

VÍGH ÉVA

Testbeszéd és fiziognomikus jelek olvasata Andrea Mantegna *Az Erény diadala* című festményén

*Giovan Battista Della Porta fiziognómiai főműve előszavában megállapítja, hogy a fiziognómia nemcsak morálfilozófiai vélekedések tárgya és eszköze, de költők, festők és szobrászok sajátja is, amely segítségével az ábrázolt alak jellemét és érzelmeit közvetítik az értő olvasó/néző számára. E tanulmány célja a fiziognómiai jelek által magyarázott testbeszéd és a lélek művészi ábrázolása közötti kapcsolat vizsgálata ikonográfiai példák segítségével, Andrea Mantegna *Az Erény diadala* című festményén ábrázolt Erények és Bűnök elemzésével.*

Kulcsszavak: Giovan Battista Della Porta, fiziognómia, testbeszéd, Andrea Mantegna, *Az Erény diadala*

A fiziognómiával foglalkozó – és főleg az irodalmi művekben a fiziognómiai jegyekkel nyomon követhető lélek- és jellemábrázolást vizsgáló – tanulmányaimban gyakran (fel)idézttem Giovan Battista Della Porta, a 16–17. század legnagyobb hatású és európai sikerű fiziognómiai értekezésének szerzőjétől vett alábbi megállapítást: „S költők és festők sajátja is e tudomány, akik verseikben és festményeiken különböző viselkedésű embereket mutatnak be jellemvonásaikat leírva, ahogyan azt Homérosz, Vergilius, Ovidius, Plautus, Terentius tette komédiáikban, Euripidész és Szophoklész tragédiáikban, vagy ahogyan az ókori mesterek a bronzérmeken és márványszobrokon tették”.¹ A fiziognómia tehát az ókor óta nemcsak a mindennapi életben és az etikai megfontolások – az ember erkölceinek dekódolása – során alkalmazható tudomány, de haszna az irodalmi és művészi jellemábrázolás esz-

¹ DELLA PORTA (2013: 4). E tanulmányban valamennyi idegen nyelvű szöveg fordítása saját. Ha más fordításból idézek, azt mindig külön jelölöm. A továbbiakban – a Della Porta e művéből történő gyakori idézés okán – nem lábjegyzetben hivatkozom rá, hanem a főszövegben, közvetlenül az idézet után kizárólag az oldalszámot jelzem.

közeként is alapvető. Della Porta, mint ismeretes, a 16. század végén zseniális összevetésben jegyezte le mindazt, amit az antik és reneszánsz kori szerzők – hosszabb-rövidebb megfogalmazásokban – a művészi ábrázolás alapvető kritériumaként kezeltek: korszakokat átfogó, összegző értekezése a későbbi századokban ezért is forrásértékűnek bizonyult.

A test jeleinek megismerése és vizualizálása, amely a 15. századtól kezdve egyre nagyobb teret nyert a művészek körében, már a korabeli művészeti értekezésekben is elméleti jelentőségre tett szert.² Az anatómia, a szimmetria és a perspektíva tanulmányozása mellett a fiziognómia a festők és szobrászok elméleti alapismereteinek szerves részét képezte. Ennek egyik legkorábbi bizonyítéka Leon Battista Alberti 1435 körül írt *De pictura* című műve, amelyből a lélek szenvedélyeinek a testen látható jegyeiről szóló megjegyzések sem hiányoznak: a melankolikus alaknak például „alacsony a homloka, lekókad a feje, és összességében minden tagja bágyadt és roskatag” – figyelmeztet Alberti. A haragvó emberek jelei ugyanilyen nyilvánvalóak, „mert lelkük lángol a haragtól, arcuk és szemük megduzzad és vörössé válik; és minden tagjuk mozgása a túláradó harag miatt gyors és heves”. Az öröm jelei is megmutatkoznak, mert a boldog és örömteli emberek „mozdulatai bizonyos testtartások révén lazák és oldottak”.³

Pomponio Gaurico, a dél-itáliai humanizmus jeles képviselője, a fiziognómia művészetekben való alkalmazását hangsúlyozza a *De sculptura* (1504) című értekezésében.⁴ A szobrásznak, aki a lélek rezdüléseit fejezi ki, ismernie kell a fiziognómia jeleit is, amelyeket jelentőségüket tekintve bizton lehet a szimmetria és a perspektíva fontosságához kapcsolni. Humanistánk a szemmel könnyen beazonosítható jelek alapján tekinti át a különböző karaktereket és viselkedési formákat, és a karaktertípusokról szerzett információit elsősorban Arisztotelész, Cicero, Plinius és Quintilianus műveiből veszi, illetve – az egész fejezet lényegét tekintve – átírja vagy egyszerűen latinra fordítja az Arisztotelészt értel-

² E kérdéskör részletes bemutatását magyarul ld. VÍGH (2007: 191–212). Olasz nyelvű, bővített változata: VÍGH (2014: 203–235).

³ Vö. ALBERTI (1980: 47).

⁴ Az értekezés fiziognómiáról szóló fejezetét magyarul vö. GAURICO (2006), in: VÍGH (2006b: 145–161). A fiziognómus Gauricóról vö. VÍGH (2013b).

mező Adamantiust. Fiziognómiai megfigyeléseit kiegészítendő hozzáad továbbá filozófusoktól, költőktől vett néhány odaillő hivatkozást. Legtöbbször idézett, kedvenc szerzői közé tartozik Homérosz, Pindarosz, Platón, Sztrabón, Xenophón, Pauszaniasz, Vergilius, Horatius, Ovidius, Statius. Ezzel a tipikusan humanista eljárással utat nyitott a festők és szobrászok számára készült kézikönyvek előtt, amelyekben aztán a fiziognómia felhasználására több-kevesebb utalást olvashatunk.

A fiziognómia történetéről szóló legújabb kutatások⁵ Leonardo da Vincit tekintik az első művésznek, aki tudatosan elemezte „a lélek mozdulatait”. Bár Leonardónak fenntartása volt a jósló fiziognómiával szemben, a festészetről összeállított posztumusz értekezése számos szakaszából kitűnik, hogy a fiziognómiának az érzelmek ábrázolását betöltő szerepével kapcsolatosan egészen más véleményen volt. A testbeszéd és a fiziognomikus jegyek fontosságát hangsúlyozza, amikor az alábbi megjegyzést teszi: „Figuráid mozdulatait hozd összhangba lelkiállapotukkal, tehát ha haragos embert ábrázolsz, az arca nehogy az ellenkezőjét mutassa, hanem olyan legyen, hogy a haragon kívül másra ne lehessen gondolni; hasonlóképpen tégy a boldogság, szomorúság, nevetés, sírás és más érzelmek esetén”. A test mozgását és anatómiáját, és az érzelmek testi jegyekben való megjelenését rendkívüli kölcsönhatásban vizsgálta, továbbá a fiziognómia etikai funkcióját is hangsúlyozta. Tekintettel arra, hogy ugyanazok az érzelmek az ember jellemétől függően másként mutatkoznak meg a testen, a jellem által meghatározott mozdulatok – megfigyelései szerint – az ember társadalmi hovatartozását és neveltetését is jelzik: „Ne fessetek a parasztnak a nemeshez vagy kifinomult egyénhez illő mozdulatokat, az erőt se fessétek gyöngéhez hasonlatosnak, sem a kurtizánokat nemes hölgyekhez illően, a férfiakat se ábrázoljátok úgy, mint a nőket”. Az odaillés (*decorum*) etikai-retorikai szabálya a legapróbb részletekig betartandó ekphrasztikus kontextusban is: „Vedd figyelembe az odaillést, tehát a mozgás, az öltözködés, a testtartás harmóniáját, és ügyelj az ábrázolandó dolgok méltóságára vagy hitványságára”. Leonardo egyébként öt pontban határozta meg, mi alapján lehet jónak tekinteni egy festményt, s ezek közül, „amit először figyelembe kell venni ahhoz,

⁵ Vö. CAROLI (1991), CAROLI (1998), MAGLI (1995: 204–222), LAURENZA (2001), BRITTON (2002).

hogy jónak ítélhessünk egy festményt az az, hogy a mozgás egyezik-e a cselekvő szellemével”.⁶ A fiziognomikus jegyekben bővelkedő testbeszéd jelentőségét tehát Leonardo alapvetőnek ítélte az alakok ábrázolásakor.

Leonardo da Vinci (valamint a humanista Leon Battista Alberti és Pomponio Gaurico) gondolatai jelzik művészeti körökben a fiziognómia antik és középkori alapokra épülő újjászületését, és ők az előhírnökei annak a folytonos gyakorlati és elméleti érdeklődésnek, amely a következő évszázadok során a fiziognómia iránt megnyilvánul. A 16–17. században a művészetről és a fiziognómiáról szóló értekezésekben a rövid, közhelyes, bár ékesszóló mondatoktól eltekintve⁷ egész sor olyan utalást találunk, amelyek a szimmetria, az arányok és a perspektíva alapismeretei mellett előírják a festőknek a fiziognómia tanulmányozását is. A fiziognómiai megközelítés mélyrehatóan és módszertani szigorral nyomom követhető – Della Porta fiziognómiai értekezésével egy időben – például Giovan Paolo Lomazzo *Trattato dell'arte de la pittura* (Milano, 1584) és az *Idea del Tempio della Pittura* (Milano, 1590) című nagy hatású műveiben. Lomazzo fiziognomikus világképe a klasszicizmus korában igen elterjedt forrásokból merített: szerzőnk nemcsak az asztrológiában, hanem általában az ezoterikus irodalomban is igen járatos volt, nem is beszélve a fiziognómiai értekezésekről. Nyilvánvalóvá tette mindenesetre, hogy a művészetekben a jellemábrázolás leghatékonyabb eszköze a fiziognómia. A fejezetekben szereplő példák a témák és érzelmek gazdagságát, valamint a 16. század végi festészetben leggyakrabban ábrázolt karaktertípusokat is bemutatják. Lomazzo szerint „a lélekben tizenegy szenvedély, avagy érzelm található: szerelem, gyűlölet, vágy, rémület, boldogság, fájdalom, remény, kétségbeesés, méréség, félelem és harag. Mindezen érzelmekből születnek azok a mozdulatok, amelyeket a mi művészetünk képes megjeleníteni az emberi testen”.⁸

A művészeknek szóló szövegek között vannak olyanok is, amelyek nemcsak néhány fejezetet szentelnek a fiziognómiának, hanem kifejezet-

⁶ Az *Értekezés a festészetéről* címmel megjelentetett Leonardo-szövegek közül a fiziognómiával kapcsolatos több tucatnyi megjegyzésből (ford. Szabó Helga) ld. LEONARDO (2006: §§ 355; 372; 373; 403).

⁷ Mint például: „festőink tudományának a fiziognómia kitüntetett és hasznos része”. Vö. PINO (1548: 31v).

⁸ LOMAZZO (1584: 113).

ten festőknek és szobrászoknak szóló fiziognómiai értekezések. Ezek közül különös figyelmet érdemel a padovai Antonio Pellegrini műve, „amely szép rendben megtanítja, hogyan lehet a természet külső jeleiből megismerni az ember lelkének legbensőbb érzelmeit. Igen tudós és általában mindenki számára hasznos mű, különösképpen azoknak, akik a festészetben és a szobrászatban lelik örömeiket” – ahogyan a címlapon álló ajánló sorokból is kitűnik. Az először 1545-ben, *I segni de la natura ne l’huomo* (A természet jelei az emberen) címmel közzétett értekezés, a fiziognómia természeti (fiziológiai) eredetét hangsúlyozandó, a későbbiekben *Della fisionomia naturale* (A természeti fiziognómia) címmel jelent meg. A címváltoztatás mindenesetre némi elmélkedésre ad okot, ugyanis rávilágít arra, amit Pellegrini kortársa, Giovan Battista Della Porta, valamint valamennyi antik és újkori fiziognómus is többszörösen leszögezett: a fiziognómia – etimológiáját is magyarázva – a természetnek a testen megjelenő jeleit értelmező tudomány. Ily módon, aki a természet jeleit magyarázza az ember kapcsán, az valójában „a természeti fiziognómiáról” beszél. S mint az 1622-es kiadás előszavában olvashatjuk, „a természet jeleiről szóló jelen könyv [...] haszonnal forgatható, hogy könnyebben megismerjük korunk híres festőinek műveit, akik oly nagy odaadással ábrázolták festményeiken az alakok legbensőbb érzelmeit”.⁹

A fiziognómia felhasználása, közvetlen utalással e tudományra (vagy hivatkozás nélkül is), az ikonológiával foglalkozó értekezésekben szintén nyomon követhető. Az ok, amiért a sok értekezés közül Cesare Ripa *Iconologia*-ját választom most példaként, nemcsak a könyv európai szintű közismertségének és népszerűségének köszönhető. Ebben a munkában számos utalást találunk ugyanis a fiziognómiára mint olyan technikai-gyakorlati támaszra, amely a bűnök és erények, a jellem vagy a viselkedés megfelelő megjelenítéséhez nélkülözhetetlen. Az első római kiadást (1593) figyelembe véve érdemes emlékeztetni, hogy Arisztotelész nevének harmincnyolc előfordulása¹⁰ közül tizenegy az arisztotelészi fiziognómiára vonatkozik. Ugyanebben a kiadásban tizenhat előfordulást talá-

⁹ PELLEGRINI (1622: 2r).

¹⁰ Ez a szám pusztán a filozófus név szerinti említésére vonatkozik, ugyanis ha csak valamelyik művéről van szó, vagy a bevett „a Filozófus” elnevezés szerepel, nem feltétlenül kerül említésre a szerző neve. E számadatok tehát mindezek figyelembevételével értendők.

lunk a „*fisonomia*” szóra, amelyek mindegyike az erkölcsiség megjelenítésével kapcsolatos. Mivel az *Iconologia* első kiadásának bővített alcíme szerint is egyértelműen „költők, festők és szobrászok számára is hasznos mű, hogy az emberi erényeket, gonoszságokat, érzelmeket és szenvedélyeket megjelenítse”,¹¹ így a fiziognómiára történő gyakori utalás is hangsúlyozottan jelzi a művészetekhez való kapcsolódását. Az érzelmelek hatékony megjelenítése végett tehát a festőnek nagy figyelmet kellett szentelnie a fiziognómia által felkínált jegyek, a testbeszéd érzékeltetésére. Ripa nagyon jól ismerte mindenekelőtt (vagy talán kizárólagosan) az arisztotelészi *Physiognomonicát*, annak valamely latin vagy népi nyelvi változatát. Hivatkozásai az értekezés leíró részéből származnak, és érintik azokat az erényeket és bűnöket, amelyeknek a fiziognómiai jeleknek köszönhetően valódi arcuk van. Ripa megfogalmazásában például a rágalmazás (*maldicenza*) „öltözetének színe, a beesett szemek a rosszindulatot jelzik, ahogyan ez Arisztotelész *Fisonomiájában* olvasható”.¹² Vagy „a sima homlok Arisztotelész *Fisonomiájának* 9. fejezete szerint is a hízelgést jelenti”.¹³

A morálfilozófiai értekezések sem nélkülözhatték a fiziognómiai jegyek leírását, ami igazolja, hogy az ember morális megítélése külső (azaz fiziognómiai) megfigyeléseket is óhatatlanul figyelembe vesz. Az itáliai barokk kor legfontosabb morálfilozófiája, Emanuele Tesauro 1670-ben megjelent, természetesen arisztotelészi alapokra épülő *Filosofia moraléja* is az erkölcsi ítéletek és a fiziognómiai megfigyelések közötti szoros kapcsolatot támasztja alá. Ez akár olyan rövid megállapításból is kiderül, amely pusztán hangsúlyozza, hogy „a lélekből indulnak ki az emberi cselekedetek, és a test a lélek eszköze”.¹⁴ A test és a lélek kölcsönössége és a mozgása közötti elválaszthatatlan relációt egy jellegzetes fiziognómiai megfigyeléssel illusztrálom:

[...] a szív, amely a középpontban van, minden kis mozgásával az emberi test egészét nagymértékben megmozgatja. Az az édes nevetés

¹¹ Ld. az 1593-as kiadás címlapját. A további kiadások esetében bővült a felhasználók sora, de ezek (pl. éremkészítők) számára is fontos feladat volt az ábrázolt alak jellemének megragadása.

¹² RIPA (1611: 323).

¹³ RIPA (1611: 6).

¹⁴ TESAURO (1670: 446).

és szoros ölelés, ha valaki összetalálkozik egy kedves barátjával; az arc visszafogottsága és ráncolása, ha valami kellemetlen és undorító dolgot lát; az a tapsolás a kezekkel és ugrálás, ha örvendünk; a nyögések és sóhajok, ha bosszankodunk; az arc kipirulása, a szűrés szemek és a fogak összekoccanása, ha dühös az ember; a fagyos sápadtság és a végtagok remegése, ha zavarba jön: mindezek a szív belső mozgásának külső hatásai, amelyek a középpontban kicsik, ám a test egészét tekintve nagyok.¹⁵

A morálfilozófia, a fiziognómia és a művészetek viszonyának vizsgálata egy alak érzelmeinek és jellemének az értelmezéséhez viszi közelebb a nézőt. Ha tehát a lélek erényeinek és/vagy vétkeinek jelei az arcon, a testen és a viselkedésen láthatók, akkor a művészek számára, akiknek célja egy alak jellemének és/vagy érzelmeinek ábrázolása és közvetítése, a fiziognómiai jelek ismerete nélkülözhetetlen eszköz: a testen látható külső jegyek a jobbára állandó jellemet és erkölcsöket, valamint a változó érzelmeket egyaránt tükrözik. Az etika–fiziognómia–művészi ábrázolás kérdése tehát ősidők óta egyértelműen összekapcsolódik, bármely felhasználási területet vesszük is górcső alá, a fiziognomikus jegyek konstans közvetítő szerepe kétségtelen.

Nem lenne teljes a fiziognómia korabeli tudományos beágyazódását igazoló érvelés, ha nem tennék említést a testbeszéddel kapcsolatos első újkori értekezésről, Giovanni Bonifacio, *L'Arte de' cenni* (A jelek művészete) című művéről, amely a test akaratlanul is kinyilvánított mozdulatainak, gesztusainak bő félezer jelét írja le.¹⁶ Az ebben olvasható számos, fiziognómiára vonatkozó megjegyzésből is nyilvánvaló, hogy szerzőnk jól ismerte e tudomány klasszikusait Arisztoteléstől kezdve. Ám szempontunkból külön figyelemreméltó az a megállapítása, miszerint a jelek művészetét, ezt az „állandó nyelvezetet [...] különösen a festészetben érzékelhetjük, amelyet – lévén a gesztusokat és a testmozgást, következőképpen az ember érzelmeit közvetítő mesterfogás – valamennyi ember, élvezetes módon, egyformán megért”.¹⁷ A festészetet ugyanis, mondja Bonifacio, „bár eltérő nyelvet használ, mégis minden nép egye-

¹⁵ TESAURO (1670: 436).

¹⁶ A *L'Arte de' cenni*t jellemző fiziognomikus látásmódról vö. VÍGH (2013a).

¹⁷ BONIFACIO (1616: 12).

temlegesen megéri, ami viszont a költészet esetében nem valósul meg. [...] A kiváló festők és szobrászok etikusok is, vagyis nemcsak képmást ábrázolnak, hanem erkölcsöket és érzelmeket is, s ezt bizonyos testtartások és gesztusok utánzásával teszik.”¹⁸

E rövid bevezetés után, amelyben e kapcsolati háló elméleti vonatkozásait szerettem volna felidézni és jelezni, nézzük most a gyakorlatban, hogyan tudjuk felhasználni egy festmény elemzése során a fiziognómiai jeleken alapuló testbeszédet abból az alapfeltételezésből kiindulva, miszerint a művész maga is tudatosan élt a jellemábrázolás és az érzelmek ábrázolásának eme nélkülözhetetlen eszközével. Andrea Mantegna *Az Erény diadala* – avagy *Minerva kiúzi a Bűnöket az Erények kertjéből* – címen ismert, 1502 körül befejezett festményét választottam a téma okán (1. ábra): elsősorban a különféle bűnöket szimbolizáló alakok testbeszédét kívánom értelmezni fiziognómiai idézetekkel is alátámasztott érvelések révén.



1. ábra: Andrea Mantegna, *Az Erény diadala*, 1502k, Párizs, Louvre Múzeum

Andrea Mantegna képe Isabella d’Estének a mantovai Szt. György kastélyban lévő *studiolóját* díszítette, majd a rendkívül gazdag, impozáns Gonzaga-vagyon felaprózása és eladási procedúrája egyik mozzanataként 1627-ben került Franciaországba ajándék gyanánt Richelieu-höz,

¹⁸ BONIFACIO (1616: 556–557).

később XIV. Lajos gyűjteményébe, onnan pedig a Louvre-ba. A festmény az Erény szimbolikus kertjét ábrázolja, amelyet a Bűnök elfoglaltak, és mocsárrá változtattak. És valóban: a Bűnt szimbolizáló legtöbb alak a mocsár mellett helyezkedik el, lévén a posvány a lelki tehetetlenség, sőt a lélek halálának is a jelképe. A festmény ikonográfiája, amelynek irodalmi alapját Boccaccio *De genealogia deorum*ja és a *Hypnerotomachia Poliphili* egyes jelenetei képezték az Isabella d'Este szolgálatában álló Paride da Ceresara¹⁹ útmutatásai alapján, egy komplex, mozgalmasság, mégis kiegyensúlyozott kompozíciót tár elénk. Az alakok elhelyezését és mozdulatait tekintve szinte teátrális jelenetet látunk, kertre utaló, háttérként szolgáló, gazdag növényornamentikával.

Balról, sisakkal, lándzsával és mellvérttel felfegyverkezve, és a győzelmet jelképező törött lándzsával Minerva – a bölcsesség, az igazságos háború, a kézművesség istennője – harcos pózt öltve indul a Bűnök kiűzésére az Erények kertjéből. Közvetlenül előtte, – a művészettörténészek egy része által Dianával és Szűziességgel azonosított – két nőalak látható íjjal, nyíllal és kialudt fáklyával.²⁰ Arckifejezésük és gesztusaik a Bűnök kiváltotta felháborodást és kiűzésüket célzó elszántságot mutatnak. Éppen testbeszédük mond ellen azon művészettörténészek véleményének, miszerint Venus nimfáit személyesíti meg a két hölgy.²¹ A festményen szereplő – fiziognomikus szempontból eddig még nem vizsgált – harmincöt alak közül néhány az őket övező ellentmondások miatt jobbra kimaradt a művészettörténeti elemzésekből, vagy értelmezésük ellentmondó. E két nőalakon kívül hasonló a helyzet Pegazus

¹⁹ Paride da Ceresara (1466–1532k) humanista, költő, ezoterikus tudományokban jártas alkimista és asztrológus volt, aki Patrizio Tricasso néven nemcsak erotikus szonettekett közzé. A fiziognómia iránti érdeklődését igazolja az *Expositione del Tricasso Mantuano sopra il Cocle* (Venezia, 1525) című művének megjelentetése, amely a Coclesnak mondott Bartolomeo della Rocca fiziognómiai művét (*Chiromantie ac physionomie anastasis*, 1504) kritikus szemlélettel elemzi. Továbbá megjelent a tenyérjósással foglalkozó, *Epitoma Chyromantico di Patritio Tricasso da Ceresari mantovano* (Venezia, 1535) című értekezése is. A mantovai udvar szolgálatában, Isabella d'Este *studiolójának* és az azt díszítő festmények allegorikus-mitológiai jeleneteinek ötletadójaként is ismert volt. Fiziognómiai érdeklődésének ismeretében pedig a Mantegna festményén bemutatott testbeszéd még tudatosabb útmutatást sejtet.

²⁰ VERHEYEN (1971: 35) a két nőt istennőkként értelmezi.

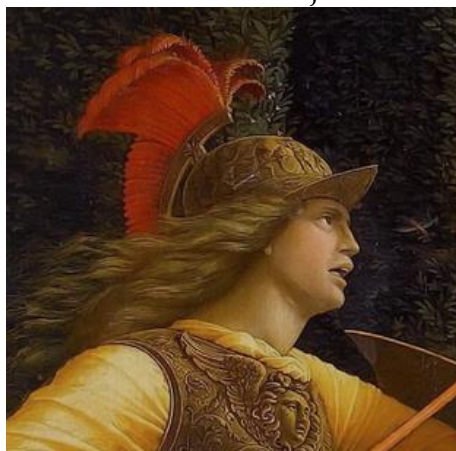
²¹ Vö. LIGHTBOWN (1986: 206).

bal válla fölött, a parton lévő, kart karba öltve ábrázolt hölgyekkel is,²² akiknek szabályos arca, mozdulata, testtartása erényes alakra enged következtetni a fiziognómiai vizsgálódás alapján. Mivel a képen az erények felöltözve, a bűnök meztelen vannak megjelenítve, emiatt is az erények közé illesztendők, s egyikük kezében – az immár lefegyverzett – Cupido nyila látható (vö. 7. ábrán a háttérben).

Az égen a Minervához társuló kardinális erényeket megszemélyesítő nőalakok láthatók felhőbe burkolva: az Igazságosságot karddal és mérleggel, az Erőt Herkules bunkósbotjával, a Mértékletességet pedig – a visszafogott ivásra utalva – vizes kancsóból boros kancsóba vizet öntve ábrázolta a festő. A kép jobb szélén pedig egy kis papírtekercsre írott sorok (ET MIHI VIRTVTVM MATRI / SVCCVRRITE DIVI) feltehetőleg a Bölcsesség kardinális erényére utalnak, aki az Erények anyjaként kéri az istenek segítségét. Minerva mögött balra pedig a babérfává átváltozott Daphné festette le Mantegna (2. ábra), latin, valamint görög és héber írást imitáló papírtekercsekkel körülvéve. A szöveg az Erények isteni társait hívja az égből, hogy a szörnyekként definiált Bűnök kiűzésére álljanak készen: AGITE PELLITE SEDIBVS NOSTRIS / FOEDA HAEC VICIORVM MONSTRA / VIRTVTVM COELITVS ADNOS / REDEVNTIVM / DIVAE COMITES.²³ Daphné, tekintve izgatott arckifejezését, riadt szemét, Minerva ösztökélésére nyitott száját, a háttérben is az erényes küzdelem résztvevője.



2. ábra: Daphné arca



3. ábra: Minerva arca

²² Jóllehet véleményem szerint egyértelműen Erényeket testesítenek meg, az ellentmondó állásfoglalásokkal kapcsolatban vö. VERHEYEN (1971: 35), LIGHTBOWN (1986: 205).

²³ A feliratokat a festményen látható átíratban hozom.

A mitológiában és az ókori költőknél Minervát szőkének ábrázolják (3. ábra), „mivel az erő és tudás istennője, és a szőke szín közepes árnyalatú; és ezért erőt mutat, és a szőkék pedig lendületesek, és az oroszlánra utalnak” (416) – ahogyan Della Porta jellemzi *Fisonomiájában* Minerva alakját. Az oroszlán arckifejezése, sörénye, testalkata is az ideális férfi/uralkodó zoomorf képe, és az oroszlán külső (és következésképpen belső) tulajdonságaira alapoz. Érdeemes elidőzni Minerva szemének színén is, amelyet Mantegna a homéroszi hagyományhoz híven festett kékre. A fiziognómia természetesen részletes magyarázatot ad a kék szeműek jellemére vonatkozóan. Della Portánál, *A nagy, határozott tekintetű és ragyogó kék szemek* című alfejezet összefoglalójában az alábbiakat olvashatjuk:

a kék szín felé hajló szemek éles intellektusú és nagyon hűséges embert mutatnak. Ez a kék szín valahol a világos és a sötét között van, és az agy igen mértéktartó temperamentumát mutatja, és így jó értelmi képességet és jó természetet, amely távol áll a harag és a melankólia égető érzésétől. Ezt a szint Homérosz és az összes költő Minerva, a bátorság és a bölcsesség istennője szemének tulajdonítja (333).

Az arányos, ezért szépnek tartott arc azt a lelkierőt, koncentrációt és feszültséget jelzi, amellyel a kihívásnak képes megfelelni.

A Mantegna festményén látható többi alak a Bűnök megszemélyesítője.²⁴ Minerva, valamint Diana és Szűziesség alakja között egy női szatír, egy szatír-anya látható, három gyermekét a karjában tartva (4. ábra), míg a negyediket kézen fogva vezeti. Mindannyian természetesen kecskelábúak, ám lábukat pettyezett-csíkozott szőr fedi, ami szintén a bujaságra utaló zooszimbólum: a párduchoz/leopárdhoz – számos egyéb szimbolikája mellett – a reneszánsz kor előszeretettel társította kecsessége, szépsége okán a paráznaságot is.²⁵ A kecses bestia foltos bundája vétkes lelkének külső bizonyítéka.

²⁴ A képen szereplő néhány alak azonosítása mindazonáltal, mint már utaltam rá, nem egyértelmű. Nem kevés a bizonytalanság a kép jobb oldalán, a háttérben, a kerten túli világot benépesítő (bűnös) alakokkal kapcsolatban, különösen abban a kérdésben, hogy a festmény fő témájához miként viszonyulnak. A különféle összefüggések kapcsán ld. KALLINS (1994: 35–43).

²⁵ Vö. PIERIO VALERIANO (1625: 142). A párduc szimbolikáját összefoglalóan ld. VÍGH (2019: 255–258). Részletes elemzését, különösen az ikonológiára vonatkoztatva vö. VÍGH (2018).



4. ábra: Női szatír gyermekeivel

Az arisztotelészi fiziognómia óta a párdúc a nőiesség zoomorf alakja. Ripa az *Iconologia*-jában a humanista Cristoforo Landinóra – Plinius 15. század végi fordítójára – hivatkozva mondja, hogy csíkos, foltos bundája vétkes bujaságát mutatja, ami különösen a nőket jellemzi.²⁶ Plinius párdúc-leírását is a bujaság bűnéhez társítva alakítja át Ripa, hogy végül megállapíthassa: „ez vonzza ugyan az embert, de utána felemészti idejét, pénzét, hírnevét, testén és lelkén is foltot hagy és lealacsonyítja, amikor a bűn és maga a Démon szolgájává teszi”.²⁷ A reneszánsz kori festészetben gyakori a mitológiai történetek felelevenítésekor a mámor

egyik attribútumaként a Venus és Bacchus kegyeit kereső, olykor Bacchus kocsiába fogva megjelenített párdúc ábrázolása. Valószínűsíthető, hogy Mantegna is ezért társította a kecskelábak és -fül ábrázolásához a nagymacska bundájának mintázatát.

A szőrös lábakra vonatkozó fiziognómiai észrevételek kapcsán olvassuk ismét Della Portát: „akiknek szőrös a lábuk, paráznák, ahogyan Arisztotelész írja. [...] Kecske arcvonásokkal, bakkecske lábakkal és egy pásztor és nőténykecske nászából született kecske patáival festik le (Pánt), ahogyan Ailianosz írja. És valamennyi kecskeféle kéjsóvár” (409–410). Della Porta minden lelkialkathoz a megfelelő állatokat is mellé rendeli, eszerint a parázna embert a „majomhoz, a szarvashoz, a bakkecskéhez, a disznóhoz, a kakashoz és a párdúchoz lehet társítani” (521). Az átmeneti érzelmekre tekintettel a szatírhölgy arca, haja és a kézen fogva vitt gyermek arckifejezése a félelem nyilvánvaló jegyeit mutatja: „azoknak, akik nagyon félnek, égnek áll a hajuk, mint Arisztotelész mondja a *Fisonomiájában*” (390). A sápadtság is lehet a félelem fiziognómiai jele: „akik félnek, elsápadnak, mivel a vér a félelemtől a szív legrejtettebb zugaiban búvik meg, hogy védje; ennek következtében az arc,

²⁶ RIPA (1611: 314).

²⁷ RIPA (1611: 314).

megfosztva a vér vörös színétől, sápadttá válik; ugyanis a vér az, amely élénkké teszi az arcot” (431). Mantegna tehát a szatír-anyát és gyermekeit ábrázolva, a rettenet külső jegyeit is fiziognómiai precizitással jelenítette meg.

Minerva a parázñaság megszemélyesítői felett röpdöső Cupidókat is el akarja úzni, akik közül néhányuk arcát uhu- és bagolymaszk fedi. A bagoly ugyanis nemcsak Pallasz, a bölcsesség szent madara, de egy sor negatív szimbolika állatalakja is, egyebek mellett a csalárdság, a boszorkányság, a bűnös lélek zooszimbóluma.²⁸ A Cupidók között külön figyelmet érdemel az álarcot nem hordó, idősebb férfifejjel ábrázolt, egy kéjsóvár vénember arckifejezését mutató alak (5–6. ábra). Della Porta fiziológiai magyarázata a testnedvekre helyezi a hangsúlyt, ám összefoglalója szerint: „a sötét, ködös szemek, amelyek mielőtt becsukódnának, mozdulatlanul felfelé tekintenek”²⁹ a mértéktelenek és a kéjsóvárak jegye. Ugyanakkor, „akinek csillogó szeme van, az kéjsóvár. És Arisztotelész a *Fisonomiájában* a kakasra és a hollóra utal” (348). A kéjsóvárság további jegyei a „kidagadó vénák” (27), valamint tudvalevő, hogy „Arisztotelész *Fisonomiájának* régi fordítása szerint azok, akiknek hollóorrjuk van, és a homlokuk kerek, kéjsóvárak” (154). Ami persze nem jelenti azt, hogy ne lehetne a lapított orr is a parázñaság jele, miként a képen szereplő (lentebb tárgyalt) Kentaur kapcsán is említésre kerül. Akiknek túlságosan vaskos a lábikrájuk, „ellenszenvesek és szégyentelenek és kéjsóvárak” (285), és ugyan a néma képekből nem derül ki, de a durva, rekedtes hang is a parázna lelkialkat jegye (211). A parázñaság – gyakran ellentmondásosnak látszó – fiziognómiai jegyeinek külön fejezetet lehetne szentelni, így most elégedjünk meg a fenti testi jelek és a Mantegna-képen látható Cupido figura közötti összevetés néhány példájával.

²⁸ Vö. VÍGH (2019: 15–19).

²⁹ DELLA PORTA (2013: 520). Érdeemes egy pillantást vetnünk a 16–17. századi számtalan *Zsuzsanna és a vénék* ábrázolásában is felismerhető, kéjvágtyól fűtött vénék fiziognómiai jegyeire: ld. például Tintorettonak a Louvre-ban, Van Dycknak a müncheni képtárban, Artemisia Gentileschinek Pommersfeldenben, Annibale Carraccinak a Galleria Doria Pamphilj-ben, Rembrandtnak Berlinben vagy Lorenzo Lottónak az Uffiziben látható képét.



5–6. ábra: Cupidók

A képen majdnem középen látható a földi Venus félig meztelen alakja (7. ábra), aki egy áttetsző, zöld lepelbe burkolózik, és az alantas ösztönök, az állhatatlanság és az ördög hatalmát megszemélyesítő Kentaur³⁰ (8. ábra) hátán áll. A kéjvágyat szimbolizáló földi Venust – Cesare Ripát idézve – „a kéjes ölelésvágy miatt ábrázolták meztelenül, vagy pedig azért is, mert aki a mindig a kéjes gyönyörök után kajtat, gyakran minden javától lecsupaszítva és megfosztva marad”.³¹ A Kentaur arckifejezésének fiziognómiai jegyei, kéjsóvár tekintete, lapos orra, bemélyedt, kissé nyitott szája³² is a vágy testi kifejeződése. Hegyes, hosszú, szőrös füle is, akár a szatíroknak, a kéjvágyra utal.³³



7. ábra: A földi Venus és egy Kentaur (a háttérben két nőalakkal)



8. ábra: A Kentaur arca

³⁰ Zooszimbolikáját vö. VÍGH (2019: 176–178).

³¹ RIPA (1611: 58).

³² Vö. DELLA PORTA (2013: 349; 158–160; 219–220).

³³ Vö. DELLA PORTA (2013: 53–54).

A Kentaur alakja a bűnök fertőjét szimbolizáló mocsárban áll, ahol a további bűnöket szimbolizáló alakok beazonosítását olykor feliratok is segítik. Közvetlenül Minerva lábainál, a mocsár szélén Ovidius *Remedia Amoris* című művéből vett sor (v. 129) alkotja a feliratot (OTIA SI TOLLAS PERIERE CUPIDINIS ARCUS), amely az *Otium*, a Semmittevés figurájára utal, akit cselekvőképtelensége miatt karok nélküli idős nőként ábrázolt Mantegna. A Semmittevést kötéllel vezeti rongyos ingbe öltözve *Inertia*, a Tunyaság (9. ábra). Nemcsak a kötél értelmezéséhez érdemes Cesare Ripát felidézni: a Tunyaság ugyanis öreg, csúf nőként ábrázolandó, ostoba, érzéketlen arckifejezéssel, rongyokba öltözve (mivel a semmittevés szegénységet, nyomort indukál), és „a kötél azt jelzi, hogy a tunyaság megköti és legyőzi az embereket, és működésképtelenné teszi őket”.³⁴



9. ábra: *Otium* és *Inertia* alakja

A bőr sápadt tónusa a Della Porta által idézett orvosok véleménye szerint egyértelmű jegy: „a fakó szín a pleghma meglétére és a melankóliára enged következtetni” (431). A salernói orvosi iskola versbe szedett megfigyeléseit felidézve „a phlegma fehérre festi az ember arcát / alacsonnyá és kövérré formálja a testalkatát; / aluszékony és a tanulásnak nem barátja; / bárdolatlan elme, lusta és lassú a mozgása [...]” (42–43). Della Porta fiziológiai magyarázatot is hozzáfűz, miszerint a négy testnedv közül a nyák túltengése okán „a semmittevés cimborái, s mivel a testnedvük nehéz, nehezen mozdulnak és sokat alszanak az agy hideg-

³⁴ RIPA (1611: 2–4).

sége miatt, tekintve, hogy az álmoság a nedves és a hideg következménye. Nehéz felfogásúak [...], testszínük halovány, mert a bőr fehérségét a vér hiánya okozza, s a kevés vér fehér színűvé tesz, mondja Avicenna” (43). Továbbá „mivel a phlegma túltengése az agyban ostobaságot okoz, [...] a phlegma még a letargia oka is egyben” (24). A sápatag testszín a lusta, nem hatékony, haszontalan embernek is ismertetőjegye: „Galénosz azt mondja, hogy a phlegma uralmából következik a hatástalanság” (547). Az arc és mindenekelőtt a tekintet kifejezése is könnyen értelmezhető a fiziognómia jeleivel. Della Portánál olvashatjuk, hogy a szemek „beesetté és fénytelené válnak a fájdalomtól és szomorúságtól”, és a tekintet mindig rezignált vagy a szem félig csukott (349).



10. ábra: Majomszerű lény

A továbbiakban a kép közepén látható figura fiziognómiai jegyeit vesszük górcső alá: egy sötét bőrű, majomszerű szörnyeteg összetett alakját (10. ábra). Ez a lény, akinek mellei nemi attribútumaiban különböznek, a nemek és a vétkek kombinációját jelképezi és központi helyzete a festményen már sugallja azoknak a gonoszságoknak az elsődleges szerepét, amelyek a bal karján lévő tekercsen is olvashatók: a halhatatlan gyűlölet, a csalás és a rosszindulat (*Immortale Odium / Frays et Malitiae*) jelképe. A vállán négy zsákot cipel, amelyekben a gonoszság (*Mala*), a rosszabb gonoszság (*Peiora*) és a legrosszabb gonoszság (*Pessima*) magvait (*Semina*) hordozza, s amelyekkel gyűlöletet, csalást és rosszindulatot vet. A hóna alatt két címke van, amelyek közül csak az egyik olvasható, valószínűleg a görög Ζελοσ (Féltékenység).

A majom jobbára negatív konnotációval bír a keresztény ikonográfiában. Az ember állati ösztöneinek torz képmásaként a kísértést, az ördög hatalmát és a gonosz megtestesülését szimbolizálja.³⁵ Della Porta *Fisonomia dell'huomó*­jában mintegy hatvan utalást találunk a majomra (ezek fele a nőténymajmot említi), akinek a vonásai többnyire a csúf erkölcstelenségek

³⁵ A majom gazdag szimbolikáját és változatos értelmezését egy nemrégiben megjelent kötet is kiválóan illusztrálja: BOULERIE–KOVÁCS (2019).

jelei. Külön tanulmányt lehetne e szimbolikának szentelni, most azonban – tekintettel a terjedelmi határookra – pusztán néhány példát idézek fel. A sötét testszín, Della Porta által összegyűjtött fiziognómiai megfigyelések szerint, „ravasz és rabló természet [...], rosszindulat és csalárd jellem” ismertetőjegye (vö. 428–429). A színlelés, a tettetés, de főleg a rosszindulat zooszimbóluma, amit a nagyon beesett, kicsiny szemek [53; 305; 325] és kis fülek is tanúsítanak. Della Porta egy sor ókori fiziognómus példái közül válogat: „akinek nagyon kicsi a füle, az hebehurgya, tolvaj és kéjsóvár, és ezt Arisztotelész írta Sándornak. [...] rossz erkölcsű, tolvaj és kéjsóvár. Galénosz [...] azt mondja, hogy a kis fülek rossz erkölcsöket jeleznek. Polemon és Adamantius szerint a kis fülek rosszindulatú és álnok embereket mutatnak” (144). Lapított orra szintén kéjsóvárság jele (159); testéhez arányítottan kis arca hitvány lelkű embereknek is árulkodó jegye (173); tudatlan is, mert alsó ajka fölé nyúlik a felső ajka (181); a keskeny, gyöngye háta puhány jellemre utal (237); a száraz, lapos fenék rosszindulatot jelez (276); cserepes, száraz kéz, rövid, durva ujjak szintén a majomra jellemzők, és a rosszindulatú ember jegyei (297); a rosszindulatú és ravasz embereket ezzel az állattal lehet azonosítani (vö. 179; 485–486); kéjsóvárok és szimulánsok is (521). Nem folytatom, hiszen így is egyértelmű a kép: a Mantegna által lefestett majomszerű lény a rosszindulat bűnének minden testi jegyét magán viseli.

A következő megszemélyesítés egy orosz-lánfej-szerű szatírt ábrázol, aki egy gyermeket és egy párducbundát tart a karjában (11. ábra), jelezve ezzel a vadállati ösztönöket: a felirattal nem azonosított alak szintén a nemi gerjedelem, a kéjsóvárság szimbóluma lehet, amire a párducbunda is utal. Vezérlő kartus hiányában a művészettörténészek számára az alak beazonosítását és leírását a *Virtus Combusta* elnevezéssel ismert, befejezetlen Mantegna-rajz vizsgálata tette lehetővé.³⁶ A teljesen emberi megjelenésű, aranyhajú gyermek Amorrallal azonosítható, aki bal kezében a harcban levágott szárnyait tartja.



11. ábra: Szatír

³⁶ A vizsgálat részletesen olvasható: TANIMOTO–VERRI–SAUNDERS–CHAPMAN–RAYNER–BESCOBY (2009).

Mantegna képének jobb oldalán, a mocsárban látható három alak testbeszédének fiziognómiai szempontú értelmezése igazán gazdag. A három figura (12. ábra) a felcímkézett fejpántjáról is könnyen beazonosítható: a koronás Tudatlanság (*Ignorancia*) elhízott testét a Hálátlanság (*Ingratitudo*) és a Kapzsiság (*Avaricia*) cipeli. A koronás Tudatlanság egy kövér, vak nőalak. Mantegna számára a tudatlanság mindig is az egyik fő ellenség, aki fiziognómiailag könnyen felismerhető: kövér, húsos, formátlan arcú, rosszul látó, sőt vak figura. Cesare Ripa *Iconológiájában* is azért ábrázolandó vaknak, mert a tudatlanság a lélek vaksága, amikor az ember „intellektusából eredő helytelen felfogás miatt az erény egyenes útjáról letérve”³⁷ éli az életét. És a beesett szemek, az ernyedt szempilláik mellett az arcuk nem derűs, hanem zaklatott, homlokuk nem sima, hanem összeráncolt (vö. 125), ami a három alak vétkes, de egyben boldogtalan létének fiziognómiai képe.



12. ábra: *Ignorancia, Avaricia és Ingratitudo*

A Tudatlanság kapcsán Ripa tisztán fiziognómiai megfigyelése a fiziognómiai feltevés egyik alaptörvényére hívja fel a figyelmet: „A tudatlanság csúnyává teszi az arcot, mert ahogyan a bölcsesség szépsége ragyog az emberi természetben, ennek megfelelően a tudatlanság rútsága durvává és csúffá teszi”.³⁸ Della Portát olvasva részletesen tájékozódhatunk

³⁷ RIPA (1611: 240).

³⁸ RIPA (1611: 240).

az egész testre vonatkozóan: a kövér, puha és nedvességet mutató test ostoba embert jelöl (vö. 458–459), „a nagy, kemény has falánkságot és ostobaságot mutat” (256); „a kidülledt szemek [...] ostobaságot jeleznek” (319), akárcsak a szinte vak, „a merev tekintet” (354), s ha – mint Mantegna festményén – „felfelé fordul a tekintet, ez a túlzott evés és ivás [...], Rhazes szerint szégyentelenség és ostobaság jele” (321). Továbbá Della Porta szerint „az ujjak vastagsága és rövidsége tudatlanságot és ostobaságot jelez” (270); „a rövid karok a tudatlan ember jelei” (263), akárcsak „a nagyon húsos, kövér lábak” (vö. 289). A húsos arc és általában „minden telt és kövér arc tudatlanságot és magát az élvezeteknek átadó embert mutat” (178). Az arc rendezetlen mozgása és az aránytalan test szintén a tudatlanság jelei (vö. 200). Az arc részleteit tekintve a homlok jegyei is a tudatlanságot hangsúlyozzák: „az alacsony homlokú emberek nagyon tudatlanok, lásd a disznó homlokával való hasonlóságot” (120). Ugyan a Tudatlanság fülét Mantegna festményén rendezetlen haj takarja, de biztosan gondolhatjuk, hogy nagy és elálló fülei az ostobaságot hangsúlyozzák (vö. 142). Így valójában minden olyan jel, amely eltér az arisztotelészi középtől, valamilyen erkölcstelenségre hajlamos jellemvonást közvetít.

A fentiekben összefoglalt jellemzők még részletesebben idézett fiziognómiai jegyekkel (és zoomorf hasonlatokkal) bővítve tökéletesen jellemzik a Mantegna által festett Tudatlanság figuráját. Hasonló a helyzet, amikor a Kapzsiság bűnét vesszük szemügyre. Ripánál a Kapzsiság „sápadt és sovány nő, aki megjelenésében gondterheltséget és melankóliát mutat”: sápadtság, soványság, fekete haj, nyúzott arc jelzi az állandó gondot, „hogy magáénak tudja mindazt, ami a másé, tekintet nélkül a többi emberre, és a törvényt vagy bármiféle megállapodást sem tisztelve”.³⁹ Az *Iconologia* erkölcsi üzenete ékesszóló, amikor e főbűnhöz társuló egyéb bűnöket is felsorolja: „a kapzsiság a fősvény emberben kegyetlenséget, csalást, viszályt, hálátlanságot, árulást szül, és mindenben eltávolítja őt az igazságosságtól, a szeretettől, a hittől, a jámborságtól és minden erkölcsi és keresztény erénytől”. Mindenképpen „öregnek festik le, mert [...] minden hitványság szülőanyjának nevezik”.⁴⁰

³⁹ RIPA (1611: 34–35).

⁴⁰ RIPA (1611: 37).

Della Porta „lefelé néző szemeket tulajdonít neki, [ami azt mutatja, hogy] ravasz, hazug, áruló, fösvény és lusta” (138). A Mantegna által megfestett alak öreg, sovány, aszott keblekkel, ráncos és szomorú arccal, sötét, kicsiny szemekkel, a Della Porta által egybegyűjtött fiziognómiai jegyekkel összhangban. Eszerint ugyanis kis szemek, merev tekintet, görbe hát, megtört test, ráncolt homlok, összeszorított, görbe ujjak jellemzik (512–513), vállát behúzza (248), arca beesett (174). Az irigy és kapzsi embert a fekete epe bősége miatt a melankolikus vérmérséklet jellemzi (38–39).

A harmadik alak a Hálátlanság, egy hegyes orrú nő, aki haragos, méltatlankodó pillantással tekint az Erény harcára, ami Della Portánál „goromba, hízalgő, torkos, kegyetlen, haragvó, könyörtelen és tapintatlan” tulajdonságot sejtet (51). Cesare Ripa *Iconologiájában* „a hálátlanság a mocskos és hitvány lélekben rejlő rosszindulat, ami miatt az ember nem vesz tudomást Isten és a felebarát iránt tanúsítandó jótettekről, úgyhogy a jelenbéli jóról megfeledkezve zavaros vággyal mindig a jövőre ácsingózik”.⁴¹ Mindhárom alakról elmondható, hogy csúfak, aránytalanok, testformájuk és színeik egyaránt eltérnek attól a helyes középtől, ami nemcsak a szépségnek, de egyben az erkölcsi jóságnak is alapfeltétele.

A reneszánsz kori szépségesztétikát is tükröző, alapvető fiziognómiai tétel az arány, az arisztotelészi *mesotes*, azaz a közép esztétikai szempontból is meghatározó szabálya: a részek arányossága maga a szépség, „amely magához vonja az összes erényt és távol van minden büntől” (467). Ez – a *kalokagathia* fiziognómiában szintén alapvető tételét figyelembe véve – az erkölcsi jóságnak külső jele. A harmónia és az arány mellett tehát a *kalokagathia* antik eszménye mindenképpen meghatározó fiziognómiai törvénynek tekintendő: a testrészek helyes aránya a szépséget, s ebből következően a lélek jóságát tükrözi.

Amikor Della Porta kijelenti, hogy azok az egyének, akiből hiányzik a testi arányosság, rosszak, és a testrészek egymáshoz mérve megfelelő arányával megáldott egyének jók, tisztességesek és bátrak, az esztétikai szép és az etikai jó testen megnyilvánuló összhangját fogalmazza meg: „minden szép természettől fogva jó, és minden csúf rossz, s ez

⁴¹ RIPA (1611: 252).

nemcsak az ember, de minden más dolog esetében is nyilvánvaló: a kövek, a füvek és a virágok kapcsán is, ahogyan ezt *Fiziognómiánkban* mindenre kiterjedően bebizonyítottuk” (469). Ez az elmélet gyakorlatilag az összes antik és középkori fiziognómiáról szóló értekezés alaptételét fogalmazza meg. Nápolyi szerzőnk, amikor a különböző típusok leírásakor a megkülönböztető jegyek közé csak egyetlen jelzőt illeszt be, azaz „csúnya vagy szép”, egyben erkölcsi ítéletet is alkot. És tegyük még hozzá:

Régi axióma, és a fiziognómiával foglalkozók által is elfogadott, hogy a testrészek megfelelő felépítése mindig is az erkölcsök megfelelő elrendeződését mutatja; és közmondásosan azt mondhatjuk: aki testben szörnyeteg, az lélekben is szörnyeteg. A szépség ugyanis a testrészek arányos elrendeződésében áll, ami viszont a lélek mintája és a képe; a lélek belső részeinek diszpozíciója a testrészek külső felépítésével azonos, és azok, akik hasonlóan cselekednek, testformájukban is hasonlóak. Ugyanis (mint már sokszor elmondtuk) a természet a testet a léleknek megfelelően alkotta meg (464).

Della Porta fiziognomikus vagy Ripa ikonológiai vizsgálódásaival összevetve Mantegna festményének minden alakját, gesztusát, színét, természetesen további mikrohivatkozásokkal lehetne még bővíteni a sort. Most csak a fiziognómia szempontjából legmarkánsabb jegyeket kívántam megemlíteni, jóllehet még megannyi példát lehetne idézni a fiziognómiáról szóló értekezésekből, amelyek e jelek évezredes érvényességét igazolják. Mantegna festményén a (fiziognómiai) elemzésre váró mikrojelek között például van egy nagyon különös elem, amelyre most nem térünk ki: a felhőkre utalok, amelyekben – akár a művész néhány más képén is – érzelmeket kifejező emberi arcok láthatók. A fiziognómiai olvasatuk azonban egy másik elemzés tárgya lesz...



Források

- ALBERTI 1980 L. B. ALBERTI, *De pictura*, C. Grayson (a cura di), Bari, 1980.
- BONIFACIO 1616 G. BONIFACIO, *L'Arte de' cenni*, Vicenza, 1616.
- DELLA PORTA 2013 G. B. DELLA PORTA, *Della fisionomia dell'huomo*, A. Paoletta (a cura di), Napoli, 2013.
- GAURICO 2006 P. GAURICO, *A szobrászatról*, Kasza P. (ford.), in: VÍGH 2006b: 145–161.
- LEONARDO 2006 L. DA VINCI, *Értekezés a festészetről*, Szabó H. (ford.), in: VÍGH 2006b: 133–144.
- LOMAZZO 1584 G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura*, Milano, 1584.
- PELLEGRINI 1622 A. PELLEGRINI, *Della fisionomia naturale*, Milano, 1622.
- PIERIO VALERIANO 1625 P. VALERIANO, *Ieroglifici ovvero Commentarii delle occulte significazioni de gl'Egittij, & altre nationi*, Venezia, 1625.
- PINO 1548 P. PINO, *Dialogo di pittura*, Venezia, 1548.
- RIPA 1611 C. RIPA, *Iconologia*, Padova, 1611.
- TESAURO 1670 E. TESAURO, *Filosofia morale*, Torino, 1670.
- VÍGH 2006b VÍGH É. (szerk.), „Természeted az arcodon”. *A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig. Szöveggyűjtemény*, Szeged, 2006.

Felhasznált irodalom

- BOULERIE–KOVÁCS 2019 F. BOULERIE – K. KOVÁCS (éds.), *Le Singe au XVIIe et XVIIIe siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*, Paris, 2019.
- BRITTON 2002 P. D. G. BRITTON, *The Signs of Faces: Leonardo on Physiognomic Science and the Four Universal States of Man*, *Renaissance Studies*, 16 (2002/2), 143–162.
- CAROLI 1991 F. CAROLI, *Leonardo. Studi di fisiognomica*, Milano, 1991.
- CAROLI 1998 F. CAROLI, *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, Milano, 1998.
- KALLINS 1994 G. A. KALLINS, *Mantegna's Minerva Overcoming the Vices Reconsidered*, *Athanos*, 12 (1994), 35–43.
- LAURENZA 2001 D. LAURENZA, *De figura umana. Fisiognomica, anatomia ed arte in Leonardo*, Firenze, 2001.
- LIGHTBOWN 1986 R. LIGHTBOWN, *Mantegna*, Berkley, 1986.
- MAGLI 1995 P. MAGLI, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, 1995.
- TANIMOTO–VERRI–SAUNDERS–CHAPMAN–RAYNER–BESCOBY 2009 S. TANIMOTO – G. VERRI – D. SAUNDERS – H. CHAPMAN – J. RAYNER – J. BESCOBY, *Technical Examination and Analysis of Andrea*

- Mantegna's Virtus Combusta*, in: La technique picturale d'Andrea Mantegna, Techné, sept. 2009. Online változat: https://www.researchgate.net/publication/267266413_Technical_Examination_and_Analysis_of_Andrea_Mantegna%27s_Virtus_Combusta
- VERHEYEN 1971 E. VERHEYEN, *The Paiting of the Studiolo of Isabella d'Este*, New York, 1971.
- VÍGH 2006a VÍGH É., *Fiziognómia és az érzelmek vizualizálása a Cinquecento művészetelméletében (Leonardo da Vinci, Pomponio Gaurico, Giovan Paolo Lomazzo)*, in: VÍGH É., „Természeted az arcodon”. Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban, Szeged, 2006, 191–212.
- VÍGH 2013a É. VÍGH, *Visione fisiognomica ne L'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio*, *Lettere italiane*, 63 (2013/4), 563–579.
- VÍGH 2013b É. VÍGH, *Un fisionomo umanista, Pomponio Gaurico*, *Rinascimento meridionale*, 4 (2013), 35–56.
- VÍGH 2014 É. VÍGH, *La visualizzazione degli affetti in alcuni scritti d'arte fra Cinque e Seicento*, in: É. VÍGH, «Il costume che appare nella faccia». Fisiognomica e letteratura italiana, Roma, 2014, 203–234.
- VÍGH 2018 VÍGH É., „A szép párdúc mintha festoe lenne, úgy mutatja foltjait különféle színben”, *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum* 34, (2018/3), 87–110.
- VÍGH 2019 VÍGH É. (szerk.), *Állatszimbólumtár*, Budapest, 2019.

Reading body language and physiognomic signs in Andrea Mantegna's *The Triumph of Virtue*

In the preface to his major work on physiognomy, Giovan Battista della Porta states that physiognomy is not only a subject and a tool of moral philosophy, but also a characteristic of poets, painters and sculptors, through which the character and emotions of the figure are conveyed to the understanding reader/viewer. The aim of this paper is to explore the relationship between body language explained by physiognomic signs and the artistic representation of the soul, using iconographic examples, too by analysing the virtues and sins depicted in Andrea Mantegna's painting The Triumph of Virtue.

Keywords: Giovan Battista Della Porta, physiognomy, body language, Andrea Mantegna, *The Triumph of Virtue*