

# Raphael, Apuleius og debatten om kærlighedens væsen<sup>1</sup>

af Tue Emil Öhler Søvsø

I 1505 opførte den stenrige bankmand og mæcen Agostino Chigi en overdådig villa ved Tiberen, nu kendt som Villa Farnesina, der stadig den dag i dag er en af de smukkeste renæssancevillaer i Rom. Alle villaens værelser er rigt udsmykkede, og ikke mindst freskoerne i loftet af den oprindelige indgangsloggia har været med til at gøre stedet berømt. De blev udført af Raphael og hans elever omkring 1518 på baggrund af den berømte historie om Amor og Psyche i Apuleius' *Det gyldne æsel*,<sup>2</sup> men nåede aldrig at blive fuldstændig færdige, og man har i lang tid diskuteret både den samlede plan for udsmykning og motivernes tolkning.

Lidt ældre fortolkere som Erwin Panofsky og André Chastel så således en klar forbindelse mellem Raphaels freskoer og den nyplatonisme, som for alvor vandt indpas i renæssancens intellektuelle kultur med Platon-fortolkeren Marsilio Ficinos værker og blandt andet blev videreført i de såkaldte kærlighedstraktater (*trattati d'amore*).<sup>3</sup> Efter-

---

1. Denne artikel er en stærkt revideret udgave af et essay afleveret ved sommerskolen *Text, Memory, Monument* ved Det danske institut i Rom i sommeren 2014, og det er mit håb at emnet vil interessere fødselaren og måske tjene som inspiration til endnu et besøg i Rom. Jeg takker Leo Catana, Per Sigurd Styve og Unn Irene Aasdalen for at have bidraget enormt til min forståelse af emnet og perioden, og i helt særlig grad Marianne Pade, som med sine indsigtsfulde kommentarer til tidligere versioner af teksten har været en uvurderlig hjælp.

2. Apuleius *Met.* IV.28-VI.24. Om tidspunktet for freskoernes færdiggørelse, se Marek (1984) 276.

3. Chastel (1959) 483-93 og Panofsky (1960) 191, særligt note 3. Begge omtaler *Amor og Psyche*-freskoerne som led i mere generelle betragtninger og behandler dem derfor kun meget kortfattet.

Chastel bemærker: "c'est, en images, un traité de la «amour» analogue aux ouvrages de philosophie mondaine qui commençaient à se répandre." og lidt efter: "Cette composition illustre, à travers la fable, les mouvements du désir et de la volupté universelle;" (op. cit.: 491). Han opfatter dette som udtryk for en Ficino-inspireret dyrkelse af skønheden og et forsøg på at skabe en forbindelse mellem dyrkelsen af jordisk skønhed og vejen til guddommelig kærlighed og frelse.

I sin gennemgang af nyplatonismens betydning for renæssancens kunst, nævner Panofsky freskoerne som et af eksemplerne på et værk med "a symbolism at times so personal and multivalent that it is hard to prove the presence of a Neo-Platonic element and even harder to determine its precise significance." (op. cit.: 191) og han argumenterer for at: "Raphael's version of the myth of Cupid and Psyche was intended to celebrate the ascent and ultimate deification of the human soul (ψυχή) in addition to telling a beautiful story and to displaying beautiful nudes ..." (op. cit.: 191, note 3).

Se også Vertova (1979)120-21, der antager en nyplatonisk indflydelse på illustrationer af motivet, der er tidligere end Raphaels freskoer.

hånden som man er nået til nogenlunde enighed om freskoernes oprindelige udseende, er disse tolkninger dog i vid udstrækning blevet opgivet og man har i højere grad peget på Chigis biografi og overordnede plan for villaens indretning som den rette baggrund for forståelsen af Raphaels fortolkning af Amor og Psyche-historien.<sup>4</sup>

Nu hvor røgen har lagt sig oven på debatten om rekonstruktionen af billedprogrammet, er det imidlertid stadig svært at få øje på en sammenhængende forklaring på Raphaels ofte ret overraskende valg af motiver. Der er derfor behov for en reevaluering af billedprogrammets samlede udtryk, og jeg mener, at der i den forbindelse er grund til at genoverveje Panofskys og Chastels ideer om en forbindelse til nyplatonismen og i særdeleshed kærlighedstraktaterne.

Efter en gennemgang af værket, dets rekonstruktion og mulige forlæg, diskuterer jeg de seneste fortolkninger af freskoerne og argumenterer for nødvendigheden af at supplere den funktionsbundne og biografiske forståelsesramme, som dominerer disse tolkninger, med en inddragelse af den samtidige filosofiske debat om kærlighedens væsen. Artiklen afrundes derfor med en skitsering af hovedtemaerne i *trattati d'amore*-genren og en tolkning af freskoerne på denne baggrund.



Ill. 1: 'Loggia di Amore e Psiche' i Villa Farnesina<sup>5</sup>

---

4. Se særligt Shearman (1964), Marek (1984) og Günther (2001).

5. Billederne af freskoerne er hentet fra *Web Gallery of Art* og er frit tilgængelige under: [http://www.wga.hu/html\\_m/r/raphael/5roma/4a/](http://www.wga.hu/html_m/r/raphael/5roma/4a/)

## Raphael og Apuleius: ligheder og forskelle

Det første der fanger éns blik, når man træder ind i den store åbne forhal i Villa Farnesina, er de imponerende loftsmalerier, der genfortæller historien om Amor og Psyche. Kompositionen er tætpakket men nøje arrangeret, og hvert billede er omgivet af en dekoreret guldbort og overdådige løvranke tætbehængte med frugter, grøntsager og blomster. Øverst på det flade loftshvælv ses gudernes forsamling samt Amor og Psyches bryllup, mens scener fra forhistorien gengives i den rundede overgang mellem loft og væg. Denne del af kompositionen er inddelt i trekantede billedrum af forskellig størrelse. De små, såkaldte stikkapper, viser smilende amoriner med de olympiske guders attributter i hænderne; de store spandreller gengiver historien i grove træk: Venus der befaler Amor at straffe Psyche (S1). Amor der i stedet henter hende op til sit palads og beder sine tjenerinder varte hende op (S2).<sup>6</sup> Venus, der efter at have opdaget sin søns ulydighed, klager sin nød til Ceres og Juno (S3) og drager videre til Jupiter (S4), hvor hun beder om hævn og oprejsning (S5). Og forløbet derfra, hvor Merkur offentliggør dusøren på Psyche (S6), Psyche løser de opgaver, Venus pålægger hende som straf (S7-8), og Amor til sidst bønfalder Jupiter (S9) om at lade Psyche opløfte til Olympen (S10).

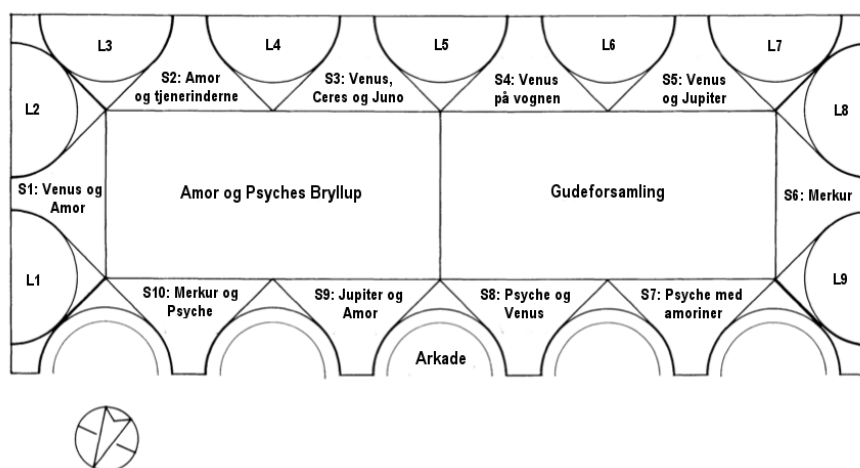


Ill. 2: Amor og Jupiter

Apul. *Met.* VI.22: "Da tager Jupiter fat i Amors kinder, fører dem op til sin mund og kysser dem, idet han siger til ham"<sup>7</sup>

- 
6. Der er en lang tradition for at identificere de tre tjenerinder med gratierne, men grundet manglen på klare indikationer på deres identitet, må dette afhænge af billedprogrammets overordnede tolkning, jf. Shearman (1964) 63-64. Se også note 90, nedenfor.
  7. *Tunc Iuppiter prehensa Cupidinis buccula manuque ad os suum relata consaviat atque sic ad illum ... inquit ...* (Medmindre andet er angivet, er alle oversættelser mine egne).

At freskoerne bygger på et direkte kendskab til Apuleius' tekst, kan der næppe herske tvivl om. Scenerne med Venus i vognen, Amor og Jupiter og bryllupsscenen synes alle tre at afspejle tekstens ordlyd så præcist, at det næppe er tilfældigt.<sup>8</sup> Selv et kursorisk kendskab til Apuleius' fortælling om Amor og Psyche er imidlertid tilstrækkeligt til at konstatere, at Raphael har udeladt betydelige dele af historien, og en oplagt forklaring er selvfølgelig den manglende færdiggørelse af freskoerne. Ifølge Raphaels oprindelige plan for billedprogrammet skulle de halvrunde lunetter, som i dag er bemalet som falske vinduer, også have båret motiver fra Amor og Psyche-historien. Disse skulle formodentlig have indeholdt en skildring af begivenhederne på jorden, centreret om Psyche, ligesom de højere liggende spandreller gengiver aktiviteterne i gudernes sfære.<sup>9</sup> Disse to spor smelter så sammen på loggiaens nordlige side, hvor der grundet den åbne søjlegang ikke er nogen lunetter, hvorefter fortællingen kulminerer i forsamlings- og bryllupsscenerne i loftet.



III. 3: Plan over loftshvælvets udsmykning.

- 
8. Apuleius, *Met.* VI.6 (Venus i vognen), VI.22 (Amor og Jupiter) og VI.24 (brylluppet), jf. Marek (1984) 276.
  9. Se Shearman (1964), Marek (1984) og Günther (2001). Denne opdeling af stoffet ville ligge i forlængelse af den florentinske tradition for at benytte Amor og Psyche-historien som motiv på brudekister (*cassoni*), hvor en sådan fremstillingsform i løbet af 1400-tallet satte sig igennem som standard, se Günther (2001) 153-156.

Vi er ikke i besiddelse af nogen plantegning e.l. over den planlagte udsmykning af lofts-hvælvet, og selvom der har været adskillige forsøg på at rekonstruere det planlagte indhold i lunetterne, er det meget spekulativt.<sup>10</sup> To motiver, som er belagt i skitser fra Raphaels egen hånd, skulle dog med nogenlunde sikkerhed have indgået i udsmykningen. Det drejer sig om en fremstilling af Zephyr, der bærer Psyche op til Amors palads, og en fremstilling af Psyche, der af fire-fem kvinder gøres klar til brylluppet. Hvis vi antager, at de to billedspor har fulgt hinanden indholdsmæssigt, har disse motiver formodentlig skullet optage tredje og fjerde lunette, som er placeret under den spandrel, der fremstiller Amor og de tre tjenerinder (S2).<sup>11</sup>

Udover disse to tilføjelser til den eksisterende udsmykning ved vi intet med sikkerhed om fremstillingen af Psyches side af historien. Det er blevet foreslået, at også væggene skulle have båret scener fra historien, men her er der tale om rent gætværk uden nogen egentlige indicier.<sup>12</sup> Ikke desto mindre kan man på baggrund af en sammenligning mellem de kendte dele af Raphaels billedprogram og Apuleius' tekst observere en ret markant forskel mellem de to versioner af fortællingen. Dette er særligt tydeligt i billedfrisens første del, som løber langs de tre indre vægge (øst-, syd- og vest-væggene).

Apuleius beretter ganske udførligt om begyndelsen på historien, Amor og Psyches hemmelige bryllup og Psyches søstres vellykkede forsøg på at forpurre lykken for hende. Denne del af fortællingen optager godt og vel halvdelen af hans fortælling og fokuserer groft sagt på Psyche og de forskellige menneskelige forhindringer, hun møder på sin vej: den overtroiske og utilladelige tilbedelse af hende som en ny Venus, der udløser Venus' vrede og sætter gang i historien; søstrenes jalousi og ondsindede rænker; og hendes egen nysgerrighed efter at finde ud af, hvem hendes mand er. I den færdiggjorte del af Raphaels billedcyklus er der imidlertid kun to motiver, der har en forbindelse til denne del af fortællingen: Venus' udpegning af Psyche for Amor (S1) og Amors udpegning af Psyche for sine tjenerinder (S2).

---

10. Marek (1984), særligt s. 269-73, giver en detaljeret gennemgang af de overleverede beviser for den oprindelige plan samt den moderne forsknings forskellige forsøg på rekonstruktioner.

11. Marek (1984) 270-71

12. Se Shearman (1964) 70 med Marek (1983) 272-75, som argumenterer overbevisende for at vægfeltene i stedet skulle have indeholdt landskabsscener.



Til gengæld præsenteres vi for en række scener, som kommer umiddelbart efter Psyches afsløring af Amor, og som i Apuleius' version er forholdsvis perifere: Venus, Juno og Ceres (S3), Venus i sin vogn (S4) og Venus og Jupiter (S5).<sup>13</sup> Den sjette scene (Merkur annoncerer dusøren på Psyche) markerer til gengæld et vendepunkt i såvel Apuleius' som Raphaels version af fortællingen. Ved Apuleius er det denne begivenhed, der endelig får Psyche til at gøre det uundgåelige: at opsøge Venus og betingelsesløst udsætte sig selv for de pinsler og prøvelser, som Venus underkaster hende. Raphael giver begivenheden en lignende placering ved at lade det være den sjette af sine ti scener og således placere den for sig selv i loggiaens vestlige ende lige overfor historiens begyndelse, Venus' udpegning af Psyche for Amor.

Raphael lader altså til at have presset hele den første halvdel af Apuleius' fortælling ind i lofthvælvets første to spandreller, formodentlig suppleret med motiver fra samme del af historien i de tre-fire tilhørende lunetter, heriblandt de to motiver fra Raphaels skitser. De følgende fire spandreller er så dedikeret til Venus og hendes reaktion på Psyche og Amors forhold. Der synes ikke at være noget ved de arkitektoniske rammer, der direkte dikterer denne ændring i dispositionen af stoffet, og det virker derfor forsvarligt at tale om et bevidst fokusskifte fra Raphaels side. Raphael har valgt at fokusere på den del af Apuleius' fortælling, hvor der parallelt berettes om Venus' reaktion på Amor og Psyches ægteskab og Psyches fortvivlede vandren på jorden.<sup>14</sup> Om lunetterne i denne del af frisen har fremstillet denne vandren, eller om Raphael havde i sinde at ændre lidt på historiens kronologi og i stedet havde tiltænkt disse lunetter Psyches afsløring af Amors identitet og fordrivelse fra paladset, er ikke muligt at afgøre. Vi kan blot konstatere, at han under alle omstændigheder må have presset første del af handlingen mere sammen, end Apuleius' tekst lægger op til, og dermed i en eller anden grad flyttet fokus væk fra de turbulente begivenheder omkring Psyches afsløring af Amor.<sup>15</sup>

---

13. Scene 3 bygger på Apul. *Met.* V.31, Scene 4 bygger på VI.6. Scene 5 omtales kun med følgende sætninger: *Tunc se protinus ad Iovis regias arces dirigit et petitu superbo Mercuri dei vocalis operae necessariam usuram postulat. Nec rennuit Iovis caeruleum supercilium.* (VI.7)

14. Disse begivenheder beskrives i Apul. *Met.* V.28-VI.8 og optager således knap en femtedel af fortællingen.

15. jf. Marek (1984) 270-5, som hælder til at Raphael helt har udeladt scenen med Psyches afsløring af Amor. *Contra* Günther (2001) 160, som uden at anføre skyggen af bevis slår fast at "Jedenfalls waren die beiden folgenden Lunetten <sc. L6+L7> sicher für "Psyche erkennt Amor" und die "Flucht des Amors" bestimmt."

Hvis vi nu vender os imod værket som helhed og prøver at vurdere effekterne af Raphaels dispositioner, er der særligt to ting, der springer i øjnene.

I spandrellernes guddommelige sfære indtager Venus således en langt mere prominent plads i fortællingen, end hun gør hos Apuleius. Hun er hovedperson i fem af de ti spandreller, mens yderligere to viser henholdsvis Merkur og Psyche, der handler på hendes foranledning. Også i scenen med gudeforsamlingen i loftet indtager hun en prominent plads i kompositionens centrum, hvor hun, i modsætning til Apuleius' beskrivelse, synes at blande sig aktivt i debatten.<sup>16</sup>



*Ill. 4: Gudernes forsamling*

Også fremstilling af Venus er for mig at se markant anderledes end hos Apuleius. Her fremstilles Venus gennemgående som en urimeligt jaloux og stedmoderlig gudinde, mens både de øvrige guder og den besjælede natur åbenlyst tager Amors og Psyches parti. Et prominent eksempel på dette er Venus' møde med Juno og Ceres: Da hun klager sin nød til de to gudinder, siger de ligeud, at hun opfører sig hyklerisk, når

---

16. Jf. Marek (1984) 278-79.

hun som kærlighedsgudinde bliver vred over, at hendes egen søn er blevet forelsket. Herefter vender Venus fornærmet de to gudinder ryggen og drager bort.



Ill. 5: Venus, Ceres og Juno.

I Raphaels fremstilling af denne scene er der imidlertid ingen spor af denne fornærmelse og heftige vrede. Venus ser nærmere lidende ud end vred, og heller ikke i de to følgende scener er der nogen tegn på, at Venus i Raphaels fortolkning skal opfattes som særligt oprørt. Den heroiske og prominente fremstilling af Merkur da han proklamerer Venus' dusør på Psyche, viser heller ikke nogen tegn på, at han er ude i et tvivlsomt ærinde. Et glimt af Venus' urimelighed kommer dog til syne med hendes hovmodige ansigtsudtryk, da Psyche overrækker hende krukken med Proserpinas skønhed, symbolet på Psyches overvindelse af Venus' umenneskelige krav til hende.<sup>17</sup> Et yderligere aspekt af denne vekslen mellem offerrolle og hovmodig afvisning synes dog at være den humor, som også er en prominent del af Apuleius' beskrivelse af Venus.

---

17. jf. Marek (1984) 282, der lader stå åbent, om det drejer sig om den tredje (Psyche henter vand fra floden Styx) eller fjerde prøve (Proserpinas skønhed). Shearman (1964) 64 argumenterer for at Raphael må have haft tredje prøve i tankerne, da der her tales om en *urnula* (en lille krukke) med Styx' vand, hvilket passer bedre med Raphaels illustration end den *pyxis* (en æske) Proserpinas skønhed opbevares i. Overrækkelsen af Proserpinas skønhed beskrives desuden ikke hos Apuleius.

Der er imidlertid også den mulighed at Raphael bevidst har undladt at afgrænse motivet nærmere, fordi billedet er tænkt som opsummering af hele handlingsforløbet omkring prøvelserne, hvorfor valget af en krukke fremfor en æske ikke skal tillægges større betydning. Da tredje prøve ikke i sig selv er af afgørende betydning for handlingen, hælder jeg til denne tolkning.



Scenen med Venus og Psyche er således placeret lige overfor de tre foregående scener med Venus, og beskueren kan derfor næsten ikke undgå at bemærke kontrasten.



Ill. 6: Venus hos Jupiter



Ill. 7: Venus og Psyche

Der er heller ingen illustration af de prøver, som havde været Apuleius' vigtigste anledning til at udstille Venus' grusomhed og vise, hvordan diverse besjælede væsner tilbød Psyche deres hjælp og vejledning. I stedet nøjes Raphael med en slags opsummering, nemlig en illustration af Psyches opstigning til Venus' palads efter at have fuldført den sidste opgave. Alt i alt portrætteres Venus således noget mere sympatisk end hos Apuleius.

Udeladelsen af prøverne har naturligvis også en indvirken på fremstillingen af Psyche, som udgør Raphaels anden afgørende afvigelse fra Apuleius. Ved at begrænse sin behandling af Psyches prøver til en fremstilling af Psyche, der bliver båret til himmels af tre amoriner, har Raphael valgt et påfaldende perifert motiv hos Apuleius. Han afrunder fortællingen om prøvelserne med en sidebemærkning<sup>18</sup> og nævner intetsteds nogen amoriner, mens den begivenhed, der går umiddelbart forud for Psyches færdiggørelse af prøverne, derimod er yderst central. Her fortælles det nemlig, hvordan

---

18. Apul. *Met.* VI.21: ... *Psyche vero confestim Veneri munus reportat Proserpinae.*

Psyche endnu en gang lader sig lede i fordærv af sin nysgerrighed (og forfængelighed) og åbner den æske, der skulle have indeholdt Proserpinas skønhed, men i virkeligheden dysser hende i en dyb komaagtig søvn. Sammenholdt med udeladelsen af søstrenes rænker, og formodentlig også Psyches afsløring af Amor, giver udeladelsen af denne episode et indtryk af, at Raphael går meget let henover forhindringerne på Psyches vej til udødelighed. Hverken hendes egne karakterbrister (nysgerrigheden, forfængeligheden, den manglende lydhørhed overfor gode råd) eller omverdenens jalousi og had imod hende lader til at spille nogen nævneværdig rolle. Derved nedtones urimeligheden, håbløsheden og desperationen i hendes situation ikke blot, hendes eget aktive bidrag til sin endelige redning og udødeliggørelse presses ligeledes bort fra fortællingens fokus. Psyche bliver i mere udpræget grad et passivt objekt for gudernes handlinger.

Nu skal man naturligvis være forsigtig med at konkludere for meget i forhold til Raphaels planer for fremstillingen af Psyche, da den del af cyklussen som først og fremmest skulle have indeholdt denne fremstilling, nemlig lunetterne, jo aldrig blev malet. Ikke desto mindre er indiciene for en overvejende passiv fortolkning af Psyche-figuren overvældende. I spandrellerne har vi således tre fremstillinger af Psyche på loggiaens nordlige side: Den knælende Psyche foran Venus (S8) og de to opstigningsscener (S7, S10).<sup>19</sup> Dertil kommer scenen med Zephyr der bærer Psyche op til Amors palads, som formodentlig skulle have indtaget den tredje lunette. Vi har således ikke mindre end tre fremstillinger af Psyches opstigning til forskellige guddommelige niveauer hvor hun passivt bæres af forskellige guddommelige væsner.<sup>20</sup>

Denne passivitet hos Psyche-figuren er naturligvis ikke unik for Raphael. Også i Apuleius' version af fortællingen reagerer hun fortrinsvis på andres handlinger. Men hun bærer stadig, på godt og ondt, selv en del af ansvaret. I fordrivelsen fra Amors palads og den stygiske søvns overmandelse af hende er det Psyches egen svaghed, der fører til ulykken, hvilket understreges ganske tydeligt af Apuleius.<sup>21</sup> Og mens hun i overvindelsen af prøverne hjælpes godt på vej af andre, viser hun stadig et betragteligt

---

19. Scenen med Merkur og Psyche berøres, ligesom Psyches opstigning til Venus, kun meget kort af Apuleius, hvor det i *Met.* VI.23 fortælles at Jupiter: ... *ilico per Mercurium arripi Psychen et in caelum perducere iubet.*

20. Jf. Marek (1984) 182-83.

21. Apul. *Met.* V.21-25 og VI.20-21

selvstændigt initiativ. Ved udeladelsen af disse elementer bliver Psyches rolle således mere entydigt passiv, ligesom hendes modgang og kvaler nedtones kraftigt. Hun er henvist til afventende at udholde skæbnens og gudernes luner. Noget der naturligvis fører til fortvivlelse (jf. især S8) men også - og dette betones mere i den overleverede del af cyklussen - til hendes opstigning til olympen og udødeliggørelse (jf. S7, S10, L3 og naturligvis ikke mindst gudernes forsamling og bryllupsscenen).

### **Amor og Psyche i Chigis villa**

Der er således særligt to træk ved Raphaels fortolkning af historien der kalder på en forklaring, Venus' fremtrædende rolle og Psyches øgede passivitet. Dertil kommer de små amoriner i lofthvælvets stikkapper, som ikke synes at indgå direkte i fortællingen, men som alligevel bidrager til kunstværkets samlede udtryk. Tilstedeværelsen af disse elementer i Raphaels værk kan have mange forskellige forklaringer, og i forsøget på at forstå deres ophav og funktion kan det være nyttigt at skelne mellem forskellige niveauer i fortolkningen af værket, sådan som Michaela Marek har foreslået:

“Der zeitgenössische Betrachter konnte den Zyklus auf verschiedenen Ebenen verstehen. Zweifellos erlebte er die Fresken zunächst als außergewöhnliche Dekoration “all’ antica”, sowohl was das Thema angeht, als auch seine Formulierung. Darüber hinaus konnte der kundige Betrachter den Zyklus als “poesia” verstehen, zumal Raffael die literarische Vorlage wörtlich umsetzte, wo immer es ihm möglich war. Schließlich bieten schon die ausgeführten Darstellungen genügend Anhaltspunkte, um die traditionelle Deutung zu assoziieren, so der Aufstieg Psyches zum Olymp, ihre Apotheose und ihre Vermählung mit Amor.” (Marek 1984:276)

Med sit fokus på den samtidige betragters oplevelse af freskoerne, virker Mareks tilgang som en lovende måde at nærme sig en tolkning af freskoerne. Marek indfører således en skelnen mellem (i) en mere eller mindre rent visuelt baseret oplevelse af freskoernes dekorative effekt; (ii) en tekstuel baseret oplevelse af de enkelte freskoer som fremstillinger af Apuleius' tekst; og (iii) en eller anden form for allegorisk fortolkning af cyklussen som helhed (“die traditionelle Deutung” henviser her til de allegoriske fortolkninger, som blev fremsat allerede i senantikken).

Rekonstruktionen af alle disse tre dimensioner i freskoernes udtryk kræver en fornemmelse for, hvilke associationer Raphaels kunstneriske valg kan have vækket i samtiden, og fortolkerens opgave bliver derfor til en vis grad at identificere kunstne-

riske strømninger og konkrete værker, der kan have øvet indflydelse på disse associationer. De åbenlyse kriterier for sådanne indflydelseskilder er en klar forbindelse til kunstværket og tilstedeværelsen af den påståede influerende faktor i miljøet omkring Chigi og Raphael.

Hvis man følger Mareks inddeling i forskellige udtryksplan, er det oplagt at godtage antagelsen om, at værket i en eller anden grad er tænkt som en udsmykning 'i den antikke stil'. Denne stil var uhyre populær hele renæssancen igennem, og med sit antikke forlæg og mange nøgenfigurer følger Raphaels freskoer sig helt åbenlyst til rækken af sådanne værker i Villa Farnesina.

Når det kommer til forståelsen af freskerne som 'poesia' bliver situationen imidlertid mere kompleks. Jeg ser ikke som Marek noget tegn på, at Raphael har fulgt Apuleius "wo immer es ihm möglich war." Tværtimod lader han næsten legende til at veksle mellem ordret gengivelse og forbløffende afvigelse.

Dette afspejler muligvis et ønske om at henlede betragterens opmærksomhed på et yderligere forlæg, nemlig den italienske digter Niccolò da Correggios genfortælling af Amor og Psyche-historien i digtet *Fabula Psiches et Cupidinis*. Correggio var tæt knyttet til hoffet i Ferrara og dedikerede sit digt om Amor og Psyche til hertugen af Ferrara, Ercole d'Estes, datter Isabella kort tid efter hendes bryllup med Francesco Gonzaga af Mantua i 1490.<sup>22</sup> Ercole og Isabella var begge to centrale personligheder indenfor den kreds af magthavere, kunstnere og forfattere, som holdt til ved hofferne i Ferrara, Urbino og Mantua. Amor og Psyche-historien var yderst populær i dette intellektuelle miljø – Ercole d'Este var bl.a. den første til at få udført et loftsmaleri med Amor og Psyche – og da både Raphael og Chigi havde kontakt til dette miljø, kan denne generelle interesse såvel som Correggios digt meget vel have haft indflydelse på Raphaels og Chigis valg af motiv.<sup>23</sup>

I digtet lader Correggio Amor fortælle sin historie for digter-jeg'et på en slette, hvor han har opstillet attributterne for de mange guder, han har besejret, og man har spekuleret på, om denne beskrivelse er kilden til Raphaels små amoriner, der stjæler gudernes attributter.<sup>24</sup> Også beskrivelsen af Venus da hun modtager krukken med

---

22. cf. Gaiser (2008) 185-88.

23. Om Este-Gonzaga miljøet og dets fascination for Amor og Psyche fortællingen, se Gaiser (2008) kap. 5

vandet fra Styx, kunne være forlægget for overrækkelsesscenen hos Raphael (S8). Correggio beskriver således noget af den arrogance og utilfredshed, som Raphaels Venus udstråler: "... hun (sc. Venus) var utilfreds med at blive adlydt ... med overrasket mine tav hun et øjeblik, derefter bredte en ny smerte sig i hendes sjæl."<sup>25</sup> På samme måde kunne Correggios beskrivelse af Psyches toilette være forlægget for den overlevere-rede skitse med dette motiv.<sup>26</sup> Correggio giver desuden en udførlig beskrivelse af Amors palads, en beskrivelse som formodentlig bl.a. havde til formål at vække associationer til Correggios mæcen, Ercole d'Estes, palads i Ferrara.<sup>27</sup>

Denne kobling mellem Amors og en samtidig magthavers palads kan, ifølge kunsthistorikerne John Shearman og Hubertus Günther, have været udslagsgivende for valget af netop Amor og Psyche-fortællingen som motiv for udsmykningen af Chigis loggia.<sup>28</sup> De tilskriver således begge Agostino Chigi et ønske om at skabe en parallel mellem Amors palads og sin egen *villa suburbana*, både i kraft af dens arkitektoniske skønhed og dens funktion. Som Apuleius og Correggio begge fortæller, blev frugten af Amor og Psyches bryllup nydelsen/lyksaligheden (lat. *voluptas*, ital. *diletto*), og villaen er netop tænkt som et frirum, hvor man tager hen for fornøjelsens skyld. Freskoerne i villaens forhal bliver altså i en eller anden grad en allegori over oprindelsen af den nydelse, som villaens besøgende forhåbentlig vil opleve under deres ophold.<sup>29</sup>

Günther påpeger, at en sådan kobling mellem Amors palads og opdragsgiverens residens har en række paralleller i samtidens kunst og litteratur, særligt den kendte underviser og humanist, Filippo Beroaldo d. æ's, kommentar til *Det gyldne æsel* fra 1500.<sup>30</sup> Her indfører Beroaldo, i forbindelse med Apuleius' beskrivelse af Amors palads, en ganske udførlig beskrivelse af sin ven Mino de' Rossis landsted, som han eksplicit sammenligner med dette palads og kalder "et nydelsens opholdssted og tilflugtssted for

---

24. Correggio, *Fabula*, str. 38ff

25. Correggio, *Fabula*, str. 148, v. 3-6: "che d'esser ubidita gli dispiacque ... mirolla in viso, e per un pezzo tacque, poi nova pena a l'animo gli surge."

26. Correggio, *Fabula*, str. 80. Parallellerne diskuteres bl.a. i Günther (2001) 160 og Shearman (1964) 71-72.

27. Cf. Günther (2001) 162.

28. Correggio, *Fabula*, str. 63ff.

29. Se Günther (2001) 162-65 og Shearman (1964) 73-75

30. Günther (2001) 162. Om Beroaldo og hans kommentar, se Gaisser (2008) 197-98 + 238-42



sjælen.”<sup>31</sup> På baggrund af dette og andre eksempler taler Günther således om “die rethorische Formel vom ‘Palast des Amors.’”

I Chigis *Loggia di Amore e Psiche* er det først og fremmest freskoernes paralleller til Correggios tekst og en generel lighed mellem Chigis loggia og Correggios beskrivelse af en åben loggia i Amors palads, der, ifølge Günther og Shearman, skulle vække associationer til denne formel. Man bør imidlertid holde sig for øje, at de konkrete paralleller mellem tekst og billeder, som Shearman og Günther peger på, også er tilstede i andre dele af traditionen omkring Amor og Psyche. *Amor omnia vincit*-motivet - som er fællesnævneren for Correggios galleri af gudeattributter og Raphaels små amoriner - er også et prominent tema i *Det gyldne Æsel*<sup>32</sup> og et gængs topos i antik og senere litteratur, hvor den ofte symboliseres af våben - for eksempel i begyndelsen af Ovids fortælling om Apollon og Daphne, en af Amors måske mest berømte optrædener i verdenslitteraturen.<sup>33</sup> På samme måde beskrives Psyches toilette ganske rigtigt mest udførligt i Correggios tekst, men det nævnes også i Apuleius’ tekst, og da Raphael ikke lægger sig tæt op af nogen af de to beskrivelser, er det umuligt at sige hvor inspirationen kom fra.

Ud fra sammenfaldene i disse motiver kan man altså ikke sige det store om vigtigheden af Correggios tekst for Raphaels fortolkning af historien. Snarere end et direkte forlæg for freskoerne på linje med Apuleius’ tekst, skal man måske derfor tænke på Correggios *Fabula* som en del af den bredere tradition, der omgav Amor og Psyche-historien på Raphaels tid. At dømme ud fra lighederne i beskrivelsen af de nævnte motiver, har digtet formodentlig henledt Raphaels opmærksomhed på bestemte aspekter af historien og påvirket hans fremstilling af disse motiver, men mere end det kan vi ikke konkludere.

Uden klare referencer til Niccolò da Correggios tekst, synes det således tvivlsomt at læse et af denne teksts motiver ind i freskoerne uden et sikkert holdepunkt i freskoerne selv. Det er ikke desto mindre det Günther gør, når han, på baggrund af sin egen, ret frie, rekonstruktion af motiverne i lunetterne, identificerer Amors palads som et vigtigt motiv i Raphaels freskoer.<sup>34</sup> Det betyder naturligvis ikke at ønsket om at fremstille

---

31. Beroaldo *Commentarii* fol. 86r: *domicilium voluptatis atque hospitium psychas*. Villaen omtales på fol. 85v-86r. En udførlig diskussion af denne digression findes i Gaisser (2008) 233-37.

32. Se f.eks. Apul. *Met.* IV.33 og V.30

33. Ov. *Met.* I.452-65

34. Se Günther (2001) 160, jf. note 15 ovenfor.

villaen som et 'Amors palads' ikke kan have bidraget til valget af Amor og Psyche-fortællingen som motivet for freskoerne.<sup>35</sup> Men det fortæller os først og fremmest noget om Chigis overordnede planer for sin villa og kun meget lidt om freskoernes udtryk og betydning.

Der er imidlertid også en mere oplagt forklaring på Chigis valg af motiv. Som Michaela Marek har påpeget, blev freskoerne formodentlig malet i forbindelse med Agostino Chigis og Francesca Ordeaschis bryllup i 1519, og deres biografi frembyder faktisk slående paralleller til historien om Amor og Psyche.<sup>36</sup> Desuden ville en biografisk dimension i freskoerne være i god tråd med udsmykningen af naborummet *Loggia de Galatea*, hvor loftet prydes af en symbolsk fremstilling af Chigis horoskop.<sup>37</sup> Chigi ville da heller ikke være den første til at sammenligne Amor og Psyches bryllup med sit eget, også Beroaldo benytter i sin kommentar omtalen af brylluppet til at komme med en digression om sit eget nyligt indgåede ægteskab og ønsker sig, at dette, ligesom Amor og Psyches bryllup, må blive ophav til nydelse.<sup>38</sup> Dertil kommer, at de første fremstillinger af Amor og Psyche-historien i Renæssancens billedkunst netop findes på brudekister (*cassoni*).<sup>39</sup> Historien var med andre ord, allerede inden Raphaels freskoer blev til, et yndet bryllupsmotiv.

Ud fra en biografisk læsning af freskoerne ville Francesca skulle indtage rollen som Psyche. I 1511 havde Chigi så at sige bortført Francesca til Rom, hvor han i første omgang indkvarterede hende i et nonnekloster og derefter fik fire børn med hende, inden ægteskabet blev indgået i 1519. Som datter af en markedshandler tilhørte hun et helt andet socialt luftlag end Chigi, en af Roms rigeste og mest indflydelsesrige mænd, og med brylluppet oplevede hun derfor en ret markant social opstigning. Ved at sidestille dette forløb med kongedatteren Psyches bortførelse og opstigning til

---

35. Günther (2001) 162 anfører ganske overbevisende beskrivelsen af Venus' besøg i Villa Farnesina i Egidio Gallos *De viridario Augustini Chigii vera libellus*, som et argument for at Chigi nærede et sådant ønske om fremstille sin villa i et mytologisk skær.

36. Marek (1984) 276-77 og Günther (2001) 163.

37. Marek (1984) 286-90, se ligeledes Günther (2001) 163 Om loftsmalerierne i *Loggia di Galatea*, se Lippincott (1990).

38. Beroaldo *Commentarii* fol. 112v-113r. For en diskussion af denne digression, se Gaisser (2008) 237-38

39. Vertova (1979), Marek (1984) 277 og Günther (2001) 149-50.

Olympen, kan Chigi således meget vel have ønsket at afproblematisere det alt andet end standsmæssige kærlighedsforhold.<sup>40</sup>

På denne baggrund fremstår adskillige af freskoernes særegne træk langt mere forståelige. Opstigningsmotivets prominens giver således god mening i et billedprogram der skal formidle, hvordan Chigi har løftet sin elskede ud af trange kår op i den øverste samfundsmæssige elite.<sup>41</sup> På samme måde ville en udpenslet fremstilling af Psyches prøvelser nok have været upassende, da det ville kunne opfattes som en hentydning til, at Chigis bortførelse af Francesca også medførte sorg og lidelse for hende. Også Merkurs mere fremtrædende rolle lader sig forklare ud fra denne tolkning. Som gud for handel er Merkur jo forretningsmanden Chigis skytsgud, og Merkurs fremtrædende plads i loggiaens vestlige ende, opstigningsscenen med Merkur og hans rolle som den, der overrækker Psyche udødelighedens bæger i gudeforsamlingen, kan ses som en fremhævelse og glørefisering af Chigis borgerlige herkomst.<sup>42</sup> Desuden var årsagen til Francescas sociale opstigning jo på en meget håndgribelig måde Chigis kærlighed og den rigdom, han opnåede gennem sit erhverv - symboliseret af henholdsvis amorinerne (S7) og Merkur (S10) der bærer Psyche til himmels.



Ill. 8: Merkur annoncerer dusøren på Psyche



Ill. 9: Merkur henter Psyche op til Olympen.

---

40. Marek (1984) 278 og Günther (2001) 163.

41. Marek (1984) 282-83.

42. Marek (1984) 282-85.

Mareks tolkning tilbyder således en fornuftig forklaring på en række påfaldende træk ved fremstilling af Psyche og hendes vej til udødeligheden. Hendes forklaring af Raphaels anden markante afvigelse fra Apuleius, nemlig hans fremstilling af Venus, er imidlertid mindre tilfredsstillende. Venus' prominente rolle i Raphaels billedprogram skulle således ifølge Marek være en videreførelse af Apuleius' fremstilling af Venus "... als Garantin der Sitten und der Ordnung in den Beziehungen unter den Menschen, und ins besondere als Patronin der legitimen Liebesbeziehung, der Ehe." (Marek 1984: 280). Venus skulle derfor fungere som en slags hentydning til Pave Leo X's opfordring til Chigi om at gifte sig med Francesca for at gøre forholdet legitimt og anstændigt.<sup>43</sup>

Der kan imidlertid sættes alvorligt spørgsmålstegn ved denne tolkning af Venus' rolle i Apuleius' fortælling. Marek fremsætter sin tolkning af Apuleius' tekst på baggrund af passager som V.28 og VI.9, hvor Apuleius forklarer grundlaget for Venus' utilfredshed med Amor og Psyches forhold således (replikken er lagt i munden på en måge der fortæller Venus om Amors og Psyches forhold):

"... han (Amor) fordriver tiden med hor i bjergene, og du med svømning i havet, og følgen er, at der ikke længere findes nogen nydelse, ynde og finhed på jorden, men alt er plumpt, bondsk og skrækkeligt. Der er ingen rigtige ægteskaber, ingen trofaste venskaber, ingen kærlighed til børnene tilbage, kun en stor pærevælling og en ubehagelig væmmelse over de smudsige sammenkomster." (overs. Otte Gelsted)<sup>44</sup>

"... for et ægteskabet, der ikke er jævnbyrdigt og desuden fandt sted på et landsted uden vidner og uden faderens samtykke, kan ikke anses for at være legitimt ..."<sup>45</sup>

Det Marek imidlertid overser er, at Venus' primære bekymring i begge sammenhænge viser sig at være Amors forræderi og tanken om at blive bedstemor. Hun føler sig bestemt ikke smigret ved denne tanke, og da slet ikke når moren til barnet er dødelig.<sup>46</sup>

---

43. Marek (1984) 278-82.

44. Apul. Met. V.28: *quod ille quidem montano scortatu tu vero marino natatu secesseritis, ac per hoc non voluptas ulla non gratia non lepos, sed incompta et agrestia et horrida cuncta sint, non nuptiae coniugales non amicitiae sociales non liberum caritates, sed enormis colluvies et squalentium foederum insuave fastidium.* Oversættelserne er mine egne.

45. Apul. Met. VI.9: *... impares enim nuptiae et praeterea in villa sine testibus et patre non consentiente factae legitimae non possunt videri ...*

46. Jf. Venus anklage imod Amor i V.29 og beskyldningerne mod Psyche i VI.9: *Felix vero ego quae ipso aetatis meae flore vocabor avia et vilis ancillae filius nepos Veneris audiet.*

Forargelsen over menneskenes uciviliserede omgangsform, er således lagt i munden på en måge - ikke ligefrem den mest ædle fugl man kan tænke sig - og talen om legitime og illegitime ægteskaber lader først og fremmest til at være et komisk/satirisk element, i stil med Zeus' trusler om bøder for manglende fremmøde til gudernes forsamling. Begge dele giver mening i en menneskelig sammenhæng men appliceret på gudernes verden bliver de til komiske absurditeter.

Under alle omstændigheder løber Mareks tolkning ind i alvorlige problemer set i lyset af Apuleius' generelt negative fremstilling af Venus som egoistisk og jaloux. Hvis Venus således var tænkt som en garant for det legitime ægteskab - en rolle som i øvrigt traditionelt er forbeholdt Juno - og dermed som en parallel til Pave Leo X, ville det give nogle yderst uheldige konnotationer for enhver, der måtte have læst Apuleius' fortælling.

Inddragelsen af Chigis biografi i fortolkningen af freskoerne kaster således lys over en del af Raphaels overraskende dispositioner, men det synes samtidig ikke at være tilstrækkeligt til at levere en tilfredsstillende redegørelse for billedprogrammets samlede udtryk. En sådan forklaring kan imidlertid efter min mening findes, ved at læse freskoerne som en mere filosofisk allegori: en slags opfordring til at reflektere over kærlighedens væsen. Dette allegoriske aspekt løber efter min mening parallelt til henvisningerne til Chigi og Francescas forhold, og de to allegorier supplerer og beriger således hinanden.

### **En allegorisk Apuleius?**

At en fremstilling af Amor og Psyche nok i en eller anden grad skal sende vores tanker i retning af noget med kærligheden og sjælen, virker helt oplagt, og der var på Raphaels tid allerede en lang tradition for at tolke historien om Amor og Psyche allegorisk. Men som både Marek og Günther anfører i deres afvisning af en mere vidtgående allegorisk fortolkning af freskoerne, havde der også i Filippo Beroaldos førømtalte kommentar til *Det gyldne æsel* været en bevægelse væk fra denne type fortolkninger. Der er god grund til at antage, at Chigi og Raphael var bekendt med Beroaldos kommentar, og inden man begiver sig ud i en filosofisk-allegorisk fortolkning, er det derfor værd at overveje, om



Beroaldos bemærkninger kan have tjent til at afholde dem fra at forfølge en allegorisk fortolkningsstrategi.<sup>47</sup>

Beroaldos læsning af historien tager udgangspunkt i ordet *fabula's* betydning (Apuleius introducerer fortællingen som *narrationes lepidae* og *aniles fabulae*), hvorefter han diskuterer Fulgentius' fortolkning af historien og den middelalderlige teori om de fire fortolkningsplan (det ordrette, det allegoriske, det moralske og det spirituelle).<sup>48</sup> Diskussionen munder til slut ud i en afvisning af allegorier til fordel for noget, der minder mere om vore dages akademiske kommentarer, suppleret med psykologiske og moralske betragtninger:

“Men i udlægningen af denne fortælling vil jeg i mindre grad forfølge allegorier (*allegorias*) end ordenes egentlige betydning (*historicum sensum*), og jeg vil præsentere en fortolkning af obskure begreber og ord, så jeg ikke kommer til at fremstå som en lommemilosof snarere end en kommentator.”<sup>49</sup>

Dette skal imidlertid næppe forstås som en generel afvisning af allegoriske fortolkninger – det ville i hvert fald kollidere med Beroaldos egen allegoriske fortolkning af den overordnede fortælling om Lucius i *Det gyldne æsel*. Det er dog tydeligvis en afvisning af Fulgentius' og lignende fortolkninger af Amor og Psyche-fortællingen, og man kan spekulere på, om dette ikke ganske enkelt skyldes en følelse af, at historien skal have lov at tale for sig selv uden et forsøg fra Beroaldos side på at udlægge den i den ene eller anden retning.<sup>50</sup> Der er således intet i disse kommentarer, der principielt afviser en allegorisk fortolkningstilgang.

Heller ikke Raphael synes dog at have fulgt den ældre fortolkningstradition. De to vigtigste forfattere var i denne forbindelse den senantikke, kristne forfatter Fulgentius og en af den tidlige renæssances helt store skikkelser, Giovanni Boccaccio.<sup>51</sup> Fulgentius

---

47. Marek (1984) 263 + 277 og Günther (2001) 163-4.

48. Beroaldo, *Commentarii* fol. 81r-81v.

49. Beroaldo, *Commentarii* fol. 81v: *Sed nos non tam allegorias in explicatione huiusce fabulae sectabimur quam historicum sensum et rerum reconditarum verborumque interpretationem explicabimus ne philosophaster magis videar quam commentator.*

50. cf. Gaisser (2008) 239: “He avoids allegory as a way of interpreting the story of Psyche, but eagerly allegorizes the transformations of Lucius - not because of his ideas about allegory or even religion but because he avoids metaphysical explanations and likes moral ones.” Gaisser diskuterer det ovenfor anførte citat indgående på s. 231-32.

51. Se Gaisser (2003).

forklarer grundlæggende fortællingen som en allegori over sjælens opdagelse af kødelig lyst og det deraf følgende syndefald.<sup>52</sup> Han sammenligner således eksplicit fortællingen om Psyche med den bibelske beretning om syndefaldet.<sup>53</sup> Kort fortalt forklarer han Psyche som den menneskelige sjæl (*anima*), hendes to søstre som henholdsvis kødet (*caro*) og den frie vilje (*ultroneitas/libertas arbitrii*) og Venus og Amor som lysten (*libido*) og begæret (*cupiditas*).<sup>54</sup> Begæret kan i denne udlægning både være efter det gode og det onde, og Amor og Psyches forening er derfor i første omgang lykkelig for begge parter.<sup>55</sup> Men da Psyche imod Amors formaninger følger sine søstres opfordring og afslører hans ansigt, dvs. vækker sit eget kødelige begær, indtræffer ulykken.<sup>56</sup> Her stopper Fulgentius sin allegori og henviser til Apuleius for resten af historien. Den efterfølgende anger, bod og endelige guddommeliggørelse interesserer ham således ikke.

Denne fundamentalt kristne tilgang til den allegoriske fortolkning af Amor og Psyche-historien blev efter genopdagelsen af Apuleius' tekst i den tidlige renæssance genoplivet af ingen ringere end Giovanni Boccaccio, der behandler historien i sin *Genealogia deorum gentilium*.<sup>57</sup> Hos Boccaccio opfattes fortællingen som et billede på den rationelle menneskelige sjæls længsel efter og vej til Gud (repræsenteret af Amor). Psyches onde søstre repræsenterer i denne tolkning henholdsvis den vegetative og den

---

52. Gaisser (2008) 54-59.

53. Fulg. Mit. 3.6.118: *Unde et Adam quamvis videat nudum se non videt, donec de concupiscentiae arbore comedit.*

54. Fulg. Mit. 3.6.117: *Quibus tres filias addunt, id est carnem, ultroneitatem quam libertatem arbitrii dicimus et animam. ... Huic invidet Uenus quasi libido; ad quam perdendam cupiditatem mittit.*

55. Fulg. Mit. 3.6.117-18: *sed quia cupiditas est boni, est mali, cupiditas animam diligit et ei uelut in coniunctione miscetur; quam persuadet ne suam faciem uideat, id est cupiditatis delectamenta discat ...*

56. Fulg. Mit. 3.6.118: *... neue suis sororibus, id est carni et libertati, de suae formae curiositate perdiscenda consentiat; sed illarum compulsamento perterrita lucernam desub modio eicit, id est desiderii flammam in pectore absconsam depalat uisamque taliter dulcem amat ac diligit. ... Ergo quasi cupiditate nudata et potenti fortuna priuatur et periculis iactatur et regia domo expellitur.*

57. Boccaccios genfortælling og fortolkning af historien om Amor og Psyche findes i femte bog, kapitel 22. Jeg følger Solomons udgave af teksten. Denne inkorporerer begge grupper af tekstvidner, autografen (ed. Romano) og "vulgata"-udgaven (ed. Zaccaria). De to versioner præsenterer to lidt forskellige udgaver af allegorien, men Solomons tekst følger overordnet set "vulgata"-teksten i denne passage, hvis version af allegorien også generelt anses for den mest endegyldige. Om de to versioner af allegorien, se Gaisser (2008) 112-18 som sammenholder de to udgaver af fortællingen og sammenligner dem med Fulgentius' fortolkning. Om tekstgrundlaget for *Genealogia* generelt, se Solomon (2011) 775-77

sensuelle sjælsevne, der forleder sjælen til imod Guds formaninger at søge et fornufts-baseret kendskab til hans væsen (*naturali ratione uidere quod amat*). Dette ødelægger det kendskab, sjælen allerede havde til Gud gennem troen og kontemplationen, og først efter at have angret og være blevet rensset gennem prøvelser og lidelser, kan sjælen igen forenes med Gud.<sup>58</sup>

Som Marek påpeger, passer Raphaels gengivelse af fortællingen overordentligt dårligt med disse fortolkninger: "Raffael hat die Prüfungen Psyches und die Auftritte der beiden Schwestern ausgeklammert, also gerade jene Episoden, die der traditionellen neoplatonischen Deutung des Mythos zugrundeliegen." (Marek 1984: 275). Jeg har svært ved at se, hvad der får Marek til at karakterisere Fulgentius' og Boccaccios tolkninger som nyplatoniske - jeg opfatter dem primært som kristne<sup>59</sup> - men man må give hende ret i, at netop søstrene, og for Boccaccios vedkommende også prøvelserne, er så centrale for de to fortolkere, at Raphael næppe ville være gået så let henover disse dele af fortællingen, hvis Fulgentius og Boccaccio havde inspireret ham i fortolkningen af Apuleius' fortælling.

Som grundlag for en allegorisk læsning af Raphaels værk vil jeg derfor i stedet vende tilbage til den lidt ældre forsknings ide om en forbindelse mellem freskoerne og de nyplatoniske *trattati d'amore*. Der er således, efter min mening, adskillige ting der taler for sandsynligheden af, at denne genre har spillet en rolle for Chigis og Raphaels syn på Amor og Psyche-fortællingen.

Det der oprindeligt ledte mine tanker i denne retning, var fremstillingen af amori-nerne i loftets stikkapper. De små fyre ser nærmest ud til at lege med de mægtige guders frygtindgydende våben og synes derfor helt oplagt at være en kommentar til Amors rolle i den narrative del af cyklussen. Mens han i selve fortællingen er underlagt

---

58. Om søstrene: *Sunt huius due sorores maiores natu, quarum una uegetatiua dicitur, altera uero sensitiua.* (Boccaccio, *Genealogia*, V.22.13); *Sane invident (sc. sorores) sorori, quod minime nouum est, sensualitatem cum ratione discordem, et dum illi blandis uerbis suadere non possunt, ut uirum uideat, id est uelit naturali ratione uidere quod amat et non per fidem cognoscere, eam terroribus conantur inducere, asserentes eum immanem esse serpentem, seque eam deuoraturum.* (ibid. V.22.15); Om prøvelserne: *Tandem penitens et amans, perniciem sororum curat astutia, easque adeo opprimit, ut aduersus rationem nulle sint illis vires. Et erumnis et miseriis purgata presumptuosa superbia atque inobedientia, bonum divine dilectionis atque contemplationis iterum reassumit, eique se iniungit perpetuo, ...* (ibid. V.22.16)

59. cf. Gaisser (2008) 118: "The essential fact is that both Fulgentius and Boccaccio are seeing Psyche's story from a Christian perspective, but not the same Christian perspective."

de øvrige guders vilje (først Venus', som han ikke følger, og derefter Jupiters og gudernes forsamling), er hans små hjælpere derimod en påmindelse om hans magt. En mulig inspirationskilde til denne kontrast er traditionen fra Platons *Symposion* og Marsilio Ficinos kommentar til dette værk, *De amore*, hvor kærlighedens paradoksale natur netop er et vigtigt motiv.<sup>60</sup>



Ill. 10: Amoriner med gudernes attributter

Beroaldos kommentar, som både Marek og Günther ellers henviser til som udtryk for en manglende interesse i allegoriske tolkninger, giver faktisk et vidnesbyrd om at en forbindelse mellem Amor og Psyche-historien og nyplatonismen ikke er fremmed for perioden. Mens Beroaldo ganske rigtigt undgår en kristen allegorisk fortolkning af fortællingen, etablerer han nemlig i sit forord til kommentaren en tæt sammenhæng mellem Apuleius' filosofiske, platonske forfatterskab og *Det gyldne æsel*, og han præsenterer på denne baggrund sin egen moralske, allegoriske fortolkning af historien

---

60. Dette udtrykkes gennem beskrivelsen af Amor som søn af *Poros* (overflod) og *Penia* (mangel), hvilket sker i Pl. *Sym.* 203c-e. Denne passage parafraseres og diskuteres ret indgående i *De amore* VI.7-11.

om Lucius.<sup>61</sup> En læser af Beroaldos kommentar ville således ikke kun være blevet opfordret til at vende Fulgentius og Boccaccio ryggen. Han/hun ville også være indstillet på at lede efter en moralsk betydning i teksten - og vel at mærke ikke kun på baggrund af kristent tankegods, men også den platoniske tradition, som Apuleius var en prominent del af.<sup>62</sup>

I tiden omkring freskoernes frembringelse var den mest vitale del af denne platoniske tradition de såkaldte *trattati d'amore*. Genren - som på en gang var en genoplivning af den antikke platoniske diskussion om kærligheden og af kommentartraditionen knyttet til de toskanske kærlighedsdigtere - fandt så småt sin form med filossen og platonoversætter Marsilio Ficinos kommentar til Platons *Symposion, De amore*, fra 1469 og henover de efterfølgende godt og vel 100 år oplevede genren en imponerende opblomstring.<sup>63</sup> Udover emnet, deler disse traktater og Amor og Psyche-historien også i nogen grad skæbne i 1400-tallet. Der er således et klart sammenfald mellem de miljøer, hvor kærlighedstraktaterne nød størst popularitet, og centrene for kunstneriske bearbejdnings af Amor og Psyche-historien.

Udgangspunktet for begge dele kan med nogen ret siges at være Mediciernes Firenze, hvor familiens brudekister (*cassoni*) bærer de første fremstillinger af Amor og Psyche-motivet i renæssancens billedkunst, og hvor Ficino, med Medici-familien som patroner, skrev sin *De amore* og underviste mange prominente forfattere til senere kærlighedstraktater.<sup>64</sup> På samme måde var d'Este-familien ikke kun fascinerede af Amor og Psyche-historien, de omgav sig også med centrale forfattere indenfor *trattati*

---

61. Beroaldo *Commentarii* fol. 5r-5v. Under overskriften *VITA LUCII APULEII SUMMATIM RELATA* gives der på fol 5r en kort beskrivelse af Apuleius' liv indledt med ordene *Lucio Apuleio afro nobili Platónico ...* På fol. 5v. præsenteres en række forskellige tolkninger under overskriften *Scriptoris intentio atque consilium*, hvilket blandt andet sker med henvisning til *Plato in symposio* og *Proclus nobilis Platonicus* men også *Origenes in libris peri archon*. Apuleius beskrives som: *Apuleius noster pythagoricæ platoniceque philosophiæ consultissimus*. Om Beroaldos allegoriske fortolkning af historien om Lucius, se Gaisser (2008) 208-23, særligt 216-19.

62. Contra Marek (1984) 277 og Günther (2001) 163-65. Om renæssancens billede af Apuleius' som en central skikkelse i den platoniske tradition og eksempler på denne opfattelses indvirkning på læsningen af *Det gyldne æsel*, se Macdonald (2013). En sigende konsekvens af dette syn på Apuleius er at den første trykte udgave af Apuleius' skrifter udkom som en del af debatten om den platoniske filosofis egnethed som et grundlag for kristendommen på lige fod med den aristoteliske filosofi, se Gaisser (2008) 157-63.

63. jf. Aasdalen (2013) 17-22 + 38-45.

64. Om Amor og Psyche-historien i renæssancens billedkunst før Raphael, se Vertova (1979). Se også Günther (2001) 149-57. Om Ficinos liv og virke, se Catana (2013) 27-35.



*d'amore*-genren, såsom Baldassare Castiglione, Pietro Bembo og Mario Equicola.<sup>65</sup> Firenze og Ferrara var således vigtige centre for en stigende interesse i både filosofiske og kunstneriske fremstillinger af kærligheden, som hurtigt spredte sig til hofferne i Mantua og Urbino og senere altså Rom, som både Chigis villa og Giulio Romanos lidt senere freskoer i Palazzo Te vidner om.

Både Chigi og Raphael havde en tæt forbindelse til miljøet omkring Este- og Gonzaga-familierne, hvor både kærlighedstraktaterne og Amor og Psyche-motivet florerede: Chigi kendte Isabella d'Este Gonzaga personligt og Raphael kendte både Pietro Bembo og Baldassare Castiglione fra sin opvækst i Urbino.<sup>66</sup> Det er således svært at forestille sig, at de ikke har været bekendt med hovedtemaerne i den filosofiske diskussion om kærlighedens væsen, og det er disse temaer, jeg mener kan være med til at kaste lys over freskoernes betydning.

Med udgangspunkt i Ficinos *De amore*, som i nogen grad kan siges at være genrens 'oprindelsesskrift,' vil jeg derfor give et rids af nogle af kærlighedstraktaternes hovedtemaer. Ficino præsenterede på baggrund af Platon - men også senere platonister såsom Plotin og hans lære om Det ene og værenshierakiet - en forholdsvis rendyrket nyplatonisk tolkning af kærlighedens natur og dens rolle i det enkelte menneske og universet som helhed. Denne tolkning forholdt senere forfattere sig til, idet de gav deres egne svar på nogle af de spørgsmål Ficino havde rejst til forståelsen af kærligheden. Mens der således er en stor bredde i både form og indhold indenfor kærlighedstraktaterne, bevarer de en vis enhed i kraft af deres fælles tema og de spørgsmål, de opfatter som centrale. Det er disse spørgsmål, jeg i det følgende vil forsøge at skitsere og sætte op overfor Raphaels freskoer for at undersøge, om de kunne være et forsøg på at forholde sig til netop disse spørgsmål.<sup>67</sup>

---

65. Se *Dizionario Biografico degli Italiani* s.v. 'Castiglione, Baldassare', 'Bembo, Pietro' og 'Equicola, Mario'

66. Günther (2001) 160.

67. Aasdalen (2013) 9-45. Artiklen igennem baserer mine bemærkning om den bredere tradition sig i høj grad på Aasdalens gennemgang af genrens udvikling og læsning af de enkelte tekster.

### ***Trattati d'amore: en mulig nyplatonisk inspirationskilde***

Ficinos *De amore* er ikke en kommentar som vi kender dem i dag. Ficino har derimod overtaget sit forlægs komplekse litterære form og parallelt med *Symposion* ladet kommentaren tage form af syv taler, der ligeledes afholdes ved et symposion og hver især kommenterer en af forlæggets taler. Dette symposion finder sted lidt udenfor Firenze i byen Carreggi, hvor Ficino sammen med otte ligesindede genoptager de antikke platonikers tradition for at højtidlig holde Platons fødsels- og dødsdag d. 7. november.

Med til denne litterære form hører et komplekst samspil mellem talerens personlighed og det sagte, men også internt mellem de enkelte taler i værket. Der fremsættes således adskillige internt uforenelige udsagn, og forfatteren lader os langt hen ad vejen drage vore egne konklusioner om, hvad der er rigtigt og forkert. Lidt forenklet kan man dog sige, at talerne i begge tekster repræsenterer en gradvis erkendelsesmæssig opstigning frem til kulminationen i sjette tale, hvor Sokrates og hans kommentator Tommaso Benci fremlægger det, der fremtræder som dialogernes endelige beskrivelse af Eros.<sup>68</sup> Det er derfor hovedsageligt denne tale, jeg vil at koncentrere mig om.

Det, i denne sammenhæng, mest centrale i Ficinós forståelse af kærligheden er, at han gør den til en drivende kraft i sjælens frelse. Amor og særligt Venus spiller således en fundamentalt anderledes rolle i Ficinós syn på sjælens opstigning til det guddommelige, end de gør i en rendyrket kristen forståelse, som den vi har set hos Fulgentius og Boccaccio. I deres fortolkning af Amor og Psyche-historien spiller Venus ikke rigtigt nogen rolle,<sup>69</sup> mens Amor henholdsvis opfattes som et relativt vagt defineret aspekt af det guddommelige (Boccaccio) eller som et begær, der skal tøjles for at sikre sjælens frelse (Fulgentius). Hos Ficino er Amor og Venus derimod dét, hele sjælens opstigning handler om. Kærligheden, repræsenteret af Amor og Venus, er den kraft, der driver den menneskelige sjæl imod kontemplationen af det guddommelige og dermed imod lyksaligheden og udødeligheden.

---

68. jf. Aasdalen (2013) 23-32, særligt 28.

69. Boccaccio omtaler slet ikke Venus i sin udlægning af fortællingen og Fulgentius bemærker kun at hun er en betegnelse for lysten (*libido*).

Amor defineres således allerede i værkets første tale, ganske som hos Platon, som et "begær efter skønhed" (*pulchritudinis desiderium*),<sup>70</sup> og det beskrives, hvordan dette begær får de tre hypostasier, som universet ifølge den senere platonist Plotins lære om værenshierakiet består af, til at vende sig imod værensniveauet over dem selv og derigennem opnå form og skønhed.<sup>71</sup> Plotins hypostaselære og Ficinos fortolkning af den er meget abstrakte og ikke ligefrem lettilgængelige,<sup>72</sup> men det behøver heldigvis ikke opholde os her. Det er tilstrækkeligt at bemærke, at Ficino grundlæggende opfatter kærligheden som en kosmisk kraft, der både virker i universet som helhed og i det enkelte menneske. Forståelsen af denne kraft udvikles gradvist gennem hele skriftet, og i anden tale beskrives det således, hvordan Amor resulterer i en slags cirkelbevægelse hos alle ting i universet:

"Man betegner denne ene og samme cirkel, fra guden til verden og fra verden til guden, med tre navne: Den betegnes som skønhed, for så vidt den begynder hos guden og drager tingene mod ham; den betegnes som eros, for så vidt den går tværs gennem verden og tiltrækker; den betegnes som nydelse, for så vidt den vender tilbage til grundlæggeren og dermed forbinder hans værk med ham selv. Eros opstår altså ud af skønhed og fører frem til nydelse."<sup>73</sup>

Få kapitler senere indføres der en skelnen mellem to slags Venus og dermed også to slags Amor, da Amor jo er Venus' følgesvend. Venus er i denne sammenhæng dels en allegorisk betegnelse for kontemplationen (*intelligentia*) af det højere og dermed vejen til at blive lig det Ene, den såkaldt himmelske Venus (*celestis*), og dels for reproduktionen (*vis generandi*) af ens egen skønhed, den såkaldt jordiske eller vulgære Venus (*vulgaris*). Amor forstås på samme måde som det begær efter skønhed, der driver hver enkelt til at udføre disse handlinger. Betydningen af denne skelnen for mennesket opsummeres således: "Dette tvillingepar af evner i os er to gudinder for skønhed og

---

70. Ficino, *De amore* I.4, 15

71. Denne proces beskriver Ficino første gang i I.3.

72. En kort og koncis diskussion findes i Catana (2013) 58-69

73. Ficino, *De amore* II.2, 25: *Circulus itaque unus et idem a deo in mundum, a mundo in deum, tribus nominibus nuncupatur. Prout in deo incipit et allicit, pulchritudo; prout in mundum transiens ipsum rapit, amor; prout in auctorem remeans ipsi suum opus coniungit, uoluptas. Amor igitur in uoluptatem a pulchritudine desinit.* (Oversættelserne af *De amore* følger Catana (2013)).

kærlighed (*Veneres*), som ledsages af en dobbelt eros.<sup>74</sup> Det understreges derefter at begge former for kærlighed er gode, mens det forkastelige ligger i at forsømme kontempleren til fordel for seksualdriften.<sup>75</sup> Denne sidste pointe er central for Ficinos argumentation og var allerede blevet fremhævet i diskussionen af definitionen på Eros i I.4, ligesom den senere fremhæves som den centrale betydning af Aristofanes' myte om urmenneskene.<sup>76</sup>

Disse motiver tages op igen i Tommaso Bencis gennemgang af Sokrates' tale i sjette tale af *De amore*, hvor de i nogen grad udbygges og systematiseres. Forståelsen af den dobbelte Venus og Amor tages således op til revision i VI.7-11. Her diskuterer Tommaso Benci på baggrund af Diotimas redegørelse for Amors fødsel og paradoksale natur, kærlighedens rolle i forhold til mennesket. Diotima havde i *Symposion* beskrevet Eros/Amor som et barn af *Penia* (Mangel) og *Poros* (Overflod), der derfor på den ene side altid er ussel, ydmyg og nødlidende og på den anden side er en energisk, modig og snarrådig skønhedsjæger.<sup>77</sup> I VI.7-10 parafraserer Ficino denne passage og forklarer dobbeltheden i Amors natur på baggrund af sin teori om den dobbelte Venus. Disse to former for begær opfattes som en slags basale drivkræfter i universets natur, og de er begge to fundamentalt gode.

Benci slår imidlertid fast, at der i mennesket findes ikke mindre end fem slags Amor. For det første besidder mennesket den samme dobbelte Amor som Verdenssjælen, altså begæret efter kontemplation og forening med det Ene, og begæret efter forevigelsen af skønheden gennem forplantning. Men mennesket er også underlagt en anden indflydelse, nemlig lysterne (*uoluptates*, særligt begæret efter "berøring" *tactus*), og vores individuelle disposition lader os orientere os imod disse eller de to højere former for begær i forskellig grad. Nogle misforstår fuldstændigt begæret efter forplantning og hengiver sig i stedet uhæmmet til fysiske lyster; deres begær kaldes dyrisk. Andre gribes af guddommeligt begær og stræber derfor målrettet efter at betragte den åndelige og guddommelige skønhed. Mellem disse to ekstremer findes en tredje type begær, som kaldes menneskelig. Alt efter hvordan vi påvirkes af disse

---

74. Ficino, *De amore* II.7, 41: *He gemine uires due in nobis sunt Veneres, quas et gemini comitantur Amores.*

75. Ficino, *De amore* II.7.

76. Ficino, *De amore* IV.1.

77. Pl. *Sym.* 203B-E

“sindsbevægelser og følelser” (*motus atque affectus*), ledes vi til at føre et kontemplativt (*uita contemplatiua*), et aktivt (*actiua*) eller et lystbetonet liv (*uoluptuosa*).<sup>78</sup> Det er disse følelser de fleste af os forbinder med begreberne kærlighed og begær og således også dem, der er ophavet til vores idé om Amor som et tvetydigt væsen. Ficino slår nemlig fast “at hverken dyrisk eller menneskelig kærlighed kan eksistere helt uden vrede,”<sup>79</sup> og han diskuterer, hvordan kærligheden på en gang gør os handlekraftige og sløve, skarpsindige og forblændede, fremfarende og ydmyge.<sup>80</sup>

Som mennesker trækkes vi altså ifølge Ficino i to forskellige retninger — mod det guddommelige og mod det dyriske — og der er i *De amore* en vis stemning af, at hvis man først har givet efter for det dyriske i os, så er man for evigt fortabt.<sup>81</sup> Men begæret efter den guddommelige skønhed findes også i os, og hvis vi vender os mod denne skønhed, vil det i sidste ende kunne føre til vores frelse. Dette skæbnesvangre valg er tæt forbundet med oplevelsen af fysisk skønhed. Det afgørende er således, om vi i mødet med smukke mennesker straks forfalder til berøring og seksuel tilfredsstillelse, eller om vi forstår, at legemlig skønhed kun er en skygge af den guddommelige, men at den kan lede os videre til den bagvedliggende guddommelige skønhed.<sup>82</sup>

For mennesker med den rette disposition og viljen til at følge deres guddommelige natur er oplevelsen af legemlig skønhed således første trin i en erkendelsesproces, der i sin fuldførelse er indbegrebet af sjælelig lykke og frelse. En proces der blandt andet er kendt som Diotimas stige. Tanken er, meget forsimplet, at man efter at have betragtet mange forskellige smukke legemer gradvist vil danne sig et abstrakt begreb om skønhed og erkende, at en sådan skønhed kun findes i sjælen, ikke i enkelte legemer. Man går derfor fra at begære legemlig skønhed til kun at betragte sjælelige kvaliteter som smukke.

---

78. Ficino, *De amore* VI.8.

79. Ficino, *De amore*, VI.10, 171: ... *quod et ferinus et humanus amor sine indignatione esse numquam potest.*

80. VI.10.

81. Se e.g. VI.1, 127: *Ergo procul ab iis celestibus epulis abeste, procul, inquam, abeste, o profani, qui terrenis obruti sordibus, et Baccho Priapoque prorsus mancipati, amorem, celeste munus, in terram, porcorum ritu, cenumque prosternitis.* Se også og VI.17fin.

82. jf. Aasdalen (2013) 76-78, 105-8.



Disse kvaliteter er det samme som dyderne, og disse hviler godt nok i deres udgangspunkt på opdragelse, men i deres mere fremskredne og udviklede form er de afhængige af den enkeltes indsigt. Når man har erkendt, at sjælelig skønhed er det samme som indsigt, vil man have nået det niveau i værenshierakiet, som Ficino omtaler som Englefornuften/Fornuften/Englen.<sup>83</sup> Det sidste skridt på vejen til perfektion og forløsning er erkendelsen af, at selvom der findes mange former for indsigt, så findes der kun én sandhed, og denne sandhed er det samme som Guden eller det Ene.<sup>84</sup> Denne sidste erkendelse af Gudens væsen fører til sjælelig perfektion, men kan først nå sin fuldbyrdelse, efter vi har forladt legemet og denne verden, som kun giver mulighed for at forberede os på den endelige forløsning.<sup>85</sup> En forløsning der i sidste kapitel af sjette tale beskrives med bl.a. disse ord:

“Og enhver der for indeværende overgiver sig til guden i kærlighed, vil til sidst genvinde sig selv i guden; da vil dette menneske vende tilbage til sin egen ide, gennem hvilken det blev skabt. Der vil det menneske, hvis det skulle have nogle mangler, blive genskabt; og det vil blive forenet med sin ide for altid.”<sup>86</sup>

## En allegorisk Raphael?

Ficinos raffinerede og til tider lidt svært gennemskuelige analyse af kærlighedens væsen blev grundlæggende for den senere diskussion af kærligheden. Både den platonske definition af kærlighed som begær efter skønhed og tanken om, at kærligheden i sin ædle form var vejen til sjælens frelse, blev således alment accepteret. Diskussionen kom i stedet til at handle om hvilken form for kærlighed, der med rette kunne anses for at være den mest ædle.<sup>87</sup>

---

83. Om Ficinos forskellige synonymmer for denne hypostase og uklarhederne i fortolkningen af hans forståelse af hypostaselæren, se Catana (2013) 64-69.

84. Dette er en meget forsimplet parafrase af VI.18. Ficino diskuterer denne opstigning indgående i kapitlerne VI.15-19. For en grundigere diskussion af Ficinos forestillinger om sjælens opstigning og assimilation til guden (*ὁμοίωσις θεῶν*, en idé som introduceres i Pl. *Tht.* 176A-B), se Catana (2013) 58-72 og Aasdalen (2013) 111-124

85. Ficino, *De amore*, VI.13, 183: *Ipsum uerum purum lumen eiusque fontem hac in uita uidere non possumus. ... ad quam (sc. lucem eternam) anima, quotiens uult, uite puritate et summa studii intentione conuertitur, ...*

86. Ficino, *De amore*, VI.19, 203: *Et quisquis hoc in tempore sese deo caritate deuouerit, se denique recuperabit in deo. Nempe ad suam, per quam creatus est, redibit ideam. Ibi rursus, si quid ipsi defuerit, reformabitur; idee sue perpetuo coherebit.*

87. Om denne diskussion, se Aasdalen (2013) 38-45

På baggrund af sin ret abstrakte forståelse af den himmelske og den jordiske Venus som henholdsvis kontemplationen og reproduktionen af skønhed, gjorde Ficino sig til talsmand for en type kærlighed, der efterlod rig plads til nydelsen af fysisk skønhed og sågar reproduktion, så længe begge dele bevarede deres rette funktion som led i dyrkelsen af og tilnærmelsen til den guddommelige skønhed. Disse stærkt sensuelle elementer i forståelsen af kærligheden blev accepteret og videreudviklet af nogle, heriblandt Castiglione og Bembo, mens andre blankt afviste den sensuelle kærligheds værdi. Giovanni Pico della Mirandola simplificerede således Ficinos tolkning af Venus og Amor og opererede i stedet med en opdeling i en himmelsk og en jordisk skønhed (den dobbelte Venus) og et begær efter disse to typer skønhed (den dobbelte Amor).<sup>88</sup> Af disse to anerkendte han kun begæret efter den himmelske skønhed som prisværdigt og afviste dermed enhver form for tilbedelse og nydelse af jordisk skønhed.<sup>89</sup>

Det er med andre ord ikke nogen entydig eller homogen kærlighedsteori, der optræder i kærlighedstraktaterne. Men ud fra den grundlæggende forståelse af kærligheden, som disse tekster trods alt deler, kan man efter min mening forklare en række af nyskabelserne i Raphaels fremstilling af historien om Amor og Psyche.

Man kan starte med at bemærke, at historien i den form, den har hos Apuleius, uden større vanskeligheder lader sig fortolke allegorisk ud fra et platonsk mønster i stil med det, man møder hos Ficino. Apuleius' platonske overbevisninger taget i betragtning, var en sådan fortolkning måske endda en del af hans intentioner med fortællingen. I hvert fald genfinder man opfattelsen af Amor som drivkraften bag sjælens opstigning, og man genkender Psyches manglende kontrol over lysterne, som årsagen til hendes fald, og sjælens assimilation med det guddommelige som endemålet for fortællingen. Men der er også ting i Apuleius' fortælling, der peger i andre retninger. Fremstillingen af Venus synes således hverken kompatibel med en fortolkning af hende som den guddommelige skønhed eller som kontemplationen og reproduktionen af denne skønhed. Heller ikke Psyches prøver synes at have nogen åbenlys forbindelse med den platonske forestilling om vejen til sjælens perfektion og frelse som afhængig af erkendelse snarere end soning eller lidelse.

---

88. Pico, *Commento* 2.13, 94. Se Aasdalen (2013) 170-71

89. Pico, *Commento*, *Commento particolare*, stanza 6, 7 og 8, 220. Se Aasdalen (2013) 171-75

Det er derfor påfaldende, at det netop er fremstillingen af Venus og forhindringerne på Psyches vej mod Olympen, som Raphael synes at have ændret mest radikalt. Freskoerne giver hermed et noget anderledes udgangspunkt for en nyplatonisk allegorisk fortolkning, som i grove træk kunne lyde således: Den guddommelige skønhed vækker kærligheden i den menneskelige sjæl (S1+L1: Venus udpeger Psyche for Amor) og sjælen drives til at opgive legemets tyngende begrænsninger (dette ville være meningen med ofringsmotivet som formodes i L2). Herefter drages sjælen opad af kærligheden, optages i hans palads og bliver herved smukkere (L3: Psyche bæres op til Amors palads af Zephyr; S2: Amor udpeger Psyche for sine tjenerinder / Gratierne ; L4: Psyches toilette).<sup>90</sup>

Så langt har historien grundlæggende fulgt Apuleius, men nu sker der et hop. I spandrellerne går vi direkte fra Amors udpegning af Psyche (S2) til Venus med Juno og Ceres (S3), altså et punkt i historien hvor Venus allerede har opdaget Amors ulydighed og er på vej til at skride til handling. Hvad lunetterne skulle have indeholdt, ved vi jo ikke, men hvis de to billedspor skal bevare forbindelsen til hinanden, kan der højst have været plads til en meget komprimeret gengivelse af Psyches afsløring af Amor og fordrivelse fra paladset.

At Raphael kun behandler Psyches fald i oversigtsform og således udelader de onde søstre og den detaljerede beskrivelse af Psyches fortvivelse og prøvelser, tyder på at han har ønsket at omfortolke dette fald. Er det muligt, at han i stedet for at fremstille et egentligt fald ønskede at fremstille en stilstand, en fortvivlende mangel på progression? Er Psyche så at sige blevet stående halvvejs oppe på Diotimas stige? I Ficinos termer, ville en forbliven i Amors palads være lig med en forbliven på sjælens værensniveau, altså der hvor begæret efter skønhed retter sig mod sjælelig skønhed, som imidlertid stadig kan være bundet til den enkelte sjæl.<sup>91</sup>

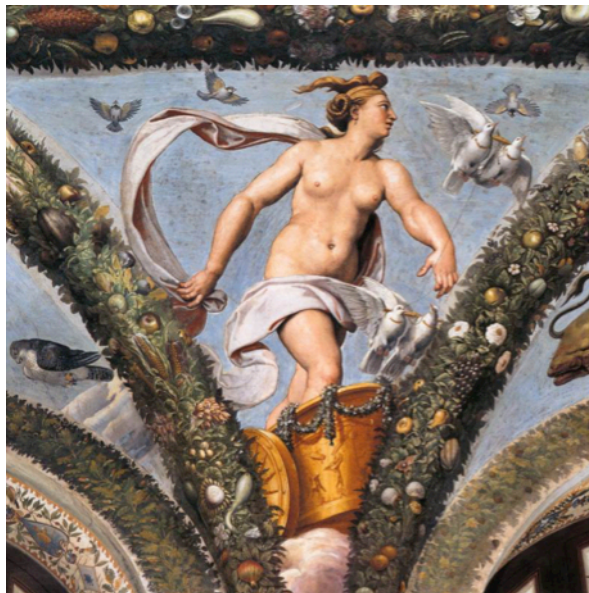
Psyche har lært at værdsætte den sjælelige skønhed og befinder sig således på sjælens niveau i værenshierakiet, men hun ser ikke udover dette niveau og forsøger ligefrem at komme tættere på skønheden gennem sansebaseret erfaring (afsløringen af Amor). Ved at forblive på dette trin og hengive sig til nydelsen og reproduktionen af

---

90. Hvis de tre tjenerinder forestiller gratierne (*Aglaia*: ynde, *Euprosyne*: glæde og *Thalia*: overflod), ville de i denne sammenhæng symbolisere udviklingen af den sjælelige skønhed, jf. Panofsky (1960) 191, note 3.

91. Ficino, *De amore*, VI.18.

den skønhed, der findes her (Ficinos jordiske Venus, her repræsenteret af Venus sammen med Juno (ægteskabet) og Ceres (frugtbarheden) i S3), forsømmer hun kontemplationen af den sande guddommelige skønhed (Ficinos himmelske Venus, måske repræsenteret af S4: Venus i sin vogn på vej til Olympen og S5: Venus hos Jupiter).



Ill. 11: Venus i vognen

Vi nærmer os måske en overfortolkning, men fortolkningens grundlag, nemlig at Venus i denne del af freskoerne fremstilles stærkt idealiseret og påfaldende udførligt, synes solidt nok. Og at Psyche her oplever en eller anden form for stilstand på sin vej mod Olympen, synes ligeledes sikkert. Det der bryder denne stilstand, er Merkurs, gudernes sendebuds, mellemkomst, og Psyche stiger herefter op til Venus. Det virker derfor nærliggende at tolke den idealiserede Venus på loggiaens sydside som målet for Psyches vandring i denne del af billedprogrammet. Og ud fra en nyplatonisk tolkning vil det sige den guddommelige skønhed i en eller anden form.

Men hvorfor afviser Venus så Psyche (S8), da hun endelig har vendt sig mod den højere skønhed, dvs. indsigt, og tilbagelagt det næste trin på vejen mod udødeligheden og foreningen med guderne? Her kan det være relevant at huske på, at Tommaso Benci i *De amores* sjette tale havde afvist, at sjælens opstigning kan fuldføres, så længe



sjælen stadig befinder sig i legemet.<sup>92</sup> Det er derfor først, da Amor går i forbøn hos Jupiter (S9), og Merkur henter Psyche op til Olympen (S10) og overrækker hende udødelighedens bæger (Gudforsamlingen), at hun kan nærme sig den guddommelige skønhed. At det netop er Merkur, der henter Psyche op til Olympen, tyder ligeledes på at denne opstigning skal forbindes med døden, da Merkur traditionelt forbindes med overgangen fra denne verden til den næste. Efter denne sidste opstigning, fremstilles Venus da også mere forsonlig: hendes optræden i gudernes forsamling er underligt ubestemmelig, men hun virker på ingen måde fjendtlig, og hun er ligeledes at finde yderst i bryllupsscenen sammen med de ni muser.



Ill. 12: Amor og Psyches bryllup

Ligesom i kærlighedstraktaterne kan Amor i denne historie opfattes som begæret. Amor er således den, der leder sjælen frem mod den abstrakte skønhed, og hvis sjælen ellers forbliver ham hengiven og følger ham, vil han også i sidste ende lede den til foreningen med det guddommelige. Men altså først efter et liv i hengivelse til skønheden her på jorden, et liv i sensuelt men ikke seksuelt begær. Som Tommaso Benci frem-

---

92. Giovanni Pico della Mirandola står endnu stærkere på kødets begrænsende virkning på sjælens opstigning, se Pico, *Commento, Commento particolare*, stanza 6, 7 og 8, 220.



stiller det i *De amore* VI.9, er denne hengivelse til Amor ikke uden kvaler, og fremstillingen af Psyche efter fordrivelsen fra Amors palads kan meget vel have illustreret samme pointe. Men overordnet synes Raphaels fokus at ligge på den lyse side af hengivelsen, nemlig den sublimering der er forbundet med en dyrkning af skønheden.

De der hengiver sig til sjælens begær efter skønhed (Amor), vil opleve en gradvis opstigning mod den guddommelige skønhed og i sidste ende opnå den forening med Gud, som er meningen med livet og kulminationen på sjælens himmelstræben. Her er det værd at bemærke, at freskoernes tre opstigningsscener netop svarer til antallet af trin på Diotimas stige. Disse tre overgange fra et niveau til det næste sker ved Amors mellemkomst: han orkestrerer og overværer den første, hans amoriner står for den anden og den tredje sker først efter hans bønfeldelse af Jupiter.

Der er imidlertid en fundamental dobbelthed forbundet med Amor- og Venus-figurerne, som både kommer til syne i freskoerne og i kærlighedstraktaterne. En spænding mellem skønheden og kærligheden som noget ophøjet, noget intellektuelt, ja sågar moralsk, på den ene side og som noget sanseligt, lidt farligt og til tider direkte forkasteligt eller syndigt på den anden. Forfattere som Baldassare Castiglione og Pietro Bembo spiller i deres fejring af en idealiseret og ikke-seksuel kærlighed til en smuk kvinde på denne dobbelthed, men også hos Ficino er det et markant tema, som blandt andet kommer til udtryk når han understreger at Amor kan lede os i begge retninger: "Indimellem opstår en lyst til berøring, indimellem en kysk længsel efter den himmelske skønhed, og snart sejrer og leder den ene, snart den anden."<sup>93</sup>

Raphaels fremstillingen af Venus afspejler efter min mening en lignende dobbelthed. Der er som anført en mulig, filosofisk forklaring på skiftet i Venus' optræden fra en oprindelig afdæmpet og attraktiv udstråling til en afvisende og lettere arrogant attitude. Men fremstillingen kan også i en eller anden grad afspejle stereotypen om den smukke kvinde, der i bevidstheden om sin skønhed virker flirtende og forførende, men som ved enhver tilnærmelse pludselig slår om og bliver kold og afvisende. Altså en slags ironisk kommentar fra 'den forsmåede elsker' og en fremstilling af Venus, der på én gang skal læses som den guddommelige skønhed og en helt almindelig, jordisk kvinde.

---

93. *De amore* VI.10, 163: *Interdum amplexus cupido suboritur, interdum uero pudicum celestis pulchritudinis desiderium et modo illa, modo istud peruincit et ducit.*

Kontrasten mellem de triumferende amoriner og Amors indordning under de andre guder, har en lignende virkning. Denne illustration af kærlighedens almagt og afmagt har ikke umiddelbart det store at gøre med Amors rolle som den drivende kraft bag sjælens sublimeringen. En vekslen mellem magt og afmagt, vovemod og opgivelse stemmer til gengæld ganske fint overens med de følelsesmæssige rutsjeture, der er forbundet med forelskelse og kærlighed mellem mennesker. Hvor Amor overordnet skal illustrere et moralfilosofisk begreb, begæret efter den guddommelige skønhed, synes dette aspekt af fremstillingen således først og fremmest at illustrere et aspekt af den sensuelle kærlighed. Noget lignende gør sig gældende når Ficino i sin udlægning af Diotimas beskrivelse af Amor som “tynd og gusten, barfodet, ydmyg” og “mandig, modig og udfarende,”<sup>94</sup> giver en udførlig beskrivelse af kærlighedens indvirken på elskerens krop, som bliver bleg og udmavret.<sup>95</sup>

Denne generelle vekselvirkning mellem det intellektuelle og det mere umiddelbart genkendelige er selvfølgelig også tæt forbundet med selve den allegoriske udtryksform, og den gennemsyrrer som sådan freskoernes udtryk på alle niveauer. På det rent æstetiske plan sender en gengivelse af en antik myte og fremstillingen af nøgenfigurer naturligvis tankerne i retning af antikken som kunstnerisk ideal og er med til at placere freskoerne indenfor ‘den antikke stil.’ Men en del af motivets appel ligger uden tvivl også i den nydelse, der er forbundet med at kigge på smukke nøgenfigurer. Bestemte motivers tætte paralleller til udvalgte litterære tekster er ligeledes, på det mere tekstuelle plan, et eksempel på at freskoerne kan læses som en slags lærd og intertekstuel *poesia*. Men freskoerne er, tror jeg, også udtryk for en ren og skær begejstring over en god fortælling.<sup>96</sup>

Selvom jeg her har skitseret en ganske detaljeret og kompleks filosofisk allegori, vil jeg derfor på ingen måde antyde, at dette er *tolkningen* af freskoerne. Hvor langt den enkelte betragter vil gå i den ene eller anden retning, afhænger i sidste ende fuldstændigt af hans/hendes forudsætninger og smag.

---

94. *De amore* VI.9, 153: *macilentus et squalidus, nudis pedibus, humilis ... uirilil est, audax feroxque ...*

95. *De amore* VI.9, 154

96. Sml. Panofsky (1960) 191, note 3, citeret ovenfor n. 3.

## Konklusion

Som nævnt mener jeg ikke, at den netop skitserede tolkning står i opposition til Michaela Mareks og Hubertus Günthers betragtninger over freskoernes betydning. De moralske og religiøse overtoner en nyplatonisk fortolkning tillægger freskoerne, kan således næppe have virket uvelkomne, hvis en del af freskoernes formål var at glorificere Agostino Chigis og Francesca Ordeaschis kærlighedsforhold og bryllup. En sidestilling med Amor, selve den drivende kraft bag sjælens, og dermed også Francescas, moralske udvikling, må have virket tiltalende på Chigi, der, som den magtfulde og socialt højerestående part i forholdet, sandsynligvis har set sig selv som årsagen til Francescas udvikling og lykke.<sup>97</sup>

På samme måde bidrager den nyplatoniske fortolkning til glorificeringen af selve ægteskabet. Den nydelse, der kommer ud af Amor og Psyches forening, er således ikke en rent sanselig nydelse, men derimod snarere en sjælelig, moralsk og religiøs nydelse – som Beroaldo bemærker er det en nydelse af den slags, “som de mest fremragende af filosoferne vurderer det højeste gode ud fra.”<sup>98</sup>

Disse moralske overtoner harmonerer også fint med forsøget på at karakterisere villaen som et fristed og hjemsted for nydelsen. De peger således i retning af, at der ikke kun er tale om sanselige fornøjelser, men også en højere og mere intellektuel type adspredelse og nydelse. Man kan måske sige at en nyplatonisk fortolkning af freskoerne bidrager med en slags filosofisk eller moralsk modvægt til disse mere mondæne aspekter af freskoernes udtryk.

Om Raphael og Chigi så også har tænkt i nogle af disse baner, står naturligvis hen i det uvisse. Jeg har i det ovenstående argumenteret for, at tekster som Niccolò da Correggios *Fabula Psyches et Cupidinis* og Filippo Beroaldos kommentar til *Det gyldne æsel* meget vel kan have influeret Raphaels og Chigis læsning af Apuleius’ tekst og således ligget til grund for dele af freskoernes udtryk. I sin helhed kan fortællingens ret særegne udformning imidlertid ikke forklares på denne baggrund, og jeg har derfor i stedet peget på kærlighedstraktaternes skildring af Amor, Venus og sublimering af

---

97. At han reelt først giftede sig med Francesca efter et mislykket forsøg på at gifte sig ind i Gonzaga-familien (jf. Marek (1984) 278), gør for mig at se kun en sådan selvopfattelse mere sandsynlig.

98. Beroaldo *Commentarii* fol. 113r: *qua <sc. uoluptate> summum bonum clarissimi philosophorum metiuntur*. Dette kunne umiddelbart læses som en henvisning til epikuræisk e.l. hedonisme, men Beroaldo nævner i stedet Aristoteles og Ciceros *Tusculanae disputationes*.

sjælen som et grundlag for fortolkningen af freskoerne. Det jeg mener at have påvist, er således for det første, at de ideer, som ligger til grund for min tolkning, faktisk floredede i de kredse, som Raphael og Chigi færdedes i, og for det andet, at en tolkning ud fra disse linjer er i stand til at levere en sammenhængende forklaring på Raphaels disposition af stoffet.

Hvilket indtryk freskoerne har gjort på Chigi og hans gæster, og hvilke associationer de har vækket, afhang uden tvivl af den enkeltes baggrund og kendskab til forskellige tekster, biografiske detaljer, lignende kunst- og bygningsværker, og så videre, og så videre. Det samme gør sig jo nok i øvrigt gældende med moderne fortolkere. Men den nyplatoniske debat om kærlighedens væsen synes i hvert fald at være en af de oplagte associationer, en samtidig betragter kan have fået i Agostino Chigis *Loggia di Amore e Psiche*.

## Bibliografi

### *Primærlitteratur:*

Apuleius, *Metamorphosis* ed. L. C. Purser, London 1913. [**Apul. Met.**]

Aegidius Gallus, *De viridario Augustini Chigii vera libellus*, introduction, Latin text and English translation by M. Quinlan-McGrath, *Humanistica Lovaniensia* 38 (1989): 1-8, 10-99.

Filippo Beroaldo, *Commentarii a Philippo Beroaldo conditi in Asinum aureum Apuleii*, Venetia, 1501. Tilgængelig under: [http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10140410\\_00003.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10140410_00003.html) (senest tilgået d. 31/1 2016). [**Beroaldo, Commentarii**]

Fulgentius, *Opera*, ed. R. Helm, *Mitologiarum libri tres*, Liber III.6 "Fabula deae Psicae et Cupidinis." [ **Fulg. Mit.**]

Giovanni Boccaccio, *Genealogy of the Pagan Gods*, text, translation and introduction by Jon Solomon, Harvard University Press 2011. [**Boccaccio, Genealogia**]

Giovanni Pico della Mirandola, *Kommentar zu einem Lied der Liebe: Italienisch-Deutsch*, Übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Thorsten Bürklin, Hamburg 2001. [**Pico, Commento**]

Marsilio Ficino, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Texte établi, traduit, présenté et annoté par P. Laurens, Les Belles Lettres 2002. [**Ficino, De amore**]

Niccolò da Correggio, *Opere*, ed. A. T. Benvenuti, Bari 1969. [**Correggio, Fabula**]

### *Sekundærlitteratur:*

Aasdalen, U. I. 2013. *Den gjenfødte Eros*, Oslo.

*Dizionario Biografico degli Italiani*, ed. R. Romanelli et al., 1960- Tilgængelig under: <http://www.treccani.it/biografico/> (senest tilgået d. 1/2 2016).

Catana, L. og Ficino, M. 2013. *Kommentar til Platons Symposion, eller Om eros*, Indledning oversættelse og noter ved Leo Catana, København.

Chastel, A. 1959. *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris.

Gaisser, J. H. 2008. *The Fortunes of Apuleius & the Golden Ass*, Princeton og Oxford.



- Gaisser, J. H. 2003 "Allegorizing Apuleius: Fulgentius, Boccaccio, Beroaldo and the Chain of Receptions", i R. Schnur (ed.), *Acta Conventus Neo-Latini Cantabrigiensis*, Tempe, pp. 23-41.
- Günther, H. 2001. "Amor und Psyche. Raphaels Freskenzyklus in der Gartenloggia der Villa des Agostino Chigi und die Fabel von Amor und Psyche in der Malerei der italienischen Renaissance", *Artibus et Historiae* 22, no. 44: 149-166.
- Lippincott, K. 1990. "Two Astrological Ceilings Reconsidered: The Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala del Mappamondo at Caprarola", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53: 185-207.
- MacDonald, G. 2013. "Riding Apuleius' Ass: Transformation, Folly and Wisdom in Ficino, Celtis, Erasmus, Agrippa, and Sebastian Franck", i M. Béline-Droguet, V. Gely & P. Vendrix (eds.), *Psyché à la Renaissance*, Turnhout, pp. 61-73.
- Marek, M. 1984. "Raffaels Loggia di Psyche in der Farnesina: Überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung", *Jahrbuch der Berliner Museen* XXVI: 257-290.
- Panofsky, E. 1960. *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York.
- Shearman, J. 1964. "Die Loggia der Psyche in der Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 60: 59-100.
- Vertova, L. 1979. "Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42: 104-121.