

Mészáros F. István

»NON VI SI PENSA QUANTO SANGUE COSTA«
Michelangelo és a Vittoria Colonnának készített képek

„Michelangelo a jelek szerint Vittoria Colonnától vette át az *egyedül a hit általi* üdvözülés doktrínáját. Következésképpen el kellett vetnie a szabad akarat tanát, és el kellett fogadnia azt a gondolatot, hogy Isten az embereken keresztül munkálkodik. Egyik, Colonna marchesához címzett, valószínűleg 1540-ben írt levelében Michelangelo azt mondja: *'most már értem és belátom, hogy Isten kegyelmét nem lehet megvásárolni, és hogy nagyon nagy bűn, ha valaki ezt a kegyelmet nyomasztónak érzi'*. (...) A hit általi üdvözülésnek ezt a tanát a művész utolsó korszakának egész sor versében megtaláljuk.”¹ – írta volt Tolnay Károly 1964-ben.

Arról, hogy *sola fide* tana kimutatható-e a Vittoria Colonnának küldött képek esetében, Tolnay világlátásban óvatosan nyilatkozott. Ha valaki, akkor ő tudta leginkább, hogy a Vasari *Vitéjének* második, 1568-ban megjelent Michelangelo-életrajzában említett három Vittoria Colonnának készített rajz – a *Pietà*, a *Crucifixum* és a *Krisztus a samariai asszonnyal*² – fennmaradt változatai közül egyetlen egyet sem lehet kétséget kizáróan Michelangelo sajátkezű művének tekinteni. Az alábbi dolgozat arról szól, hogy miért nem.

*

A Michelangelóról szóló korabeli tudósítások közül hármat szokás forrásértékűként kezelni. E három közül kettő irodalmi fikciókban bővelkedő életrajz, a harmadik pedig Francisco de Hollanda *Négy római dialógusa*, amelynek résztvevői a San Silvestro al Quirinale templom hűvös kertjében beszélgetnek – közöttük Vittoria Colonna (1490–1547) és a vonakodva bár, de végül a társasághoz csatlakozó s egyébként akkoriban a közelben lakó Michelangelo (1475–1564).

¹ TOLNAY Károly, *Michelangelo – Mű és világlép*: „Michelangelo vallásossága”, Bp., 1975, 284. Az idézet eredeti helye: *The Art and Thought of Michelangelo*, New York, 1964.

² „*rajzolt neki Michelangelo egy csodálatos Pietát Miasszonyunk ölében, kétoldalt egy-egy kis angyalalakkal és egy isteni szép keresztre feszített Krisztust, aki fejét felemelve atyjának ajánlja lelkét, továbbá egy Krisztust a samariai asszonnyal a kútnál*”. A dokumentum-értékű szövegeket mindig értelemszerűen fordítom, az eddig megjelent magyar fordításokat kihagyásaik és félrefordításaik miatt hanyagolom, viszont az eredeti szövegrészeket mindig megadom lábjegyzetben. Vasarit a könnyebb hozzáférhetőség kedvéért az interneten megtalálható (<http://biblio.cribecu.sns.it/cgi-bin/vasari>) szinoptikus kiadásból idézem (a *Vite* első, 1550-es kiadása a továbbiakban: *Torrentiana*, a második, 1568-as kiadás a továbbiakban: *Giuntiana*). *Giuntina* VI, 112: »*le disegno Michelagnolo una Pietà in grembo alla nostra Donna con due angioletti mirabilissima, ed un Cristo confitto in croce, che alzata la testa, raccomanda lo spirito al Padre: cosa divina; oltre a un Cristo con la Samaritana al pozzo*«.

A holland apától származó, ám Portugáliában nevelkedett miniatúra-festő, Francisco de Hollanda (1517–1584) 1538 és '41 között járt Rómában, Alfonso infáns-bíboros inasaként. S ha már ott járt, 54 gyönyörű vedutát készített Róma antik romjairól, amelyek olyannyira hitelesnek tetszenek, hogy hitelességüket – meg nem engedhető árukapcsolással – dialógusaira is kiterjesztették.³ Pedig a *Dialógus* Hollanda négy fennmaradt traktátusának⁴ sorába illesztendő, melyek közös vezérmotívuma, hogy a szobrász és a festő az *artifex mundi* alkotói tevékenységét utánozza – nyilvánvalóan azzal a leplezetlen szándékkal, hogy a festészet, s ezen belül saját státusát Portugáliában is olyan magasra emelje, mint aminőt Itáliában tapasztalt.⁵ A *Négy római dialógus* kéziratának végén szereplő dátum 1548. október 18., tehát Hollanda legalább hét évvel Rómából való távozása után fejezte be. Ha el is hangoztak a bennük idézett beszélgetések, pontos tartalmukra csak akkor emlékezhetett, ha a helyszínen följegyzéseket készített. Ámbár Hans Tietze már 1905-ben tisztázta,⁶ hogy a dialógusok legverisztikusabbnak tűnő motívumai is a korokra jellemző irodalmi betétek,⁷ az egész pedig úgy, ahogy van, irodalmi fikció, szavai falra hányt borsónak bizonyultak – *irodalom-, teológia- és műtörténészek mindmáig ebből az irodalmi fikcióból merítik a Michelangelo és Vittoria Colonna barátságának időpontjára, tartalmára és jelentőségére vonatkozó hipotéziseiket*.⁸

A dialógusok egyik motívuma különösképpen afficiálja az igaz hitűeket. Történetesen Michelangelo és Vittoria Colonna beszélgetései a *San Silvestro* hűvös kertjében az után zajlanak, hogy egy bizonyos „Fra Ambrogio” Szent Pálról tart ígehirdetéseket. Márpedig Fra Ambrogio Catarino Politi (1484–1553) egy rendkívül terjedelmes cáfolatot írt kora legnépszerűbb kegyességi művére, a *Beneficio di Cristora*,⁹ aminek hatására Marcantonio Flaminio (1498–1550) 1542-ben Viterbó-

³ Így pl. az egyébként kitűnő J. B. BURY, *Two Notes on Francisco de Hollanda*, London, 1981.

⁴ A másik három: *Da pintura Antigua* (1548), *Do tirar polo naturale* (1549), *Da Sçiençia do desegno* (1571).

⁵ Azt, hogy Hollanda egyáltalán tudott olaszul és ismerte Michelangelót, 1553. aug. 15-én keltezett levele bizonyítja, amelyben „régí barátságuk megtartása érdekében” arra kéri az idős mestert, küldene egy rajzot neki. Küldött.

⁶ Hans TIETZE, *Francisco de Hollanda und Donato Gianottis Dialogue und Michelangelo*, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII (1905), 295–320.

⁷ Hollanda megbízhatóságának kérdését és értelmezési anomáliáit legutóbb – az addigi irodalomkritikai áttekintésével – Laura Camille AGOSTON tárgyalta: *Michelangelo as Voice versus Michelangelo as Text*, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 36:1 (2006), 135–167.

⁸ Rendkívül valószínűtlen pl. hogy, ha a beszélgetések egyáltalán elhangzottak, Hollanda megértette volna a kifinomult teológiai utalásokat. Ha elhangzottak és megértette, akkor ez egy okkal több lett volna, högy elhallgassa őket, hiszen művét – mely szándéka szerint az ókori festészet és saját kiválóságának dicsőítőse – csak terhelték volna a Portugáliában amúgy is értelmezhetetlen teológiai okfejtések.

⁹ *Trattato utilissimo del beneficio di Giesu Christo crocifisso, uerso i christiani*, IN VENETIA (szerző és dátum nélkül, de föltehetően 1534 körül írhatta a bencés Benedetto da Mantova, amit később Marcantonio Flaminio átdolgozott).

ban átírta a *Beneficio* teljes szövegét. Ginsburg és Prosperi hipotézise szerint¹⁰ az eredeti *Beneficio*-szöveg Vittoria Colonna révén kerülhetett Catarino kezébe,¹¹ aki cáfolata központi motívumául azt választotta, hogy a *Beneficio* leegyszerűsíti a hitkérdéseket, oly módon, hogy tudatlan asszonyokat és gyerekeket indítson meg.¹²

Hollandia szó szerint ugyanezeket az érveket adja Michelangelo szájába, amikor arra a kérdésre válaszoltatja, amelyet Vittoria Colonna tesz fel, hogy – úgymond – miért előbbre való az olasz festészet a szerinte kegyesebb flamandnál. „*A flamand festészet – kezdte megfontoltan a festő – valóban jobban megfelel az ájtatosoknak, mint bármely olasz kép, amely nem fogja könnyekre indítani, a flamand annál inkább. Am nem annyira a festés kiválósága és jósága, mint inkább magának a hívőnek jósága révén. A nőknek fog tetszeni, különösen a nagyon öregeknek vagy a nagyon fiataloknak, éppen így a szerzeteseknek és az apácáknak s némely mesterembereknek, akik érzéketlenek az igazi harmónia iránt. Flandriában ui. azért festenek, hogy a külső tekintetet olyan tetszetős dolgokkal vesztegessék, amelyekről semmi rossz sem mondható, például szenteket és prófétákat. De festenek még kecses építményeket, zöld mezőket, árnyékos fákat, folyókat és hidakat – amit tájképnek mondanak, s hozzá sok kicsiny, itt-ott elszórt alakot. S jóllehet mindez egyesek szemében tetszetős, valójában hiányzik belőle a művészi értelem, a helyes mérték és arány, a válogatás és világos térbe-helyezés, s végül semmiféle tartalom nem visz bele életet.*”¹³

Ákárhogy csürménk-csavarnánk – ez sértés. Félreérthetetlenül arra céloz, hogy a zárdáról zárdára vonultan Istennek élő Vittoria Colonna nem ért a festészethez,

¹⁰ Carlo GINZBURG, Adriano PROSPERI, *Giochi di Pazienza: Un seminario sul Beneficio di Cristo*, Torino, 1975.

¹¹ Vajon miért? – kérdezem tisztelettel, tekintve, hogy csak Velencében 40 000 (!) példányban adták ki.

¹² Idézi Una Roman D’ELIA, *Drawing Christ’s Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the aesthetics of reform*, Renaissance Quarterly (2006 márc. 22).

¹³ Ez a passzus elég volt David SUMMERS-nek, hogy egy 626 oldalas monográfiát írjon Michelangelo művészi nézeteiről (*Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, New Jersey, 1981). Az eredeti portugál szöveg legjobb kritikái kiadása: Fransisco DE HOLLANDA, *De pintura antiga*, ed. Angel Gonzáles GARCIA, Lisszabon, 1983. Jőmagam a következő kiadásból idézem: *Diálogo em Roma* ed. José DA FELICIDADE ALVES, Lisszabon, 1984, 29: »*A pintura de Flandres, respondeu devagar o pintor, satisfará, senhora, geralmente, a qualquer devoto, mais que nenhuma de Itália, que lhe nunca fará chorar uma só lágrima, e a de Flandres muitas: istao não pelo vigor e bondade daquela pintura, mas pela bondade daquele tal devoto. A mulheres parecerá bem, principalmente às muito velhas, ou às muito moças, e assim mesmo a frades e a freiras, e a alguns fidalgos desmúsicos da verdadeira harmonia. Pintam em Flandres propriamente para enganar a vista exterior, ou coisas que vos alegrem ou de que não possais dizer mal, assim como santos e profetas. O seu pintar é trapos maçonarias, verduras de campos, sombras de árvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas figures para cá e muitas para acolá. E tudo isto, ainda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem simetria nem proporção, sem advertência do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma substância nem nervo.*«.

és olyasmiket keres benne, amiket esztétikailag igénytelen, bigott vénasszonyok.¹⁴ Ugyanakkor Hollanda egy másik színben – az előzőnek némileg ellentmondva – azt is mondatja Michelangelóval, hogy az igazi festő csak akkor tud jó Krisztus-arcot festeni, ha maga is átéli szenvedéseit. Mondanom se kell, hogy ez a passzus a teológus-műértők kedvenc helye lett, és ámbár a kor képzőművészeti traktátusai-ban állandóan visszaköszönő közhely, fenntartás nélkül Michelangelo személyes hitével hozták összefüggésbe.

A műtörténészeket viszont az tartja lázban, hogy Hollanda érvei szinte ugyanúgy elhangzanak Vasari *Vitejének* második kiadásában is, ahol a *Capella Paolina* festményeit elemzi,¹⁵ miközben semmi nyoma, hogy Vasari és Hollanda ismerték volna egymást.¹⁶ Ezért David Summers úgy vélte,¹⁷ hogy mindketten a harmadik közös forrásból merítenek, s ez az *Urquelle* – mi más is lehetett volna – Michelangelo élőszóban kifejtett nézete. Az, hogy Hollanda és Vasari gondolatfutamai egész egyszerűen azért hasonlóak, mert koruk általánosan vallott és legtöbbször, de nem kizárólag, Michelangelóhoz kötött közhelyei, túl higgadt érvelésnek bizonyult a művelteknek.

Ernst Steinmann szerint¹⁸ Michelangelo és Vittoria Colonna személyesen 1536-ban, két évvel korábban ismerkedtek meg, amikor a marchesa Rómába érkezett V. Károly fogadására, Michelangelo pedig az *Utolsó ítélet* freskóján dolgozott. Steinmann igen valószínű, de nem bizonyítható feltevése szerint Tomasso Cavalieri – előkelő római nemes, műgyűjtő, műkedvelő rajzoló, Michelangelo leghűségesebb szerelme – ismertette össze őket.

Ám közvetve Vittoria Colonna és Michelangelo már 1531-ben kapcsolatba kerültek egy Michelangelótól rendelt kép kapcsán. A *Casa Buonarottiban* van egy *Noli me tangere* festmény, és ugyanitt két ehhez a kartonhoz¹⁹ készült Michelangelo-rajzot is őriznek.²⁰ Vasari a *Vite* első kiadásában azt írja, hogy az eredeti kartonról Michelangelo biztatására akkori szomszédja, Pontormo szinte azonnal készített

¹⁴ Történetesen a *Louvre*-ban őriznek egy olyan, Gillis Mostaert flamand műhelyéből származtatott festményt, amely közvetve Michelangelo *Crucifixum*ából ered, háttérébe azonban zöld mezők, fák és elszórt kis alakok lettek odaillesztve. Ez a festmény valószínűleg egy olyan metszetről készült, amelyen utólag jelentek meg ezek a részletek.

¹⁵ *Giuntina* VI, 76: »Ha Michelagnolo atteso solo, come s'è detto altrove, alla perfezzione dell'arte, perché né paesi vi sono, né alberi, né casamenti; né anche certe varieta e vaghezza dell'arte vi se veggono, perché non vi attese mai, come quegli due forse non voleva abassare quel suo grande ingegno in simil'cose«. („Michelangelo csakis a művészi tökéletességre törekedett, ezért nincsenek [a tárgyalt képeken] se falkak, se fák, se házak, nem látni rajtuk változatos és kecses részleteket, ugyanis az efféle dolgok sohasem voltak fontosak számára és nem akarta hatalmas tehetségét effélékkel lealacsonyítani.”).

¹⁶ Az egyetlen erre vonatkozó közvetett és jóval későbbi adat a *Giuntina* Hollanda által széljegyzetelt példánya, ld. Julius SCHLOSSER–MAGNINO, *La letteratura artistica*, 1996, 282.

¹⁷ Higgadt kritikája: Charles HOPE, *What Michelangelo had in Mind*, Art History (1982).

¹⁸ Ernst STEINMANN, *Die Sixtische Kapelle*, II, München, 1905, 499.

¹⁹ Michelangelo elveszett, 1531-ben rajzolt kartonján a dokumentumok szerint „Krisztus megjelenik Magdolnának a kertben” (»un Cristo che appare alla Maddalena nell'orto«).

²⁰ *Inv. 62 F*, illetve *Archivio Buonarrotti I, 74, 203 verso*.

egy festmény-másolatot, a második kiadásban viszont már azt állítja, hogy az eredetét „színezte ki”.²¹

Mind a kartont, mind a festményt Alfonso d’Avalos, Vittoria Colonna adoptált fia, akkoriban X. Károly tábornoka rendelte meg a capuai püspök közvetítésével Vittoria Colonnának, aki Francesco Ferrante d’Avalos márki 1525-ben bekövetkezett halálával özvegyült meg. A választott téma szinte biztosan Vittoria Colonna személyéhez kötődött, aki 1531-ben egy másik »*lacrimosa più che si può*« Magdolna-képet is rendelt Federico Gonzaga közvetítésével Tizianótól.²² Ekkoriban nem csupán írásai tanúskodnak személyes Magdolna-kultuszáról, hanem aktívan is támogatja a római *Casa delle Convertite*t, ahol a megtért prostituáltak leltek menedékre.²³

Ebben a történetben már minden benne van abból, amivel a későbbi, közvetlenül Michelangelótól kapott képek esetében találkozunk: benne van Vittoria Colonna vallási meggyőződése, benne van igénye, hogy vallási meggyőződéséhez a kor legjobb művészeitől kapjon emblematikus erejű képeket, végül, de nem utolsó sorban vannak benne eltűnt és fennmaradt Michelangelo-rajzok, és vannak benne kópiák, amelyekről nem tudni, hogy az eredetiekről, avagy származékaikról készültek-e.

*

Michelangelo életrajzíróinál először Vasari *Vitejének* első, 1550-ben kiadott változatában találkozunk a Vittoria Colonnának ajándékba küldött rajzok tényével: „*Megérdemelte Michelangelo, hogy az isteni pescarai őrgófné madrigálokat írjon és énekeljen neki, mert ő viszont egy gyönyörűen megrajzolt Pietà-t küldött neki*”.²⁴

Ascanio Condivi az 1553-ban megjelentetett *Michelangelo élete* LXII. fejezetében azt írja, hogy mestere „*Vittoria Colonna kérésére csinált egy keresztből leemelt meztelen Krisztust, aki – mint tehetetlen holttest – szentséges anyja lábaihoz esnék, ha két karjánál fogva nem tartaná két kis angyal-alak. Mária a kereszt lábainál ül könnyes és fájdalmas arccal, mindkét kezét tárt karokkal égnek emelve mintha azt mondaná, ami a kereszt tövére írva olvasható: Non vi si pensa quanto sangue costa. A kereszt ahhoz hasonló, amelyet a fehérek 1340-ben a dőghalál alkalmából*

²¹ *Torrentiana* VI, 113: »*e per il marhese del Vasto fece un cartone d’un Noli me tangere, cosa rara, che l’uno [előzőleg említett Vénusz-rajz] e l’altro dipinse eccellentemente il Puntormo*«. Vö. *Giuntina* VI, 113: »*finiti poi co’colori da Iacopo da Puntormo*«.

²² Ez a kép ma is megvan a *Palazzo Pitti*-ben.

²³ Ennek a történetnek nem ez az egyetlen ilyen paradoxonja: később épp az ellenreformáció korában lett széltében-hosszában támogatott a Magdolna-kultuszt illusztráló kép. Akkor viszont Molanus kegyelem-tanát illusztrálták ezzel, miszerint üdvözülésünkben – így vagy úgy – valamicskét személyes jótéteményeink is közrejátszanak.

²⁴ *Torrentiana* VI, 111–112: »*Ha meritato ancora Michele Agnolo che la divina marchesa di Pescara gli scriva et opere faccia di lui cantando; et egli a lei un bellissimo disegno d’una Pietà mandò, da lei chiestoli*«.

körmenetben hordoztak, és amelyet később a firenzei Santa Croce templomban helyeztek el.”²⁵

Giulio Bonasone 1546-os dátumot viselő metszete az egyetlen képi adatunk arra vonatkozóan, hogy az eredeti ezen időpont előtt már létezett. Marcello Venusti (c. 1512–1579) – aki Michelangelo közeli munkatársa volt, és Vasari szerint „több rajzát is kiszínezte” – önmagában három festményt készített erről a *Pietà*ról, ebből kettőt szignált is.²⁶ Több festmény-másolata is fennmaradt még, sőt: fennmaradt két erről készült relief is, ezek közül egy a Vatikánban.²⁷

A *Non vi si pensa quanto sangue costa* Dante-idézet (*Paradicsom* XXIX, 91), és eredetileg arra utal, hogy mindazok, akik a szószékről egymásra licitálva harsogják saját vallási elképzeléseiket, nem gondolják meg, milyen áldozatokkal járt az, hogy a Szent Szűz világra hozta gyermekét. A felirat feltűnik azon a fekete krétával rajzolt *Pietà*n, amely ma Bostonban az *Isabella Stewart Gardner Museum*ban található.²⁸

Ezt a rajzot Bernard Berenson első perctől másolatnak ítélte, és Venustit nevezte meg legvalószínűbb szerzőjének. Tolnay többször változtatott véleményében a bostoni rajzot legtöbbször kópiának nevezte. Ugyanilyen feliratos rajz található ma Haarlemben is, ahol a *Teylers Museum*ban őrzik.²⁹ Utóbbit szintén Marcello Venusti facsimile másolatának ítélik.³⁰ Az azonos méretek önmagukban is kópiákra utaló jelek. De ha a rajz eredeti lenne, akkor értelemszerűen a kereszten függőlegesen futó

²⁵ Karl FREY, *Ausgewählte Biographien Vasaris* [Vasari és Condivi Michelangelo-életrajzainak szinoptikus kiadása] II, Berlin, 1887, 202: »Fece à requisitione di questa signora un Cristo ignudo, quando è tolto di croce, il quale come corpo morto abbandonato, cascherebbe à piedi della sua santissima madre, se da due agnioletti non fusse sostenuto à braccia. Ma ella sotto la croce stando à sedere con volto lacrimoso et dolente, alza al cielo ambe le mani à braccia aperte, con un cotal detto, che nel troncon della croce scritto si legge: 'Non vi si pensa quanto sangue costa'. La croce è simile a quella che da i Bianchi nel tempo della moria del trecento quarant'otto era portata in processione, che poi fu posta nella chiese di Santa Croce di Firenze.« Magyarul lásd CONDIVI, *Michelangelo élete*, Bp. 1926, 102–103. Az egyébként jól, de sokszor pontatlanul fordító gróf Zichy Rafaelné lábjegyzete szerint a Vittoria Colonnának küldött rajzok elvesztek.

²⁶ Georg W. KAMP, *Marcello Venusti – Religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach–New York, 1993, 35 skk.

²⁷ Egy további a római *Santo Spirito in Sassia*ban, továbbá egy stukkóból készült *bozzetto* a *Museo del Castel Sant'Angelò*ban. A *Pietà*ról készült 16. sz.-i másolatok listáját lásd Henry THODE, *Michelangelo: Kritische Untersuchungen über seine Werke*, II, 493–494; TOLNAY, *Michelangelo's Pietà composition for Vittoria Colonna*, Record of the Art Museum, Princeton University Press, 12:2 (1953), 44–66 és az előbbieket kiegészítő Alexander PERRIG, *Michelangelo Buonarrotis Letzte Pietà-Idee – Ein Beitrag zur Erforschung seines Alterswerkes*, Bern, 1960, 20.

²⁸ Fekete kréta, papír, alsó és felső vége utólag levágva, 295×195 mm. A rajzlap 1902-ben egy londoni aukción került a múzeum tulajdonába.

²⁹ *Inv. no. A 90*, feketekréta, papír, 330×195 mm.

³⁰ Legalábbis Bernice DAVIDSON ragyogó tanulmányának megjelenése óta: *Drawings by Marcello Venusti*, Master Drawings 11 (1973), 3–19, mert mindaddig Michelangelo rajzaként volt katalogizálva.



felirat is autográf kellene legyen, ám ez nem egyezik Michelangelo kézírásával.³¹ Némely szerző szerint az is ellene szól, hogy Krisztus alakja nem teljesen meztelen, hanem egy lepel borítja, márpedig ez sem tűnik utólagos kiegészítésnek.³² Végül, de nem utolsó sorban a bostoni rajz egy teljesen hagyományos latinkeresztet ábrázol,³³ ellentétben a haarlemi rajzon és Bonasone metszetén látható V-keresztoszárú, ún. *janzenista kereszt*tel.³⁴ Venusti három, az eredeti rajzról készült festményén a keresztoszár nem látható, de inkább a latinkereszt valószínűsíthető.³⁵

A keresztet körmenetben vivő és a firenzei Santa Croce templomban elhelyező „fehérek” (*Bianchi*) konfraternitása egy fanatikus flagelláns népmozgalom volt,

³¹ Vö. Lucilla BARDESCHI CIULICH, *Constanza ed evoluzione nella scrittura di Michelangelo*, Firenze, Casa Buonarroti, 1989. Ámbár Tolnay (1953) szerint akár Michelangelo kézírata is lehetne, ha úgy gondolnánk, hogy a maga elé vízszintesen fektetett papírra függőlegesen írt szöveg miatt torzult el némely betűje.

³² A magam részéről a Condivinál szereplő *ignudo* értelmezésébe bőven belefér ez a lepel, de autopszián alapuló élmény hiányában eszem ágában sincs állást foglalni eredetisége kérdésében.

³³ Ugyanez a hagyományos latinkereszt jelenik meg Agostino Carracci jóval későbbi, de Michelangelo invenciójára utaló metszetén.

³⁴ Ami a XVII. századtól kezdve arra vonatkozott – ami ellen a katolikus egyház mindig is dühödten tiltakozott –, hogy Krisztus megváltó kegyelme nem mindenkire, hanem csakis az eleve elrendelés alapján kiválasztottakra vonatkozik.

³⁵ Így a svájci magántulajdonban lévő *Pietà*n (1546, olaj, fa, 90×124 cm, a jobb oldali angyal lábánál egykor látható volt a »M. B. Inventor Marcellus Venusto x F x« felirat, amelyet az utólagos restaurálás eltüntetett); a palermói *Chiesa dell'Ex Ospedale dei Sacerdoti* templomban lévő (tempera, vászon, 230×140 cm, alul szignált: »MARCELLUS VEN. F«) festmény legfeltűnőbb sajátossága nagy mérete és a hiányzó angyalok; végül a római *Galleria Borghese*ben őrzött *Pietà* (olaj, fa 56×40 cm) tűnik a legautentikusabbnak, lévén, hogy, ha jól tudom, 1546 óta őrzik eredeti helyén (*Inv. Nr. 422*).

amely Tolnay szerint³⁶ csak 1399 tavaszán, tehát mintegy 50 évvel később jelent meg Firenzében, mint ahogy Condivi írja. Tolnay szerint a „fehérek” által körbehorozott kereszt hagyományos latinkereszt-formájú volt, tekintve, hogy a hasonló flagelláns felvonulást illusztráló Giovanni Sercambi által 1400-ban írt *Lucca város krónikája* ilyent szerepeltet. Ehhez képest Sercambi krónikájában a villás-kereszt-hoz hasonló és a *lignum vitae*-re – tehát Krisztus keresztjének ószövetségi prefigurációjára utaló – ágaskereszt látható.³⁷

Lami 1770-ban írt *Firenze krónikájában* is 1348 szerepel a pestis dátumaként, és ugyanő hosszasan leírja a *Santa Croce*-ben elhelyezett kereszt csodáit, valamint a „fehérek” mozgalmának eredettörténetét. Eszerint az egyik *lavoratorénak* egy szép napon megjelent egy ifjú, aki azt parancsolta, hogy három kenyeret dobjon egy csodálatosképpen megjelenő kútba. Mielőtt teljesíthette volna kérését, egy fehérbe öltözött asszony is megjelent előtte, aki könyörögve kérte, hogy ne teljesítse a kérést, ám ő az ifjú ismételt parancsára mégis engedelmeskedett, s ekkor a fehérbe öltözött asszony megvallotta, hogy az ifjú valójában Krisztus volt, ő maga pedig Szűz Mária. A három kútba dobott kenyér a világ bűneit jelképezi, amelyekért iszonyú büntetés vár az utolsó ítélet napján, és ő – mármint Mária – az egyetlen, aki ezt a kegyetlen büntetést mérsékelni próbálja. Magáról a keresztről a legenda azt mondja, hogy ha bűnbocsátást akarnak nyerni, akkor öltözzenek fehérbe és készítsenek egy skarlátpiros keresztet. Ez az a kereszt, amely a későbbi pestisjárvány idején csodatévőnek bizonyult, ezért hordozták körmenetben, és ezért helyezték el később a *Santa Croce*-ben. Legendáját, úgy tűnik, még a 16. században is ismerték, sőt az önkorbácsoló körmeneteket is megtartották még. Alexander Perrig szerint³⁸ ez az egyetlen eset, amikor Michelangelo konkrétan és tudatosan utal efféle szimbólumra, ugyanakkor Perrig azt is kifejti, hogy a képi elrendezés első nyomai már korai *Pietà*-in is föllelhetők – ha úgy tetszik tehát főlőslegesen a '30-as '40-es évek új teológiai eszméit keresni a kompozíció elrendezésében.

Perrig arra is rákérdez, hogy Condivi vajon miért írt le ilyen részletesen egy „egyszerű” rajzot, hiszen a 16. században ezeknek még nincs önálló műtárgy-értékük. Michelangelo esete azonban ebből a szempontból rendhagyó, mert tőle királyok és fejedelmek is kértek rajzokat, amit ő rendre visszautasított és szinte kizárólag Cavalierinek és Vittoria Colonnának ajándékozott efféléket.³⁹ Ha igaz Paul Barolsky hipotézise, miszerint Michelangelo személyesen és propagandisztikus célokból íratta meg életrajzát Condivivel,⁴⁰ akkor Michelangelo számára lehetett valamiért igencsak fontos ez a *Pietà*. Ti. az életrajz LIV. fejezetében is félreérthetetlen utalás

³⁶ Charles de TOLNAY, *Michelangelo V: The Final Period*, Princeton, 1960 (a továbbiakban: TOLNAY 1960), 60. lábjegyzet.

³⁷ Az idevágó adatokat részletesen lásd: Georg W. KAMP, *i. m.*, 38–40.

³⁸ Alexander PERRIG, *i. m.*, 25, 22. jegyzet.

³⁹ Cavalieri viszont egyfelől szerelme volt, másfelől Michelangelótól tanult rajzolni. Márpedig tanítványainak, amiként ezt Vasari többször is megerősíti, könnyű szívvel adott rajzokat.

⁴⁰ Barolsky szerint Michelangelo szabályosan diktálhatta életrajzát Condivinek, és legfőbb propagandisztikus célja a Gyula-pápa síremléke körüli perének tisztázása lehetett. Vö. *The Metamorphoses of Michelangelo*, Virginia Quarterly Review, 68:2 (1992 tavasz).

történik rá, amikor az 1550-ben faragott, majd Francesco Bandininek ajándékozott *Pietà* szoborcsoportról⁴¹ esik szó: „Az elhagyott Krisztus minden tagja ernyedt és tehetetlenül esik le, azonban teljesen különböző állásban, mint azon, amit a pescarai őrgrófnének készítet, és mint a *Madonna delle Febbrén*.” (kiemelés tőlem).

Az is lehet, hogy az '50-es évek elején, amikor Condivi az életrajzát írta, Michelangelo tudatosan el akart határolódni az esetleges teológiai vádaktól, és ezért utalt egy teljesen hagyományos csodatévő keresztre. Mindenesetre ne szaporítsuk az amúgy is burjánzó hipotéziseket, és szögezzük le, hogy Vasari a *Vite* második, 1568-ban megjelent kiadásában is – amelybe lelkiismeret furdalás és idézőjel nélkül egész passzusokat emelt át Condivi Michelangelo-életrajzából – rajzot említ.⁴²

Tekintve, hogy az eredetmonda vonatkozó szakaszából világosan kidomborodik a *Maria-Corredemptrix* motívum, az ezzel foglalkozó szakirodalom vagy úgy tekint erre a tényre, hogy Michelangelo protestáns-ellenes megnyilatkozásként tervezte ilyenre a képet, vagy úgy, hogy a belső reformáció eszméit, sőt némelyek szerint Vittoria Colonna *Ave Maria* orációját illusztrálta vele. Mondhatni egy-egy arányban oszlanak meg tehát a vélemények, és egyik álláspont sem bizonyítható.

A Krisztus-figura testtartása részben az elsőként Panofsky által leírt⁴³ északi típusú *Vir doloris* kegyképeket idézi, részben – Dürer 1511-es *Gnadenstuhl*-fameztetének közvetítésével – az északi *Trinitas*-képeket, de hogy a Dürer-idézet mennyire volt tudatos, avagy öntudatlan, ma már eldönthetetlen. Mindenesetre a *Vir doloris* típusú kegyképre való utalás és az ettől való eltérés egy, az északi *Trinitas*okon szereplő összecsukló Krisztus-alakkal nemcsak tudatos lehetett, hanem a kortársak is észrevették. A fanói püspök 1564. május 12-én keltezett erre vonatkozó levele⁴⁴ külön hangsúlyozza, hogy Michelangelo nem az ismert, felsőtesténél elvágott Krisztus-képet, hanem egészalakosat készítet. Ez a levél egyébként az én olvasatomban arról szól, hogy Pole kardinális szerette volna, ha a fanói püspök titokban szerzett volna neki egy Michelangelo saját kezéből származó *Crucifixum* rajzot vagy festményt, mert neki erről csak másolata volt (!), amire a fanói püspök felajánlotta a *Pietà*-rajzot, tekintve, hogy Krisztus ezen is egészalakos. Ám ezt Pole lehetetlennek tartotta megszerezni, mondván, hogy Vittoria Colonna nem tudná pótolni a sajátját. Magyarán Vittoria Colonna tulajdonában volt egy Michelangelo által saját kezűleg rajzolt *Pietà*, de a „viterbói kör”-ben sokszorosítottak egy másik rajzot is – a *Crucifixum*ét. Kérdés, hogy utóbbi esetében a kópiák facsimile rajzok, kisméretű festmények, avagy metszetek voltak-e?

⁴¹ 1770-től a Firenzei Székesegyházban.

⁴² »e le disegnò Michelagnolo una Pietà in grembo alla Nostra Donna con due angioletti, mirabilissima« vö. a 2. jegyzettel.

⁴³ *Festschrift für M. J. Friedländer*, Leipzig, 1927, 268.

⁴⁴ A levelet közli FREY 1907, 139: »Monsignor Polo ha per notitia, chella desidera un Cristo di mane di Michelangelo, et hamme imposto che io intenda secretamente la uerita di cotal desiderio: perche essendo in effetto, egli ne ha uno di mano propria del detto, che uolontieri glielo manderebbe; ma è in forma di Pietà, pure se gli uede tutto il corpo. Dice, che questo non sarebbe un priuar-sene, percioche dalla marchesa di Pescara ne puo hauere un altro«.

Condivi így folytatja a Vittoria Colonnának küldött rajzok ismertetését: „*Iránta való szeretetből azon kívül csinált még egy rajzot a keresztre feszített Jézus Krisztusról, nem bevett szokás szerint halottként, hanem élő mozdulattal, az Atyára emelt arccal, mintha azt mondaná: 'Heli, heli', és teste nem lankadt, mint a halotté, de él és keserű fájdalomban vonaglik és szenved.*”⁴⁵

A *British Museum*ban őriznek egy *Crucifixum*-rajzot, amelyen Krisztus két oldalán utólag (!) rárajzolt két kis lamentáló angyalalak, továbbá egy láthatóan szintén utólag a kereszttövébe elhelyezett koponya is található.⁴⁶ Ezekről Condivi leírása nem szól. A vélhetően Michelangelo eredeti rajzáról készült Giulio Bonasone metszeten⁴⁷ viszont már rajta vannak ezek a motívumok.

Szintén szerepelnek Marcello Venusti három erről készült festményén. Ezek közül az egyik a *Galleria degli Uffizi* tulajdona, amely ma letétben a *Casa Buonarrotti*-ban található. A másik francia magántulajdonban van, és közvetve Tomasso Cavalieri gyűjteményéből származik.⁴⁸ A harmadik – akárcsak a *Pietà*-rajzról készített festménye – a *Galleria Borghesé*ben található. Ezekben azonban Krisztus két oldalán megjelenik Mária és János alakja is, s ilyenformán a hagyományos *deészisz*-típusba illeszkednek.

Azt, hogy ezek a képek milyen szukcesszióban kapcsolódtak egymáshoz, Michelangelo és Vittoria Colonna idevágó leveleiből kellene kihüvelyezni, de pont a fordítottja történt: a különböző változatokban fennmaradt képek alapján próbálták értelmezni az idevágó leveleket.

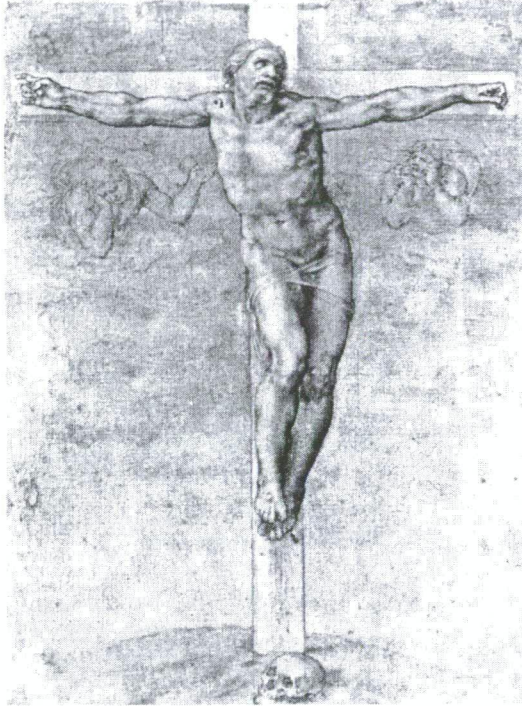
⁴⁵ FREY, *id. kiadás*, uo.: »*Fece ancho per amor di lui un disegno d'un Giesu Christo in croce, non in sembianza di morto, come comunemente s'usa, ma in atto di vivo, col volto levato al padre et par chë dice: 'Heli, Heli'; dove si vede quel corpo non come morto abandonato cascare, ma come vivo per l'acerbo supplitio risentirsi et scontorcersi.*«

⁴⁶ *Inv. no. 1895-9-15-504*. A koponya utólagos fölrajzolásáról ld. Michael HIRST, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven–London, 1988, 117–118. A hasonló elrendezésű és méretű drezdai, oxfordi, budapesti stb. kópiákról ld. Alexander PERRIG, *Michelangelo's Drawings – The Science of Attribution*, New Haven–London, 1991 (a továbbiakban: PERRIG 1991), 47–49. és Ernst-Gerhard GÜSE és Alexander PERRIG (szerk.), *Zeichnungen aus der Toskana – Das Zeitalter Michelangelos*, München–NewYork, 1997, 133–135.

⁴⁷ *Crocifissione*, rézmetszet, keretezett levonata 280×175 mm. Feliratai balra lent: »*Mich. Ang. Bonarotti inv.*«, középpütt: »*Ho mors ero mors tua*«, jobbra: »*Palombus excudebat Romae 1585 / Gaspar Albertus successor Palombic*«. Bal és jobb oldalán szövegpajsz, Muretus 1581-ben publikált és az ellenreformáció követelményeihez igazodó kereszthimnuszával.

⁴⁸ A *Crucifixum Szűz Máriával és Szt. János alakjával*, c. 1550, olaj, fa, 51,4×33,6 cm képről lásd P. BORLAND, *A copy by Venusti after Michelangelo*, Burlington Magazine CIII (1961), 433–434.

A nyolc egymáshoz írt és fennmaradt levél⁴⁹ közül négyben esik szó valamiféle *Crucifixum*ról. A datálatlan, ám perdöntő levelek időrendjét Thode rekonstruálta először,⁵⁰ és bár az ő javaslatát Tolnay is és később Perrig is elvetette, Thode rekonstrukciója egy idő után a bizonyosság erejével hatott, és szinte egy teljes évszázadig meghatározó maradt a különböző múzeumokban őrzött Michelangelo-rajzok eredetiségének és tartalmának eldöntésében. Ám a tény tény marad: a levelek datálatlanok és időrendjük csak konjekturálisan valószínűsíthető. Mindenkori értelmezőiket azonban, ízlésem szerint, mindez túl csekély mértékben zavarta.



⁴⁹ Michelangelo teljes levelezésének standard kiadása: Paola BAROCCHI (szerk.), *Il carteggio di Michelangelo* (a továbbiakban: *Carteggio*). Ez a IV. kötet CMLXXXIII. levele és kérdőjelesen 1541-re datálják. Teljes szövege, a Tolnay által idézett rész kiemelésével, így hangzik: »Voleva, Signiora, prima che io pigliassi le cose che Vostra Signioria m' à più volte volute dare, per riceverle manco indegnamente che io potevo, far qualche cosa [?!] a quella di mia mano; dipoi riconosciuto e visto che la gratia d' Iddio non si può comperare e che 'l tenerla a disagio è pechato grandissimo, dico mie colpa e volentieri decte cose accetto. E quando l'arò, non per avele in casa, ma per essere io in casa loro, mi parrà essere im paradiso: di che ne resterò più obrigato, se più posso essere di quel ch' i' sono, a Vostra Signioria. / L'aportatore di questa sarà Urbino che sta meco, al quale Vostra Signioria potrà dire quando vuole che i' venga a vedere la testa c[h] 'à promesso mostràmi. [?!] E a quella mi rachomando. / Servidore di Vostra Signioria. / Michelagnio Buonarroti.«

⁵⁰ Henry THODE, *Michelangelo: Kritische Untersuchungen über seine Werke*, I–III, 1908–1913.

A Vittoria Colonna által írt levelek közül az egyikben ez áll: „*Szívemnek kedves Michelangelo uram, kérem, küldje el a Crucifixumot, még ha nincs is befejezve, mert meg akarom mutatni a méltóságos mantovai bíboros nemes urainak. Amennyiben ma nem dolgozik, átjöhetne hozzám kényelmesen beszélgetni.*”⁵¹ Ebből a levélből nyilvánvaló, hogy ekkor mindketten Rómában vannak, és attól függően, hogy mikorra datáljuk, Michelangelo vagy az *Utolsó ítélet*en, vagy a *Capella Paolina* freskóin dolgozhatott. Előbbit hivatalosan 1541. október 31-én adták át, de már 1537 óta folyamatosan dolgozott rajta. Utóbbit 1542 késő őszén kezdte el, 1544 közepe táján súlyos betegsége miatt megszakította a munkálatokat, és az első freskó, a *Szent Pál megtérése* 1545. július 12-én készült el. A másodikat, a *Szent Péter keresztre feszítését* 1545. augusztus 10. után kezdhette el, 1546 januárjában meg kellett szakítania a munkálatokat, mert ismét megbetegedett és csak 1550 márciusában – három évvel Vittoria Colonna halála után – fejezte be. Magyarán a levél 1537 és 1547 közé bármikor datálható.

Másik levelében⁵² Vittoria Colonna azt írja, hogy megkapta a *Crucifixumot*, amely az összes addig látott „festménynél” (*picturae*) jobban rögzült elméjében. Vittoria Colonna azt írja ebben a levelében, hogy „*nincs ennél szebb és jobban megcsinált, előbb és befejezettebb kép*”, majd úgy folytatja, hogy csakis azt akarja, hogy a küldött kép sajátkezűnek bizonyuljon, ha pedig nem, akkor türelemre inti magát. Ha mégis autográf, akkor mindenképpen megtartaná. „*De ha ez mégsem az öné, ám mégis elkészítene a sajátját, akkor készítse el azt, amiről előzőleg beszélünk [?!], hiszen tudom milyen nehéz lemásolni, az pedig [ki?!]*”⁵³ *csináljon egy másik dolgot, amde ha ez mégis az öné, akkor fogadja türelemmel, hogy nem kívánom többé visszaküldeni. Jól megnéztem átvilágítva, nagyítóval és tükörrel és még sohasem láttam ennél tökéletesebb (più finita) művet.*”

Ennek a levélnek évszázadokig késleltetett súlyos mellékhatásaként Deoclecio Redig de Campos a művészettörténészek 1964-es bonni nemzetközi kongresszusa

⁵¹ Carteggio IV, CMLXVI: »*Cordialissimo mio signor Michelagnelo, ve prego me mandate un poco il Crucifisso, se be non è fornito, perchè il vorria mostrare a' gentilhomini del reverendissimo cardinal de Mantua; et se voi no setti oggi in lavoro, potresti venir a parlarmi con vostra comodità.*«

⁵² Carteggio IV, CMLXVIII: »*Unico maestro Michelagnelo et mio singularissimo amico, ho hauta la vostra vista et visto il Crucifixo, il quale certamente ha crucifixe nella mia memoria quante altre picturae viddi mai. Non se po vedere più ben fatta, più viva et più finita imagine; et certo in non potrei mai explicar quanto sottilmente et mirabilmente è fatta, per il que son risoluta de non volerlo de man altri. Et però chiaritemi: se questo è d'altri, patientia; se è vostro, io in ogni modo vel torrei. Ma in caso che non sia vostro et vogliate farlo fare a quel vostro, ci parliamo prima, perchè, cognoscendo io la difficultà che ce è de imitarlo, più presto mi risolvo che colui faccia un'altra cosa che questa; ma se è il vostro questo, habbate patientia che non son per tornarlo più. Io l'ho ben visto al lume et col vetro et col specchio, et non viddi mai la più finita cosa.*« (kiemelés tölem).

⁵³ Ez a harmadik személy legvalószínűbben Marcello Venusti lehet, aki 1541-ben tért vissza Rómába, s ennek alapján a levél is e körüli dátumra keltezhető. Ám, bármennyire valószínű is, ez is csak hipotézis. Vö. PERRIG 1991.

sán⁵⁴ szólásra emelkedett és közölte, hogy megtalálta az elsőként átküldött Krisztus-festményt,⁵⁵ amelyen angyalok nélkül, kizárólag Krisztus alakja szerepel. Izgalma főként olasz kutatók körében bizonyult ragadósnak, akik régóta éltek a gyanúperrel, hogy az „Alpokon túliai” grammatikailag sem mindig értik a leveleket. Mindenesetre tény, hogy több ilyen festmény is fennmaradt – ezeket Guido Cimino 1967-ben külön kis monográfiában szemrevételezte⁵⁶ –, ami némiképp rontja Redig de Campos heurisztikus örömét.

Továbbá Michelangelo a *Carteggio* CMLXVII. levelében⁵⁷ ezt írja: „*Méltóságos marchesa, mivel Rómában vagyok, úgy vélem, nem kellett volna a keresztet Messer Tomaónak [Tomasso Cavalierinek] átadnia, hogy közvetítsen Méltóságod és közöttem, szolgálja között, hogy rendelkezésre állhassak – annál kevésbé, mert minden vágyam többet tenni méltóságodért, mint bármely más emberért a világon. De a nagy munka miatt, amiben elmerültem és elmerülök, nem tudtam ezt Méltóságod tudomására hozni. És mivel tudom, hogy tudja, hogy a szerelemnek nincs szüksége tanítómesterre, és hogy aki szeret, az nem alszik, nem lett volna szükség közvetítőre. És bár úgy tűnhetett, hogy elfelejtkeztem róla, megcsináltam azt, amiről csak azért nem beszéltem, hogy váratlan dologgal érkezhessen.*” Itt pedig egy kétféleképpen érthető sor következik: »*È stato guasto el mio d[i]segnio. Mal fa chi tanta fé [si tosto oblia].*«

Ha az »*è stato guasto el mio disegno*«-t olyan idiómaként értelmezzük, amely az örgrófné türelmetlensége miatti „*füstbe ment terv*”-re vonatkozik, arra tehát, hogy az ajándék immár nem fog a kellemes meglepetés erejével hatni, akkor így fordítandó: „*Tervem [el mio disegno] füstbe ment. Rosszul teszi, ki ennyi hűségéről elfeledkezik.*”. Ebben az esetben a beígért „kereszt” (*Crocifisso*) lehet rajz, szobor vagy akár festmény is. De ha a *disegno*t szó szerint vesszük, akkor a helyes fordítás: „*Rajzom tönkrement. Rosszul teszi, ki ennyi hűségéről elfeledkezik.*”. Ebben az esetben tehát kizárólag rajzról lehet szó.

⁵⁴ *Das Kruzifix Michelangelos für Vittoria Colonna.* = Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, II. kötet: Michelangelo, Berlin, 1967, 185–190. Ue. előzőleg: Deoclecio REDIG DE CAMPOS, *Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna*, in: Atti del Convegno di Studi Michelangeleschi, Róma, 1966.

⁵⁵ Körtefa alapon fehér gipszrétegre kent olaj és tempera, 43×28,5 cm. Mai római tulajdonosához egy 1925-ös római aukción került, és reprodukciója alapján véleményem szerint is az egyik legkvalitásosabbnak tűnő darab a *British Museum* rajzához kötődő festmények és egyéb kópiák sorában. Ugyanennek a képnek a másolata Redig de Campos közlése szerint milánói magántulajdonban található.

⁵⁶ Guido CIMINO, *Il Crocifisso di Michelangelo*, Roma, 1967.

⁵⁷ *Carteggio*, IV, CMLXVII: »*Signiora marchesa, e' non par, sendo io in Roma, che gli achadessi lasciare il Crocifisso a messer Tomao e farlo mezzano fra Vostra Signoria e me, suo servo, acciò che io la serva, e massimo avend'io desiderato di far più per quella che per uomo che io conosciessi mai al mondo; ma l'ochupatione grande in che io sono stato e sono non à lasciato conoscier questo a Vostra Signoria. E perché io so che la sa che amore non vuol maestro e che chi ama non dorme, manco achadeva ancora mezzu. E benché e' paressi che io non mi ricordassi, io facevo quello che io non dicevo, per g[i]ugnere con cosa non aspectata.*«

A kontextus szerintem a „terv” értelmezést támasztja inkább alá, mint ahogy az alábbiakban idézett levelében⁵⁸ Vittoria Colonna újfent festményt említ, amelynek hatásai (*effetti*) – úgymond – próbára teszik mindazok ítélőképességét, akik megnézik, és megtapasztalják, hogyan lehet a jóból tökéletes. „*Láthattam hát, hogy a hit mindenre képessé tesz. A legnagyobb hittel hittem Istenben, hogy természetfölötti kegyelmet ruház majd Önre, amivel ezt a Krisztust megcsinálja; majd meglátván megtapasztalhattam, hogy csodája minden tekintetben felülmúlta várakozásaimat; majd – s ez újabb bátor következménye (fatta animosa) az Ön csodáinak – arra vágytam, amit most fejezett be lenyűgözően, s amit minden részletében a legteljesebb tökélyre vitt, olyannyira, hogy nem is vágyhattam ennél szebbre és többre. S mondom önnek, hogy mennyire örülök, hogy a jobb oldali angyal olyan szép lett, mert e miatt [Szent] Mihály az ítélet napján önt, Michelangelo, az Úr jobbára helyezi. S ennek folytán csak azt tehetem, hogy imádkozom ehhez az édes Krisztushoz, amelyet ilyen jól és tökéletesen lefestett.*”

Ebből a levélből olvassa ki a szakirodalom azt, hogy Vittoria Colonna visszaküldte az első *Crucifixum*-rajzot, hogy Michelangelo rajzoljon még rá valamit. Ezt a valamit Tolnay előbb úgy interpretálta, hogy Mária és János alakjai – akikről a *Louvre* grafikai gyűjteményében több vázlatot is őriznek.⁵⁹ Később Tolnay és mások is a két kis lamentáló angyal-alakkal azonosították a bővítményeket – amire történik utalás a levélben, és egészen biztosan utólagosan kerültek a *British Museum*ban őrzött rajz előzőleg már föl vitt párhuzamos-vonalú háttérsatírozására. Szent János és Szűz Mária figurái viszont csakis a fennmaradt rajzok révén kerültek vissza a levelek kontextusába. Ezek Alexander Perrig szerint Marcello Venusti rajzai – föltehetőleg saját, Michelangelo rajza nyomán festett képéhez.⁶⁰ Azt a kérdést, hogy Venusti miért rajzolt volna egy számára már ismert eredetiről vázlatokat, és miért nem közvetlenül az eredetiről készítette festményét, Perrig nem teszi fel. A szóban forgó János-, illetve Mária-vázlatok egyébként sokkal inkább a *Szent Péter keresztre feszítésének* mellékalakjaira vonatkoznak. Ez kielégítő magyarázattal szolgálna arra a rejtélyre, hogy Mária miért férfialakban szerepel: Venusti föltehetően a *Cappella*

⁵⁸ *Carteggio IV, CMXIX: »Li effetti vostri excitano a forza il giuditio de chi li guarda et per ver-derne più exsperientia parlai de accrescer bontà alle cose perfette. Et ho visto che omnia possibilia sunt credenti. Io ebbi grandissima fede in Dio, che vi dessi una gratia sopranatural a far questo Christo: poi il viddi sì mirabile, che superò in tutti i modi ogni mia exspettatione: poi, fatta animosa dalli miraculì vostri, desiderai, quello che hora maravegliosamente vedo adempito, cioè che sta da ogni parte in summa perfectione, et non se potria desiderar più, ne gionger a desiderar tanto. Et ve dico che mi alegro molto che l'angelo da man destra sia assai più bello, perché il Michele ponerà voi Michel Angelo alla destra del Signore nel dì novissimo. Et in questo mezzo io non so come servirvi in altro che in pregarne questo dolce Christo, che sì bene et perfettamente havete dipinto [!!!], et pregar voi mi comandate come cosa nostra in tutto per tutto.«* (kiemelés tőlem).

⁵⁹ A Mária és János alakjához készített, Michelangelónak tulajdonított, fekete krétával rajzolt vázlatlapokat közli Paul JOANNIDES, *Michelangelo*, Louvre (*Drawing Gallery*-sorozat), 2003, ill. 56, 57 és 58.

⁶⁰ PERRIG 1991.

Paolina freskóihoz készült vázlatokból dolgozott, ahol egy férfialak található ebben a széttárt karú tartásban.

Könnyen elképzelhető, hogy egész egyszerűen kikölcsönözte – mert jól felhasználható volt egy Krisztus jobb oldalán elhelyezendő Mária-alakhoz. Tekintve, hogy a római *Galleria Doria Pamphilj*-ben őrzik Venusti vászonra festett olajfestményét a jobbán Mária, balján János alakját is ábrázoló keresztre feszített Krisztusról, és tudva, hogy Venusti nem csupán a Tomasso Cavalierinek készített Michelangelo-rajzokról készített festményeket, hanem a jelek szerint kifejezetten neki készített vázlatok alapján további Michelangelo-témákat is feldolgozott,⁶¹ nem zárható ki, hogy mindkét állítás igaz: Vittoria Colonna előbb rajzokat, majd mindegyikről egy-egy festményt is kapott. Paul Joannides szerint azonban valószínűbb, hogy a festményeket 1555 körül rendelte meg a Michelangelo szolgálatában álló és Vasarinál *Urbínó*ként emlegetett Francesco Amadori.⁶² Azt, hogy állítását mire alapozza, Joannides elfelejtette közölni.⁶³

A tényektől már korlátoltsága miatt is nehezen elszakadó és gyakorlatilag Michelangelo megrendelésére dolgozó Condivi félreérthetetlenül két rajzról beszél. Ami Condivi, illetve Colonna testimoniumának ellentmondását illeti, ez többféleképpen feloldható, többek között úgy, hogy a *disegno* és a *dipinto* a 16. században még fölcserélhető fogalmak, főként egy olyan kékharisnya esetében, aminő a pescarai örgrófné volt.

Azt, hogy a keresztre feszített Krisztus mit csinál Michelangelo szándékai szerint: panaszkodik – miként ezt a teológiai kérdésekben járatlan, ám Michelangelo közvetlen közelében dolgozó Condivi írja, avagy Atyjának ajánlja lelkét – amint azt a teológiai vitákat mindig kerülő vagy elmosó Vasari mondja⁶⁴ – a fennmaradt képek alapján eldönthetetlen. Éppen ezért nevetségesnek érzem, amikor értelmezésükhöz Savonarola vagy akár Bernardino Occhino prédikációiból idéznek, mert egyrészt – a kép természete szerint – egész egyszerűen lehetetlen eldönteni, hogy Krisztus panaszkodik,⁶⁵ miként Condivi tudja, avagy Atyjának ajánlja lelkét,⁶⁶ miként Vasari írja, másrészt egyetlen általam ismert teológiai okfejtést sem illusztrál és – a kép természete szerint – nem is illusztrálhat.⁶⁷ Összes fennmaradt 16. századi reproduk-

⁶¹ Így pl. neki tulajdonítják a *Krisztus ostorozása* témát (*National Gallery*), a *Krisztus feltámadását* (*Fogg Art Museum* – ezt PERRIG 1991 Giulio Clovionak attribálja!) és a *Krisztus a Getszemáni kertben* képet (Berlin, *Gemäldegalerie*).

⁶² JOANNIDES, *i. m.*, 90.

⁶³ Ami azért kínos, mert Urbino özvegyétől került Firenzébe a ma Venustinak tulajdonított *Angyali üdvözlés* kartonja, amiről viszont tudható, hogy nem Vittoria Colonnának készült.

⁶⁴ Így pl. gátlástalanul ülő Krisztusként írja le az *Utolsó ítélet* szakáll nélküli és a végítéletet mintegy karmesterként, állva celebráló Krisztus figuráját – amit katolikus oldalon a Trentói zsinat óta kifogásolnak.

⁶⁵ Vö. Máté 27, 46–47. és Márk 15, 34. Zsoltárok 21, 2.

⁶⁶ Vö. Zsoltárok 30, 6 és Lukács 23, 46: „Atyám, kezedbe ajánlom lelkemet”.

⁶⁷ Occhino pl. az „Éli, éli, lámá szábáktáni?” botrányát azzal a meglepő ötlettel vélte enyhíteni, hogy Jézus ebben az esetben arra kéri az Urat, hogy büntesse még tovább, hiszen az emberek nála megalázóan többet fognak szenvedni. Vö. az „Üss Józsi, üss!” viccel.

ciójának legfeltűnőbb és nyilván az eredetire visszavezethető vonása, hogy formabontó módon a még élő Jézust ábrázolja, akinek alakja sokkal inkább együtt lebeg a kereszttel, semmint függ rajta – ha úgy tetszik nem narratív Passió-ábrázolás, hanem régi-új kegykép. Továbbá az utólagos reprodukciókon olyan feliratok tűnnek föl, amelyek kifejezetten ellenreformációs üzeneteket hordoznak.

Mint láttuk, Michelangelo és Vittoria Colonna egymáshoz írt nyolc levele kivétel nélkül datálatlan, és mint láttuk, referenciáik is csak konjekturálisan rekonstruálhatók. Az érdekeltek valamelyike által datált levél kizárólag a *Krisztus a szamariai asszonnyal* c. képhez fűzhető – Vittoria Colonna 1541. júl. 20-án keltezett levele –, ennek a képnek a fennmaradt változatait azonban általában be sem vonják a teológiai értelmezésekbe,⁶⁸ mert a liverpooli *Walker Art Gallery* tulajdonában lévő *Krisztus a szamariai asszonnyal* c. képet a legutóbbi időkig az adományozó William Roscoe-n kívül, soha senki nem tartotta eredeti Michelangelo-műnek.⁶⁹ Nemrég letisztították, és kiderült, jóval magasabb, mint eddig gondolták, úgyhogy ma újfent terítékre került és szenvedélyes vitákat vált ki eredetisége. Ha igaz, hogy ez a bizstrumrajz az eredeti Colonnának küldött kép, akkor egyben jó érv lehet azok kezében, akik a „Rajz vagy festmény?”-mücsonton rágódnak, hiszen a gipszrétegbe tollal karcolt rajz összességében kifejezetten festői hatású.



⁶⁸ TOLNAY 1960, 133, 27. jegyzet.

⁶⁹ TOLNAY 1960 Beatrizet metszetét tartotta a szerinte elveszett eredetihez legközelebb álló műnek, a liverpooli bizstrumrajzot a futottak még kategóriában említi a *Louvre*-ban (*Inv. no. 766*) őrzött rajzmásolat és annak a rajzmásolatnak a társaságában, amelynek pusztán a *Courtauld Institute*-béli *Witt Library*ben őrzött fényképét ismerte. PERRIG 1991 meg sem említi a liverpooli képet, viszont említi a genfi *Martin Bodmer Foundation* tulajdonában lévő feketekréta vázlatot (436×337 mm), amelyet ő Marcello Venusti eredetiről készített vázlatrajzának tart.

»NON VI SI PENSA QUANTO SANGUE COSTA«
Michelangelo and the Pictures Produced for Vittoria Colonna

Relying on a tacit, more than hundred year old consent, historians of art have made recurring attempts to show the direct influence of the new catholic ideas of the so called Viterbo circle on Michelangelo's late drawings sent to Vittoria Colonna. The consent have prevailed despite the fact, also well known in art history for more than a century, that the only remaining sources for the relationship between Michelangelo and Colonna amount to no more than eight undated letters, some undated sonnets, and a treaty by Francisco de Hollanda, entitled *Four Roman Dialogues*, whose documentary value is more than questionable. In my study, starting from the information provided by Condivi and Vasari in their biographies of Michelangelo, I attempt to identify the drawings that Michelangelo could have sent Colonna, and, arguing against the age-old consent, I am giving reasons why it is impossible to reach any conclusions from the drawings concerning Michelangelo's religious convictions.