

(Ne)ambivalentiškas požiūris į Michelangelą Federico Borromeo traktatuose *De pictura sacra* ir *Musaeum*

Tomas Riklius

Anglistikos, romanistikos ir klasikinių studijų institutas
Vilniaus universitetas
El. paštas tomas.riklius@ff.vu.lt
ORCID iD 0000-0003-3392-0084

Anotacija. Straipsnyje aptariamas Renesanso kūrėjo Michelangelo Buonarroti vaidmuo XVII a. Federico Borromeo meno teorijos traktatuose *De pictura sacra* ir *Musaeum*. Šiuose veikaluose pastebimas ambivalentiškas menininko vertinimas: vienoje teksto dalyse Buonarroti giriamas už techniką ir prilyginamas Antikos kūrėjams, kitur peikiamas už tam tikras istorinio vaizdavimo klaidas. Vis dėlto, detaliau išanalizavus Borromeo traktatus ir juos lyginant su kardinolo formuota didaktine sistema Milane naujai įkurtoje *Accademia del disegno*, galima matyti, kad Borromeo požiūris į Michelangelą yra nuoseklus, o vertinimas palankus. Buonarroti, kaip ir kiti žymūs Renesanso menininkai, *De pictura sacra* ir *Musaeum* tekstuose įgyvendina retorinę funkciją ir padeda apibrėžti teologinius bei estetinius reikalavimus pavyzdiniam potridentinio katalikų religinio meno kūrėjui.

Reikšminiai žodžiai: Federico Borromeo, Michelangelo Buonarroti, meno teorija, meno kritika, baroko kultūra, ankstyvieji modernieji laikai.

(Not an) ambivalence toward Michelangelo in Federico Borromeo's *De pictura sacra* and *Musaeum*

Summary. This article discusses the role of Michelangelo Buonarroti in the Seventeenth-century art theory treatises of Cardinal Federico Borromeo *De pictura sacra* and *Musaeum*. In the referred text we can notice an ambivalent approach to the artistic genius of Buonarroti. In several cases Borromeo mentions Michelangelo as an artistic example who equalled or even exceeded the great artists of Antiquity, albeit in other paragraphs the author criticises the artist for his aesthetic fallacy. A close reading of *De pictura sacra* and *Musaeum*, as well as an analysis of Borromeo's didactic programme in the newly established *Accademia del disegno* in Milan allows to heed that Cardinal was rather an admirer of Michelangelo's personality and talent. In *De pictura sacra* Buonarroti and other Renaissance Masters serve a rhetoric function and allow to conceptualise the theological and aesthetic framework for a post-Tridentine Catholic religious art.

Keywords: Federico Borromeo, Michelangelo Buonarroti, art theory, art criticism, baroque culture, Early modern period.

Kontradikcija ir emocinis ambivalentiškumas dažniausiai pateikiami kaip esminiai narytiniai baroko kultūros bruožai: statiškumas priešinamas judėjimui, gyvybė – mirčiai, sakralumas – profaniškumui. Baroko kultūros meninę ekspresiją galima apibūdinti kaip renesansinės tradicijos baigtį, tačiau, analizuojant katalikiškus XVI a. pab.–XVII a. pr. Italijos pusiasalyje išleistus teorinius meno traktatus, sunku atrasti tikslią estetinės minties raidos pokyčio vietą. Pasibaigus bažnytiniam Tridento susirinkimui (1563 m. gruodį) pradėtuose rašyti teoriniuose veikaluose¹ siekta apibrėžti pagrindinius potridentinės Katalikų bažnyčios estetinio vertinimo kriterijus, dažnai paremtus griežta XVI a. vidurio dailininkų, kurie nuo XX a.² įvardijami kaip manieristai, prasižengimų istoriškumui kritika. Ne išimtis 1624 m. išleistas Milano arkivyskupo kardinolo Federico Borromeo traktatas *De pictura sacra* ir 1625 m. parašytas veikalas *Musaeum*, kuriuose neva pastebimas ambivalentiškas požiūris į Michelangelą Buonarroti. Borromeo savo tekstuose ne kartą mini Buonarroti kaip pavyzdį kitiems dailininkams, tačiau kai kur atrodo, kad dailininkas yra peikiamas už vaizduojamų figūrų dirbtinumą ir vaizdavimo klaidas.

JAV tyrėja Pamela M. Jones daugumą savo mokslinių darbų yra paskyrusi kardinolo Borromeo Milane įkurtos *Academia Ambrosiana* meninei ir didaktinei programai tirti, taip pat veikalų *De pictura sacra* ir *Musaeum* kontekstinėms analizėms (Jones 1993; 1997). Jones ir italų mokslininkė Paola Barocchi yra šiek tiek aptarusios retorinį Michelangelo vaidmenį kardinolo Borromeo traktatuose (Barocchi 1961), tačiau tik XX a. pabaigoje aktyviau pradėtas tyrinėti filosofinis ir teologinis Federico Borromeo palikimas stokoja detalesnių kontekstinių, teorinių, idėjų istorijos ir estetikos teorijos tyrimų, ypač vertinant Borromeo požiūrį į Michelangelą.

Šiame straipsnyje norima detaliai išanalizuoti estetines ir retorines priežastis, dėl kurių Borromeo veikaluose *De pictura sacra* ir *Musaeum* Buonarroti pavyzdys vienu metu galėjo būti suvoktas ir kaip genijaus provaizdis, ir kaip potridentinės Katalikų bažnyčios kritikuojamos manierizmo estetikos šaltinis. Straipsnio tikslas – atidžiai skaitant ir analizuojant Borromeo teorinius tekstus kaip pirminį šaltinį, suklasifikuoti teiginius, kodėl Buonarroti yra vienas pagrindinių cituojamų estetinių pavyzdžių *De pictura sacra* bei *Musaeum* tekstuose, ir patikrinti nusistovėjusias apriorines nuomones apie ambivalentišką katalikų kardinolo santykį su Michelangelu.

1. Besikeičianti estetinė paradigma

Dėl daugybės istorinių įvykių ir socialinių pokyčių Ilguoju vadinamame šešioliktajame amžiuje estetinė teorija ir praktika patyrė laipsnišką raidą nuo brandžiojo Renesanso ir manierizmo iki ankstyvojo baroko. Šios estetinės minties kaitos esmine teorine problema

¹ Pradedant Ludovico Dolce traktatu *Dialogo della pittura* (Dolce 1557), į kurį vietomis referuoja Giovanni Andrea Gilio veikale *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (Gilio 1564). Taip pat minėtina: šv. Karolio Borromeo *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (Borromeo 1577), Gabriele Paleotti *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Paleotti 1582), Antonio Possevino SJ *Bibliotheca selecta* (Possevino, SJ 1593) ir Federico Borromeo *De pictura sacra* (Borromeo 1624).

² Mintis laikyti manierizmą atskira ar pereinamąja nuo sistemiško ir brandaus Renesanso meno epocha iškelta XX tarptautiniame meno istorijos kongrese Niujorke 1961 m. (Pinelli 1993, 38).

tapo meninė imitacija (Barasch 1985, 234). Ankstyvuosiuose XVI a. meno traktatuose vyrauja meninės raiškos (stiliaus, naujumo, išskirtinumo) vertinimas (Barasch 1985, 321), o XVI a. pabaigoje menui pradėti taikyti nauji estetiški kriterijai: tikroviškumas, realistiškumas ir istorinis tikslumas. Potridentiniai ankstyvųjų modernųjų laikų meno teoretikai pagrindine manierizmo grėsme laikė menininko savivalę ir naujumo siekį, kuris netiko kuriant sakralius atvaizdus (Muraoka 2015, 126). Tuo pat metu teoriniuose meno traktatuose pradėta formuoti baroko estetika išskėlė emocijų ir paveikaus stiliaus poreikį (Blunt 2018, 10), kurio nebeatitiko idealizuotas ir metaforizuotas mikelandželiškas grožio supratimas (Barasch 1985, 194; Blunt 2009, 68). Tai gana akivaizdžiai pastebima, pavyzdžiui, lyginant florentiečio meno istoriko Giorgio Vasari pirmąjį *Le vite* leidimą (Vasari 1550) su jau po Tridento susirinkimo pasirodžiusiu atnaujintu ir papildytu leidimu (Vasari 1568). Pirmame leidime Vasari primygtinai siūlo sekti meniniu Michelangelo pavyzdžiu, o antrajame galime pastebėti pasikeitusį estetinį vertinimą – čia Vasari jau siūlo siekti meninės sintezės (Barocchi 1984, 35–53; Jones 1993, 47–50) sekant geriausias skirtingų dailininkų technikas ir estetinę raišką (Dempsey 1986, 246–247).

Pasikeitęs požiūris į Michelangelą pastebimas ir iš permainių meninių užsakymų rinkoje. Darbai, įgyvendinti Romoje XVI a. pabaigoje, nebeatkartuoja Michelangelo manieros – sekama venecijietiška Tiziano arba toskanietiška Correggio ir Raffaello estetika (Strinati 1980, 32–33). Kitose Italijos pusiasalio teritorijose taip pat imta simpatizuoti dramatiškai, emocionaliai ir paveikiai Carracci, Barocci ar Santi di Tito estetikai, susijusiai su Lombardijos mokykla (Muraoka 2015, 35).

Istorikas H. Outram'as Evennett'as pabrėžė, kad svarbus veiksnys XVI a. Katalikų bažnyčioje buvo krikščioniškas optimizmas (Outram Evennett 1968, 23–25), kurio įtaka aiškiai pastebima ir estetinėje raiškoje (Prodi 1984, 8; O'Malley, SJ 2013, 120). Optimistiškas Filippo Neri dvasingumas, kuriuo sekė ir Federico Borromeo (Jones 1993, 9), nebuvo toks griežtas ir linkęs į asketizmą, matomą ankstyvesniuose Gilio ar Paleotti meno teorijos traktatuose, tačiau taip pat propagavo turinio pirmumą prieš formą sakraliame mene (Wittkower ir Jaffe 1972, 40). Michelangelo freską „Paskutinis teismas“ Vatikano Siksto koplyčioje Gilio vertino kaip nepagrįstos alegorinės egzegezės pavyzdį, kuriam reikia atskiros paaiškinimo (Stowell 2015, 300). Taigi po Tridento susirinkimo Michelangelo tapyba imta kritikuoti ne tik dėl pasikeitusios estetinės paradigmos, bet ir dėl teologinių netikslumų ir neaiškumo – kitaip tariant, dėl formos pirmumo prieš turinį.

2. Borromeo meninė reforma ir Michelangelas

Federico Borromeo santykį su Michelangelu padeda atskleisti kardinolo pradėta meninė reforma Milano arkivyskupijoje bei naujai įkurtoje Šv. Ambraziejaus dailės akademijoje, bibliotekoje ir galerijoje (*Veneranda biblioteca Ambrosiana, Accademia del disegno* ir *Pinacoteca Ambrosiana*). Šia reforma siekta rengti dailininkus, kuriančius Tridento susirinkimo dvasių atitinkančius meno kūrinius. Minėtina, kad teorinius traktatus, skirtus potridentiniam katalikiškam menui aptarti, rašė tiek Borromeo mokytojas, Bolonijos arkivyskupas kardinolas Gabriele Paleotti, tiek pats Milano arkivyskupas ir kiti katalikų autoriai, tačiau vienintelis Borromeo tikslingai kūrė pavyzdinio meno kolekciją, kuri iliustruotų katalikiškosios reformos estetinius principus (Jones 1993, 98).

Pamela M. Jones, tyrinédama estetinius ir didaktinius *Accademia del disegno* principus, pastebi, kad Borromeo viename pastate įkurtą meno akademiją, galeriją ir biblioteką laikė integraliomis edukacinės sistemos dalimis (Jones 1993, 43). Pavyzdžiui, Akademijos taisyklėse studentams nurodoma analizuoti ir bandyti atkartoti kolekcijoje sukauptus meno kūrinius³, tarp kurių galima rasti Botticelli, Leonardo da Vinci, Tiziano, Raffaello, Brueghel'io ir kitų Renesanso kūrėjų darbus⁴. Iš kardinolo korespondencijos su menininkais, meno agentais ir mecenatais žinome, kad Borromeo meno kūrinius atrinkdavo pagal jų siužetą, stilistiką ir meninę reprezentaciją, taip pat siekė aiškiai atskirti religinį ir pasaulietinį meną (Marghetich 1988, 108). Visoje kolekcijoje iš 111 religinei tematikai skirtų darbų 74 proc. sudarė tradicinės religinės scenos ir devociniai atvaizdai, o 26 proc. – peizažai ir Dievo Motinos, apsuptos gėlių girliandomis, ikonografinis tipas (Jones 1993, 80). Įdomu, kad tarp religinės tematikos darbų patenka ir tuo metu Michelangelui priskirtas senio galvos eskizas⁵, kuris Borromeo *Musaeum* tekste stilistiškai lyginamas su greta kabančiu da Vinci⁶ moters profilio paveikslu⁷, nors Borromeo ir manė, kad Michelangelo darbuose matyti per didelė religinio ir pasaulietinio turinio maišasis⁸.

Kaip matysime toliau, remdamiesi paties Borromeo tekstais, žinoma, kad kardinolas, formuodamas *Accademia del disegno* edukacinę sistemą ir *Pinacoteca Ambrosiana* kolekciją, stengėsi įtraukti visus meninius pavyzdžius, kuriuos manė esant estetiškai ir teologiškai sektingus. Kolekcijoje buvo ir tuo metu Michelangelui priskirtas piešinys, kuriuo Borromeo itin didžiavosi⁹, todėl galime daryti išvadą, jog Milano arkivyskupas tam tikrus Buonarroti darbus laikė sektingais estetiniais pavyzdžiais.

³ *Leges observandae in Academia*, §6: *Exercitationes et studia Academiae haec erunt: Varias humani corporis partes ad vivum effingere; facere anaglyptica sive eminentia opera, et ea delineare, illustriumque Pictorum tabulas et signa exprimere* („Pratimai ir studijos Akademijoje yra šie: gyvai piešti įvairias žmogaus kūno dalis; kurti gilius bei iškilus reljefus ir juos piešti, pamėgdžioti žymių dailininkų paveikslus ir skulptūras“ (čia ir toliau, jei nenurodyta kitaip, – autoriaus vertimas)).

⁴ Tikslų kolekcijos darbų aprašymą galima rasti 1625 m. išleistame Borromeo veikalė *Musaeum* (Borromeo 1625), taip pat internetiniame šiuolaikinės galerijos kataloge <<https://www.ambrosiana.it/scopri/collezioni/>>.

⁵ Borromeo manė, kad eskizas sukurtas Michelangelui tapant „Paskutinį teismą“ Siksto koplyčioje, tačiau jokių duomenų apie tokį ar panašų darbą dabartinėje Akademijos kolekcijoje nėra. Dabar manoma, kad tai tik Michelangelo kopija (Rossi ir Rovetta 1997, 103).

⁶ Paveikslas buvo skiriamas da Vinci. Manyta, kad paveiksle vaizduojama Ludovico Sforzos žmona Beatrice d'Este. Dabar paveikslas priskiriamas Ludovico Sforzos dvaro dailininkui Giovanni Ambrogio De Predis (Krzyżagórska-Pisarek 2015).

⁷ *Musaeum*, 37: *Haud longe inde pendet factum a Michele Angelo caput; quod Artifex ille inter exemplaria cetera sibi praeparasse creditus est, cum Romae ludicium pingeret; congruitque opportune, ut in Museo hoc nostro iungeretur huic aliud Leonardi caput, quo Principium nostrarum unam exprimendo, in graphidis certamen revocasse priorem illum est visus* („Netoli nuo čia kaba Michelangelo nutapyta galva, kurią, manoma, pats dailininkas paruošė kartu su kitais [paruošiamaisiais] atvaizdais, kai Romoje tapė [Paskutinį] teismą. Vykusiai sutapo, kad šiame mūsų Muziejuje greta jo yra ir kita Leonardo [nutapyta] galva, kuri vaizduoja vieną mūsų princesę, ir atrodo, kad pastaroji tarsi pakvietė pirmtaką [Leonardą] į rungtynes teptuku“).

⁸ Kaip pavyzdį Borromeo mini Charoną valtyje, pavaizduotą „Paskutinio teismo“ freskoje (*De pictura sacra* 1.5).

⁹ Minėtina, kad tai ne vienintelis toks pavyzdys kolekcijoje. Negalédamas gauti sektingų pavyzdžių originalų, Borromeo stengdavosi įsigyti jų paruošiamuosius piešinius. Geriausia to iliustracija – Raffaello freskos „Atėnų mokykla“ iš *Stanze di Raffaello* Vatikane paruošiamasis eskizas anglimi (Joannides 1983, 82).

3. Borromeo požiūris į XVI a. menininkus

Borromeo, katalikiškos humanistinės tradicijos mokinys, *De pictura sacra* kalbėdamas apie meną ir jo tinkamumą pirmiausia pateikia pavyzdžių iš Antikos, bet greta jų pirmojoje knygoje minimi ir trys Renesanso menininkai: Tiziano (*De pictura sacra* 1.9), Annibale Fontana (*De pictura sacra* 1.11) ir Michelangelas (*De pictura sacra* 1.5, 1.8, 1.10, 1.11, 1.12). Antroje traktato knygoje vėl minimas Buonarroti (*De pictura sacra* 2.1, 2.6, 2.10, 2.13 (du kartus)), taip pat Leonardo da Vinci (*De pictura sacra* 2.4), Gaudenzio Ferrari (*De pictura sacra* 2.10), Cimabue ir Giotto (*De pictura sacra* 2.11), architektas Pellegrino Tibaldi (*De pictura sacra* 2.13 (tris kartus)).

Vertinant Borromeo priešastis *De pictura sacra* tekste minėti būtent šiuos kūrėjus, galima išskirti dvi argumentacijų grupes: a) dailininkai, įvardijami kaip geriausi estetiniai pavyzdžiai ir pasirenkami dėl jų sąsajų su Milanu; b) dailininkai, įvardijami kaip geriausiai įvaldę meninę techniką ir turintys didžiausią įtaką kitiems menininkams.

Pirmajai grupei reikėtų priskirti: 1) da Vinci, kurio freska „Paskutinė vakarienė“ *Santa Maria delle Grazie* vienuolyno refektoriume minima kaip teisingo biblinio siužeto vaizdavimo pavyzdys ir nuostabus darbas (*mirabile opus*); 2) Ferrari, kuris gyveno, kūrė Milane ir yra įvardijamas kaip garsus dailininkas (*magnum in pictura nomen*); 3) Fontana, gimęs ir dirbęs Milane, „giriamas už meninę techniką, pamaldumą ir nuosaikumą“ (*artis suae excelentia, tum pietate etiam modestiaque laudatum*); 4) Pellegrino, įvardijamas kaip Michelangelo mokinys ir Milano katedros architektas.

Antrąją grupę sudaro: 1) Cimabue ir Giotto, kurių freskos minimos kaip teisingo ir istoriškai tikslaus atvaizdavimo pavyzdžiai; 2) Michelangelas (jo paminėjimus aptarsime kitoje dalyje); 3) Tiziano, įvardijamas kaip geriausias (*summus*), o jo paveikslas yra *Pinacoteca Ambrosiana* kolekcijoje.

Da Vinci, Tiziano ir Michelangelą kaip įtakingus bei itin talentingus menininkus įvardija ir kiti XVI a. teorinių meno traktatų autoriai, pavyzdžiui, Paolo Pino *Dialogo di pittura* (Pino 1548, 126–127), tačiau nei Pino, nei kiti už Borromeo ankstesni autoriai neskiria tiek dėmesio atskiriems meno kūriniams, jų estetiniam ir teologiniam vertinimui. Išimtis yra jau minėtas Gilio traktatas, kuriame Michelangelo „Paskutinis teismas“ pasirenkamas kaip pretekstas diskutuoti apie teologiškai teisingą meninį atvaizdavimą. Borromeo teksto naujumu reikėtų laikyti autoriaus gebėjimą atrinkti ir pateikti žymiausius ir geriausius pavyzdžius, apie kuriuos, tikėtina, buvo girdėję ar juos matę dauguma *Accademia del disegno* studentų. Nesiekiamo, kaip darė Borromeo pirmtakai, rašyti vien teorinį veikalą. Tokį argumentą pagrindžia ir lokaliai svarbių menininkų įtraukimas į tekstą (žr. pirmąją išskirtą grupę). Šiame kontekste Michelangelo retorinis vaidmuo, kuris abiejose *De pictura sacra* knygose įvardijamas net 10 kartų, įgyja ypatingą svarbą.

4. Michelangelas *De pictura sacra* tekste

Michelangelo paminėjimus *De pictura sacra* tekste (Borromeo mini Michelangelo klaidas vaizduojant biblines scenas, giria jo meistrystę ar asmenybę) galima suskirstyti į tris grupes:

- a) išskiriamos istorinės klaidos: 1) Charono vaizdavimas „Paskutinio teismo“ freskoje (*De pictura sacra* 1.5); 2) per jaunos Mergelės Marijos vaizdavimas Pietoje (*De*

pictura sacra 1.8); 3) minimas per daug raudonas šv. Petro veidas Siksto koplyčioje (*De pictura sacra* 1.12); 4) komentuojami Michelangelo nutapyti besparniai angelai (*De pictura sacra* 2.6); 5) peikiamas nuogų kūnų vaizdavimas danguje (*De pictura sacra* 2.10);

- b) giriamas Michelangelo talentas ir meistrystė: 1) minima, kad Michelangelo talentas prilygo Antikos meistrams ir netgi juos pralenkė, tapant kojas (*De pictura sacra* 1.10); 2) pasakojant apie Pellegrino Tibaldi, Michelangelas nurodomas kaip jo mokytojas ir įvardijama Buonarroti meistrystė (*De pictura sacra* 2.13);
- c) aptariamas Michelangelo išsilavinimas, dosnumas ir krikščioniškas pamaldumas: 1) pasakojama istorija, kad dailininkas, neturėdamas kuo sušelpti elgetą, greitai sukūrė galvos eskizą, kurį liepė eiti parduoti (*De pictura sacra* 1.11); 2) aptariamas dailininko literatūrinis išsilavinimas ir gebėjimai (*De pictura sacra* 2.1).

Pusę paminėjimų sudaro kritika, tačiau polemizuojama tik su tam tikrais, itin specifiniais meniniais sprendimais, kurie galimai nusižengia istorinei tiesai, Biblijos tekstui ar realistiškumui. Vis tik *De pictura sacra* tekste esantys Michelangelo paminėjimai neturėtų būti laikomi Borromeo kritika menininkui. Autorius tiesiogiai neišreiškia nė vieno neigiamo Michelangelo darbų vertinimo, bet pasitelkia nuasmenintas gramatinės konstrukcijas: apie Charono vaizdavimą teigiama, kad tai „buvęs mažiausiai girtinas šio Menininko sumanymas“ (*De pictura sacra* 1.5: *idque minime laudabile inventum Artificis illius fuit*), kalbant apie *Pietà* skulptūrą, taip pat pasitelkiama nuasmeninta teiginio forma „ir netrūksta [tokių]“ (*De pictura sacra* 1.8: *nec desunt*). Kitose kritiškose teksto vietose Borromeo taip pat vartoja nuasmenintas konstrukcijas, neišsakydamas vertinimo pirmuoju asmeniu: „šios klaidos Michelangelo neišvengė“ (*De pictura sacra* 1.12: *quam culpam Michael Angelus non vitavit*), „dėl to aiškiai suklydęs Michelangelas buvo nubaustas“ (*De pictura sacra* 2.10: *in quo Michael Angelus manifeste lapsus dedit poenas*).

Kalbėdamas apie besparnių angelų vaizdavimą, kardinolas lyg ir kritikuoja tokią meninę išraišką, bet čia pat pateikia teorinį paaiškinimą, kodėl ji įmanoma. Argumentuojama remiantis Homero nuomone, kad dievai (ar dieviškos būtybės) nėra žmonės, todėl jiems nereikia skleisti sparnų ar žengti žingsnių, norint judėti. Šiuo paaiškinimu sukuriama papildomas argumentas apie humanistinį Michelangelo išsilavinimą, be to, akivaizdu, kad Borromeo Michelangelo sprendimą taip vaizduoti angelus laiko teologiškai teisingu, nes nutapyti angelai yra „netobuli jų prigimties atvaizdai – tarsi simboliai ar pavidalai“ (*De pictura sacra* 2.6: *sed imperfecta quaedam simulacra sive symbola et figurae naturae eorum*).

Panašu, kad visa *De pictura sacra* randama kritika Michelangelui veikiau yra retorinė priemonė tam tikriems argumentams išdėstyti, pasitelkus gerai žinomą meno kūrinį ar estetinį pavyzdį, kaip tai daro ir Gilio¹⁰ (Gilio 1564, 144–145), bet ne asmeninis Borromeo vertinimas. Šį teiginį galima papildyti apžvelgus Michelangelo paminėjimus kitame Borromeo veikle *Musaeum* – čia referuojama į ne vieną menininką, kurio darbai yra *Pinacoteca Ambrosiana* kolekcijoje. Šiame tekste apskritai nėra kritiškų pastabų Buonarroti

¹⁰ Gilio, pasakodamas apie šv. Pauliaus atvaizdą, esantį Šv. Pauliaus koplyčioje Vatikane, kalba apie tai, kad Michelangelas neteisingai pavaizdavo seną Apaštalą kelyje į Damaską, nes iš tikrųjų šv. Pauliaus buvo dar visai jaunas. Išsakoma mintis, kad Michelangelo, visų dailininkų princo, klaidos yra daug didesnės negu kitų kūrėjų.

ir visi septyni paminėjimai (*Musaeum* 10, 11, 37, 69, 71, 72, 74) skirti Michelangelo meistrystei ir talentui pagirti: 1) Michelangelas minimas kaip pranokęs kitus dailininkus tapydamas pėdas (*Musaeum* 10); 2) kalbant apie Tiziano talentą, argumentas sustiprinamas teiginiu, kad net pats Michelangelas dailininką pripažino beveik jam prilygstantį ar net jį pranokstantį (*Musaeum* 11); 3) lyginant jau minėtą Michelangelo galvos eskizą su Leonardo tapytu paveikslu, abu darbai giriami dėl jų *disegno*¹¹ (*Musaeum* 37); 4) Michelangelo darbai įvardijami kaip puošę Florenciją (*Musaeum* 69); 5) išsakoma mintis, kad būtų naudinga, jei dailininkai turėtų Michelangelo eskizus, iš kurių galėtų mokytis, taip pat pabrėžiamas Michelangelo gebėjimas apgalvoti darbus ir šių darbų užbaigtumas kuriant eskizą (*Musaeum* 71); 6) Borromeo mano, kad Michelangelo darbai ir jų kopijos *Pinacoteca Ambrosiana* yra pavyzdys visiems, kurie nori mokytis (*Musaeum* 72); 7) Michelangelo meniniai gebėjimai lyginami su Antikos kūrėjų meistryste (*Musaeum* 74).

Koreguodamas ir parašėse komentuodamas *Musaeum*, Borromeo savo ranka yra palikęs ne vieną pagyrą Buonarroti, o Siksto koplyčios „Paskutinio teismo“ freską įvardijęs kaip nuostabią (Rovetta 2006, 110–135). Borromeo požiūrį į Michelangelą *Musaeum* tekste geriausiai atskleidžia *Musaeum* 71–72 paragrafai, kuriuose galima matyti ne tik didaktinės *Accademia del disegno* programos tikslus, bet ir kardinolo estetinio vertinimo kriterijus. Michelangelas yra geriausias pavyzdys, iš kurio turi mokytis būsimi menininkai.

Minėtinos ir netiesioginės aliuzijos į Michelangelą ar jo darbus *De pictura sacra* tekste. Jones ir Barbara Agosti (Borromeo 2010, 232–233; 1994, 4:25) pastebi, kad skyriuje apie nuogumą Borromeo referuoja į Michelangelą, kalbėdamas apie supintas šventųjų vyrų ir moterų blauzdas¹². Nors pats kūrėjas neminimas, tačiau faktai apie žinomą menininką, kurio darbai buvo *ištaisyti*, gana aiškiai nurodo į „Paskutinio teismo“ freskos dalinį užtappymą 1564 m.¹³ Netiesioginė nuoroda į Buonarroti taip pat matyti, kai Borromeo kalba apie neteisingai nutapytą šv. Paulių ilga žila barzda jo atsivertimo akimirką (*De pictura sacra* 1.8). Tekste minimas „tam tikras dailininkas“ (*aliquis*) ir neaišku, ar tai yra pagrįsta aliuzija į Michelangelą, tačiau to paties skyriaus pabaigoje Buonarroti paminėjimas atitiktų Borromeo rašymo stilių, taikomą keliose kitose *De pictura sacra* vietose. Pavyzdžiui, kai kalbama apie Asyžiaus bazilikos freskas, jų kūrėjai Cimabue ir Giotto paminėti tik po kelių pastraipų (*De pictura sacra* 2.11). Be to, žinome, kad Borromeo tikrai turėjo galimybę apžiūrėti *Cappella Paolina* esančias Michelangelo freskas¹⁴.

¹¹ Žodis itališkai reiškia *piešinį*, tačiau Borromeo ir kitų XVI a. autorių tekstuose jis turi spalvų gyvumo, linijų graškštumo ir estetinio puikumo konotaciją.

¹² *De pictura sacra*, 1.7: *At nonnulli nuda etiam faciunt crura Sanctorum et Sanctarum, atque ita prope apertant ea inter se, ut incommoda aliqua cogitatio subire inde animos possit. Quae res magni nominis Artificem apud posteros dedecoravit, ita ut ex eius tabulis id tolli mendum necesse fuerit* („ir ne vienas taip pat tapo šventųjų vyrų ir moterų blauzdas taip kone susipynusias, kad sielas gali apimti kokia nors nemaloni mintis. Šitai vėlesniais laikais nuplėšė vieno žinomo menininko garbę ir dėl to iš jo paveikslų šitai buvo būtina panaikinti“).

¹³ 1564 m. vienas iš Michelangelo mokinių – Daniele da Volterra – popiežiaus Pijaus IV įsakymu *al fresco* technika pertapė šv. Blažiejų ir šv. Kotryną Aleksandrietę ir *al secco* užtapė beveik 40 figūrų, pridengdamas jų nuogumą (Freedberg 1993, 477–485).

¹⁴ Būdamas kardinolas, Borromeo dalyvavo 1590 m., 1591 m., 1592 m., 1605 m. ir 1623 m. konklavose. Detalioje Borromeo biografijoje aprašoma 1605 m. konklava ir kardinolų pokalbiai Siksto bei Pauliaus koplyčiose (Rivola 1656, 288), tad jis turėjo ne vieną progą pamatyti Michelangelo freskas, vaizduojančias šv. Pauliaus atsivertimą ir šv. Petro nukryžiuojimą.

Dar viena netiesioginė aliuzija į Michelangelą pastebima, kai Borromeo dėsto argumentus apie Šv. Trejybės vaizdavimą (*De pictura sacra* 2.1). Pasak kardinolo, klaidinga vaizduoti Dievą Tėvą kaip seną vyrą su ilga žila barzda, tačiau jį galima vaizduoti kaip žmogų tam tikruose Senojo Testamento siužetuose, pavyzdžiui, kai jis pasirodo pirmajam žmogui Adomui (*Prima Divinitatis Adamo sese sub oculos dedit*). Atskiros detalės („Dievas Tėvas kaip senas vyras žila barzda“, „pirmasis žmogus Adomas“) leidžia gana aiškiai numanyti, kad kalbama apie Siksto koplyčios lubų centrinės dalies freską, vaizduojančią Adomo sukūrimą. Jeigu laikysime, kad šiose vietose Borromeo kalba apie Michelangelą, turime dar dvi aliuzijas į šį kūrėją, kuriomis įvardijamos menininko klaidos, bet jis pats neminimas.

Svarbiausiais Michelangelo paminėjimais laikytina ne jau aptarta kritika, bet pagyros Michelangelo talentui ir asmenybei, ypač *Musaeum* tekste. Įvardytas krikščioniškas pamaldumas, išsilavinimas ir dailininko prilyginimas Antikos meistrams, mimetiškai vaizduojant tikrovę ir emocijas, yra tai, ką Borromeo iškelia kaip esminius reikalavimus menininkams, kuriantiems religinį meną (*De pictura sacra* 1.2). Jones, kalbėdama apie Borromeo meno teorijos lankstumą (Jones 1993, 110), išsako nuomonę, jog kardinolo estetinėje sistemoje vienas pagrindinių veiksnių buvo menininko gebėjimas derinti turinį ir formą: kardinolas giria Michelangelo darbų apgalvotumą, užbaigtumą ir menininko išsilavinimą. Panašią retorinę funkciją tekste atlieka ir Janas Brueghelis (Marghetich 1988, 111), kuris kartu su kitu flandų dailininku Pauliumi Briliu (*Musaeum* 42, 44) ir vokiečiu Hansu Rottenhammeriu (*Musaeum* 46), yra minimas *Musaeum* tekste (*Musaeum* 28–33, 35, 38, 45, 47), tačiau nė karto neįvardijamas *De pictura sacra*. Toks Borromeo retorinis pasirinkimas, mano nuomone, papildoma *Musaeum* išsakytus argumentus apie Michelangelą kaip estetinį pavyzdį būsimiems lokaliems kūrėjams, kurie buvo rengiami *Accademia del disegno*. Taigi darytina pagrįsta išvada, kad Michelangelas *De pictura sacra* ir *Musaeum* tekstuose funkcionuoja kaip tobulo religinio turinio kataliko menininko provaizdis, iš kurio turi mokytis būsimi kūrėjai. Kelių diskutuotinių klaidų tiesioginis įvardijimas ir pateisinimas atlieka papildomą retorinę funkciją – parodyti, kad Michelangelas taip pat yra tik Dievo įkvėptas kūrėjas, kartais galintis žmogiškai klusti, o būsimi menininkai, mokydami iš Michelangelo technikos ir jo padarytų istorinių klaidų, būtų pavyzdiniai potridentinės katalikiškos meno estetikos perteikėjai, derindami geriausius ir tinkamiausius renesanso elementus.

5. Išvados

Iš aptartų šaltinių matyti, kad da Vinci, Michelangelas, Tiziano ir Raffaello potridentinių katalikų autorių veikaluose buvo vertinami kaip įtakingiausi Renesanso epochos menininkai. Jų kritika galėjo būti universaliai suprantama išsilavinusių skaitytojų ratui, todėl, pasitelkiant šiuos kūrėjus kaip estetinius pavyzdžius, buvo formuojama potridentinė katalikiško religinio meno teorija.

Borromeo traktatuose mini Michelangelą dėl šių priežasčių: a) Michelangelo asmenybė kitiems kūrėjams yra išsilavinimo, dosnumo ir pamaldumo pavyzdys; b) kitiems kūrėjams yra pavyzdys Buonarroti talentas ir technika; c) menininkas kūrė įvairiose vietose ir įvai-

riems užsakovams, tad jo meistrystė ir talentas turėjo įtakos ne tik lokaliems kūrėjams; d) Michelangelo darbai buvo gerai žinomi ir aptariami ankstesnių katalikų autorių meno teorijos traktatuose; e) Buonarroti kritiką galima laikyti τóπος κοινός – gerai atpažįstamais pavyzdžiais.

Borromeo požiūris į Michelangelą atrodo ambivalentiškas dėl paminėtų tam tikrų kūrėjo nusižengimų istorinei tikrovei, tačiau, įvertinus Michelangelo paminėjimus *De pictura sacra* ir ypač *Musaeum* tekste, nėra abejonės, kad Borromeo itin žavėjosi Michelangelu ir laikė jį sektinu kataliko menininko, gebančio derinti meno kūrinio turinį ir formą, pavyzdžiu. Lotyniškuose savo tekstuose Borromeo ne kartą mini Michelangelo klaidas, tačiau nė vienoje vietoje nepateikia neigiamo asmeninio šio kūrėjo vertinimo. Visa kritika išsakoma nuasmenintomis gramatinėmis formomis ir neatskleidžiant pirmojo asmens perspektyvos. Nuosekliai palankų Borromeo požiūrį į Michelangelą rodo gausios pagyros kūrėjo asmenybei ir talentui. Michelangelas apibūdinamas kaip prilygstantis ar net pranokstantis Antikos menininkus ir savo talentu pralenkiantis daugumą Renesanso kūrėjų. Borromeo išsako mintį, kad visi būsimi ir esami dailininkai galėtų pasimokyti iš Michelangelo eskizų ir jo asmenybės. Taigi estetinės evoliucijos centre atsidūrusi Michelangelo „Paskutinio teismo“ freska yra cituojama kaip plačiai atpažįstamas estetiškas pavyzdys, o pats Michelangelas vertinamas kaip sektinas dailininkas, puikiai gebantis derinti turinį ir formą. Žinoma, atskiro tyrimo reikalautų Borromeo požiūris į manieristinių stilių, tačiau galima manyti, kad Milano arkivyskupas tikriausiai nesistengė sukurti kardinaliai naujos estetinės paradigmos – siekta išgryninti potridentinei pasaulėjautai artimas Renesanso estetines kategorijas, pasitelkiant ryškiausias ir tinkamiausias meninius pavyzdžius.

Literatūra

- Barasch, Moshe. 1985. *Theories of art. From Plato to Winckelmann*. New York & London: New York University Press.
- Barocchi, Paola. 1961. *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma, II, con scritti di Gilio, Paleotti, Aldrovandi*. Bari: G. Laterza.
- Barocchi, Paola. 1984. *Studi Vasariani*. Torino: Einaudi.
- Blunt, Anthony. 2009. *Artistic theory in Italy 1450–1600*. Oxford: Oxford University Press.
- Blunt, Anthony. 2018. *Roman Baroque*. London: Pallas Athene.
- Borromeo, Federico. 1624. *De pictura sacra*. Milano: Adriano Bernareggi.
- Borromeo, Federico. 1625. *Musaeum*. Milano: Biblioteca Ambrosiana.
- Borromeo, Karolis. 1577. *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*. Milano: Pacificus Pontius.
- Dempsey, Charles. 1986. The Carracci reform. *The age of Correggio and the Carracci: Emilian painting of the Sixteenth and Seventeenth centuries*. John Carter Brown, ed. Washington; New York: National Gallery of Art.
- Dolce, Ludovico. 1557. *Dialogo della pittura*. Venezia: Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Freedberg, Sydney Joseph. 1993. *Painting in Italy, 1500–1600*. New Haven and London: Yale University Press.
- Gilio, Giovanni Andrea. 1564. *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*. Camerino: Antonio Gioioso.
- Joannides, Paul. 1983. *The drawings of Raphael with a complete catalogue*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Jones, Pamela M. 1993. *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, Pamela M. 1997. Art's role in personal reform: Christian optimism and Federico Borromeo's Pinacoteca

- Ambrosiana. *I tempi del concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*. Cesare Mozzarelli & Danilo Zardin, eds. Roma: Bulzoni Editore, 387–408.
- Krzyżagórska-Pisarek, Katarzyna. 2015. La bella principessa – arguments against the attribution to Leonardo. *Artibus et Historiae* 36(71), 61–89.
- Marghetich, Tiziano. 1988. Per una rilettura critica del «Musaeum» di Federico Borromeo. *Arte Lombarda* 84/85, 102–118.
- Muraoka, Anne H. 2015. *The path of humility. Caravaggio and Carlo Borromeo*. New York: Peter Lang. Available at: <<https://doi.org/10.3726/978-1-4539-1496-0>>.
- O'Malley, John W., SJ. 2013. *Trent. What happened at the Council*. Cambridge, MA; London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Outram Evennett, Henry. 1968: Counter-Reformation Spirituality. *The spirituality of the Counter-Reformation*. John Bossy, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 23–42.
- Paleotti, Gabriele. 1582. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Bologna: Arnaldo Forni.
- Pinelli, Antonio. 1993. *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*. Torino: Einaudi.
- Pino, Paolo. 1548. *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*. Venezia: Gherardo.
- Possevino, Antonio, SJ. 1593. *Bibliotheca selecta qua agitur de ratione studiorum in historia, in disciplinis, in salute omnium procuranda*. Roma: Typographia Apostolica Vaticana.
- Prodi, Paolo. 1984. *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Rivola, Francesco. 1656. *Vita di Federico Borromeo cardinale del titolo di Santa Maria degli Angeli, ed arcivescovo di Milano*. Milano: per Dionisio Gariboldi.
- Rossi, Marco, Alessandro Rovetta, eds. 1997. *La pinacoteca Ambrosiana*. Milano: Electa.
- Rovetta, Alessandro. 2006. Gli appunti del cardinale. Note inedite di Federico Borromeo per il *Musaeum*. *Annali di critica d'arte* 2, 104–142.
- Stowell, Steven F. H. 2015. *The spiritual language of art: medieval Christian themes in writings on art of the Italian Renaissance*. Leiden; Boston: Brill. Available at: <<https://doi.org/10.1163/9789004283923>>.
- Strinati, Claudio. 1980: Roma nell'anno 1600. Studio di pittura. *Ricerche di storia dell'arte* 10. Elisabetta Pallottino & Antonio Pinelli, eds, 15–48.
- Vasari, Giorgio. 1550. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Firenze: Torrentino.
- Vasari, Giorgio. 1568. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Firenze: i Giunti.
- Wittkower, Rudolf, Irma B. Jaffe, eds. 1972. *Baroque art. The Jesuit contribution*. New York: Fordham University Press.