
Villa Farnesina och Sodoma

Konstvetenskapens heteronormativitet marginaliserad

Maj-Britt Andersson

I utkanten av Trastevere i Rom, mellan den hårt trafikerade Lungotevere Farnesina och via della Lungara nära Porta Settimiana ligger Villa Farnesina (bild 1). Det är en utsökt italiensk, rättare sagt sienesis renässansvilla. Den uppfördes mellan åren 1506–1511 av bankiren Agostino Chigi från Siena med epitetet ”il Magnifico” i kraft av hans enorma rikedomar, politiska inflytande som påvedömets bankir. Villa Farnesina påminner om brodern Sigismondo Chigis villa i Le Volte utanför Siena i Toscana, ritad av samme arkitekt, tillika målare och teaterscenograf, sienesaren Baldassare Peruzzi. När Villa Farnesina byggdes var denna del av Trastevere en lummig pastoral idyll, i vilken Chigi lät bygga ett *casino* med park och bosatte sig.



Bild 1. Villa Farnesina, Rom.

Än idag är Villa Farnesina en oas i denna intensiva storstad och besöks av alltfler turister. Villan är ett statligt museum och öppen året om. Den ingår i doktorandkursen i romersk konsthistoria vid Svenska institutet för klassiska studier i Rom.¹ I det följande ska jag redogöra för min pågående forskning om renässansmålaren Giovanni Antonio Bazzi, (1477–1549), kallad Sodoma, och hur hans fresker i Villa Farnesina i Rom förde mig in på en queer läsning som belyser konsthistorieskrivningens heteronormativitet.

Toscansk högrenässans i Rom

Av Villa Farnesina återstår endast huvudbyggnaden, *il casino*, av en miljö som i enlighet med begreppet ”villa” innefattade en park med trädgårdar och vinodlingar. Ett stall med gästrum och festsal ritat av Rafael revs 1808. Ett parti av nedervåningen med kopplade pilastrar finns kvar i muren som omgärdar villan. Vid Tibern låg en grotta som användes för fiske och en loggia som förstördes vid en översvämning redan på 1500-talet. Parken ska tänkas med cypresser, stenek, myrten, lager, exotiska växter och fontäner, antika sarkofager och statyer, trädgården med fruktträd och vad vi kallar köksväxter. Villa Farnesina var skapad som en helhet med ett skickligt komponerat samspel mellan arkitektur och natur, exteriör och interiör; formspråk och dekorationsmåleri; en villa.

Idag ligger villans huvudbyggnad lösryckt ur detta sitt sammanhang på en asfalterad tomt med strödda häckar av lager och barrträd, palmer och nerum oleander. Den har mist sin forna glans men ger ett nobelt elegant intryck som ett urbant palats. Något i dess strikta regelmässiga symmetriska gestaltning säger dock att det är frågan om ett exklusivt casino. Den är ett veritabelt lusthus i en villa för ett samhällsskikt med hög bildningsnivå och outsiderska ekonomiska tillgångar att spendera på fest och flärd med en idé om antiken och en stark representationsvilja som resonansbotten.

Byggnadskroppen är uppförd i tegel med inslag av peperino, en i Rom vanlig prickig vulkanisk stenart. Fasadputsen hade ursprungligen en ljusare ockragul nyans än nu. Inte minst färgsättningen avgör att byggnaden är sienesisisk och inte florentinsk eller romersk. Attikan, översta våningen, har en fris av terracotta dekorerad med putti och festonger. På vissa väggpartier syns rester av sgraffitto, fasadmålning i chiaroscuro, med antika och mytologiska motiv avsedda som scenografi för teaterstycken, recitationer och konserter i villan.

Planen är U-formad med utskjutande flyglar åt norr på var sida om en rektangulär loggia med fem arkadbågar. På Chigis tid var den huvudentré. Som en invit till påven vette den mot Vatikanen och Peterskyrkan. Ett podium för föreställningar med grekiska och romerska antika teaterstycken, hälsningsceremonier och andra evenemang bildade en smidig övergång mellan loggia

och park. Gränsen mellan ute och inne löstes upp. Nuvarande ingång är från baksidan där det funnits *un giardino segreto*, en privat trädgård.

Byggnaden har två hela våningar: bottenvåning med representationslokaler och första våningen med festsal, bankirens sovrums, gästrum, arbetsrum. En musiksalong intill festsalen och små rum för samlingar av antika skulpturer, byster, vaser respektive medaljonger, ädla stenar, kaméer har byggts bort. En inventarieförteckning visar att Chigi var en storsamlare som fyllde villan med antikviteter och tavlor som sedermera skingrats till annan privat ägo och museer. Den berömda skulpturen *Arrotino*, Skärsliparen, finns nu i Uffizi-galleriet i Florens. Vilken våning som kallas piano nobile varierar. Båda är representationsvåningar. I källarvåningen fanns kök och ekonomitrymmen. Tjänstefolkets bostäder låg i mezzaninvåningarna. På taket finns en belvedere, ett utsiktsrum.

Villa Farnesina invigdes 1511 och Chigi levde där fram till sin död. I femtioårsåldern 1519 gifte han sig med Francesca Ordeaschi, en ung kvinna av ofrälse börd han träffat i Venedig och som han lät skola i ett kloster. Först efter flera års samlevnad gifte de sig. Efter Chigi gick villan ett oroligt öde till mötes. Den har hyst både drottning Kristina från Sverige och Richelieu. Sitt nuvarande namn fick den i släkten Farneses ägo.

Kärleken som segrande makt

Som påvestolens bankir från Alexander VI till Leo X rörde sig Agostino Chigi i ytterst bildade, förnäma och förmögna kretsar. Han var högt intellektuell, intresserade sig för arkitektur, måleri, skulptur, musik, teater, dans, litteratur och var en av sin tids främsta mecenater. Villa Farnesina frekventerades av påvar, kardinaler, prinsar, ambassadörer, uppburna såväl som lovande artister, humanister och andra intellektuella, kurtisaner, bank- och affärskontakter. Fester i Villa Farnesina låter tala om sig än idag. Som ”hovpoet” engagerades skriftställaren och dramatikern Pietro Aretino, vars erotiska författarskap är väl känt. Signifikativa alster är de sonetter han skrev till Giulio Romanos gravyrer med erotiska motiv 1524 (Saslow 1999 s. 101). Det rör sig om dem i *Libro della origine delli volgari proverbi* med manuskript av Aloyse Cynthio de gli Fabritii (1466–1530) som gavs ut i faksimil 2007.²

Villans arkitektur och utsmyckning skulle motsvara ägarens självbild, samhällsposition och intressesfärer. Den skulle återspegla antiken och följa tidens modeströmningar. Villa Farnesina är den realiserade sinnebild för hur renässansens intellektuella i Siena och Rom föreställde sig en villa under antiken. Roberto Bartolini (1996 s. 75) ser den som ”un luogo di memoria degli antichi,” en plats till minne av antiken. Till interiörernas utsmyckning anlätades förutom Peruzzi några av Roms mest efterfrågade målare. Rafael och hans medarbetare, bl.a. Giulio Romano, dekorerade huvudentrén. Den kallas *La Loggia di*

Amore e Psiche och är dekorerad som en pergola med två fiktivt uppsatta tapeter mot blå bakgrund i taket, som mot en klar sommarhimmel. De har ett livfullt myller av hel- och halvnakna kurviga figurer på ett gästabud som skall vara Amor och Psykes bröllop och ett annat med gudarnas rådslag. ”De vävda tapeterna” är inramade av festonger med frukter och blommor som anspelar på erotik och könsorgan. Den som upplever tapeternas innehåll som erotiskt är på rätt spår. I svicklarna märks Amor med de tre gracerna, köpmännens gud Mercurius med Psyke, Jupiter som kysser Amor, Psyke och Venus, de tre gudinnorna Venus, Ceres och Juno.

Sagan om Amor och Psyke är ett vanligt motiv i samband med kärlek, åtrå, erotik och bröllop under renässansen. Den litterära källan är *L'asino d'oro* (Den gyllne åsnan) av Lucius Apulejus från 200-talet e Kr. Det är en bok som med sitt ”grovkorniga” innehåll kan läsas som en parodi, en äventyrs- och reseskildring eller religiös allegori. Rafael bör ha utgått från upplagan som Chigi gav ut på sitt förlag år 1500. Kompositionen av sagan framställd som i en loggia med pergola och vävda tapeter är dock Rafaels egen, kanske med en lekfull lite elak blinkning till värste konkurrenten Michelangelo i Sixtinska kapellets tak. Sagan om Psyke handlar om kärleken som segrande makt. Redan i Psykes loggia får besökaren klara besked om villans funktion som en hyllning till erotik och kärlek.

Till höger finns en sal kallad *Stanza del Fregio* med en fris av Peruzzi. Den har en rad motiv som föreställande scener med Herkules alluderande på dygder överensstämmande med Chigis önskan om personliga egenskaper. Rummet förmodas ha använts som väntrum och kansli.

I flygeln till vänster, *La Loggia di Galatea*, finns en fresk av Rafael med nymfen Galatea från Ovidius metamorfoser, renässansartisternas kanske främsta skriftliga inspirationskälla från antiken. Målningen är matt och sliten efter åtskilliga restaureringar. Galatea i en röd klädnad och med vind i håret färdas över havet stående på en snäcka dragen av delfiner. Ekipaget omges av tumlande tritoner, najader och amoriner. Även här frångår Rafael en traditionell ikonografi. Galatea ska sitta på en delfin. Fresken bredvid föreställer Galateas förföljare cyklopen Polifemus. Det erotiska temat från Psykes loggia fortsätter. Polifemus är målad av den lovande målaren Sebastiano del Piombo, som Chigi tog med sig från Venedig. Sebastiano Luciani, som han då ännu hette, var en social och musikalisk begåvning skicklig på att konversera såväl som att spela luta.

I loggians tak målade Peruzzi Chigis stjärnbild som den såg ut då han föddes. Astrologi var en erkänd vetenskap under antiken och renässansen. Taket omges av nio lunetter med erotiska motiv från astrologi och antikens mytologi skildrade av Sebastiano del Piombo. I en tionde lunett finns ett stort odefinierat mansansikte i grisaille tillskrivet Peruzzi. Vem detta i sammanhanget udda



Bild 2. Alexanders och Roxannas bröllop.

porträtt ska föreställa är inte känt. En rimlig tolkning är att det är en hyllning till unga män. Kanske en särskild favorit hos Chigi? Är det ett porträtt av Chigis venetianske gunstling? Eller är det Peruzzi? Chigi? Salen kallas Galateas loggia och har varit öppen mot en pergola som sträckte sig mot Tibern. Närheten till floden kan ha påverkat valet av Galatea och Polifemus till freskerna på långväggen som vetter ut mot vattnet.

Från ariet, tidigare matsal, bakom Psykes loggia leder en trappa upp till festsalen. Den kallas *Sala delle Prospettive* och dekorerades av Peruzzi med stads- och landskapsutsikter från Rom och Lazio mellan fiktiva kolonner, pilastrar och balustrader i olika marmorsorter. I äkta nischer ovanför dörrarna har det funnits byster, förmodligen föreställande romerska kejsare. Över nischerna och fönstren finns bildfält med olika gudar. Några återkommer i mytologiska scener i frisen som löper under taket. På norra väggen finns en öppen spis med kåpan dekorerad med guden Vulcanus i sin smedja.

Sala delle Prospettive är precist och skickligt utformad som en gigantisk loggia, en motsvarighet till Psykes loggia på bottenvåningen, en upphöjd scen med perspektivistiska utblickar mot omgivningarna och horisonten. Rummet liksom öppnar sig och försvinner ut i Rom och Lazio. Porta Settimiana och huset bredvid där Rafaels favoritälskarinna la Fornarina sägs ha bott finns avbildade, Torre delle Milizie och kyrkan Santo Spirito in Sassia någon kilometer norr om Villa Farnesina likaså. Över allt detta hade Chigi ofattbar makt och inflytande.

Med total behärskning av illusionsmåleri, perspektivläran och skenarkitektur har Peruzzi som arkitekt och målare laborerat fram en renässansmiljö av högsta rang. I Sala delle Prospettive, Perspektivsalen, hölls banketten för bröllopet mellan Agostino Chigi och Francesca Ordeaschi den 28 augusti 1519 i närvaro av påven Leo X, fjorton kardinaler och en mängd gäster från när och fjärran. Salen är avsedd för representation och frågan är om inte också bankirens sovrum som ligger intill ska betraktas som så. Så här långt gestaltar sig Villa Farnesina som en kuliss och inramning, en scenografi, till den livsstil som fördes av Agostino Chigi "il Magnifico" och hans krets, som på en teater med åtrå, erotik och kärlek som röd tråd för utsmyckningen.

Bankirens sängkammare

Chigis sovgemak är villans mest intima rum men därmed som sagt inte förutbestämt att vara privat i vår bemärkelse. Inför bröllopet uppdaterades det med en fresksvit av ännu en målare från Vatikanen. Han hette Giovanni Antonio Bazzi, kallades Il Sodoma, var i 40-årsåldern och kom från Siena. Valet ter sig naturligt eftersom han dels var en berömd målare gynnad av släkten Chigi, dels att han var den som bäst kunde åstadkomma den erotiskt laddade ton

som Chigi eftersträvade i villan och särskilt i sin sängkammare. En vanligare uppfattning har etablerats av Roberto Bartalini (1996 s. 80 f) som menar att Rafael överlät uppdraget åt Sodoma.

Bankirens sängkammare målades 1516–1518 och håller i stort sett samma höga kvalitet som de övriga rummen i Villa Farnesina. Det kan noteras att en fiktiv balustrad från tidigare rum fortsätter i sovrummet som en perspektivistisk sammanbindande dekor. Freskerna föreställer scener ur Alexander den stores liv utspelade som på en teaterscen. De föreställer Alexander och Roxannas bröllop (bild 2), Alexander med Darius familj, slaget vid Issos och en scen med Alexander till häst. Episoderna har studerats i flera olika litterära källor (Bartalini 1996 s. 76). Golvet är lagt i ett rutmönster med ockragul marmor lik den i Siena och grön marmor, kanske från Kolmården, uppskattad i Italien under renässansen. Taket är ett fint arbetat kassettkak i trä dekorerat med erotiska scener från Ovidius metamorfoser.

På norra väggen finns rummets förnämligaste målning, Alexander och Roxannas bröllop. Det är en avancerad perspektivmålning med ett sovgemak i en loggia som har utsikt mot ett landskap som liknar Lazio. Mitt i rummet står Alexander. Reslig och viril räcker han Roxanna en krona. Förlägen sitter hon i fotändan på en väldig himmelssäng medan putti klär av henne och drar i henne mot Alexander. Sängen är lika Chigis, en himmelssäng förgylld och dekorerad med elfenben, ädla stenar och en rund spegel på väggen. Till vänster ses några exalterade kammarjungfrur motvilligt lämna rummet. En av dem har sin förlaga i en kvinna i Rafaels *Incendio del borgo* i Vatikanen men är slarvigt efterbildad. Alexanders älskade Hefaistion, och Hymen, äktenskapets gud med fackla som attribut, står bredvid och ser på, halvna nakna, välbyggda, sexiga. Alexander och Hefaistion är målade efter den antika androgynt erotiska skulpturen Apollo di Belvedere, funnen 1504 i närheten av San Pietro in Vincoli i Rom och flitigt avbildad av renässansens artister. Särskilt Hefaistion intar en omisskännligt erotisk pose. Laddningen mellan honom och Alexander är freskens brännpunkt. Vilka som egentligen hör ihop är uppenbart.

Scenen med Alexander och Roxanna leder tankarna till Chigi och Ordeaschi i samma situation, kanske i närvaro av en annan älskad person. Mannen som är avbildad i Galateas loggia? Till höger, avskild från loggian med en kolonn, finns ett landskap som liknar Subiaco öster om Rom i Lazio med bron över Aniene vid San Francesco. Det detaljerade landskapet och alla putti som leker i fresken är karaktäristiska för Sodoma. Typiskt är att putti bökar med tygstycken som här på sängens tak. Frånsett missödet med den slarvigt målade kammarjungfrun håller fresken en god kvalitet.

Centralmotivet med Alexander och Roxanna har en känd förlorad antik målning som förlaga. Sodoma bör ha haft till hands en sällsynt beskrivning

återgiven av Luciano Samosata på grekiska känd av Chigi (Bartalini 1996 s. 79). En ofta framkastad hypotes är som nämnts att Rafael gjort skissen (jfr med Pinturicchios fresksvit i Libreria Piccolomini i Siena) men p.g.a. tidsbrist lämnat uppdraget. Efter utsökta fresksviter i San Francesco i Subiaco (1503), benediktinerklostren Sant'Anna in Camprena (1503–1504) och Monte Oliveto Maggiore (1505—1508) i republiken Siena och Stanza della Segnatura i Vatikanen 1508 hade Sodoma en framgångsrik bakgrund. Hans entré i Villa Farnesina i ett senare skede kan förklara det bristande engagemang som delvis finns i freskerna.

Mitt emot väggen där bankirens säng har stått finns en scen med Alexander och den besegrade fienden Darius mor och syster Roxanna efter slaget vid Issos. Också här förvånar Sodoma med en kvalitetssvacka med klumpiga oanatomiska gestalter. En halvnaken blyg blond kvinna som en putto förevisar Alexander torde föreställa Roxanna. Soldaten som flankerar honom bör vara Hefaiston. En lika uppenbar homoerotisk intimitet som mellan dem finns bland kvinnorna i följet. Deras flirtande med varandra känns igen från Monte Oliveto Maggiore och Oratorio di San Bernardino i Siena från 1518–1532. Till vänster om öppna spisen har han målat Vulcanus som smider pilar åt amorinerna. Hans kropp påminner om skulpturen Laokoon, funnen i utgrävningarna av Neros palats, Domus Aurea, på Esquilinien i Rom 1506. Amoriginerna till höger om spisen är ommålade av Raffaellino di Reggio på Farneses tid i villan i slutet av 1500-talet.

Väggen mellan fönstren mot *il giardino segreto* har en kvalificerad målning som föreställer slaget vid Issos. Den är målad av sienesaren Bartolomeo di David efter Sodomas skisser (Bartalini 1996 s. 77). Ovanför ett av fönstren finns ett marint motiv av samme målare.

I slaget vid Issos står en iögonenfallande soldat i förgrunden. Han ses bakifrån med en välformad bakdel överkommunicerad med en stark ockraröd valör. Markering av mäns stjärtar och könsorgan är vanliga i det italienska renässansmåleriet. Hos Sodoma finns de t.ex. i Monte Oliveto Maggiore, *Deposizione Cinuzzi*, *San Domenico*. De finns hos Luca Signorelli innan Sodoma i Monte Oliveto Maggiore, hos Pinturicchio i Libreria Piccolomini i Siena, för att nämna ytterligare några fresker. Giovanni Agosti har noterat samma fenomen hos Mantegna (2005 s. 27 och 29). Vad denna för många nutida betraktare besvärande detalj betydde för samtida betraktare återstår att utröna. Vissa konstnärer, t.ex. Luca Signorelli, accentuerade även kvinnobröst.

Luca Signorelli, död 1520, samma år som Rafael och Chigi, målade ofta lika ”skamlöst” med erotiska allusioner som Sodoma, i synnerhet i Cappella di San Brizio från 1502 i domkyrkan i Orvieto i Umbrien. Luca Signorelli, gift fyrbarnsfar, har en frispråkighet som saknar motsvarigheter hos hans eleganta

mästare Piero della Francesca. I Yttersta domen, inspirerad av helvetet och skärselden i Dantes Den gudomliga komedin, offentliggör Signorelli ett mustigt privat svartsjukedrama med sig själv porträtterad i femtioårsåldern med ett horn (le corna) i pannan som *cornuto*, en bedragen man på italienska, i ett myller av främst svettiga sensuella nakna män. Den blonda högbröstad och nu bekymrade kvinna som varit Signorelli otrogen råkar mycket illa ut på domedagen (Paolucci 1990 s. 53). Sägner lär kunna verifieras i skriftliga källor. Privatlivets helgd var inte så privat.

Ingångsväggen där Chigis sång har stått dekorerades med Alexander till häst av den ganska oskicklige fransmannen Guillaume de Marcillat på 1520-talet då villan hade ärvts av Sigismondo Chigi som valde ett annat sovgemak. Målningen över dörren med motiv från Rom är gjord av Sodoma. Där finns ett exotiskt djur liknande en brun kamel i *Adorazione dei Magi*, Konungarnas tillbedjan, i Sant'Agostino i Siena, ruinerna efter Maxentius basilika på Palatinen i Rom, som också finns i San Domenico i Siena, och i förgrunden Romulus och Remus med den romerska varginnan. Varginnan målade han även i Palazzo Comunale i Siena. Republiken Sienas förbund med Rom påtalas ända in i sienesaren Agostino Chigis sängkammare i Villa Farnesina i Rom. Uptill inramades rummet av en nu försvunnen skämtsam inskription som sade ungefär att eftersom sömn och vila är lika för alla är vi varandra jämlika hälften av vårt liv.

Sammanfattningsvis kan Villa Farnesina sägas vara ett ypperligt exempel på sienesisk renässansarkitektur efter den antike romerske arkitekten Vitruvius traktat *De Architectura* som publicerades i Rom 1498 för första gången. Vitruvius hävdar att skönhet är harmoni och samklang i alla delar, som bör förverkligas på sådant sätt att ingenting kan läggas till eller dras ifrån utan att resultatet blir till det sämre. Byggandets hörnstenar är symmetri, harmoni, proportion. Arkitektur och natur skall samordnas, exteriör och interiör samspela. Dessa Peruzzis och Chigis riktlinjer kompletterades av innovativa rumsdekorationer av Rafael, Peruzzi och Sodoma efter föreställningen om de antika romarnas och Alexander den stores livsstil. Antiken och erotiken är villans teman. Bankirens sängkammare är kulmen på den apoteos över åtrå, erotik och kärlek som genomsyrar Villa Farnesina. Det handlar om åtrå och erotik, och *kärleken*, inte heterosexualiteten, som segrande makt.

Forskningsöversikt

Tvärtemot vad alla *ser* i Villa Farnesina underordnar sig besökarna vad Tiina Rosenberg benämner som tystnadens politik kring annan sexualitet än heterosexualitet och som råder även inom konstvetenskapen. Istället för att sätta fokus på villans så uppenbara uttryck för sexualitet redogörs för arkitekturen

utifrån den tyske konsthistorikern Christoph Luitpold Frommels standardverk om Villa Farnesina från 1960- och 1970-talet och för Sodoma en avhandling från 1900-talets början. Undersökningar och presentationer av bankirens sovrum är befriade från all den energi och erotiska laddning som rummet besitter och som varje besökare måste lägga märke till. Presentationen av Sodomas liv och verk är lika skral.

I konsthistoriens handböcker behandlas Sodoma ofta inte alls, eller då så sker flyktigt eller i nedsättande ordalag. I *Rom. En konst- och kulturhistorisk vägledning* reducerar Börje Magnusson, docent i konstvetenskap och vice direktör vid Svenska institutet i Rom, Sodoma till Rafaels kollega och vän. Om Chigis sängkammare skriver han: ”Målningarna är utförda av Rafaels vän Il Sodoma.” (2001 s. 138 och s. 292) Som vi ska se nedan var Sodoma mer än ”Rafaels vän”. I H.W. Jansons *Konsten* och Marilyn Stokstads *Art history* i olika upplagor saknas han helt. Den enda separatutställning som hittills ägnats Sodoma ägde rum i Vercelli 1950 medan en stor utställning om Domenico Beccafumi visades i Palazzo Pubblico i Siena 1990. Namnet Sodoma har fått allehanda förklaringar, t.ex. av den sienesiske konsthistorikern Enzo Carli som menade att det var ett missförstånd av *Su andiamo*, låt oss gå, på Sodomas dialekt från Piemonte (1987 s. 12).

Icke desto mindre föreligger tre konstvetenskapliga avhandlingar. Den grundläggande studien är monografien *Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled "Sodoma": the man and the painter 1477–1549* (1906) av engelsmannen Robert H. Hobart Cust. På tal om att Bazzi kallade sig Sodoma hävdar Cust bl.a. att det inte finns några bevis för Sodomas homosexualitet, men med reservation. ”Immorality in its most revolting forms not merely existed, but was far from uncommon in every rank of life, and consciously so amongst the most distinguished figures of the period.” Då Cust skrev sin avhandling hade begreppet homosexualitet varit i bruk mindre än femtio år. Det var som alla vet vid mitten av 1800-talet som begreppen homo/heterosexualitet etablerades som en dikotomi. Cust skriver; “there exists at any rate no authentic document or proved fact to justify the statement that the name derived from his habits” (1901 s. 12 och s. 25).

Cust ville inte se att det finns tillräckliga ”proved fact” för att Sodoma inte kan ha varit entydigt heterosexuell. Andrée Hayum i USA undviker avmätt att resonera kring såväl namn som sexualitet i sin catalogue raisonnée *Giovanni Antonio Bazzi : Il Sodoma* (1968, 1976). Avhandlingen *Le Occasioni del Sodoma Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello* (1996) av Roberto Bartalini vid universitetet i Siena redogör för hur Chigi och olika omständigheter gynnade Sodoma. Redan titeln anger att Sodomas framgångar var avhängiga andra faktorer än hans egen kapacitet. Bartalini undviker att diskutera sexualitet men

nämner poeten Eurialo d'Ascoli som när han hyllar Sodoma och ett av hans verk i ett epigram skämtar och gottar sig över den galne piemontesiske målarens sodomi. Målningen ifråga tros vara den nog så erotiska *Suicidio di Lucrezia*, Lucrezias självmord, där hon sticker kniven i sitt bara bröst. Den överräcktes som gåva till påven Leo X, varpå Sodoma dubbades till riddare. Genom Agostino Chigis försorg, understryker Bartalini (1996 s. 83).

Konsthistorikern Federico Zeri (1921–1998) fann Sodomas ikonografi för San Sebastiano som innovativ i sin lidelsefulla trånad enligt renässansens ideal. Zeri fastställde torrt att Sodoma hade ett signifikativt öknamn, ”soprannome significativo” (1984).³ Bartalini kallar uttrycket för ”la formula di bruciante patetismo”, en brännande lidelse (1990 s. 223).

En notorisk renässansartist

Under första hälften av 1500-talet var Sodoma en uppbugade artist i Rom och Siena, beundrad av Rafael och med prestigefyllda uppdrag från förutom släkten Chigi påvarna Julius II och Leo X, republiken Siena, domkyrkan i Siena, benediktinerorden, dominikanerorden, familjen Medici, hertigen Jacopo d'Appiano av Piombino, släkten Piccolomini, Alfonso I Este i Ferrara, brödrasällskap och contrador i Siena. Påven Leo X dubbade honom som nämnts till riddare 1510.

Giovanni Antonio Bazzi föddes i en hantverkarfamilj i Vercelli i Piemonte 1477. Vid 13 års ålder sattes han i lära hos målaren Martino Spanzotti från Casale di Monferrato söder om Vercelli, varefter han förmodligen reste till Milano och Mantua. Det oculus som finns i Subiaco samt liknande i Stanza della Segnatura och på flera håll i Siena (San Francesco, San Domenico, Porta San Viene) talar för att han hade sett Mantegnas berömda oculus från 1470 i Camera degli Sposi i Castello di San Giorgio i Mantua. Sodoma gjorde sig sedan ett namn i Rom men bosatte sig i Siena, där han gifte sig med Beatrice de Galli 1510, dotter till ägaren av ett värdshus. Det var samma år som han målade påvens *Suicidio di Lucrezia* och dubbades till riddare. Sodoma och hans hustru fick två barn, Apelle 1511 och Faustina 1512, namn som anspelar på antiken. Apelle var en beundrad grekisk målare och Faustina hette kejsar Marcus Aurelius gemål. Som andra välbeställda sienesare ägde Sodoma fastigheter med odlingar inom och utom Sienas murar. Ett annat tecken på att Sodomas sociala status verkar ha varit högre än vi vanligen föreställer oss hos renässansens artister är att han ägde hästar, hästen var en viktig statussymbol, och var engagerad i Sienas berömda hästkapplöpning il Palio. På Sodomas tid var det endast förunnat personer i hög samhällsställning. Republiken titulerade honom ”messer”, som det tillkom en adelsman.

Innan Rafael kom till Vatikanen var det Sodoma som målade i Stanza della

Segnatura varpå de målade sida vid sida en tid. Taket med ett oculus med putti finns kvar. Ett oculus är en liten fiktiv rund perspektivmålning imiterande romerska byggnaders ljusöppning i taket. När Sodoma kom till Vatikanen hade han målat fresksviter influerade av tidens stora mästare Perugino och Pinturicchio,



Bild 3. Capella del Sodoma, Subiaco.

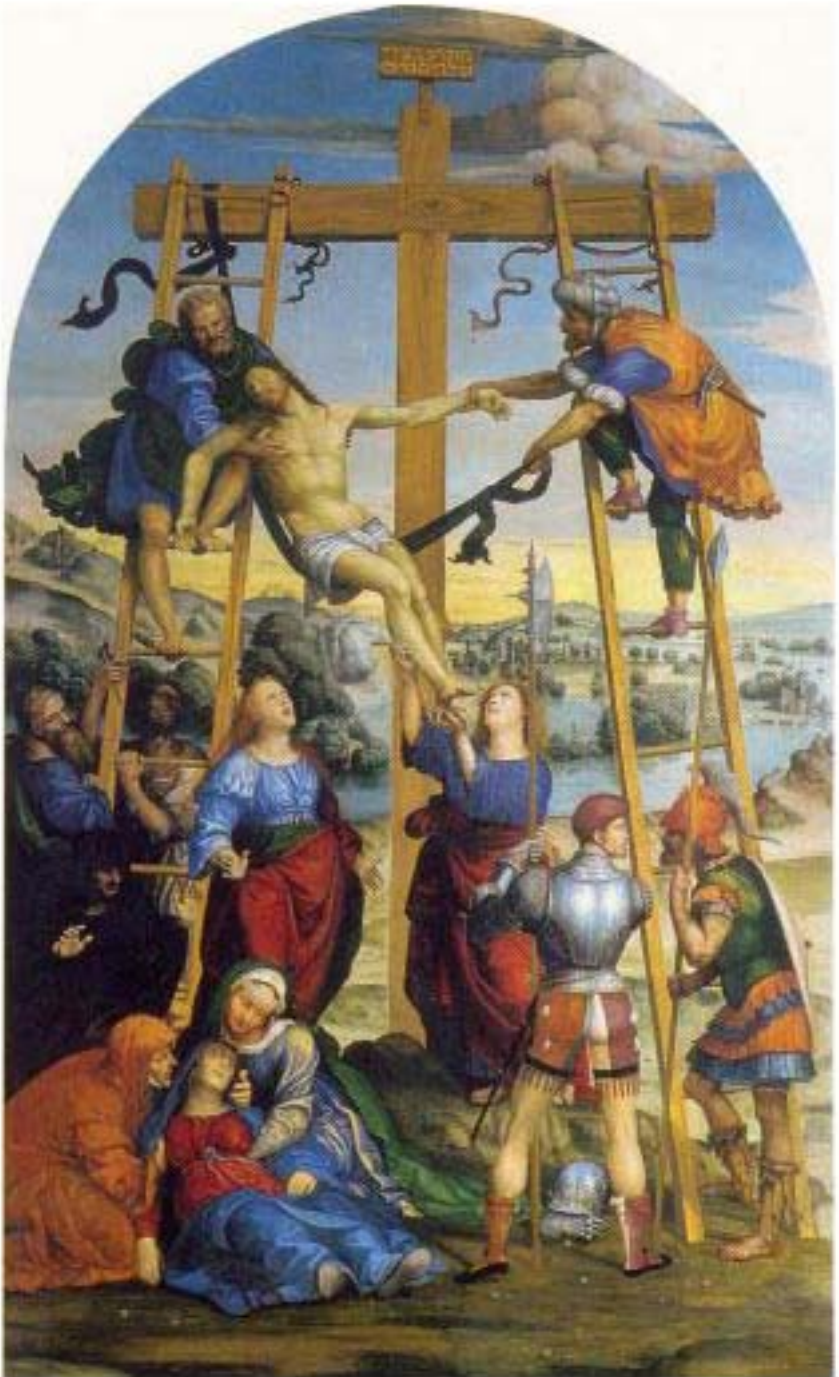


Bild 4. Korsnedtagningen.

som i *Cappella del Sodoma* med Marie liv i San Francesco i Subiaco. Där finns några av renässansens vackraste skildringar av kvinnor (bild 3). Därefter, 1503–1504, tingades han till benediktinerklostret *Sant' Anna in Camprena* nära Pienza i Toscana. I Monte *Oliveto Maggiore* nära Chiusure i Toscana finns en fresksvit från 1506–1508 med den helige Benedikts legend inkluderande Sodomias självporträtt mitt i en klostergång. I Rom påverkades han som alla andra konstnärer av Michelangelo och särskilt Rafael, vilket framgår av *Deposizione di Cristo*, (Korsnedtagningen), kallad *Deposizione Cinuzzi* (bild 4) från ca 1513 i San Francesco i Siena, nu i Pinacoteca Nazionale.⁴ De karaktärsfulla kvinnorna från Subiaco och Sant'Anna in Camprena får så småningom ge plats för androgyna koketta världsdamer, som *Amore Celeste* (bild 5) i Collezione Chigi-Saracini i Siena. Roberto Bartolini (1988 s. 34) daterar den till ca 1504, samtida med freskerna i Sant'Anna in Camprena, vilket om det är riktigt visar ytterligare prov på Sodomias spänst och flexibilitet.

På 1520–1530-talet befäste han sin ställning i Siena med fresker i *Palazzo Comunale* och *Cappella di Santa Caterina* i San Domenico 1526 som pekar mot barocken snarare än representerar renässansen. Heliga Caterina är Sienas främsta skyddshelgon. Även dessa prestigefyllda fresker är laddade med homoerotik, se karisman i scenen där två nunnor tar hand om den avsvimrade heliga Caterina. Sienesarna gav Sodoma offentliga och privata uppdrag, religiösa såväl som profana. Många finns kvar än idag. Han målade i kapellet till *Palazzo Comunale* på Piazza del Campo, altartavlan i kapellet i palatset, han målade i sjukhuskomplexet *Santa Maria della Scala*, palatsfasader, tabernakler och stadsportar. Målningen från *Porta San Viene*, nu Porta Pispini, hör till hans bästa verk och finns nu uppsatt i San Francesco. Altarmålningen *Adorazione dei Magi* (Konungarnas tillbedjan) i Cappella Piccolomini i Sant Agostino från 1530 väckte t.o.m. den florentinske antagonisten konstnären och författaren Giorgio Vasaris motvilliga beundran. I hans konstnärsbiografier *Le Vite dei più Eccellenti pittori* (1568) anklagas Sodoma annars för oprofessionalism, extravagans och ett perverst intresse för fjuniga unga män, ”giovani sbarbati”.⁵ I likhet med många andra konstnärer, ogifta eller gifta, levde Sodoma med sina lärningar i en homosocial gemenskap med oundvikliga erotiska spänningar och erfarenheter som följd.

Ytterligare fresker att notera som Sodomias höjdpunkter i Siena är *Cappella degli Spagnoli* i kyrkan Santo Spirito med San Sebastiano och ett standar från Confraternità di San Sebastiano från 1525 (bild 7). En lika erotisk Sebastiano finns på en pannå med Maria och Jesusbarnet i San Domenico i Siena. Helgonets av pilar marterade kropp sågs antagligen som konstnärligt utmanande att avbilda med antika skulpturer som förebild.⁶

Den som kommer in i absiden i domkyrkan i Pisa finner målningar av Sodoma

daterade 1540, varav en *Deposizione* är altartavla. Med en mäktig skildring av *Sacrificio d'Isacco*, där Isak är utsökt androgyn, befinner sig Sodoma i manierismen. Ur alla aspekter är det ett av Sodomas främsta verk. Målningen är tekniskt välgjord, narrativ, expressiv och med mästerlig kolorit, av samma dignitet som *Pietà* i Santa Maria dell'Orto i Rom. När pisanerna vänder sig till Sodoma för dessa målningar har han en snart 50-årig verksamhet bakom sig men förnyar sig än en gång. *Sacrificio d'Isacco* förefaller målad utan nämnvärd assistans av hans ”giovani sbarbati”.

Vid restaureringen av standaret med San Sebastiano 2005 påvisade konservatorn snabba penseldrag och flera händer än Sodomas, vilket stämmer med Vasaris notering om hans effektivitet och flera medarbetare. I en fresk föreställande *Resurrezione*, (Kristi uppståndelse), i kyrkan Ss Pietro e Andrea i Trequanda i Toscana är det svårt att avgöra vad Sodoma målat med egen hand. Vid överbelastning bör han ha delegerat uppdrag bland sina ”giovani sbarbati”. Bland efterföljarna märks särskilt Vincenzo Tamagni från San Gimignano vars fresker i ett f.d. sjukhus i Montalcino i Toscana nyligen restaurerats. Den närmaste medarbetaren var Bartolomeo Neroni, kallad il Riccio, gift med Sodomas dotter Faustina. Riccio kan ses i Monte Oliveto Maggiore och finns i många samlingar. Varken Riccio eller Tamagni nådde dock upp till Sodomas nivå, ej heller Bartolomeo di David som kom med Sodoma till Villa Farnesina. En målare som inte brukar nämnas i Sodomas krets men som till synes tog starka intryck av honom var Giorgio di Giovanni i Siena. Förvisso fanns det flera skickliga målare verksamma i republiken Siena under högrenässansen, men i jämförelse med Sodoma var de gammalmodiga, frånsett värste konkurrenten Domenico Beccafumi vars stil dock lämnade Sodomas oberörd.

En egen stil

Influenserna från Perugino och Pinturicchio avtar med tiden till förmån för Leonardo da Vinci, som jämte skolningen i Piemonte och Lombardiet aldrig riktigt släpper taget om Sodoma. En sienesare han beundrade och tog efter var skulptören Jacopo della Quercia från 1400-talet. Så småningom, efter 1508 och vistelsen i Rom, tar han efter Rafael. Att han var en hängiven iakttagare av antik skulptur förstås av Apollo di Belvedere som förebild i Alexander och Roxannas bröllop. Wolfgang Loseries (1992) och Roberto Bartolini (1996) har förtjänstfullt redogjort för vilka antika skulpturer han haft som förlagor. Sodoma var en notorisk renässansartist i det att han studerade och försökte inte bara avbilda utan återuppliva och överträffa antikens ideal på alla plan.

Vi kan förutsätta att Sodoma som andra artister och intellektuella kunde Ovidius metamorfoser, Den gyllne åsnan, Aeniden och Catullus dikter om kärlek och hat utan och innan inklusive de normer, värderingar och konventio-



Bild 5. Amore Celeste.



Bild 6. Självporträtt med grävlingar.

ner kring sexualitet som finns inflätade som naturliga beståndsdelar i litteraturen. Förutom att han stod Pietro Aretino nära stiftade han bekantskap med poeter som Paolo Giovio, Cornelio Benigno da Viterbo, Pietro Bembo i Villa Farnesina. Pietro Aretino intar en särställning hos Sodoma med deras mångåriga djupa vänskap och av bevarade brev att döma var de ett älskande par åtminstone när Sodoma målade i Villa Farnesina. Den intellektuella eliten kring Sodoma i Siena återstår att kartlägga. Han hade en receptiv och extrovert personlighet som tog starka intryck av andra konstater såväl som människor.

Fram till 1510 målar han finstämda inträngande psykologiska skildringar, som i munkarna i den helige Benedikts legend i *Monte Oliveto Maggiore* och kvinnorna i Marie liv i *Cappella del Sodoma* i Subiaco. Se också hunden och katten i Monte Oliveto Maggiore, naturtroget och inkännande avbildade. I Collezione Chigi-Saracini i Siena finns en pannå med en utsökt androgyn gestalt som visar ett annat sätt att måla en kvinna. Det är en halvnaken gestalt klädd i romersk krigarhjälm till röd och grön drapering som tänder en eld på en piedestal. Målningen är en allegori över den himmelska kärleken, *Amor Celeste*, sval och elegant, men Sodoma är långt ifrån de strama kyliga florentinska renässansartisterna. I hans många *Pietà*, Maria med den döde Jesus, finns en djup innerlighet jämte den erotiska karisman. En säker förebild är Michelangelos *Pietà* från 1500 i Peterskyrkan. Den ungefär samtida *Pietà* för Santa Maria dell'Orto i Trastevere i Rom hör som redan nämnts till Sodomas främsta verk. Samma sensibilitet finns i en *Pietà* (bild 8) i privat ägo men i annan kolorit och kompositionen utan flankerande änglar. Förutom den sensuella karisman är vitaliteten och variationsförmågan egenskaper att imponeras av hos Sodoma. Hantverksskickligheten nämndes apropå landskapet från Subiaco i bankirens sovrum. Detaljerat landskapsmåleri med identifierbara platser i Lazio och Siena är en specialitet. Vidare märks hans trinda ledigt lekande putti, d.v.s. änglagosar efter förebild av antikens eroter, ofta intrasslade i draperingar. Naturtrogna vilda djur och husdjur förekommer ofta. Konstnären själv höll sig med ett smärre menageri som statusymboler enligt tidens mode.

I självporträttet i Monte Oliveto Maggiore, poserar han nobelt chict och självsäkert i svart axellångt hår och röda läppar, mörkröd rikt guldbroderad mantel, röda hosor, blå hatt och vita handskar med två grävlingar som följde honom blint (bild 6). Porträtten av Sodoma och muntlig tradition bekräftar Vasari som beskriver honom som extravagant och exhibitionistisk.⁷ Sodoma var en som lät tala om sig.

I Siena finns en viss nimbus och sägner kring Sodoma som behåller honom i det kollektiva medvetandet men också förskjuter intresset från de konstnärliga prestationerna till hans spektakulära person. ”Un burlone”, lustigkurre, sägs det, ett omdöme som poängterar hans skämtlynne. Kallad Sodoma gav han

en vink om sin *immagine artistico* förutom sin livsstil. Han införde *la maniera moderna* från Rom (Chelazzi Dini 1997 s. 325–349), inspirerad av Rafael och Michelangelo, inbegripet en ny livsstil med ett annat förhållningssätt till erotik kan det förmodas. Ingen av Sienas samtida målare, varken Domenico Beccafumi, Girolamo del Pacchia, Girolamo Genga eller Pinturicchio har Sodomas lyskraft. Den har spridits till Elba, där fresker felaktigt attribuerats till honom i Santuario Madonna del Monte liksom i Santa Maria delle Grazie i Miglionico i Basilicata, en region i Syditalien.

När han signerade skrev han Giovanni Antonio Bazzi, med tillägget cavaliere på en *Resurrezione* (Kristi uppståndelse) från 1534, nu i Museo di Capodimonte i Neapel. Sodoma var hans artistnamn som han också använde i korrespondens med överheten. Hade myndigheterna överseende med hans sodomi p.g.a. att han var en främling, en betydande målare och en djärv men oförarglig individ med rykte som gyckelmakare? ”Mattaccio”, Knäppis, noterade munkarna i Monte Oliveto Maggiore i sina böcker, med förtjusning över hans erotiska fresker. Måhända munkarna såväl som republiken Siena översåg med hans beteende med äktenskapet med en kvinna från Siena som täckmantel? Ansågs hans måleri vara så attraktivt att alla hans excesser tolererades? Hur betraktades sodomi? Hur organiserades sexualitet i Siena på Sodomas tid? Faktum är att vi inte vet.

Rockes resultat från Florens, Ruggieros från Venedig eller Agostis från Mantua kan inte appliceras generellt på andra samhällen under andra perioder. Genom att istället för etablerade konstvetenskapliga förklaringsmodeller med Florens i fokus välja ett inifrånperspektiv i Siena uppdragas en alternativ representation av den italienska renässanskonsten. Stadsrepubliken Siena hade sin kultur, sin historia och sin mentalitet, som sienesarna värnar om än idag i högsta grad. Renässansens Siena var med all säkerhet inte ett samhälle med gränslös och otvetydig erotik men det sexuella landskapet är de facto alltjämt utforskat.⁸ Vad vi vet med säkerhet är att sienesare i alla samhällskikt hyst beundran för Sodomas homoerotiska måleri.

Konstvetenskapens heteronormativitet

Tystnaden kring Villa Farnesinas erotiska estetik och Sodomas undanskymda roll i konsthistoriens handböcker väcker nyfikenhet. Konsthistoriker överlag i Sverige betraktar Sodoma som ”dålig” och ”en obetydlig renässansmålare”. Inom konstvetenskapen saknas adekvata teorier att tillämpa för en ny läsning av Villa Farnesina och Sodoma. Det finns ett rejält glapp, en spricka, ett queert läckage, som Tiina Rosenberg säger, mellan den bild av renässansen som konstvetenskapen förmedlar och Villa Farnesina. Den heterosexuella matrisen och heteronormativa förförståelsen fungerar inte (jfr Butler 2005 s. 10 f.). Villa

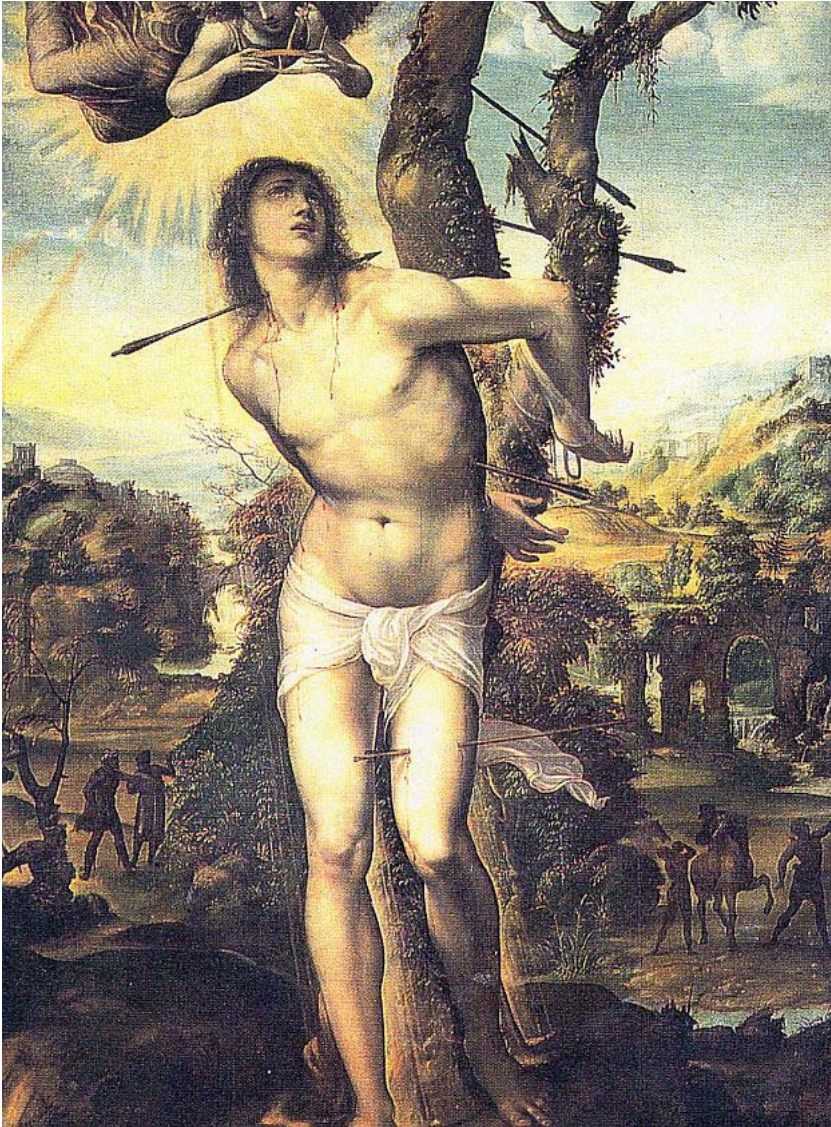


Bild 7. S:t Sebastian.

Farnesina och Sodoma går på tvärs med konventionell konstvetenskaplig uppfattning av den italienska renässansen. Vi måste förutsättningslöst utgå ifrån att vi vet mycket lite om Sodomas närmiljö och hur samhället organiserade sexualitet i Rom och Siena under första hälften av 1500-talet. Ett queerteoretiskt förhållningssätt visar på annan ingång.

Genom att *umgås* med Sodoma i Rom och i Siena, där hans verk kan ses i kyrkor och museer, uppnås en ny förståelse för samhället han levde i och som

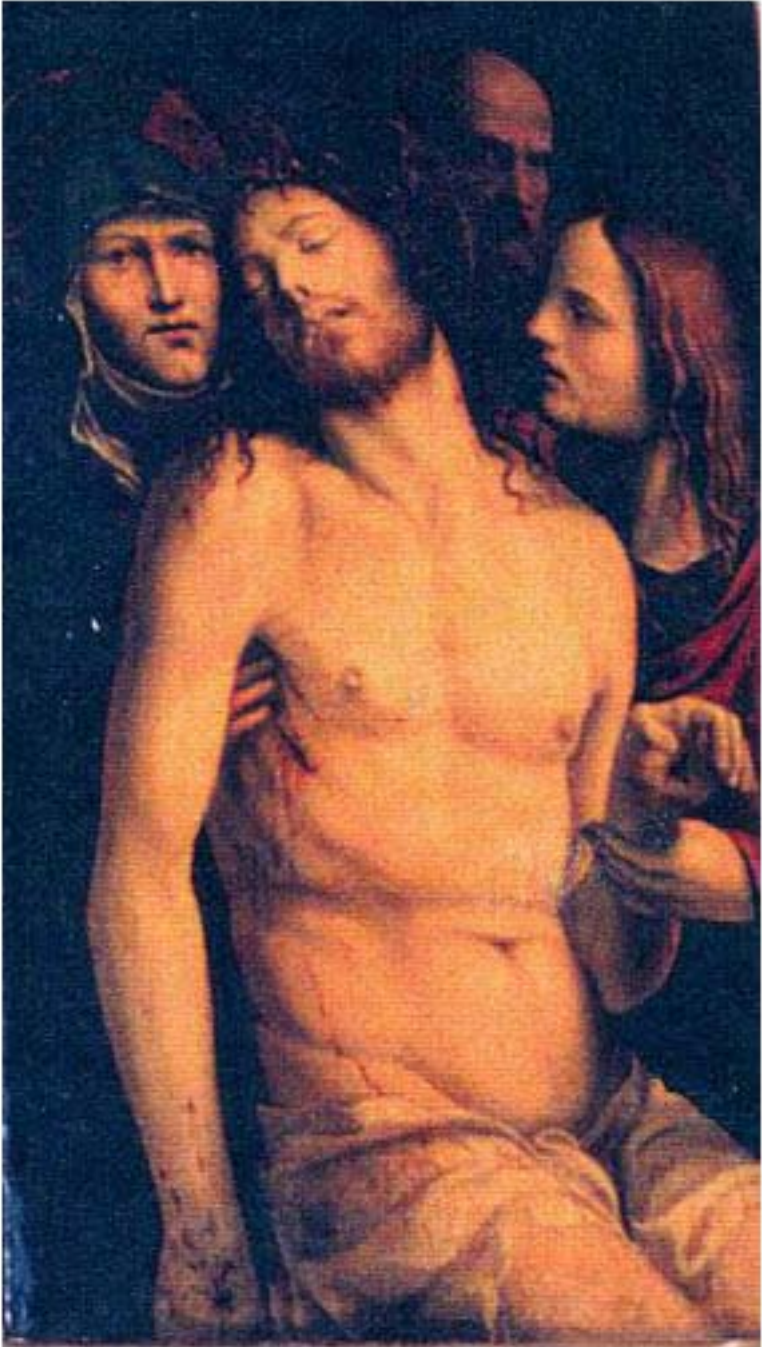


Bild 8. Pieta.

återspeglas i hans verk. Målarens såväl som samhällets subjektivitet kommer till uttryck. Vad som reflekterats i ett konstverk beror på vilka glasögon betraktaren använder. Den som väljer queer-glasögon finner att Sodoma är en mångfacetterad icke-heterosexuell renässansmålare i den mäktiga stadsrepubliken Siena som varken ser ut att ha marginaliserat, osynliggjort eller demoniserat Sodoma. Tvärtom. Istället finner vi honom i en till synes stabil social och ekonomisk position. Stadsrepubliken Siena tarvar dock en undersökning som motsvarar Michael Rockes om myndigheternas bekämpning av sodomi i Florens på 1400-talet. Fram till århundradets mitt agiterade franciskanermunken San Bernardino di Siena mot sodomi, vilket dock inte tycks ha bekommit Sodoma det minsta. Paradoxalt nog är det han med två andra målare, Domenico Beccafumi och Girolamo del Pacchia, som målat i Oratorio di San Bernardino i Siena. Redan 1513 hade han då i det intilliggande franciskanerklostret målat den starkt homoerotiska fresken *Cristo alla colonna*, (*Flagellazione*), Kristi gisslande, nu utställd i Pinacoteca Nazionale i Siena.

”Pittore famosissimo” (Bartalini 1990 s. 233), omåttligt berömd, var han uppburen över hela republiken och tingades till prestigemiljöer över hela dess territorium som t.ex. i Palazzo del Podestà och Palazzo del Popolo i San Gimignano, Palazzo Pubblico i Massa Marittima. Han levererade en altartavla till Sinalungas collegiata och han fick i uppdrag att utsmycka ett vägkapell nära Trequanda. Kapellet tros ha fungerat som ett Madonna del parto, d.v.s. för havande kvinnor att bedja i. Sodomias livsstil verkar inte på något sätt ha legat honom i fatet för beställarna. Mycket talar för att han även beundrades som ett modelejon och med vår terminologi var en trendsetter. Huruvida han i likhet med excentriske och sägenomspunne Luca Signorelli i Cortona hade tunga förtroendeuppdrag i republiken är inte känt. Att han valdes som representationsmålare för Sienas *immagine artistico* visar på ett konstnärligt och kulturellt högt anseende. Där fanns Girolamo del Pacchia, Girolamo Genga, Pinturicchio, Giacomo Pacchiarotti och värste konkurrenten Domenico Beccafumi, men det var Sodoma som målade Madonnan i rådhusets kapell mot Piazza del Campo.

Alla som ser Sodomias fresker i Siena, inom och utom staden, i t.ex. Palazzo Comunale, San Domenico, Santo Spirito, Oratorio di San Bernardino, Pinacoteca Nazionale, Monte Oliveto Maggiore och Sant’Anna in Camprena torde som i Villa Farnesina i Rom ställa sig frågande inför hans sensuella karisma och hur republiken Siena organiserade sexualitet. Med queerteoretiskt perspektiv framträder en alternativ representation av en renässansmålare på 1500-talet. Verken måste förstås inifrån komplexa lokala förhållanden som inkluderar sexualitet. Comune di Siena och Soprintendenza per il Patrimonio storico artistico e etnoantropologico di Siena e Grosseto, museer och välrenommerade konst-

historiker står till förfogande med arkiv, bibliotek, konst- och kulturhistorisk kompetens. Ett omfattande material är insamlat med en hermeneutisk metod-repertoar bestående av självsyn, stilkritik, kartering, deltagarobservation och intervjuer parallellt med litteratur- och arkivstudier. Etnologi och historia (mentalitetshistoria) är hjälpvetenskaper. Med en hermeneutisk metod menas att utgångspunkten är upplevelsen av verket och subjektiva associationer för att förstå. Metoden är subjekt- och närkontextorienterad och kräver omfattande fältarbete för att resultaten ska äga kredibilitet. Materialet analyseras, tolkas och läses med insikten att konventioner ständigt är stadda i förändring. Hur såg konventionerna kring sexualitet ut i Siena på 1500-talets första hälft? Kring ”manligt” och ”kvinnligt”? Hur betraktades Sodomas ambivalenta beteende?

Tidigare forskare med Cust, Hayum och Bartalini i täten har utgått från äldre konsthistorisk litteratur och med gängse uppfattning att Sodoma var en sekunda renässansmålare. De undviker att diskutera hans flagranti sensuella karisma och tidens sexualitet, bortförklarar eller ignorerar namnet Sodoma. I grund och botten är det namnet och konstnärens presumtiva öppna homosexualitet jämte hans utagerande personlighet som provocerat och hållit forskningen tillbaka. Konstvetenskapen etablerades som akademisk disciplin parallellt med heteronormativitetens och homofobins framväxt. Marginaliseringen av Sodoma som en medioker renässansmålare är helt i linje med den reducering och stereotypisering som upprätthåller heteronormativitet generellt (Ambjörnsson 2006 s. 75).

Sodoma uppfattas som en störning i maskineriet för konsthistorieskrivningens heteronormativitet och kanon för italiensk renässanskonst. Konstnärer får vara icke-heterosexuella, om de är oregerliga svärmodiga genier som Michelangelo och Leonardo da Vinci. Sodoma blir ”för mycket”. Han var excentrisk och exhibitionistisk och hade affärssinne. Han var begåvad, bildad, intellektuell. Oberäknelig och nyckfull. Gladlynt och rolig. Bisarr. Sodoma var efterfrågad, hyllad och omsvärmad. Han kom från Siena, Florens ärkefiende. Enligt kanon för en italiensk renässanskonstnär ska han vara florentinsk, nobel, och kylig, arrogant. Följaktligen har konstvetenskapen som är en mycket borgerlig och pryd disciplin åsidosatt Sodoma i föreställningen om den ideale renässanskonstnären. Under 1800-talets andra hälft lanserade renässansexperter som Walter Pater och John Addington Symonds en bild av renässansen som en epok då individualistisk hedonism och manlig erotik frodades, vilket snarare var en motbild till den tidsålder de själva levde i (Puff 2007 s. 79). Nästan alla konsthistoriker, inklusive Jacob Burckhardt, som skapade vår bild av den italienska konsthistoriska renässansen, var homosexuella och fascinerade av konstnärerna som homoerotiker, vilket delvis förklarar det stora intresse som riktats mot Leonardo da Vinci, Michelangelo, Donatello, Botticelli, Cellini, dock

inte i samma omfattning mot sienesaren Sodoma. Från och med 1900-talet har Sodomans sensuella karisma behäftats med tystnadens politik.

Historikern Helmut Puff påpekar i *Gay. En världshistoria* (2007 s. 79) vikten av att ge akt på längtan efter en erotisk utopi i det förflutna och i stället försöka se erotik och sexuella föreställningar under historiens gång ur dåtidens perspektiv. Nyare forskning om renässansen visar att historien om sexualiteten är full av motsägelser och av spänningar. Begrepp som sodomi förknippades med kätteri, förräderi och majestätsbrott och stod för ett brett spektrum av icke-reproduktiva sexuella handlingar. Sodomi fördömdes men kärlek mellan två män hyllades. Förföljelser av sodomiter skedde slumpmässigt på vissa håll, på andra systematiskt. Samtidigt som lagstiftare och teologer fördömde sodomi fanns det en positiv attityd till homoerotik i konsten. Tidigare okända antika skriftliga källor med homoerotisk inspiration lästes flitigt och på många håll i Europa pågick religiösa reformer. Den harmoniska helhetsbild som skapats om italiensk renässanskonst krackelerar av dessa grundläggande motsägelser som är en del av den historiska processen. Det vi här kommit fram till om republiken Sienas hållning till Sodomans homoerotiska måleri överensstämmer med Puffs slutsats. Han har stöd hos socialantropologen Fanny Ambjörnsson (2006 s. 58) som understryker hur sexualitet är ett föränderligt beteende beroende av historia, plats och kultur.

Villa Farnesina ger en inblick i sexualitet i lyxmiljö i Rom i början av 1500-talet. I Villa Farnesina markerade Agostino Chigi sin position som en av stadens mest inflytelserika tillika raffinerade och upplysta maktthavare samtidigt som han betonade sitt sienesiska ursprung. Utsmyckningar med åtrå och erotik som tema bildade inramning till hans förhållande till Francesca Ordeaschi och andra sexuella relationer. Ett annat syfte var att hylla och efterlikna de antika romarna och Alexander den store. Villa Farnesina är en exceptionellt sexualiserad miljö där vi kommer nära romerska renässansmänniskor och deras normer och värderingar, sexualkultur och ”moral”, deras ambitioner, föreställningar, drömmar.

När den heteronormativa förförståelsen sätts ur spel och vi förutsätter att vi egentligen vet mycket lite om hur sexualitet betraktades och organiserades i renässansens Rom och Siena öppnas en helt ny värld i Villa Farnesina. Målaren Il Sodoma i bankirens sängkammare som i en handbok presenteras som Rafaels vän visar sig vara en notorisk renässansartist av högsta rang och av sin samtid sedd i paritet med Rafael. Sodoma har behållit sin aktualitet över tid. Om än med ”tystnadens politik” kring hans sensuella karisma och hur samhället organiserade sexualitet.

Framför allt kommer vi till insikt om konstvetenskapens heteronormativitet och hur dess exkluderande mekanismer fungerar för ett icke-heterosexuellt

konstnärsskap som uppfattas som ”fel” och ”för mycket”. Till syvende och sist är det emellertid Sodoma som marginaliserar konstvetenskapens heteronormativitet.

Noter

¹ Beskrivningen av Villa Farnesina bygger på min demonstrationsuppgift ht 1988 med Christoph Luitpold Frommels doktorsavhandling *Villa Farnesina und Peruzzis Architectonisches Frühwerk* (Berlin 1961) som primärlitteratur samt Bartolini (1996) Gerlini (1981), Malafarina (2003) och självsyn. Biografiska uppgifter om Sodoma är hämtade från (Cust (1901) och Bartolini (1996).

² Boken är utgiven av förlaget Spirali i Milano som ett led i uppmärksammande av förbisedda källor och alternativa läsningar till den italienska renässansen.

³ Zeri var en omstridd och respekterad konsthistoriker i italiensk kultur- och samhällsdebatt och skicklig konnässör. Hans attribuering av en omdiskuterad målning med den heliga familjen och Johannes döparen i Museo Civico i Montepulciano till Sodoma är allmänt accepterad.

⁴ se www.wga.hu och www.abbazie.com med verk av Sodoma.

⁵ Stadsrepublikerna Siena och Florens var två stater i ständig fejd med varandra fram till 1555 då Siena erövrades av storhertigdömet Toscana med Florens som huvudstad. För att markera avstånd till Florens lierade sienesarna sig med påvedömet och makthavare i Rom. När Sodoma tävlade med hästar i en kapplöpning i Florens uppstod ett tumult kring hans namn. I Florens var han illa sedd, vilket till stor del berodde på att han betraktades som sienesare och därmed inte ansågs motsvara florentinska förväntningar på en konstnär.

⁶ Målningen har en komplicerad sienesisk ikonologi. Den är komponerad kring en tavla med madonnan och Jesusbarnet av Francesco di Vannuccio från 1400-talet. Till höger om tavlan står San Sebastiano marterad med pilar mot ett träd. Bakom honom står stadens förmämligaste helgon Santa Caterina på en klippa. Till vänster ses helgonen Lodovico och Vincenzo. Över madonnatavlan finns Gud avbildad och under den en utsikt över Siena med de medeltida försvarstornen bevarade, casatorri, som florentinarna rev efter maktövertagandet. Det är således den homoerotiske San Sebastiano som står invid Santa Caterina och flankerar Madonnan, Sienas beskyddare, istället för något av stadens helgon Vittore, Ansano, Crescenzo, Savinio. Helgonen Ansano och Vittore som Sodoma målade i Palazzo Comunale på republikens uppdrag är även de starkt homoerotiska. I Siena lever alltjämt den profana och religiösa makten i symbios och framgår av stadens stora manifestation il Palio med de berömda hästkapplöpningarna den 2 juli och 16 augusti på Piazza del Campo varje år.

⁷ Rafaels porträtt av Sodoma finns till höger på fresken Skolan i Aten i Stanza della Segnatura i Vatikanen. Kanske är det också Sodomas självporträtt vi ser i Judas på fresken Nattvarden i San Bartolomeo a Monte Oliveto i Florens. Enligt florentinsk praxis sitter han med ryggen vänd mot kyrkorummet, men ser sig om och söker betraktarens blick. I alla tre porträtten i Vatikanen, Monte Oliveto Maggiore, San Bartolomeo, är han mörkhyad och kommunicerar med betraktaren.

⁸ Fortsatta arkiv- och litteraturstudier in loco i Siena bör kunna ge svar på frågor om hur samhället organiserade sexualitet. En verkförteckning är sammanställd och används parallellt.

Referenslitteratur

- Agosti, Giovanni (2005), *Su Mantegna I*. Milano 2005.
 Aldrich, Robert (2007), red., *Gay. En världshistoria*. Stockholm 2007.
 Ambjörnsson, Fanny (2006), *Vad är queer*. Stockholm 2006.

- Andersson, Maj-Britt (1993), "Il Sodoma". *Valör* 1 1993.
- (1996): "Förförd av Sodoma i Villa Farnesina". *Rivista Italia*. Bilaga till *Svenska Dagbladet*.
- Apulejus, Lucius, *Den gyllne åsnan (Metamorfoser)*. Stockholm 1960.
- Aretino, Pietro (u å, 1993), *Sonetti lussuriosi e Dubbi amorosi*. Rom 1993.
- Bartolini, Roberto (1996), *Le Occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*. Rom 1996.
- Bartolini, Roberto (1990), Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma", *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, red. Piero Torriti. Milano 1990.
- (1988), Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, Vercelli 1477-Siena 1549", i *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del cinquecento*, red. Fiorella Sricchia Santoro. Siena 1988.
- (1997) "Sodoma a Palazzo Chigi", i *Scritti per l'Istituto germanico di storia dell' arte di Firenze*. Florens 1997.
- (2001) "Sodoma, il soffitto di Palazzo Chigi e i volgarizzamenti di Ovidio. Una postilla," i *Scritti di storia dell' arte in onore di Sylvie Beguin*, Neapel 2001.¹
- Butler, Judith (2005): *Könet brinner!* Stockholm 2005.
- (2006): *Genus o gjort*. Stockholm 2006.
- Carli, Enzo (1987), *Le Storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*. Milano 1987.
- Catullus (2007), *Dikter om kärlek och hat*. Stockholm 2007.
- Chelazzi Dini, Giulietta (1997), "Dal classicismo dolce alla maniera moderna", i *Pittura Senese*. Milano 1997.
- Cust, Robert H. Hobart (1906), *Giovanni Antonio Bazzi hitberto usually styled sodoma : the man and the painter 1477–1549*. Oxford 1906.
- de gli Fabritii, Aloyse Cynthio (1526, 2007), *Libro della Origine delli Volgari Proverbi*. Milano 2007.
- Foucault, Michel (2002), *Sexualitetens historia*. Göteborg 2002.
- Gerlini, Elsa (1988), *Villa Farnesina alla Lungara Roma*. Rom 1988.
- Hayum, Andrée (1968, 1976), *Giovanni Antonio Bazzi - Il Sodoma*. Harvard (1968), 1976.
- Kosofsky Sedgewick, Eve (1990): *Epistemology of the Close*. London 1990.
- Loseries, Wolfgang (1992), "Precisazione per il Sodoma", i *Kunst des Cinquecento in Toscana*, red. Monica Cammerer. Florens 1992.
- Malafarina, Gianfranco (2003), *La Villa Farnesina a Roma*. Modena 2003.
- Magnusson, Börje (2001), *Rom. En konst- och kulturhistorisk vägledning*, Stockholm 2001.
- Ovidius (2004), *Kärlekskonsten*. Stockholm 2004.
- Paolucci, Antonio (1990), *Luca Signorelli*. Milano 1990.
- Rosenberg, Tiina (2002), *Queerfeministiska agenda*. Stockholm 2002.
- Rocke, Michael (1996), *Forbidden friendships : homosexuality and male culture in Renaissance Florence*. Oxford 1996.
- Ruggiero, Guido (1985), *The Boundaries of eros : sex, crime and sexuality in Renaissance Venice*. New York 1985.
- Saslow, John (1999), *Pictures and passions : a history of homosexuality*. London 1999.
- Torriti, Piero (1988), *Tutta Siena. Contrada per contrada*. Firenze 1988.
- Vasari, Giorgio (1991, 1568) *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Rom 1991.
- Zambrano, Patrizia (1995), "Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma", *La Tribuna del Duomo di Pisa. Capolavori di due secoli*, red. Paolo Ciardi. Milano 1995.

Zeri, Federico (1985), *L'Inchiostro variopinto. Cronache e commenti dei falsi Modigliani al falso Guidorici*. Milano 1985.

Zeri, Federico (1984), "Il bellissimo cavaliere", i: *La Stampa* 19/1 1984.

TACK

Don Gianfranco Bersani, Poggio di Marciana, Elba; Ferruccio Brizzzi, f.d. vaktmästare Oratorio dell'Oca, Siena; Mario Celesia, konservator Galleria Palatina, Florens; Mauro Civai, museidirektör Palazzo Comunale, Siena; Alberto Cornice, intendent Soprintendenza per il Patrimonio storico artistico e etnoantropologico di Siena e Grosseto, Siena; Alessandro Falassi, professor i antropologi Università per Stranieri, Siena; Claudio Ferrazzzi, camerlegno Santa Maria dell'Orto, Rom; Eva-Carin Gerö, professor Klassiska inst. Stockholms universitet; Diego Guidi, intendent Opera della Primaziale Pisana, Pisa; Familjen Patrizi, Rom; Pro Loco, Trequanda; Stefania Renzetti, sekreterare Svenska institutet i Rom; Arianna Semenzato, intendent Galleria Sabauda, Torino; Jan Signeul, Alexandria, Egypten; Göran Söderström, professor i konvetenskap, Stockholm; Enrico Toti, intendent Complesso museale di Santa Maria della Scala, Siena; Maria Grazia Vaccari, vicedirektör Museo Nazionale del Bargello, Florens.

Särskilt djupt kända tack till Kungl. Vitterhetsakademien för generösa stipendier och Gudrun Ciuti, Florens.

Summary

The Villa Farnesina in Trastevere in Rome, built 1506-1511 for the rich banker Agostino Chigi from Siena is a Sieneese Renaissance-villa in which noble and harmonious architecture and pictorial decoration fuse into a synthesis. The sober volumetric and spatial articulation of the Villa, devised by the architect, painter and theatrical designer Baldassare Peruzzi from Siena, is a perfect setting for the rich decorative programme of the interior frescoed by great masters as Raphael, Sebastiano del Piombo, Peruzzi himself and Giovanni Antonio Bazzi, known as Sodoma. Villa Farnesina was built as a permanent and representative habitation for Chigi and his young spouse Francesca Ordeaschi whom he married in 1519, framed by frescos with evident allusions to the glory of the banker, the ancient world, lust, eroticism and love. The bedchamber that was to receive the spouses was the most intimate room in the Villa. Chigi wanted to allude to its function and commissioned the decoration from Bazzi, whose nickname derived from his habits. Beneath a magnificent coffered ceiling with erotic motifs he decorated the walls with a fresco cycle showing the wedding of Alexander the Great and his bride Roxana. The centrepiece of the narrative is the scene of the imminent consummation of the marriage, assisted by two men who are Alexander's lover and the god of marriage. The decoration programme of Villa Farnesina reveals sexual norms, values and

conventions, which can also be seen in the context of Sodoma's, work in Siena, where he married and settled down after having left his commitment Stanza della Segnatura in the Vatican to Raphael. Influenced by Raphael and Michelangelo he successfully introduced *la maniera moderna* from Rome, including a spectacular personal lifestyle. Sodoma's work is characterized by a striking sensual homoerotic charisma. In the Sienese frescocycles in Abbazia Monte Oliveto Maggiore, Oratorio di San Bernardino, the church of San Domenico women as well as men are flirting with each other. He had commitments in prestigious environments as Palazzo Comunale, the Cathedral, Santa Maria della Scala, palaces and churches all over the republic of Siena. The organization of sexuality in his home-town seem to have given Sodoma a more solid artistic and social reputation than among art historians in the 20th century. Art history is a prim bourgeois discipline, which except for some Renaissance-experts in the 19th century focusing on the Florentine Renaissance has marginalized this Sienese eminent notorious Renaissance-artist. A queer, ethnological and historical reading of Villa Farnesina in Rome and initial impression of the sexual context of Sodoma's work in the republic of Siena in the 16th century indicates a considerable appreciation of his homoerotic work as well as his personal image. Above all it reveals a flagrant heteronormativity and its mechanisms in the discipline of Art History in the 20th century, marginalized by Sodoma in Villa Farnesina.

Maj-Britt Andersson disputerade på avhandlingen ”Allmogemålaren Anders Ädel” i konstvetenskap vid Uppsala universitet 2000. Hon har två forskningsområden; Hälsinge-gårdarna samt renässanskonst i Italien med fokus på Sodoma, Toscana och Rom, där hon är verksam som guide sedan snart tjugo år.