Gabriela Rokkila

Montefeltron alttaritaulu

Piero della Francescan (n. 1416–1492) alttaritaulussa olevan munan ja koralliriipuksen tulkinnan historiaa

Jyväskylän yliopisto
Musiikin, taiteen ja kulttuurin
tutkimuksen laitos
Taidehistoria
Maisterintutkielma
Syksy 2018

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistinen Tiedekunta	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Gabriela Rokkila	
Työn nimi: Montefeltron alttaritaulu. Piero della Francescan (n. 1416–1492) alttaritaulussa olevan munan ja koralliriipuksen tulkinnan historiaa.	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Maisteritutkielma
Aika 09/2018	Sivumäärä 69

Tiivistelmä

Tämä tutkimus käsittelee italialaisen renessanssimaalarin Piero della Francescan (n. 1416–1492) maalaamaa *Montefeltron alttaritaulua* (*Pala Montefeltro*) ja sen kahta mielenkiintoista yksityiskohtaa, munanmuotoista esinettä ja korallista kaulakorua, sekä näiden yksityiskohtien ikonografiaa ja ikonologista merkitystä. Miksi alttaritaulussa olevan absidin katosta riippuu munan näköinen esine? Miksi Jeesus-lapsen kaulalla riippuu epäluonnollisessa asennossa korallinen riipus. Mitä yhteistä riipuksella on ihmisen keuhkoputken kanssa? Onko munanmuotoisella esineellä ja koralliriipuksella yhteyttä toisiinsa, ja onko niillä merkitystä koko maalauksen tulkinnalle?

Etsin vastausta näihin tutkimuskysymyksiin lukemalla aiheesta aikaisemmin julkaistuja tutkimusartikkeleita ja perehtymällä Piero della Francescan teoksiin. Tutkin maalauksen historiallista kontekstia ja sitä, kuinka *palan* malli otettiin käyttöön. Vertailen eri artikkeleiden tulkintoja ja erilaisia, samankaltaisille aihealueille kuuluvia maalauksia toisiinsa. Vanhin tekstilähtökohta, jota käytän tutkimuksessani, on Duranduksen kirja *Rationale Divinorum Officiorum (1230–1296)*, johon useimmat taidehistorioitsijat viittaavat kirjoittaessaan kattoon ripustetusta munasta. Andrea Mantegna (n. 1431–1506) maalasi palan korallia maalaukseensa *Madonna della Vittoria* (n. 1495). Korallin hän sijoitti maalauksessaan samaan kohtaan, johon Pieron maalauksessa on ripustettu muna. Koralli näyttää samalta materiaalilta kuin Pieron maalaamassa Jeesus-lapsen kaulakorussa. Tämä seikka voi yhdistää munan ja kaulakorun merkityksen toisiinsa.

Tutkimuksessani tulin johtopäätökseen, että maalauksessa olevan munan mallina Piero käytti tavallista kananmunaa, mutta hän halusi luoda mielikuvan strutsinmunasta. Samoin päädyn ikonografiseen tulkintaan, että muna ja koralli symboloivat yhdessä Jeesuksen ristiinnaulitsemista ja ylösnousemusta.

Asiasanat: renessanssi, alttaritaulu, *pala*, 1400-luku, ikonografia, ikonologia, uskonnollinen maalaus, strutsin muna, talismani, koralli

Säilytyspaikka
Jyväskylän yliopiston julkaisuarkisto (JYX)

Muita tietoja

UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

Faculty Faculty of Humanities	Department Department of Music, Art and Culture
Author Gabriela Rokkila	
Title The Montefeltro Altarpiece. The history of interpretation of the egg and coral necklace on the altarpiece of Piero della Francesca.	
Subject Art History	Level Master's thesis
Month and year 09/2018	Number of pages 69

Abstract

This research concerns the *Montefeltro Altarpiece* (*Pala Montefeltro*) of the Italian Renaissance Painter Piero della Francesca (ca. 1416–1492) and two interesting details in this painting, the iconography of these details and their iconological significance. Why is an egg-like object hanging from the ceiling of a niche in the painting? Why is there a coral necklace hanging in an unusual position around the neck of Child Jesus? How does the coral necklace connect with the human pulmonary tree? Further, are the egg-like object and the necklace connected to each other or to the interpretation of the whole painting?

I was looking for answers to these research questions by studying previously published research articles and acquainting myself with Piero della Francesca's works. I was studying the historical context concerning the painting and the introduction of the model for this *pala*. I compared different articles about *Pala Montefeltro* and other paintings with similar themes. The oldest textbook used in this research is Durandus's *Rationale Divinorum Officiorum (1230–1296)*, which most art historians refer to when they are writing about the motif of hanging egg in paintings. Andrea Mantegna (ca. 1431–1506) painted a piece of coral in his work *Madonna della Vittoria* (ca. 1495). He placed the coral in his painting on the spot that corresponds the place of the hanging egg in Piero's painting. The coral seems to be of the same material as in Piero's painting the necklace of Child Jesus. This connection can bring the meaning of the egg and the necklace together.

In my research, I come to the conclusion that, as a model for the egg, Piero used the usual chicken egg, but with the purpose to create an image of the ostrich egg. My iconographic interpretation concludes that together the two motifs, the egg and the coral, can symbolize the crucifixion and resurrection of Jesus.

Keywords: Renaissance, altarpiece, *pala*, 14th century, iconography, iconology, religious painting, ostrich egg, talisman, coral

Depository
University of Jyväskylä publishing archive (JYX)

Additional information

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO 5
1.1 Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset 6
1.2 Tutkimusmenetelmät 7
1.3 Ikonografinen analyysi ja ikonologinen näkökulma 8
1.4 Tutkielman rakenne 9
2. PALA MONTEFELTRO 10
2.1 Historiallinen konteksti 10
2.2 Kuvaus 11
2.3 *Palan* malli 15
3. AIKAISEMPI TUTKIMUS 17
4. MUNA-AIHE 25
4.1 Esikuvat 25
4.2 Munan ikonografinen kehys 35
5. KORALLIAIHE 40
5.1 Esikuvat 40
5.2 Jeesukseen kaulakorun ikonografinen kehys 41
5.3 Yksityiskohtia yhdessä 45
6. IKONOLOGISIA TULKINTOJA 48
7. LOPPUPÄÄTELMIÄ JA JATKOKYSYMYKSIÄ 50
LÄHTEET 54
KUVALÄHTEET 57
KUVALUETTELO 57

1. JOHDANTO

Tämän työn teemana ovat Piero della Francescan maalaaman *Montefeltron alttaritaulun* (*Pala Montefeltro)* (kuva 1) yksityiskohdat, niiden merkitys ja suhteet maalauksen hahmoihin sekä vaikutus sommitteluun. Näiden yksityiskohtien merkityksen ymmärtämiseksi on tarpeen löytää vastauksia tiettyihin tähän teokseen liittyviin kysymyksiin. Jos tutkimme taidehistorian kirjallisuutta, huomaamme, että niissä viitataan tämän teoksen kohdalla enemmän ikonografiaan kuin ikonologiaan ja taidehistorioitsijoiden näkemykset teoksessa ovat ikonografian osalta yhteneväisiä.

Olen kiinnostunut renessanssin symboliikasta ja siitä, miten symboli on integroitu kuvataiteeseen. Valitsin työni tutkimuskohteeksi kaksi mielenkiintoista pientä esinettä, joilla on ikonografinen merkitys. Toinen niistä on katon tasolle ripustettu muna ja toinen taas Jeesuksen kaulakoru.

Pieron maalauksen ripustetusta munasta voi sanoa, että sitä on tutkittu kymmeniä vuosia ja siitä on käyty monia kiistanalaisia keskusteluja. Sebastian Bock osoittaa artikkelissaan ”The ’Egg’ of the *Pala Montefeltro* by Piero della Francesca and its symbolic meaning” (2002), että kyseinen muna on ehkä parhaiten tunnettu muna taiteen historiassa: ”Probably the best-known egg in the whole of European art history is the ovoid object depicted in Piero della Francesca’s Montefeltro Altarpiece in the Pinacoteca Brera, Milano”[1].

Jeesuksen kaulakorun osalta ei ole kirjoitettu yhtä paljon kuin ripustetusta munasta, mutta minusta tuntuu kiinnostavalta tutkia kaulakorua, koska se on yksittäinen elementti maalauksessa, kuten myös ripustettu muna. Kaulakoru kiinnittää huomiota sijainnillaan Jeesus-lapsen alastomassa kehossa. Kirjoittajat Marilyn Aronberg Lavin ja Miriam Redleaf kirjoittavat koralliamuletista ja vertaavat sitä ihmisen keuhkoputkeen artikkelissaan ”Heart and Soul and the Pulmonary Tree in Two Paintings by Piero della Francesca” (1995)[2].

On mainittava, että jotkut *Pala Montefeltrosta* kirjoittaneista taidehistorioitsijoista ovat julkaisseet ajan mittaan useita artikkeleita. Joissakin tapauksissa samat artikkelit on julkaistu uudelleen hieman myöhemmin. Näitä julkaisijoita olivat muun muassa Millard Meiss ja Marilyn Aronberg Lavin. Useat Meissin vanhemmat artikkelit julkaistiin *The Painter's*

[1] Bock 2002, 2.
[2] Lavin; Redleaf 1995, 9–17.

Choice kirjassa vuonna 1976. Oman tutkielmani kannalta tärkein artikkeli on Meissin ”Ovum struthionis: Symbol and Allusion in Piero della Francesca’s Montefeltro Altarpiece” vuodelta 1952, kun hän luennoi tästä aiheesta *College Art Associationin* (CAA) vuosikokouksessa. Tämän jälkeen artikkeli julkaistiin vuonna 1954 kausijulkaisussa *Studies in Art and Literature for B. da Costa Greene* Princetonissa. Samana vuonna 1954 artikkeli sai jatkoa nimellä ”Addendum Ovologicum”.[3] Tätä tutkielmaa varten olen käyttänyt ”Ovum struthionis” -artikkelin vuonna 1976 painettua versiota Meissin kirjassa *The Painter’s Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art.* Kirjassa *The Painter’s Choice* on muitakin Meissin tähän maalaukseen liittyviä artikkeleita, jotka oli julkaistu jo paljon aikaisemmin, kuten ”A Documented Altarpiece by Piero della Francesca”, ”Once Again Piero della Francesca’s Montefeltro Altarpiece” ja ”La Sacra Conversazione di Piero della Francesca: Extracts.” On myös huomattava, että joitakin artikkeleja on hieman muutettu ensimmäisestä versiosta.

Tärkein motiivini aiheen valinnalle on kiinnostus renessanssiin, joka on ollut usein aikaisempien tutkielmieni kohteena. Omasta näkökulmastani renessanssi on tärkein taiteen aikakausi. Toinen motiivini on se, että minulla on mahdollisuus tutustua tärkeimpien taidehistorioitsijoiden teksteihin heidän alkuperäiskielellään. Kolmas motiivini tälle tutkielmalleni on ollut, että voin samaan aikaan tutkielmaa laatiessani opiskella suomen kieltä, koska kotikieleni on romania.

Piero della Francescan maalaus on mielenkiintoinen, koska se sijoittuu renessanssin aikaan ja Piero on yksi sen tärkeimpiä edustajia. Piero käytti maalauksissaan myös malleja klassisesta arkkitehtuurista. Olisi mielenkiintoista analysoida myös tämän maalauksen arkkitehtonisia yksityiskohtia, mutta tämän kysymyksen olen jättänyt myöhemmäksi.

1.1 Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset

Tutkimusongelmana on *Pala Montefeltron* yksityiskohtien tulkinta. Kyseessä on kaksi mielenkiintoista yksityiskohtaa, ripustettu muna ja korallikaulakoru. Onko mahdollista löytää näiden yksityiskohtien malleja ja jos on, mikä on niiden ikonografinen ja ikonologinen merkitys?

[3] Meiss 1954, 221–222.

Kummastakin yksityiskohdasta, ripustetusta munasta ja korallikaulakorusta, heräsi kysymyksiä visuaalisen ensivaikutelman perusteella: Ensin ihmettelin, miksi alttaritaulussa katosta riippuu munan näköinen esine? Aloin tutkia taideartikkeleita ja löysin viittauksia kuvassa esiintyvään ripustettuun munaan. Seuraava askel oli kysyä, minkälaiseen malliin tämä kuva perustui ja mikä olisi esineen ikonografia.

Toiseen esineeseen, Jeesuksen kaulakoruun, uteliaisuuteni heräsi katsomalla Andrea Mantegnan (n. 1431–1506) maalausta *Madonna della Vittoria* (kuva 2), jossa riippuu korallia ripustetun munan sijasta. Sama koralliaihe esiintyy myös nukkuvalla Jeesus-lapsella *Montefeltron alttaritaulussa*. Kiinnitin huomiota siihen, että Jeesus-lapsen kaulalla oleva riipus oli kuumallisessa asennossa. Olin nähnyt aikaisemmin useita teoksia 1300–1500 -luvuilta, joissa Jeesus-lapsella on kaulakoru. Pieron maalauksessa kaulakorun asento kuitenkin vaikutti epäluonnolliselta.

Jeesus-lapsen kaulakorua koskevat tutkimuskysymykset tarkentuivat luettuani Lavinin ja Redleafin artikkelin koralliamuletista, jota he vertaavat ihmisen keuhkoputkeen.[4] Kysymys on siitä, onko kyseessä ihmisen keuhkoputken vai yksinkertaisen korallin muoto, jonka Piero maalasi maalauksiinsa. Pieron käyttämät korallin kaltaiset muodot näkyvät oikeissa koralleissa sekä italialaisissa maalauksissa. Tietenkin Jeesuksen kaulakoru muistuttaa ihmisen keuhkoputken muotoa hyvin suuresti, koska korallien keskuudesta on helppo löytää sopiva malli, jota Piero käytti maalauksissaan. Katsottaessa italialaisia maalauksia voidaan nähdä Pieron aikaisemmissa ja tulevissa maalauksissa samankaltainen koralli. Tästä voidaan päätellä, että Piero todennäköisesti käytti todellista korallia mallina.

Sitten aloin pohtia, mitä nämä maalauskohteet esittävät, mitä merkitystä niillä on, ja onko kyseisillä esineillä yhteyttä toisiinsa tai merkitystä koko maalauksen tulkinnalle.

1.2 Tutkimusmenetelmät

Työn kirjoittamisen aloitin analysoimalla *Pala Montefeltroa* ja muita Piero della Francescan teoksia ja perehtymällä hänen tyyliinsä. Tietenkin olin perehtynyt Piero della Francescan vanhoihin teoksiin jo aiemmissa tutkimuksissani, joista sain vertailupohjaa tähän maalaukseen.

[4] Lavin; Redleaf 1995, 9–17.

Perehtyäkseni eri maalausten teorioihin, tutustuin myös vanhempaan kirjallisuuteen, joissa näistä esineistä kirjoitettiin ja jotka kronologisesti etenivät nykypäivän kirjallisuuteen. Erilaisia teorioita ja ristiriitaisia keskusteluja voidaan kieltää tai hyväksyä. Ristiriidassa oman näkemykseni kanssa Oskar Bätschmann toteaa, että uudempaa kirjallisuutta on tutkittava, mutta vanhalla kirjallisuudella on merkitystä vain historiallisessa näkökulmassa[5]. Tässä tapauksessa olen kuitenkin löytänyt vanhaa kirjallisuutta, joka on erittäin tärkeä tutkimukseni kannalta. Bätschmann esittää teorian, että metodologisista syistä emme pysty käsittelemään kaikkea samanaikaisesti, joten keskitymme ainoastaan tutkimustyömme yksittäisiin elementteihin. Kuvataiteen, tyylilajin tai tyylejä koskevien tietoelementtien laatiminen kuvastaa ajatusta siitä, että työn ominaispiirteet voidaan määrittää vain erillisen vertailun perusteella.[6]

Kirjallisuudesta saatujen tietojen perusteella sekä vertaamalla teemaa, tyyliä ja aikaa samantyyppisiin taideteoksiin, voidaan laatia ikonografinen analyysi. Kuvan visuaaliset ja kirjallisuudesta saatavat viittaukset kuvataan ikonografisessa analyysissä, genre- analyysissä ja tieteellisen kirjallisuuden tutkimuksessa.[7]

Taidehistorioitsija Annika Waenerbergin mukaan taidehistoriantutkimuksen historiassa hänellä on kuusi lähtökohtaa: visuaalisuus, kysyminen, aineisto, konteksti, teoria ja suhteuttaminen. Näistä lähtökohdista voidaan pohtia, kokeilla ja päättää, millaisia yksityiskohtaisia menetelmiä voidaan soveltaa tutkimuksessa.[8] Tällöin visuaalisuus ja teoria ovat tutkimuksessa tärkeimmät lähtökohdat, ja uteliaisuus kasvaa visuaalisen vaikutelman ja maalausta käsittelevän argumentaation ansiosta.

1.3 Ikonografinen analyysi ja ikonologinen näkökulma

Erwin Panofskyn mukaan taiteen historiassa ikonografian ja ikonologian on hyvä ymmärtää kahdeksi erilliseksi tutkimusalaksi. Hän jakoi tutkimuksen kolmeen osaan. Ensimmäisestä vaiheesta eli ”luonnollisen aiheesta” voidaan päätyä kahteen eri tulkintaan, ikonografiseen ja ikonologiseen. Panofskyn mukaan ikonografia on toisen tason vaiheen tutkimusala, jossa analyysiä tehtäessä on tarpeen tunnistaa ”konventionaalinen aihe” tutustumalla tiettyihin

[5] Bätschmann (1978) 2003, 186.
[6] Bätschmann (1978) 2003, 186–187.
[7] Bätschmann (1978) 2003, 195.
[8] Waenerberg 2011, 14–18.

teemoihin ja niiden esiintymiseen. Kuvitteellinen tulkinta tai todellinen merkitys perustuu synteettiseen intuitioon. Tätä varten on tarpeen tuntea kulttuuristen merkitysten historiaa esimerkiksi tietyllä aikakaudella, tietyssä yhteiskunnallisessa luokassa ja kansallisuudessa.[9] Tulkinnan ensimmäinen vaihe perustuu käytännön kokemukseen, joka saadaan tutustumalla tiettyihin esineisiin ja tapahtumiin sekä ymmärtämällä miten ne esitetään muotona. Toinen vaihe on kirjallisten lähteiden ymmärtäminen, joka saavutetaan perehtymällä tiettyihin teemoihin ja käsitteisiin ja oivaltamalla, kuinka ne ilmaistaan esineiden ja tapahtumien avulla. Kolmas vaihe on synteettinen intuitio, joka saavutetaan tuntemalla ihmisen mielen olennaiset taipumukset ja kulttuurilliset merkitykset tai tuntemalla symbolien historiaa. Tärkeä on oivaltaa tavat, joilla erilaisissa historiallisissa olosuhteissa ihmisen mielen olennaiset taipumukset on ilmaistu erityisillä teemoilla ja käsitteillä.[10]

Nykyisen työn osalta ikonografia perustuu maalauksen esineiden tulkintaan ja niiden merkitykseen, jotka on ymmärretty kirjallisten lähteiden tutkimuksen avulla. Kysymys on, miksi ne maalattiin tai mitä he ovat? Mitä ikonologiasta voidaan kysyä, mitkä olivat aikakauden suuntaukset, mitkä teemat olivat tarkkoja, oliko muita vastaavia esityksiä ja miksi ne olivat edustettuina? Ikonologisen analyysin tekemiseksi on tarpeen tunnistaa nämä erityiset teemat Pieron maalauksesta.

1.4 Tutkielman rakenne

Tutkielmani jäsentyy viiteen lukuun. Ensimmäisessä luvussa, johdannossa, määrittelen tutkimuksen kohteet, etsin ongelmat, määrittelen kysymykset, joihin yritän löytää vastaukset, ja tutkimusmenetelmät, jotka otan tutkimuksessani huomioon. Toisessa luvussa kuvaan maalausta yleensä ja huomioin sen historiaa. Kolmas luku kohdistuu aiempiin tutkimuksiin, joissa tarkastelen kirjallisuutta ja tutkijoiden johtopäätöksiä, jotka ovat tutkielmani kannalta tärkeitä. Seuraavissa luvuissa perehdyn tutkimuskysymyksiin, joita tutkin erityisesti tässä työssä ja mahdollisuuksien mukaan ikonologiseen analyysiin. Työn lopussa teen omat johtopäätökset maalauksen yksityiskohdista ja esitän kysymyksiä, jotka auttavat tulevaa tutkimusta.

[9] Panofsky (1939) 1955, 207–225.
[10] Panofsky (1939) 1972, 15.

2. PALA MONTEFELTRO

Seuraavassa esittelen Pieron maalausta kontekstissa, jossa maalaus tehtiin. *Pala Montefeltron* historiallisella taustalla on tärkeä rooli maalauksen ikonografian ymmärtämisessä. On myös tärkeää tunnistaa maalauksen ihmiset ja heidän yhteytensä historialliseen kontekstiin. Sitten yritän osoittaa, milloin *Palan* malli ilmestyi renessanssin aikana ja mitä muutoksia alttaritauluissa yleensä tapahtui. Siirtyminen tällaisten alttaritaulujen tyyliin tapahtui ajan kanssa ja tietynlaisissa olosuhteissa.

2.1 Historiallinen konteksti

Montefeltron alttaritaulun osa esittää Neitsyt Mariaa, Jeesuslasta ja pyhimyksiä. Maalaus (kuva 1), jonka mitat ovat 251 x 172 cm, sijaitsee nykyään *Breran Pinakoteekissa* Milanossa. Taulu on alkuaan luultavasti maalattu Federico Montefeltron tilauksesta *San Donato Osservantin* kirkkoon Urbinossa. Sieltä se siirrettiin herttua Federicon kuoleman (1482) jälkeen hänen hautakappeliinsa *San Bernardinon* kirkkoon, jossa hänen hautansa sijaitsee. Taidehistorioitsijat ovat yhtä mieltä siitä, että teos maalattiin vuonna 1472 herttuan pojan Guidobaldon synnyttyä ja herttuan vaimon Battista Sforzan kuoleman jälkeen.[11] Millard Meiss toteaa ”Ovum Struthionis” -artikkelissan, että maalaus tehtiin Guidobaldon syntymän ja Battistan kuoleman välisenä aikana.

Terminus ante quem voidaan vahvistaa elokuuksi 1474, koska Federico valittiin *Sukkanauharitarikuntaan* (l’Ordine della Giarrettiera) ja syyskuussa Napolin kuningas teki hänestä *Hermeliiniritarikunnan* (l’Ordine equestre dell’Ermellino) jäsenen. Breran maalauksessa Federico ei käytä mitään vuonna 1474 vastaanottamistaan tunnuksista, mutta ne näkyvät hänen muotokuvissaan Windsorissa ja Urbinossa (kuva 3). Maalaus valmistui siis ennen vuotta 1474.[12] Alessandro Angelini pohtii maalauksen ajoitusta sen havainnon perusteella, että herttua on esitetty haarniskassa ilman kunniamerkkejä, jotka hän sai paavi Sixtus IV:ltä vuonna 1475. Tätä seuraten Angelini esittää, että maalaus maalattiin mahdollisesti vuosina 1472–1474.[13] Ei ole kuitenkaan olemassa luotettavaa näyttöä

[11] Clark 1969, 67.
[12] Meiss 1976 (1954), 121.
[13] Angelini 1985, 70.

alkuperäisestä maalauspaikasta tai päivämäärästä, jolloin maalaus maalattiin, paitsi mitä itse kuvasta voidaan johtaa.[14]

On olemassa myös syy siihen miksi uskotaan, että maalaus tehtiin Battistan kuoleman jälkeen vuonna 1472. Federicon pojan Guidobaldon syntymän jälkeen tammikuussa 1472, suurimmissa esityksissä joihin Federico on maalattu, myös hänen poikansa on maalattu eri vuosina Federicon viereen. Guidobaldo puuttuu *Pala Montefeltro* -maalauksesta. Tämä antaa olettaa, että se on ensimmäinen Guidobaldon syntymän jälkeen tehty maalaus, jossa uninen Jeesus-lapsi viittaa Guidobaldoon. Tästä voidaan päätellä, että maalaaminen alkoi pian 6. heinäkuuta 1472 jälkeen (Battistan kuoleman päivä). Maalauksen on siis täytynyt valmistua 1474 syksyllä.[15]

2.2 Kuvaus

Alttaritaulun aihe on kaikkein yleisin Pieron tuotannossa. Neitsyt Marian ja lapsen ympärillä on pyhimyksiä sekä henkilö, joka lahjoittaa lahjan. Henkilöryhmä on maalattu suljettuun kirkkoympäristöön, jossa Maria istuu keskellä ikään kuin valtaistuimella korokkeelle sijoitettuna. Koroke on päällystetty punaisella koristellulla matolla. Marialla on päällään kultainen mekko, jossa on punaisia ruusuja ja hartioilla sininen viitta, johon on kirjailtu jalokiviä. Hänellä on päähineenä läpinäkyvä huntu. Marian kädet ovat kohotetut hänen eteensä sormenpäät yhdistettyinä. Kädet ovat sylissä makaavan Jeesus-lapsen yläpuolella, joka nukkuu ilman vaatteita. Lapsen kaulassa roikkuu korallinen kaulakoru.

Kuusi pyhimystä on sijoitettu siten, että kolme heistä on Marian kummallakin puolella. Neljä enkeliä on Marian takana. Pyhimykset ja enkelit muodostavat Marian ympärille puolikaaren. Enkelien asut ovat koristeltuja ja täysin vastakohtia pyhimysten asuille.

Pyhät miehet ovat tunnistettavissa heidän ikonografisista ominaisuuksistaan ja täsmällisestä fyysisestä muodostaan. Ensimmäinen pyhimys vasemmalla on Johannes Kastaja; hänellä on kamelinnahkainen vaate ja sen päällä viitta. Vasemmassa kädessä hän pitää keppiä, ja oikealla kädellä hän osoittaa Jeesus-lasta. Toinen henkilö on Pyhä Hieronymus, joka katuvalla mielellä hakkaa kivellä rintaansa. Vasemmalla kädellään hän lähes koskettaa

[14] Clark 1969, 67–68.
[15] Meiss 1976 (1954), 121.

Jeesus-lapsen päätä. Näiden kahden pyhän miehen välistä näkyy kolmannen pyhän miehen pää, josta ei näy erityisiä ikonografisia ominaisuuksia, vaan ainoastaan osa fransiskaaniluostarissa käytetystä vaatteesta. Hänet on kuitenkin helppo tunnistaa ulkonäöstä: hän on Pyhä Bernardino Sienalainen, kuuluisa fransiskaanimunkki ja saarnaaja Italiassa. Hän kuoli vuonna 1444, mutta eläessään hänet tunnetaan monista uskonnollisista muotokuvista. Pieroa on luultavasti innoittanut mallina jokin näistä muotokuvista.[16]

Oikealla puolella, polvistuneen herttuan takana on kolme muuta pyhää miestä, jotka voidaan tunnistaa ikonografisista attribuuteista. Pyhimys, jolla on valkoinen parta ja kädessään kirja, voisi olla Johannes Evankelista.[17] Hänellä on tunnusomaisena ikonografisena attribuuttina evankeliumin kirja. Eräät kirjoittajat eivät kuitenkaan ole samaa mieltä, vaan mieluummin näkevät hänessä Pyhän Paavalin hahmon. Ehdottoman varma tunnistettava sen sijaan on toinen pyhimys, Pyhä Franciscus Assisilainen kuuluisine stigmoineen. Näiden kahden pyhän miehen välissä on kolmas mies, joka tunnistetaan myös erityisestä ikonografisesta tunnuksesta, suuresta haavasta päässä: hän on Dominikaanisen järjestön ensimmäinen marttyyri Pyhä Pietari Marttyyri, joka tapettiin hyökkäyksessä Comon ja Milanon välisellä tiellä 6. huhtikuuta 1252.[18]

Piero, etenkin myöhemmissä teoksissaan, pyrki yksilöllistämään pyhät miehet paitsi perinteisten hahmojen kautta myös nykyajan mallin mukaan. Askeettinen malli ei välttämättä ollut suosiossa, vaan maalatut miehet olivat melko täynnä fyysistä voimaa. Tällainen Pyhä Franciscuskin on tässä maalauksessa.[19]

Arkkienkelit ovat Jumalan etuoikeutettuja sanansaattajia, ja yksi heidän erityisistä ikonografisista tunnuksistaan on siivet. Siivet ovat myös *Montefeltron alttaritaulussa*, vaikka ne tuskin näkyvät taustalla olevien hahmojen takaa. Enkelimäiset hahmot, joita on vain neljä, voidaan tunnistaa neljäksi tärkeimmäksi arkkienkeliksi. He ovat Gabriel, Rafael, Mikael ja Uriel. Jokaiselle heille annettiin erityinen tehtävä: Gabrielille ilmoittaminen Johannes Kastajan ja Jeesuksen syntymästä, Rafaelille auttaa sairaita ja vajavaisia, Mikaelille opastaa hyvään kuolemaan ja Urielille tehtäväksi ilmoittaa lopullisesta tuomiosta.[20] On syytä mainita, että enkelit näyttävät olevan maalattu samasta mallista, sillä heidän kasvonsa näyttävät hyvin samanlaisilta. Meiss toteaa, että myöhemmällä 1400-

[16] Carminati 2012, 55.
[17] Joidenkin kirjoittajien osalta kyseessä on Pyhä Andrea, esimerkiksi Witting 1898, 138.
[18] Carminati 2012, 57.
[19] Meiss 1976 (1941), 85.
[20] Carminati 2012, 67.

luvulla ja erityisesti Pieron myöhemmät työt osoittavat voimakasta taipumusta kohti vapaata yksilöllistämistä ja muotokuvien tekemistä. On kuitenkin erittäin arveluttavaa tunnistaa pyhät perinteisten kasvonpiirteiden perusteella. Joskus Pieron maalauksissa samanlaiset piirteet voivat esiintyä eri merkityksissä.[21]

Tila, jossa hahmot ovat, näyttää viittaavan latinalaiseen ristikirkkoon, jonka seiniä peittävät hienot moniväriset marmorilaatat. Holvit ja pilasterit ovat koristeltuja Istrian valkoisella marmorilla. Korniisissa on käytetty porfyyriä ja seinän peileissä porfyyriä ja marmoria. Absidin ja transeptin pinnat näkyvät kaiverrettuina ja koristeltuina veistetyillä ruusukkeilla.[22]

Kuten muissa renessanssin maalauksissa *Pala Montefeltrossa* näkyy erottuvana merkkinä ylellinen itämainen matto Marian jalkojen alla. Itämaiset matot olivat harvinaisia, suosittuja ja erittäin kalliita. Matot levisivät Italiaan merisatamien kautta, joista tärkeimpiä olivat Venetsia ja Ylä -Adrianmeren satamat. Tästä voitaneen kuvitella, että tällaisia arvokkaita esineitä oli myös Urbinon lähistöllä, missä Piero todennäköisesti ihastui niihin ja kuvaili niitä maalauksissaan.[23]

Kaikkein hämmästyttävin on absidin puolikupolin sisusta. Se on vuorattu simpukankuorella, jota on muunnettu siten, että simpukankaaren kärjet osoittavat ulospäin puolikupolista. Simpukasta on ripustettu kultaisella ketjulla valkoinen muna. Munan täydellistä ovaalin muotoa on käytetty Marian pään mallina ja hänet on sijoitettu tämän munan alle. Munan muodon puhtaus on epätavallista. Normaalisti muna oli suljettu koristeelliseen metalliseen kannattimeen tai sijoitettu öljylampun päällä olevan levyn yläpuolelle kuten Andrea Mantegnan *San Zenon -alttaritaulussa* (kuva 4). Pieron maalattu muna on yksinkertainen ja ilman koristeita, siinä näkyy ainoastaan täydellinen geometrinen muoto.[24]

Alttaritaulussa Federicon profiili on sama kuin Uffizin galleriassa olevassa muotokuvassa (kuva 5), joten ne on todennäköisesti tehty saman luonnoksen pohjalta.[25] On myös mahdollista, että ne maalattiin samanaikaisesti. Toisin kuin Uffizin muotokuvassa, tässä maalauksessa Federico esiintyy sotilaallisena. Jokainen hänen haarniskansa osa on sijoitettu paikoilleen ja miekka on punaisella silkkinauhalla ripustetussa kotelossa. Maalauksessa

[21] Meiss 1976 (1941), 89.
[22] Carminati 2012, 31.
[23] Carminati 2012, 43.
[24] Lavin 1992, 41–42.
[25] Clark 1969, 68.

Federico on erillään pyhien ihmisten joukosta. Lavin huomaa, että tämän emotionaalisen eristäytyneisyyden lisäksi maalauksen muilla ihmisillä näyttäisi olevan mystinen yhteys: ”He stares straight before him, taking cognizance of no one in the company of saints. Yet despite this emotional isolation, a mystical bond unites them.“[26] Federicon edessä ovat kypärä, haarniskan käsineet ja keppi. Nämä näyttäisivät olevan kuin lahjoja, jotka on asetettu Marian jalkoihin. Valonsäde Federicon vasemman käsivarren panssarissa näyttäisi kertovan kirkossa olevasta ikkunasta (kuva 6). Tämän heijastuksen kautta Federico yhdistyy pyhään paikkaan.[27]

Arkkitehtuuriin sijoitettu ihmisryhmä näyttäisi olevan lähellä absidia, itse asiassa taidehistorioitsijat ajattelivat, että ryhmä sijaitsisi aivan kuoron edessä tai poikkilaivassa. Meiss uskoo kuitenkin ryhmän olevan kaukana absidista. Theodore Jonesin laskelmien perusteella voidaan kuitenkin nähdä, että hahmot ovat noin kolme ja puoli metriä ennen poikkilaivaa ja noin 14 metriä[28] absidin takaseinästä.[29]

Vaikka Madonnan esittäminen absidissa tai taabernaakkelin alla hyväksyttiin poikkeuksetta maalarien keskuudessa Venetsiassa, kukaan ei seurannut Pieron esimerkkiä. Piero toteutti kuitenkin suunnitelmaansa täydellisestä kirkosta näkyvillä poikkilaivoilla ja keskeytyksettä eteenpäin kohti katsojaa liikkuvilla pienillä seinien osilla.

Erittäin harvat venetsialaiset mestarit kuvasivat joihinkin maalauksiinsa kirkon seinän, jota lähempänä oleva seinä tukee kuvan tasossa. Pieron pitkänmuotoinen ja mittasuhteita kirkko noudattava kirkko pysyi kuitenkin ainutlaatuisena.[30]

Marilyn Aronberg Lavinille hahmot näyttävät olevan lähempänä absidia. Kuitenkin hän hyväksyy mitä Meiss sanoo, ja uskoo, että Piero loi tämän vaikutelman ilmaisemalla *Maria-Ecclesian* symbolista teemaa, toisin sanoen neitsyen tunnistamista kirkon yhteydessä instituutiona.[31] Myöhäisellä keskiajalla Marian kuva oli usein kehystetty edikulaan tai tabernaakkeliin pienoiskoossa edustamaan koko kirkollista järjestelmää. Tätä pidettiin keinona tehdä kirkolle näkyväksi Neitsyt Marian teologinen tunnustus instituutiona. ”This formula was yet another way to visualize the theological identification of the Virgin with the

[26] Lavin 1992, 118.
[27] Lavin 1992, 118.
[28] Muutin jalat metreiksi.
[29] Meiss; Jones 1976 (1966), 130–131.
[30] Meiss; Jones 1976 (1966), 133.
[31] Lavin 1996, 367.

Church as a corporate institution."[32] Esillä olevassa tapauksessa edellä mainittu tulkinta voi olla nähtävissä kuvan ja rakennuksen välisen mittakaavan epäsuhdan takia, jossa Maria on liian suuri suhteessa arkkitehtuuriin.[33] Piero ottaa huomioon perinteisen symboliikan, mutta käyttää sitä omaan tyylinsä sopivaksi.

Näyttäisi siltä, että Piero tunsi joitain esimerkkejä Trecenton maalauksista, joissa lahjoittaja on haarniskoitu. Tämä kirkollinen kuvatraditio, jossa Madonna on esitetty kuten *Maria-Ecclesiana*, muistuttaa Pohjois-Italian vanhimpia freskoja, joita Piero halusi edustaa. Silti Piero antaa maalaukselle uuden merkityksen. Vanhemmissa esimerkeissä lahjoittaja esittää nöyrää suojeluspyhimystä, Pieron Federico ei osoita tällaista kuuliaisuutta. Toisin kuin haarniskoidut lahjoittajat 1400-vuosisadalta peräisin olevissa maalauksissa vaatien suojelua, *Palassa* Federico on se, joka tarjoaa suojelua pitämään kristinuskon kirkollisessa järjestyksessä. Piero luo Federicolle näkyvän osoituksen uskollisuudesta uskon puolustajan tehtävässä.[34]

Lavinin mukaan tulkinta tulisi tehdä yhdessä tiettyjen maalaukseen kuuluvien yksityiskohtien, kuten ripustetun munan, absidin simpukan, nukkumassa olevan Jeesus-lapsen ja valittujen pyhimysten symbolisuuden kanssa. On myös erittäin tärkeää pohtia tämän teoksen henkilökohtaisia ja historiallisia yksityiskohtia, joita Lavin pitää Piero della Francescan suurimpana saavutuksena.[35] On totta, että emme voi ymmärtää oikein kaikkia maalauksen esineitä tulkitsemalla sommittelua, joten on tärkeää ottaa huomioon kaikki maalauksen yksityiskohdat. Näiden lisäksi historiallinen kehys maalauksen luomishetkestä voi tuoda tärkeän todisteen ymmärtää Pieron maalausta.

2.3 *Palan* malli

Suhteessa kyseessä olevan ajan maalauksiin Pieron maalauksen tausta on poikkeava. Siinä ei ole lainkaan jäänteitä goottilaisesta struktuurista kuten kullasta tai taustan muodoista. Voimme päinvastoin nähdä avaraa tilaa ja tuntea valoa, mikä oli suosittua Pohjois-Euroopassa.[36] Jan van Eyck maalasi tällaisen aiheen *Neitsyt Marian kirkossa* ennen vuotta

[32] Lavin 1992, 42–43.
[33] Lavin 1967, 19-20; Lavin 1992, 42–43.
[34] Lavin 1996, 368–371.
[35] Lavin 1996, 371.
[36] Lavin 1992, 41.

1440. Piero oli ensimmäinen, joka toi tällaisen mallin Italiaan, ja ensimmäinen, joka esitti kirkon sisäosan uudessa monumentaalisessa renessanssin tyylissä. Hän oli ensimmäinen joka hyväksyä tämän mallin alttaritaulun kriteerinä.[37] Kirkon koristeellisesti järjestellyssä välikaton kaaressa oli suorakulmaisia syvennysosia ja seinät oli päällystetty marmorilevyillä. Marmorilevyt vaihtoivat väriä tulevan valonsuunnan mukaan. Pilasterien kapiteelit olivat hienoa kivityötä[38]. Pilasterien varret oli koristeltu pystysuuntaisin urin ja korinttilaistyylisin kapiteelein. Tämä tyyli oli peräisin antiikin malleista ja tuli vuoden 1440 tienoilla Firenzeen. Itse asiassa Piero maalasi kahdenlaisia kapiteeleja, korinttilaisia ja kompositakapiteeleja[39]. Piero oli kiinnostunut renessanssikauden arkkitehtuurista, joten ymmärrettävästi hän käytti näitä muinaisia malleja maalauksissaan.

Laajemmassa yhteydessä maalauksen ja kehysmuodon yhdistäminen alttaritaulussa liittyi läheisesti toisiinsa. Siirtyminen Toscanan myöhäisestä goottilaisesta arkkitehtuurista uudentyyppiseen alttaritauluun tehtiin uuden arkkitehtonisen estetiikan tarpeesta johtuen.[40]

Frank Zöllnerin artikkelista ”Die Malerei des Quattrocento in Italien” ilmenee, kuinka italialaisiin maalauksiin kuten alttaritauluihin, itsenäisiin muotokuviin ja mytologisten maalausten teemoihin ilmestyi tänä aikana uusia trendejä.[41] Quattrocenton kolmannella ja neljännellä vuosikymmenellä Fra Angelico, Fra Filippo ja Domenico Veneziano järjestelivät maalauksissaan pyhät hahmot yhteen jakamattomassa tilassa, jolloin hahmot ja tila tuli psykologinen ulottuvuus. Näin pyhät hahmot kommunikoivat keskenään selkeämmin ja näkyvämmällä tavalla. Näitä alttaritauluja voidaan kuvata uuden trendin vanhimmiksi, joista esimerkkinä on *sacra conversazione.* Tätä uusi käytäntö näkyy Fra Angelicon *Annalena-alttaritaulussa* (kuva 7) sekä Fra Filippon paneelissa *Santo Spirito* -kirkossa (kuva 8).[42]

Varhaisen renessanssin rakentamista helpotettiin suurilla teknisillä muutoksilla. Quattrocentossa kuten Trecentossakin maalauksen ja kehyksen välillä oli arkkitehtoninen yhteys. Renessanssimaalausta, jossa on yhtenäinen pinta sekä suorakulmainen ja kehystetty tabernaakkeli, nimitetään *palaksi*.[43]

---

[37] Meiss 1976 (1966), 130.
[38] Lavin 1992, 41.
[39] Seiler 2003, 70.
[40] Gardner von Teuffel 1982, 1.
[41] Zöllner 2002, 5.
[42] Meiss 1976 (1941), 90.
[43] Gardner von Teuffel 1982, 13.

Siirtyminen goottilaisesta tyylistä renessanssin *palaan* yhdistämällä maalauksen pinta maalauksen runkoon tapahtui vähitellen. Tämä johti tekniseen joustavuuteen. Tällä tavoin korostettiin kehyksen yleistä suhdetta maalauksen, alttarikappaleen ja koko arkkitehtonisen kokonaisuuden kanssa.[44]

Renessanssin arkkitehtuurin keskeisperspektiivin ja antiikin itämaisen suuntauksen kehittyminen johtivat alttaritaulujen kehittymiseen ja goottilaisen alttarilaitteen käytön päättymiseen. Itse asiassa ristiriita uuden ja vanhan tyylin välillä tapahtui Fra Angelicon maalaamassa *Annalena-alttaritaulussa* vuonna 1433–1434. Maalauksessa hahmojen ryhmittely havainnollistaa meille *sacra conversazione* -tyypin. Merkittävää Fra Angelicon maalauksessa on kuvan yhtenäinen rakenne sekä suorakaiteen muotoiset ja koristeelliset elementit täysin modernissa järjestyksessä. Tämän tyyppistä ryhmittelyä myös Piero käyttää maalauksessaan *Pala Montefeltro*. Fra Angelicon goottilaisen alttarilaitteen korvaaminen renessanssin *Pala Montefeltron* tyylin mukaisesti johti siihen, että se alettiin hyväksyä myös muissa kirkoissa. Niinpä alkoi nousta mielipiteitä gotiikan muotoja kuten fiaaleja ja tuettuja pilareita vastaan.[45] Kuten näemme, Piero käyttää renessanssin *palassa sacra conversazione*-mallia.

Pieron *Pala Montefeltrossa* on päällekkäin Firenzen alttaritaulujen kehityksen kaikki vaiheet. Näin hän loi uutta muotokieltä, joka vaikutti perusteellisesti *Sacra conversazionen* ja erityisesti venetsialaisen koulukunnan historiaan. Tähän vaikutti myös se, että maalaus tehtiin tärkeälle henkilölle, hovin päällikölle Federicolle Italiassa. Hän oli lahjoittajana edustettuna ja näkyvässä asemassa samalla tasolla olevien pyhien hahmojen kanssa.[46]

3. AIKAISEMPI TUTKIMUS

Pala Montefeltroa pidettiin Fra Carnevalen työnä 1800-vuosisadan loppuun saakka, koska Piero della Francesca oli unohdettu.[47] Giorgio Vasari kirjoitti Pierosta viimeisen kerran 1500-vuosisadan puolivälissä, jonka jälkeen jäljet Pierosta katosivat. 1900-luvun alussa Piero della Francesca palautettiin lukijoiden tietoisuuteen ja saatettiin yhteen suurien

[44] Gardner von Teuffel 1982, 15.
[45] Zöllner 2002, 10–12.
[46] Meiss 1976 (1941), 93.
[47] Witting 1898, 136.

maalareiden kanssa. Mainittakoon, että tässä maisterintutkielmassani käytän vanhempaa alan kirjallisuutta. Jotkut kirjoittajat ovat hyvin tunnettuja kuten Roberto Longhi, Kenneth Clark, Mario Salmi tai Ronald Lightbown. He muistuttavat myös aina lukijaa Piero della Francescan omasta kiinnostuksesta tutkimustyöhön.

Yksi 1800-luvun taidehistorioitsijoista, joka kirjoitti Pierosta, oli Felix Witting. Hän julkaisi tohtorintyönsä *Piero dei Franceschi: Eine kunsthistorische Studie* vuonna 1898. Witting aloittaa tekstinsä *Pala Montefeltron* yksityiskohtaisella kuvauksella. Hän huomauttaa, että Piero näyttää maalauksessaan erittäin tärkeän näkökulman rakentamisesta. Piero pystyy antamaan vaikutelman syvyydestä, jota hän ei onnistunut aikaisemmissa maalauksissaan toteuttamaan. Arkkitehtuurimuodot muistuttavat muutamista edellisistä maalauksista.[48]

Ihmisryhmällä ei ole pyramidimuotoa, jonka arkkitehtuuri olisi voinut tuoda esiin. Hahmojen yhtenäisyyttä toteutetaan syvyysvaikutelmina, jolloin niiden sijoittelu seuraa arkkitehtuuria. Vain Madonna nousee yli muiden, mikä luo lähes *isokefalian*.[49] Kaksi ryhmää, oikealla ja vasemmalla, ovat alisteisia sekä maalauksen sommittelulle että väritykselle: ”Die beiden Gruppen rechts und links ordnen sich wie kompositionell, so auch koloristisch der Mitte wirkungsvoll unter.”[50]

Pieron vahvuus näkyy huolellisessa värien ja valon käytössä:

> ”Das ganze Farbenconcert aber ertönt auf der Basis der noblen Steinfarben der Architektur, die nur hin und wieder ihre bunten Marmorplatten einer feinen Wirkung, etwa mit dem Grau der Kutten zusammenleiht. Zu voller Wirkung aber gelangt das Ganze erst durch die Wiedergabe des Lichtes, dessen Führung eine meisterliche ist. Wie es von oben links kommend an den Gestalten und an der Architektur vorübergleitend sich in der Concha fängt und hier ein Spiel von Reflexen entwickelt, beweist eine Beobachtungsgabe, wie wir sie nur Piero zuzutrauen wagen.“[51]

Kuitenkin Wittingin mielestä tuntuu kuin maalaus peittyisi oliivinväriseen huntuun, mikä saattoi hänen mukaansa johtua siitä, että Piero vanhuusiässä alkoi sokeutua. Madonnan piirteet muistuttavat Uffizin diptyykissä olevan Battista Sforzan muotokuvan piirteitä (kuva 5). Samankaltaisuuksia löytyy myös Justus van Gentin tekemien Guidobaldon muotokuvien ja Jeesus-lapsen välillä. Kirjoittaja päättelee, että maalauksessa oli Federico, syvästi murtuneena vaimonsa kuoleman takia.[52]

---

[48] Witting 1898, 135–138.
[49] Witting 1898, 138.
[50] Witting 1898, 139.
[51] Witting 1898, 139–140.
[52] Witting 1898, 140–141.

Wittingillä ei ole epäilyksiä maalauksen suhteen, kysymyksessä on yksi Pieron tärkeimmistä maalauksista. Se voisi olla yksi hänen kauneimmista teoksistaan, elleivät olosuhteet olisi olleet surulliset maalausta maalattaessa:

> ”Von allen Seiten drängen sich die Beweise herbei, dass wir in diesem Gemälde nicht nur ein sicheres, sondern auch ein höchst bedeutendes Kunstwerk von der Hand unseres Malers besitzen, und es würde eines der feinstwirkenden Bilder in seinem ganzen Oeuvre sein, wenn nicht ein Umstand den Genuss hinderte.“[53]

Kaksi ensimmäisistä taidehistorioitsijasta, jotka kirjoittivat Pierosta, olivat italialaiset Roberto Longhi (1890–1970) ja Lionello Venturi (1885–1970).[54] Molemmat aloittivat tutkimuksensa muotoanalyysistä yhdistettynä arkistotutkimukseen.[55]

Longhin kirjan *Piero della Francesca* ensimmäinen painos ilmestyi vuonna 1927. Hänen tekstinsä saattaa tuntua paikoitellen melko vaikealta ymmärtää. Johanna Vakkarin mukaan:

> ”Longhissa yhdistyivät sekä poikkeuksellisen tarkka havaintokyky että harvinaisen hieno ilmaisutaito. Hänen teoskuvauksensa ovat erittäin tarkkoja, mutta sofistikoidun ja nyansseihin asti ilmaisurikkaan kielensä vuoksi ne näyttävät nykyajan lukijasta usein ensilukemalta vain korukieleltä.”[56]

Longhin mielestä maalaus on luonteeltaan votiivinen, joten se on rajoitetumpi eikä osoita Pieron viimeisten vuosien taiteellisia suuntauksia. Verrattaessa hänen vanhoihin alttaritauluihinsa sitä kuitenkin hallitsee "grandiosa unità del concepimento".[57] Tässäkin maalauksessa hän järjesteli hahmot puoliympyrään Neitsyt Marian ympärille ja arkkitehtuuriin, jossa porfyyrin ja marmorin pilasterit ja seinät kääntyvät sivuille. Samaa järjestelyä voidaan nähdä myös munan ympärillä, joka on ripustettu absidin simpukasta. Ei ole selvää, vaikuttaako arkkitehtuuri hahmojen järjestelyyn vai päinvastoin. Longhille on kuitenkin varmaa, että tästä laskennallisesta sattumasta nousee seremoniallinen ja rituaalinen symboliikka: ”[…] sorge di leggeri un simbolismo cerimonioso e rituale, sugli effetti teurgici del quale non occorre insistere più a longo.”[58]

Longhin mukaan katsoja tuntee maalauksessa, kuinka sommittelu on tehty ja miten valo laskeutuu ihmisiin ja arkkitehtuuriin. Se on upea kuvallinen sommittelu, jossa on useita värejä. Runsaat ornamentit olivat tuolloin vain aristokraatteja varten. Urbinon hovissa

---

[53] Witting 1898, 140.
[54] Carminati 2012, 4–5.
[55] Vakkari 2000, 111.
[56] Vakkari 2000, 112.
[57] Longhi 2012, (1927), 106–107.
[58] Longhi 2012, (1927), 107.

pidettiin koruja ja kampaukset innoittavina. Erityistä huomiota kiinnitettiin kehon rakenteeseen. Niinpä Piero korosti maalauksissaan Pyhän Johanneksen jalkojen niveltulehtuneita luita ja yksityiskohtia kynsistä, Pyhän Franciscuksen neuroottisia käsiä, Pyhän Hieronymus olkapäitä sekä neitsyen ja lapsen vääntyneen asennon. Vaikka Piero käytti todellisia eläviä malleja, hän ei rikkonut visuaalista perinnettä. Hän käytti rohkeasti perinteisiä arvoja kuten valoa ja sävyjä. Loghin kirjoitus *Pala Montefeltrosta* päättyy tekstiin Pieron kiinnostuksesta antiikkiin:

> ”Così, i problemi nuovi riprendevano in lui uno stigma più remote ed arcaico, o, come è solito nelle operazioni umane dell’età provetta, una leggera affettazione di quella antichità; e, accanto ai moderni, egli restava invincibilmente: *Piero del Borgo antico più di quelli*.”[59]

Venturi toteaa, että epäilykset maalauksen aitoudesta eivät ole perusteltuja maalauksen korkean laadun vuoksi. Vain Federicon realistisesti toteutetut kädet voivat viitata flaamilaisen koulun taiteilijaan, luultavasti Pedro Berrugueteen[60], joka oli Urbinossa vuoden 1473 jälkeen ja joka teki yhteistyötä Justus van Gentin kanssa Urbinon palatsissa.[61]

Henkilöiden realismi on epätavallista Pierolle, sillä hänen sommittelunsa on yleensä abstraktia. Henkilöiden muodostama *sacra conversazione* -kohtaus tapahtuu marmorisessa absidissa. Itse henkilöhahmot ovat kankeita, mutta niiden realismi ja joidenkin vaatteiden yksityiskohdat ovat ristiriidassa taustan ja sommittelun geometrisen abstraktin muotokielen kanssa. Toisaalta maalauksessa on voimakas kontrasti, joka häiritsee katsojan silmää. Enkelien päät ja hienosti maalattu Pyhän Pietari Marttyyrin pää, jonka katsotaan olevan Pieron ystävän matemaatikko Luca Paciolin muotokuva, toimivat vain, jos arvostaa työtä kokonaisuutena.[62]

Venturi, kuten muutkin taidehistorioitsijat, huomaavat selkeän eron taustan ja ihmisryhmän välillä. Kasvojen kankeus ja samankaltaiset kasvot jotka eivät näytä tunteita, antavat maalaukselle vakavamielisen ilmeen.

Kenneth Clark toteaa, ettei yhdestäkään Pieron työstä ole ollut enempää ristiriitaisia mielipiteitä ja intensiivisempää tutkimusta kuin *Pala Montefeltrosta*. Clark on eri mieltä vanhemman taidehistorioitsijasukupolven kanssa siitä, että maalaus olisi opiskelijan työtä

---

[59] Longhi 2012, 107–110.
[60] Kaksi taidemaalaria, Justus van Gent ja Pedro Berruguete, ovat kirjallisuudessa hämmentäviä. He asuivat ja maalasivat samaan aikaan Urbinossa eikä ole tiedossa mikä työ kuului kullekin maalarille tai minkä he maalasivat yhdessä.
[61] Venturi 1954, 108.
[62] Venturi 1954, 108–110.

monotonisuuden vuoksi. Clarkille *Pala Montefeltro* on loistava työ, jota Piero ei olisi jättänyt avustajien työstämäksi. Kirkon arkkitehtuuri, jossa maalatut hahmot ovat, on ainutlaatuista Pieron työssä. Yksityiskohdat on tehty tarkasti, mikä voidaan selvästi havaita vaikuttavasta esimerkistä, jossa valonsäde osuu munan kuoreen siihen kohtaan, josta muna on ripustettu. Ja kun edelleen tarkastellaan maalauksen ihmisryhmää, on siinä havaittavissa pettyneitä tunteita. Ihmisryhmässä ei ole yhtä paljon järjestystä kuin arkkitehtonisissa rakenteissa. Neljä enkeliä, jotka ovat valtaistuimen takana, näyttäisivät olevan samassa linjassa kuuden pyhän hahmon kanssa. Tätä vaikutusta lisää kaksi päätä, jotka näkyvät molemmin puolin pyhimysten hartioiden välistä, nimittäin Pyhä Bernardino ja Pyhä Pietari Marttyyri. Clarkille oli selvää, että alkuperäinen teos suunniteltiin ilman kyseisiä päitä. Pyhän Bernardinon pään lisääminen selittyy sillä, että työ siirrettiin samannimisen kirkon uuteen mausoleumiin. Pyhän Pietari Marttyyrin pään lisääminen puolestaan on vaikeampi selittää. Näyttää siltä kuin mallina olisi ollut todellinen elävä munkki.[63]

Toinen havainto on, että maalauksen henkilöiden määrä näyttää toteutuvan Pieron työpajan mallien mukaan, joita hänen maalauksissaan on käytetty. Näistä herttuan muotokuva on ilmeisesti tehty saman mallin mukaan kuin hänen muotokuvansa Uffizzin galeriassa (kuva 5). Federicon kädet eivät ole Pieron maalaamat, vaan erään flaamilaisen taiteilijan, joka työskenteli sillä hetkellä Urbinon hovissa, ehkä hän oli Justus van Gent. Kädet näyttävät todellisen mallin mukaan maalatuilta, ja ne on tehty ennen herttuan kuolemaa 1482.[64] Clark kirjoittaa hyvin selkeästi ja johdonmukaisesti, vaikka joitakin hänen teorioistaan muut tutkijat kumosivat myöhemmin.[65]

Toinen italialainen taidehistorioitsija, joka on tärkeä Piero della Francescaa käsittelevässä kirjallisuudessa, on Mario Salmi. Hän kuvaa taidemaalarin työtä kirjassaan *La pittura di Piero della Francesca*, joka julkaistiin vuonna 1979. Salmi kysyy, onko *pala* tehty kuvitteellisesta uudesta temppelistä tai ehkä fransiskaanikirkosta, joka korvaa goottilaisen San Donaton? On mahdollista, että Federico on ajatellut rakennuttaa palatsin toiseen holviin perheen mausoleumin, ja *pala* olisi omistettu tälle. Piero maalaa Quattrocenton uusimman ja innovatiivisimman alttaritaulun. Hän esittelee renessanssin temppelin sisätiloja sekä suljetun tilan, jossa on selkeä spatiaalinen perspektiivi.[66]

---

[63] Clark 1969, 67–69.
[64] Clark 1969, 68.
[65] Taulun restaurointi osoitti, että Pyhä Bernardino ja Pyhä Pietari Marttyyri oli maalattu samanaikaisesti muiden hahmojen kanssa.
[66] Salmi 1979, 122.

Salmin mielestä kyse on siitä, että *pala* tarjosi Federicon haaveileman mausoleumin sisätilan ulkoasun ja antoi merkittävän panoksen hänen palatsin muotojen ja värien muuttamiseen:

> ”La concezione unitaria della pala, cioè di un interno illuminato dal di fuori, raggiunge la sua piena armonia nella forma geometrica dell’architettura che consiste in una nuova conquista del maestro. Né solo questo, perché se tramanda l’ideale aspetto interno del tempio che Federico sognava di constituire nel cortile del Pasquino, Piero avrebbe recato un nuovo contributo di forme e di colori nell’architettura del Palazzo Ducale.”[67]

Salmi käsittelee tekstissään taidehistorioitsijoiden monia ideoita. Tekstiä on helppo ymmärtää, koska siinä on monia vertailuja eri taiteilijoiden maalauksiin Italiassa. Hän selittää, miten Pieron maalaus vaikutti myöhempään maalaustaiteeseen.

Guido Ugolinilla on myös sama teoria mausoleumista. Hän omistaa *Pala Montefeltrolle* koko kirjan, jossa käydään läpi mausoleumin historiaa ja arkkitehtuuria yrittäen todistaa, että tämä maalaus on herttua-perheen historiaa. *Pala* itsessään on osa dynastian mausoleumia: ”E la *Pala* non era che un frammento, una porta, di un progetto assai più articolato e complesso: il mausoleo dinastico.”[68]

Ugolini päättelee, että maalaus maalattiin ennen vuotta 1472, ennen Guidobaldon syntymää. Federico oli täydellinen renessanssin esikuva 1470-luvun alussa, mutta ilman perillistä. Mausoleumin piti esittää todellisuutta. Tullessaan sisään temppeliin Federico astuu henkensä syvyyteen, yksinäisyyteen, totuuteen ja historiaan. Temppelin sisätilat on ymmärrettävä historiallisen tilanteen mukaan. Jos temppeli edustaa ihmistä, tässä tapauksessa Federicoa, absidi edustaa ihmisen päätä. Hänen ajatuksensa ja toiveensa ovat täällä. Mielessä on vain toivo temppelin rakentamisesta, jossa hän epäonnistuu. Mutta hän ottaa hautaan mukaansa haaveen temppelin rakentamisesta.[69]

Pala Montefeltro viittaa tapahtumaan, jota odotettiin innokkaasti, mutta jota ei vielä ollut tapahtunut, perillisen syntymä. Niinpä simpukka on äitiyden symboli, muna on elämän alkio ja se liittyy äidin kohtuun (simpukkaan) napanuoran (ketjun) kautta. Maalauksessa oleva nainen ei ole Neitsyt Maria vaan Battista Sforza. Nukkuva lapsi ei ole Jeesus eikä Guidobaldo, koska hän ei ole vielä syntynyt. Lapsi on olemassa vain Battistan ja Federicon

[67] Salmi 1979, 125–126.
[68] Ugolini 1985, 103.
[69] Ugolini 1985, 62–63.

ajatuksissa. Hän jää nukkumaan äitinsä polville ikään kuin jokin pyhä ja koskematon. Tämän lapsen edessä on vain hiljaisuus ja tyhjyys, unessa piilee tuleva kuolema.[70]

Guidobaldon syntyminen häiritsi Federicoa mausoleumin rakentamisessa. Sitten Battistan kuolema johti projektiin, jonka tarkoituksena oli vahvistaa perheen voimaa ja taata hänen poikansa perintö. Federico nähtiin onnellisena Guidobaldon syntymästä, joka edusti ihanteiden täyttymystä. Battistan kuolema kuitenkin muutti tämän innostuksen huoleksi valtiosta ja perillisen kohtalosta ja antoi asioille uuden suunnan.[71]

Ronald Lightbown julkaisi vuonna 1992 kaksi kirjaa, *Piero della Francesca* ja *Viaggio in un capolavoro di Piero della Francesca*. Ensimmäinen kirja viittaa Pieron maalauksiin yleensä, kun taas toinen kirja on hyvin yksityiskohtainen analyysi Pieron Breran alttaritaulusta.

Lightbown näkee maalauksessa taivaallisen tuomioistuimen (*Curia Coeli*), muistuttaen kristillistä uskoa viimeisestä tuomiosta. Tätä esitystapaa käytettiin 1300-luvun ja 1400-luvun italialaisissa alttaritauluissa. Valtaistuimella istuva Madonna ja Jeesus-lapsi ovat ympäröityinä pyhimyksillä rikkaassa, koristeellisessa ja tyylikkäässä arkkitehtuurisessa paikassa, jollaista ei maan päältä voi löytää. Kaikkien toivomus on olla siunattujen kanssa ja päästä taivaaseen, kun taas jotkut ovat kirottuja ja menevät helvettiin. Sielun kuolemattomuuden varmistamiseksi ruhtinaat rakennuttivat kirkkoja ja uskonnollisia paikkoja, joissa munkit rukoilivat sieluistaan. Näin ollen Federico valitsi San Donato kirkon, jonka hänen isänsä oli rakennuttanut itselleen ja jota Federico hoiti ja ylläpiti.[72]

Maalauksen sommittelu tehdään hierarkkisesti, Madonnan pää on asetettu maalauksessa korkeimmalle, kun taas pyhät hahmot on ryhmitelty pienikokoisiin puolipyöreisiin ryhmiin hänen ympärilleen. Pyhä Bernardino ja Pyhä Pietari Marttyyri näyttäytyvät edessä olevien tärkeimpien pyhien olkapäillä.[73] Ripustettu muna on siten yhteys koko järjestelmään, joka tarkoittaa: ”hope of resurrection into eternal life”.[74]

Kirjassa *Viaggio in un capolavoro di Piero della Francesca* Lightbown käsittelee alttaritaulua paljon yksityiskohtaisemmin. Kirjoituksen alussa, tärkeimmällä paikalla on perheen historia, Federicon edeltäjät ja heidän yhteytensä San Donaton kirkkoon. *Palan*

[70] Ugolini 1985, 63–64.
[71] Ugolini 1985, 104.
[72] Lightbown (a) 1992, 247–249.
[73] Lightbown (a) 1992, 254–255.
[74] Lightbown (a) 1992, 255.

pystysuuntainen muoto suunniteltiin vastaamaan ennalta määritettyä arkkitehtonista piirrosta.[75]

Lightbownin mukaan maalaus maalattiin temperalla, mutta sen yhdeksällä vaakapaneelilla oli muutamia öljymaalilla tehtyjä toimenpiteitä. Jossain vaiheessa, ehkä kun maalaus siirrettiin toiseen paikkaan, sen alempi paneeli poistettiin, joten Federico on nyt eturintamassa. Vuoden 1981 restauroinnin jälkeen monet edellisistä teorioista hyljättiin. Havaittiin, että maalausta ei lyhennetty ylhäältä vaan ehkä hieman vasemmalta. Myöskään Pyhän Bernardinon ja Pyhän Pietari Marttyyrin hahmoja ei oltu lisätty myöhemmin, kuten jotkut aiemmat tutkijat ajattelivat.[76]

Maalauksessa näkyy taivaallinen tuomioistuin, jossa Neitsyt Maria näyttäytyy taivaaseen nousunsa jälkeen kruunattuna ja asetettuna valtaistuimelle, jota ympäröivät enkelit ja pyhimykset. *Palan* arkkitehtonisella rakenteella on kuin keskiajalla syntynyt kaksinkertainen merkitys, samanaikaisesti kuninkaallinen tuomioistuin ja taivaallinen tuomioistuin. Samaan aikaan pyhien paratiisi ja paikka jossa sielun täytyy näkyä tuomiolla.[77]

Piero on yrittänyt kuvata vanhaa roomalaista basilikaa sekä samanaikaisesti majesteettista salia ja tuomioistuinta, jossa roomalaisen tuomarin oli määrä jakaa oikeutta. Tämän sommitellun taustalla oleva ajatus korostaa Federicon sivuttaista asentoa, jossa hän esiintyy Kristuksen tuomioistuimessa ja pyytää sielunsa jumalallisuutta Neitsyen Marian ja pyhien välityksellä, jotka hän oli valinnut asianajajikseen.[78]

Minun näkemykseni on, että Lightbown menee hieman liian pitkälle tulkintansa kanssa. *Sacra conversazionen* -malli on paljon turvallisempi tulkinta kuin tulkinta tässä tapauksessa. Sen sijaan olen samaa mieltä Lightbownin ripustetun munan teorioista, joihin palaan myöhemmin.

Francesco di Teodoron kirjassa *La Sacra Conversazione di Piero della Francesca*, mainitaan myös *Pala Montefeltro*. Siinä kuvataan maalauksen historiaa, arkkitehtuuria ja perspektiiviä sekä maalauksen hahmoja ja ikonografiaa. Di Teodoron mukaan maalaus tuli Breran

[75] Lightbown (b) 1992, 18.
[76] Lightbown (b) 1992. 19.
[77] Lightbown (b) 1992, 24–26
[78] Lightbown (b) 1992, 26.

kokoelmaan 10. kesäkuuta 1811.[79] Adolfo Venturi oli ensimmäinen, joka määritteli maalauksen Piero della Francescan tekemäksi 1893.[80]

Mitä tulee visuaaliseen vaikutelmaan, maalauksesta puuttuu shakkimainen lattia, jota käytettiin renessanssin maalauksissa, jolloin katsoja uskoi, että hahmot ovat samassa tasossa. Vaikutelmaa vahvistaa myös se, että enkelien päät ovat samalla vaakasuoralla linjalla. Madonnaa ei voida nähdä todellisessa koossa, hän istuu ja näyttää jopa korkeammalta kuin pyhät. Tässä Piero turvautui hierarkkiseen ulottuvuuteen, mutta ei häirinnyt sommittelua. Ihmisen todellisuuden ja jumalallisen todellisuuden sovittamiseksi Piero käyttää yksinkertaista arkkitehtonista elementtiä, alustaa. Asettamalla alusta pyhien ja Federicon väliin, asettaa Madonnan ihmisten keskelle. Neitsyt myös istuu taitetavalla *sella plicatilis* -tuolilla, jota komentajat käyttivät taistelukentillä. Siten Federico polvistuu komentajan istuimen edessä, ja näyttää siltä kuin Madonna opettaisi häntä. Näin ollen, kädet yhdessä, ihaillen nukkuvaa lasta, hän ottaa vastaan kaupungin ja maan puolustajan tehtävän.[81]

Piero kuvaa Federicon profiilia ja sijoittaa hänet ryhmän oikealle puolelle. Näin hän onnistuu sovittamaan yhteen kaksi tarvetta. Ensinnäkin hän kunnioittaa Federicon todennäköistä nöyryyttä olematta edustettuna kunniapaikalla neitsyen oikealla puolella. Toiseksi se ratkaisee herkän ongelman olla maalaamatta Federicoa ilman oikeaa silmää, jonka hän menetti turnauksessa.[82]

4. MUNA-AIHE

4.1 Esikuvat

Taidehistorioitsija Millard Meiss aloittaa artikkelissaan ”Ovum struthionis: Symbols and Allusion in Piero della Francesca’s Montefeltro Altarpiece” analyysinsä Pieron maalauksen ripustetusta munasta arvokkailla sanoilla: ”Everyone familiar with the altarpiece by Piero della Francesca in the Brera has been fascinated by the egg that appears in the apse. Among

[79] Di Teodoro 1996, 9.
[80] Di Teodoro 1996, 20.
[81] Di Teodoro 1996, 57–59.
[82] Di Teodoro 1996, 63–64.

all the forms in Quattrocento painting it is peculiarly attractive and enigmatic, like the smile of Mona Lisa.”[83]

Felix Witting, yksi 1800-luvun taidehistorioitsijoista, tunnistaa ripustetun munan olevan strutsin muna, mutta hän ei yritä tulkita kohdetta:

> ”Eine runde Nische bildet hinten den Abschluss. Sie mündet in das Tonnengewölbe mit einer Calotte ein, in der eine grosse, ganzfüllende Muschel angebracht ist, aus welcher herab an einer dünnen Kette ein Straussenei hängt.“[84]

Tämä muna on ripustettu kuoren tumman puolikaaren eteen. Se kaappaa lämpimän valon, joka leviää kirkkoon. Muna valaisee heijastuksellaan valkoisen marmorin, jonka pinta on varjossa. Vaikka muna on ripustettu ohuella ketjulla, se on ikään kuin meteoriitti, joka on tullut kirkkoon ja asettunut liikkumattomaksi Madonnan pään päälle. Maalauksessa munan kirkkaus antaa sille maagisen voiman, jota korostaa sen geometrinen muoto. Munan muoto kertautuu Madonnan päässä ja esiintyy myös holvin, absidin sekä pyhien ja enkeleiden kaarevissa muodoissa.[85]

Pala Montefeltron keskipisteessä on katosta ripustettu muna joka kiinnittää huomiota. Antiikin aikana munaa ja sen mallia pidettiin kauniina. Arkkitehtuurissa munanmuotoisia koriste-elementtejä käytettiin esimerkiksi kymassa (munasauva). Myöhemmin muna näkyi keskiajan tunnuskuvana. Kuitenkin munan symboliikka viittasi myös okkultismiin. Renessanssin aikana muna nousi uuden kiinnostuksen kohteeksi geometristen ominaisuuksiensa ansiosta.[86]

Millard Meiss huomaa, että todellisuudessa maalauksen muna on isompi esine kuin miltä se näyttää, koska sisätilojen taustalla riippuva esine pienenee huomattavasti perspektiivin myötä (kuva 9). Munan todellinen korkeus, joka lasketaan muiden muotojen vähennyssuhteella, on noin 6 tuumaa (noin 0,15 m). Muna ei voi olla kanan muna, itse asiassa se on liian suuri kaikille muillekin linnuille paitsi suurimmalle, strutsille. Taiteilija itse olisi voinut nähdä tämän suuren linnun ja sen munan ruhtinas Federicon eläintarhoissa.[87] Strutsi oli myös Federicoon liittyvistä symboleista, mutta se oli myös yleinen voiman symboli.[88]

---

[83] Meiss 1976 (1954), 105.
[84] Witting 1898, 135–136.
[85] Meiss 1976 (1954), 105–106.
[86] Eberlein 2007, 125–126.
[87] Meiss 1976 (1954), 106.
[88] Meiss 1976 (1954), 115-116.

Tämän munan merkittävyyden ymmärtämiseksi Pieron maalauksessa on tärkeää muistaa ennen kaikkea Duranduksen (1237–1296) kirjoittamat *Rationale divinorum officiorum* -kirjoitukset. Duranduksen kirjoitukset ovat yksi tärkeimmistä lähteistä, joihin Meiss tukee tutkimuksensa ripustettusta munasta. Työssäni käytän Duranduksen kirjoituksia, jotka Thimothy Thibodeau käänsi vuonna 2007. Haluan huomauttaa, että muut kirjoittajat ovat käyttäneet vanhempaa versiota Duranduksen kirjan käännöksestä, nimittäin J. M. Nealen ja B. Webbin käännöstä vuodelta 1893. Durandus on maamerkki kaikille tutkijoille, jotka ovat kirjoittaneet tästä esineestä ja yrittäneet selittää sen symboliikkaa.

Meissin mielestä munia ripustettiin kirkkoihin herättämään ihailua, koska ne olivat harvinaisia. Duranduksen tarinan mukaan strutsi on lintu, joka jättää muniaan hiekkaan ja unohtelee niitä sinne. Vain silloin, kun se näkee tietyn tähden, se muistaa munat ja tulee takaisin munien luokse. Strutsi symboloi miestä, joka jätti Jumalan. Kun mies saa jumalallista valoa, muistaa hän Jumalan ja palaa takaisin tämän luokse.[89] Durandus toteaa näiden munien käyttämisestä kirkoissa:

> ”In some churches they keep ostrich eggs suspended, or something of this sort, which cause wonderment since they are so rarely seen, so that people are drawn to church and greatly touched by this sight. On the other hand, some say that the ostrich is such a forgetful bird that she leaves her eggs in the sand, and after seeing a certain star, remembers where they are and goes to them and covers them over to keep them warm. The eggs are suspended in church to denote that man is alienated from God on account of sin; if at last he is illumined with a divine light, recalling his faults, he shall repent and return to Him, and through the vision of His grace, his sin is covered over. And in the same manner it says in Luke that the Lord looked at Peter after he denied Christ [cf. Lk 22:61]. These eggs are also suspended in church so that anyone contemplating them will recall that man easily forgets God unless illumined by the star, that is through the in-breathing of the grace of the Holy Spirit, he is called to return to Him through good works.”[90]

Meissin esittämä aspekti koskee strutsin ja munan välistä suhdetta. Esimerkiksi Jobin kirjassa muistetaan, että strutsi asettelee munat hiekkaan ja jättää ne päivän ajaksi auringon lämpöön. Tämä voi olla negatiivinen vertaus vanhemmista, jotka luopuvat lapsistaan. Keskiajalla tähän myyttiin on kuulunut myös myönteisiä piirteitä. Ensin strutsi tutkii taivasta ennen kuin se asettelee munat hiekkaan. Tämän jälkeen se ei tee mitään ennen kuin se näkee

[89] Meiss 1976 (1954), 107; Bock 2002, 4–6.
[90] Durand [Durandus] 2007, 3 (45).

plejadien tähdistön. *Physiologus- ja Bestiarium- tekstit* sekä Durandus kertovat, että ihmisen pitäisi kuten strutsinkin, nostaa silmänsä taivaaseen jumalallisen valaistumisen takia.[91]

Toinen positiivinen näkökohta on munien hautominen ja usko siihen, että aurinko hautoo. Tästä tulee samaistuminen Kristuksen ihmeelliselle syntymälle. Auringon voiman legenda oli mukana aiemmissa *Physiologus*-versioissa, kun taas 1200-luvun myöhemmässä versiossa tämä voima siirrettiin linnulle. Toisin sanoen strutsi hautoo munia ainoastaan tähyilemällä niitä.[92]

On olemassa luettelo, jossa todetaan, että marmorista valmistetut munat olivat vastapainoina lampuissa, jotka oli ripustettu kirkkojen sisälle. Suurin osa munista oli ripustettu paikkoihin, joilla oli yhteys Neitsyt Mariaan, jolloin yhteys Kristuksen ihmeelliseen syntymään oli ilmeinen. Meissin mukaan munat ovat poikkeuksellisen sikiämisen ja syntymän symboleja.[93]

Kirjailija Isa Ragusa muistelee artikkelissaan ”The Egg Reopened” näitä kahta kirjailijaa, Wittingiä ja Meissiä, jotka ovat tunnustaneet Pieron maalauksessa olevan kiistanalaisen esineen strutsin munaksi. Ragusa on samaa mieltä Wittingin ja Meissin teorian kanssa:

> ”The egg is only one element in Piero’s painting, but the continuing controversy over its nature threatens to endow it with a disproportionate weight. For this reason alone, the present study, offering what I believe to be unequivocal confirmation of the identification as an ostrich egg, is justified.”[94]

Creighton Gilbert ei kuitenkaan ole samaa mieltä artikkelin kanssa, mikä viittaa siihen, ettei se olisi strutsin muna. Objekti on kuin strutsin muna, joka tulkitaan ”Ovum Struthionis” artikkelissa, jossa Meiss näkee sen olevan strutsin muna kokonsa vuoksi: ”Meiss’s admirably precise reasoning depends wholly on the egg’s size.”[95] Gilbert kannattaa ei-kristillistä tulkintaa ripustetusta munasta, eli muna olisi Ledan muna. Jos kyseessä olisi normaalin linnun muna, Piero, jolla oli fysiikan, biologian ja geometrian tuntemus, olisi maalannut sen tavalliseen kokoon. Pieron maalauksessa oleva muna on liian suuri ollakseen normaalin linnun muna, jonka vuoksi se tulkitaan symboliseksi jumalalliseksi syntymiseksi ja Ledan munaksi.[96]

---

[91] Meiss 1976 (1954), 107–108.
[92] Meiss 1976 (1954), 107–108.
[93] Meiss 1976 (1954), 110–113.
[94] Ragusa 1971, 435.
[95] Gilbert 1974, 252.
[96] Gilbert 1974, 257.

Battistan kuoleman jälkeen ja uskonnollinen näkökulma huomioon ottaen munan tulkinta Ledan munaksi tuntuu minusta epätavalliselta. Mielestäni tulkinnassa pitäisi olla kristillisiä vaikutteita. Oikeastaan Gilbert itsekin tajuaa, että useimmat ihmiset ovat eri mieltä hänen tulkinnastaan: ”That view is not acceptable to anyone convinced that pagan references could not occur in an altarpiece, that the implied parallel of Leda’s and Mary’s motherhood would not be made.”[97]

Mirella Levi d'Ancona kumosi Ledan munan teorian vuonna 1953. Hän toteaa, että strutsin muna on esimerkki Neitsyt Marian neitsyydestä ja maalauksessa on runsaasti esimerkkejä, jotka osoittavat tämän.[98] Tämä on välittömässä ristiriidassa Gilbertin teorian kanssa, joka pysyy edelleen omassa mielipiteessään.[99]

Meiss vastasi vuonna 1975 uudessa artikkelissaan ”Not an Ostrich Egg?” olevansa eri mieltä Gilbertin teoriasta. Se että Piero kuvasi munan isompana kuin mitä se oli luonnollisessa koossa ei tarkoita, etteikö se voisi olla strutsin muna. Meiss lisää, että strutsin muna voidaan ripustaa ketjulla rikkomatta tai pudottamatta sitä. Strutsin munan kuori on riittävän vahva, jotta se voidaan ripustaa tällä tavoin.[100] Tästä olen itse täysin samaa mieltä.

Muna on tullut kuuluisaksi siitä, että siitä on tehty ajan mittaan paljon selvityksiä. Sen arvoitukseen, vaikkakin se on ollut huomion keskipisteenä, ei ole löydetty vastausta. Taidehistorioitsija Sebastian Bock viittaa moniin kiistoihin esineen tunnistamisesta ja merkityksestä maalauksessa ja palauttaa mieleen aikaisempia artikkeleita. Tarkasteltuaan Pieron maalaamasta munasta ja keskiaikaisen strutsin munasta tehtyjä tutkimuksia Bock halusi keskustella munasta laajemmassa yhteydessä.[101]

Bock ei pidä kysymyksestä, minkälaista mallia maalauksessa olevaan munaan on käytetty. Hänen mielestään Pieron maalattu muna on strutsin muna. Kirjoittaja käyttää artikkelissaan lisäksi omia tutkimuksiaan strutsin munista. Tutkimukset pohjautuvat keskiaikaiseen ja muuhun kirjallisuuteen, joka saattaa selittää munien olemassaolon uskonnollisissa tiloissa. Yrittäessään selittää munan symboliikkaa, kirjoittaja tekee vertailuja eri taideteosten välillä, joihin sisältyy samanlainen objekti.

[97] Gilbert 1974, 258.
[98] D’Ancona 1953, 328.
[99] Gilbert 1953, 329–330.
[100] Meiss 1975, 116.
[101] Bock 2002, 4.

Muotoilija David W. Brisson viittaa edellä mainittujen taidehistorioitsijoiden väliseen kiistaan ja muistuttaa meitä siitä, että ”for over thirty years a gentle but tenacious debate has been waged concerning the somewhat mysterious egg in Piero della Francesca’s Montefeltro Altarpiece.”[102] Kirjoittaja haluaa tutkia huolellisesti munan ominaisuuksia biologista luokittelua seuraten, joiden perusteella linnunmunat luokitellaan. Tässä artikkelissa kirjoittajalla on tarkoitus osoittaa, että Piero della Francescan maalauksessa munan muoto on enemmän kanan kuin strutsin tai joutsenen munan muotoinen. Tästä seuraa, että munasta voi syntyä erilainen tulkinta. Viitaten teksteihin, jotka tarjoavat tietoa lintujen munista kirjoittaja katsoo, että munat voidaan luokitella sen mukaan, mikä on pituuden ja leveyden suhde sekä niiden symmetria. Munan indeksi edustaa leveyden ja pituuden suhdetta ja tämän suhteen symmetriaa. Indeksejä voi olla neljää tyyppiä: pallomainen, elliptinen, kaksoiskartiomainen ja kartiomainen. Seurattaessa munien indeksiä voidaan nähdä, että munien mittasuhteet viittaavat lintujen muniin. Tämän perusteella voidaankin sanoa, että kananmuna on maalauksessa todennäköisempi kuin joutsenen muna. Kirjallisuudessa muna esitetään yleensä Piero della Francescan maalaamana strutsin munana. Myös joutsenen muna löytyy kirjoituksista, jotka liittyvät tähän maalaukseen.[103]

Kirjoittajan tavoitteena on määrittää maalauksesta munan indeksi suurentamalla kuva valokuvaamalla. Näin saatu munan indeksi osoittaa, että kyseessä olisi kanan muna. Tässä tapauksessa joutsenen muna eroaa maalatun munan mallista ja on hyvin kaukana maalauksen munan indeksistä. Vertaamalla munan indeksiä strutsin munaan voidaan nähdä, ettei sekään ole toiminut Piero della Francescan mallina. Malli jota todennäköisesti on käytetty, on tavallinen kanan muna. Useiden vuosien kokemuksella piirustuksen opettajana ja suunnittelijana Brisson sanoo, että visuaalisesti tarkka maalari Piero della Francesca olisi varmasti huomannut eroja munien suhteissa. Henkilö joka ei ole taiteilija, ei osaa nähdä pieniä eroja munissa, joten näin voidaan erottaa taiteilija amatööristä.[104]

Toinen kriteeri luokitella munia on niiden symmetria. Siten kanan muna on elliptinen ja strutsin muna on pallomainen, jolloin munien päiden kulma-asteiden mittausero on erilainen. On kuitenkin syytä huomioida, ettei ehtoja pallomaisesta ja elliptisestä muodosta ole määritelty tässä määritelmässä tavallisella matemaattisella tavalla. Vertaamalla valokuvien avulla kanan ja strutsin munaa päällekkäin Piero della Francescan maalauksessa, Brisson

[102] Brisson 1980, 284.
[103] Brisson 1980, 285.
[104] Brisson 1980, 285.

tulee siihen tulokseen, että kanan muna on lähes identtinen Piero della Francescan maalauksen munan kanssa. Kun huomioidaan yhdessä munan indeksi ja symmetria ja otetaan huomioon Piero della Francescan tarkkuus, Brisson osoittaa, että maalari on ottanut mallia kanan munasta. Vaikka ero maalatun munan ja strutsin munan välillä on hyvin pieni, niin erinomainen maalari Piero della Francesca olisi kyllä nähnyt eron.[105]

Artikkelissaan Brisson ei sano mitään Piero della Francescan maalauksessa olevan munan symboliikasta, vaan tuo esille vain teknisiä yksityiskohtia. Kirjoittaja itse myöntää, ettei artikkeli tuo esille Pieron maalaaman munan ikonografista tulkintaa: ”This material does not ’prove’ anything, particularly about what Piero della Francesca meant to imply by the egg, although it does seem fairly strong evidence that he used a chicken’s egg as a model.”[106] Brisson menee tutkimuksessaan eläintieteelliselle ja matemaattiselle alueelle. Tutkimukseen liittyvä malli antaa meille vihjeitä siitä, miten Piero maalasi ja miten hän käytti malleja. Mikäli Brisson viittaa artikkelissaan vain munan muotoon ja sen alkuperään, tulkintaan ennen ikonografista vaihetta, saattaa se valmistaa perustan tulevaa ikonografista analyysia varten.

Taidejournalisti Laurence Homolkan artikkeli ”Piero’s Egg” alkaa Brissonin analyysillä. Homolka lisää, että ero elliptisen ja pallomaisen profiilin välillä voisi kertoa enemmän kuvallisesta kontekstista. Tärkeintä on, että maalari on käyttänyt ellipsinmuotoista profiilia saadakseen tässä tapauksessa harmoniaa ikonografiseen asiayhteyteen. Pieron tarkoituksena oli muodon näennäinen muutos kolmiulotteisessa valossa sekä arkkitehtoninen luonne munan elliptisessä muodossa, luonne, joka voidaan nähdä kaikkialla hänen töissään.[107]

Asettamalla muna erilaisiin valaistuksiin, voidaan saada ääriviivat monipuolisemmiksi. Kyseisessä maalauksessa Pieron muna saa valoa useista eri lähteistä, jotka tuottavat valojen ja varjojen kokonaisuuden sen pinnalle. Tärkein valo tulee ylhäältä transeptin vasemmalta puolelta, jonka vaikutuksesta varjo lankeaa apsiksen katosta alas.” The egg’s principal light source is high in the left transept, as indicated by the shadows cast by the projecting cornice”.[108] Toinen, hajanaisempi valonlähde, on maalattu heijastumaan transeptin, kuoron ja absidin marmorien pinnoista. Tämä valo luo osittaisen, valonkiekon tumman apsiksen

[105] Brisson 1980, 286.
[106] Brisson 1980, 286.
[107] Homolka 1982, 138.
[108] Homolka 1982, 138.

seinälle. Samanlainen vaikutuksen valo tekee Homolkan mukaan virratessaan Pantheonin oculuksesta.[109]

Maalauksessa on kolmaskin valonlähde, joka saattaa sijaita edessä henkilöhahmoista vasemmalle. Tämä voisi olla avoin ovi tai ikkuna. Tämän valon läsnäolo heijastuu Federicon haarniskaan, ja varjot heijastuvat lattialle. Tällä on kuitenkin vain pieni rooli munan valaisemisessa. Pieron tiedossa oli, että valonlähteiden vaikutus voi vaikuttaa jopa liioitellusti munan muotoon. Osa munan yläkulmasta on kirkas, selkeä ja täsmällinen, ja munan profiili on pallomaisempi ja karkeampi kuin mitä munan alaosassa oikealla puolella. Munan kupera etupinta on epäselvempi saadessaan suurimmaksi osaksi epäsuoraa ja hajaantunutta valoa. Munan pinnalla oikeassa alareunassa näkyy kohtalainen varjo absidin levymäisen valon takia. Tämä luo munan profiilia pitkin ohuen halo-ilmiön ja osa pohjasta näyttää suurennetulta. Muna on elliptinen, se on kapeampi alhaalta kuin ylhäältä ja näennäinen munan alaosan laajentuminen kompensoidaan valolla niin, ettei muna näytä turvonneelta tai alaosaltaan raskaalta.[110]

Ragusan mielestä Pieron maalauksen vertailu muihin taideteoksiin oli liian vähäistä. Hän vertaa maalausta freskoon Lodin San Francesco-kirkossa, jossa Madonna ja Jeesus-lapsi ovat pyhien ympäröiminä lahjoittajan kanssa (kuva 10). Tämä maalaus on saman näköinen Pieron maalauksen kanssa. Vertailu Mantegnan maalaukseen on aina muistettu, mutta ei tähän Lodin freskoon. Ero on siinä miten muna on asetettu ketjuun, josta se riippuu. *Pala Montefeltrossa* muna vain yksinkertaisesti riippuu eikä voida tietää millaisella menetelmällä, kun taas muna Lodissa on kiinnitetty metallikiinnikkeeseen. Tällaisia metallikaistaleita käytettiin keskiajalla ja renessanssin aikana.[111]

Vertaamalla maalausta Mantegnan *San Zenon -alttaritauluun* Veronassa (kuva 4) voidaan nähdä, että Mantegnan tulos on huonompi kuin Piero della Francescan. Mantegnan maalauksen muna näyttää ”pullistuneelta” valon heijastuksen takia. Lodissa Antonio dei Fissiragan (n. 1253–1327) haudassa olevan freskon valonhämyinen maalaus strutsin munasta osoittaa tiettyä epäsymmetriaa. Molemmissa tapauksissa muna on ripustettu Madonnan yläpuolelle, ja jos muna maalataan isommaksi tai ”pullistuneeksi”, se häiritsee ja näyttää väärältä verrattuna Pieron maalaamaan munaan, jolla ei tätä ongelmaa ole.[112]

---

[109] Homolka 1982, 138.
[110] Homolka 1982, 138–139.
[111] Ragusa 1971, 435–436.
[112] Homolka 1982, 139.

Kuten monet muut esineet kirkoissa ja taiteessa, strutsin muna palveli useita tarkoituksia ja sisälsi useita merkityksiä. Ensinnäkin se on esteettinen elementti sen koon, muodon ja värin takia. Kun se asennettiin ketjuun tai tankoon, joka tuki lamppua kuten Mantegnan maalauksissa, sillä oli käytännön tehtävä pitää jyrsijät loitolla lampun öljystä. Munaa yläpuolella oli usein tasainen levy, jolla oli sama tehtävä. Käytännön tarkoitus ei kuitenkaan sulje pois tämän kohteen uskonnollisia ja symbolisia merkityksiä. Kuten olemme nähneet, munien tarkoitus oli lisätä läsnäoloa kirkossa ja käännyttää oikealle tielle. Joskus munat ovat viitanneet Kristuksen myötätuntoon, mutta erityisesti neitsyt Mariaan. Joskus ne viittaavat uudestisyntymiseen ja ylösnousemukseen, mutta ennen kaikkea Kristuksen ihmeelliseen sikiämiseen.[113]

Meiss ajattelee, että Piero ilahtui valon heijastumisesta munan valkoisesta sileästä kuoresta eikä halunnut katkaista säännöllisenä kaareutuvaa tasoa metallisilla kiinnikkeillä tai kiinnittämällä sitä lamppuun. Hän antoi strutsin munalle erityisen muodon saadakseen visuaalista iloa.[114]

Bockin mukaan Lodin freskossa hahmot näyttävät olevan uskonnollisessa rakennuksessa arkkitehtonisessa asetelmassa, jossa polvillaan oleva lahjoittaja luovuttaa kirkon pienoismallia. Muna voisi olla strutsin muna, joita oli ripustettuna kirkoissa ja josta Durandus kirjoitti. Kirjoittaja muistuttaa, että Ragusa oli ensimmäinen, joka teki kytkennän Lodin freskon ja Duranduksen kirjoitusten välille.[115]

Tärkein argumentti Pieron maalauksen strutsin ovaalia munaa tulkittaessa on, että se on ripustettu arkkitehtoniseen ympäristöön, kuten kirjoittajan artikkelien esimerkeissä mainitaan. Tällainen tapa on tiedossa vain strutsin munien osalta, jotka keskiajalta alkaen ripustettiin läntisiin kirkkoihin ja jotka joskus olivat yhteydessä alttariin. Tässä tapauksessa olisi selvitettävä munan oletettu merkitys. Tunnemme vain kaksi lähdettä, jotka antavat tietoa strutsin munan toiminnosta ja merkityksestä ripustettuna arkkitehtoniseen ympäristöön. Nämä ovat kommentit *Physiologuksen* kreikkalaiseen versioon sekä Duranduksen kohta, joka sisältää kaksi selitystä. Pieron maalausta lähinnä on fresko Lodissa, jossa on ikonografisia yhtäläisyyksiä kuten Madonna, seisovat hahmot ja lahjoittajan hahmo.

[113] Meiss 1976 (1954), 114–115.
[114] Meiss 1976 (1954), 115.
[115] Bock 2002, 4– 6.

Voisi ajatella, että *Pala Montefeltro* oli tarkoitettu hautaamista varten, ja ripustettu objekti maalauksessa olisi merkki ylösnousemuksesta ja tästä tunnuksena on strutsin muna.[116]

Optiset heijastukset ja arkkitehtuuri ovat tässä tapauksessa vanhemman Pieron tyyliä. Muna on maalattu soikeaksi klassisen arkkitehtuurin esikuvaa noudattaen. Soikea muoto on normaalisti kapiteelin kyman osa. Arkkitehtuuria on tutkittu huolellisesti, joten tämä soikea muoto ei näytä raskaalta tai epävakaalta. Pierolla on hyvin tunnettu rooli klassisen arkkitehtuurin elpymisessä renessanssin aikana, ja soikea muoto esiintyy aina hänen maalauksissaan. Kyseisen maalauksen muna ei ole itse asiassa ainoa soikea muoto, vaan sen ympärillä on lukemattomia pieniä munanmuotoisia elementtejä arkkitehtuuriin sijoitettuna. Siten esimerkiksi kyma ympäröi kasettia samasta syystä. On huomattava, että elliptinen muoto on lisätty maalauksen muihinkin osiin kuten Madonnan pään geometriaan ja absidin osittainen valo kaistaleen profiiliin. Madonnan ja munan suhteesta voidaan nähdä sekin, että vain Madonnan pää on ellipsin muotoinen, muilla henkilöhahmoilla on pikemminkin pyöreä pää. Siten Madonna poikkeaa muista sillä, että häneen kuuluu ainutlaatuisia geometrisia muotoja. Hänen kasvojensa muotoa voi verrata munan takana olevaan valokaistaleeseen.[117]

Seisovien enkelien, pyhien miesten, Jeesus-lapsen ja Federicon kasvojen kontrastit ovat toisin kuin Madonnalla. Näiden kasvot näyttävät pyöreämmiltä arkkitehtuurin symmetrisen muodon perspektiivistä katsottuna. Todennäköisesti Piero kehitti nämä hienovaraiset geometriset erot matemaattis-teoreettisten tutkimustensa tai lineaarisen perspektiivinsä perusteella. Homolkan mielestä on täysin mahdollista, että hän laittoi maalauksessa kaikki järjestykseen ja piilotti jotain, jolla voi olla ikonografinen merkitys. Siten löytääkseen munan symboliikan, on katsottava kaikkia maalauksen yksityiskohtia, ei ainoastaan munaa.[118]

Homolka puhuu artikkelissaan Brissonia enemmän taulun henkilöiden asettelusta, valon lähteistä ja arkkitehtuurista. Homolkan vertaukset toisten maalausten muniin vahvistavat käsitystäni siitä, että Pieron maalattu muna on tekniikaltaan paremmin toimiva kuin toisten maalaamat munat. Piero tutki yksityiskohtaisesti valoa heijastavaa ilmiötä ja sovelsi sitä maalauksissaan. Homolkan artikkeli luo pohjaa tulevalle ikonografiselle ja ikonologiselle tulkinnalle otettaessa huomioon maalauksen kaikki edustettuina olevat elementit.

[116] Bock 2002, 13.
[117] Homolka 1982, 140.
[118] Homolka 1982, 139–140.

Pieroa kiinnosti matematiikka ja Federico da Montefeltro arvosti geometriaa, jota hän oli yrittänyt tehdä suositummaksi. Näin ollen on selvää, että Piero della Francescan maalaama muna ei ole ainoastaan kristillisen merkityksen kohde, vaan myös erillinen esine, jota taidemaalari maalasi kaiken taiteellisen kykynsä mukaan.[119]

Lightbown toteaa kirjassaan *Viaggio in un capolavoro di Piero della Francesca*, että tämä muna on kaikkein keskustelluin ja käsittämättömin kaikista taideteoksissa olevista munista. Hän on pettynyt siihen, että painopiste on asetettu mittauksen määrittämiseen maalauksen muiden osien suhteista riippuen eikä olemaan symbolina. Hänen mielestään muna ei edusta keskiaikaan sopivaa strutsin munan tyyppiä, sen muoto ja mitat näyttävät enemmän kanan munalta. Mutta munan merkitys ei riipu sen lajista:

> ”Senza voler eccessivamente sottilizzare sull’uso che Piero faceva delle proporzioni, l’uovo così come egli lomostra all’occhio non è grande abbastanza per essere il tipo di uovo che il medioevo riteneva essere un uovo di struzzo, ed è stato evidenziato che per forma e misura somiglia molto di più ad un uovo di gallina. Il significato dell’uovo, in ogni caso, non dipende dalla sua specie precisa.”[120]

On ilmeistä, että Lightbown saavuttaa kaikkein realistisimman johtopäätöksen nimittäin, että munan muoto ei ole tärkeä ikonografiselle tai ikonologiselle analyysille. Kuitenkin tämän objektin määrittäminen strutsin munaksi, jolla on erityinen symboliikka, voi antaa valoa sommitteluun.

Maalauksen ryhmä on itse asiassa kirkkolaivassa ja takana on absidi. Muna, joka riippuu Marian pään yläpuolella luo illuusion siitä, että absidi olisi pieni.[121] Normaalisti matemaattisten lakien mukaan tämä muna olisi takimmaisessa tasossa, jonka kirkon arkkitehtuuri muodostaa pyhimysten ryhmän taakse. Todellisen perspektiivin mukaan kuvattuna kaukana oleva munan kokoinen kohde tuskin näkyisi katsojalle.

4.2 Munan ikonografinen kehys

Antiikin aikana munien on oletettu edustaneen hedelmällisyyttä ja uudistumista ja ne oli usein sijoitettu hautoihin. Kristinuskon aikaan muna symboloi Marian kohdun

[119] Eberlein 2007, 127–128.
[120] Lightbown (b) 1992, 26.
[121] Lavin 1992, 42.

hedelmällisyyttä ja yleisemmin ihmisen ylösnousemusta Kristuksen kuolemassa. Niinpä erityisesti arvokkaita strutsin munia oli ja on vieläkin ripustettuina kirkoissa.[122]

Lionello Venturin mukaan ripustettu muna esitetään vain katsojan silmänilona, tai se voi symboloida maailman neljää elementtiä tai luomista.[123] Clarkille ripustettu muna on ikonografisesti erittäin mielenkiintoinen, ei ainoastaan kristillisenä symbolina ja yhtenä neljästä elementistä, jotka usein mainitaan keskiaikaisessa kirjallisuudessa: monissa orientalisissa uskonnoissa se on luomisen symboli. Tästä syystä strutsin muna oli tapana ripustaa kirkkojen absideihin Abessiniassa ja muissa kristillisen idän osissa.[124]

Historioitsija Constantin Marinesco ehdottaa tulkintaa, joka perustuu Bysantin vaikutukseen. Kaksi symbolia, simpukankuori kattona ja siitä ripustettu muna, olisi tulkittava yhtenä kokonaisuutena. Josef Studionilainen (762–832) vertaa bysanttilaisissa teksteissä Neitsyt Mariaa tabernaakkeliin ja samaan aikaan simpukkaan, joka kantaa jumalallista helmeä, Herraamme. Sama Josef Studionilainen vertaa Annaa, neitsyen äitiä, simpukkaan, joka ei kanna helmeä vaan purppuraa. Purppura viitaa korkea-arvoiseen, ylevään. Samaan aikaan kristilliset ikonografiset kirjat antavat useita esimerkkejä Jeesuksen vertaamisesta arvokkaaseen helmeen.[125]

Marinescon tekemät johtopäätökset ovat, että tämä helmi (ripustettu muna) ei ole liian suuri suhteessa simpukan mittoihin ja sen muoto on esitetty myös muissa maalauksissa munan muodossa. Siten kohtaamme tämän alttaritaulun niin kuin se olisi akatistos-hymni, joka on hymni jollekin Pyhän Kolminaisuuden persoonalle.[126]

Ajateltaessa riippuvaa esinettä Marinescon artikkelissa mainitaan, että 1400-luvun loppupuolella ja varhaisella 1500-luvulla samanlaiset, lamppuihin yhdistetyt strutsin muna-objektit olivat kuvattuina laajasti alttaritauluissa. Tämän takia voitaneen sanoa, että Pieron maalatulla munalla on vastaava merkitys kuin soikeilla lampuilla. Mikäli Pieron maalaama objekti on strutsin muna, jolloin sillä olisi erilainen symbolinen merkitys kuin Duranduksen ehdotuksilla, olisi Pieron täytynyt turvautua johonkin tunnettuun keskieurooppalaiseen

[122] Lavin 1992, 42.
[123] Venturi 1954, 110.
[124] Clark 1969, 231–232.
[125] Marinesco 1958, 200–201.
[126] Marinesco 1958, 201–202.

tulkintaan, joka oli kadonnut. Tai sitten hän yritti tuoda uuden tulkinnan, joka oli kaikkien ymmärrettävissä.[127]

Meiss puolestaan ihmettelee, olisiko munalla merkitystä lahjoittajan kanssa, varsinkin kun strutsi oli Federicon tunnus. Tämä symboli oli palatsin friiseissä ja hänelle tehtyjen käsikirjoitusten reunoilla. Strutsi oli usein kuvattu nokassaan hevosenkenkä, joskus naula tai nuoli. Uskottiin, että tämä lintu kykeni nielemään ja sulattamaan metallia, minkä takia ruhtinaat usein valitsivat sen tunnukseksi. Arvostettiin myös sitä, että munat voitiin hautoa katsomalla niitä, mikä merkitsi johtajan kykyä innostaa hänen seuraajiaan sanoilla ja katseilla.[128]

Pieron maalauksessa oleva muna saattaa olla ymmärrettynä tulkittavissa Federicon linnuksi. Tämä viittaa siihen, että maalaus muistutti kahdesta tärkeästä tapahtumasta Federicon elämässä, nimittäin pojasta, kauan odotetusta perinnönsaajasta, sekä kuusi kuukautta myöhemmin hänen vaimonsa kuolemasta. Hän oli syvästi kiintynyt vaimoonsa. Historiasta tunnetaan, että Federico ja Battista menivät naimisiin vuonna 1460 ja seuraavien kymmenen vuoden aikana he saivat kahdeksan tyttöä. Pettyneenä kyvyttömyydestä saada poikaa Battista matkusti pyhiinvaellukselle Gubbioon rukoilemaan kaupungin suojelijaa Pyhää Ubaldoa. Battista tarjosi hänelle omaa elämäänsä vastineeksi pojan syntymästä. Seuraavana vuonna tammikuussa Battista synnytti pojan, joka tunnustettiin pyhän hengen väliintuloksi ja nimettiin Guido Paolo Ubaldoksi. Battista kuoli heinäkuussa kuusi kuukautta Guidobaldon syntymän jälkeen.[129]

Strutsin muna, yliluonnollisen syntymän symboli, voisi siten viitata Federicon pojan syntymään. Tämä syntymä nähtiin aikakauden silmin hieman epäluonnollisena. Battista, Federicolle rakasta vaimoa Battistaa ei näy maalauksessa. Todennäköisesti hän on jo kuollut, sillä hän olisi varmasti mukana maalauksessa, jos hän olisi ollut elossa. Madonnan oikealla "hyvällä" puolella on Pyhä Johannes Kastaja, Battistan suojeluspyhimys. Siten voidaan sanoa, että Pala Montefeltron tarkoituksena oli kunnioittaa kreivitär Battistaa.[130]

Lightbown jatkaa tulkintaa Lodin freskosta. Antonio dei Fissiragan haudan merkinnöissä hän pyytää ohikulkevia rukoilemaan Jumalaa, että Jumala olisi hyvä hänelle ja antaisi hänelle taivaallisen palkkion. Maalauksen ripustettu muna ilmaisee toivoa paratiisista ja

[127] Bock 2002, 15.
[128] Meiss 1976 (1954), 115–116.
[129] Meiss 1976 (1954),116.
[130] Meiss 1976 (1954),116–117.

riemukkaasta ylösnousemuksesta. Muna on ylösnousemuksen yleismaailmallinen symboli, ja Italiassa pääsiäisen juhlaa kutsutaan myös pääsiäismunan juhlaksi. *Palan* tapauksessa muna ei ole ripustettu suoraan Madonnan pään yläpuolelle, kuten olisi, jos se edustaisi viatonta käsitystä toivosta, vaan se edustaa toivoa Kristuksen ylösnousemisesta.[131]

Ugolinin mukaan lukemalla kuvan symbolisia elementtejä, simpukkaa, ketjua ja munaa, niiden merkitys muuttuu monimuotoiseksi, ja ne tulevat teologisen trilogian tunnusmerkeiksi. Simpukka on äidin ja rakkauden symboli ja se viittaa lähimmäisenrakkauteen ja armeliaisuuteen. Muna, ikuisen elämän symboli, on yhdistetty simpukkaan toivon ja uskon ketjun välityksellä.[132]

Francesco di Teodoron mielestä ripustettu muna tunnistetaan helposti maalauksesta sen aseman takia. Munan tehtävänä on osoittaa pyhitetty alttari, edustaa Kristuksen viattomuutta, mutta myös Neitsyt Marian ylösnousemusta taivaaseen ja siten Battistan sielun ylösnousemusta paratiisiin siunattujen keskuuteen. Muna heijastaa jumalallista valoa, jolla ei ole alkuperää, mutta toisaalta Federicon haarniska heijastaa ympäröivää todellisuutta. Siten Pieron sommittelu liikkuu jännitteisesti sydämen vaikuttimien ja ajatusten välillä.[133]

Bockin mukaan vertailtaessa Lodin freskoa ja *Pala Montefeltroa*, symboliikka Kristuksen ylösnousemuksesta ei välttämättä ole varmaa, koska keskiajan taiteesta on esimerkkejä, jotka selitettiin Duranduksen tapaan kahdella eri tavalla. Duranduksen ensimmäinen epäsymbolinen selitys oli, että munat oli ripustettu kirkkoon herättämään ihailua. Tämä oli tyypillistä ajalle, jolloin kirjoittaja eli. Toinen Duranduksen selitys oli symbolinen ja tulee *Physiologuksen* myöhemmästä versiosta, jossa ripustettu muna esittää sielun antamista Jumalalle. Jumalan muistaminen oli todennäköisesti yleistä lännessä ja idässä, ainakin koko kristityllä Välimeren alueella. Tulkinta, että muna olisi *Ledan muna* tai symboli luomisesta ja neljästä elementistä, ei myöskään saanut riittävästi kannatusta.[134]

Lisäksi strutsin muna on symboli Kristuksen syntymästä, mutta myös allegoria hänen kuolemastaan ja ylösnousemuksestaan. Tämän tulkinnan ovat hyväksyneet monet tutkijat.[135] Bock tulee esimerkeissään samaan johtopäätökseen, jonka mukaan katosta riippuva muna voi ilmaista pyhää tilaa, paikkaa, muistamista tai hautaa. Kun katsomme eurooppalaisia

[131] Lightbown (b) 1992, 26–27.
[132] Ugolini 1985, 107–108.
[133] Di Teodoro 1996, 69–72.
[134] Bock 2002, 16–18.
[135] Bock 2002, 6

taideteoksia huomaamme, että munia käytettiin Euroopassa laajasti uskonnollisissa tiloissa.[136]

Sebastian Bockin mukaan *Pala Montefeltron* tapauksessa strutsin muna toimi kutsuna ikuiseen Jumalaan, eikä se ollut ainoastaan hurskaita seurakuntalaisia varten. Pieron maalatussa munassa on vain muna ilman lisäyksiä, päinvastoin kuin muissa munissa, jotka olivat osana valaisinta tai asennettuna metallikehykseen. Tämän voi nähdä taiteilijan pyrkimyksenä vahvistaa perinnettä ja symboliikan tulkintaa.[137] Monimutkaisista tutkimuslähteistä johtuen kirjoittaja ei mielestäni saavuta mitään varmuutta siitä, löysikö hän tämän objektin todellisen merkityksen. Mielestäni vastaus kysymykseen objektin merkityksestä tukeutuu Duranduksen kirjoitusten symboliseen tulkintaan.

On vaikea tulkita keskiaikaisia ja renessanssin aikaisia taideteoksia, mikäli lähteet eivät suoraan viittaa niihin. Duranduksen kirjoitukset eivät sisällä kaikkia symbolisia mahdollisuuksia. Hän ei kirjoita strutsin munien todellisista allegorisista merkityksistä, vaan ainoastaan siitä, että niitä olisi käytetty muistuttamaan Jumalasta. Näiden esineiden tulkinta olisi tehtävä aikakauden mukaan.[138]

Muna on aina ollut kristinuskossa tulevaisuuden ja toivon symboli. Se, että strutsin munaa käytettiin Neitsyt Marian ikonografiassa, johtuu siitä, että tähtijoukko joka muistuttaa strutsia munimistaan munista, tunnetaan nimeltä plejadit, latinaksi *virgiliae*. Tästä tulee yhteys Neitsyt Mariaan. Niinpä *Physiologuksen* länsimainen versio antoi perustan siirtymiselle Neitsyt Marian symboliikkaan.[139]

Taidehistorioitsija Johann Konrad Eberleinille munan geometrinen muoto symboloi naisellista kauneutta. Taiteissa on esimerkkejä, jotka osoittavat, että munan muodolla viitataan naissukupuoleen. Näin ollen *Pala Montefeltrossa* ripustettu muna voisi olla naisellisuuden symboli, neitsyt Marian symboli.[140]

Mitä ripustettu muna tarkoittaa, siitä jokainen edellä oleva teoria tuntuu mielenkiintoiselta. Ajattelen kuitenkin, että kirkoissa olevat munat on ripustettu lähinnä koristeeksi. Se, että muna merkitsee ylösnousemusta, tulee toissijaisena merkityksenä. Ensimmäinen asia, joka ilahduttaa seurakuntaa sen tullessa kirkkoon, on tämän kohteen muoto eikä sen merkitys.

---

[136] Bock 2002, 13.
[137] Bock 2002, 20.
[138] Eberlein 2007, 123–124.
[139] Eberlein 2007, 124–125.
[140] Eberlein 2007, 128–131.

Kun ajatellaan ajanjaksoa, josta puhumme, mielestäni uskoville strutsin munan merkitys ei ollut kovin tärkeää.

5. KORALLIAIHE

5.1 Esikuvat

Menen nyt tutkimukseni toiseen kohteeseen, Jeesuksen kaulassa olevaan korallikoruun (kuva 11). Tässä tutkimuksessa olen kiinnostunut Lavinin ja Redleafin artikkelista ”Heart and soul and the pulmonary tree in two paintings by Piero della Francesca”, joka analysoi korallikorun samankaltaisuutta anatomisen muodon kanssa. *Pala Montefeltron* kanssa on toinen Piero della Francescan maalaus, *Madonna Senigallia*, joka mainitaan artikkelissa (kuva 12). On syytä mainita, että korallinen kaulakoru on samaa muotoa kuin *Pala Montefeltron* maalauksessa (kuva 13).

Jeesuksen kaulassa on punainen helminauha, jossa on kiinni pieni kristallipallo. Helminauhassa on myös epäsäännöllinen koralli-amuletti. Pienillä lapsilla on käytetty näitä puolijalokiviä suojelemaan heitä sairauksilta ja ”paholaisen silmältä”. Uskottiin, että vastasyntyneen heikko terveys, mutta myös imeväisen moraalinen viattomuus, teki hänet alttiiksi paholaisen hyökkäykselle. Tällaisia amuletteja käytettiin kaulassa tai ranteessa suojaamaan fyysisiltä ja hengellisiltä haavoilta.[141]

Jo muinaisista ajoista korallin uskottiin olevan peräisin Medusan verestä, Medusan, jonka Perseus tappoi ja heitti mereen. Legendan mukaan kukaan ei pystynyt katsomaan Medusaa kivettymättä itse. Tämä kivi oli voimakkaampi kuin muut paholaisen silmää, demoneita, myrskyjä ja sairauksia vastustavat kivet.[142]

Amuletin alkuperä löytyy antiikista. Näitä amuletteja käytettiin myös koruina ja tuomaan onnea. Maagiset puolijalokivet ovat olleet suosittuja 2. ja 3. vuosisadalla Kristuksen syntymän jälkeen, ja niitä oli luultavasti työstetty työpajoissa Egyptissä. Nämä olivat amuletteja, jotka oli suunniteltu suojelemaan kantajia kaikelta pahalta ja tietyiltä sairauksilta.

[141] Lavin; Redleaf 1995, 13.
[142] Saß 2012, 24.

Ihmiset käyttivät niitä ommeltuna vaatteeseen, missä elimet tarvitsivat suojelua tai riippuvana kaulakoruna tai sormuksena sormessa.[143]

Tällaisia amuletteja oli kaikkialla renessanssin aikaan. Niiden läsnäolo voidaan nähdä lukuisissa muotokuvissa, inventaareissa ja taidekokoelmissa. On olemassa myös lukuisia arabialaisia, hellenistisiä ja keskiaikaisia kirjoituksia taikuudesta, nekromantiasta, kasvitieteestä, mineralogiasta ja kosmografiasta, joissa kerrotaan näistä amuleteista. Astrologiassa on tähtien voimasta ajateltu niin, että tietyt materiaalit olisivat sopivia amuleteiksi. Näiden amulettien kuviteltiin säteilevän joitain astraalisia energioita ja auttavan suojelemaan heitä, jotka käyttivät niitä.[144]

Teoriassa erotetaan toisistaan valkoisen ja mustan magian käyttämät amuletit. Kuitenkin riippuu kontekstista, missä niitä käytetään. Siten kristallipallo *Pala Montefeltrossa* voi olla kristillinen ikonografinen symboli. Samanlaiset kristallipallot, jotka muistuttavat kuvassa olevaa kristallipalloa, olisivat noituudessa olleet negatiivisen merkityksen esineinä, joita käytettiin mustaa magiaa harjoitettaessa.[145]

Amuleteilla on katsottu olevan tietyin ehdoin joko maksimaalinen teho tai ei tehoa lainkaan. Joka tuntee ihmisen sielun ja on lähellä Jumalaa, on vähemmän vaikuttunut tiettyjen luonnon prosessien vaikutuksesta. Amulettien vaikutukseen on uskottava. Amuletin potentiaalilla voi olla suurempi vaikutus kehoon ja mieleen sen ominaisuuksien vuoksi.[146]

5.2 Jeesukseen kaulakorun ikonografinen kehys

Koralliamuletin asento on outo ja maalauksessa epätavallinen. Amulettia ei ole ripustettu pystysuoraan kaulakorun alimpaan kohtaan niin kuin voisi kuvitella, vaan se näyttää olevan ihmeellisesti kiinnitetty ja sijoittuu vaakatasoon Kristuksen rinnan yli. Lisäksi korallin havaittiin muistuttaa ihmisen keuhkoputkea (kuva 14). Tämä maalaus ei ole ainoa, jossa Piero käytti anatomista motiivia. Muutaman vuoden kuluttua hän toistaa tämän keuhkoputki–asetelman *Madonna Senigallia* -taulussa. Tässä maalauksessa vauva on äitinsä käsivarrella puettuna eräänlaiseen klassiseen toogaan, ja hänellä on ruusu kädessään.

[143] Zwierlein-Diehl 2007, 249.
[144] Saß 2012, 2.
[145] Saß 2012, 2.
[146] Saß 2012, 7.

Amuletti roikkuu kaulakorun alareunassa, jälleen anatomisesti oikeassa paikassa. Koska maalaus on pieni, amuletti on tärkeällä paikalla, toisin kuin *Pala Montefeltrossa*, jossa amuletti on vain pieni yksityiskohta. Täten *Madonna Senigallian* yksityiskohdat näkyvät paremmin, ja voidaan päätellä, että Piero osoitti selkeästi koralleilla keuhkoputken anatomisen muodon ja sijainnin.[147]

Artikkelin kirjoittajat ihmettelivät, kuinka Piero tuli tähän anatomiseen johtopäätökseen ja oliko hän maalannut sen erityisessä merkityksessä, jolla hän halusi kertoa jotain. 1100-luvulta lähtien ruumiinavaukset siirrettiin luostareista lääketieteellisiin kouluihin, kun siirryttiin teoriasta käytäntöön. Aluksi ruumiinavaukset tehtiin vain eläimillä, mutta myöhemmin myös ihmisillä kuten teloitetuilla rikollisille tai ihmisillä, jotka kuolivat ilman selitystä. Kirkko piti ruumiinavausta pyhäinhäväistyksenä, koska kuolemantauti oli rangaistus synneistä. 1200-luvun aikana ruumiinavaukset yleistyivät ja levisivät nopeasti Pohjois-Italian kaupungeissa.[148] 1700-luvulle saakka lääketieteellistä tutkimusta ohjasivat kirjalliset teoriat, joten leikkausten havainnointeihin vaikuttivat tekstien sisällöt. Pieron yksityiskohtia keuhkojen fysiologiasta alettiin ymmärtää tästä tulkinnasta käsin.[149]

Renessanssin aikana oli paljon puhetta vanhoista lääketieteellisistä teksteistä. Kysymys kuului, missä sielu sijaitsee, päässä (aivot) vai rinnassa (sydän). Muinaisten tutkijoiden ajatukset vaihtelivat siitä, oliko mielen keskus sydämessä vai aivoissa, ja tämä epäselvyys jatkui renessanssin aikana. Anatomisesta näkökulmasta tuntuu siltä, että henkitorven ja keuhkoputkien asema keuhkojen ja ulkoilman välisenä kanavana on ymmärretty elämän kannalta elintärkeänä.[150]

Toinen tunnettu teoria oli Mondino de'Liuzzin (n.1270–1326) teoria, joka yritti ratkaista vanhaa epäselvyyttä jakamalla keho kolmeen alueeseen tai "kammioon". Hän väitti, että yläkammiossa ovat "eläimelliset elimet", joiden käyttövoimana on *anima*, sekä suojana kallo ja elimenä aivot. Keskikammio sisältää "hengellisiä elimiä", joiden motoriikkana on *spiritus* ja jonka kammiona on rintakehä, sekä eliminä sydän, keuhkot ja verisuonet. Alakammiossa ovat "luonnolliset elimet", joiden motoriikkana on luonnollinen *spiritus*, ja sen eliminä ovat maksa ja muut sisäelimet. Rintaontelo on täten hengen muodostumisen ja jakautumisen

[147] Lavin; Redleaf 1995, 13.
[148] Park 1994, 8.
[149] Lavin; Redleaf 1995, 14.
[150] Lavin; Redleaf 1995, 14.

paikka, joka taas on osittain muodostunut hengitysilmasta. Tämä aine sekoittuu veren kanssa, levittäytyy koko kehoon ja ylläpitää elämää.[151]

Sana *spiritus* valittiin aineen mukaan, kuinka lähellä hengitys liittyy elinvoimaan. Rintaontelo ja erityisesti hengitystiet liittyvät siihen, mikä ylläpitää elämää.[152]

Lavinin ja Redleafin mukaan nämä ajatukset ja teoriat olivat todennäköisesti Piero della Francescan tiedossa, eikä hänen olisi ollut vaikea nähdä todellista rintakehää. Keuhkoputki on melko suuri ja helposti löydettävissä rinnasta. Se on myös melko punainen, ja siinä on rustorakenne. Keuhkoputki on resistentti *post-mortem* muutoksille ja säilyttää muotonsa kehon ulkopuolella päivien tai viikkojenkin ajan. Näin ollen, ilman laajoja anatomisia tietojakin Piero della Francesca olisi voinut nähdä ja analysoida keuhkoputken.[153]

Lavinin ja Redleafin mukaan Piero näki keuhkoputken ja esittää sen maalauksissaan. Syy siihen, miksi tämä voi olla totta, on se, että Piero *Pala Montefeltrossa* anatomisesta näkökulmasta katsottuna sijoittaa amuletin Jeesus-lapsen keuhkoputken kohdalle. Jos katsotaan korallien kuvia yleensä, voidaan nähdä paljon samoja muotoja kuin mitä Piero maalasi. Esimerkiksi Masaccion maalauksessa *Madonna ja lapsi* (kuva 15), joka on maalattu noin vuonna 1426, koralli lepää lapsen olkapäällä, luultavasti siksi, että se on helpommin havaittavissa. Sen muoto on samanlainen kuin Piero della Francescan maalauksessa. Oma ajatukseni kaulakorusta on, että Piero maalasi samantapaisen korallin molempiin maalauksiinsa.

Mitä tulee toiseen kirjoittajien kysymykseen, joka koskee amuletin tarkoitusta, he tulkitsevat sen ”one of the most original extensions of tradition”[154]. Ainakin vuosisadan ajan Jeesus-lapsi oli kuvattu alastomana havainnollistamassa ja symboloimassa hypostaattista[155] asemaa. Pieron jumalallinen lapsi täysin alastomana todistaa hänen fyysisestä todellisuudestaan. Jeesuksen alastomuus ja amuletin muoto ilmaisevat, että lapsi on sekä lihaa että henkeä. Tämä perustuu ajatukseen korallin suojaavasta voimasta, minkä vuoksi Piero antaa amuletille lapsen keuhkoputken muodon. Niinpä kuva vahvistaa, että Kristus kuoli todellisen fyysisen kuoleman. Sijoittamalla amuletin lapsen elintärkeän elimen kohdalle Piero viittaa

[151] Lavin; Redleaf 1995, 14–16.
[152] Lavin; Redleaf 1995, 14–16.
[153] Lavin; Redleaf 1995, 16.
[154] Lavin; Redleaf 1995, 16.
[155] Jeesuksella on kaksi erottamattomia luontoa, inhimillinen ja jumalallinen. Jeesus on aina Jumala-ihminen, täysi Jumala ja täysi ihminen, kaksi eri olemusta yhdessä persoonassa.

sisäelimeen, jolla Kristus päätti hengittää viimeisen kerran. Kristuksen kuolemaa kuvataan hetkenä, jolloin hän antoi henkensä.[156]

Maalausta voidaan verrata Federicon elämäntilanteeseen. Sitä voidaan tulkita suojelupyynnöksi, jossa Neitsyt Maria ja Jeesus-lapsi suojelevat vastasyntynyttä poikaa Guidobaldoa, joka ilman äitiä tarvitsee amuletin voimaa. Myös rukouksena äskettäin kuolleelle vaimolleen, jonka menehtyminen keuhkosairauteen välitetään amuletin muodossa. Vastauksena näihin rukouksiin punainen amuletti levitoituu lapsen rinnan yläpuolelle ja varmistaa, että hänen kuolemansa kautta Kristus antaa ihmiselle iankaikkisen elämän.[157]

Piero nostaa esiin *Maria–Ecclesian* kuvan, joka laajentaa symboliikkaa ja sisältää vihjeitä koko Jeesuksen kristilliseen elinkaareen. Yhdessä syntymän myötä, joka säteilee ensisijaisesti munasta, on se myös viittaus lapsen tuleviin kärsimyksiin. Monissa uskonnoissa tämä on viittaus veren uhraamiseen ja tällaisia amuletteja annettiin ympärileikkauksen yhteydessä:

> ”Having created an image of Maria Ecclesia, Piero then extend the symbolism to include allusion to the full cycle of salvation. Beside the mystery of The Virgin Birth radiating from the pristine egg, there is reference to the Passion in the Child: on Mary’s grand and monumental lap he lies asleep, an amulet of coral hanging from his neck (blood sacrifice is still alluded to in many religions when such amulets are given at the time of circumcision).”[158]

Jeesus-lapsen nukkuma-asento Marian polvilla on hankala, hän näyttää kantavan oman ruumiinsa taakan aavistuksena kuolemastaan. Itse asiassa hänen asentonsa on yksi harvoista viistoista asennoista maalauksessa. Kuin tulevaisuuden uhrauksen symbolina, kuusi pyhää miestä ympäröi koroketta seisten kuin kirkon pilasterit Ecclesian ja uhrikaritsan kunniaksi. ”To verify the coming sacrifice, the six male saints surround the dais, standing as pillars of the Church, a theological honor guard to Ecclesia and the sacrificial lamb”.[159]

Federico, jolla on mietiskelevä ilme, tekee rukouksellisen eleen ja osoittaa käsillään sekä Jeesuksen kasvoihin että koralliamulettiin. Tämä ele lupaa hänelle paitsi sielun pelastumisen myös fyysisen parantumisen.[160]

---

[156] Lavin; Redleaf 1995, 16.
[157] Lavin; Redleaf 1995, 16.
[158] Lavin 1992, 43.
[159] Lavin 1992, 43.
[160] Saß 2012, 7.

Mikäli *Pala Montefeltro* tehtiin hautajaisia varten, koralli voisi edustaa uhrauksen ja ylösnousemuksen verta. Federico da Montefeltro on esitetty haarniskassa, kypärä ja hansikkaat aseteltuina Madonnan eteen. Hän muistuttaa kristillisestä ritarista kuten Pyhästä Yrjöstä tai arkkienkeli Mikaelista. Korallin katsotaan syntyneen kuolleen Medusan verestä, jolla muistutetaan kahdesta taistelijasta, jotka taistelivat valtavia käärmeitä tai lohikäärmeitä vastaan. Koralli on kristillisen ritarikunnan ja miehuuden symboli. Johannes Kastajan sormi osoittaa Jeesuksen kaulakoruun ja tämä esine on aivan Marian rukoilevien käsien alapuolella keskellä kuvitteellista linjaa, joka yhdistää Johanneksen sormen Federicon käsiin. Tämä järjestely voi tarkoittaa sitä, että demoninen hirviö on voitettu ja Federico on sitoutunut puolustamaan kristinuskoa.[161]

Mikäli maalaus oli lahjoitus Guidobaldon syntymälle, korallilla voisi olla toinen merkitys. Federicon poika on hänen ritarin arvonsa perillinen, ja koralli on elämän ja hedelmällisyyden symboli. Maalauksen yläosassa keskialuetta hallitsee simpukka ja siitä ripustettu muna. Koralli hallitsee maalauksen alaosan keskialuetta ja symboloi pelastuksen hedelmällisyyttä ja tahratonta käsitystä.[162]

Pieron maalauksissa oleva koralli voi tarkoittaa tulevaa uhrausta, mutta myös amulettia joka on suunniteltu puolustamaan Guidobaldoa, joka on haavoittuvainen ilman äitiään. Seuraavassa luvussa tulkitsen tätä esinettä ottaen huomioon maalauksen muut elementit ja muut samankaltaiset maalaukset.

5.3 Yksityiskohtia yhdessä

Ajateltaessa kahden tutkittavan esineen suhdetta, voidaan vertailla Andrea Mantegnan maalauksia. Mantegnan maalauksista ensimmäinen esimerkki on *San Zenon alttaritaulu* (kuva 4) noin vuosilta 1460–1465, jossa Madonna on Jeesus-lapsen ja enkelien kanssa koristeellisessa kehyksessä. *San Zenon alttaritaulussa* rakennus, jossa ripustettu muna sijaitsee, ei ole kirkko vaan eräänlainen edikula, eikä Madonnan ja munan välinen suhde ole yhtä vahva kuin Pieron maalauksessa. Maalauksessa muna on kiinnitetty lampun yläpuolelle, ja sitä ympäröivät esineet, jotka ovat samanlaisia kuin sitruunat, omenat, vihannekset ja helmet. Kuten muna, monet näistä esineistä sisältävät symbolisia merkityksiä.

[161] Saß 2012, 10–11.
[162] Saß 2012, 11.

Mutta se tosiasia, että *San Zenon alttaritaulussa* olevalla munalla voi olla erityinen yhteys Madonnan ja Jeesus-lapsen välillä, näkyy Mantegnan toisessa *Madonna della Vittoria* -maalauksessa (kuva 2) noin vuodelta 1496, jossa koralliamuletti on ripustettu samaan tapaan pään yläpuolelle.[163]

Mantegnan maalaus sijaitsee Mantovassa, kirkossa, joka on samanniminen kuin maalaus, *Santa Maria della Vittoria*. Francesco Gonzaga rakennutti kirkon noin vuosina 1494–1496 Fornovon voittonsa kunniaksi. Tämän taistelun hän voitti Neitsyt Marian avustuksella, joka vastasi hänen rukoukseensa. Hän selviytyi taistelusta hengissä.[164]

Mantegnan toisessa maalauksessa Neitsyt Maria on Jeesus-lapsen kanssa, heidän vasemmalla puolellaan Arkkienkeli Mikael miekkansa kanssa ja oikealla puolella Pyhä Longinus, jolla on rikkinäinen keihäs. Heidän takanaan ovat Pyhä Andreas pitkän kepin ja ristin kanssa sekä Pyhä Yrjö, jolla on kypärä ja pitkä punainen peitsi. Oikealla on myös Johannes Kastajan lapsi ja Pyhä Elisabet, joka pitää kädessään korallista rukousnauhaa merkiksi hänen yhteydestään Mariaan. Neitsyt Marian edessä on polvillaan Francesco Gonzaga. Marian valtaistuinta ympäröi pergola, jossa on yksityiskohtainen asetelma lehtiä, kukkia ja hedelmiä. Keskeltä simpukkaa valtaistuimen yläpuolelta on kiinnitetty kaksi sivuille riippuvaa korallihelmiketjua. Ketjuissa joka kuudennen korallisen pallon jälkeen tulee kristallipallo. Saman simpukan keskeltä Madonnan yläpuolella on ripustettu myös helminen kristallipallojen ketju, josta riippuu haaroittunutta korallia kuin puun oksia tai juuria. Kuten *Pala Montefeltron* ripustettu muna, *Santa Maria della Vittorian* haarautunut koralli hallitsee maalauksen yläosan keskialuetta. Pyhien Mikaelin, Longinuksen ja Yrjön läsnäolo korostaa korallin merkitystä kristillisen ritarikunnan symbolina juhlien Francescon Gonzagan voittoa Fornovossa.[165]

Valtaistuimen alapuolella on kuvaus Aatamista ja Eevasta paratiisissa lähellä hyvän ja pahan tiedon puuta. Korallin muoto rinnastuessa hyvän ja pahan tiedon puuhun se saa alkuperäiseen syntiinlankeemukseen viittaavan merkityksen. Neitsyt Maria on Jeesus-lapsen kanssa korallin ja hyvän ja pahan tiedon puun välissä. Neitsyt Marian kautta, joka synnytti maailman pelastajan, kuvataan vertikaalista nousua, joka huipentuu koralliin elämän ja

[163] Meiss 1976 (1954), 113.
[164] Saß 2012, 9.
[165] Saß 2012, 12.

muutoksena symbolina. Sama korallin muoto on kuvattu paratiisin ja elämän puuna, sillä se palaa takaisin Mariaan ja Jeesukseen.[166]

Mantegnan koralli muodostaa monia ristejä kaikilla sen oksilla. Risti on itsessään kristillinen symboli sekä amuletti tai talismani. Korallia on käytetty myös rukousnauhaan ja muihin esineisiin, joilla on ihmeellisiä voimia. Tässä maalauksessa voidaan nähdä Pyhän Elisabetin kädessä korallinen rukousnauha.[167]

Verrattaessa näitä kahta esinettä, ripustettua munaa ja Jeesuksen koralli-kaulakorua Pieron maalauksessa oleviin, voidaan päätellä, että niillä on yhteinen symboliikka. Jeesuksen kaulakoru on tyylitelty risti, joka symboloi hänen tulevia kärsimyksiä ja hänen kuolemaansa. Sama korallimateriaali Mantegnan maalauksessa korvaa ripustetun munan, ylösnousemuksen symbolin. Jeesuksen kuolema ristillä tuo ihmiskunnalle pelastuksen ylösnousemuksen kautta. Niinpä Mantegnan kuvaus Aatamista ja Eevasta ei ole maalauksessa vahingossa. Alkuperäinen synti on anteeksi annettu Jeesuksen kuolemalla. Aatami ja Eeva vapautetaan kuolemasta. Edenin puutarhan puu muuttuu korallipuuksi Marian ja Jeesuksen yläpuolelle, iankaikkisen elämän puuksi.

Koska amulettia voidaan pitää ristin symbolina, Piero maalasi maalauksessaan korallipalan tyylitellyn ristin muotoon. Itse asiassa kristinuskossa ristin tekemisen elettä, käden yksinkertaista ristiliikettä, käytetään poistamaan pahaa.

Näissä maalauksissa on annettu uhrilahja kohtalosta ja kiitollisuudesta jumalallisuuteen. Federico da Montefeltro on maalattu haarniskaan puettuna kuten myös Francesco Gonzaga. He ovat puetut kuin kaksi ritaria, jotka taistelevat kristinuskon puolesta. Pieron maalaus on luultavasti tarkoitettu mausoleumiin Federicon perheelle. Nämä kaksi esinettä samassa maalauksessa, ripustettu muna ja koralli-kaulakoru, voivat viitata toivoon ylösnousemuksesta.

[166] Saß 2012, 12.
[167] Saß 2012, 24–25.

6. IKONOLOGISIA TULKINTOJA

Creighton Gilbertin mukaan ikonologia on renessanssin taiteen menestyksekkäintä tutkimusmenetelmää. Ikonologia on menetelmä, jossa taideteos tulkitaan kirjallisessa tai filosofisessa yhteydessä. Saman ikonografisen tulkinnan saavilla kuvilla voi olla erilaisia ikonologioita.[168]

Tässä luvussa viittaan Gilbertin artikkeliin ”On subject and not-subject in Italian Renaissance pictures”. Jotkut taidehistorioitsijat voivat nähdä sen pikemminkin ikonografisena kuin ikonologisena analyysina. Gilbert itse tunnistaakin enemmän ikonografisia kuin ikonologisia ominaisuuksia nukkuvan Jeesus-lapsen teemassa.[169]

Pala Montefeltro osoittautuu ihanteelliseksi ikonografiseksi kuvaksi. Niinpä kaksi sen piirteistä ovat ainutlaatuisia. Ensinnäkin, kuten Meiss on todennut, se on ensimmäinen alttaritaulu, jossa kirkko on edustettuna. Toiseksi, muna on ripustettu katosta, joten näille kahdelle piirteelle voisi olla yhteinen selitys. Antiikin aikana papit palvoivat Ledan alkuperäistä munaa, joka oli ripustettu nauhoilla temppelin katosta. Koska uskonnollisissa tiloissa kattoon ripustetut munat olivat yleisiä ja maalauksessa on kuvattu uskonnollinen paikka, maalari halusi tässä viitata *Ledan munaan*. Ledan tarina on klassinen antityyppi Kristuksen synnittömälle sikiämiselle.[170] Ledan teoriaa, kuten olen jo edellä selostanut, on vaikea hyväksyä, kun otetaan huomioon maalauksen tausta ja kristillinen luonne.

Gilbertin mukaan ripustettua munaa voidaan pitää maailman symbolina, joka on pyöreän maailman luomisen symboli. Ajatus, joka tulee antiikista, on esitetty keskiajalla ja renessanssin aikana, ja kaikki Urbinon humanistit tuntevat sen. Viittausta maailman symbolina vahvistaa myös se, että muna on piirretty absidiin. Tämä malli, joka ei ollut kovin yleinen renessanssikirkoissa, oli hyvin yleinen antiikin roomalaisten syvennyksissä. Se oli viittaus taivaan kupoliin. Tässä maalauksessa klassinen "taivas" on ripustettu klassisen "maan" yläpuolelle. Se on viittaus ihmeellisen taivaallisen isän ja maallisen äitiyden väliseen suhteeseen.[171]

---

[168] Gilbert 1952, 202.
[169] Gilbert 1952, 206.
[170] Gilbert 1952, 209–210.
[171] Gilbert 1952, 210.

Kolmas erityinen kohde on nukkuva lapsi. Sen voidaan katsoa vastaavan *Pietàn* Kristuksen kuolemana. Kirkossa ei ole alttaria, sen sijaan alttarina on Neitsyt Maria lapsen kanssa. Alttari on sakramentaalinen pöytä, jonka päälle Kristuksen ruumis ja veri asetetaan. Tässä Kristuksen ruumis on mysteerin paikka. Kristus on ihmeellisesti syntynyt, kuten Ledan lapset jumalallisesta isästä ja ihmisen äidistä. Hän yhdistää taivaan ja maan, kuolemassaan hän on kuolematon.[172]

Teema, jota voidaan kuvata ikonologisesta näkökulmasta, voisi olla nukkuvan lapsen teema. Tätä teemaa käsiteltiin myös Meissin ”Ovum struthionisessa”. Meiss käyttää Gisela Firestonen ajatusta, että unessa oleva lapsi on Kristuksen kuoleman esikuvaus.[173] Kuvaus on eräänlainen *Pietà*-Madonna. Se näyttäisi olevan kuvaus, jota esitettiin italialaisissa maalauksissa noin vuonna 1400. Tämä on aika, jolloin Neitsyt Maria sijoitetaan puutarhaan, tai kun hän antaa lapselle kukan. Näyttäisi siltä, että tämä teema ilmestyi Venetossa. Motiivi oli hyvin harvinainen Toscanan Quattrocenton maalauksissa. Silti tarkastelemalla useita maalauksia nukkuvasta lapsesta, voidaan todeta, että myöhäisellä keskiajalla ja varhaisen renessanssin aikana tällä teemalla oli monenlaisia merkityksiä. Joissakin se oli lähinnä lyyristä, toisissa hautajaismaista. Ajoittain se viittasi lunastukseen ja siihen ongelmaan, jota Quattrocenton aikana oli niin paljon käsitelty, ihmisen ja jumalan suhteesta tai pikemminkin rinnakkaiselosta.[174] Riippumatta Pieron maalauksen kristillisistä merkityksistä, niiden käyttö voi liittyä siihen, että Piero myöhemmässä vaiheessa irtautui toscanalaisesta maalaustyylistä ja lähestyi flaamilaista ja venetsialaista tyyliä. Tämä näkyy myös siinä, että hän esitti maalaukseensa kirkollisen sisustuksen, luultavasti Jan van Eyckin innoittamana, joka oli hyvin suosittu Venetsiassa mutta jonka firenzeläiset hylkäsivät, kuten taidehistorioitsija Gizella Firestone kirjoittaa:

> ”Whatever the Christian connotations of the posture in Piero’s painting, its use may be bound up with the increasing divergence of the painter’s late work Tuscan taste and its approximation to Flemish and to Venetian. Clear evidence of this tendency in the Brera panel is the introduction of the church, a wonderful monumental form that envelops the figures and to some extent absorbs their own breadth, weight, and gravity. It is significant that this ecclesiastical setting, probably suggested to Piero by a work of Jan van Eyck, became very popular in Venice, whereas the Florentine painters rejected it.”[175]

[172] Gilbert 1952, 210–211.
[173] Firestone 1942, 43–62.
[174] Meiss 1976 (1954), 117–119.
[175] Meiss 1976 (1954), 119.

Toisin kuin muut historioitsijat Gilbert pitää nukkuvan lapsen teemaa *Pietàn* edeltäjänä. Noin vuonna 1400 Italiassa oli käynnissä maalaustyylin muutos hieraattisista kuvauksista nykytodellisuuteen. Nukkuvan lapsen teema ilmestyi tänä aikana. Myös 1400-luvun alussa ilmestyi kirja perheen moraalista ja kardinaali Giovanni Dominicin teksti nukkuvan lapsen aiheesta. Jotkut tekstissä mainitut teemat Jeesuksesta olivat vanhempia ja sopeutuivat maalauksiin uusien teemojen kanssa. Teemojen tehtävänä oli tuottaa uskonnollinen asenne. Gilbertin mukaan tätä teemaa voidaan ulkoasun yhteydessä kutsua välittömäksi symboliikaksi.[176]

Di Teodoro toteaa, että nukkuvan lapsen ikonografinen teema, joka otettiin käyttöön maalauksessa 1300 luvun lopulla ja 1400 luvun alussa Venetsiassa, laajeni nopeasti myös Ferraran alueelle. Lapsen uni on varmasti Kristuksen kuoleman symbolinen ja esikuvallinen muoto, ja lapsen taipumaton ruumis on eloton kuten *Pietàssa*. *Sacra conversazionen* maalauksessa korallikoru, joka on vanha ja perinteinen hyvä talismani ja joka on lapsen alastoman kehon ainoa koriste, näyttää tässä sen sijaan Kristuksen väkivaltaisen kuoleman. Punainen koralli epäluonnollisessa asennossa itse asiassa imee itseensä ristillä lävistäneen keihään aiheuttaman verenvuodon verta. Uhraus viittaa maalauksessa läsnä olevien ihmisten lukumäärään, kolmetoista niin kuin pyhällä ehtoollisella.[177]

Piero tuo muutoksia Pala Montefeltroon, mielestäni joitakin maalauksen yksityiskohtia voidaan tarkastella tyylin näkökulmasta.

7. LOPPUPÄÄTELMIÄ JA JATKOKYSYMYKSIÄ

Mielestäni teemani on mielenkiintoinen taidehistorioitsijoiden välisten erimielisyyksien takia. Mikä on tämän katosta ripustetun munan ikonografinen merkitys? Kaikki taidehistorioitsijat ovat yrittäneet löytää vastausta kysymykseen mitä tämä aihe voisi tarkoittaa. Jotkut mielipiteet ovat taidehistorioitsijoiden keskuudessa yleisesti hyväksyttyjä, toisia taas on haastettu. Kaikki taidehistorioitsijat ovat kuitenkin yrittäneet tulkita kysymystä omasta näkökulmastaan, jotka ovat sitten olleet enemmän tai vähemmän muiden hyväksymiä.

[176] Gilbert 1952, 206–207.
[177] Di Teodoro 1996, 59–62.

Jaan kuitenkin Meissin näkemyksen siitä, että ripustettu muna voisi olla strutsin muna. Niitä oli näkyvissä uskonnollisissa paikoissa. Pieron käyttämä malli on kuitenkin tavallisen kananmunan malli. Strutsin munan muoto on vaikuttava vain silloin, kun se nähdään luonnossa, mutta sitä ei voi jäljentää kaikessa loistossaan. Kananmuna puolestaan voi olla vaikuttava maalauksessa sen tunnetun symmetrian takia. Jos Piero olisi maalannut tavallisen strutsin pyöreämuotoisen munan, sillä ei olisi ollut samaa vaikutusta: olisi ollut ainoastaan pyöreä esine, joka olisi ollut melko epäselvä useimmille katsojille.

Kuten voidaan nähdä, jotkut kirjoittajat kuten Brisson, tarkastelevat vain munan muotoa tai alkuperää viittaamatta elementin semiotiikkaan tai muihin maalauksiin. Toiset kirjoittajat kuten Gilbert, vaikka viittaavatkin munan muotoon, yhdistävät sen myös ikonografiseen ja ikonologiseen analyysiin. He käyttävät vanhaa kirjallisuutta selittääkseen Pieron maalausta. He myös vertaavat tätä maalausta samantapaisiin maalauksiin kuten *Lodin* freskoon tai Mantegnan maalaukseen.

Suurin osa varhaisista taidehistorioitsijoista puhui *Pala Montefeltrosta* kiinnittämättä sen enempää huomiota ripustettuun munaan. Jotkut nuoremmista historioitsijoista ovat tehneet yksityiskohtaisempia analyysejä kohteesta ja yrittäneet analysoida esinettä toisesta näkökulmasta, kuten Bock ja Eberlein.

Olen vakuuttunut siitä, että tulevissa tutkimuksissa ei välttämättä ole tärkeää se, minkälainen muna oli Pieron mallina. Maalari olisi voinut käyttää mallina mitä tahansa munaa, joka olisi ollut helposti saatavissa. Tärkeämpää on löytää tähän elementtiin piilotettu todellinen symboliikka. Tehtäessä vertailuja muiden taideteosten kesken samaan aikaan, olisi selvitettävä paitsi ripustetut strutsin munat uskonnollisissa tiloissa, myös muita vastaavia kohteita jotka liittyvät uskonnollisiin tiloihin.

On hyvin mahdollista, että tämän esineen symboliikka on paljon vanhempi ja monimutkaisempi ja todellinen symbolinen merkitys oli ollut unohduksissa Pieron aikaan saakka. On myös mahdollista, että Piero kopioi esineen edeltäjältään tietämättä kuitenkaan symbolin todellista merkitystä.

Toisen tutkittavan kohteen, Jeesuksen kaulakorun kohdalla, keuhkoputki-teoria on mielenkiintoinen mutta vaikea todistaa. Teoriaa voidaan kyseenalaistaa sillä, että tällaiset korallimuodot ovat yleisiä joita Piero käytti mallina. Keuhkoputki-teoria on edelleen voimassa koralli amuletista, joten tämä esine lapsen luonnollisen keuhkoputken päällä voisi viitata tulevan Kristuksen kuolemaan ristillä.

Mikäli ajatellaan, että maalauksella on votiivinen luonne, koralli olisi amuletti ja tässä tapauksessa ristin muotoinen, joten tällä esineellä voisi olla uusi merkitys. Jeesuksen tulevan kuoleman symbolin lisäksi esineen ristin muodolla olisi myös tarkoitus suojella lasta pahuudelta.

Samassa maalauksessa olevat kaksi elementtiä, ripustettu muna ja korallikaulakoru edustavat toivoa pelastuksesta ja ylösnousemuksesta. Maalauksessa on myös kuvitteellinen pystysuora viiva, joka alkaa nukkuvan lapsen yllä olevasta ristin muotoisesta koralli-kaulakorusta yhdistyen Marian yhteen liitettyihin käsiin. Tämä symboloi tulevaa kuolemaa. Pystysuora linja kulkee ripustetun munan kautta, uudestisyntymisen symbolin tai ylösnousemuksen, sekä ketjun joka riippuu simpukan yläosasta. Kuolemansa ja ylösnousemuksensa kautta Jeesus on antanut ihmiselle iankaikkisen elämän.

Joka tapauksessa minun näkökulmastani yksityiskohtien symbolinen merkitys olisi tutkittava maalauksessa yhtenä kokonaisuutena eikä ainutlaatuisena kuvallisena elementtinä. Niinpä on otettava huomioon maalauksessa maalatut ihmiset, niiden välinen suhde, arkkitehtuuri ja kaikki pienet yksityiskohdat hyvän ikonografisen tulkinnan aikaansaamiseksi.

Vuosien tutkimuksesta huolimatta kysytään jatkossakin, maalasiko Piero nämä kaksi esinettä, ripustetun munan ja koralli-kaulakorun vain koristeiksi vai symbolisiksi merkityksiksi? Mahdollisuus, että Piero näki esineet todellisuudessa, on erittäin suuri. Tällaisia esineitä käytettiin yleisesti, minkä takia Piero olisi voinut kuvata niitä myös omaan maalaukseensa.

Vertailtaessa Mantegnan *San Zenon alttaritaulua* vuodelta 1460–1465 ja *Madonna della Vittoriaa* noin vuodelta 1495 muihin saman aikakauden maalauksiin, on mielenkiintoista selvittää molempien taiteilijoiden vaikutusta toistensa maalauksiin.

Olisi myös mielenkiintoista tutkia Pieron lähestymistapaa flaamilaiseen taiteeseen ja siihen, kuinka hän oli yhteydessä flaamilaisiin maalareihin Urbinon hovissa. Oliko Urbinon hovin taiteella vaikutusta Pieron jälkeisiin maalauksiin?

Lisäksi on kiinnitettävä enemmän huomiota kahden kohteen, ripustetun munan ja Jeesuksen kaulakorun väliseen yhteyteen sekä näiden kahden esineen merkitykseen yhdessä. Voidaan kysyä vielä, mikä merkitys on sillä, että esineet on maalattu yhdessä samaan maalaukseen? Työssäni olen selvittänyt vastauksia, mutta vielä olisi paljon tutkimista, varsinkin kun näiden

kahden kohteen suhteesta toisiinsa ei ole tähän mennessä kirjoitettu paljonkaan. Onko *Pala Montefeltrossa* muitakin elementtejä, joita olisi tutkittava läheisessä yhteydessä tässä artikkelissa tutkittuihin kahteen esineeseen?

LÄHTEET

Angelini, Alessandro 1985. *Piero della Francesca*. Firenze: Scala / Riverside.

Bock, Sebastian 2002. "The 'Egg' of the *Pala Montefeltro* by Piero della Francesca and its symbolic meaning". *Publikationsplattform Kunstgeschichte Art-Dok.* Freiburg i.Br./Heidelberg, 2002. http//www.archiv.ub.uni_heidelberg.de/artdok, 1–20. (24.10.2016)

Brisson, David W. 1980. "Piero della Francesca's Egg again". *Art Bulletin* 62/2, 284–286.

Bätschmann, Oskar 2003. "A Guide to Interpretation: Art Historical Hermeneutics". Teoksessa: Farago C. & Zwijnenberg R. (toim.), *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*. University of Minnesota Press, 179–210.

Carminati, Marco 2012: *Piero della Francesca. La Pala Montefeltro*. Milano: 24 Ore Cultura.

Clark, Kenneth 1969. *Piero della Francesca*. Oxford: Phaidon.

Firestone, Gizella 1942. "The Sleeping Christ in Italian Renaissance Representations of the Madonna". *Marsyas*, II, 43–62.

Gardner Von Teuffe, Christa 1982. "Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45/1. Deutscher Kunstverlag GmbH München Berlin, 1–30.

Gilbert, **Creighton 1953**. "Letter to the Editor". *Art Bulletin* 35, 329–330.

Gilbert, Creighton 1952. "On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures". *Art-Bulletin* 34, 202–216.

Gilbert, Creighton 1974. "The Egg Reopened Again". *Art Bulletin* 56/2, 252–258.

D'Ancona, Mirella 1953. "Letter to the Editor". *Art Bulletin* 35, 328.

Di Teodoro, Francesco 1996. *La Sacra Conversazione di Piero della Francesca*. Milano: Tea S.p.A.

Durand [Durandus], Guillame 2007. *Rationale divinorum officiorum [The rationale divinorum officiorum of Durand of Mende: a new translation of the prologue and book one*/ Thimothy Thibodeau]. New York: Columbia University Press.

Eberlein, Johann Konrad, 2007. “Das Ei des Piero“. Teoksessa: Eberlein, Johann Konrad (toim.). *Festschrift für Götz Pochat. Zum 65. Geburtstag*. Wien; Berlin; Münster: LIT-Verlag, 111–132.

Homolka, Laurence 1982. “Piero’s Egg“. *Art Bulletin* 64/1, 138–140.

Lavin, Marilyn Aronberg 1969. “Piero della Francesca’s Montefeltro Altarpiece: A Pledge of Fidelity”. *Art Bulletin* 51, 367–371.

Lavin, Marilyn Aronberg 1992. *Piero della Francesca*. New York: Harry N Abrams Inc.

Lavin, Marilyn Aronberg 1967. “The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca”. *Art Bulletin* 49/1, 1–24.

Lavin, Marylin Aronberg; Redleaf, Miriam, 1995. “Heart and Soul and the Pulmonary Tree in Two Paintings by Piero della Francesca". *Artibus et Historiae*, 6/31, 9–17.

Lichtbown, Ronald, 1992 (a). *Piero della Francesca*. New York, London, Paris: Abbeville Press Inc.

Lichtbown, Ronald, 1992 (b). *Viaggio in un capolavoro di Piero della Francesca*: La Pala Montefeltro in Brera. Milano: Jaca Book Spa.

Longhi, Roberto: *Piero della Francesca*. Milano: Abscondita SRL 2012.

Marinesco, Constantin 1958. “Echos byzantins dans l’oeuvre de Piero della Francesca”. *Bulletin de la Societé Nationale des Antiquaires de France*, 192–203.

Meiss, Millard 1954. “Addendum Ovologicum”. *Art Bulletin* 36, 221–222.

Meiss, Millard 1976. “A documented Altarpiece by Piero della Francesca.” Teoksessa: *The Painter’s Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row Limited, 82–104.

Meiss, Millard 1976. “La Sacra Conversazione di Piero della Francesca. Extracts”. Teoksessa: *The Painter’s Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row Limited, 142–147.

Meiss, Millard 1976. “Ovum Struthionis: Symbol and Allusion in Piero della Francesca’s Montefeltro Altarpiece”. Teoksessa: *The Painter’s Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row Limited, 105–129.

Meiss, Millard 1975. “Not an Ostrich Egg?” *Art Bulletin* 57/1, 116.

Meiss, Millard; Jones, Theodore G. 1966. “Once Again Piero della Francesca’s Montefeltro Altarpiece”. *Art Bulletin* 48, 203–206.

Panofsky, Erwin 1994. “Ikonographie und Ikonologie”. Teoksessa: Kaemmerling, Ekkehard (toim.). *Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, Band 1. Köln: Dumont Buchverlag, 207–225.

Panofsky, Erwin 1972 (1939). *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance.* USA: Icon Edition.

Park, Katharine 1994. **“**The Criminal and the Saintly Body: Autopsy and Dissection in Renaissance Italy”. *The Renaissance Quarterly* 47, 1–33.

Ragusa, Isa 1971. “The Egg Reopened”. *Art Bulletin* 53, 435–443.

Salmi, Mario 1979. *La pittura di Piero della Francesca*. Novara: Istituto Geografico De Agostini.

Saß, Maurice 2012. ”Gemalte Koralleamulette. Zur Vorstellung eigenwirksamer Bilder bei Piero della Francesca, Andrea Mantegna und Camillo Leonardi“. Kunsttexte.de. 2012. http://www.kunsttexte.de. (10.1.2018)

Seiler, Peter 2003. “Varianten antiken Kapitelltypen in Piero della Francescas Bildarchitektur“. *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 4, 67–113.

Ugolini, Guido 1985: *La Pala dei Montefeltro. Una porta per il mausoleo dinastico di Federico.* Pesaro: Nobili.

Vakkari, Johanna 2000: *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita.* Helsinki: Palmenia-kustannus.

Venturi, Lionello 1954. *Piero della Francesca*. Geneva: Skira.

Waenerberg, Annika, 2012. ”Menetelmämetsiköstä mielekkääseen tutkimusotteeseen”. Teoksessa: Waenerberg, Annika, Kähkönen Satu (toim.). *Taidetta tutkimaan: Menetelmiä ja näkökulmia*. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 10–19.

Witting, Felix 1898. *Piero dei Franceschi. Eine Kunsthistorische Studie*. Strassburg: J. H. ed. Heitz (Heitz & Mündel).

Zöllner, Frank 2002. “Malerei des Quattrocento in Italien“. *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 10, 5–20.

Zwierlein-Diehl, Erika 2007. „Les intailles magiques”. *Pallas*, 75, 249–262.

KUVALÄHTEET

Kuvat 1, 3, 7, 8, 12, 13, 15: Internet-lähde: Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchive für Forschung & Lehre. http://www.prometheus-bildarchiv.de. 27.8.2017.

Kuva 2: Internet-lähde: ART/4/2DAY. 30.3.2018

Kuva 4: Internet-lähde: Italyxp.com. https://italyxp.com/en/florence/tours/florence-uffizi-gallery-small-group. 2.11.2016.

Kuvat 5, 11: Internet-lähde: Alleanza cattolica. https://alleanzacattolica.org/storture-brera-e-non-e-il-naso-di-federico-da-montefeltro/. 30.3.2018.

Kuva 6: Internet-lähde: Bestarts. https://bestarts.org/artist/fra-angelico/paintings/annalena-altarpiece/. 2.2.2017.

Kuva 9: Internet-lähde: Sul Parnaso. https://sulparnaso.wordpress.com/2015/05/01/lettura-opera-la-pala-di-brera-di-piero-della-francesca-di-sara-biancolin/. 30.3.2018

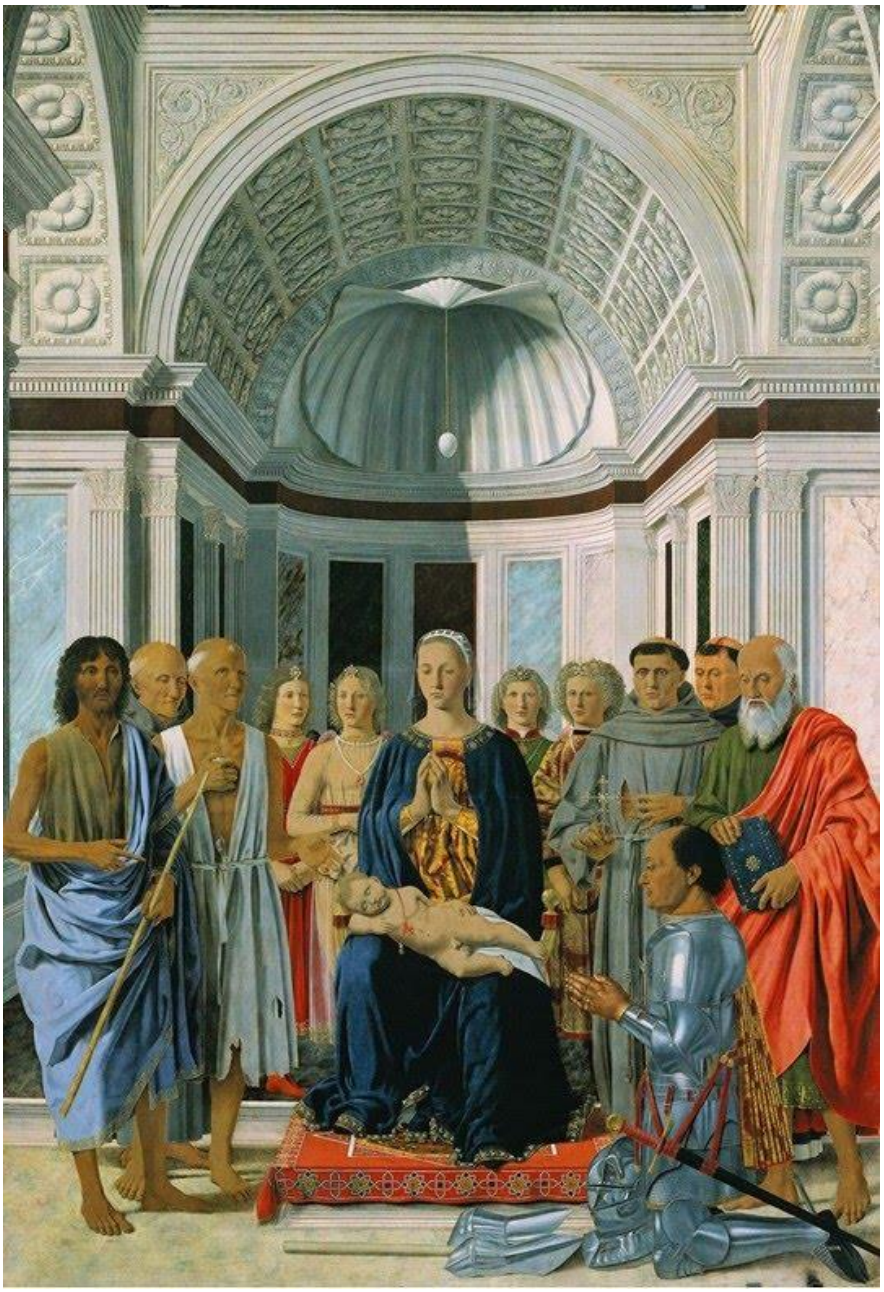
Kuva10: Internet-lähde: http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede. 2.11.2016.

Kuva 14: Internet-lähde: www.portal.edu.ro. 2.5.2018.

KUVALUETTELO

Kuva 1. Piero della Francesca, Pala Montefeltro. Pinacoteca di Brera, Milano, tempera puulle (251 × 172 cm), noin 1474. 59
Kuva 2. Andrea Mantegna, Madonna della Vittoria. Louvre, Pariisi, tempera puulle (280 × 166 cm), noin 1496. 60

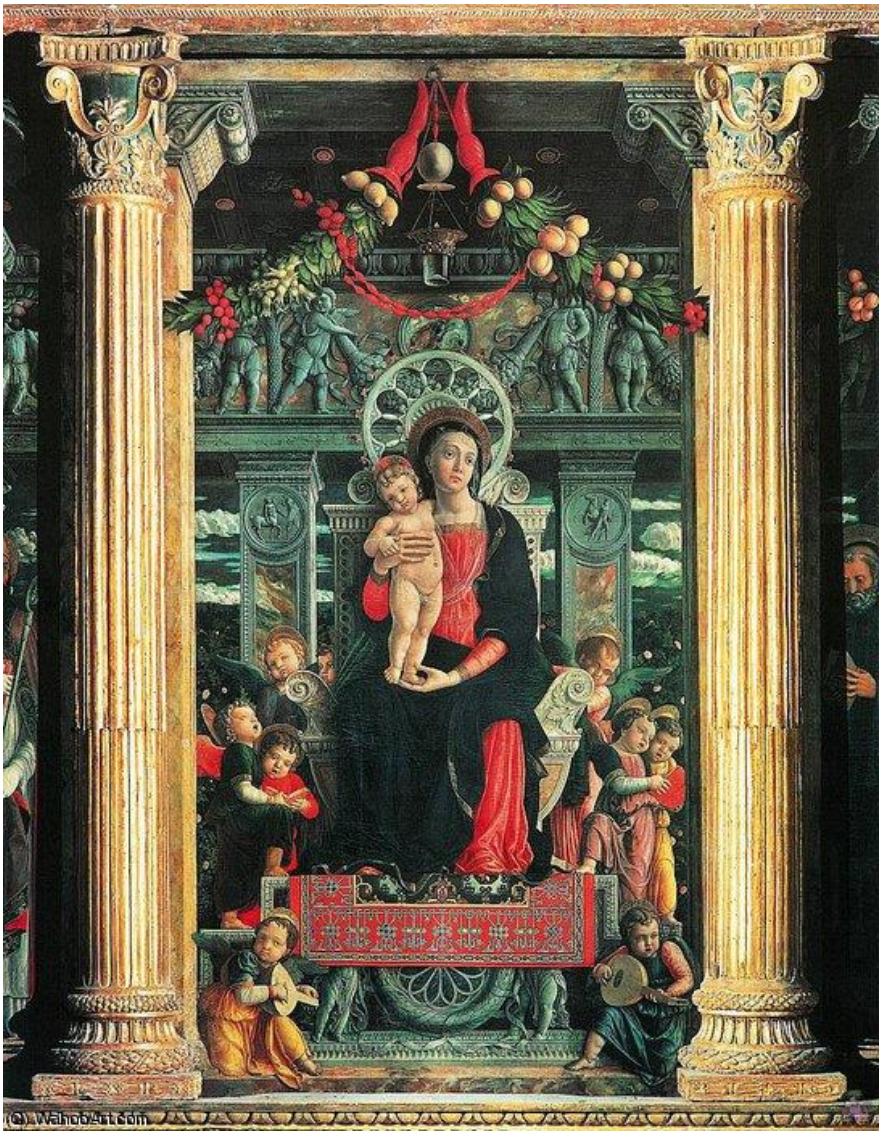
Kuva 3. Justus von Gent, Federico ja Guidobaldo da Montefeltro. Galleria Nazionale, Urbino, tempera puulle, noin 1475. 61
Kuva 4. Andrea Mantegna, San Zenon alttaritaulu. San Zeno Maggiore, Verona, tempera puulle (480 × 450 cm kokonaisuus), noin 1460–1465. 62
Kuva 5. Piero della Francesca, Battista ja Federico da Montefeltron diptyykki. Uffizin galleria, tempera ja öljymaalaus puulle, jokainen taulu (47 × 33 cm), noin 1472–1473. . 63
Kuva 6. Federico da Montefeltro. Pala Montefeltrosta detalji. 63
Kuva 7. Fra Angelico, Annalena alttaritaulu. San Marco, Firenze, tempera ja kulta puulle (202 × 180 cm), noin 1435. 64
Kuva 8. Fra Filippo, Barbadori alttaritaulu. Louvre, Pariisi, tempera puulle (244 × 208 cm), noin 1438. 65
Kuva 9. Pala Montefeltron, ripustettu muna. Pala Montefeltrosta detalji. 65
Kuva 10. Antonio dei Fissiragan haudan fresko Lodissa. San Francesco, Lodi, fresko, noin 1327. 66
Kuva 11. Pala Montefeltro, Jeesuksen kaulakoru. Pala Montefeltrosta detalji. 67
Kuva 12. Piero della Francesca, Madonna Senigallia. Galeria Nazionale, Urbino, tempera puulle (61 × 53,5 cm), noin 1478–1480. 68
Kuva 13. Jeesukseen kaulakorut. Pala Montefeltrosta ja Madonna Senigalliasta detaljit.. 68
Kuva 14. Ihmisen keuhkoputki. Piirros, www.portal.edu.ro. 69
Kuva 15. Masaccio, Madonna ja lapsi. Uffizin galleria, Firenze, tempera puulle (24,50 × 18,20 cm), noin 1426–1427. 69



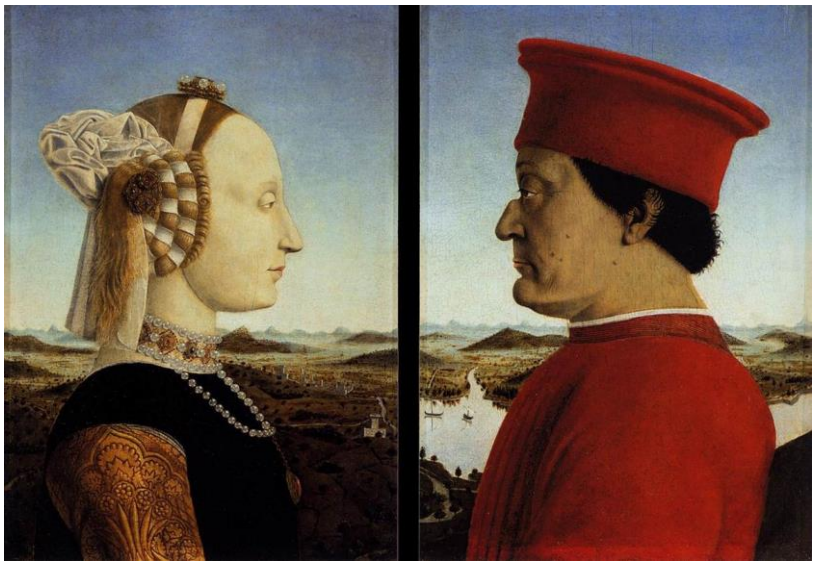
Kuva 1. Piero della Francesca, Pala Montefeltro. Pinacoteca di Brera, Milano, tempera puulle (251 × 172 cm), noin 1474.

Kuva 2. Andrea Mantegna, Madonna della Vittoria. Louvre, Pariisi, tempera puulle (280 × 166 cm), noin 1496.

Kuva 3. Justus von Gent, Federico ja Guidobaldo da Montefeltro. Galleria Nazionale, Urbino, tempera puulle, noin 1475.



Kuva 4. Andrea Mantegna, San Zenon alttaritaulu. San Zeno Maggiore, Verona, tempera puulle (480 × 450 cm kokonaisuus), noin 1460–1465.



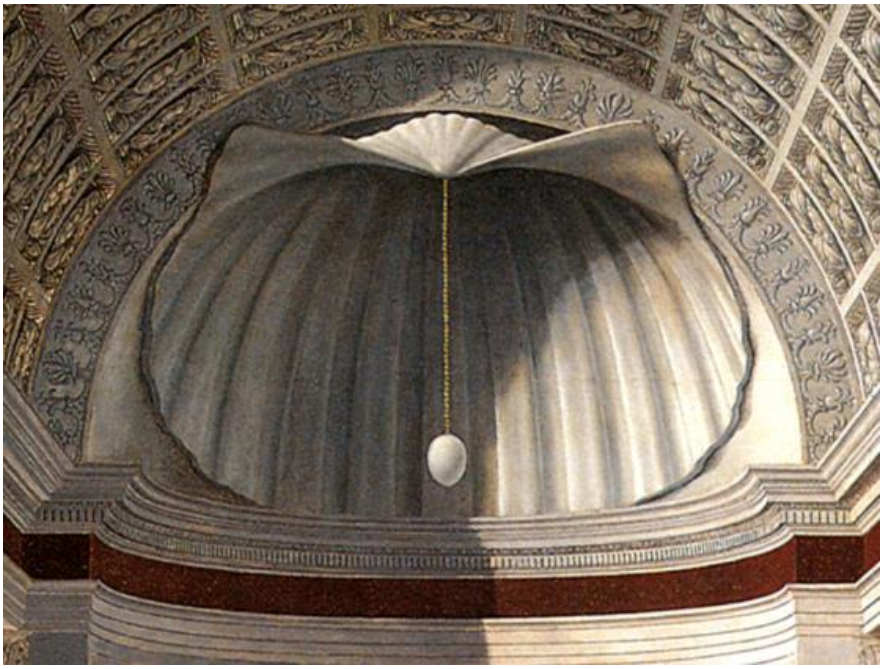
Kuva 5. Piero della Francesca, Battista ja Federico da Montefeltron diptyykki. Uffizin galleria, tempera ja öljymaalaus puulle, jokainen taulu (47 × 33 cm), noin 1472–1473.

Kuva 6. Federico da Montefeltro. Pala Montefeltrosta detalji.

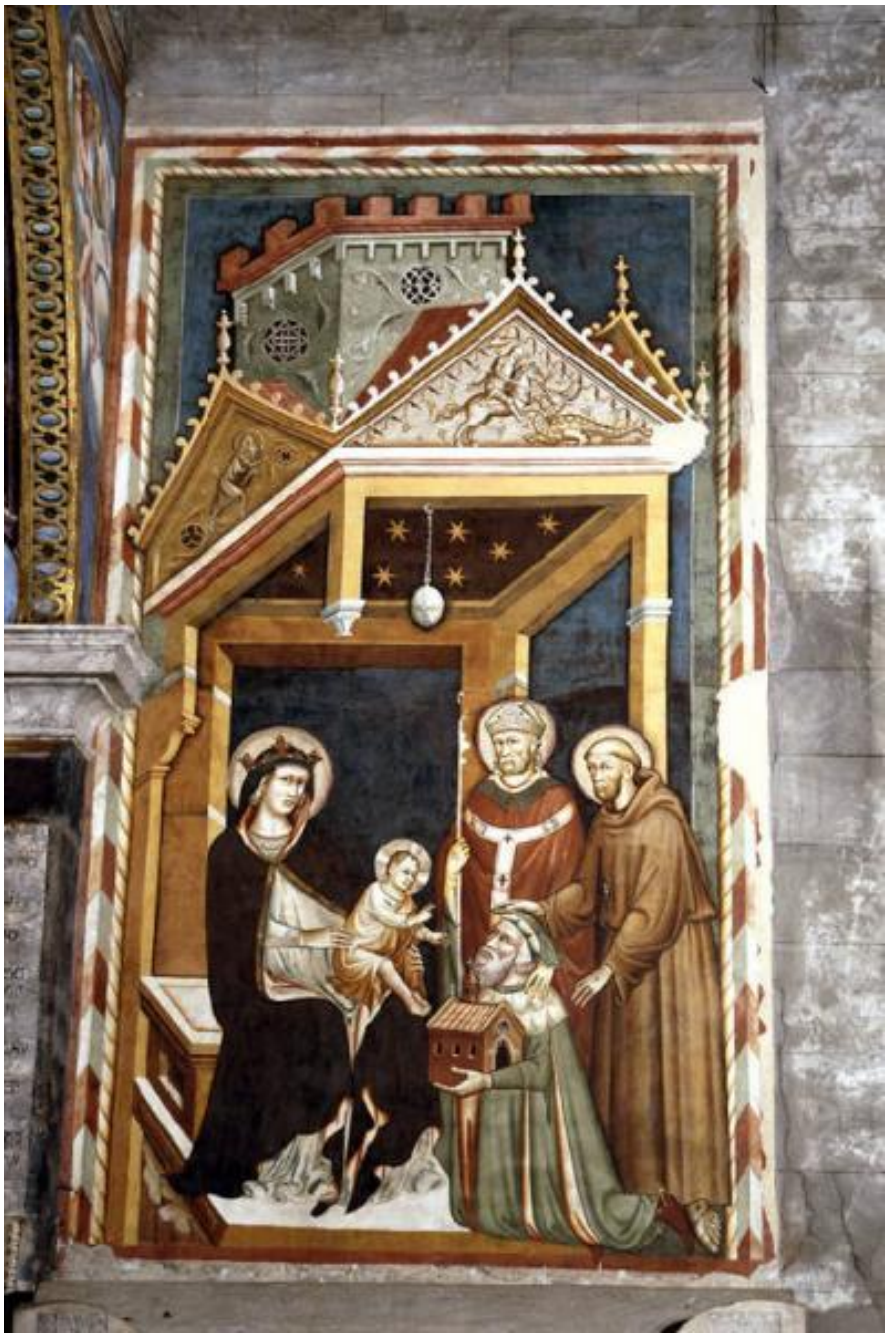
Kuva 7. Fra Angelico, Annalena alttaritaulu. San Marco, Firenze, tempera ja kulta puulle (202 × 180 cm), noin 1435.

Kuva 8. Fra Filippo, Barbadori alttaritaulu. Louvre, Pariisi, tempera puulle (244 × 208 cm), noin 1438.

.



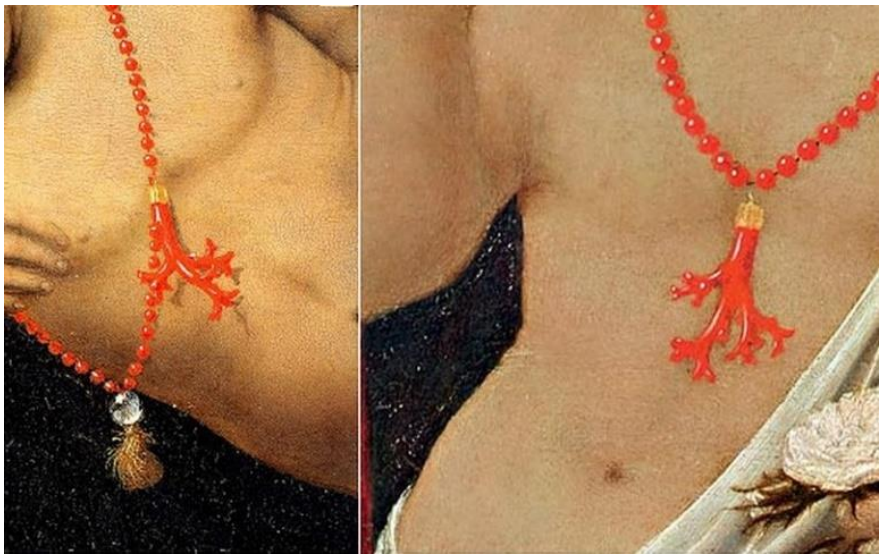
Kuva 9. Pala Montefeltron, ripustettu muna. Pala Montefeltrosta detalji.



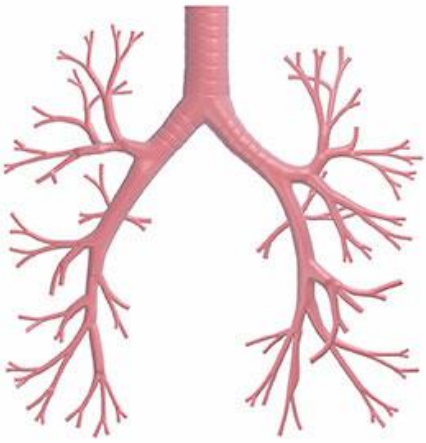
Kuva 10. Antonio dei Fissiragan haudan fresko Lodissa. San Francesco, Lodi, fresko, noin 1327.

Kuva 11. Pala Montefeltro, Jeesuksen kaulakoru. Pala Montefeltrosta detalji.

Kuva 12. Piero della Francesca, Madonna Senigallia. Galeria Nazionale, Urbino, tempera puulle (61 × 53,5 cm), noin 1478–1480.



Kuva 13. Jeesukseen kaulakorut. Pala Montefeltrosta ja Madonna Senigalliasta detaljit.



Kuva 14. Ihmisen keuhkoputki. Piirros, www.portal.edu.ro.

Kuva 15. Masaccio, Madonna ja lapsi. Uffizin galleria, Firenze, tempera puulle (24,50 × 18,20 cm), noin 1426–1427.