

VERESS FERENC

MICHELANGELO
ÉS A VATIKÁNI *PIETÀ*

Hatások és követők



A könyv megjelenését a könyvkiadói program keretében
a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



A kiadó köszönetet mond Sopron Megyei Jogú Város
Önkormányzatának a könyv kiadásához nyújtott támogatásáért.

© Veress Ferenc, Typotex, Budapest, 2017
Engedély nélkül semmilyen formában nem másolható!

ISBN 978 963 279 928 5

ISSN 1787-3444

Képfilozófiák

Témakör: *művészettörténet*

Kedves Olvasó!

Köszönjük, hogy kínálatunkból választott olvasnivalót!
Újabb kiadványainkról és akcióinkról a www.typotex.hu
és a facebook.com/typotexkiado oldalakon értesülhet.

Kiadja a Typotex Elektronikus Kiadó Kft.

Felelős vezető: Votisky Zsuzsa

Főszerkesztő: Horváth Balázs

Felelős szerkesztő: Rudolf Anica

Borítóterv és tördelés: Szalay Éva

Készült a Multiszolg Bt. nyomdájában

Felelős vezető: Kajtor Bálint

TARTALOM

- 9 Bevezetés
- 11 A Giardino di San Marco
- 20 Savonarola lelkesége és a művészek szabadsága
- 37 A *Krisztus siratása*-téma a XV. század végi firenzei művészetben
- 46 A vatikáni *Pietà* keletkezése
- 51 Savonarola Mária-képe és a vatikáni *Pietà*
- 74 Michelangelo barátai és a Palazzo Barberini monokróm *Pietà*ja
- 92 Eredeti vagy utánczat? *Krisztus sírba tétele*, London, National Gallery
- 111 Kultuszképből műalkotás? A *Krisztus siratása*-téma változása a XVI. században
- 142 A vatikáni *Pietà* kultusza
- 167 Kitekintés. Gondolatok Tolnay Károlyról (1899–1981)
- 179 Irodalom
- 205 Metszet-, festmény- és szobormásolatok katalógusa
- 220 Név- és helymutató
- 232 Michelangelo and the Vatican *Pietà*. Reflections and Followers

Édesanyámnak és Dr. Kiczenkó Juditnak szeretettel

BEVEZETÉS

Michelangelo Buonarroti pályájának kezdetére két tényező gyakorolt maradandó hatást. Az egyik a Lorenzo de' Medici (il Magnifico) által berendezett kert, a Giardino di San Marco, a másik a dominikánus szerzetes, Girolamo Savonarola prédikációiból kicsengő morális üzenet. De nem elhanyagolható mesterének, Domenico Ghirlandaiónak a tanítása sem: Michelangelo mellette sajátította el mestersége, főleg a rajz és a freskófestés alapjait, noha ezt ő maga – Ascanio Condivinek tollba mondott életrajzában – nem hangsúlyozta. Ez talán azzal magyarázható, hogy lázadt a középkori *bottega*, azaz műhely kötöttségei ellen, az autodidakta művész ideáljában hitt, aki tehetségét felülről kapta, és rajta áll, hogyan műveli azt. Erre nyílt lehetősége a Medici-kertben, Lorenzo pártfogása alatt. 1492-től, a Magnifico halálának évétől azonban bizonytalanabb idők következtek. 1494 a francia sereg bevonulásának és Piero de' Medici futásának éve. Ettől kezdve 1498-ig Firenzében a legnagyobb tekintélyt Girolamo Savonarola élvezte. Ahogyan a firenzei reneszánsz aranykorának, a neoplatonikus akadémiának a tagjai, maga Michelangelo sem maradhatott közömbös a prédikátorral szemben. Az antikvitás felfedezése, az emberi test anatómiájának beható megismerése nem volt számára ellentétes az egyház megújulásának hirdetésével. Így tudta Michelangelo egyesíteni magában a „pogány” antikvitás és a mély keresztény hit alapelveit, amely kifejezést nyert a vatikáni *Pietà*ban.

A római San Pietro-bazilikában látható márvány szoborcsoport ma is dacol az évszázadok kihívásaival és a romboló szándékkal (a szobrot 1972-ben súlyosan megrongálták). Írásomban azt kívánom bemutatni, milyen körülmények között született a műalkotás, és hogyan fejtette ki hatását az idők során. Ezért vállalkoztam arra, hogy összegyűjtsem másolatait, kópiáit, amelyeken keresztül vizsgálhattam a művészek Michelangelóhoz fűződő kapcsolatát is, vagyis azt, hogy hogyan nyertek tőle inspirációt, hogyan konfrontálódtak vele, miként

formálták át tanítását a saját ízlésük szerint. Megkíséreltem feleleveníteni azt a környezetet, amelyben a *Pietà* létrejött: a quattrocentóvégi Firenzét és Rómát. Ennek az időszaknak meghatározó alakja volt Girolamo Savonarola, aki széles körű visszhangra talált prédikációival, amelyek a fiatal Michelangelo emlékeztetésében is megőrződtek, s így indokolt azokat a vatikáni *Pietà* elemzése során is figyelembe venni. Foglalkoztam azzal is, miként változott meg a vallásos ábrázolások státusa a XV. század végétől kezdve, s hogyan vált a kultuszképből műalkotás. Milyen álláspontot foglalt el Michelangelo ebben a folyamatban? Hogyan tekintettek a San Piétró-beli *Pietà*ra ebben a megváltozott környezetben?

Miközben ezeknek a kérdéseknek a kutatásával foglalkoztam, végig a vatikáni *Pietà* rejtélye lebegett a szemem előtt. Ez a mestermű, akárhányszor meg-nézem, olyan, mintha először látnám. Megőrzi a rejtélyét, mint még néhány a „nagy művek” közül. Találónak érzem Giovanni Michele Silos, a római Sant'Andrea della Valle-kolostor teatinus szerzetesének szavait:

*Exanimem dices, quae vivit, squalida Mater
In Cruce quae caesa est victima, vivit adhuc.
Egregii Artificis sunt haec miracula; vitam
Huic dat; si velit, huic eripit arte pari.*

Halottnak mondanád az élőt, a fájdalmas Anyát,
A kereszten ki égi áldozat volt, most él.
A kiváló mester műve mindez; életet
Ez ad, s ha akar, elvesz hasonló művészettel.¹

¹ Pinacotheca sive romana pictura et sculptura libri duo. Liber secundus. Epigr. III. Romae, 1673. Hasonmás kiadás: Canova Editrice, Roma, 1979, 171. A szerző fordítása.

A GIARDINO DI SAN MARCO

Az *akadémia* kifejezés egy görög arisztokrata, Akademos nevéből veszi eredetét, aki a hagyomány szerint városának védelmében elárulta királyát. Sírja Athén perifériáján helyezkedett el, közelében később Platón alapított iskolát. Az elnevezés így lassan Platón követőinek csoportjára származott át. A XV. századi Firenzében az akadémiát általában a latin *studium* szinonimájaként értették, és az egyetem intézményére vonatkoztatták. Jelenthette azonban tudósok, értelmiségiek eszmecsere, vita céljából alakult, kötetlen összejövetelét is: *adunanza di uomini famosi*. Ilyennek minősül Marsilio Ficino „iskolája”, az Accademia neoplatonica, Lorenzo de Medici védelme alatt, és ehhez hasonlónak kell tartanunk azt a „szabadiskolát”, amelyet Lorenzo hozott létre a San Marco-kolostor közelében fekvő villájának a kertjében, a Donatello-tanítvány, Bertoldo di Giovanni vezetésével.

A Giardinóról Vasari a következőket írja Michelangelo-életrajzában: „A magasztos Lorenzo de’ Medici abban az időben a piazza San Marcó-i kertjében szolgáltába állította Bertoldo szobrászt, nem is azért, hogy őrizze és gondozza azt a sok szép régiséget, amit őnagyméltósága nagy költséggel gyűjtött össze az említett helyen, hanem inkább azért, mert szeretett volna iskolát létesíteni a kiváló festők és szobrászok számára, és azt akarta, hogy Bertoldo, Donato egykori tanítványa legyen a mesterük vagy vezetőjük. [...] Ez a kert tele volt régiségekkel, és kiváló festmények díszítették, amelyeket a herceg egyrészt szépségük miatt, másrészt gyönyörködés és okulás céljából gyűjtött össze ezen a helyen, a kert kulcsát Michelangelo szüntelenül magánál tartotta.”²

Pietro Torrigiano életrajzában Vasari hozzátette, hogy a kertben láthatóak voltak Donatello, Brunelleschi, Paolo Ucello, fra’ Filippo és mások rajzai, kartonjai és tervei is.

² Zsámboki Zoltán fordítása.

A korábbi szakirodalom, elsősorban Frey (1907) kutatásaira támaszkodva, állította, hogy Lorenzo 1480-ban, lakhatás céljából vásárolta a kertet felesége, Clarice Orsini részére. Az ő halála (1488. július 30.) után rendezkedhetett volna be itt a szobrásziskola, melyet Lorenzo levelei is csupán 1490-től említenek. A kert története így jelentéktelenre zsugorodna, hiszen Bertoldo 1491 decemberében, a Magnifico egy évvel később elhunyt. Nem maradna belőle más, mint egy Vasari által költött legenda, melyet a szerzője saját korából visszatekintve a Medici-ház és különösen a Lorenzo nevével fémjelzett aranykor kulturális felvirágzásának a hangsúlyozására talált ki.

Mi is az, amit a Giardinóról a források alapján valóban tudunk? Erre kereste a választ Caroline Elam (1992) egyik tanulmányában, sikerrel kísérelve meg több homályban maradt probléma tisztázását. Eszerint a Compagnia dei Preti archívumának egy dokumentuma 1475-ben említi az „ortum Laurentii de Medicis”-t, amely már idősebb Cosimo idejében a család tulajdona volt, és amely nem azonos az ettől északra elterülő Clarice-kerttel. A kertet keletről a Via Larga (a mai Via Cavour), nyugatról a Compagnia dei Preti épülete, északról a Spedale dei Tessitori határolta. A villát és a hozzá tartozó kertet jellegzetes ciprussorával több korabeli ábrázoláson megtaláljuk, köztük Pietro di Massaio Firenze-térképén³ vagy Poggio Bracciolini *Historia Florentinájában*.⁴

A Giardino eredeti funkciójára elszórt forrásadatokból következtethetünk. A Confraternità della Purificazione 1477. évi oklevele említést tesz a gyermekek által itt előadott, Szent Egyed életéből vett színdarabról. Bernardo Bellincioni költő *Rime* címen kiadott versgyűjteményének egy darabját a Giardinóban tartott ünnepség emlékére Lorenzónak ajánlotta. A kert a korban kedvelt „turisztikai” látványosság volt. 1480-ban Aragona bíborosa, Ercole d’Este herceg sógora látogatta meg, amint arról a ferrarai követ beszámolt, elmulasztva mindazonáltal a látottak részletesebb leírását. A Giardino vonzerejét az itt őrzött antik műreemeknek köszönhette, amelyekről Vasari megemlékezett ugyan, de pontos inventáriumuk hiányzik.⁵ Lorenzo 1490 májusában fiához, Pieróhoz címzett levelében kérte, hogy vendégének mutasson meg minden birtokukban lévő antik alkotást, köztük a kertben lévőket is.⁶ A Magnifico utasítása minden valószínűség szerint a Giardino di San Marcóra vonatkozott.

³ Ptolemaiosz *Cosmographiájának* 1472–80 körülről származó kiadásában. Paris, Bibl. Nat. Ms. Lat. 4802.

⁴ Bibl. Ap. Vaticana, Urb. Lat. 491, c. 4 v.

⁵ Szemben a via Largán épült Palazzo Medici leltáraival, melyeket Eugène Müntz publikált (Párizs, 1888).

⁶ Frey, 1907, 74–75.

Lorenzo de' Medici személyiségét André Chastel (1961) úgy jellemezte, mint „vetustatis amatorét”, aki főképp antik gemmák, ötvösművek iránt rajongott, s városának művészeit előszeretettel használta fel „kulturpolitikai célokra”, azaz gyakran küldte őket szövetséges uralkodói udvarokba, államokba (a Pollaiuolókat Rómába, Verrocchiót Velencébe és így tovább). Ernst Gombrich (1966) felhívta a figyelmet rá, hogy Lorenzo, akinek véleményét többször kikérték művészeti kérdésekben, sokat tett bizonyos technikák, mesterségek, például a mozaik-készítés, a drágakő-megmunkálás életben tartásáért. Verrocchiót, Pollaiuolót is ilyen célból foglalkoztatta a családi palotában. A Magnifico Gombrich szerint az első olyan műpártoló volt, aki a „művészetért magáért” próbált érdeklődést kelteni.

Michelangelo hagyományos művészi képzése 1488. április 1-jén kezdődött, amikor édesapja beíratta Domenico Ghirlandaio inasai közé. Az erről szóló szerződést Vasari teljes terjedelmében közölte az *Életrajzok* második kiadásában: „1488. A mai napon, április elsején, én, Lodovico di Bernardo Buonarroti kijelentem, hogy fiamat, Michelangelót a következő három évre Davide és Domenico di Tommaso di Corrado keze alá adom a következő kikötésekkel és feltételekkel. Az említett Michelangelo a fentebb megszabott idő alatt köteles a nevezett mesterek mellett festészetet tanulni, s a mondott foglalkozást kell űznie, s mindent meg kell tennie, amit a fent nevezett mesterek parancsolnak neki, Domenico és Davide a szóban forgó három esztendő alatt kötelesek fiamnak huszonnégyszáz aranyforintot fizetni: az első évben hatot, a másodikban nyolcat, a harmadikban tízet, összesen kilencvenhat lírát.”⁷

A szerződés idézésének oka, hogy – mint már utaltam rá – az idős Michelangelo, talán szándékosan törekedve az autodidakta zseni mítoszának kialakítására, elfelejtett megemlékezni a Ghirlandaionál töltött inasévről a tanítványának, Ascanio Condivinek diktált önéletrajzában. A szerződés szerint a fiatal (13 éves) inasnak már az első évben fizetés jár, festeni kell tanulnia, noha általában a képzés a rajzzal indult. A quattrocento második felének firenzei műhelyeiben a tanítás gyakorlati jellegű volt. Főképp a Verrocchio-műhely megalapozta szokásokat követték, ezek hatását Leonardo *Trattato della Pitturájában* találjuk meg. A két legfontosabb feladat a mester munkáinak másolása és a természet utáni tanulmánykészítés volt. Condivi jegyzi fel, hogy Michelangelo egy alkalommal olajmásolatot készített egy Granacci által adott Schongauer-

⁷ Zsámboki Zoltán fordítása.

metszetről. Ezt látva Ghirlandaiót elfogta az irigység, és a munkát a sajátjának tüntette fel. Másutt azt olvashatjuk, hogy „midőn Michelangelo egy ízben kölcsönkérte a mester egyik képeskönyvét, melyben pásztorokat festett bárányokkal és kutyákkal, falvakat, házakat, romokat és egyéb dolgokat, nem akarta neki kölcsönadni”.⁸

További jelek is utalnak arra, hogy Michelangelo ténylegesen eltöltött egy bizonyos tanoncidőt Domenico Ghirlandaiónál. Jean K. Cadogan (1993) talált egy hivatkozást az Ospedale degli Innocenti számára készített oltár kifizetési között, amely szerint: „Domenico di Tommaso Ghirlandaiónak kifizetve 1487. június 28-án három aranyforint, átvette Michelagnolo di Lodovico, 17 líra, 8 piccioli di quattrini értékben.”⁹ (*Domenico di Tommaso del Grilandaio de' dare a di 28 di giugno 1487 fiorini tre larghi portò Michelagnolo di Lodovico in lire 17 soldi otto piccioli di quattrini fi – y. 17 s. 8 d.*) Az inas tehát tartozott eljárni bármely, a mester által rábízott feladatban, például a nagyobb munkákért történő kifizetések átvételében és egyéb intézendő ügyekben.

Annak ellenére, hogy Michelangelo úgy emlékezett, hogy mestere semmiben nem volt segítségére, első rajzai technikájukban nyíltan elárulják Ghirlandaio hatását. Ezekon majdnem mindig tintát és tollat használt, a kontúrokat hangsúlyozva egymást átmetsző vonalakkal árnyalt. A fiatal művész a korban szokatlan önállósággal a firenzei monumentális tradíció képviselőihez, Giottohoz és Massacciohoz fordult inspirációért, őket tekintette mestereinek. Előképeihez való viszonya azonban kritikus volt, első másolatain az új kifejezésformák szinte ösztönös keresése volt jellemző. Giotto után készült tanulmányán¹⁰ két alakot emelt ki a történetből. Először barna tintával vázlatot készített, majd erre egy újabb réteget vitt rá, az eredetihez képest korrigálva az alak jobb lábfejét. Technikai fejlődését jellemzi egy további, a bécsi Albertinában¹¹ lévő, három férfialakot ábrázoló, valószínűleg Massaccio után készült rajza. A főalakot sötétebb vonalkázással emelte ki, a két mögötte lévő halványabban vázolta fel, így jelezve a köztük lévő térbeli kapcsolatot.

A Ghirlandaio-műhelyben eltöltött alig egy év után Michelangelo 1489-ben már a Giardino di San Marcóban folytathatta tanulmányait. Vasari a következő-

⁸ Zichy Rafaelné fordítása.

⁹ A szerző fordítása.

¹⁰ Párizs, Louvre, inv. 706.

¹¹ Inv. 116.

képpen meséli el a művész felvételét: „...Lorenzo igen nagy szeretettel viseltetett mind a festészet, mind a szobrászat iránt, s fölöttébb fájlalta, hogy az ő idejében nincsenek ünnepekt és kiváló szobrászok, bár jó néhány hírneves és értékes festő akad, ezért, mint mondtam, elhatározta, hogy iskolát létesít, meg is kérte Domenico Ghirlandaiót, hogy ha műhelyében vannak olyan fiatalemberek, akik hajlamot éreznek magukban a szobrászat iránt, küldje el őket a kertbe, s ott majd, ahogy szeretné, kiképeztesse és fölneveltesse őket, s ezzel dicsőséget szerez magának és városának. Így hát Domenico mint kiváló ifjakat, többek közt Michelangelót és Francesco Granaccit is elküldte a herceghez.”¹² Ehhez képest (a személyes emlékezésből fakadóan is) Condivi előadása szubjektívebb: „Nem lévén a fiúnak se műterme, se állandó tartózkodása, egyszer itt, máskor ott festett le valamit, és így történt, hogy egy szép napon Granacci elvitte őt a Mediciek kertjébe a San Marcónál...”¹³

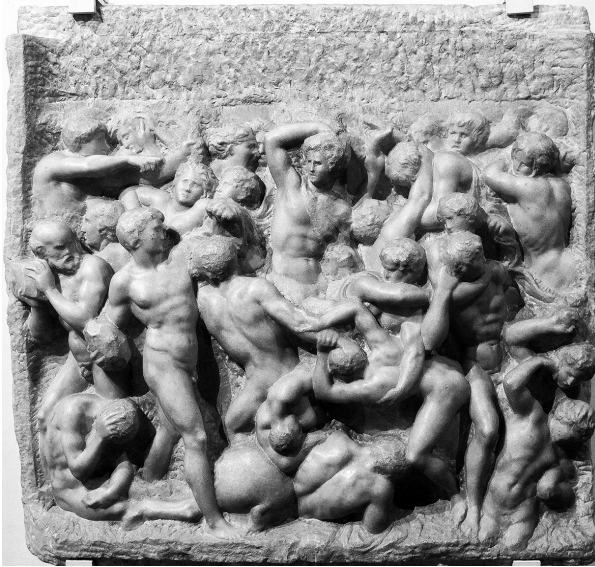
Vasari szerint a Giardinóban dolgozott ekkor Gianfrancesco Rustici, Torrigiano Torrigiani (tulajdonképpen Pietro Torrigiano), Francesco Granacci, Niccolò di Jacopo Soggi, Lorenzo di Credi és Giuliano Bugiardini. A „külföldiek” közt említi Baccio da Montepulciano és Andrea Sansovinót. A kert vezetője Bertoldo di Giovanni szobrász a Palazzo Medici 1492. évi inventáriumára szerint a Medici-háztartás része, familiárisként Lorenzo állandó kíséretének tagja volt. Fő foglalatossága a családi gyűjtemény őrzése, egyes darabok restaurálása lehetett. A mester egy Lorenzóhoz intézett levelében magát Donatello tanítványának vallotta. Kisbronzokból álló életművének egyik legismertebb darabja a *Lovasok csatája* (1491 k., Firenze, Bargello). A kutatók a pisai Camposanto egyik szarkofágjában találták meg az előképét; a kompozíció frízszerűsége, az alakok egymás fölötti sorokban való elhelyezése valóban az antik szarkofágplasztika sajátossága.

Michelangelo fiatalkori alkotásainak egyike, *A kentaurok csatája* is a Giardinóban készült (Firenze, Casa Buonarroti). A téma, miként Bertoldónál, nehezen meghatározható, bár a kutatás Ovidius *Átváltozások* (Metamorphoses) című művére¹⁴ gondol, amelyre Angelo Poliziano költő, a neoplatonikus akadémia tagja hívhatta fel a művész figyelmét. A kompozíció mögé oda kell képzelnünk az egész korabeli Firenze hangulatát, a Pollaiuolók alkotásait, főképp Antonio

¹² Zsámboki Zoltán fordítása.

¹³ Zichy Rafaelné fordítása.

¹⁴ XII. 210–535. *A Centaurusok és a Lapithák harca*. Fordította: Devecseri Gábor.



1. Michelangelo
Buonarroti:
A kentaurok csatája.
Firenze, Casa
Buonarroti

programja rejlik. Újszerű az anyaghoz való hűsége, az elnagyolt részletek a még „fiatal, álmodó zseni” (Tolnay Károly) kifejezőmódjára vallanak.

Az antik márványtöredékek mellett ekkoriban Michelangelo számára az egyik legnagyobb példakép kétségkívül Donatello volt. Elég, ha rátekintünk a fiatal mester másik korabeli munkájára, a *Lépcsős Madonnára* (Firenze, Casa Buonarroti). A lehetséges párhuzamok közül itt csupán Donatello *Madonna delle Nuvolèj*át említjük (1425–1430 k., Boston, Museum of Fine Arts). Figyelemre méltó a két mester szemléletmódja, esztétikája közt meglévő mély rokonság, mint például a befejezetlenség, a durván hagyott felületek kedvelése.

Michelangelo 1492. április 8-ig, Lorenzo haláláig élvezte a Magnifico támogatását. *Protégé*ként a Palazzo Mediciben lakott, együtt étkezett a család tagjaival. Lorenzo lehetővé tette műgyűjteményének látogatását, sőt egész környezetét az antik műkincsek tanulmányozására buzdította. Így az egyik udvari tudós, Filippo Redditi értekezést írt a gyűjteményről *Commentariolus de priscis nummis* (Könyvecske a régi érmekről) címmel. Ez a légkör meghatározó lehetett a fiatal Michelangelo fejlődésére is. A Medici-udvarban olyan tudósok, irodalomárok társaságát élvezhette, mint Angelo Poliziano (a jövődöbéli X. Leó és

különös művét, a *Battaglia di dieci nuditi* (Meztelen férfiak csatája, 1465 k.).¹⁵

A nagy méretű metszetnek igen széles körű hatása volt, tulajdonképpeni témája pedig az emberi testnek a különböző nézőpontokból való bemutatása. A művészek fantáziáját ekkoriban megragadták a Rómából Firenzébe került antik műalkotások, illetve az „örök városban” készült vázlatkönyvek. Maga Domenico Ghirlandaio is készített egy ilyet, amely máig fennmaradt, és *Codex Escorialensis* néven ismeretes. Talán éppen ezt szeretete volna a fiatal Michelangelo is tanulmányozni. Ahogyan többen megállapították, *A kentaurok csatájában* egy egész élet

¹⁵ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, inv. 25. 094.

VII. Kelemen pápák nevelője), Cristoforo Landino (Vergilius műveinek kommentátora), Marsilio Ficino, Pico della Mirandola és Girolamo Beniveni, a *Canzone dello Amore Celeste* (Ének az égi szerelemről) szerzője.

Mindazonáltal hiba volna a fiatal Michelangelo irodalmi műveltségét túlbecsülni. Rendszerezett oktatást sohasem kapott, bár Lorenzo il Magnifico házának humanistái taníthatták, ajánlhattak neki témákat, s a művelt emberek társaságát élvezte élete később időszakaiban is. Biztos, hogy tudatosan művelte magát, kézírását tökéletesítette, igyekezett elsajátítani mindazt, amire szüksége volt. Időnként azonban a szakirodalom mintha túlzásokba esne a mester műveltségének kérdésében, főképp az általa olvasott szerzőket illetően. Michelangelo fiatalon még a kereskedők *mercantesca* írásmódját alkalmazta, s csak később tért át tudatosan a művelt emberek által használtira, ezért helyesebb, ha az ő zsenijét inkább a formakultúrájában, rendkívüli vizuális megelevenítő képességében ragadjuk meg.

Michelangelo giardinóbeli tevékenységéről csupán hézagossá adataink vannak. Az egyik feladata a töredékes antik alkotások kiegészítése-restaurálása lehetett. Készíthetett agyagszobrokat, és Vasari elbeszélése szerint egy vigyorgó faunfejet is: „A fiatal emberek elmentek a kertbe, s találkoztak az ifjú Torrigianóval, aki Bertoldo utasítása szerint éppen néhány kerek agyagfigurát készített. Michelangelo e munka láttán versengésképpen szintén megmintázott néhányat. Lorenzo felismerte a fiatal ember nagy tehetségét, és mindig sokat várt tőle, Michelangelo nekilelkesegett, s néhány nap múlva márványból megmintázta egy törött orrú, nevető szájú antik faun ráncos öreg fejét...”¹⁶



Innen datálódott Lorenzo és Michelangelo különleges kapcsolata, amely a mester énképét is döntően meghatározta. Lorenzo de' Medici és Michelangelo egyaránt tömpe orrú volt. Előbbinek ez születési adottsága volt, utóbbi arcát kollégája, Pietro Torrigiani csúfította el egy verekedésük alkalmával. Paul

2. Michelangelo
Buonarroti:
Lépcsős Madonna.
Firenze, Casa
Buonarroti

¹⁶ Zsámboki Zoltán fordítása.

Barolsky szerint Lorenzo és Michelangelo énképében szerepet játszhatott a neoplatonista felfogásra jellemző, a külső és a belső közt feszülő ellentét. Szókratész arca Platón *Phaidroszában* Pánéhoz hasonló, vagyis a rút külső nemes belsőt takar.

A Giardino di San Marco jelentőségét Michelangelo fejlődésében a kutatás paradox módon már akkor felismerte, amikor annak pusztá léte is legendának tűnt egyesek számára. Giuliano Briganti (1985²) például így vélekedett: „Bár a giardinóbeli nem volt valódi, szervezett iskola, még kevésbé egy akadémia, de azt el kell ismernünk, hogy egy olyan gyűjtemény, mint amilyen a Lorenzóé volt, igen fontos nevelő szereppel bírt, különösen, ha meggondoljuk, hogy az antik tárgyakkal való megismerkedést egy szűk, elit kör számára tartotta fenn, amelybe azonban beletartoztak a művészek is, főképp a fiatalabb generációt képviselők.” A Giardinónak nem volt szabályzata, sem hivatalos státusa vagy rendszeres pénzügyi erőforrása, amelyek egy intézmény működtetéséhez szükségesek. Leginkább a hagyományos középkori műhelyekre emlékeztet, de azok kötöttségei nélkül. Valószínűleg ebben, a szabad útkeresés körülményeinek biztosításában láthatjuk a kert igazi jelentőségét Michelangelo életműve szempontjából. Még ha az idős mester ezt nem is hangsúlyozta saját (Condivi-féle) önéletrajzában, amelynek egyik oka a Mediciekben való későbbi csalódása lehet. Michelangelo a Giardinóban szerezte barátainak többségét, akikhez később is bizalommal fordulhatott. Így 1508-ban, amikor felkérést kapott II. Gyula pápától a Cappella Sistina mennyezetének kifestésére, éppen azokat a művészeket hívta segítségül, akikkel egykor együtt tanult a San Marco-kertben. Nevükkel ezért még találkozunk a későbbiekben.

A Mediciek futásának évében, 1494-ben, a szövetséges Giovanni Bentivoglio vásárolta meg a villát, így az elkerülte a családi javak dobra verésével és elkobzásával járó pusztulást. 1513-ban, a visszatérés évében diadalszekerek indultak a Giardinóból ünnepeve X. Leó (Giovanni de' Medici) pápává választását. 1545-ben a telket és az épületet a takácsok céhe kapta meg. 1571-ben itt szőtték azt a Giovanni Stradano (Jan van der Straet) rajza alapján készült faliszőnyeget, amelyet párdarabjaival együtt a Palazzo Vecchio Lorenzo il Magnificóról elnevezett termék díszítésére szántak (ma: Pisa, Museo Nazionale di San Matteo). A szőnyeg Lorenzót ábrázolja művészei körében, a háttérben a téglárkádós villával.

Cosimo de' Medici 1563-ban hozta létre Firenzében az Accademia del Disegno (teljes nevén: Università, Compagna ed Accademia). Az Accademia már az abszolutista állam hivatalos szervezetének számított, statútumokkal rendelkezett, amelyek szabályozták konfraternitásként, oktatóintézményként való működését, előírásokat tartalmaztak tagjainak és funkcionáriusainak tevékenységére vonatkozóan. Az Accademia megalapításánál, szervezetének kiépítésénél az a Giorgio Vasari játszott a főszerepet, akinek a legtöbb forrásos adatot köszönhetjük Giardino di San Marcóról. Vasari életrajzaiban nyilvánvalóan mítoszt teremtett, amikor Lorenzo Giardinóját a későbbi Accademia előképeként tüntette fel.

A Mediciek aranykorának mítosza, mint André Chastel (1961) írja, Marsilio Ficino 1492. évi leveléből származik, ahol a tudós humanista a művészetek és a tudományok általános fellendüléséről beszélt. A Mediciek bukása után, Savonarola erkölcsi hatása alatt sokak szemében elfajzásnak, pogánykodásnak tűnhetett Lorenzo udvarának rafinált kultúrája, de a család hívei megpróbálták annak emlékét továbbra is ébren tartani. A gondolatot olyan ismert személyiségek vitték tovább, mint Niccolò Machiavelli, aki Lorenzóban egy új politikai ideál megtestesülését látta. A gondolat megtalálható Nicolò Valori 1515 körül befejezett, 1569-ben megjelent művében, a *Vita Laurentii Medices*ben (Lorenzo de Medici életrajza), s folytatásra talált a Medici-nagyhercegség udvari történetíróinak munkáiban.

Giorgio Vasarinak a Palazzo Vecchióba készült falképein (1556–1558), X. Leó lakosztályában, Lorenzo de' Medici tűnik fel művészei körében. Ugyanezt a jelenetet ábrázolja a Giovanni Jacopo Stradano rajza nyomán szőtt falikárpit. A vigyorgó faun jelenetét örökíti meg ugyanakkor Ottavio Vannini 1635-ben készült freskója a firenzei Palazzo Pittiben. A mítosz tehát fokozatosan épült – építették –, s különös erejét bizonyítja, hogy évszázadok óta máig hatóan él. Amint a kutatások bebizonyították, bár a Mediciek dicsőítését is szolgálta, nem volt alap nélküli.