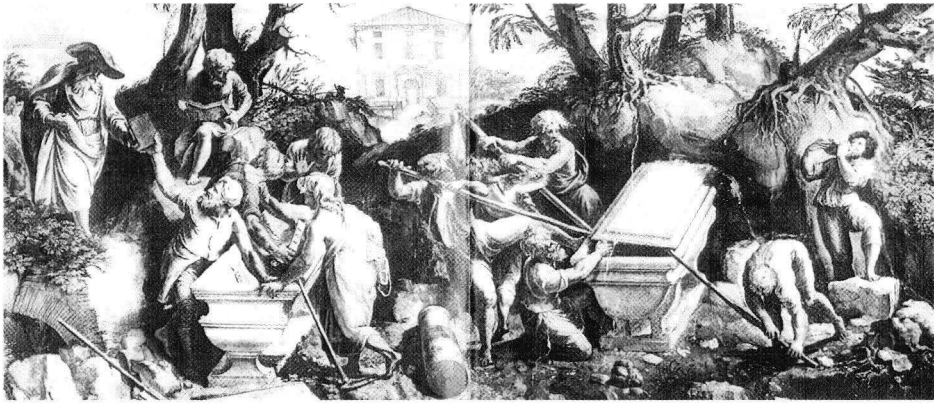


## Villa Turini-Lanten fresko 'Numa Pompiliuksen haudan löytyminen'

*Doctum opus – oppinut teos*

Villa Lanten rakennuttajan Baldassare Turinin (1486–1543) esitteli meille lähemmin Göran Stenius vuosina 1980–81 ilmestyneissä perustavanlaatuisissa mutta valitettavan vähän levinneissä artikkeleissa, jotka käsittelevät Turinin uraa, perhettä ja omaisuutta.<sup>1</sup> Pitkän uransa aikana Turini palveli kolmea paavia: Leo X:n aikana (1513–21) hän oli kansliapäällikkö (datario), Hadrianus VII:n aikana (1523–34) sihteeri ja Paavali III:n aikana (1534–49) varainhoitaja (chierico di camera).<sup>2</sup>

Vuonna 1981 ilmestyivät myös Steniuksen artikkeli 'Leonardo, Numa und Baldassare Turini aus Pescia. Ein Deutungsversuch' ja Henrik Liliuksen Villa Lanten arkkitehtuuria ja koristelua koskeva tutkimus,<sup>3</sup> joissa molemmissa käsitellään tutkielmani aihetta, maalausta 'Numa Pompiliuksen haudan löytäminen'. Vuoteen 1837 asti se oli Villa Turini-Lanten salin katon länsiseinämällä, sisääntulo-oven yläpuolella, ja nykyään se on Palazzo Zuccarissa Roomassa (kuva 1)<sup>4</sup>. Kolmas maanmiehemme laatima



Kuva 1. Maalaus 'Numa Pompiliuksen haudan löytäminen'. Palazzo Zuccari, Rooma.

<sup>1</sup> Stenius 1980 ja Stenius 1981a; Stenius 1981b, 103, viite 1. Vrt. Claudia Conforti, 'Baldassare Turini, funzionario medico e committente di architettura', AIRF XVI (1996), 189–198, ja muut artikkelissa mainitut tutkimukset. Stenius oli jo 29.3.1953 *Hufvudstadsbladet*issa julkaistussa artikkelissa 'De tidigaste vittnesbörden om Villa Lante' kertonut huvilaa koskevista varhaisimmista lähteistä, joita esim. Torsten Steinby, Adriano Prandi (Prandi, 7–8 ja 96) ja Henrik Lilius (1, 37, 40, 42) ovat sittemmin hyödyntäneet.

<sup>2</sup> Stenius 1981a ja 1981b, 103, viite 1. Tämän artikkelin lainaukset on suomentanut tekijä.

<sup>3</sup> Stenius 1981b; Lilius 1981, 1, 156–162 ja 260–261; 2, Tav. 52–53, Fig. 70–80.

<sup>4</sup> Ks. sivu 2 ja viite 19.

tieteellinen kontribuutio tämän freskon tutkimukseen on Sixten Ringbomin 1984 ilmestynyt artikkeli.<sup>5</sup> Kaikissa kolmessa on freskosta oivallisia, tutkimusta innoittavia huomioita.<sup>6</sup>

Tutkin sitä, mitä idean luonut taitelija ja luonnollisesti myös teettäjä halusivat freskon avulla ilmaista ja mitä renessanssiajan katsoja saattoi siitä ymmärtää. Vaikka Lilius, Stenius ja muutkin tutkijat ovat uumoilleet freskossa aiheen kuvauksen ohella myös symbolisia merkityksiä, niin symbolimerkitysten analyysi on jäänyt vain osittaiseksi ja lähes arvailun asteelle.<sup>7</sup> Tutkin sitä, mitä freskossa kuvataan ja mitä kuva symboloi. Sen sijaan vain sivuan usein käsiteltyjä ongelmia, kuka oli kuvaidean luoja ja sen toteuttaja (tai toteuttajat) ja milloin fresko maalattiin.<sup>8</sup>

Numa Pompilius oli Rooman järjestyksessä toinen kuningas, joka vietti yksinkertaista ja vaatimatonta elämää ja sääti roomalaisille heidän uskonnolliset ja yhteiskunnalliset lakinsa ja niiden käytännöt. Jokaisen määräyksen kirjaimen ja hengen hän oli elämänsä aikana opettanut papeille, ja koska hän ei »pitänyt hyvänä, että kuolleet kirjaimet säilyttäisivät salaiset opit», hän määräsi, ettei häntä kuoltuaan poltettaisi ja että hänen kirjoituksensa haudattaisiin hänen kanssaan. Niin valmistettiin kaksi arkkua; toiseen haudattiin Numa, toiseen hänen kirjoituksensa.<sup>9</sup>

Numan haudan ja kirjoitusten löytymisestä kertoivat Livius (k. 17 jKr.), Valerius Maximus (k. ehkä 30-luvulla jKr.), Vesuviuksen purkauksessa 79 jKr. kuollut Plinius ja kreikkalainen Plutarkhos (k. *t.p.q.* 120 jKr.).<sup>10</sup> Näiden kuvauksia Stenius vertasi freskon kertomaan.<sup>11</sup> Aiheellisesti hän korosti, että Plutarkhos oli renessanssiaikana erittäin suosittu vuodesta 1470 lähtien. Silloin ilmestyi Plutarkhoksen vertailevien elämäkertojen ensimmäinen painettu versio.<sup>12</sup> Plutarkhoksen tekstin perusteella Stenius ja myös Lilius (1, 160) päättelivät freskon maaston kuvauksen noudattavan khaironeialaisen kertomaa: »– – suuri tulva tuhosi haudan ja tulvavesi paljasti arkut.»<sup>13</sup> Stenius huomautti realistisesti, etteivät freskon lapio ja hakku soveltuneet peltotöihin, joiden yhteydessä Livius, Valerius Maximus ja Plinius kertoivat arkkujen löytyneen.<sup>14</sup> Stenius havaitsi myös, etteivät arkkujen ympärillä olevien hahmojen vaattetus, paljasjalkaisuutta lukuun ottamatta, sopinut työmiehille. Hänen mielestään vasemman arkun ympärillä olevat olivat kuin oppineita tai taiteilijoita, oikean arkun ääressä olevat taas allegorisesti esitettyjä luonnonvoimia.<sup>15</sup>

<sup>5</sup> Ringbom 1984.

<sup>6</sup> Muuta freskoa koskeva varhempaa ja myöhempää tutkimuskirjallisuutta on Achim Gnann kirjannut Polidoro da Caravaggioa koskevan tutkimuksen ja sitä edeltäneen artikkelin laajoihin viitteisiin, ks. Gnann 1997, 133–138, 150–157; Gnann 1996, 238–239, 248–259. Myös tämä tutkimuskirjallisuus on antanut pohjaa tutkielmalleni.

<sup>7</sup> Vrt. Lilius, 1, 261 »Niinpä on varsin vaikea löytää Numan kirjojen ja Medicien välistä yhteyttä.» Merkitykseksi hän ehdotti, että Numa, Rooman ensimmäinen ylipappi ja uskonnollisen elämän organisoija, esittää allegorisesti paavi Leo X:tä. Samoin artikkelissa 'Genius loci. I miti dell'antico Ianiculum nelle pitture e negli stucchi del casino Turini', AIRF XVI (1996), 205–217.

<sup>8</sup> Esim. Lilius, 1, 349–362; Gnann 1996, 238–239, 248–259.

<sup>9</sup> Plut. *Num.* 1–22, erityisesti 22.2. Plutarkhos-sitaatit ovat teoksen Mario Manfredini & Luigi Piccirilli (a cura di), *Le vite di Licurgo e di Numa*, (Milano 1980) italiankielisen käännöksen suomennoksia.

<sup>10</sup> Der Kleine Pauly, ss.vv. Livius B 2, Valerius B 8, Plinius 1, Plutarchos 2.

<sup>11</sup> Liv. 40.29.3–14; Val. Max. 1.1.12; Plin. *nat.* 13.27; Plut. *Num.* 22.1–5; Stenius 1981b, 104–07, joka sisältää Liviuksen ja Plutarkhoksen teksteistä saksankieliset käännökset.

<sup>12</sup> Plutarkhos oli esim. Hieronymus Rorariuksen päälähteitä hänen kirjoittaessaan 'Villieläimistä, jotka käyttävät paremmin järkeä kuin Ihminen', ks. viitteessä 22 mt., *passim*.

<sup>13</sup> Plut. *Num.* 22.7.

<sup>14</sup> Välineet sopivat lähinnä puutarhatöihin.

<sup>15</sup> Stenius 1981b, 107.



Kuva 2. Anonyymi piirros 'Numa Pompiliuksen haudan löytyminen'. Département des Arts Graphiques, Inv. 4317. Louvre, Pariisi.

Liliuksen teoksen ja Ringbomin artikkelin suuria ansioita on, että niissä on nähtävänä myös Pariisin Louvresta löytynyt tuntemattoman tekijän piirros Numan haudan löytymisestä (kuva 2).<sup>16</sup>

Lilius vertaili piirrosta (kuva 2) ja maalausta (kuva 1) ja päätyi tulokseen, että piirroksen suorakaiteen muoto vastaa paremmin – kuin toisissa freskojen luonnoksissa – maalauksen pitkänomaista suorakaiteen muotoa, eikä se eroa muissakaan kohdissa olennaisesti maalauksesta. Niinpä hänestä »näyttää todennäköiseltä, että piirros on pikemminkin maalauksesta tehty piirros kuin maalauksen luonnos».<sup>17</sup> Ringbomista piirros oli tehty maalauksesta 1500-luvun lopulla tai 1600-luvun alussa.<sup>18</sup>

Piirroksessa on oleellisesti samat aiheet kuin maalauksessakin, mutta ne on esitetty usein hyvin luonnosmaisesti, kuten maan pinta ja vasemmassa alakulmassa freskossa näkyvä roomalainen tiilirakenne ja lapio. Sen sijaan maassa makaava pylväs ja sen kyljessä oleva reikä on piirroksessa selvästi merkitty. Freskossa puolestaan lyhenneytissä perspektiivissä kuvattu pylväs on saanut tilaa ympärilleen ja samalla kierähtänyt niin, että pyöreä reikä on suoraan ylöspäin vipua vääntävän hahmon luomassa varjo-

<sup>16</sup> Département des Arts Graphiques, Inv. 4317, Louvre, Pariisi; Lilius, 2, Tav. 53, jota sameasta painokuvasta huolimatta voi helposti vertailla kuvaan freskosta: Tav. 52; Ringbom, 72–73, kuvat 9 ja 7. Tekijäksi on Louvressa varovasti arveltu Polidoro da Caravaggio. Frederick Hartt (Giulio Romano, New Haven 1958, 1, 64, viite 35) piti asiaa varmana käsitellessään Villa Lanten freskoja. Polidoro-tutkija Rolf Kultzen (Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 21:1, 1961, 29–30) tyrmäsi idean piirroksesta Polidoron kynänjälkenä, mutta ei ottanut kantaa siihen, onko piirros Villa Lanten maalauksen luonnos vai ei. Vrt. Gnann, 1997, 150, viite 626.

<sup>17</sup> Lilius, 1, 156–157 »Sembra verosimile che il disegno sia piuttosto un disegno derivato dall'affresco che un disegno preparatorio dell'affresco.»

<sup>18</sup> Ringbom, 73 »Late 16th to early 17th c., Drawing after The Finding of the Tomb of Numa, Louvre.»

kohdassa. Reiän erottaminen ihmissilmällä nykyisestä freskosta on työlästä, mutta valokuva on onneksi lahjomaton. Villa Turini-Lantessa fresko oli ylempänä ja *koverralla* pinnalla, Palazzo Zuccarissa se on matalammalla, kaltevassa asennossa olevalla *suoralla* alustalla. Tämä seikka on muuttanut perspektiiviä, kuten Palazzo Zuccarissa olevien freskojen entistäjä on korostanut.<sup>19</sup>

Pylvään ohella myös vasemmassa laidassa leveähattuinen hahmo on freskossa saanut lisää tilaa ympärilleen ja erottuu selvemmin vasemman puoleisen arkun ääressä olevista. Hänen hattunsa on korkeammalla kuin lukevan hahmon pää – piirroksessa tilanne on päinvastoin – ja hatun tyyli on vaihtunut. Myös äärimmäisenä oikealla seisova hahmo on piirrokseseen verraten saanut freskossa lisää luontotaustaa. Näin luonnoksen sisältö on levitetty vastaamaan katon tarjoamaa tilaa.<sup>20</sup> Louvresta löytynyt anonymin tekijän piirros näyttää sittenkin olevan Villa Lanten freskon luonnos. Lisää todisteita saamme tarkasteltaessa maalauksen ja luonnoksen yksityiskohtia.

Freskossa sekä leveähattuinen että lukeva hahmo ovat selvästi vasemman arkun ääressä olevan neljän hengen ryhmää ylempällä tasolla. Lähes keskiviivan tuntumassa makaa tilaa ympärilleen saanut pylväs. Seuraavan ryhmän muodostavat oikeapuoleisen arkun ympärillä punnertavat neljä hahmoa. Viides, joka seisoo takakenossa toinen jalka kivikuution päällä, on tähänastisen tutkimuksen mielestä »mies, joka juo».<sup>21</sup>

Turin ehkä vielä eläessä tai kohta tämän kuoleman jälkeen paavin entinen diplomaatti Hieronymus Rorarius (1485–1556) toi huvilaa katsomaan saksalaisia ylimyksiä. Tehkäämme nyt niin kuin Rorarius käski – jatkuvasti ja toistuvasti – opastettavinaan tekemään: tutkimaan tarkoin, 'katsomaan sisään'.<sup>22</sup>

Mitä takakenossa oleva hahmo tekee? Saattaa juoda, mutta pulleista poskista ja varsinkin luonnospiirroksen harittavista sormista päätellen hahmo soittaa. Lisäksi takakenossa juova saattaisi saada nesteen helposti vääriin kurkkuun.

Mitä hahmo soittaa? Simpukkaako, kuten Gnannin hahmon esikuvaksi ehdottama Triton Raffaellon 'Galatean riemukulussa'? Hahmon karvainen parta, takkuinen tukka sekä maalauksen muiden hahmojen raajoista eroavat kuhmuraiset käsivarret viittaavat kyllä luonnonjumaluuteen, kuten myös värit. »Harvoilla ruskean sävyillä hahmotettu», »vain vähän kallioista erottuva» ja »kasviston kanssa kuin yhdeksi aineeksi sulautuva»<sup>23</sup> hahmo on metsäisessä kalliorotkossa selvästi omassa ympäristössään.

Plutarkhoksen mukaan varjoisissa metsissä kuljeskelivat Picus ja Faunus nimiset demonit; ne muistuttivat lähes täydellisesti satyyreja ja titaaneja. Plutarkhos-tutkijat

<sup>19</sup> Ks. myös väreihin liittyviä muutoksia ja ongelmia, Antonio Forcellino, 'Il restauro degli affreschi di Palazzo Zuccari provenienti da Villa Lante', Giulio Romano 1989, 152–153.

<sup>20</sup> Luonnoksen leveän ja korkean sivun suhde on suurin piirtein sama kuin muiden freskojen luonnosten vastaavat suhteet, ks. Lilius 2, Tav. 53, 51 ja 48 sekä 1, 136 ja 151.

<sup>21</sup> Esim. Lilius, 1, 158: »l'uomo che sta bevendo dalla coppa», Gnann 1997, 150 »Rechts löscht einer der Arbeiter durch den Trank aus einer Muschel seinen Durst.»

<sup>22</sup> Hieronymi Rorarii exlegati pontificii, Quod Animalia bruta ratione utantur meliùs Homine. Libri duo. Amstelaedami 1654, II, 89: *jubebam atriolum inspicere*, »käskin (jatkuvasti, toistuvasti) tutkimaan tarkoin salia». Käynnin ajankohdasta, ks. Steinby, teoksessa Prandi, 8 (1544); Prandi, 114 (1548); Fritz-Eugen, Keller, 'Bemerkungen zur villa suburbana des Baldassare Turini (Villa Lante)', teoksessa: Raffaello a Roma. Roma 1986, 351 (»vor 1544»). Prandi ymmärsi *atriolumin* eteiseksi, mutta *atrium* oli roomalaisen talon vastaanottohuone, sali, ks. esim. A. O. Streng, Latinalais-suomalainen sanakirja, (2. p. Turku 1955), s.v.

<sup>23</sup> Gnann 1997, 150 »In wenigen bräunlichen Tönen hinskizziert, zeichnet sich dessen Körper nur wenig vom Felsen ab, und die flockigen Haare verschmelzen mit der Vegetation zu materieller Einheit.»

Mario Manfredini ja Luigi Piccirilli selittävät käännöksensä alaviitteessä, että Faunus oli hyväntahtoinen jumala, laumojen ja paimenten suojelija, joka identifioitiin kreikkalaiseen Pan-jumalaan ja yhdistettiin metsiin.<sup>24</sup> Kreikkalainen Pan saattoi olla ihmisen muotoinen ilman kaviotalkkaa ja sarvia.<sup>25</sup> Hahmon kivelle nostetun jalan isovarvas ei ole juuri muita suurempi, mutta sen ja muiden varpaiden väli on huomattava, mikä ehkä on tarkkaan tutkivalle katsojalle annettu vihje kavioläimen sorkkavälistä. Hahmon käsissä saattaisi siis olla alhaalta päin kuvattu panhuilu.

Roomassa Faunus nostatti soitollaan luonnon salaperäiset voimat, mm. myrskyn ja tuulet.<sup>26</sup> Kun maalaus näytti noudattavan Plutarkhoksen versiota tulvavedestä arkkujen paljastajana, oli tutkijoista ongelmallista, että freskossa – kuten sen luonnoksessakin – näkyy Villa Lanten länsifasadi, kun taas jopa 1500-luvun alun kartoissakin Numan hauta oli merkitty Tiber-joen ja Turinin huvilan väliin. Varhaisten rakennuspiirustusten avulla James F. O’Gorman osoitti lisäksi vakuuttavasti, että pääkerros oli lännessä ainakin neljä askelmaa maanpinnan yläpuolella ja ettei freskon kuvaama länsifasadi ollut totuudenmukainen.<sup>27</sup>

Ringbom ehdotti fasadia myöhemmin tehdyksi tökeröksi lisäykseksi, mutta teki silti erittäin hyviä huomioita. Talo on maalattu »oudon ohuesti ja aineettomasti, kuin kangastus». Talo on esitetty perspektiivissä, jossa yksi häviämispiste on suunnilleen katonräystäitä jatkavien viivojen leikkauspisteessä talon alapuolella ja toinen sen kulumista piirrettyjen lävistäjien leikkauspisteessä; muu maalaus taas on lintuperspektiivistä. Rakennuksen vasen alakulma on sijoitettu näkymättömiin kumpareen taakse, oikea taas melkein peittyvä vipua vääntävän hahmon käden taakse,<sup>28</sup> mikä oli Ringbomin mielestä »the unintentional contact». Itse ehdotan sitä tarkoitetuksi, sillä talon kulumista piirrettyjen lävistäjien leikkauspiste osuu portaalin päällimmäisen kaaren puoliväliin. Se piste on kuin kompassin keskus. Villa Lanten ohuesti maalatus – ja luonnoksen kevyesti hahmotellun – länsifasadin tarkoitus on ensi vaiheessa<sup>29</sup> kompassin lailla ilmaista katsojalle allegoristen tuulten suunnat. Antiikin aikana tuulet personifioitiin usein – Stenius jo huomautti siitä – ja samaa tehtiin myös renessanssiaikana, esimerkiksi Jacobo de’ Barbarin kuuluisessa Venetsian näkymiä kuvaavassa puupiirroksessa vuodelta 1500.<sup>30</sup> Länsifasadi kertoo, että pohjoinen on katsojasta vasempaan, etelä oikeaan, itä hänestä pois päin, länsi häneen päin. Suuntien ilmoittaminen oli tarpeen, sillä fresko sijaitisi salin länsiseinän katossa, ja ilman ’kompassia’ ilmansuunnat olisivat olleet aivan väärin.

Arkun kantta pois kankeavien vivut kohtaavat kannen reunan välityksellä pisteessä, missä polvillaan oleva asettaa kiilaa kannen ja reunan väliin.<sup>31</sup> Villa Lanten länsifasadin muodostaman ’kompassin’ ’lounas’ miltei jatkuu tankona, joka on toisen ’kompassin’ ’koillinen’. Kiilaa asettava on ’luode’, ensimmäinen vipu arkun vasemmallalla puolella on lähinnä ’pohjoinen’, ’koillisen’ varressa ponnistelee siis kaksi hahmoa, arkun oikealla puolella on ’lounas’.

<sup>24</sup> Plut. *Num.* 15. 3–4; ks. viite 9.

<sup>25</sup> Der Kleine Pauly, s.v. Pan.

<sup>26</sup> Der Kleine Pauly, s.v. Faunus 2. Huom. Stenius 1981b, 107.

<sup>27</sup> James F. O’Gorman, »The Villa Lante in Rome: Some Drawings and Some Observations. *The Burlington Magazine* 113, March 1971, 133–134.

<sup>28</sup> Ringbom, 72–73. Myöhemmäksi lisäykseksi fasadia ehdotti jo G. J. Hoogewerff, *Monatsheft für Kunstgeschichte* 8 (1915), 10–16. Stenius (1981b, 109) tunsi tämän hypoteesin.

<sup>29</sup> Toisesta symbolitasosta tuonnempana.

<sup>30</sup> British Museum, Lontoo (esim. Landau & Parshall, 44–45).

<sup>31</sup> Gnann 1997, 155.

Katsoja oli paavin virkamiehen salissa, joka talon ulkoisiin mittasuhteisiin nähden oli yllättävän korkea<sup>32</sup> ja joka sijaitsi paavillisessa Roomassa, katolisen kirkon keskuksessa. Lähes maalauksen keskikohdassa makaa pitkin pituuttaan pylväs, jossa on reikä.

Maalauksen nähnyt roomalainen tiesi oitis, missä oli – ja yhä on – pylväs, jonka kyljen – kuten luonnoksessa – lävistää viistosti pyöreä reikä. Pylväs on Aracoelin kirkossa,<sup>33</sup> ja Santa Maria d’Aracoeli oli paavinvallan symboli ja myöhäiskeskiajalla myös Rooman kaupunkihallinnon keskus.<sup>34</sup> Pitkin pituuttaan makaava pylväs assosioi sitä kautta sekä paavinvallan että Rooman kaupunkihallinnon alennustilaan.

Alennustilan aiheuttajat olivat oikeanpuoleisen kiviarkun kantta kankeavat ’tuulet’. Lilius ja Gnann ovat löytäneet arkun ääressä ponnisteleville hahmoille esikuvia lähinnä Rafaelin seinävaateluonnoksista Pyhän Stefanuksen kivittäminen ja Uhri Lystrassa. Mutta he eivät ole pohtineet sitä, mitä merkityksiä taiteilija – tai katsoja, joka ehkä tunnisti esikuvan – assosioi lainauksen ansiosta kyseiseen yksityiskohtaan. Teoksen tulkinnan kannalta miellelyhtymien tulisi sopia aiheeseen ja antaa ehkä teokselle uusia ulottuvuuksia. Ehdotan jo esitettyjen ja omien täydennysteni pohjalta seuraavia symbolisia merkityksiä kantta kankeaville ’luonnonvoimille’.

Luoteessa on ’uhrieläintä’ sopimuksin ’paikallaan pitelevä’ Ranska,<sup>35</sup> pohjoisessa uskonpuhdistuksen ’kiviä heittävä’ ja pikkuruhtinaiden ’korttiapelaava’ Saksa.<sup>36</sup> Koillisessa riuhtoo väkevimmän hahmo, jonka malliksi ehdotan Giulio Romanon maalamaa Villa Madaman kyklooppi Polyfemosta.<sup>37</sup> Nuoren Giulion maalausta pidettiin Vasarin elämäkerran ensimmäisen painoksen mukaan hyvin kiitettävänä työnä.<sup>38</sup> Polyfemos oli tunnetuin kyklooppi, ja kykloopit taas olivat ’vuoristossa varustuksia jumalille takovia seppiä’.<sup>39</sup> Tällä vihjattaneen Tirolin vuorikaivoksista rikkauksia ammentaneeseen ja Unkarin kaivostyön vallanneeseen Jakob Fuggeriin, jonka rahoituksella Kaarle V:stä tuli 1519 Saksan keisari.<sup>40</sup> Samalla annetaan ymmärtää, että ’kyklooppi’ teki yhteistyötä ruskeaan asuun pukeutuneen ’kivenheittäjän’ ja ’teurastajan’ kanssa.<sup>41</sup> Sillä viitataan ilmeisesti Fuggerin suurempaan kiinnostukseen Venetsian kanssa

<sup>32</sup> C. L. Frommel teoksessa Giulio Romano 1989, 145

<sup>33</sup> Kiitän FL Aulikki Litzeniä, joka kertoi asian kirjoittajalle. Pylväs on pääoven suunnasta kolmas pylväs vasemmalla.

<sup>34</sup> Marianna Brancia di Apricena, *Il Complesso dell’Aracoeli sul Capitolino (IX–XIX secolo)*, Roma 2000, 82–83.

<sup>35</sup> Liliuksen mukaan polvillaan oleva palautuu Rafaelin luonnoksen ’Uhri Lystrassa’ härkää sarvista pitelevään hahmoon inversiona; Leo X solmi Frans I:n kanssa Bolognan konkordatin 1516 (Pastor, IV:2, 96–100), ja Clemens VII 1526 Cognat’n pyhän liigan, joka oli tähdätyt Kaarle V:tä vastaan (*ibid.* VI:2, 211).

<sup>36</sup> Seinävaatteessa ’Pyhän Stefanuksen kivittäminen’ ääri vasemmalla olevaa heittäjää on esitetty kanttaa äärimmäisenä vasemmalla kankeavan hahmon esikuvaksi. Lisään ehdotukseen, että hahmon jalkojen asento toistuu Polidoro da Caravaggion piirroksen ’Kortinpelaajat’ pöydästä vasemmalle olevan henkilön asentona, Louvre, Pariisi, ks. Gnann 1997, kuva 123.

<sup>37</sup> Ks. Giulio Romano 1989, 79

<sup>38</sup> Vasari-Torrentino, 829: »una cosa molto lodevole».

<sup>39</sup> Der Kleine Pauly, s.v. Kyklopen.

<sup>40</sup> C. Jeggle, Fugger, Jakob Reichsgraf, *Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE, München 1996)*, 3, 535–536.

<sup>41</sup> Esikuva Liliuksen mielestä (1, 158 ja 2, Fig. 71) ’Uhri Lystrassa’ -luonnoksen teurastaja, Gnannin mielestä (1997, 154) Giulio Romanon Vatikaanin museoissa olevan ’Pyhän Stefanuksen kivittäminen’ -piirroksen kivenheittäjä. Huom! Leo X oli 1517–1518 huolestunut turkkilaisten uhkaamista Rhodoksesta ja Unkarista, Pastor, IV:2, 146–148.

Turkin kautta käytävään idänkauppaan kuin meritse tapahtuvaan.<sup>42</sup> 'Lounaassa' Espanja sekä 'kokoaa kiviä heittääkseen'<sup>43</sup> että Portugalin kanssa 'kalastaa'<sup>44</sup> uusia jäseniä katoliseen kirkkoon Euroopan ulkopuolelta.

Numan kirjojen löytymisestä Plutarkhos (*Num.* 22.8.) kertoo:

»– –, toisesta (arkusta) löydettiin kirjoitukset. Sanotaan, että silloinen preetori Petilius luki ne ja kantoi ne senaattiin vakuuttaen, että näyttäisi olevan laitonta ja pyhäinhäpäisyä, että teksti tulisi yleiseksi omaisuudeksi. Sen tähden kirjat vietiin comitiumiin ja poltettiin.»

Maalaus kertoo siis vain löytöhetkestä eikä kuvaa kirjojen lopullista kohtaloa. Freskossa yksi hahmo syventyy jo kirjaan, mutta hänessä ei ole mitään roomalaiseen virkamieheen viittaavaa. Tutkijat näkevät lukevan hahmon yhtenä sarkofagin ympärillä olevista kirjojen löytäjistä. Hänellä on parta kuin kirjaa ojentavalla eikä vaatetuskaan eroa enemmistön asuista. Kirjaan syventyvä on myös vasemmalla seisovaa, leveähattuista hahmoa ylempällä tasanteella, ja molemmat puolestaan arkkua ja sen ääressä olevia ylempänä.

Stenius oli tutkinut freskoa Rorariuksen ohjeen mukaan ja nähnyt arkun vasemmalla puolella olevat »oppineina tai taiteilijoina. He käyttäytyvät kuin asiantuntijat, jotka ihastunein elein nostavat ylös kätkeyt kirjat ja alkavat innokkaasti lukea niitä.»<sup>45</sup> Arkun oikealla puolella seisovan Stenius katsoi pukeutuneen roomalaisen virkamiehen togaan ja valvovan kirjojen ottamista arkusta. Liliuksen mielestä (1,162) tämä antiikin tapaan pukeutunut voisi kuvata renessanssin humanistia. Ehdotukset sopivat erinomaisesti freskon oikean puolen uuteen symbolitulkintaan: oppineet humanistit löytävät yksinkertaista elämää viettäneen Numan kirjoitukset, siis Rooman uskonnollisen elämän ja tapojen perustan, symbolisesti alkukirkon opetukset.

Eräs oppinut jo 'syventyy Kirjaan' ja on jo lähes kokonaan istuutunut muita huomattavasti 'ylempänä' olevalle kivelle. Hahmon kasvojen malleina voidaan nähdä muuan Stefanuksen kivittäjä<sup>46</sup> sekä Ugo da Carpin puupiiirroksen 'Ahneuden karkottaja Muusien tempelistä'.<sup>47</sup> 'Ylhäällä' merkitsee kartalla pohjoista, joten Kirjaan syventynyt 'kiven heittäjä' ja 'ahneuden karkottaja' voisi tarkoittaa oppinutta Martti Lutheria. Kivi, jolla hän istuu, näyttää olevan peruskalliota, ei irtokivi, kuten Faunin jalan alla oleva. Se taas on työstetyn ja oikealta sivulta jopa profiloitun kivikuution puolikas.

Vasemmalla seisova ja kirjaa vastaanottava hahmo on maalauksessa (kuva 1) saanut huomattavasti korostetumman aseman kuin luonnoksessa (kuva 2). Tutkijat ovat yksimielisiä, että hahmo on kookas ja näyttävä. Siteeraan Steniusta: »Aivan vasemmalta astuu paikalle kookas vanhus. Hänellä on pitkä, valkea parta, päässä harvinaisen, melkein räätälinmittojen mukaan ommeltu matkalaisen tai pyhiinvaeltajan hattu ja hartioilla *pallium*, so. filosofin tai papin viitta, aivan kuin Platonilla Rafaelin

<sup>42</sup> Jeggle (viite 40), 536.

<sup>43</sup> Ks. Lilius, I, 159; Gnann 1997, 153–154.

<sup>44</sup> Hahmo voi myös olla yhdistelmä Rafaelin luonnoksen mukaisen seinävaatteen 'Ihmealastus' kahdesta nuotannostajasta, oikeanpuoleisen alavartalo yhdistettynä vasemmanpuoleisen (käänteiseen) ylävartaloon, ks. Art Bulletin 40 (1958), 204, kuva 3. Jeesus lupasi tehdä opetuslapsista ihmisten kalastajia, Matt. 4,18–19.

<sup>45</sup> Stenius 1981b, 109.

<sup>46</sup> Näin Gnann 1996, 250.

<sup>47</sup> 'Herkules karkottaa Ahneuden...', 1. versio, Albertina, Wien, 2. versio, British Museum, Lontoo, Landau & Parshall, Fig. 155–156, s. 149–150; Ugo da Carpi muutti 1518 Roomaan ja sai Leo X:ltä painoprivilegion, *ibid.*, 147–154.

'Ateenan koulussa'. Hän astuu ikään kuin ulkoa» – siis vasemmalta eli pohjoisesta – »kuvaan ottaakseen yksinkertaisen arvokkaasti vastaan arkusta otetun kirjan [– –]. Hän näyttää kuvan rakenteen kannalta avainhenkilöltä.» Lilius ehdotti varovasti, että hahmo esittää kardinaali Giulio de' Mediciä, josta 1523 tuli paavi Clemens VII.

Hahmon selvin tunnus on sienimäinen, laajareunainen hattu. Ajan italialaisissa muotokuvissa henkilöt kuvattiin yleensä ilman hattua, tai hattu oli päätä myötäilevä päähine, kuten paavien muotokuvissa, tai helposti tunnistettava kardinaalin hattu. Italialaisten muotokuvien kookkain päähine on Rafaelin maalaamalla Baldassare Castiglionella, mutta sekään ei ole samaa tyyppiä kuin freskossa kuvattu.

Alppien pohjoispuolella henkilöt kuvattiin lähes järjestään hattu päässä. Usein se oli laajan lippalakkin tapainen. Laaja, sienimäinen hattu oli ruhtinaiden ja hallitsijoiden päähine, jollainen Kaarle V:llä oli päässään hänestä 1519 tehdyssä muotokuvassa (kuva 3). Freskossa kuvattu hattu arvokkaan henkilön päässä assosioi aikalaisten ajatuksia saksalaiseen ruhtinaaseen ja heistä arvokkaimpaan, Saksan keisariin.<sup>48</sup> Rorariuksen opastamille saksalaisille ylimyksille se lienee ollut ilmiselvää, käynnistihän Kaarle V Trenton kirkolliskokouksen 1540-luvulla. Vuoden 1527 jälkeen – mikäli fresko oli silloin jo maalattu, kuten tutkijat yksimielisesti ovat oletaneet<sup>49</sup> – hattu muistutti roomalaisten mieleen myös niitä kauheuksia, mitä he joutuivat kestäämään *sacco di Roman* aikana. Anonyymin flaamilaisen taiteilijan myöhemmässä maalauksessa Roomasta *sacco di Roman* aikana<sup>50</sup> ihmisiä surmaavilla henkilöillä on vastaväenlaiset hatut.

Ensimmäisellä symbolitasolla fresko kertoo siis Rooman kirkon ja kaupunkihallinnon alennustilasta poliittisten voimien temmellyksessä ja humanistien hakeutumisesta alkukirkon opetukseen, joita tarjotaan Saksan keisarille. André Chastel on painottanut, että Leo X:n leimaaminen »maailmalliseksi» ja Clemens VII:n »politikoivaksi» voi peittää tosiasian, että he olivat katolisen esireformaation edustajia.<sup>51</sup> Baldassare Turinin huvilan freskon uusi allegorinen aikaishistorian tulkinta tukee näkemystä Medici-paaveista kirkon uudistajina.

On myös käynyt ilmi, että se mitä ryhmät arkkujen ympärillä symboloivat, saattoi vaikuttaa tyyliin, millä yksityiskohdat kuvattiin. Siksi on arveluttavaa tehdä vain erilaisesta maalaustavasta pitkälle vietyjä johtopäätöksiä maalarin tai maalarien henkilöllisyydestä.

Mutta hattupäinen ei ole lainkaan Kaarle V:n näköinen, saattaa tarkkaan katsova sanoa. Juuri se seikka ynnä pylväs, jossa on reikä, Villa Turinin fasadin omituiset kaksi häviämispistettä, jotka korostavat niiden väliin jäävää porttia, Faunin jalan alla oleva, rakennukseen käytetyn kiven kappale sekä vasemman arkun ääressä olevien hahmojen esikuvat ovat vihjeitä siitä, että freskossa on tulkintani mukaan *myös toinen*, aatehistoriallinen symbolitaso.

<sup>48</sup> Clemens VII:n oli pakko liittoutua keisarin kanssa Pavian taistelun jälkeen 1.4.1525, Pastor, IV:2, 207–211.

<sup>49</sup> Ajoitusperusteet ovat lähinnä 1) paavi Clemens VII:n vierailu huvilassa tammikuussa 1525 (Frommel, teoksessa Giulio Romano 1989, 292, Gnann, 1997, 136), 2) se, että *sacco di Romasta* kertova graffitto on valemarmoroidulla seinällä ja 3) Giulio Romanon lähtö Roomasta 1524. Paavin vierailu huvilassa ei todista, että kattomaalaukset olivat valmiit. Sikstiiniläinen kappeli on kaunopuheinen esimerkki siitä, että seinät voitiin maalata ennen katon koristamista freskoilla. Ainoa varma tieto, joka koskee villa Turinin sisätilojen koristelua, on loggiassa oleva vuosi 1531.

<sup>50</sup> Destombes'n kokoelma, Pariisi.

<sup>51</sup> André Chastel, *The Sack of Rome, 1527*, (Washington 1983), 10–12.





Kuva 3. Conrad Meit, Kaarle V (maalattu puuveistos). 1519. Bruggen museo, Belgia.



Kuva 4. Albert Dürer, 'Noli me tangere', sarjasta Kleine Passion. 1510. (Facsimile-Repr. 1884).

Freskon keskustassa on maassa monoliittinen pylväs, jonka lävistää reikä. Pylväs on kohti taustalla näkyvän Villa Turinin oviaukkoa. Pylväs on kiveä, kreikaksi ja latinaksi *petra*. Kristus oli ihmisten hylkäämä »elävä kivi» ja hänen seuraajansa rakentuivat »itsekin elävinä kivinä hengelliseksi huoneeksi».<sup>52</sup> 'Hengellistä huonetta' kannattavaa pylvästä, jonka lävistää pyöreä reikä, voidaan verrata Dürerin vuonna 1510 julkaistun sarjan 'Kleine Passion' puupiirroksessa 'Noli me tangere' (kuva 4) näkyvään Kristukseen. Hänen raajoissaan näkyvät pyöreät reiät, hänen olallaan on freskossa (kuva 1) näkyvä lapio ja päässä luonnoksen (kuva 2) leveähattuisen hahmon puutarhurin<sup>53</sup> päähine. Rafaelin koulun luonnoksen mukaan 1524–1531 kudotus-

<sup>52</sup> 1. Pietarin kirje 2.4–5. Pylväs edusti Albertin määrittelyn mukaisesti Giulio Romanolle muurin osaa, ks. C. L. Frommel, Giulio Romano 1989, 138.

<sup>53</sup> Joh. 20.15 »Tämä (Maria Magdaleena) luuli häntä (Jeesusta) puutarhuriksi.» Vrt. viite 14.

sa samanaiheisessa seinävaatteessa Jeesuksella on olalla kevyt kuokka.<sup>54</sup> Ehkä siksi Villa Turinin maalaukseen on luonnoksesta poiketen maalattu lapion lisäksi myös hakku.<sup>55</sup>

Italian kielen sanalla 'lapio', *la pala*, on kirkollisessa sanastossa myös taidehistorioitsijoiden hyvin tuntema merkitys 'alttaritaulu'. Kristuksen ja hänen 'huoneensa' kärsimystä kuvaa myös lapion ja hakun asento verrattuna ylösnousseen Kristuksen voitonmerkin kaltaisen lapion (kuva 4) ja kuokan asentoon<sup>56</sup>.

Katsokaa tarkkaan (kuva 1) tummaa varjoa oikeanpuoleisen arkun kannella! Mustavalkoisessa kuvassa siinä näkyy eläimen, lampaan, pää, jota itse freskosta on viher-tävien värisävyjen vuoksi vaikea hahmottaa. Myös luonnoksessa (kuva 2) näkyvät selvästi suu ja sieraimet. Toisaalta freskoa luonnossa katsellessa »arkku näyttää tulevan kuin luolasta, jossa on valoa»<sup>57</sup>. Tulkitseen, että näin on kuvattu Karitsan ylösnousemus; Jeesuksen haudassahan oli salamalta näyttävä enkeli lumivalkeissa vaatteissa (Matt. 28.3). Plutarkhos korosti Liviusta myötäillen, että kansien poistamisen jälkeen »toinen arkku oli täysin tyhjä, vailla mitään jälkeä tai merkkiä ruumiista».<sup>58</sup> Työstetty, kivikuution puolikas, 'rakentajien hylkäämä kivi'<sup>59</sup> Faunin jalan alla lienee viite siihen, että hahmolla ja sen nostattamalla 'tuulilla' on myös kristillinen merkitys. Ajatuksen oli ehkä tarkoitus kulkeutua ylösnousemuksen rinnalla tapahtuneeseen maanjärjestykseen (Matt. 28.2).

Taustalla olevan puun juuret ja oksat kokoavat myös ylöspäin (kuva 1). Luonnoksen (kuva 2) alemman oksan siittimen muoto palautuu käänteisenä Tizianin piirtämän ja Ugo da Carpin kaivertaman puupiirroksen (kuva 5) alemman oksan muotoon. Se on maalauksessa (kuva 1) muuttunut kannastaan kolmikulmaiseksi, suipoksi »ylös kääntyneeksi juureksi», jonka juurella on möykky, »kuin pyöreä astia ja sen kylkeen näyttää liimautuneen kirkkaanvihreä puun lehti»<sup>60</sup>.

Kyse voisi olla ehtoollisastiasta, latinaksi *hostia*. Tässä, kuten Rafaelin freskoonsa 'Sakramentin puolustus' kuvaamassa ehtoollisastiassa,<sup>61</sup> on kolmikantainen, suippe-neva varsi ja pyöreä osa. Kuten siittiöt 'tulevat lihaksi', siten katolisen kirkon opin mukaisesti lehtimäinen ehtoollisleipä muuttuu sen nauttineessa Kristuksen ruumiiksi ja vereksi.<sup>62</sup>

<sup>54</sup> 'Gesù appare alla Maddalena', da cartone della scuola di Raffaello, Bruxelles (1524–31) Bottega di Pieter van Aelst, ca. 580 x 322 mm., nro 43855, Vatikaanin museot.

<sup>55</sup> Vrt. viite 14. Hakun varren kiinnityskohta on hieman omituisesti piikkejä yhdistävän hamaran toises-sa laidassa, niin että varren varjo on kuin hangon varsi. Kyse voi olla myös perspektiivin muutoksesta, kun kaarevasta pinnasta on tehty suora, ks. viite 19.

<sup>56</sup> Viite 54.

<sup>57</sup> Intendentti Timo Keinänen (suullinen lausunto) 17.9.2001, Palazzo Zuccari, Rooma.

<sup>58</sup> Plut. *Num.* 2.8; vrt. Liv. 40.29.5 *inanis inventa, sine vestigio ullo corporis humani aut ullius rei, per tabem tot annorum omnibus absumptis*. Kristityt saattoivat tulkita Plutarkhoksen tekstin viitteeksi Jeesuk-sen ylösnousemukseen, mikä osaltaan kirjaillijan suosiota kirkkoisien lukemistona, ks. Der Kleine Pauly, 4, 952–953.

<sup>59</sup> I. Pietarin kirje 2.7. Matthias Winner on artikkelissa 'Disputa und Schule von Athen' (Raffaello a Roma, Roma 1986, 29–45, Taf. XI–XX) analysoinut oivallisesti työstettyjen kivikuutioiden ja nelikulmai-sen sädekehän merkityksiä.

<sup>60</sup> Viite 57.

<sup>61</sup> Sitä analysoi erinomaisesti Jörg Traeger (256–257 ja kuva 130).

<sup>62</sup> Renessanssin pornografisina pidetyillä piirroksilla saattaa siis olla uskonnollinen sisältö, vrt. Landau & Parshall, 91, 93 ja kuva 84.



Kuva 5. Tiziano ja Ugo da Carpi, chiaroscuro-puupiiirros 'Pyhä Hieronymus'. British Museum, Lontoo.

Vasemman arkun ääressä olevien esikuvat löytyvät Rafaelin maalauksesta 'Kristuksen hautaaminen' (kuva 6) ja varsinkin sen luonnokseen (kuva 7)<sup>63</sup> pohjautuvasta Agostino Venezianon 1516 signeeramasta grafiikasta (kuva 8) 'Kolme Mariaa suree kuollutta Kristusta'.<sup>64</sup>

Vasemman arkun päädyssä olevan hahmon kämmenen asento on tunnistettu Rafaelin stanzojen 'Borgon palosta'.<sup>65</sup> Itse hahmo näyttää samanlaiselta kuin Rafaelin maalauksessa (kuva 6) vasemmalla muiden olan takaa kurkkiva hahmo, jonka sekä Vasari että tutkijat ovat tunnistaneet apostoli Johannekseksi.<sup>66</sup> Evankeliumissaan Johannes korosti Jeesuksen ihmetöitä, ja häntä itseään pidettiin yhtenä syntyvää kirkkoa kannattavista 'pylväistä' (Gal. 2.9).<sup>67</sup> Maalauksessa (kuva 1) arkusta tuleva punertava valo valaisee hänen kasvonsa.

'Johanneksesta' vasemmalle, selkänsä katsojalle kääntäneen tukassa on tarkkaan katsoen risti. Se on nähdäkseen viite kristinuskoon kääntyneeseen, juutalaissyntyiseen evankelista Markukseen.<sup>68</sup>

<sup>63</sup> Ks. Sylvia Ferino Pagden, *Iconographic demands and artistic achievements: The genesis of three works of Raphael (Plates III–X)*, Raffaello a Roma, Roma 1986, 19–23, Pl. VI–VIII, Fig. 10 ja 15.

<sup>64</sup> Sitä kopioivat itse tekijän ohella myös Ugo da Carpi ja Marcantonio Raimondi, ks. Landau & Parshall, 138–139, 147.

<sup>65</sup> Lilius, 1, 159; 2, Fig. 64.

<sup>66</sup> Vasari-Milanesi, 4, 327; Ferino Pagden (viite 63), Traeger, 138–140.

<sup>67</sup> Pasquero, 1176.

<sup>68</sup> Vrt. Pasquero, 1118.



Kuvat 6–7. Rafael, 'Kristuksen hautaaminen' (ns. Pala Baglione, 1505–07, Galleria Borghese, Rooma) sekä 'Kristuksen sureminen' (Ashmolean Museum, Oxford).

Kirjaa ojentavalla (kuva 1) on päässä turbaani ja yllä samanlainen napitettava liivi kuin Agostino Venezianon grafiikassa (kuva 8) ensimmäisellä oikealla seisovalla. Tulkitseen hänet entiseksi tullimies Matteukseksi, joka oli jonkin verran oppia saanut juutalainen<sup>69</sup> ja siksi kuvattu liiveissä ja turbaani päässä. Pitkähiuksinen, klassisesti pukeutunut hahmo oikealla niin kaiveruksessa (kuva 8) kuin Villa Lanten maalauksessakin (kuva 1) näyttää olevan evankelista Luukas, kreikan kielen erinomaisesti hallinnut entinen lääkäri.<sup>70</sup> Hänen kainalossaan on kirjalta näyttävä laukku, sillä siitä roikkuu hihna. 'Luukkaan' *himation* on läpikuultavaa kangasta, joten vaipan lieve ei ole kyseessä, kuten nopeasti vilkaisten voisi olettaa.

Symboliset humanistioppineet ovat myös neljä evankelistaa, jotka Rafael kuvasi 'Sakramentin pyhityksessä' neljänä evankeliumeja pitelevänä enkelinä Jumalan ja ylönousseen Jeesuksen ja toisaalta ehtoollisastian välillä. Rafael sijoitti Jumalan pään taustaksi nelikulmaisen sädekehän. Sen Matthias Winner on ilmeisen osuvasti tulkinut taivaallisen Jerusalemin kulmakiveksi.<sup>71</sup> On syytä tutkia lähemmin luonnoksen (kuva 2) ja maalauksen (kuva 1) leveälieristä hattua. Sen lierien malli voisi olla nelikulmio, jonka kulmat on pyöristetty. Hahmon parta ja lämpimän ruskeat kasvot lierin varjossa sekä vihreä puku voisivat hyvin palautua Rafaelin 'Sakramentin puolustuksen' Jumalan ilmiasuun. Rafaelin freskossa kultataustaa vasten kuvatulla Jumalalla on sininen viitta, Villa Turinin freskon hahmolla taas keltainen, ja vaatteiden värit ovat kuin voimakkaan valon haalistamat näkyen pääasiassa varjokohdissa. Jumala näyttää hyväksyvän<sup>72</sup> evankeliumin Sanakseen.

Villa Turinin julkisivu on maalattu samoilla hopeanvaaleilla sävyillä kuin leveähattuisen vaatteet. Ringbomin selittämät fasadin perspektiivin kaksi häviämispistettä korostavat niiden väliin jäävää portaalia. Sen pieliä on painotettu kaksoispilareista lähimmän eteen sijoitetuin peperinokivipylväin, kamanaa taas pylväiden yli kaartuvalla kaksoiskaarella. Niinpä portaalin korostetut pilet ja yläpuolen kolme kaartaa

<sup>69</sup> Pasquero, 1080.

<sup>70</sup> Pasquero, 1139.

<sup>71</sup> Winner (viite 58), 41.

<sup>72</sup> Lat. *accipere* 'ottaa vastaan' merkitsee kuvaannollisesti 'hyväksyä'.



Kuva 8. Agostino Veneziano, 'Kolme Mariaa suree kuollutta Kristusta', etsaus. British Museum, Lontoo.

ohjaavat katseen avonaisen oven kautta esteettä läpi talon, suoraan taustan autereeseen. Ratkaisu on sama, kuin Rafaelin 'Kihlautumisen' (Sposalizio) taustalla olevassa tempelissä (kuva 9). »Portti muuttuu siten välttämättä oveksi, joka johtaa taivaaseen, eli 'Taivaan portiksi', *porta caeli*. Se merkitsi samaa kuin *porta lucis*, 'valon portti', ja myös *paradisi porta*, 'paratiisin portti' ja oli vanha Marian symboli.»<sup>73</sup>

Symbolisen aikaishistorian tason rinnalla freskossa näyttäisi siis olevan myös aatehistorian taso. Siinä 'Numan haudan löytyminen' kertoo paljolta samoista asioista kuin Rafaelin 'Sakramentin pyhitys' ja 'Kihlautumisen' tausta.

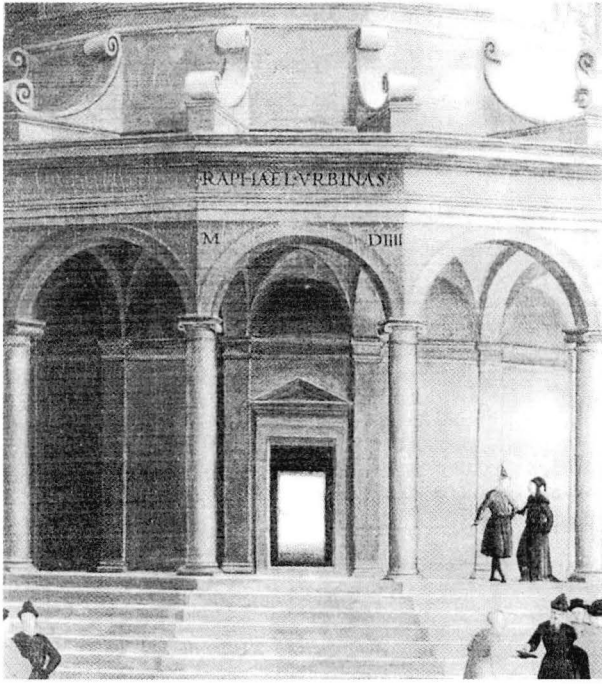
Kolmitasoinen tulkinta ei ole uutta renessanssitaiteen tutkimuksessa. Vastaavasti on Jörg Traeger nähnyt Rafaelin Stanza d'Eliodoron freskoissa "kirjaimellisen", "poliittisen" ja "teologisen" ulottuvuuden. Samansuuntaisen ja -aikaisen vastineen kuvaohjelmalle hän löysi Aegidius viterbolaisen, Martti Lutherin entisen esimiehen, kirjoituksista.<sup>74</sup>

Kun kuljetaan Villa Lanten ulko-oven jälkeen läpi avointen ovien (kuva 10), tullaan loggiaan. Siellä on neljä marmoripylvästä, joista eteläisimmässä on ollut – joskus myöhemmin paikattu – reikä (kuva 11). Pylväässä on näet paikka, ja samansuuruinen paikka on pylvään toisella puolella.<sup>75</sup> Paikkojen välinen kaltevuuskulma pyl-

<sup>73</sup> Näin Traeger (352) analysoi 'Kihlautumisen' taustarakennusta.

<sup>74</sup> Jörg Traeger, *Raffael, Luther und die römische Kirche*, eripainos teoksesta Bungert, Hans (hrsg.), *Martin Luther. Eine Spiritualität und ihre Folgen*. Schriftenreihe der Universität Regensburg, Bd. 9. 1983, 123–133.

<sup>75</sup> Vrt. Lilius 1981, 1, 60.



Kuva 9. Rafael, 'Sposalizio' (yksityiskohta). Vatikaanin Museot.



Kuva 10. Valokuva Villa Lanten eteisestä kohti loggiaa (Frommel, Giulio Romano 1989, 147, Fig. 16).

vään kannasta mitaten on suurin piirtein sama kuin Aracoelin kirkon pylvään lävistävissä reiässä. Fransiskaaniin perimätiedon mukaan Aracoelin reikäpylväs oli tehty Egyptissä keisari Augustusta varten hänen makuuhuoneeseensa. Syyskuun 23. päivä, keisarin syntymäpäivänä, aurinko paistoi reiän läpi.<sup>76</sup> Hellenistisessä idässä jumalana

<sup>76</sup> Fra Mario (suullinen lausunto), 8.9.2001, Santa Maria d'Aracoeli, Rooma.



Kuva 11. Villa Lantén loggia ennen 1950-luvun alun restaurointia. Valok. Kansallisarkisto.

palvotun keisarin syntymä oli 'hyvä sanoma', kreikaksi *evangelion*.<sup>77</sup> Siksi kristityt saattoivat samaistaa reikäpylvään apostoli ja evankelista Johanneskeen, joka evankeliumin alussa (1.7) sanoo »Johanneksen» tulleen »todistamaan valosta, jotta kaikki uskoisivat hänen kauttaan». Villa Lantén loggiaa kannattavat siis joko neljä evankelistaa tai ehkä pikemminkin – uudelleen – syntyvän kirkon neljä pylvästä, Pietari, Paavali, Jaakob ja Johannes (Gal. 2.9).<sup>78</sup>

Rorarius sanoi Turinin huvilasta, että se oli »aikakautemme maalaustaiteen valon, erinomaisen Rafael urbinolaisen oppilaan oppinut teos (*doctum opus*)». <sup>79</sup>Olen samaa mieltä.

Tämän artikkelin ilmestyttyä tekijältä tultaneen tiukkaamaan eksplisiittisiä todisteita siitä, että aikalaiset todella ymmärsivät freskon selitetyllä tavalla. Koska renessanssi on eurooppalaisen kulttuurin piirissä tutkituimpia aikakausia, sellaiset lausumat olisi varmaan yleensä<sup>80</sup> noteerattu, jos niitä olisi. Miksei niitä sitten ole? Samasta syystä kuin on Rooman kirjallisuudesta turha etsiä eksplisiittisiä todisteita sille, että *oppineiksi* itsensä nimenneiden runoilijoiden, kuten Catulluksen, runokieli oli monitasoista ja voitiin ymmärtää usealla tasolla.<sup>81</sup> Renessanssista – kuten myös antiikista

<sup>77</sup> E. Lohse, Uuden testamentin synty, (Suom. Heikki Räsänen, Helsinki 1986), 92.

<sup>78</sup> Vrt. C. L. Frommel, Giuliano Romano 1989, 146 ja 150.

<sup>79</sup> Rorarius (viite 22), 2, 89.

<sup>80</sup> Mutta kun esimerkiksi Vasari kertoo jonkin maalauksen syvemmän aatesisällön, tutkijat sanovat hänen sekaantuneen selityksissään, ks. Vasari-Milanesi, 4, 331 ja v. 1; Vasari-Torrentino, 633 ja v. 68.

<sup>81</sup> Vrt. Maija Väisänen, La Musa Poliedrica. Indagine storica su Catull. *carm.* 4 (Monitahoinen muusa. Catulluksen runoa 4 koskeva historiantutkimus), Helsinki 1984; arv. H. Riihonen, Historiallinen Aikakauskirja 1986:4, 309–311; La Musa dalle molte voci. Studio sulle dimensioni storiche dell'arte di Catullo. (Moniääninen muusa. Tutkimus Catulluksen taiteen historiallisista ulottuvuuksista). Helsinki 1988.

– meille on säilynyt pääasiassa vain oppineiden ja taiteilijoiden teoksia. He hallitsivat oppineen ja taiteellisen ilmaisun niin kirjallisuudessa kuin kuvataiteissakin eikä heidän tarvinnut selittää puhki omia tai toisten artistisia teoksia. Piti vain katsella tai kuunnella tarkkaan ja ehkä – ajatella.

## KIRJALLISUUS

- Giulio Romano 1989 = Accademia Nazionale Virgiliana, Giulio Romano. Atti del Convegno Internazionale di Studi su »Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento». Mantova 1989.
- AIRF = Acta Instituti Romani Finlandiae.
- Gnann 1996 = Gnann, Achim, 'Zur Beteiligung des Polidoro da Caravaggio an der Ausmalung des Salone der Villa Lante', AIRF XVI, 237–259.
- Gnann 1997 = Gnann, Achim, Polidoro da Caravaggio (um 1499–1543). Die römischen Innendekorationen. (Beiträge zur Kunstwissenschaft 68). München 1997.
- Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike in fünf Bänden. München 1979.
- Landau & Parshall = Landau, Peter & Parshall, Peter, The Renaissance Print, 1470–1550. New Haven – London 1994.
- Lilius = Lilius, Henrik, Villa Lante al Gianicolo. L'architettura e la decorazione pittorica. 1–2. Roma 1981.
- OpIRF = Opuscula Instituti Romani Finlandiae.
- Pasquero = Pasquero, Fedele (Riv., le introd. e le note), La Sacra Bibbia. Traduzione dai testi originali. Roma 1968.
- Pastor = Pastor, Ludwig von, Geschichte der Päpste, 8. und 9. unveränd. Aufl., Freiburg 1925.
- Prandi = Prandi, Adriano, Villa Lante al Gianicolo. Roma 1954.
- Ringbom = Ringbom, Sixten, 'The Villa Lante Frescoes Reconsidered: The Meeting of Saturn and Janus and The Finding of the Tomb of Numa Pompilius', Taidehistoriallisia tutkimuksia 7, 1984, 65–74.
- Steinby = Steinby, Torsten, 'Prefazione e introduzione storica', teoksessa Prandi, 3–29.
- Stenius 1980 = Stenius, Göran, 'Baldassare Turini e la sua famiglia a Pescia', Actum Luce 9:1–2 (1980), 141–151.
- Stenius 1981a = Stenius, Göran, 'Baldassare Turini e le sue case romane sulla base dei documenti', OpIRF 1 (1981), 71–82.
- Stenius 1981b = Stenius, Göran, 'Leonardo, Numa und Baldassare Turini aus Pescia. Ein Deutungsversuch', OpIRF 1 (1981), 103–109, 112.
- Traeger = Traeger, Jörg, Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels. München 1997.
- Vasari-Milanesi = Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. Edizione di G. Milanesi, vol. 4–5. Firenze 1879–80.
- Vasari-Torrentino = Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Torino 1986 e 1991.



## SUMMARY

### The fresco »The Finding of the Tomb of Numa Pompilius« in the Villa Turini-Lante *A doctum opus – a learned work*

Inspired by literature on the fresco 'The Finding of the Tomb of Numa' in the Villa Turini-Lante (Palazzo Zuccari, Fig. 1), I sought to establish in my research the idea that the artist of this work, and naturally its commissioning party, wanted to express with it, and what a Renaissance viewer might understand of it. The analysis of symbolic meanings (cf. Lilius, Stenius) has remained almost at the level of conjecture.

Despite earlier doubts, the drawing 'The Finding of the Tomb of Numa' (Louvre, Paris, Fig. 2), by an anonymous artist, is a study for a painting, sketching in detail a column lying on the ground, a hole in its side, and a shadow cast on a sarcophagus on the right.

According to the instructions of Hieronymus Rorarius a viewer studying the painting can see two superimposed allegorical levels in it. Firstly, the fresco tells of contemporary history: the sufferings of papal authority amidst the turbulence of current political and religious »winds«, the humanist recourse to the teachings of the early church in order to reform the Catholic church, and the showing of these teachings to the Holy Roman Emperor. Secondly, the painting depicts core issues of religion: Christ's passion, the Resurrection, transubstantiation, and the four Apostles, whose 'good tidings' are accepted (Lat. *accipere*) by God. In the first stage, the façade of the Villa Lante shows the directions of the winds in the manner of a compass; in the second stage it is the *porta coeli*. According to my interpretation, the level of religion and the history of ideas was inspired by Raphael's 'Disputa' and the background of the 'Sposalizio'.

The hole that was in the southernmost marble column of the loggia of the Villa Lante suggests, according to my interpretation, the loggia of the Villa Lante is borne by the four pillars of the church in the process of re-birth (Galatians 2:9).