven med Foscolo som også har dedikeret et værk til ham. Niccolinis egne værker læses nu kun sjældent, men han ry og betydning blandt hans samtidige udtrykkes i Pio Fedis monument: figuren forestiller *poesiens frihedsgudinde* som bryder trældommens lænker. Det blev færdiggjort i 1872 og opstillet i 1883, men de forberedende tegninger havde længe cirkuleret i kunstnerkredse. Derved er Fedis monument i Santa Croce ble-

Gravmonumenterne i Santa Croce for Giovanni Battista Niccolini (1782-1861), 1883, og Gioacchino Rossini (1792-1868), 1887.





Gravmålet i Santa Croce for Ugo Foscolo (1778-1827).

vet forbillede og inspirationskilde for Frédéric Auguste Bartholdis frihedsgudinde, som han havde skitser klar til i 1872, og som blev rejst i New Yorks havn i 1886. At tingene hænger sådan sammen er ingen i Firenze i tvivl om. Og ligheden er da også slående!

Alle tiders store *opera buffa*-komponist, Gioacchino Rossini (1792-1868), hører med i denne sammenhæng. Monumentet over ham er af Giuseppe Casioli fra 1887. Rossini var allerede som ung mand en kendt figur. Stendhal har en herlig skildring af hans omflakkende liv i *Rome, Naples et Florence*. Ofte betegnes han som aldeles upolitisk, men foruden Stendhal har f.eks. også den tyske romantiske digter Heinrich Heine blik for hans overskridende humor: Han fortæller i sine *Reisebilder* fra 1828 om et musikstykke han har hørt på sin rejse i Italien: "Es war ein echt italienisches Musikstück, aus irgendeiner beliebten Opera buffa, jener wundersamen Gattung, die dem Humor den freiesten Spielraum gewährt. [...] Es war ganz Rossinische Weise, wie sie sich im *Barbier von Sevilla* am lieblichsten offenbart."

Og hvis myndighederne havde forstået noget som helst, var det gået Rossini som Stendhal – han var for sit kunstneriske virke blevet ført til politiprotokols: "... es würde eine Untersuchungskommission niedergesetzt werden, alle staatsgefährliche Triller und revolutionärrische Koloraturen kämen zu Protokoll."

Endelig kom Ugo Foscoli op ved Rossinis side i 1939. Billedhuggeren Antonio Berti har ladet ham stå som sig selv – uden alverdens musen og allegoriske figurer for kunstarter, ideer og begreber.

Andersen ... og hvad der videre skete

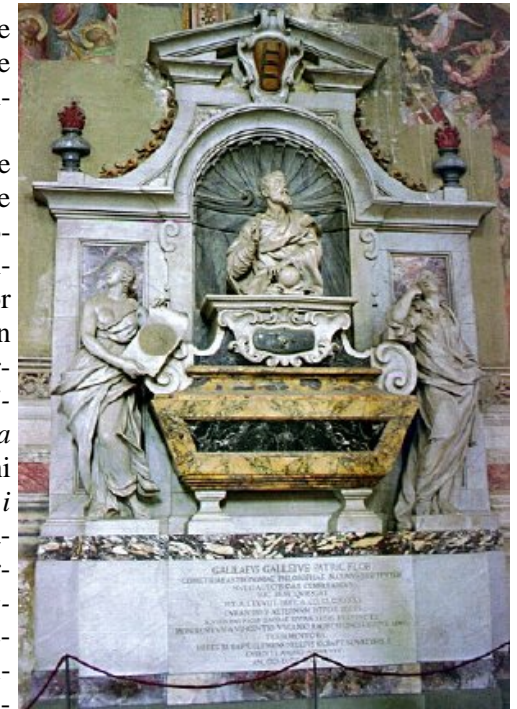
Danske romantikere valfartede til Italien og blev opslugt af landets skønhed og folkeliv og glørværdige fortid. Det var ikke meget de beskæftigede sig med de samtidige italienske digtere og den politiske situation i landet. Grundtvig har en spids bemærkning i sin *Verdenskrønike* fra 1812: "Italien, som nu bestaaer af et navnligt Kongerige under fransk Høihed i Norden, franske Landskaber i Vesten og Riget Neapel i Syden, er aldeles nedsunket i aandelig Søvn. Dets mere spillende og klangfulde, end aandelige Poesi opløste sig hos Metastas endelig ganske i

Musik, og Alfieri syntes for Italienerne at være en Digter, fordi han i alvorlige Ord talte om Fædrenes Kraft og Manddom." (*Udvalgte Skrifter* Bd. 2, s. 344).

H.C. Andersen er generelt en af de mest læsende og velorienterede danske romantikere. Han var også i Santa Croce, i 1830'erne, hvor han af gode grunde ikke fik set gravmonumenterne for Niccolini, Rossini og Foscolo. Men han kendte og nævnte i hvert fald de to første, foruden Alfieri. I romanen *Improvvisatoren* (1835) læses der op af "*divina comedia*, Alfieri og Niccolini". Rossini var Andersen vild med, især *Barberer i Sevilla*: "... *Don Baziles Arie* om Bagtalelse, denne synes mig et sandt Mesterstykke," skriver han i rejsebogen *Skyggebilleder* (1831), og i dagbøgerne beretter han om sit privatbesøg hos Rossini i Paris i 1867. Lur mig om ikke Andersens eventyr om den lille fjer der bliver til fem høns (*Det er ganske vist*, 1852) i sin komposition er inspireret af crescendo-princippet i Bon Bazilios bagtalelsesarie.

I rejsebogen *En Digtets Bazar* (1842) er der et kapitel som foregår i Firenze; det er udformet som et selvstændigt lille eventyr, og det udkom som sådant i 1862 – *Metalsvinet*. Det handler om en lille fattig tiggerdreng der på ryggen af Firenzes berømte vildsvin, *il porcellino*, får sig en forrygende rundtur til byens seværdigheder. I Santa Croce dvæler drengen / Andersen ved de store afdødes grave, bl.a. Alfieris – "Italien græder over hans kiste," noterer Andersen; men for ham er det Galileis gravmæle der siger mest: "Et Vaabenmærke prangede paa Graven, en rød Stige i blaa Grund, den syntes at gløde som Ild. Det var Galilæis Grav, det er et simpelt Monument, men den røde Stige i den blaa Grund er et betydningsfuldt Vaabenmærke, det er som det var Konstens eget, thi her gaaer altid Veien opad paa en gloende Stige, men til Himlen."

I modsætning til de rebelske, antiklerikale og ateistiske romantikere fra syd, så får digteren fra kongeriget i Nord her bekræftet sin egen lidt patetiske kunststopfattelse og lidt naive kristne barnetro. Den havde han allerede genfundet på kunstgalleriet Uffizierne, nemlig i det kunst-værk som er det vigtigste i eventyret: "Kun eet Billede fæstede sig ret i Tanken, og meest ved de glade, lykkelige Børn, som



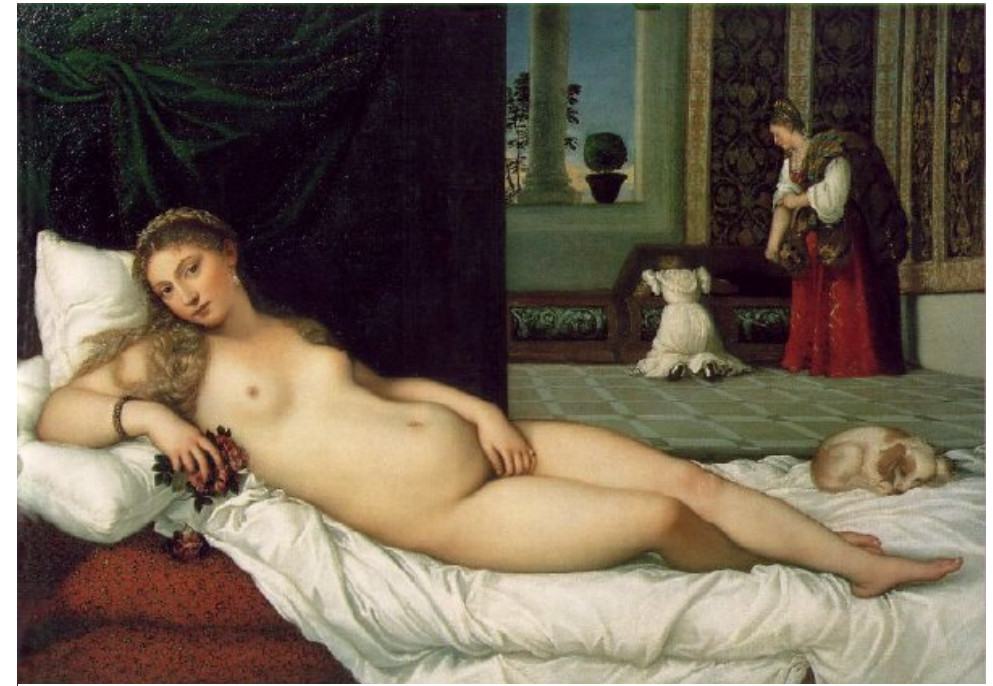
Gravmålet i Santa Croce for Galileo Galilei (1564-1642), 1734)



vare derpaa [...] Mange vandre vist dette Billede let forbi, og dog omslutter det en Skat af Poesie: det er Christus, som stiger ned i Underverdenen [...] Florentineren *Angiolo Bronzino* har malet dette Billede; meest herligt er Udtrykket af Børnenes Vished om, at de skulle i Himlen; to Smaa omfavne allerede hinanden, een Lille rækker Haanden til en Anden nedenfor og peger paa sig selv, som om han sagde: "Jeg skal i Himlen!"

Mange har ellers ment at det herligste – eller i hvert fald det mest iøjenfaldende – ved dette billede er de

Angelo Bronzino, *Kristus' ndfart til dødsriget*, 1552. Her til restaurering på Opificio delle Pietre Dure i Firenze, september 2005. Nedenfor: Arnoflodens oversvømmelse 4. nov. 1966.



Tizian, *Venus af Urbino*, 1538, Uffizi

meget sanselige, nøgne kvindefigurer. Og det var ikke mindst pga. af dem at Bronzinos maleri havnede på Uffizierne i 1821. Havde Andersen været en halv snes år før i Firenze, så havde han set billedet netop i Santa Croce, for her hang det fra det blev malet i 1552, lige inden for indgangsdøren til venstre, skråt over for Galilei. Men det blev altså de gode franciskanere for meget. I godt hundrede år var maleriet på Uffizierne, så kom det tilbage til kirken. Historien om Bronzinos maleri er et eventyr for sig, for i Santa Croce blev det næsten totalt ødelagt ved den store oversvømmelse den 4. november 1966. Nu er det imidlertid på vej frem i dagens lys, det er under reparation, og det er planlagt at det skal være færdigt og udstilles i Santa Croce igen på 40-års-dagen for oversvømmelsen, den 4. november 2006. I den forbindelse planlægges også et særligt lille Andersen-event, ligesom han til den tid formodentlig har fået sig en mindeplade ved siden af metalsvignet.

Andersen så altså bort fra de sensuelle damer på maleriet. Det kunne han ikke gøre på Uffizierne med Tizians to Venus'er, hvor den ene af dem, *Venus af Urbino*, åbenlyst ligger og fornøjer sig selv: "Fordoblet viste sig Billedet af Venus, den jordiske Venus, saa svulmende og ildfuld, som Titian havde set hende. To deilige Qvinders Billeder; de skønne, ubeslørede Lemmer strakte sig paa de bløde Hynder, Brystet hævede sig og Hovedet bevægede sig, saa at de rige Lokker



Venus Pudica på Uffizi'erne i Firenze

faldt ned om de runde Skuldre, medens de mørke Øine udtalte glødende Tanker...” I *Improvisatoren*, med mange tilsvarende iagttagelser og formuleringer, holder han sig derfor til den antikke marmorskulptur, *Den medicæiske Venus*, eller *Venus pudica*, dvs. Den blufærdige Venus, kaldet sådan fordi hun med hånden skjuler sit køn. Hun er den himmelske Venus og får tillagt hele kunstens *genius* – den åndelige, skabende kraft der når videre end øjets *sekraft*: “Jeg har aldrig set sligt livs-udtryk i stenen! Marmorøjet, der ellers står uden sekraft, er her levende! Kunstneren har således formet hendes blik, at ved belysningen synes hun at se, at skue os ind i sjælen.” Denne skønhedsgudinde bliver selve billedet på kunsten som frelsevej fra det jordiske til det himmelske, både i livet og i digtningen.

Andersen havde det som bekendt svært med kønnet og erotikken, men får dog problematikken raffineret indarbejdet i de store temaer om liv og død og kunst og kærlighed. De sydeuropæiske romantikere var for manges vedkommende fyrige elskere og mere direkte i deres tematisering af erotikken, f.eks. Stendhal i afhandlingen *De l'Amour*. Men det er en anden – romantisk – historie!

Hvad så med romantikernes kamp for Italiens enhed og frihed? Den blev jo på sin vis realiseret i 1860-61 med Garibaldi og Cavour og Victor Emanuel II, *il risorgimento* og Kongedømmet Italien. Kun for, med Tommasi di Lampedusas ord fra hans roman *Leoparden* (1958), at “alt må forandres, for at alt kan blive som det var.”

For en pædagogisk anvendelse af det ovennævnte stof vil jeg anbefale Santa Croce som et oplagt sted at praktisere den dialogiske litteraturlæsning som Erik Skyum-Nielsen slår til lyd for i artiklen “Samtaler med de døde.” Det afgørende ved en sådan læsning består i “at fortiden gøres fysisk konkret, således at *et møde* finder sted med det fremmede og anderledes, og sådan at man undervejs som lærer og elev kan sige, som Højholt sagde [...]: “I betragtning af afstanden høres det forbløffende klart.”” (s. 120f).

Litteratur:

Jeg henviser til titler på originalsprog og evt. oversættelser til engelsk eller dansk. Svært tilgængelige titler mærket med * kan rekvireres ved henvendelse til undertegnede: ivan@zlebacic.com

Om Stendhal-syndromet:

Elkins, James: *Pictures and Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, 2001. * se også: www.jameselkins.com/html/books.html

Magherini, Graziella: *La Sindrome di Stendhal*, 1989/2001 *

Skårderud, Finn: *Stendhal-syndromet*, Dagbladet 18/2 1996, <http://www.dagbladet.no/Kommentarer/960218-side2-1.html>. Findes også (lidt ændret) i Skårderuds *Uro – en rejse i det moderne selv*, Tiderne skifter 2000. Se også kapitlet “Stendhals grønne briller” i Skårderuds *Andre rejser*, Tiderne skifter 2004 (også som artikel i Politiken 11. marts 2001)

Ved gravene i Santa Croce:

Om Santa Croce: http://en.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_Santa_Croce_di_Firenze

Alfieri, Vittorio: Se Sophus Schandorph: *Poet og Junker*, 1892 (www.adl.dk)

Andersen, H.C.: *Metalsvinet*, 1842/1862, Kommenteret og illustreret af Ivan Ž. Sørensen, 2005: www.hca2005.dk/Danish/Undervisning/De+gymnasiale+uddannelser/Tekster/Om+Andersen/ca30/id/4094 *

Byron, Lord: *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto the Fourth (XLII-LXIII), 1818, <http://www.geocities.com/~bblair/chp4.htm> / *Junker Harolds Pilgrimsfærd*, overs. af Adolf Hansen, 1880

Foscolo, Ugo: *Dei Sepolcri*, 1807. <http://www.classicitaliani.it/index010.htm> / *On Sepulchers*, i: Michael Ferber: *European Romantic Poetry*, 2005. / *Om grave*, overs. af Jørgen Sonne, i: *Lyrik. Tidsskrift for dansk og udenlands lyrik*, nr. 23, 1988 *

Heine, Heinrich: *Reisebilder*, 1828, Kapitel XIX <http://www.heinrich-heine.net/reis311.htm>

Leopardi, Giacomo: *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, 1818 <http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leopardi/> / *On the Proposed Dante Monument in Florence* <http://www.tonykline.co.uk/PITBR/Italian/Leopardi.htm>

Stendhal: *Rome, Naples et Florence*, 1817. <http://www.lire.fr/extrait.asp?idC=36323&idTC=13&idR=200&idG=9>

Litteratur i øvrigt

Danielsen, Eric: *Den gådefulde Stendhal*, 1999

Elmqvist, Carl Johan: *Italiens litteratur*, 1975

Ferber, Michael: *European Romantic Poetry*, 2005.*

Skyum-Nielsen, Erik: “Samtaler med de døde. Klassikernes stadige genkomst – og brugen af dem i undervisningen”, i: *Den oversatte klassiker*, 1997

Stendhal: *Vandringer i Rom*, med efterskrift af Hans Boll-Johansen, 1982

Stendhals Italien. Et Udvalg af Henri Beyles Skildringer af Italiens Folk og Karakter ved Knud Ferlov, 1925