



Fig. 1. Förmodat porträtt av Giordano Bruno, anonym oljemålning i Juleum, Helmstedt.  
Foto Lars Berggren 2001.

*Anonymous painting (oil on canvas, 117 x 94 cm), allegedly representing Giordano Bruno, Juleum, Helmstedt.*

# Från heretiker till helgon

## Giordano Brunos ikonografi genom fyra sekler\*

*Lars Berggren*

*Title* From Heretic to Saint. The Iconography of Giordano Bruno through Four Centuries

*Abstract* One of the most contested and discussed figures in a number of disciplines, such as Philosophy, Theology, History, Cosmology and a number of others, is the Renaissance philosopher Giordano Bruno, burnt at the stake in Rome in 1600. This article tries to sort out his complicated iconography by following the series of portraits through the centuries, identifying their relevant contexts and the functions they were meant to fulfil, and also attempting to throw some light on the way mental conceptions and visual representations interact in the process of construction and re-construction of images in different historical and ideological contexts. Nearly all these images were produced during the nineteenth century, i.e., in the century when scholars first started to form more precise ideas of Bruno as a historic figure, when a demand for his visual image was created, and a number of iconographic conventions came into existence. Apart from a few exceptional cases, the material falls into three fairly distinct groups that correspond to three different views, or mental images, of Bruno, each one produced in a special context and dominating for a certain period of time.

*Keywords* Giordano Bruno, Philosophy, Renaissance, Risorgimento, Portrait, Monument, Nola, Rome, Campo dei Fiori, Ettore Ferrari

*Author* Prof. & chair of Art History & Visual studies, Åbo Akademi University, Finland

*Email* lars.berggren@abo.fi

ICONOGRAPHISK POST

NORDISK TIDSKRIFT FÖR BILDTOLKNING • NORDIC REVIEW OF ICONOGRAPHY

NR 3/4, 2017, PP. 56–83. ISSN 2323-5586

Att bilder av enskilda personer kan vara utmärkta källor för ikonografisk och historisk forskning är ingen nyhet, men oftast har föremålen för sådana studier varit bilder av världsliga eller kyrkliga potentater.<sup>2</sup> I sådana sammanhang är bilderna av härs-

karen närmast att betrakta som visualiseringar av ett politiskt program, och det är jämförelsevis lätt att låta de officiella porträtten komplettera och fördjupa analysen av vad vi redan vet från en rikedom av andra källor. När det är fråga om mindre

officiella gestalter är det betydligt svårare. En och samma person kan redan i sin samtid återges på de mest skiftande sätt beroende på en lång rad olika omständigheter och konstnärens eller beställarens förståelse av dem. Sedda i ett längre tidsperspektiv kan förändringarna te sig drastiska. Om personen ifråga avbildas ofta hamnar man lätt i ett virrvarr av interaktioner mellan olika konventioner, kontexter, förebilder och föreställningar, och speciellt komplicerat blir det naturligtvis när det inte existerar någon oomtvistad ”urbild” att relatera till – som i fallet med renässansfilosofen och kättaren Giordano Bruno.

När det gäller Bruno finns det för ovanlighetens skull en rikedom av källor att använda, både verbala och visuella, och det hänger samman med hans omstridda natur. I det följande klarläggs hans komplicerade ikonografi genom att följa serien av bilder av honom genom seklerna, urskilja deras relevanta kontexter och vilka olika funktioner de var avsedda att fylla. Avsikten är att belysa hur mentala föreställningar och visuella representationer samverkar i konstruktion och rekonstruktion av bilder utifrån skiftande historiska och ideologiska perspektiv.

När det gäller bilderna av Giordano Bruno går det att göra en grov indelning av materialet i tre faser som svarar mot tre helt olika uppfattningar, eller tre olika mentala bilder av honom, som var och en dominerade under en speciell period och i en speciell kontext. Efter en kort introduktion av huvudpersonen tas de olika faserna upp till behandling i följande ordning:

- *Filosofen*, eller lärdomens och böcker-nas Bruno, från 1600-talet och fram till idag; visualiseras troligen först under 1700-talets början.
- *Antiklerikalen*, eller tankefrihetens martyr, förekommer i debatten redan under 1700-talets slut men ges fysisk form först i Italien kring mitten av 1800-talet.
- *Profeten*, eller instiftaren av en ny religion, aktualiseras också under slutet av 1700-talet, men visualiseras först på 1880-talet.

### Giordano Bruno

Giordano Bruno – eller Filippo dei Bruni, som hans dopnamn egentligen löd – föddes 1548 i Nola, en liten stad några mil från Neapel. Han sattes tidigt i kloster hos dominikanerna i San Domenico Maggiore, avlade så småningom ordenslöftet och antog namnet Giordano. Bruno (som jag i fortsättningen kommer att kalla honom) var en flitig student och en i högsta grad självständig tänkare, som snart öppet ifrågasatte flera av kyrkans dogmer. Ordensledningen misstänkte kätteri och öppnade process, och hellre än att utsätta sig för de faror en sådan förde med sig i motreformationens och inkquisitionens tidevarv kastade den upproriske munken sin kåpa och flydde. Året var 1576, och under drygt ett och ett halvt decennium vandrade han sedan runt bland Europas universitet och spred sina läror i tal och i skrift. Han föreläste bland annat i Paris, Oxford, Wittenberg och Helmstedt.

Han var utmanande, arrogant och strids-

lysten, och dolde inte sitt förakt för tidens skolastiska vetenskap. Därför skaffade han sig överallt fler fiender än vänner, och flera av hans universitetsengagemang slutade med att han fick fly för livet. Att reta det akademiska etablissemanget var farligt, men ännu farligare var hans åsikter om de yttersta tingen. För Bruno var universum en oändlig rymd, fylld av solar, solsystem och befolkade planeter. Hela kosmos var besjälad, det var en enda levande organism: det var Gud själv. Om detta heliga, oändliga, odödliga och odelbara väsen (*animal sacrum et sanctum*) kunde man bara få kunskap genom förnuftet, dvs. genom rationellt tänkande.

Mot den bakgrunden är det inte svårt att förstå Brunos åsikt om kyrkans läror som ett vilseledande bländverk. Trossats-erna om nattvardsundret, treenigheten, påvedömet och hela den katolska kyrkans hierarki, allt var enligt honom oväsentligheter – och dessutom emot allt förnuft. Sådana tankar var naturligtvis farliga att föra ut i offentligheten. När han 1592 återvände till Italien – bland annat för att söka en professur i Padova – förråddes han och häktades av inkquisitionen i Venedig. Året efter utlämnades han till inkquisitionen i Rom, där han efter sju års fängelse och förhör slutligen dömdes för kätteri och brändes levande på piazza Campo dei Fiori den 17 februari år 1600.

Den katolska kyrkan gjorde därefter allt som stod i dess makt för att utplåna minnet av Bruno och hans verk. Hans aska spreds i Tibern och hans böcker sattes på index. Ändå glömdes han aldrig helt. Många av

de följande seklernas stora tänkare lånade större eller mindre tankar och bitar från hans verk – men aktade sig noga för att nämna det. Detta troligen mindre av akademisk högfärd än av högst välmotiverad rädsla för att därigenom ådra sig kyrkans uppmärksamhet. Därför förblev Bruno länge en filosofins flygande holländare, en allestädes närvarande vålnad som egentligen först började träda fram ur skuggorna framemot sekelskiftet 1800. Framför allt i Tyskland – där företrädare för den transcendentala filosofin som Hegel och Schelling i Bruno urskilde en av sina egna föregångsmän – växte hans anseende snabbt.

Småningom uppstod också ett behov av att ge honom visuell gestalt, men det var ingen lätt sak; den enda någorlunda säkra uppgift som finns om hans utseende ges i ett av inkquisitionens protokoll och lyder helt kort: ”en liten mager man med lite svart skägg” (*un uomo piccolo scarno, con un poco di barba nera*). Detta hindrade naturligtvis inte människor från att försöka visualisera honom, och det är dessa bilder som behandlas i det följande.

### Filosofen

Den kanske första bilden som uppges föreställa Bruno är en oljemålning som idag befinns i universitetsbiblioteket i Helmstedt (inte långt från Braunschweig), där Bruno vistades under åren 1589–90 (fig. 1). Enligt den lokala traditionen ska det röra sig om ett porträtt av Bruno, utfört någon gång under 1600-talet, men dessvärre finns det ingenting som stödjer detta: ingen dokumentation, ingen påskrift, ing-



Fig. 2. Porträtt av Giordano Bruno, kopparstick av Raffaele (?) Morghen efter en teckning av Aniello d'Aloisio, publicerat i *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli* 1813.

*Giordano Bruno, engraving by Raffaele (?) Morghen after a design by Aniello d'Aloisio.*

en signatur, inga närmare undersökningar av målningens anatomi, ingen naturvetenskaplig datering – och referenser till porträttet dyker upp först i slutet av 1800-talet. Hur som helst är det utfört på tidigt 1600-talsmanér och visar oss en tidstypisk bild av en lärd medelålders man; Bruno var drygt 40 när han vistades i Helmstedt.

Huruvida denne mörkhåriga man med skägg och örnnäsa återger något av den fysiska verklighetens Bruno är omöjligt att säga. Hans utseende svarar inte särskilt bra mot det venezianska inkvisitionsprotokollets beskrivning. Men det var säkert av un-



Fig. 3. Porträtt av Galileo Galilei, kopparstick av Ottavio Leoni 1624.

*Galileo Galilei, engraving by Ottavio Leoni 1624.*

derordnad betydelse, för oavsett när tavlan inkorporerades i universitetets porträttgalleri var huvudsaken att representera en berömd medlem av dess akademiska stab. Utförd i enlighet med gängse porträttkonvention och vederbörligen försedd med namnskyld fyller den samma funktion som så många andra bilder i tidens gallerier av verkliga eller imaginära gestalter.<sup>2</sup>

Traditionen att bilden föreställer Bruno indikerar i vilket fall som helst att denne vid någon tidpunkt tillmätts en tämligen hög akademisk status, något som sannolikt inte inträffade före 1700-talets slut.

Vi har alltså här att göra med antingen ett äkta 1600-talsporträtt föreställande Bruno eller någon annan person som i sen tid fått låna sina drag åt Bruno – eller ett senare, i arkaiserande stil utförd, målning föreställande Bruno.

Om nästa porträtt (fig. 2) vet vi säkert att det från början var avsett att föreställa Giordano Bruno – det anges av inskriptionen, som också upplyser om att förlagan till bilden utfördes av den napolitanske målaren Aniello d'Aloisio och att den stacks i koppar av en viss Morghen (troligen Raffaello). Porträttet ingår i den första delen av ett flerbandsverk med titeln *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli* (Biografi över kungariket Neapels stora män) som publicerades av boktryckaren Nicola Gervasi med början 1813.<sup>3</sup> Kontexten är snarlik den i Helmstedt så till vida att Bruno också här ingår i en utvald skara av representativa personer med lokal anknytning. I den beledsagande texten prisas han i första hand som filosof och vetenskapsman, men också för modet att inför inkquisitionen hålla fast vid sanningen och betala det fruktansvärda priset för sin ståndaktighet. Det är ingen tillfällighet att denna heroiserande framställning av en avrättad kättare publicerades under en period av fransk överhöghet då den religiösa censuren lättade och upplysningstidens ideal kombinerades med en viss pressfrihet.

Detta porträtt, såvitt vi vet det första av Bruno som utförts på italiensk mark, visar en medelålders man med kraftigt markerade anletsdrag, långt från varandra sit-

tande ögon, långt skägg och ganska yvig mustasch. Det påminner vagt om bilden av Bruno i Helmstedt, men inte heller här har konstnären haft tillgång till någon "originalbild". För att ge den rätt tidskaraktär har han utfört bilden på konventionellt 1600-talsmanér. Och inte nog med det, han har faktiskt kopierat det mest kända porträttet av detta sekels mest kända vetenskapsman, Ottavio Leonis berömda kopparstick av Galileo Galilei, utfört 1624 (fig. 3). Som framgår handlar det om praktiskt taget samma bild, endast lätt förändrad och försedd med ett annat namn.

Gemensamt för dessa båda Bruno-porträtt är således att de är avsedda att presentera en representativ bild av Bruno för en tämligen lokal publik och att man i brist på auktoritativa förlagor fallit tillbaka på konventionen för hur lärda män, speciellt filosofer, skulle framställas. Det är bilder som snarare är övertagna än konstruerade, något som naturligtvis gör det omöjligt att urskilja någon särskild tendens i sättet att karakterisera den avporträtterade individen.

Ingen av de hittills behandlade bilderna skulle få några efterföljare. Antingen det berodde på deras begränsade spridning eller på deras alltför konventionella karaktär förblev de solitärer vilkas blotta förekomst visserligen kan tolkas som symptom på den katolska censurens minskande inflytande och en allmänt stigande aktning för Bruno som filosof – men inte mycket mer. Utgångspunkten för det standardporträtt som kom att etableras under 1800-talet blev istället ett kopparstick publicerat re-



Fig. 4. Porträtt av Giordano Bruno, kopparstick tillskrivet Adam Elsenbach, publicerat i *Neue Bibliothec* 1715.

*Giordano Bruno, engraving attributed to Adam Elsenbach 1715.*

dan 1715 i Nicolaus Hieronymus Gundlings *Neue Bibliothec* (fig. 4).<sup>4</sup> Om denna bild råder det olika meningar. Vissa forskare menar att den förfärdigats för publikationen ifråga och föreslår kopparstickaren Adam Elsenbach (1687–1765) som verkets upphovsman.<sup>5</sup> Andra anser att den är betydligt äldre och bara återanvänt av Gundling. Kvalitén är låg och stilistiskt såväl som tekniskt finns det inget som direkt talar mot en tidigare datering, dock knappast till 1500-talet.

Bilden visar en medelålders, ganska bredaxlad men magerlagd man iförd *colla*, det vill säga ett plagg som ofta bars

av både präster och lekmän. Han har halvlångt, ljus och lätt vågigt hår, och bortsett från en liten mustasch förefaller han vara slätrakad. Ansiktet är fårat, pannan hög, hakan ganska liten och spetsig, munnen liten och hopknipen. Fysionomin är snarare germansk än syditaliensk och saknar i stort sett den store filosofens vanliga kännetecken; däremot svarar den ganska väl mot den bild av Bruno som en hårdhudad uppvigglare, ateist och libertin som gavs i filosofiska texter i slutet på 1600-talet och början av 1700-talet. Porträttet troddes i början av 1800-talets vara utfört under Brunos livstid, och att det rentav skulle ha publicerats i något av hans ungdomsverk. Därmed fick det status av "urbild" och kom att ligga till grund för merparten av alla senare framställningar av Bruno.

Standardbilden av Bruno blev emellertid den litografi som publicerades av Rixner och Sieber i deras *Leben und Lehrmeinungen berühmter Physiker* 1824 och som var utförd av Carl Mayer (fig. 5).<sup>6</sup> I texten anges att porträttet är gjort med utgångspunkt från en "mycket gammal" bild av Bruno, med all sannolikhet det föregående porträttet. Det framgår dock inte klart vilken förlaga som använts och eftersom utgåvan av *Neue Bibliothec* var utomordentligt rar blev Mayers gravyr utgångspunkten för den ikonografiska konventionen. Faktum är att det var först 1964 som Luigi Firpo lyckades reda ut att förebilden var identisk med just sticket i *Neue Bibliothec*.<sup>7</sup>

Mayers Bruno följer det mer än hundra år äldre porträttet ganska nära. Läger man bilderna över varandra stämmer det mesta

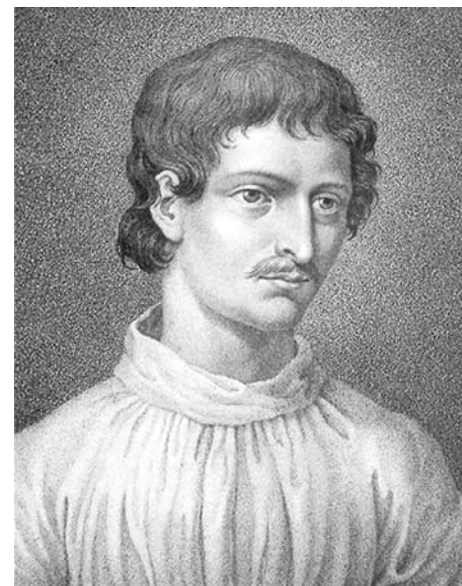


Fig. 5. Porträtt av Giordano Bruno, litografi av Carl Mayer i *Rixner & Sieber* 1824.

*Giordano Bruno, lithograph by Carl Mayer 1824.*

väl, eller till och med mycket väl, överens. En rad detaljförändringar gör ändå att helhetsintrycket blir fullständigt annorlunda och man skulle kunna beskriva den senare bilden som en italianiserad, "softad" och romantiserad version av den tidigare. Håret är litet längre, mörkare och vågigare, huden slät, ögonen stora och drömmande, munnen liten men fyllig, hakan mera flyende, mustaschen mycket ungdomlig, och axlarna smala och sluttande. Skillnaden mellan de båda bilderna kan i viss mån förklaras av mediet – litografin är till sin natur mjukare än kopparsticket – och av förändringar i den allmänna porträttkonventionen, men den är för stor för att inte indikera två olika föreställningar om Bruno.

Under tiden som förflutit mellan de båda porträttens tillkomst hade den mentala bilden av Bruno genomgått stora förändringar. I början av 1800-talet var det inte längre kättaren som stod i förgrunden utan poeten och visionären som i Demokritos, Epikuros och Lukretius efterföljd uppfattat och torgfört universums oändlighet och fundamentala enhet.<sup>8</sup> Ett bra exempel på hur Bruno vid den här tiden beskrevs i den filosofiska litteraturen kan hämtas ur Eric August Schröders *Handbok i Philosophiens Historia*, postumt utgiven av vännen Atterbom 1849:

Rikt begåfvad, lika mycket utmärkt af en yppig phantasi och mäktiga lidelser, som af brinnande forskningslust och naturlig skarpsinnighet, skall han åt skaldekonsten hafva egnat sin första ungdom; men han öfvergaf dock tidigt denna bana, utan att likvisst öfvergiva den poetiska formen för sin andes skapelser.<sup>9</sup>

Den feminine ynglingen på det senare porträttet svarar utmärkt väl mot texternas beskrivning av en romanistisk visionär snarare än en "riktig" filosof.

Denna bild av Bruno (som jag hädanefter refererar till som "standardporträttet") kom länge att uppfattas som den enda legitima, dels genom att den uppgavs gå tillbaka på ett äldre, visserligen försvunnet men ändå "äkta" porträtt, dels genom att den publicerades i ett mycket spritt och respekterat verk. Den lilla läsekrets som under 1800-talets första hälft tog del av de filosofiska böckernas Bruno bestod av en kulturell elit, till största delen vetenskapsmän, för vilka avbildens grad av autenticitet



Fig. 6. Porträtt av Giordano Bruno, xylografi av Caterina Piotti Pirola i *Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri...* 1837.

*Giordano Bruno, xylograph by Caterina Piotti Pirola 1837.*

spelade en stor roll. När standardporträttet väl etablerats kom därför förändringarna inom denna kontext att få karaktären av smärre justeringar snarare än genomgripande omarbetningar. Format och utsnitt var dessutom från början avpassade för den rent fysiska kontext i vilken standardporträttet nästan uteslutande förekom, nämligen i böcker – mestadels vetenskapliga verk men också någon gång i kollektioner av ”stora män”. Här var det inte bara konventionen som bjöd att endast filosofens huvud skulle avbildas (”den del av kroppen med vilken de tjänat mänskligheten”, som Schopenhauer uttryckte det) utan böckernas format: ville man ge en föreställning

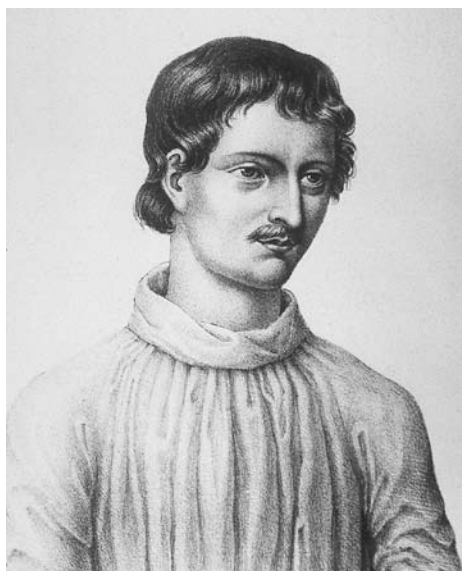


Fig. 7. Porträtt av Giordano Bruno, litografi av Ch. Walter, publicerat i *Bartholmess* 1846.

*Giordano Bruno, lithograph by Ch. Walter.*

om personens utseende måste man i allmänhet begränsa sig till en bröstbild.

Under större delen av 1800-talet tillät inte tekniken exakta reproduktioner, något som i princip tvingades varje förläggare som ville publicera Brunos bild att tillverka en ny version – som då alltid skilde sig mer eller mindre från standardbilden. Till en del kan skillnaderna tillskrivas konstnärernas varierande skicklighet, olika grafiska tekniker och skiftande stilideal, men ofta kan man iakttä variationer som endast kan förklaras med hänvisning till den ideologiska kontexten. Till saken hör också att senare tiders stränga uppdelning i original och kopia, med åtföljande

krav på slavisk efterbildning, ännu inte existerade. Det porträtt som publicerades i *Iconografia Italiana* 1837 (fig. 6, utfört av Caterina Piotti Pirola) är exempelvis klart anpassat till stereotypen för syditalienare: mörkare hy, rundare ansikte, fylligare läppar och svagt böjd näsrygg.<sup>10</sup> Bilden är för övrigt den första illustrationen av Bruno i ett klart italienskt nationalistiskt sammanhang.

Men det är inte alltid en författares syn på den porträtterade slår igenom i bilden. I Christian Bartholmess' stora verk om Bruno, utgivet i Paris 1846, är ett av författarens ärenden faktiskt att revidera den allmänna uppfattningen om Bruno som en poetisk visionär utan egentlig betydelse för filosofins utveckling. Likväl illustreras Bruno med en litografi, signerad ”Ch. Walter”, som ligger mycket nära standardporträttet. Om möjligt är den bara ännu vekare, mera melankolisk och världsfrånvärd än detta (fig. 7).<sup>11</sup> Förklaringen kan mycket väl ligga i brist på kommunikation mellan författare och illustratör, men det är åtminstone tänkbart att betoningen av det juvenila och oskuldsfulla var avsedd att framhäva omänskligheten i det straff som utmättes för Bruno.

### *Antiklerikalen*

Efter publiceringen av Brunos samlade verk i Tyskland under 1830-talet växte intresset för honom snabbt också i Italien, dels som en följd av den tyska filosofins starka inflytande vid de italienska universiteterna, och dels för att han attraherade de italienska nationalisterna – speci-

ellt den gren som såg den katolska kyrkan som främsta hindret för enhetsrörelsen, *Il Risorgimento*. Flera av dess mest framträdande representanter, exempelvis Giuseppe Mazzini, fascinerades tidigt av Bruno – som snabbt inrangerades i den nationalistiska martyrologin. När påven sedan under revolutionsåren 1848–49 definitivt tog ställning i den nationella frågan, och kallade in utländska trupper för att krossa den romerska republiken, fick den italienska nationalismen inte bara en ny huvudfiende utan också en ny idol att identifiera sig med: Bruno. Hans status som filosof och vetenskapsman växte, men den roll han tilldelades var i första hand offrets och martyrens. Bålet på Campo dei Fiori blev beviset framför andra på den katolska kyrkans omänsklighet, och Bruno blev den främsta symbolen för kampen mellan religiös obskurantism och den vetenskapliga, liberala rationalism som rättfärdigade de italienska enhetssträvandena.<sup>12</sup>

Brunos engagerande i det nationella enhetsverket som antiklerikalismens officiella fanbärare ledde till en i det närmaste total revision av det sätt på vilket han visualiserades. Utgångspunkten var det system vars motbild han representerade. I den antiklerikala diskursen konstruerades den katolska kyrkan som ”orientalisk” i Edward Saids mening: korrump, barbarisk, efterbliven, irrationell, vidskeplig, grym och naturligtvis omodern.<sup>13</sup> Det var i första hand *upproret* mot denne mäktige och ondskefulle Andre som Bruno personifierade. I denna kontext finns följaktligen den Andre ständigt närvarande och bild-



Fig. 8. Statyett föreställande Giordano Bruno, litografi av Michele Fanoli efter ett original av Bartolomeo Ferrari, troligen utfört under 1850-talet. Publicerad i *Di sei statuette d'illustri italiani...* 1862.

Statue representing Giordano Bruno in prison, lithograph by Michele Fanoli after an original executed in the 1850s by Bartolomeo Ferrari.

en av Bruno konstrueras som dess antites, såväl mentalt som visuellt.

I den första bild av honom som klart hörde hemma i det nationalistiskt antiklerikala sammanhanget ser vi visserligen en gestalt med de konventionella anletsdragen och den konventionella klädseln, men här finns också resten av hans kropp, antydning till en miljö och en handling (fig. 8). Brunos högra hand är höjd i en argumenterande gest, med den vänstra håller han en bok tryckt mot bröstet, hans blick är riktad snett uppåt mot en imaginär diskussionspartner, och han sitter på en stenbänk med en järnring på sidan. Det är uppenbart att scenen är inkquisitionens fängelse och att Bruno är sysselsatt med att

försvara sina läror mot de dominikanska förhørsledarnas anklagelser.

Litografien framställer emellertid inte denna scen utan en staty som gör det. Den i sin tur ingår i en serie om sju statyer av berömda italienare, utförda av skulptören Bartolomeo Ferrari under 1850-talet, på beställning av en av enhetsrörelsens förgrundsgestalter, Antonio Papadopoli. Förutom Bruno ingår andra antiklerikala symbolgestalter som Campanella, Galilei och Macchiavelli. Av gruppens sammansättning framgår klart att den hör hemma bland de den "italienska andens" genealogier som från 1700-talets slut producerades allt oftare och i vilka kättare framemot sekelmitten blev ett allt vanligare inslag.



Fig. 9. Monument till Giordano Bruno, utfört av Raffaele da Crescenzo, invigt i Nola 1867. Foto Lars Berggren.

Giordano Bruno, marble statue by Raffaele da Crescenzo, unveiled in Nola in 1867.

invasionen av kyrkostaten och Rom. Det är därför knappast egendomligt att den politiska ledningen uppmuntrade och aktivt stödde en rad projekt som syftade till resandet av monument över berömda kättare över hela landet. Bland de mest bemärkta var Arnaldo da Brescia i Brescia, Girolamo Savonarola i Ferrara och Giordano Bruno i Nola och Neapel.

Nola, Bruno födelsestad, startade sitt projekt först, men arbetena drog ut på tiden och monumentet var klart att invigas först 1867. Det utfördes av en lokal skulptör vid namn Raffaele da Crescenzo och är knappast något mästerverk. Den ursprungliga piedestalen finns inte kvar och statyn är nu dessutom mycket vittrad och skadad (fig. 9). Ikonografien är emellertid klar. Huvudets modellering följer i stort sett standardporträttets, även om håret är litet yvigare än vanligt, ögonen lite större och hakan något kraftigare. Klädseln är profan. Den trotsiga, indignerade posen, de stint stirrande ögonen och pappret i handen indikerar situationen. Bruno hade vägrat att återta sina kätterska teser och göra avbön. Nu har han just fått sin dom av inkquisitionen, riktar sin ljungande blick mot domarna och uttalar sin och eftervärldens dom över domarna: "Bäva ni som ger mig denna dom mer än jag som mottar den". Ett budskap om vad som

Statyerna litograferades av Michele Fanoli och trycktes i Paris redan på 1850-talet, men kunde publiceras i Italien först efter det att enhetsrörelsen nått sitt första stora delmål: utropandet av kungariket Italien 1861.<sup>14</sup>

Enandet utlöste omedelbart en våg av kommemorativa aktiviteter i de nya provinserna: själva enandet, de ledande protagonisterna, och diverse lokala martyrer för-evigades nu *en masse* i brons och marmor. Det uttalade målet för denna politik var att förvandla den illitterata och politiskt ointresserade befolkningen till italienare. Men det fanns också ett annat syfte, nämligen att förbereda opinionen för fortsättningen på enhetsverket: den kommande

snart komma skulle för påvedömet, eller i vart fall för kyrkostaten. Själv har han i detta ögonblick inte långt kvar; han står faktiskt på det redan antända bålet och flammorna har börjat förtära hans klädnad och stapeln av böcker bakom honom.

Tankefrihetens martyr som med obrutet mod svarar sina domare och förutsäger påvedömet fall är alltså temat. Det heroiska anslaget återspeglas också i Brunos fysionomi. Den mentala bilden är inte längre den av en ungdomligt vek poet och visionär utan den av stark, rationell och handlingskraftig rebell. Standardporträttets feminina filosof har följaktigen i monumentet ersatts av en välväxt, bredaxlad och handlingskraftig man med betydligt mera maskulina anletsdrag.

Monumentet i Neapel utfördes av skulptören Pietro Masulli och installerades på universitetets *Cortile del Salvatore* 1864 (fig. 10). Scenen är förmodligen inte exakt densamma som i Nola, utan utspelar sig vid ett tidigare tillfälle, i december 1599, då Bruno av inkvisitionen förelades åtta teser att avsvära sig och därmed lindra sitt straff. Han vägrade, och sade sig inte vilja ta tillbaka något. I statyn rycker han föraktfullt undan och skrynklar ihop det dokument som överlämnats för underskrift, samtidigt som han pekar på en uppslagen bok – för att understryka att han står fast vid vad han skrivit. Det är ett dramatiskt ögonblick, hela Brunos gestalt uttrycker spänning, ilska och avsky. Håret står på ända, tinningarnas ådror sväller, käkmusklerna är spända, läpparna sammanpressade och ögonen stirrar stint under hopdragna



Fig. 10. Monument till Giordano Bruno, utfört av Pietro Masulli, uppställt på universitetets i Neapel Cortile del Salvatore 1864. Foto Lars Berggren.

*Giordano Bruno, marble statue by Pietro Masulli, unveiled in 1864, on the Cortile del Salvatore at the Naples university.*

ögonbryn och rynkad panna. Den upplyste vetenskapsmannen, den nya tidens härold, skälver av indignation över ett skamligt förslag från ett korrupt och förljuget system.

Här överger skulptören helt standardporträttet. Den politiska roll Bruno tilldelats och den nya mentala föreställning man skapat sig av honom går helt enkelt inte längre att förena med den världsfrånvände, feminina svärmarens ikonogra-



Fig. 11. Den döende gallern, troligen utförd i Pergamon ca 220–230 f.Kr., Kapitolska museerna, Rom.

*The Dying Gaul, probably executed in Pergamon c. 220–230 B.C., in the Capitoline Museums, Rome.*

fi. Avståndet har blivit för stort. Den man som återges i statyn är definitivt av denna världen, vilket hans klädsel också indikerar. Hans anletsdrag är utpräglat maskulina, käken kraftig, axlarna breda – och så vidare – allt indikerar styrka, mod och beslutsamhet. Det lilla haksågget ger också en touche av renässanskavaljer och för tankarna till äventyrare à la Dumas' musketörer (en bild av Bruno som vid den här tiden hade börjat spridas i teaterpjäser och ope-

ror), men kan möjligtvis också indikera en anpassning till inkvisitionsprotokollets beskrivning av Bruno som försedd med ett kort (eller litet) svart skägg.

Utgångspunkten för modelleringen av Brunos huvud är inte svår att identifiera. Den säregna behandlingen av håret liksom anletsdragen är hämtade från ett av konsthistoriens mest kända verk: *Den döende gallern* i de Kapitolska museerna (fig. 11), som redan otaliga gånger stått modell för heroiska mansgestalter. Just i det här fallet kan man också misstänka att konstnären lockats av den tematiska likheten: den tappre galliske krigaren som hellre tog sitt liv än att ge sig fången framstod säkert som en synnerligen adekvat parallell i sammanhanget.

När Rom 1870 hade fallit och tillsammans med Kyrkostaten inkorporerats i kungariket Italien aktualiserades snart frågan om ett monument till Bruno i den nya huvudstaden. 1876 bildades en kommitté av radikala studenter och en insamling drogs igång. Enligt det manifest som publicerades var målet inte bara att kommemorera ett av de otaliga offren för religiös fanatism, utan framför allt att visa världen att "det obskurantistiska systemet" (dvs. påvedömet) nu låg krossat och kraftlöst.<sup>15</sup>

Det antiklerikala budskapet var också det som dominerade de förslag till monument som fyra olika skulptörer några år senare lämnade in till bedömning hos kommunen. Inget av dem kom att utföras, och vad som finns kvar att studera är bara några illa medfarna fotografier av de små gipsmodellerna, i ett fall endast en verbal be-

skrivning.<sup>16</sup> Om Brunos fysionomi och anletsdrag är det därför svårt att säga något bestämt, annat än att man genomgående verkar ha anslutit till standardporträttet i fråga om frisyr och mustasch. Temat är i samtliga fall detsamma som i Nola, dvs. Bruno uttalande den dom, eller snarare det hot, som nu gått i uppfyllelse: ”Bäva ni som ger mig denna dom...”, men här är man ännu mer explicit, och låter Bruno direkt peka ut sina domare (bland andra den sedermera helgonförklarade kardinalen Bellarmino). Det fortsatta händelseförloppet indikeras genom flammor som slickar statyernas fötter (fig. 12).

Men monumentkommittén var inte i takt med tiden. Myndigheterna var inte längre beredda att stödja explicit antiklerikala manifestationer, och det var för övrigt inte heller majoriteten av det intellektuella borgerskap som en gång skapat den antiklerikala martyren. Projektet stötte på hårt motstånd från det politiska etablissemanget i Rom, och efter nästan fem års kamp med den romerska administrationen – som dominerades av katolskt konservativa grupperingar – var man tvungen att ge upp företaget. Därmed inte sagt att antiklerikalismen var död, tvärtom visade den sig åtminstone periodvis vara i hög grad levande under nästa fas i monumentets historia. Men den var inte längre permanent bosatt i maktens korridorer, utan manades fram bara i speciella politiska situationer.

Vid den här tiden, dvs. i mitten av 1880-talet, hade det skapats ett antal olika brunogestalter som endast delvis överlappade varandra. Trots att värderingen av



Fig. 12. *Giordano Bruno, bozzetto för ett monument på Campo dei Fiori 1879, utförd av Riccardo Grifoni.*

*Giordano Bruno, bozzetto for a monument in the Campo dei Fiori, by Riccardo Grifoni 1879.*

Bruno som filosof och vetenskapsman nu hade ändrats radikalt var det standardporträttet som fortsatte att dominera i den vetenskapliga litteraturen, liksom i encyklopedier och uppslagsverk. Den antiklerikale hjälten och martyren fanns också kvar, framför allt i politiska pamfletter producerade på det politiska fältets vänsterkant, men visualiserades sällan. En tredje bild av Bruno, delvis en biprodukt av den antiklerikala Brunogestalten, var den som gavs i teaterpjäser, operor och romaner.<sup>17</sup> De första dök upp redan på 1850-talet i Tyskland,



Fig. 13. *Giordano Bruno i inkvisitionens fångelse i Venedig, litografi av Gino de' Bini, i Memorie inedite d'un gesuita 1887.*

*Giordano Bruno in the prison of the Venetian inquisition, lithograph by Gino de' Bini 1889.*

och därefter växte antalet stadigt. Huvudpersonen framställs vanligtvis som en filosofins kringvandrande riddare, ständigt föremål för lömska jesuiters konspirationer, och ständigt på flykt undan kurians utsända mördare. Den litteräre Bruno är oftast en bildskön ung man, klädd som en *cavaliere*, ofta med pipskägg (som i Neapelmonumentet), och som visste att föra sig i de bästa sällskap. På den här reproducerade bilden, hämtad ur en roman från 1887, ser man Bruno i inkvisitionsfängelset i Venedig, i samspråk med en hemlighetsfull

grevinna – tillika hans älskarinna – som är i färd med att iscensätta ett dramatiskt flykttförsök (fig. 13).<sup>18</sup>

### *Profeten*

Det fanns också en färde bild av Bruno, en som ofta negligeras i den senare historieskrivningen: den religiöse mystikern. 1800-talets antiklerikaler såg honom som en rationalist som bekämpade kyrkans obskurantism, och för filosoferna var det främst hans inplacering i vetenskapens, speciellt filosofins och astronomins, historia som intresserade. Men för Bruno själv var astronomin, liksom geometrin, matematiken och minneskonsten, bara olika vägar till kunskap om universums sanna väsen, om Gud, om man så vill. Genom förnuftet kunde man längs dessa vägar gradvis nå allt högre och fullkomligare insikter, och till slut uppnå ett slags frälsning, ett upplyst tillstånd av högre medvetande och enhet med världssjälens. Det råder knappast någon tvekan om att Bruno ansåg sig vara i besittning av sådana högre insikter, och att han uppfattade sig själv som profet för en ny religion. Detta förhållande hade förvisso inte undgått historikerna men var sällan något som räknades honom tillgodo. Under 1800-talets sista tredjedel var emellertid intresset för denna sida av Bruno i ständigt växande.

I den andra romerska monumentkommitténs manifest, som publicerades 1885, är Bruno inte längre i första hand en antiklerikal symbolgestalt, en revolutionär och martyr, utan tonvikten ligger helt och hållet på Bruno som profet.<sup>19</sup> Vad han förkun-





Fig. 15. Giordano Bruno, litograferat förslag till monument på Campo dei Fiori, av Ettore Ferrari, i *Giordano Bruno. Numero Unico*, Roma 1885.

*Giordano Bruno, model for a monument in the Campo dei Fiori, design by Ettore Ferrari, in Giordano Bruno. Numero Unico, Roma 1885.*

var involverade i monumentprojektet kan vi läsa att i kättarbålets flammor förenades hans ande med världsalltets, och att man redan i bålets döende flammor kunde se honom återuppstånden, som "en Gudom på vit piedestal".<sup>20</sup> På omslaget till kommitténs manifest (fig. 14) ser vi detta *credo* visualiserat. I förgrunden till höger finns tortyrredskapen och bålet, ovan förs Brunos bild upp till himlen av segerns bevingade genius, i bakgrunden, nere till vänster, har Bruno återuppstått på sin piedestal.

I manifestet redovisas också hur man tänkte sig att monumentet skulle se ut, och utan tvekan svarar denna bild (fig. 15) av Bruno mycket väl mot den som förmedlas av texten. Det är i första hand en profet som vi ser predikande sitt evangelium: hans högra arm är lyft mot himlen i en oratorsgest, hans huvud är täckt, och han visar fram sin heliga skrift. Allt detta tillhör de konventionella framställningarna av heliga män och profeter. Den sakrala karaktären förstärks ytterligare av munkkåpan och martyriesymbolerna på piedestalens framsida: lagerkransen och palmkvisten.

nar är inget mindre än en ny religion, förnuftets och den högre filosofins; han förde Ordet (stavat med stor bokstav) ut över världen; han gjorde detta på "kallelse" från en "högre gud"; och han mötte precis som Kristus sin Judas (den venetianske adelsmannen Mocenigo), fängslades, förhördes, torterades, framhårdade i sin tro och avrättades på ett bestialiskt sätt. I andra skrifter av personer som på ett eller annat sätt

Fig. 14. Omslaget till *Giordano Bruno. Numero Unico a beneficio del fondo per il monumento*, Roma 1885, utfört av Ettore Ferrari.

*The cover of Giordano Bruno. Numero Unico a beneficio del fondo per il monumento*, Roma 1885, design by Ettore Ferrari.



Fig. 16. Giordano Bruno, den första gipsmodellen till statyn på Campo dei Fiori, Ettore Ferrari 1886. Foto i privat samling.

*Giordano Bruno, first plaster model for the Campo dei Fiori monument, by Ettore Ferrari 1886.*

Var detta menat att tas fullt ut på allvar, eller var det bara ett sätt att utmana Vatikanen genom att kläda den politiska antiklerikalismen i kyrkans etablerade formspråk? Troligen bägge. Läsningen av tusentals mer eller mindre privata brev mellan monumentkommitténs olika medlemmar, där Bruno och förnuftets nya religion alltid behandlas med stort allvar, har övertygat mig om att det inte handlar om tom retorik. Därtill kommer att många av

de otaliga kommemorationer av Bruno som arrangerades hade karaktär av andakt, och att man vid flera tillfällen faktiskt knäböjde inför Brunos bild i gemensam bön till den store anden. Studerar man sammansättningen av de subkommittéer som i olika länder skötte insamlingen av medel till projektet, stöter man dessutom på ett mycket stort inslag av religiösa fritänkare, frimurare, och inte minst teosofier. Frimurarnas och teosofernas läror har stora likheter med Brunos, och inom båda rörelserna fick hans tankar ett mycket starkt genomslag.

Mannen bakom både omslaget och modellen, skulptören Ettore Ferrari, var en inflytelserik politiker på den yttersta liberala vänsterkanten och en glödande antiklerikal. Men han var också frimurare. När monumentprojektet startade var han medlem av det italienska frimureriets högsta råd, senare skulle han avancera till posten som stormästare. Han hade en klar dragning åt mysticism och utvecklade snabbt ett djupt och personligt förhållande till Bruno och dennes läror (Ferraris förstfödde son döptes för övrigt till Giordano Bruno). Det är inte svårt att föreställa sig att han verkligen uppfattade Bruno kanske inte som frimureriets högsta väsen, universums store arkitekt, men som en upplyst ande som visade mänskligheten vägen till de högre sanningarna inom ramen för vad som kallades förnuftets religion.

Ferrari brottades länge med frågan om hur denna gestalt skulle visualiseras. Den lilla bilden på omslaget till kommitténs manifest (fig. 14) utgår klart och tydligt



Fig. 17. Giordano Bruno, gouache föreställande staty av densamme, utförd av Ettore Ferrari, ca 1886–1888 (romersk privatsamling).

*Giordano Bruno, gouache representing a statue of the same, by Ettore Ferrari c. 1886–1888 (Roman private collection).*

från standardporträttet. Skillnaden i förhållande till det består i att ansiktsdragen blivit något äldre och kantigare, håret rufsigare. Ansiktet är inte så kraftfullt och agiterat som i neapelmonumentet men har knappast heller något av standardporträttets visionära drag, något man kanske kunde vänta sig hos en man som skådat universums innersta hemligheter.

Men Ferrari var inte nöjd med det. I flera år sysslade han med att spåra upp olika



Fig. 18. Staty av St. Bruno, Jean Antoine Houdon 1766, S. Maria degli Angeli, Rom. Foto Lars Berggren.

*Saint Bruno, marble statue in S. Maria degli Angeli, Rome, by Jean Antoine Houdon 1766.*

bilder av Bruno och skaffa sig kopior av dem. Men till slut verkar han ha gett upp, troligen på grund av att han insett att någon "äkt" avbild av Bruno inte existerade. De politiska omständigheterna tvingade sedan Ferrari att göra om sitt statyförslag helt och hållet: en kättare predikande mitt i Rom var för magstarkt för politikerna både i kommunfullmäktige och parlament. Vi vet att Ferrari under åren 1885–1886 gjorde ett antal skisser med nya

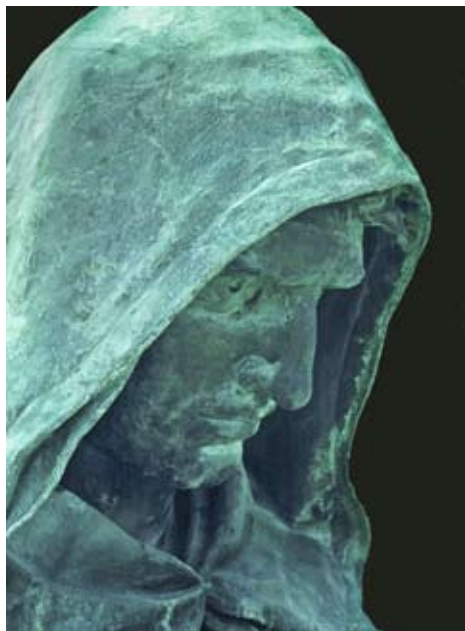


Fig. 19. Detalj av statyn på Giordano Bruno-monumentet i Rom, Ettore Ferrari 1888.

Foto Lars Berggren 1994.

*Giordano Bruno, detail of the statue in Campo dei Fiori, Rome, by Ettore Ferrari 1888.*

ma pose och med samma klädsel (fig. 17). Ansiktet är emellertid fullständigt annorlunda. Huvudet är lätt framåtböjt, ögonen slutna, de skarpa, tunna, nästan genomskinliga anletsdragen är totalt avslappnade. Hela gestalten ger ett intryck av inre frid och ro. Vi har sett samma uttryck många gånger förut, oftast i framställningar av kristna martyrer som i lugn förtröstan inväntar att bli sönderslitna av lejonen på Kolosseum eller hos heliga män eller kvinnor försjunkna i religiös kontemplation. Ett bra exempel på den senare bildkategorin fanns på nära håll, i kyrkan S. Maria degli Angeli e dei Martiri (för övrigt den nyligen utnämnde svenske kardinalen Arborelius' tituluskyrka), belägen bara ett par kvarter från Ferraris ateljé. Statyn ifråga (fig. 18), utförd av Jean Antoine Houdon 1766, föreställer ingen mindre än den helige Bruno, en mystiker och asket som levde på 1100-talet, mest känd som kartusianerordens grundare. Försedda med samma kapuschong skulle helgonet och kättern faktiskt vara i det närmaste identiska.

Den uppfällda kapuschongen var för övrigt inte bara ett sätt för Ferrari att markera Brunos hemmahörighet i ett religiöst sammanhang, den hade också andra symboliska betydelser. I den kristna religionen är det blottade huvudet ett tecken på andakt, i österns religioner – där såväl fri-

förslag till utformning av staty och monument, av vilka de flesta förkastades av politiska skäl. I december 1886 presenterades den första modellen till vad som så småningom kom att bli den slutliga statyn av Bruno (fig. 16). Här bär han fortfarande munkkåpa med kapuschongen uppfälld, men armarna är nu korsade över en sluten bok. Anletsdragen är grova, näsan bred, käken kraftig, mustaschen och ögonbrynen buskiga, och de djupt liggande ögonen stirrar stint rakt fram. Den aktive förkunnaren har ersatts av en passiv gestalt hos vilken det enda tecknet på relation till omvärlden är blicken.

Någon gång under den process som ledde fram till denna figur målade Ferrari också en gouache som visar en Bruno i sam-



Fig. 20. Invigningen av Bruno-monumentet på Campo dei Fiori i Rom, den 9 juni 1889. Foto T. Fabbri.

*The inauguration of the Bruno monument in Campo dei Fiori, Rome, on the 9th of June 1889.*

murare som teosofier hämtade sin andliga inspiration – är det tvärtom. Och i antikens Rom täckte man sitt huvud när man stod i begrepp att utföra en offerhandling, vilket Ferraris Bruno just var i färd med att göra. Statyn var nämligen ursprungligen tänkt att placeras på Campo dei Fioris västra sida, vänd mot öster (och inte som nu i piazzans mittpunkt och vänd mot väster). Den skulle med andra ord ha stått på sista anhalten i Brunos golgatavandring från inkquisitionens fängelse i Tor di Nona till plat-

sen för bålet på torgets östsida. Mannen på piedestalen skulle varit vänd mot det bål han frivilligt valt att bestiga, och antingen vänt blicken inåt i inre förtröstan, eller stirrat med fasa mot platsen för den kommande avrättningen. När monumentets placering och orientering kort före invigningen ändrades så att statyn vändes mot Vatikanen gick denna relation förlorad.<sup>21</sup>

Den färdiga statyn visar emellertid en trött, härjad och hålögd man, med ringar under ögonen och skäggstubbe, samlad men

knappast fylld av inre frid (fig. 19). Det är inte en av helig ande uppfylld gestalt utan en man av kött och blod som redan plågats av inre och yttre umbäranden. Ska vi dra ut linjerna, och hålla oss till kristna analogier, så motsvarade det första förslaget en profet eller en parallell till den uppståndne Kristus, det andra en av uppenbarelse genomstrålad helgongestalt, och det tredje och sista ett slags smärtoman. Poängen med detta resonemang är att det religiösa bildspråket är alltför konsekvent tillämpat för att vara en tillfällighet, och att vad Ferrari faktiskt eftersträvade var bilden av en frälsargestalt. Omständigheterna tvang honom likväl att successivt tona ned denna sida av Bruno och istället inrikta sig på att finna en visuell kompromiss som dels inte alltför ostentativt utmanade Vatikanen (projektet hade vid det här laget blivit en synnerligen het politisk potatis som hotade att leda till internationella komplikationer), och dels kunde accepteras av en rad politiska grupperingar med helt olika föreställningar om Bruno.

I den färdiga statyn finns inkorporerade en rad element från tidens konkurrerande Brunobilder, mentala såväl som visuella, men detta på vagt och mångtydigt sätt som lämnar utrymme för ett brett spektrum av tolkningar. Beroende på betraktarens egna utgångspunkter kan figuren på piedestalen avläsas som representerande filosofen, vetenskapsmannen, tankefrihetens martyr, eller den religiösa visionären. Alla kunde de samlas under den allt vanligare benämningen av Bruno som ett "vetenskapens helgon" (Santo della Scienza).



Fig. 21. *Giordano Bruno, litografi av Edoardo Matania 1888.*

*Giordano Bruno, lithograph by Edoardo Matania 1889.*

Efter en lång rad olika förvecklingar kunde monumentet till slut avtäckas på Campo dei Fiori i juni 1889 (fig. 20). Vatikanen hade med alla medel försökt stoppa projektet. Kurian hade bland annat förklarat att bakom det låg en internationell sammansvärjning av protestanter, judar och frimurare vars slutliga mål var inget mindre än störtandet av själva påvedömet. I slutskedet hade man rent av hotat att flytta den heliga stolen från Rom om monumentet verkligen restes.<sup>21</sup> Det främsta resultatet av dessa ansträngningar blev emellertid att monumentprojektet blev internationellt uppmärksammat och framför allt att

Brunos rykte spreds över alla världsdelar och till nya samhällsgrupper. Arbetarförningar, politiska klubbar och skolor uppkallades efter tankefrihetens martyr, kväsireligiösa organisationer som frimureriet och teosoferna inrangerade honom i sina genealogier. Litteraturen om Bruno växte lavinartat under 1880- och 1890-talen och bilden av Ferraris staty publicerades i böcker, tidningar och tidskrifter över hela världen.<sup>22</sup> Den spreds också i form av små statyetter och kopierades helt eller delvis i gips eller brons, och placerades i hem, kontor, föreningslokaler och tempel över hela världen. Långt in på 1900-talet fick skulptören regelbundet beställningar på kopior och repliker i olika storlekar och mer eller mindre ädla material.<sup>23</sup>

Även andra konstnärer utnyttjade den stora efterfrågan på bilder av Bruno och följde då oftast den av Ferrari etablerade bildformeln mycket nära. Men några gånger kan man tydligt urskilja hur de äldre schablonerna medvetet kombineras med den nya. Kort efter det att Ferrari presenterat sin statymodell publicerade den neapolitanske konstnären Edoardo Matania en litografi (fig. 21) där Brunos ansikte och den uppfällda kapuschongen hämtats från Ferraris staty men posen från monumentet i Neapel – en snabb "uppdatering" av Neapelmonumentets antiklerikala budskap till nyaste ikonografiska standard.

Under åren 1887–1890, då striderna kring monumentprojektet rasade som allra hetast, figurerade Bruno också ganska ofta i dagstidningarnas satiriska teckningar och skämtpressens litografier. Detta led-

de dock inte till något som kan klassificeras som ikonografiska innovationer, tvärtom var det nästan alltid antingen standardporträttets barhuvade Bruno eller Ferraris kapuschongförsedda staty som direkt eller indirekt fick kommentera det dagspolitiska läget. Bara någon enstaka gång förefaller inspirationen ha hämtats från monumentet i Neapel. Mest frekvent förekom dessa teckningar i den extremt antiklerikala rabulistpressen, där bilden av Bruno inte sällan kompletterades med en gloria indikerande hans status som en vetenskapens och förnuftets helgongestalt.

Att statyn på Campo dei Fiori fick ett så stort genomslag berodde på flera omständigheter. Projektet låg rätt i tiden: det fanns bland vänsterliberaler i hela västvärlden en stark antiklerikal strömning som kanaliserades in i monumentprojektet (drygt hälften av de medel som insamlades för ändamålet kom faktiskt från utlandet, främst från England och Amerika, men även från länder som Tyskland och Sverige). Att monumentet restes i Rom, påvedömet huvudstad, och just på Campo dei Fiori, platsen för "this great ecclesiastical crime",<sup>24</sup> gav det en oerhört stark symbolisk laddning. Till populariteten bidrog också det faktum att Ferrari i sin staty lyckats inkorporera, eller i vart fall inte utesluta, flertalet av de olika mentala Brunobilder som existerade i samtiden. Den enorma massmediala spridningen etablerade den sedan snabbt som en ikon till vilken alla senare bilder av Bruno på ett eller annat sätt måste förhålla sig.



Fig. 22. Kommemoration av Giordano Bruno på Campo dei Fiori den 17 februari 2018. Ordföranden för Associazione Internazionale del Libero Pensiero "Giordano Bruno", prof. Maria Mantello, håller årets högtidstal. Foto Lars Berggren.

The commemoration of Giordano Bruno in Campo dei Fiori, Rome, on the 17th of February 2018.

### Slutord

Under 1800-talets lopp konstruerades inte mindre än tre grundläggande bildformler eller schabloner för framställningen av Bruno, och som var och en svarande mot mycket olika kontexters mentala föreställningar och behov. Inte sällan överlappade dessa dock varandra och Ferraris staty på Campo dei Fiori kan sägas inkorporera dem alla, särskilt om man väger in hela monumentets ikonografi. På pedestalens tre reliefer föreläser filosofen i Oxford, vetenskapsmannen trotsar stolt inkvisitionens domare och martyren bränns på sitt bål. På de åtta medaljongerna avporträtteras lika många berömda heretiker – ja, till och med Martin Luther finns med på en egen liten medaljong, gömd under skägget på Lucilio Vanini.

Efter resandet av monumentet i Rom har knappast några ikonografiska innovationer skett. Visserligen avsätter stilidealens växlingar spår i sättet att framställa bilderna, men praktiskt taget alltid följer man någon av de tre grundtyperna mycket nära. Bruno på internet är exempelvis nästan undantagslöst en digitaliserad, mer eller mindre bearbetad, upplaga av någon av de tre ovan behandlade ikonografiska huvudalternativen. Man kan dessutom konstatera att dessa fortfarande dominerar inom de kontexter för vilka de ursprungligen konstruerades. Mayers standardporträtt från 1824 (fig. 5) förekommer oftast i sammanhang där åtminstone en viss illusion av autenticitet eftersträvas, som i filosofiska översikter och olika sorters uppslagsverk. I kyrkopolitiskt katolskt korrekta publika-

tioner föredrar man dock vanligtvis kopparsticket från 1715 (fig. 4), vars tämligen osympatiska Bruno troligen fortfarande anses harmoniera bättre med hans status som kättare. Neapelmonumentets Bruno från 1864 (fig. 10) används framför allt av antiklerikala grupperingar på den italienska politiska vänsterkanten. Ferraris staty från 1889 har, speciellt i Italien, fortfarande en vagt antiklerikal stämpel men reproduceras likväl ständigt och i de mest skiftande kontexter. Det slutande 1900-talets och det tidiga 2000-talets ökande intresse för de mystiska och ockulta inslagen i Brunos skrifter har gjort att statyn på Campo dei Fiori i allt högre grad också kommit att fungera som ett slags kultbild för olika New Age-rörelser.

På årsdagen av bålet den 17 februari täcks således monumentets piedestal av kransar, blommor, levande ljus, handskrivna och tryckta meddelanden – från Roms och Nolas kommuner, från studentorganisationer, fritänkarföreningar, frimurarloger, teosofiska och vetenskapliga sällskap från hela världen (fig. 22). Den kommunala polisens blåsorkester spelar nationalhymnen, skolbarn från Nola läser högt ur Brunos skrifter, och den antiklerika föreningens ordförande håller flammande brandtal mot påven och den katolska kyrkan. Alla hyllande just *sin* Giordano Bruno.

## Noter

- \* En första presentation av Giordano Brunos ikonografi framlades vid en konferens arrangerad av *The British Society for the History of Philosophy* vid London University College i juni 2000. Under titeln "Bilderna av Giordano Bruno" publicerades den första versionen på svenska i *Mer än tusen ord. Bilderna och de historiska vetenskaperna* (red. L. M. Andersson, L. Berggren, U. Zander, Lund 2001, 49–74). Därefter har artikeln utvecklats i engelska och italienska upplagor: "The Image of Giordano Bruno", i *Giordano Bruno. Philosopher of the Renaissance* (ed. Hilary Gatti, Aldershot: Ashgate, 2002, 17–49) och "L'iconografia bruniana", i *Opere italiane di Giordano Bruno*, vol 2 (eds. Giovanni Aquilecchia & Nuccio Ordine, Torino: Utet, 2002, 769–795). Tematiskt anknyter den till artikeln "Gustaf II Adolfs många skepnader" publicerad i *JCO* nr 2 (2015): 66–90.  
– Den allmänna historiska och politiska bakgrunden till monumentresandet i Italien och det övriga Europa under 1800-talet ges i Berggren 1991 och i Lars Berggren & Lennart Sjöstedt. *L'Ombra dei Grandi. Monumenti e "politica monumentale" a Roma 1870-1895*, Roma: Artemide, 1996.
- 1 Se t.ex. Peter Burkes klassiker, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven & London 1992.
  - 2 För en kort och informativ genrehistorik, se Olin 2000, 216 ff.
  - 3 *Gervasi* 1813. Texten om Giordano Bruno förf. av Giuseppe Boccanera da Macerata (1794–1817).
  - 4 *Neue Bibliothec oder Nachricht und Urtheile von neuen Büchern und allerhand zur Gelehrsamkeit dienenden Sachen*, nr 38, 1715.
  - 5 Nowicki 1970, 202.
  - 6 Rixner & Sieber 1824.
  - 7 Firpo 1964, 54.
  - 8 Greenblatt 2012, spec. 233–256.
  - 9 Schröder 1849, 58.
  - 10 *Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri dall'epoca del risorgimento delle scienze e delle arti fino ai nostri giorni*, vol. IV, 1837. För tolkningen av porträttet som "meredionaliserande" står Eugenio Canone, i *Giordano Bruno 1548–1600. Mostra storico documentaria* 2000, XLVIII.
  - 11 Bartholmess 1846.
  - 12 Se vidare Berggren 1991, kap. 1.
  - 13 Said 1978.
  - 14 *Di sei statuette d'illustri italiani fatte da Bartolomeo Ferrari al nob. Antonio Papadopoli*, 1862.
  - 15 Manifestet reproducerat i Berggren 1991, 261 f.
  - 16 Berggren 1991, 72 ff.
  - 17 Salvestrini 1958.
  - 18 *Memorie inedite d'un gesuita. Giordano Bruno. Scene storico-romantiche del secolo XVI*, 1887. Litografierna av Gino de' Bini såldes också som lösblad.
  - 19 *Giordano Bruno. Numero unico a beneficio del fondo per il monumento*, 1885.
  - 20 Levi 1884 (vol. 2, del 2), 133.
  - 21 Berggren 1991, 229 ff.
  - 22 Berggren 1991, kap. 4.
  - 23 Salvestrini 1958.
  - 24 Detta framgår av Ferraris korrespondens i Archivio Centrale dello Stato, Roma: Archivio Ettore Ferrari, B. 21–29.
  - 25 Draper 1875, 181.

## Litteratur

- Bartholmess, Christian. *Jordano Bruno*, vol. I. Paris: Ladrage, 1846.
- Berggren, Lars. *Giordano Bruno på Campo dei Fiori. Ett monumentprojekt i Rom 1878–1889*. Lund: Artifex, 1991.
- Burke, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven & London: Yale University Press, 1992.
- Canone, Eugenio. "Prefazione", *Giordano Bruno 1548–1600. Mostra storico documentaria*. Roma, Biblioteca Casanatense, 7 giugno – 30 september 2000. Firenze: Olschki, 2000.
- Di sei statuette d'illustri italiani fatte da Bartolomeo Ferrari al nob. Antonio Papadopoli*. Venezia: Antonelli, 1862.
- Draper, John W. *History of the Conflict between Religion and Science*. New York: D. Appleton & Company, 1875.
- Firpo, Luigi. *L'iconografia di Tommaso Campanella*. Firenze: Sansoni, 1964.
- Gervasi, Nicola (ed.). *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli ornata de loro rispettivi ritratti, compilata de diversi letterati nazionali*. Vol. I–IV. Napoli 1813.
- Giordano Bruno. Numero unico a beneficio del fondo per il monumento*. Roma: Tipografia Nazionale, 1885.
- Greenblatt, Stephen. *The Swerve. How the World became Modern*. New York & London: W. W. Norton & Company, 2012 [2011].
- Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri dall'epoca del risorgimento delle scienze e delle arti fino ai nostri giorni*. Milano: Locatelli, 1837.
- Levi, David. *Il Profeta*. Vol. 2, *Il Profeta o Roma il 20 settembre 1870*, del 2: "L'Occidente". Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1884.
- Memorie inedite d'un gesuita. Giordano Bruno. Scene storico-romantiche del secolo XVI*. Roma: Edouardo Perino, 1887.
- Neue Bibliothec oder Nachricht und Urtheile von neuen Büchern und allerhand zur Gelehrsamkeit dienenden Sachen*, nr 38. Frankfurt & Leipzig 1715.
- Nowicki, Andrzej. "Bruno nel Settecento", *Atti dell'Accademia di scienze morali e politiche*, vol. LXXX. Napoli 1970.
- Olin, Martin. *Det karolinska porträttet. Ideologi, ikonografi, identitet*. Diss. Stockholm: Raster förlag, 2000.
- Rixner, Thaddä Anselm & Thaddä Sieber. *Leben und Lehrmeinungen berühmter Physiker am Ende des XVI. und am Anfang des XVII. Jahrhunderts, als Beyträge zur Geschichte der Physiologie in engerer und weiterer Bedeutung*, V. Heft: "Jordanus Brunus". Sulzbach 1824.
- Said, Edward W. *Orientalism*. London: Routledge & Kegan, 1978.
- Salvestrini, Virgilio. *Bibliografia di Giordano Bruno (1582–1950)*, 2. ed., Firenze: Sansoni Antiquariato, 1958.
- Schröder, Eric August. *Handbok i Philosophiens Historia*. Uppsala: Wahlström & Co., 1849.