

## PATTANTYÚS MANGA

**„Marmoribus albis de Carraria bonis et pulchris”  
– Néhány érdekes kikötés firenzei szobrászok márvány-  
szobrok készítésére kötött szerződéseiből**

Itáliában a 15–16. században műalkotást éppúgy lehetett készen vásárolni, mint azt egy festőtől vagy szobrásztól megrendelni. A műalkotást készítő művész mesterember volt, és csak kivételes esetekben a maga kedvére alkotó művész, a mű pedig – a korszak elején – inkább volt áru, mintsem művészeti produktum. A viszonylag alacsony áron, készen megvásárolható, kereskedők révén vagy egy mester *bottegá*jában (műhelyében, mely egyszersmind boltként is funkcionált) kapható festményekhez, domborművekhez (javarészt a Madonna vagy szentek ábrázolásához) bárki hozzájuthatott, nagy méretű festmény vagy márványból, bronzból készített szobor megrendelését csak a tehetősebbek vagy testületek engedhették meg maguknak, mivel egy ilyen műnek már önmagában a nyersanyaga jelentős költséget jelentett. A megrendelt műalkotások készítésének feltételeit, a művésszel és a készítendő művel kapcsolatos elvárásokat vagy kikötéseket írott szerződésekben rögzítették.

A szerződés szövegét rendszerint jegyző fogalmazta meg a felek kérésének megfelelően. A jegyző, egyfelől személye révén, másfelől az elmaradhatatlan jogi formuláknak a szövegbe foglalásával megadta a dokumentum jogilag hivatalos jellegét. A jogi kifejezések és gyakori visszautalások miatt a szerződések sokszor száraz és nehézkes nyelvezetében a szerződő felek szóhasználatának ritkán maradt nyoma, a tömörségre, objektivitásra törekvő szövegek elrejtik a megbízó és a megbízott művész hajdani személyiségét. Szerződésekről lévén szó általános a vélekedés arról, hogy a szerződésben megjelenő kikötések kizárólag a megrendelő akaratát, elvárásait tükrözik, a megbízott művész, mint a feladat elvégzését magára vállaló kivitelező, akaratát a szerződés révén legfeljebb a honorárium tekintetében érvényesíthette. A két fél különböző társadalmi státusza – az egyházi vagy a városi elit felsőbb rétegéből kikerülő megbízó és a céhes rendszerben dolgozó, a társadalom alsóbb rétegeihez tartozó kőfaragó/szobrász – tovább erősíti a művésznek ezt a szerződés szövege tekintetében passzív szerepét.

A szobrászati művek megrendeléseinek szerződéseiben felbukkanó kikötések azonban – melyek a speciális készítés-technika miatt nemcsak a festészeti szerződésekben fellelhetőktől különböznek, hanem nyersanyagtól függően a más anyagból készített szobrászati művek kikötéseitől is – nemcsak egy személy, egy szűkebb-tágabb közösség, mint megbízó akaratérvényesítéséről, ízléséről szólnak, hanem közvetve olykor a művészéről is.

A szerződésekben megjelenő kikötések közül a művön kívül mindössze három: a nyersanyag, a határidő és az elkészített műért fizetendő honorárium volt olyan, amelyek állandó elemei voltak a szobrászati szerződéseknek. Minden további kikötés vagy elvárás eseti elem, amely szorosan kötődött a konkrét elkészítendő műhöz. A különféle jellegű kikötések egy része a nyersanyagra, olykor annak beszerzésére és szállítására vonatkozott, ritkábban a minőségére, és még ritkábban a mű készítésének technikai részleteire vagy a szobor faragásában megvalósítandó munkamegosztásra. Ezek közül válogatva a jelen írás négy szerződésbeli kikötést vizsgál. Célja megmutatni a szűkszavúan, gyakran csak egy-két szóba tömörítve kifejezett elvárás mögött megbújó gazdag tartalmat.

„*marmoribus albis de Carraria bonis et pulchris*”

Az itáliai reneszánsz szobrászati szerződések egyik legfontosabb eleme a készíten-dő mű nyersanyaga volt. A 15–16. századi firenzei és toszkánai szerződésekben a kőből készíten-dő művek túlnyomó többségét carrarai márványból rendelték meg, akár figurális szobrászati mű volt, akár síremlék, oltáriszentségtartó tabernákulum, oltár vagy más szobrászati alkotás. A carrarai márványt Toszkánában korábban az építészetben és a szobrászatban is használták, de nem kizárólagosan, hanem más, Itáliában bányászható márványfajtákkal együtt. A vizsgált korszakban markánsan érezhetővé válik a carrarai márvány felhasználásának más márvány- vagy kőfajtákkal szembeni mennyiségi növekedése. A carrarai márvány alkalmazása a szobrászatban fokozatosan megnőtt a 13–14. század folyamán.<sup>1</sup> Szobrászati használatának gyakoribbá válása csak részben volt annak köszönhető, hogy földrajzilag a carrarai márványbányák Firenzéhez viszonylag közel feküdtek, és hogy a szobrászati megmunkálhatóság szempontjából más itáliai márványfajtáknál a carrarai márvány bizonyos fajtái jobbak voltak. A legfontosabb tényező a márványnak ideológiai alapokon nyugvó felértékelődése volt a reneszánszban: ez a presztízs növekedés történeti, irodalmi és kulturális gyökerekből táplálkozott.

Az ókorban a carrarai márványt *marmor lunensis*nek nevezték legfőbb lelőhelye, a Carrarától mintegy tíz kilométerre fekvő Luni városa után. A márvány legfőbb tulajdonságának az ókorban a csillogást, a fényességet tartották (görög eredetű elnevezése is erre utalt), amelyhez – azok után, hogy a köztársaság-kori és császárkori Római Birodalomban az építkezésekhez a Luniban bányászott márvány mellé tömegével hozták hajókon a görögországi márványokat Rómába, és az előkelők villáinak építészetileg elengedhetetlen eleme lett – a luxus és a pompa képzetét társították.<sup>2</sup> A természetben fellelhető különféle színei miatt a márvány fogalmához ezeken kívül még az egzotikum fogalma is társult, míg a középkorban a szépség ideájának

<sup>1</sup> Ld. AMIS-LEWIS, Francis: *Tuscan Marble Carving 1250–1350. Sculpture and Civic Pride*, Aldershot, 1997, 17–45.

<sup>2</sup> Ld. PENSABENE, Patrizio: *I marmi nella Roma antica*, Roma, 2013, 25–27.

megtestesítője lett.<sup>3</sup> Noha a luni bányák márványkitermelése a Római Birodalom bukását követően a 9. századra megszűnt, a 12–13. században újból megnyitották őket, hogy a nagyarányú katedrális- és templomépítkezésekhez (Pisa, Siena, Orvieto) nyersanyagot biztosítsanak. A márvány – az ókori épületek és szobrok nyomán – az egykor virágzó Római Birodalom eszméjét idézte fel.

Idősebb Plinius *Naturalis Historiája* nemcsak az ókori görög szobrászoknak és kiváló műveiknek a hírét, de a különféle, lelőhelyükről elnevezett görög márványok hírét is eljutatta a humanista költökhöz, gyűjtökhöz és szobrászokhoz.<sup>4</sup> Az idősebb Pliniusnál említett görög márványok közül a pároszi márvány tett szert a legnagyobb csodálatra, amivel a „hazai”, itáliai márványok közül csak a carrarai versenyezhetett. A 14. században a carrarai márványbányák képét az itáliai humanista irodalom nagy szerzői – Dante,<sup>5</sup> Boccaccio,<sup>6</sup> majd Franco Sacchetti<sup>7</sup> – is beleszótták műveikbe. A 15. század első felében az ókori emlékek és feliratok után kutató humanisták – közöttük Ciriaco d’Ancona és Flavio Biondo – felfedezték maguknak a carrarai márványbányákat. Nyomukban az itáliai művészetteoretikusok – akik egyúttal maguk is gyakorló művészek, Leon Battista Alberti, Antonio Filarete, majd a 16. században Giorgio Vasari és mások – a carrarai márványt mint a pároszi márvány egyenrangú vetélytársát, majd még a pároszit is felülmúló márványfaját méltatták.

A szobrászati szerződésben a nyersanyag „marmo bianco da Carrara”,<sup>8</sup> „una lapida di marmo da Carrara”,<sup>9</sup> „de marmore carrarese”,<sup>10</sup> „marmoribus albis

<sup>3</sup> KLAPISCH-ZUBER, Christiane: *Carrara e i maestri del marmo (1300–1600)*, trad. Bruno Cherubini, Massa, 1977. 20, 26. A mű eredeti címe: *Les Maîtres du marbre (1300–1600)*, Paris, 1969.

<sup>4</sup> LD. BLAKE MCHAM, Sarah: *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance. The Legacy of The Natural History*. New Haven–London, 2013. Különösen a 4–6. fejezetek.

<sup>5</sup> Marcus Annaeus Lucanus *Pharsalia* c. eposzának haruspexét, Arunst szerepelteti Dante a Luni feletti hegyek egyik márvány sziklafalba vájt barlangjában a Pokol XX. énekében. „Haza mögött Aruns követi háttal / ki Luni hegyén, hol Carrara népe / irt erdőt – házuk lenn a hegyre hátall / lakni a fehér márványok ürébe / húzódt, honnan csillagot figyelvén / vagy tengert, semmi gát nem állt elébe.” „Aronta è quel ch’al ventre li s’atterga / che ne’ monti di Luni, dove ronca / lo Carrarese che di sotto alberga / ebbe tra’ bianchi marmi la spelonca / per sua dimora; onde a / uardar le stelle / e’ l’ mar non li era la veduta tronca.” (Ford. Babits Mihály.)

<sup>6</sup> Boccaccio *Fiammetta* c. művében visszautal Dante haruspexére, Arunsra. *Opere Volgari Di Giovanni Boccaccio Corrette Su I Testi A Penna 6. Fiammetta*. Firenze, Per Il Magheri, 1829, 60.

<sup>7</sup> CCXXIX. novella, ld. *Novelle di Franco Sacchetti*. ed. SILVESTRI, Giovanni, Milano, 1835, 338–344.

<sup>8</sup> A Donatellóval és Michelozzóval kötött pratói külső szószék szerződésében. Ld. FABRICZY, Cornelius von: Michelozzo di Bartolomeo, *Jahrbuch der Königlich preussischer Kunstsammlungen*, Vol 25 (1904), 72. vagy Mino da Fiesole volterrai tabernákulumának szerződésében hasonlóképpen: „uno tabernacolo di tutto rilievo di marmo bianco di Carrara”, a szerződést lásd: RICCI, Corrado: Il tabernacolo e gli angeli di Mino da Fiesole in Volterra. *Rivista d’Arte* vol. II. (1904), 261.

<sup>9</sup> Ubertino degli Albizzi, pistoiai püspök síremlékének szerződésében. A szerződést lásd: MILANESI, Gaetano: *Nuovi documenti per l’arte toscana*, Firenze, 1901, 87.

<sup>10</sup> Neroccio de’ Landival kötött szerződés a sienai dómba készítendő Szent Katalin szoborra. A szerződést lásd: COOR, Gertrude: *Neroccio de’ Landi 1447–1500*, Princeton, New Jersey, 1961, 150. és hasonlóképp Francesco da Sangallo Szent Anna harmadmagával szobrának (Firenze, Orsanmichele) szerződését lásd: HEIKAMP, Detlef: Der Werkvertrag für die St. Anna selbdritt des Francesco da Sangallo. In: *Kaleidoskop. Eine Festschrift für Fritz Baumgart zum 75. Geburtstag*. Hrsg. Mielke, F., Berlin. 1977, 84.

de Carraria bonis et pulchris”<sup>11</sup> megnevezésekkel szerepelt. A *carrarai* a szerződésekben nemcsak a márványbányák földrajzi elhelyezkedésére utalt, hanem elsősorban minőségjelző volt, a Carrara felett bányászott márványok közül is mindenképp előttr a *biancónak* vagy *statuariónak* is nevezett fehér márványt<sup>12</sup> jelölhette. Földrajzi értelemben pedig gyűjtőfogalom volt, mert nem csak a Carrara mellett közvetlenül fekvő egy-két bányát jelölte, hanem a Carrara közelében fekvő három völgyet, a Torano-, a Miseglia- és a Colonnata-völgyeket körbeölelő hegyláncok oldalában található bányákat és kőfejtőket.

Nincsenek pontos információink arról, hogy a 15. században összesen hány, és pontosan mely kőfejtőket használták az említett három völgy körül fekvő hegyláncok oldalában.<sup>13</sup> Szórványos adatok utalnak arra, hogy már 1376–1389 között használták a Sponda bányáit, majd 1464 után nyitottak Torano mellett a Zamponén egy újabb kőfejtőt. A carrarai márványbányák közül nagyobb hírnévre a Miseglia-völgy mellett fekvő Fantiscritti bánya tett szert.<sup>14</sup> A Fantiscrittiben bányászott márványhoz hasonló minőségű márványt a délebbre fekvő Pietrasanta és Seravezza környékén lehetett még kinyerni különféle kőfejtőkből, amelynek bányáira Giorgio Vasari is felhívta a figyelmet *Vitéjének* technikai előszavában.<sup>15</sup>

A szobrászokkal kötött szerződések a 15. században a nyersanyag beszerzésének, bányászásának helyét még nem írták elő. A 16. század második felében – részben vagy egészében annak köszönhetően, hogy a firenzei San Lorenzo templom homlokzatának építészeti és szobrászati kialakításához lehetséges új bányák után kutattak, és ennek kapcsán Michelangelo a Carrara környékén bányászható márványok minőségének, színének, tónusainak és erezettségének különbségeire is felhívta a figyelmet – a korszak művészeinek és teoretikusainak írásaiban finomodott a kép nemcsak a márvány, mint kőzet minőségének a megítélésében, de a különböző márványbányák lokalizációja tekintetében is. A 17. századból származó szerződés-

<sup>11</sup> MILANESI 1901: i. m. 154.

<sup>12</sup> A carrarai márványnak szín és erezettség, összetétel és szemcseméret szerint négy típusát különbözteti meg a geológia az említett bianco (statuario) mellett: a venatót, arabescatót és brecciát, illetve a bardigliót. Ld. FRANZINI, Marco: I marmi da La Spezia a Pisa. In: *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*. A cura di Enrico Castelnuovo. Edizioni Colombo, Genova, 1992, 34.

<sup>13</sup> 1464-től maradtak fent nagyobb számban jegyzői iratok, az ezt megelőző időszakból származó dokumentumok száma jóval kevesebb, és belőlük nem derül ki a használatban lévő bányák lokalizációja. KLAPISCH-ZUBER: i. m. 142–143. A 15. század végéről ismertek már a különböző bányákat birtokló vagy bérlő családok nevei is, ld. uo. 188–194.

<sup>14</sup> Valószínűleg részben Ciriaco d'Ancona nyomán, aki 1442-ben feljegyezte a bánya nevét. Ld. CYRIACI, Anconitanus: *Commentariorum Cyriaci Anconitani Nova Fragmenta notis illustrata*, Pisauri, 1763, 17. Kőzettani vizsgálatok igazolták ugyanakkor nemrégiben, hogy Michelangelo Dávid szobrának márványtömbje is ebből a bányából származhatott.

<sup>15</sup> VASARI, Giorgio–MILANESI, Gaetano: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, Sansoni, 1878–1881, Vol. I. 120–127.

sekben ebből kifolyólag a megbízó a szobrászati művek megrendelésekor már a márvány származási helyére vonatkozóan is egyre többször rendelkezett.<sup>16</sup>

A 15. században a márvány minőségére vonatkozóan a szerződésekben felbukkanó „bello”, „fine”, „puro” és „candido”, azaz szép, finom, tiszta és fehér jelzők helyett később sem alakult ki olyan árnyaltabb és finomabb szókészlet, amely pontosabban írta vagy írhatta volna le a márvánnyal, mint nyersanyaggal szemben elvárt minőséget, noha az erezettől mentes, azaz „non venoso”,<sup>17</sup> vagy a kő egyéb hibáitól mentes nyersanyag elvárása úgy tűnik, nem korszakspecifikusan, hanem megbízótól függően jelent meg.

### „Új” és „rég”i” márvány

1516-ban, Jacopo Sansovino (Jacopo d’Antonio Tatti) firenzei szobrásznak egy Madonna-szoborral (*i. kép*) kapcsolatos római szerződésében feltűnik egy kikötés, ami a készítendő mű kapcsán „új” és „rég”i” márványból való készítést ír elő.<sup>18</sup> A szobrot egy fülkébe szánták, a később oltár funkcióját betöltő szoborfülke alsó része sírként szolgált. Az „új márvány” a szoboralakra, míg a „rég”i” a fülke alsó részére vagy lábazatára vonatkozott.<sup>19</sup> A szobor – a szerződésben előírtakhoz (az 1516 szeptember/októbertől számított két éven belül) képest feltehetően csak pár évvel később – 1518–21 között készült el,<sup>20</sup> és a római Sant’Agostino templomban *aedicula* kialakítású fülkébe helyezve ma is látható. Az, hogy a szobrász a szerződés szerint járt-e el a márványok válogatásában, a forrásokból nem derül ki, a kész műről pedig legfeljebb az állapítható meg, hogy a márvány fajtája kétféle: a Madonna és a combján álló gyermek alakjáé halvány rózsaszínes/enyhén vöröses árnyalatú fehér márvány, a fülke alsó része viszont egy tarka, foltos, erezett márványfajta.<sup>21</sup> Ez utóbbi azonban nem feltétlen az eredeti, mert azt – a források szerint – valamikor 1752

<sup>16</sup> Például Pietro Aldobrandini bíboros síremlékének Giuliano Finellivel kötött szerződésében (1632), ahol előírták a szobrásznak, hogy a síremlékhez szükséges márványt a Polvaccióról hozza, és az úgy a szürke, mint más színű erezettől mentes legyen. Ld. SALOMON, Xavier. F.: „The Contract for Giuliano Finelli’s Monument to Cardinal Pietro Aldobrandini”. *The Burlington Magazine* 146 (2004), 817.

<sup>17</sup> III. Pius pápa Michelangelóval kötött szerződése tizenöt szoborra, a sienai dóm egyik kápolnájában felállított oltárára: „figure quindici di marmo carrarese, novo, candido et bianco, et non venoso”, ld. MILANESI, 1854: i. m. Vol. III. 20.

<sup>18</sup> A szerződést publikálta CORTI, Gino: „Jacopo Sansovino’s contract for the Madonna in Sant’Agostino, Rome”, *The Burlington Magazine*, vol. 113. no. 820 (1971), 396.

<sup>19</sup> „...s’è convenuto con maestro Iacopo d’Antonio scultore fiorentino di fare un’opera di marmi nuovi in Santo Agostino di Roma, acanto alla porta di detta chiesa dove è la sepoltura di detti Martelli ... col piè dell’altare tutto di marmo e detto piè ha essere di marmi vecchi...” Ld. CORTI: i. m. 396.

<sup>20</sup> Datálásában a vélemények eltérőek a szakirodalomban: Corti 1516–18 közé, míg Michael Hirst 1518–21 közé teszi. Ld. CORTI 1971. és HIRST, Michael: ‘Addenda Sansoviana’, *The Burlington Magazine*, vol. 114. (1972), 162–163.

<sup>21</sup> A kőzetanyag pontos összetételének ásványtani meghatározására tudomásom szerint nem történtek még vizsgálatok.



1. kép. Jacopo Sansovino (1486–1570): Madonna del Parto (Róma, Sant’Agostino templom)

2. kép. Mino da Fiesole (1429–1484): Angyal szobor (Volterra, dóm)

és 1775 között elbontották.<sup>22</sup> Ha a szobrász eleget is tett a szerződésben írtaknak, és „régí” márványt használt a fülke alsó, talapzati részének kialakításánál, akkor felmerül a kérdés, hogy miként kell értelmeznünk a „di marmi vecchi” kifejezést. Ha a „régí” alatt antik márványt értettek, de annak csak nyersanyagként való felhasználásáról volt szó eredetileg, akkor kézenfekvőnek látszik azt a következtetést levonni, hogy az újbóli felhasználásának – a megbízó szemszögéből – feltehetően finansziális oka volt, a megrendelő ezzel költsége-



<sup>22</sup> GARRARD, Mary D.: „Jacopo Sansovino’s Madonna in Sant’Agostino: An Antique source rediscovered”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 38. (1975), 338. 37. jegyzet.



3. kép. Andrea Sansovino (1467–1529): Szent Anna harmadmagával (Róma, Sant’Agostino templom)

4. kép. Nanni di Bartolo: Keresztelő Szent János szobor (Firenze, Museo dell’Opera del Duomo)



ket akart megspórolni.<sup>23</sup> Ebben az esetben a régi kötömb nem hordozott ideológiai tartalmat, valójában nem nevezhető *spoliának*.

A takarékosági szempont a megrendelő vagy megrendelők (minthogy a megbízó Giovanni Francesco Martelli halála miatt a szobor készítésére szóló megbízást örökösei képviselőjében Lodovico Capponi kötötte) személyének és anyagi helyzetének ismeretében, lévén hogy a korabeli Róma firenzei kolóniájának legfontosabb kereskedőiről és bankáiról volt szó, meglehetősen furcsa.<sup>24</sup> Sem a család, sem az elhunyt, sem

<sup>23</sup> E tekintetben a szobor készítéséért meghatározott honorárium 250 pápai dukát volt, ami kb. ugyanennyi firenzei aranyforinttal volt egyenértékű. Az árat nehéz összevetni más művekével, mert a sírelék-oltár a korabeli sírelékek árainál kevesebbnek tűnik ugyan, de azoktól eltérő kialakítása miatt nehéz meghatározni a befektetett munka mennyiségét. Biztosan kijelenthető, hogy ez az ár nem volt magas, inkább kicsit alacsonynak tekinthető, még akkor is, ha tudjuk, hogy a kész mű értékét végül 300 dukátra becsülték.

<sup>24</sup> A 15–16. században Rómában letelepedett firenzei bankárcsaládokról, köztük a Martelli családról és közülük is a megbízó Giovanni Francesco Martelliről ld. GÜTHNER, Tobias: *Florentiner Kaufleute Auftraggeberschaft und Repräsentation im 15. und 16. Jahrhundert*, 2010, 140–159, különösen: 148–153. [edoc.ub.uni-muenchen.de/12415/1/Guethner\\_Tobias.pdf](http://edoc.ub.uni-muenchen.de/12415/1/Guethner_Tobias.pdf) (utolsó letöltés: 2016. szeptember 6.)

Lodovico Capponi, aki a megboldogult veje volt – minthogy annak lányát vette feleségül –, nem voltak rossz anyagi helyzetben. Ugyanakkor, ha az antik márványanyagot más, közeli, könnyen elérhető forrásból is meg tudták szerezni, ez a fajta takarékosági szempont magyarázatra lel.<sup>25</sup>

Mivel a kápolna alsó részét időközben elbontották, nem zárható ki az a lehetőség sem, hogy a talapzati rész ténylegesen antik *spolia* márvány volt, valamilyen faragott díszítéssel vagy felirattal. A fülke *aedicula* formájú kialakításában és a szobor előképének tartott Apollo Farnese kapcsán<sup>26</sup> tetten érhető antik hatások miatt egy antik *spolia* márvány beépítése az oltárba mindezekkel összhangban lett volna.<sup>27</sup>

A „régí” szónak lehet azonban egy másik értelmezése is, mely technikai jellegű. Régí márványnak a nem frissen bányászott márványt nevezték, mely azt jelentette a jelen esetben, hogy a megrendelő talán nem várta el azt, hogy a márványt újonnan bányásszák, és messziről szállítsák Rómába. Azt, hogy a szobor márvány anyaga carrarai volt-e vagy másféle Itáliában bányászott márvány, nem tudjuk.<sup>28</sup> Akár Carrarából hozták azonban, akár máshonnan, a szállítás költséges volt, és rizikóval járt. Mindezt a szerződésben is kihangsúlyozták, úgy fogalmazva, hogy a szobrásznak saját „rizikójára” és költségére kell a márványt beszereznie.<sup>29</sup> Amíg a szállításból adódó kockázat csökkentése a szerződés alapján mindenekelőtt a szobrász érdekében állt, egy korábban – de időben nem feltétlen évszázadokban mérhető – már kibányászott anyag felhasználása technikailag, a kőfaragás tekintetében, nehezebb munkát jelentett a kőfaragó számára. A nedvességét már elveszített kőanyag mindig ridegebb, és könnyebben reped, hasad.

„Régí” márvány újbóli felhasználásával találkozunk egy másik esetben, Mino da Fiesole egy 1467-es volterrai megbízása kapcsán. A szobrásszal kötött szer-

<sup>25</sup> Kathlee Wren Christian tanulmányában hívta fel a figyelmet arra, hogy a 15–16. században római nemes családok a célból is vásároltak fel telkeket Róma közvetlen környékén, hogy ott az esetlegesen a föld alatt rejtőző antik szobrokat vagy épületmaradványokat kiássák. Az így kiásott márványokkal azután kereskedtek is. A szerző által említett családok között a Martellik nem szerepelnek, így nem tudni, hogy nekik voltak-e ilyen célból vásárolt telkeik, ugyanakkor a kapcsolatrendszerük más családokkal bizonyosan lehetővé tette azt, hogy akár ilyen forrásból jussanak márványhoz. Ld. WREN CHRISTIAN, Kathleen: „The de’ Rossi collection of ancient sculptures, Leo X, and Raphael”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65. 2002 (2003), 139.

<sup>26</sup> Az ún. Sassi Apollóhoz való hasonlóságáról és más antik szoborelőképeiről ld. GARRARD: i. m. 334–38.

<sup>27</sup> Garrard egyértelműen arra az álláspontra helyezkedett, hogy az eredetileg az oltárként és a megbízó temetkezési helyeként szolgáló alsó rész a római diadalívek motívumát idéző kialakítással, és a nápolyi Farnese (akkor még Sassi) Apollóval való kapcsolatával együtt szándékos, az antik forrásokra való utalások voltak, ezért a „régí” márvány kifejezés antik márvány felhasználására vonatkozhatott, így az antik márvány beépítése ideológiai alapokon nyugodott, vagyis *spolia* márvány volt. Ld. GARRARD: i. m. 334–338. Véleményem szerint ez a szövegből egyértelműen nem állapítható meg, és mivel az eredeti alsó rész ma már nincs meg, ebben nem lehetünk biztosak.

<sup>28</sup> A márvány fajtájára vonatkozó kikötés a szerződésben nem szerepelt. Feltételezhetően carrarai lehetett, ahogy Bruce Bucher Sansovino-ról írt monográfiájában is szerepel. Ld. BOUCHER, Bruce: *The sculpture of Jacopo Sansovino. Vol. I–II*. Yale University Press, 1991. vol. II. 320.

<sup>29</sup> „...al presente ducati LXX simili, li quali dice per comperare detti marmi, li quali ha a ffar condurre a Roma a ssuo risigho e spesa...”

ződés a volterrai „nagytemplom” (a mai Santa Maria Assunta székesegyház) Oltáriszentségtartó tabernákulumának és két angyal szobrának a kifaragásáról szólt.<sup>30</sup> Ez esetben nem a szerződés írta elő a „rég” márványból való szoborkészítést, hanem maga a szobrász folyamodott ahhoz a megoldáshoz, hogy a két angyal (2. kép) alakját középkori szobrok átfaragásával oldja meg.<sup>31</sup> A szobrász részéről ez a módszer szükség szülte kényszerből adódhatott. Az eredeti szerződés a tabernákulum és a két angyal kifaragására két éves határidőt szabott meg. A művekhez szükséges márványt a szobrásznak kellett beszereznie, a szerződés értelmében „marmo bianco di Carrara”-t. A művet Firenzében kellett elkészítenie, a kész mű Volterrába szállításáról a megrendelő gondoskodott. Mino a tabernákulumot a megadott határidőre elkészítette ugyan, és a mű el is jutott Volterrába, ám a két angyal alakjának kivételével. A megbízó ezt fel is róttá a szobrásznak, aki azzal védekezett, hogy a tabernákulum architektúráját gazdagabban díszítette, mint ahogy arról korábban megállapodtak. A vitát egy második szerződésben próbálták lezárni 1471-ben. Az új szerződés a két angyal alakja kapcsán nem írta elő pontosan, hogy azokat is carrarai márványból kell a szobrásznak kifaragnia, csak azt várta el, hogy szép márványból, és ugyanolyan kiváló minőségben faragottak legyenek, mint a tabernákulum.<sup>32</sup> A megbízók a korábbi szerződés szerint a szobrásznak járó honoráriumából visszatartottak tizenkilenc forintot és ennek kifizetését az angyalok elkészítéséhez és Volterrába szállításához kötötték. Mino feltehetően kevésnek tarthatta a pénzt a még elvégzendő munka mennyiségéhez képest, így időt és fáradságot megspórolva dönthetett úgy, hogy a két angyalt korábbi angyalszobrok átfaragásával oldja meg. A két angyal eredetileg a 14. század nyolcvanas éveiben, a firenzei dóm belső dekorációjához készülhetett.<sup>33</sup> A 15. században megújuló, új külső és belső szobrászi díszítést kapó székesegyház egykori szobrai nyersanyagként adhatta el a dóm építőbizottsága,<sup>34</sup> amely a márványnak mint nyersanyagként az eladásával is foglalkozott a 15–16. században.

### „ex uno lapide”

A 16. század elején megjelenik a szobrászati szerződésekben az a kikötés, hogy a megrendelt szobrot vagy többalakos szoborcsoportot egyetlen kőből (voltaképp kötömbből) kell a szobrásznak kifaragnia. Egyik példája ennek egy 1510-es meg-

<sup>30</sup> A szerződést ld. RICCI: i. m. 261–263.

<sup>31</sup> Ld. CASSIDY, Brendan: „Two Trecento Angels at Volterra disguised by Mino da Fiesole”, *The Burlington Magazine*, vol. 136 (1994), 802–808.

<sup>32</sup> „... Anghelottorum pulchros ... habentes candelabra in manibus et de marmore pulchro idoneos et recipientes primam qualitatem dicti tabernaculi”. Ld. RICCI: i. m. 264–265.

<sup>33</sup> CASSIDY: i. m. 806.

<sup>34</sup> 1464-ben és 1465-ben van írásos nyoma annak, hogy Mino a dóm építőbizottságától márványt vásárolt. Ld. HAINES, Margaret: *The „Sacrestia delle Messe” of the Florentine Cathedral*. Firenze, 1983. 180. 8. jegyzet és CASSIDY: i. m. 806. 12. jegyzet.

bízás, melyet Andrea Sansovino szobrász kapott egy Szent Annát harmadmagával (3. kép) ábrázoló márvány szoborcsoport kifaragására a római Sant’Agostino templomba, ugyanabba a templomba, ahová négy évvel később tanítványa, Jacopo Sansovino a fent említett Madonna szobrot készítette a Martelli család megbízásából. Ezt a szobrot is eredetileg síremlék oltár díszének szánták.<sup>35</sup> Tizenkét évvel később, 1522-ben (firenzei időszámítás szerint 1521 februárjában), pedig Francesco da Sangallónak Firenzében, a középkorban gabonaraktárként is funkcionáló, később a firenzei céhek templomává lett Orsanmichelébe kellett ugyancsak ezt az ikonográfiai témát kifaragnia.<sup>36</sup> Mindkét szobor elkészült, és az említett templomokban ma is láthatók (az előbbi esetében már nem eredeti felállítási helyén).

Az „ex uno lapide” toposz gyökere az ókorba nyúlik vissza. Idősebb Plinius négy, márványból faragott szobor kapcsán azt írta *Naturalis Historiájának* XXXVI. könyvében, hogy a szobrászok egyetlen kőtömbből faragták ki szobraikat: 1. a Laokoón szoborcsoport, 2. a Farnese Bika néven ismert, „Zeust, Amphiónt, Dirkrét, a bikát és a kötelet” ábrázoló, ma Nápolyban őrzött szobor, 3. Lysias Apollo és Diana alakját négyes fogaton ábrázoló szoborcsoport, és 4. egy nőstény oroszlánnal játszó szárnyas cupidókat ábrázoló szobor kapcsán, melynek készítője Arkesilaos volt.<sup>37</sup> A szobrászi bravúr legmagasabb fokmérője volt idősebb Pliniusnál az, hogyha egy szobrász képes volt egyetlen kőtömbből bonyolult elrendezésű vagy több alakból álló csoportot kifaragni. Ehhez mérhető, a szobrászi képességek és tudás kiválóságát bizonyító, egyben fitogtató megmutatkozásnak Pliniusnál csak a miniatűr méretű szobor faragása (például egy légy szárnya alatt elférő négyesfogot hajtóval, amit Myrmékidés készített) minősült.<sup>38</sup>

Az ókorban Pliniuson kívül Diodorus Siculus, Pausanias és Hérodotos<sup>39</sup> műveiben fordult elő az „ex uno lapide” kifejezés.<sup>40</sup> Nem feltétlen szobrokra vonatkoztatva, hanem építészeti elemek vagy obeliszkek kapcsán. A kifejezés építészeti elemekre (oszlopokra, kapuzatra, stb.) történő alkalmazása azután a reneszánsz

<sup>35</sup> „...quod prefectus dominus Johannes possit, et sibi liceat erigere unum altare marmoreum [...] tres figuras in uno lapide marmoreo videlicet Beatae Annae matris et Beatae Mariae Virginis filium tenentis Jesum Christum in brachyis...”. A szerződést publikálta BONITO, Virginia Anne: „The St Anne altar in Sant’Agostino in Rome: a new discovery”, *The Burlington Magazine*, 1980, 811–812.

<sup>36</sup> „...la figura di Sancta Anna madre, della gloriosa Vergine Maria e suo unigenito figl(i)uolo Giesù Christo nostro Signore, e tucte a ttre dette figure insieme” áll a szerződés szövegében. Ld. HEIKAMP: i. m. 83–85.

<sup>37</sup> Plinius secundi, C./Idősebb Plinius: *Naturalis Historia XXXIII–XXXVII.* /*Természettudományok és a művészetekről (XXXIII–XXXVII.)*, Budapest, 2001, XXXVI. könyv, 238–239, 240–241.

<sup>38</sup> ID. PLINIUS: i. m. XXXVI. könyv, 238–239, 240–241.

<sup>39</sup> A Laokoón szoborcsoport kapcsán. Ld. HERODOTI HALICARNASSENSIS: *Historiarum Libri IX.*, Parisiis, 1844, CLV., 123.

<sup>40</sup> Diodorus Siculushoz és Pausaniashoz ld. LAVIN, Irvin: „*Ex uno lapide: The Renaissance Sculptor’s Tour de Force*”, In *Il cortile delle statue der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer. Rom, 21–23. Oktober 1992. Mainz, 1998, 194.

humanisták műveiben is megjelent, amikor például Ciriaco d’Ancona a Pantheon kapuzatát „ex unico lapide” faragottnak írta le.<sup>41</sup>

Id. Plinius műve volt az, aminek nyomán az „ex uno lapide” faragott ókori szobrok híre a 15. században a firenzei szobrászok között ismertté vált.<sup>42</sup> Igazi impulzust a reneszánsz szobrászai számára azonban a Laokoón szoborcsoport szenzációszámba menő megtalálása jelenthetett 1506 januárjában. A Titus császár egykori villájának kertjében fellelt szobor révén a szobrászok élőben láthatták és tanulmányozhatták azt a művet, amiről Plinius áradozott. Azután, hogy az éppen Rómában tartózkodó külföldiek levélben tudatták a hírt udvaraikkal, földijeikkel a szenzációs leletről,<sup>43</sup> a szobrot nemcsak II. Gyula pápa, de mások is, bíborosok és hercegek, az antik emlékeket szenvedélyesen gyűjtő egyházi és világi hatalmaságok igyekeztek megszerezni maguknak. A szobor azonban a pápai palota Belvedere udvarán létesített – a Vatikáni Múzeumok elődjének tekinthető – antik szoborpark egyik legfőbb díszé lett. A művészek közül az ekkor Rómában dolgozó két firenzei szobrász, Giuliano da Sangallo és Michelangelo Buonarroti az elsők között voltak, akik a szobrot láthatták, más tudósítások szerint ők ketten személyesen is jelen voltak akkor, amikor a szobrot a földből kiemelték.<sup>44</sup> Az ókori szobrászokkal való versengés, annak kifejezése, hogy a reneszánsz szobrász képességei tekintetében az ókoriakkal lehet egyenrangú, ettől fogva a gyakorlatban is összemérhetővé vált. Id. Plinius azonban tévedett, mert a Laokoón nem „ex uno lapide” készült, és ezt Michelangelo biztosan tudta.<sup>45</sup> Nem feltétlenül jelentett azonban csalódást ez az ő vagy a kortárs szobrászok számára, mert az ókori szobrászokkal való versengésre e nélkül, sőt emiatt még inkább, azok meghaladására adott alkalmat. Lényegében ezt demonstrálandó Baccio Bandinelli az igazi, legalább hét darab kőtömbből faragott Laokoónnal szemben, annak mását három darabból faragta ki 1520–25 között.<sup>46</sup> Ezt megelőzően, még 1510-ben – négy évvel a mű megtalálása után – pályázatot hirdettek a Laokoón modelljének elkészítésére, hogy azt kis méretben, bronzból kiöntsék.

A korábban említett két szobrászi szerződés megbízott művészei szorosabb vagy lazább szálon, de mindketten kötődtek a Laokoón megtalálásának eseményéhez. Andrea Sansovino 1510. decemberi megbízása a Laokoónra hirdetett pályázatot pár

<sup>41</sup> CYRIACI: i. m. 17.

<sup>42</sup> BLAKE MCHAM: i. m. 6. fejezet.

<sup>43</sup> Többek között Bonsignore Bonsignori, Filippo Casavecchia, Giovanni Sabbadino degli Arienti, Cesare Trivulzio, stb. ld. VOLPE, Rita: „Alla ricerca di una scoperta: Felice de Fredis e il luogo del ritrovamento del Laocoonte”, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, CX (2009), 81–109.: i. m. 83.

<sup>44</sup> Híressé vált Giuliano da Sangallo felkiáltása, amikor a földből kiemelt szobrot a Laocoónként azonosította: „Questo è Hilaoconte, che fa mentione Plinio!”. Ld. Francesco da Sangallo Vincenzo Borghininek írt levelét: SETTIS, Salvatore: *Laocoonte, fama e stile*, Roma, 1999, III.

<sup>45</sup> Ld. Cesare Trivulzio 1506. június 1-jén kelt levelét. Idézi CATTERSON, Lynn: „Michelangelo’s „Laokoön”?”, *Artibus et Historiae*, vol. 26 (2005), 53, 33. jegyzet.

<sup>46</sup> LAVIN: i. m. 198.

hónappal követte,<sup>47</sup> és egybeesett azzal az 1506-ot követő, 1512-ig tartó időszakkal, amikor Róma az ókori szobrok utáni kutatás lázában égett. A Laokoón megtalálása adott okot a pápai udvar antik szoborgyűjteményének a mielőbbi megnyitására és újabb művek vásárlására, aminek 1506–1512 között további antik szobrok megszerzésével tették le az alapjait: 1. 1507-ben megvásárolták Héraklés és Téléphos szobrát (jelenleg a Museo Chiaramontiban), amelyet nem sokkal korábban találtak meg a Campo de’ Fiorin; 2. 1507-ben a Santissimi Apostoli templomból átszállították a Belvedere udvarra az udvarnak később nevet adó Apollo, majd 3. 1509-ben a Venus Felix szobrot; 4. megvásárolták a Maffei gyűjteményből a hellenisztikus kori Alvíó Ariadné szobrát, majd 5. egy évvel később az eddigiek kiegészültek a Tevere (ma a Louvre-ban) és a Nílus folyóistenek ókori szobraival.<sup>48</sup> A római Szent Anna szoborcsoport megrendelője, az apostoli protonotárius, Johann Goritz<sup>49</sup> ezen eseményeknek közvetlen szemtanúja lehetett, nemkülönben a Laokoón-pályázat elbírálására felkért Raffaello, akitől Goritz a Sant’Agostino templomba a készítendő márványszobrot befogadó fulke fölé, a templom főhajójában álló harmadik pilaszterre Raffaellótól az említett szoborral egy ikonográfiai egységet alkotó, Ézsaiás prófétát ábrázoló freskót is megrendelt.<sup>50</sup>

Az elkészült Szent Anna szobor a német származású humanista, Goritz köré gyűlő római neoplatonista költők találkozóhelyévé vált, akik minden év július 26-án – Szent Anna ünnepén – összegyűltek a szobor előtt.<sup>51</sup> A szoborra latin verseket költöttek, amit a mű mellé aggattak. Ezekben egyszer az egy kötömbből faragott szobrot és megrendelőjét dicsőítették, Goritznak a nagyvonalúságát, a szobrot faragó Sansovinónak pedig a tudását,<sup>52</sup> máskor a művész fáradságos munkáját, Szent Annát és Szűz Máriát, mint az örök élet reményét és biztosítóját a halandók számára.<sup>53</sup> A költők ugyanezen napnak a délutánján Goritz római *vignájában* folytatva az ünneplést a további versekből hangos felolvasást tartottak. Az összejövete-

<sup>47</sup> A Vasaritól ismert pályázat évének meghatározására korábban több kísérlet történt. Tommaso Mozzi legutóbb Alonso Berruguete itáliai tartózkodása nyomán ezt 1510 februárja és szeptembere közé tette. Ld. MOZZATI, Tommaso: „Alonso Berreguete a Roma: un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 51 (2007), 568–575: 2013. 23–24.

<sup>48</sup> BURANELLI, Francesco–LIVERANI, Paolo–NESSELRATH, Arnold: *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani*. Roma, 2006, 51.

<sup>49</sup> Goritz személyéhez ld. HAIG GAISSER, Julia: „The Rise and Fall of Goritz’s Feasts”, *Renaissance Quarterly* 48 (1995), 41–57. BONFANTI, Marzia: „Note a margine dei „Ragionamenti” del Vasari”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 2010, 317–318.

<sup>50</sup> A szobor és freskó ikonográfiai programjának ötletét a kutatás ma a római Ágostonrendi templom egykori vezetőjének, Egidio da Viterbonak tulajdonítja, nem magának Johann Goritznak. Erről, valamint magáról az ikonográfiai programról ld. BONITO, Virginia Anne: „The Saint Anne Altar in Sant’Agostino: Restoration and Interpretation”, *The Burlington Magazine* 124 (1982), 268–276.

<sup>51</sup> Az összejövetelekhez ld. még PRAY BOBER, Phyllis: „The Coryciana and the Nymph Corycia”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 40 (1977), 223–239.

<sup>52</sup> Pierio Valeriano versét ld. HAIG GAISSER: i. m. 45.

<sup>53</sup> Blosio Palladio versét ld. HAIG GAISSER: i. m. 44.

len az egymást latin nevükön szólító *sodalisok* között volt Pomponio Leto egykori akadémiájának tagja és szellemi örököse, egyszersmind egy másik jelentős római *sodalitium* feje, Angelo Colocci, továbbá Jacopo Sadoletto, Blosio Palladio, Pierio Valeriano, Pietro Mellini és Giovan Matteo Giberti.

Az évek során az eseményre költött versek száma több százra duzzadt, melyeket Blasio Palladio összegyűjtött, és 1524-ben *Coryciana* címmel kiadták.<sup>54</sup> Az „ex uno lapide” szerződésbeli kikötés tehát szervesen illeszkedett mindabba a milióbe és programba, amit a megrendelő és tanácsadója a szobor megrendelésével ideológiailag meg kívánt valósítani.

A másik szobor, a firenzei Szent Anna szobor keletkezésének „ex uno lapide” történeti gyökerére és a Laokoónhoz fűződő kapcsolatára készítőjének, Francesco da Sangallónak egy Vincezo Borghinihez 1568 februárjában (firenzei időszámítás szerint 1567-ben) írt levele világít rá: eszerint tizenegy évesen maga is ott volt személyesen apja és Michelangelo mellett a Laokoón megtalálásakor.<sup>55</sup> Ez az élmény és mindaz, amit a még gyermek Francesco a korszak kiváló szobrászainak beszélgetéseiből hallhatott, a későbbiekben alapvetően meghatározták nézetét a márványról, mint szobrászati nyersanyagról és a márványfaragásról. Francesco szerint ugyanis – ahogy korábban Michelangelo is kifejtette – a szobrászat kizárólag a márványfaragást jelenti, semmilyen más anyag, még a bronz megmunkálása sem ér fel ezzel, és a márványnál minden más, a szobrászatban használt anyag silányabb;<sup>56</sup> a jó szobrász nem ad hozzá darabokat a szobrahoz, hanem egy darabból faragja meg azt. A firenzei szobor ugyanakkor nem egy humanistákból álló *sodalitas*nak a kereszténységet és az antikvitás újjáéledését egyszerre ünneplő kultusznak a kelléke volt, hanem aktuálpolitikai tartalmakkal összefonódott mű, a köztársaságkori szabad firenzei népnek emléket állító szobor.<sup>57</sup> A technikai követelmény ebben az esetben így nem a megbízótól, az Orsanmichele *capitanóitól* és az őket lényegében egy személyben képviselő Giulio de’ Medici bíborostól (a későbbi VII. Kelemen pápától) származott, hanem minden bizonnyal magától a készítő szobrásztól, aki a szobor kifaragásához szükséges óriási márványtömböt egyébiránt a San Lorenzo templom homlokzatához Michelangelo által válogatott és hozatott seravezzai márványtömbök közül szerezte be.

Az 1523-ban pápává választott Giulio de’ Medici – minthogy fiatalon X. Leó pápa udvarában élt, és ezáltal gyors karriert futhatott be az egyházi pályán –, ahogy X. Leó pápa, maga is személyesen ismerte azokat a római humanistákat, akik közé a korábban említett Goritz is tartozott. Így a Szent Anna-kultusz támogatása és a

<sup>54</sup> *Coryciana*. ed. Blosio PALLADIO. Rome, 1924.

<sup>55</sup> 1567. február 28-án kelt levél BAV Chigi L.V.178. voll. 104–106. SETTIS: i. m. 106–107.

<sup>56</sup> Francesco da Sangallo Benedetto Varchinak írt levelében: „...parlando della scultura, bisogna parlare del marmo e non bronzo e altre materie, che sono tutte inferiore al marmo” Ld. *Trattati d’arte del Cinquecento. Fra manierismo e controriforma*. vol. I. a cura di Paola BAROCCHI, Bari, 1960, 73.

<sup>57</sup> EISLER, Colin–KORNFELD, Abbey–STRAUBER, Alison Rebecca W.: „Words on Image: Francesco da Sangallo’s Sant’Anna Metterza for Orsanmichele”, in *Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument*. Ed. Strehlke, Carl Brandon. New Haven–London, 2012. 297.

Firenzében általa is látogatott Ottimati kör, az Orti Oricellarinak nevezett Rucellai kertben tartott (1513–1522) összejövetelek,<sup>58</sup> ha nem is egyenes folytatása volt a Rómában még ekkor is tartott Szent Anna-ünnepeknek,<sup>59</sup> de valószínűleg felállításának ötlete attól nem volt teljesen független.

A 16. század legelején III. Pius pápa római síremlékének szerződésében is megjelent a kikötés, ahol a síremléket díszítő hat szent szobra kellett, hogy „intere, et non di pezi” legyen.<sup>60</sup> Ez esetben azonban a kikötés tisztán technikai jellegű, az esztétikai látvány érdekében tett előírás volt.

### *Szobrok kettő vagy négy darabból*

Bármennyire is speciális a fenti két Szent Anna-szobor esete az egyetlen márványtömbből történő faragás kikötésének szerződésbe iktatása tekintetében, felveti azt a kérdést, hogy korábban, a 15. század folyamán feltűntek-e vajon hasonló, a márvány megmunkálására, azaz a technikai kivitelezésre vonatkozó kikötések a firenzei szobrászok szerződéseiben.

A leghíresebb, ebből az időszakból származó, egy kőtömbből faragott szobor Michelangelo Dávid szobra volt. Híre Giorgio Vasari *Vitéje* révén évszázadokon át fennmaradt, és ma is él. Maga a kikötés azonban a Dávid szobornak a szerződésében nem jelent meg.<sup>61</sup> A Dávid szobor kőtömbjéből eredetileg – az 1464-ben kelt szerződése szerint – Agostino di Ducciónak kellett volna egy Gigászt ábrázoló szobrot faragnia,<sup>62</sup> azonban rosszul nagyolta ki, így a „male abbozatum” kőtömb majdnem negyven évig a firenzei dóm udvarán várta a megfelelő szobrászt a szobor befejezésére. A dóm építőbizottságának megbízásából Agostinóval kötött szerződés azonban nem arról szólt, hogy a szobrot a szobrász egyetlen tömbből kell, hogy kifaragja, hanem arról, hogy négy darabból tegye azt, úgy hogy az egyik darab az alak teste, kettő a két karja és egy pedig a feje.<sup>63</sup> A hatalmas méretű, kilenc *braccio* (kb. 5,25 m) magas szobor esetében a megbízó minden bizonnyal nem is várta el a szoboralak egyben kezelését. Az óriási méretű, egy tömbből faragott kolosszus, mint szobrászi kihívás jóval később, a 16. század húszas éveitől válik a szobrászok

<sup>58</sup> ZERVAS, Diane Finiello: Orsanmichele a Firenze. / Orsanmichele Florence. Modena, 1996. Vol. I. 232.

<sup>59</sup> X. Leó pápa váratlan halálával VI. Hadrianus pápa került a pápai trónra. Az új pápa pedig nem igazán szívelte a goritzi sodalitást, a Szent Anna szobor körüli humanista ünneplést. Erről ld.. HAIG GAISSER: i. m. 50–55.

<sup>60</sup> A szerződését ld. MILANESI: i. m. vol. III. doc. 201.

<sup>61</sup> Szerződését ld. POGGI, Giovanni: *Il duomo di Firenze: documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'opera*, Berlino, 1909. Reprint: HAINES, Margaret (ed.) Firenze, Edizioni Medicea, 1988, Vol. I. doc. 449.

<sup>62</sup> Szerződését ld. POGGI, in Haines: i. m. vol. I., doc. 441.

<sup>63</sup> „...la quale fighura promette fare di pezzi quattro cioè un pezzo il chapo ella gholà due pezzi le braccia e resto in pezzi uno...” A szerződés szövegét ld. POGGI, in Haines: i. m. vol. I., doc. 441.

gyakori feladatává.<sup>64</sup> Maga a szobrász, Agostino gondolta tehát a 15. század közepén úgy, hogy négy helyett egy kőtömbből faragja ki a szobrot, azonban a vállalkozás nem sikerült. Hogy Duccio miért, milyen indíttatásból vállalkozott ilyen hatalmas feladatra, nem ismert, azonban megkedveltethette a gondolatot a megrendelőkkel, akik a későbbiekben már nem engedték meg Andrea Sansovinónak – aki maga ajánlkozott a feladatra –, hogy kiegészítéseket adva a kőtömbhöz fejezze be az elkezdett szoboralakot.<sup>65</sup>

A 15. században nem tűnik gyakori jelenségnek az, hogy a készítendő márványszobor kifaragásának technikai részleteibe a szerződés révén a megbízó bele kívánt volna szólni. Két érdekes eset mindazonáltal a 15. század elejéről idézhető: 1419. július 12-én a firenzei dóm építőbizottsága (Opera) megbízást adott egy (az ábrázolt alak tekintetében közelebről meg nem határozott) márványszobor faragására Nanni di Bartolo firenzei szobrásznak, amelyet a harangtoronyon kívántak elhelyezni.<sup>66</sup> Mintegy három héttel később, 1419. augusztus 2-án a bizottság tagjai – feltehetően a szobrász kérésére – egy újabb határozatot hoztak, amelyben engedélyt adtak a szobrásznak arra, hogy a szobrot két darabban készíthesse el, egyik darab a szobor feje és a nyaka, a testének többi része pedig a másik darab.<sup>67</sup> A szobor elkészült, és ma azt Keresztelő Szent János szobrával azonosítják (4. kép). A dokumentumokból nem derül ki az, hogy a határozatra, amely megengedte a szobrásznak a két darabban való elkészítést, miért volt szükség, ha azt a megbízók kezdeményezték, vagy, hogy a szobrász miért tartotta azt szükségesnek.<sup>68</sup> Egyvalamit azonban elárul, azt, hogy ha erről az építőbizottság határozat útján döntött, akkor az eset nem volt szokványos. Ugyancsak Nanni di Bartolo személyével függ össze a másik példa, amely a harangtoronyra készített Józsué próféta szobrával kapcsolatos. A szobrot pár évvel korábban, 1415-ben rendelte meg az építőbizottság Bernardo Ciuffagni szobrásztól,<sup>69</sup> amit ő el is kezdett faragni, és 1417 márciusáig több részletfizetést is felvett érte. 1417-ben azonban ismeretlen okból félbehagyta a szobrot, a szobrász elutazott Firenzéből.<sup>70</sup> A megrendelő nem akarta veszni hagyni a kőtömbbe és Ciuffagni munkájába már befektetett pénzt, ezért a szobor befejezésével Nanni di Bartolót bízta meg.<sup>71</sup> A fennmaradt dokumentumokból kiderül, hogy a megbízók előírták, hogy Nanni a szoboralak fejét távolítsa el és helyettesítse azt egy másikkal, egy ő általa készítettrel, de egyszersmind fenntartották a lehetőség-

<sup>64</sup> BUSH, Virginia: *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New York–London, 1976.

<sup>65</sup> CONDIVI, Ascanio: *Vita di Michelangiolo Buonarroti*, Roma, 1553, ed. a cura di Nencioni, Firenze, 1998), 21.

<sup>66</sup> POGGI, in Haines: i. m. vol. I., doc. 233. A szobor történetét részletesen ld. SCHULZ, Anne Markham: *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, Firenze, 1997, 24–26.

<sup>67</sup> POGGI, in Haines: i. m. vol. I., doc. 235.

<sup>68</sup> A szobor magassága ez esetben kb. két méter volt, így ez a magasság a két darabból való készítést igazából nem indokolta.

<sup>69</sup> POGGI, in Haines: i. m. vol. I., doc. 221. A szobor történetét részletesen ld. SCHULZ: i. m. 22–23.

<sup>70</sup> POGGI, in Haines: i. m. vol. I., doc. 241.

<sup>71</sup> Uo.

gét annak, hogy ha Ciuffagni később mégis visszatér, akkor a fejet visszatehessék.<sup>72</sup> A határozat értelme vagy célja nem világos, több más magyarázat mellett (például, hogy nem tetszett a megbízóknak a már elkezdett fej, vagy ez esetben is Nanni javasolta, hogy újat farag) az a lehetőség is felvetődik, hogy jogilag a szerződés ebben az időszakban mindaddig életben maradt, amíg a szerződő fél ki nem nyilatkozta azt, hogy eláll a teljesítésétől, vagy akkor veszítette hatályát, ha a szobrász meghalt.

A bemutatott példák arról tanúskodnak, hogy ugyanazon szerződésbeli kikötés mögött éppúgy állhatott egyszer esztétikai, máskor ideológiai elvárás; és ugyanazon kikötés az egyik esetben éppúgy származhatott a megrendelőtől, mint egy másikban a művésztől. A művész passzív szerepe a szerződésbe kerülő kikötések kapcsán ezért nem tartható. Egyes szerződésbeli kikötések a szerződések csoportos vizsgálatával más megvilágításba kerülhetnek.

### Absztrakt

A 15–16. században Itáliában műalkotást éppúgy lehetett készen vásárolni, mint azt egy festőtől vagy szobrásztól megrendelni. Nagyobb méretű festmény vagy szobor megrendelését azonban csak a tehetősebbek, vagy testületek engedhették meg maguknak. A megrendelésre készített műalkotás esetén a megbízó és a feladattal megbízott művész szerződést kötöttek. A szobrászati szerződésekbe különféle jellegű kikötéseket fogalmaztak bele, melyek a határidőre, a honoráriumra, a nyersanyagra, annak beszerzésére és szállítására, olykor a szobor készítésének technikájára, vagy a szobor faragásában megvalósítandó munkamegosztásra vonatkoztak. A tanulmány most ezek közül a kikötések közül mutat be négy érdekes példát: 1. a márványszobrok anyagául gyakran választott kőfajtának, a carrarai márványnak a mennyiségi megnövekedése mögött húzódozó ideológiai és egyéb okokat, 2. a szerződésekben többször felbukkanó „új” és „rég” márvány kikötését 3. az egyetlen kötömbből való kifaragás elvárását, 4. valamint a négy vagy két darabból történő készítés előírását.

### Kulcsszavak

művészeti szerződések, itáliai reneszánsz szobrászat, carrarai márvány

### Abstract

*‘Marmoribus albis de Carraria bonis et pulchris’ – Selected Provisions from Contracts Signed by Florentine Sculptors to Produce Works in Marble*

*In 15th- and 16th-century Italy, artworks could be bought ‘ready made’ or commissioned directly from a painter or sculptor. Commissions for larger paintings or sculptures, however, could only be afforded by the most wealthy in society, or by organisations. When a work of art*

<sup>72</sup> Uo.

*was commissioned, a contract would be signed between the client and the artist entrusted with the task. Contracts for sculptures usually included a variety of different provisions, which specified the deadline and the fee, and stipulated the raw material that would be used and how it would be acquired and transported; sometimes there were also clauses governing the sculpture technique or how the carving work would be shared out. Four interesting examples of the types of provisions contained in such contracts now form the subject of this study: 1. ideological and other reasons behind increases in the quantity of the type of stone used as the raw material for marble sculptures, namely Carrara marble; 2. the frequently mentioned contractual stipulation of 'new' and 'old' marble; 3. the expectation that a work be carved from a single block of marble ('ex uno lapide'); and 4. the stipulation that a work be made from two or four pieces of stone.*

*Keywords*

*artists' contracts, Italian Renaissance sculpture, Carrara marble*