

 CARLO GINZBURG  
PIEROVO TAJEMSTVÍ

PIERO DELLA FRANCESCA,  
MALÍŘ RANÉ RENESANCE



edice každodenní život

ARGO





CARLO GINZBURG

# PIEROVO TAJEMSTVÍ

PIERO DELLA FRANCESCA,

MALÍŘ RANÉ RENESANCE

Edici řídí Martin Nodl  
Přeložila Hana Voráčová

Argo, 2020  
Copyright © Carlo Ginzburg, 1994  
Translation © Hana Voráčová, 2020

ISBN 978-80-257-3411-7 (váz.)  
ISBN 978-80-257-3582-4 (e-kniha)

# PŘEDMLUVA

1. Na těchto stránkách analyzuji některá z největších děl Piera della Francesca – *Křest Kristův*, *Bičování Krista* a cyklus z Arezza – ze dvou úhlů pohledu. Z pohledu zadavatele a z pohledu ikonografického. Formálním aspektům těchto děl se nevěnuji, poněvadž mi k tomu chybí kompetence (jsem historik, nikoli historik umění). Znamená to výrazné omezení. Může vůbec natolik omezený výzkum dosáhnout nějakých zásadních výsledků? Domnívám se, že ano: ze specifických důvodů, jež jsou vázány na vývoj bádání o Pierovi, a také z důvodů obecných.

2. V Pierově životopise nalezneme jen velmi málo jistých údajů a datovaných děl je v něm ještě méně.<sup>1)</sup> V takovéto situaci má badatel pocit, že se ocitl před hladkou skalnatou stěnou šestého stupně bez chytů. Vidíme na ní jen tu a tam pár nýtů: Pierovu přítomnost ve Florencii v roce 1439, kam následoval Domenika Veneziana; objednávka oltáře *Madonna della Misericordia* v Sansepolcro v roce 1445; freska v Rimini, vyobrazující Sigismonda Malatestu, je datována 1451; pracovní pobyt v letech 1458–1459 v Římě, doložený platbami papežské komory. Ostatní jsou jen dohady, nejisté nebo nepřímé zprávy, v lepších případech *post quem* a *ante quem*, jež celé dekády jeho života ponechávají ve vzduchoprázdnu.

Ve své velké knize o Pierovi z roku 1927 (posléze obohacené dodatky a novými poznatky z následujících třiceti pěti let)<sup>2)</sup> Roberto Longhi předvedl, jak může hlubší průzkum malířských textů doplnit chudou sekundární dokumentaci. Na tuto základní rekonstrukci Pierovy umělecké biografie musíme spoléhat dokonce i v současnosti. Bylo by ale s podivem, kdyby po více než půl století tento výklad nezaznamenal nějaké trhliny.

Prozkoumáme jednu: dataci *Bičování Krista* z Urbina.<sup>3)</sup> Slavná deska byla namalována kolem roku 1445. Toto poměrně rané vročení bylo zdůvodněno interpretací námětu obrazu, resp. spíše scény

v popředí, která byla v urbinském prostředí mezi léty 1700–1800 více rozpracovaná znalci urbinské historie, podle nichž světlovlasý mladík představuje Oddantonia da Montefeltro, zavražděného v roce 1444 dvěma proradnými rádci. Pierovo *Bičování Krista* by tedy upomínalo na nedávno tragicky zesnulého vévodu.

I když je tato mylná identifikace mladého světlovlasého muže s Oddantoniem zdokumentována teprve od pozdního 16. století, tedy celé jedno století po dokončení deskového obrazu, ucelená interpretace se neopírá o žádný reálný základ. Tehdy ještě nebyla zpochybňována a Longhi ji přijal jako tu „nejpravděpodobnější“, poněvadž se domníval, že datace je potvrzena formálními skutečnostmi: „Dokonce i sloh nás zavádí do doby před aretinskými freskami.“<sup>4)</sup> Na oprávněné námitky (i když nedostatečně zdůvodněné) Toesky, jenž ikonografickou interpretaci a pravděpodobnou ranou dataci posouval, Longhi v roce 1942 odpověděl tak, že jen potvrdil tehdejší kanonickou verzi: „A protože dílo místně náleží do Urbina, plyne z něj také tajemný moderní námět (postavy v popředí). Tím se vracíme k věrohodné dataci plynoucí z místní tradice, protože styl malby odpovídá dílům italských primitivů, z čehož jasně plyne, že aretinským freskám předchází a nenásleduje je.“

Je zřejmé, že Longhi by si vůbec nedokázal představit, že by se po stech, nebo dokonce po tři sta letech mohla objevit atribuce vycházející z místní tradice. Ale v oblasti ikonografie není nic nemožné. Jeho odborný pohled znalce byl v případě *Bičování Krista* zastřen jednou falešnou samozřejmostí výsostně slohové povahy, čímž došlo v jednom základním bodě ke změně Pierova malířského itineráře. Avšak nikoli definitivním způsobem. Když se k otázce v roce 1962 vrátil, přiznal se, „že je připraven posunout [dataci] o pár let“. A v tomto okamžiku se hypotéza o připomínce smrti Oddantonia stala překonanou. Ikonografický problém se opět otevřel. Longhi byl nadále přesvědčen, že je obraz namalován „v období předcházejícím freskám z Arezza“.<sup>5)</sup>

K dataci cyklu z Arezza a *Bičování Krista* se vrátím později. Nyní se omezím pouze na krátké zamyšlení obecného charakteru o problémech vzešlých z Longhiho argumentací a úvah.

To, že je pro Longhiho rozhodujícím momentem v analýze díla datace, víme. Ale jeho znalecké schopnosti by mohly mylně podporovat předpoklad, že datování typu „Cremona 1570“<sup>6)</sup> vede pouze

a jen ke slohovému zařazení. Ve skutečnosti se ale opírá o souběžnou kontrolu dlouhé řady dokladů: styl, životopisná data, rámování, méně často ikonografii atd. Je evidentní, že každý návrh datace vytváří průsečík výsledků slohové kritiky s výsledky pramenného výzkumu: tento průsečík, tato „shoda“ (abychom použili výraz Longhiho) je ale cílem, nikoli východiskem. Které druhy souborů dat v konkrétní strategii bádání váží víc a určují podmínky shody? Odpověď je na každý pád odlišná. V tom, který zkoumáme my, je odpověď jasná: skupina mimoslohová, přesněji řečeno ikonografická data. Je signifikantní, že Longhi ještě před změnou názoru v roce 1962 otevíral diskusi nad datací desky ikonografickým určením. Pokud byl deskový obraz interpretován jako připomínka smrti Oddantonia, dostávala jeho datace poměrně přesné ohraničení – několik let po roce 1444. (Musíme vyloučit, že by Federico da Montefeltro, pravděpodobný zadavatel desky, o jejíž interpretaci diskutujeme, čekal příliš dlouho na připomínku svého zavražděného bratra.) Avšak z Longhiho argumentace je zřejmé, že data slohové kritiky nabízejí méně přesné chronologické indikace: „předcházející aretinským freskám“, „jasné předznamenání spíše než ovlivnění aretinskými freskami“. K tomuto termínu *ante quem*, podle Longhiho odpovídajícímu roku 1452, se přiřadil doposud nevyslovený termín *post quem*: nejstarší části oltáře *Madonna della Misericordia* v San Sepolcro, objednaného v roce 1445 a pravděpodobně dokončeného v téže době, nebo brzy poté. Z toho plyne, že v případě *Bičování Krista* se Longhi ocitl před dilematem datace s odchylkou dvou až tří let (na základě ikonografie) a datace umožňující odchylku více než dvojnásobnou (zhruba sedm let). Pro vědce snažícího se o co nejpřesnější dataci vyvstal problém, zda je první slučitelné s druhým: slučitelné, nikoli shodné, protože o shodě se nedalo mluvit. Longhiho názor, podle něhož ikonografie *Bičování Krista* „může být správně interpretována jako vzpomínka na Oddantonia (...) pouze na základě formální shody“, <sup>7)</sup> by mohl chybně podpořit fakt, že dvě skupiny, ikonografická a slohová, by měly mít ve vztahu k dataci stejnou váhu. Přitom je naprosto zřejmé, že v tomto případě je důležitější první (pokud je ikonografie silně stereotypní, může tomu být naopak). „Forma“ se pokoušela o určitý druh práva veta – když se ikonografická hypotéza jeví jako neslučitelná se závěry

slohové kritiky. Návrh na přesnou dataci přesto musel vyplynout z ikonografie. Bylo zapotřebí celých třiceti pěti let, aby převládl opačný názor a Longhiho postupně přivedl ke zpochybnění absurdní ikonografické interpretace vázané ke jménu Oddantonio a k přibližné dataci. V tomto časovém prodlení je možné rozpoznat jistý druh příklonu i od znalce (dokonce takového znalce, jako je Longhi) k možnostem přesné datace vycházející z ikonografie, která se vztahuje k externě zdokumentované události. Jedná se o všeobecně oprávněnou opatrnost (i když tomu tak v tomto konkrétním případě nebylo). Tímto tvrzením však v žádném případě nevyvrácíme velké úspěchy dosažené prostřednictvím metody slohové nebo kulturní datace v prostředí dějin umění; především v dějinách národů bez písemností; v dějinách národů, které nám zanechaly pouze nerozlučitelná nebo nedostatečná písemná svědectví.<sup>8)</sup> Je ale třeba vzít v úvahu také skutečnost, že datace založené pouze na slohových souvislostech nabízejí tvrzení typu „x“ dříve než „y“ a později než „z“. „Před“ za „po“ je možné prohodit v absolutních časových ukazatelích – možná, že dokonce *ad annum* – pouze srovnáním slohové analýzy s historickými prameny. Longhi jednu svou úvahu o raném krucifixu Benozza Gozzoliho ukončuje delikátním prohlášením: „A jen tak tak (...) že se neubráním dodat: v Montefalco v roce 1450.“<sup>9)</sup> Bere však v úvahu pouze potvrzenou, nikoli domnělou dataci Benozzových fresek v Montefalco. Pokud se však posun datace z důvodu slohové kritiky týká děl ve své době již datovaných, riziko, že se dopustíme chybných výkladů, výrazně zesílí. To je patrné v poslední Longhiho úvaze o dataci *Bičování Krista*. Když došlo k tichému odmítnutí chybného data, založeného na mylné ikonografické interpretaci, Longhi se omezil jen na souhlasné vyjádření s tím, že je deska mladší než cyklus v Arezzu. V jakém roce však začal Piero na nástěnných malbách v Arezzu pracovat? Nejopatrnější odpověď zní: po roce 1452, po roce, ve kterém zemřel Bicci di Lorenzo, který výzdobu chóru kostela San Francesco započal (avšak existují také názory, že se Piero mohl k Biccimu, tehdy již nemocnému, přidat o pár let dříve). Je pravda, že Longhi přeměnil termín *post quem* v absolutní datum, přičemž se opíral o slohovou kontinuitu mezi nejstaršími částmi cyklu z Arezza a freskami v Rimini, datovanými 1451 (pevný bod), znázorňujícími Sigismonda Malatestu.<sup>10)</sup> Avšak



přechod k absolutní dataci je evidentně svévolný, protože nevíme, jakou rychlostí se Pierův styl během těchto let měnil. Pokud se vrátíme k dataci *Bičování Krista*, tak vidíme, že se termín *ante quem* „před cyklem z Arezza“ postupně posouvá k termínu *post quem* (po roce 1452). Později se pokusím ukázat, že toto datum, samo o sobě nejisté, musí být opraveno jak z hlediska relativní chronologie, tak z hlediska chronologie absolutní.

3. To všechno jen dokazuje, jak je i pro excelentního znalce, jakým je Longhi, obtížné datovat dílo pouze na základě stylu, bez úplné, nebo alespoň částečné existence externích pramenů. S tímto problémem se potýkáme téměř během celé pracovní aktivity Piera (pokud z něj vytvořím vzor velkého metodologického případu i nezávisle na jeho umělecké výjimečnosti). Možné určení data vzniku *Bičování Krista* se pohybuje v bezmála třicetiletém rozmezí; někteří vědci dokonce považují *Křest* za zralé dílo, nikoli za dílo raného mládí.<sup>11)</sup> V mnoha případech se jedná o naprosto absurdní dataci, aniž by byli dotyční z řad milovníků této disciplíny vyloučení. Avšak ten, kdo zpochybňuje činnost Piera v Rimini v roce 1451 nebo v Římě v letech 1457–1459, potvrzené datovanou freskou nebo záznamy papežské komory, by se sám z vědecké diskuse vyřadil, samozřejmě pokud by neprokázal, že datum je falešné, popřípadě že záznam je nepřesný, což je teoreticky možné. V tomto případě by ale důkazní břemeno leželo na tom, kdo by chtěl dokázat falzifikaci nebo chybu.

Ve skutečnosti bývá při dataci, s méně či více přesvědčivými výsledky, linie slohového vývoje vždy přiřazována k disponibilním doložitelným pramenům. (To podle mého názoru tiše dokládá, že při konečné přesné dataci mají stylové údaje menší váhu.) V případě Piera je nutné pevné body mnohonásobit: to znamená, obohatit příslušný *dossier* nepřímých pramenů – v první řadě ten, který se vztahuje k zadavatelům.

4. Pramenný výzkum o objednavatelích Pierova díla se zastavil v prvních desetiletích tohoto století: ve své podstatě na studii G. Zippela, která mapovala práce uskutečněné ve službách Pia II. v Římě.<sup>12)</sup> Studie M. Salmiho o zadavatelích cyklu z Arezza, zpracovaná o několik let dříve, nebyla rozpracována – ani takovým vědcem, jakým

byl C. Gilbert.<sup>13)</sup> Stejně tak biografické údaje, které tvoří možná nejužitečnější část objemné monografie E. Battistiho, publikujícího nové údaje o období pobytu Piera v Borgo San Sepolcro, se netýkají datace děl (pokud vyloučíme upomínku na oltář *Madonna della Misericordia*).<sup>14)</sup>

Namísto rekonstruování zadavatelů Pierových děl na základě archivních či knihovních pramenů probíhalo jejich rozluštění pouze na základě samotných děl: přesněji řečeno jejich ikonografie. V posledních letech byly ikonografické nebo ikonologické výzkumy,<sup>15)</sup> abychom používali termín, který vešel v úzus, o Pieru della Francesca velmi početné: některé vynikající, jiné vskutku nepřesvědčivé, nebo dokonce chybné. To je nevyhnutelné, i když vnější pozorovatel této disciplíny musí být v některých případech poněkud zmaten minimálními požadavky na vědeckou přesnost. Neuspořádaná linie laciných, na sebe navazujících ikonologických hypotéz na stránkách Battistiho knihy, které se vzájemně často popírají, vede k úsudku, že obtížnost kontroly v této disciplíně dává prostor všem možným dohadům.<sup>16)</sup>

Z čeho se tato obtížnost skládá, brzy vysvětlím. Nepříliš komplexní nářázky odhalené ikonology v Pierově díle předpokládají existenci specifických programů, jež byly malíři navrženy zadavatelem nebo jeho zprostředkovatelem. O těchto programech se ale nedochovalo vůbec žádné svědectví. Možná je tomu tak proto, že byly předávány ústně, nikoli písemně. Až potud nejde o nic zajímavého: je opravdu velmi vzácné, aby se před polovinou 16. století zachovaly detailní ikonografické programy. Avšak riziko vystavět kolem díla interpretativní předsudky, založené pouze na domněnkách, je velmi silné. Předsudečné kruhy do sebe radostně zapadají a celá konstrukce se pohupuje v prázdnotě (analogie s riziky v dataci výhradně na slohovém základě je evidentní). Při mnoha ikonologických výzkumech se často stává, že se dílo stane podkladem pro sérii volných asociací, převážně založených na údajném odhalení symbolů.

Jiné výzkumy, například ty o rolnické, převážně orální kultuře předindustriální společnosti, se na počátku potýkají s podobnými problémy.<sup>17)</sup> Východiskem není eliminace potřeby revize pramenů, nýbrž vypracování adekvátních kontrolních mechanismů. Tím nechceme (aby bylo jasno) omezit aktivitu interpreta na pouhou identifikaci

jednoznačných významů přisuzovaných dílu malíře nebo přání zadavatele. Avšak bez tohoto předběžného průzkumu interpret riskuje prezentaci vlastních výplodů jako obohacování, nebo dokonce prohlubování významů v dílech Piera (nebo Tiziana). Příklady těchto směšných úsudků jsou dnes časté.<sup>18)</sup> Jako velmi případný se proto jeví návrh zformulovaný Gombrichem, abychom začali nejdříve archivním výzkumem a hledáním pramenů, nikoli analýzou symbolů, protože jen tak se vyhneme tzv. „divoké ikonologii“.<sup>19)</sup> Existuje však ještě další kontrolní prvek, který umožňuje záběr možných interpretací zúžit: výzkum zadavatelů. Jistě, pokud budou zadavatelé odhaleni na bázi ikonologické interpretace díla, opět se ocitneme v začarovaném kruhu. Nezbyvá než současně provádět výzkum na dvou frontách, výzkum zadavatelů a ikonografie, a údaje obou těchto skupin spojit. Na těchto stránkách jsem se o to pokoušel.

5. Abychom ukázali limity studia Pierových obrazů (a uměleckých děl obecně) na čistě slohovém základě, začali jsme s problematikou datace. Tu lze nejspíš vysvětlit profesionálním zvykem historika, který tváří v tvář jakémukoli svědectví (včetně obrazů) se především ptá: „Kdy?“ (a hned poté „Kde?“). Avšak datace představuje pouze první krok, vedoucí k historické četbě uměleckého díla. Skupina sekundárních pramenů vztahujících se k ikonografii a k zadavatelům, kterou navrhuje propojit s výsledky slohové analýzy, navíc předznamenává další problematiku (otřepanou, avšak opravdu reálnou) vztahu mezi uměleckým dílem a společenským kontextem, v němž vzniklo.

Tato záležitost je v jistém smyslu nepřímě nahlížena pouze z tohoto úhlu: vyjít ze základní potřeby (datace), jež je zásadní pro každého, kdo má k uměleckým dílům vztah a kdo se nespokojí pouhým estetickým zážitkem. Důvod je následující. Příliš často je propojení uměleckého díla s určitým kontextem postaveno na příliš zjednodušujících základech – jako příklad můžeme uvést nedávnou interpretaci díla Piera della Francesca „patriarchální a zemědělská Umbrie“.<sup>20)</sup> Tváří v tvář variacím metafor (již tak nešťastné) „základna/nadstavba“ mají méně zainteresovaní čtenáři nebo vědci, kteří z ideologických důvodů odmítají sociální kontext uměleckého výrazu, zcela volné pole působnosti.

Mnohem komplikovanější je bezvýhradné zamítnutí (ale také mnohem těžší a náročnější v praxi) analytické rekonstrukce složité sítě mikroskopických vztahů, které každý umělecký produkt, i ten nejobyčejnější, předkládá.<sup>21)</sup> Podklady plynoucí ze slohové volby, ikonografických modulů a vztahů se zákazníky jsou často potřebné, jak jsme již viděli, i pro takovou činnost, jakou je datace. Mnohem ambicióznější meta, než jsou sociální dějiny uměleckého výrazu, by mohla být dosažena pouze zintenzivněním těchto analýz – nikoli napříč paralelními součty série uměleckých fenoménů se složkou ekonomicko-sociální.

Tímto směrem se nejodvážněji vydal Warburg. Jeho úvahy<sup>22)</sup> dokládají obsáhlost pohledu a bohatost analytických nástrojů v částech vztahujících se k rozluštění symbolů, s nimiž je tradičně spojována „warburgova metoda“. Je třeba si také povšimnout, že zřetel k sociálnímu a kulturnímu kontextu zachránil Warburga před přepjatou interpretací, kterou v téže době trpěl i velký vědec Panofsky (raději nemluvme o některých jeho žácích). K duchu bádání Aby Warburga se nejvíce kloní kniha M. Baxandalla o italském malířství quattrocenta, v níž je sloh zkoumán ve vztahu ke konkrétním sociálním zkušenostem a situacím, navíc s velmi originálními závěry.<sup>23)</sup>

6. Časy, v nichž byli historikové přesvědčeni, že musí pracovat pouze s psanými dokumenty, jsou dávno pryč. Již Lucien Febvre nabádal ke zkoumání travin, tvarů polností, tvarů měsíce: proč tedy ne také obrazů, například obrazů Piera? Ty jsou také – mimo jiné – prameny politických a náboženských dějin. O interdisciplinárních výzkumech se již hovořilo až příliš (aniž by se praktikovaly). Není však pochyb o tom, že historikové a historikové umění mají pro společnou práci všechny dobré důvody; každý se svými nástroji a vlastními vědomostmi, jimiž by mohli dosáhnout mnohem hlubšího porozumění než pouhého obrazového svědectví.<sup>24)</sup> Kdo se zabývá čistě historickou perspektivou a rozhodl se nevstoupit do prostředí slohového, neměl by vznášet námitky.

Metody a závěry tohoto zkoumání se mi ale jeví jako odlišné, a možná i jako ambicióznější. Musel jsem počítat s omezeností své průpravy, která mi nedovoluje zcela se utkat se studiem Pierovy

malby, proto jsem se pokusil zrušit oborové zaměření. Mé chování je chováním někoho, kdo se nevydal přímo na nepřátelské, avšak zcela jistě na cizí území. Pokud mi v Pierově malbě jako svědectví posloužila znalost náboženského života 15. století, nebo pokud mi pomáhala při rekonstrukci okruhu aretinských zákazníků, mohl bych si udržet s historiky umění mírumilovný vztah. Ale kdybych pohled na Piera vedl jinudy, třeba v linii chronologie některých jeho největších děl, bude můj výzkum pravděpodobně vyznívat jako provokace. Můžeme se vsadit, že by se vynořila nějaká výzva, která by mě pobídla, abych se vrátil tam, kam patřím.

Z principiálních důvodů jsem přesvědčen, že podobné výpravy by se měly provádět častěji. Neuspokojení plynoucí ze vztahu oddělených oborů, považované za umělé, se často vysvětluje jako protiklad (jak jsme již uvedli, častěji zmiňovaný než praktikovaný) výsledků různých disciplín. Mnohem užitečnější než tato vrcholná setkání, které nakonec zanechají všechno tak, jak bylo, by mohlo být spíše setkáním nad konkrétními problémy – například nad problematikou datace a výkladu jednotlivých děl, kterou řešíme právě v této knize. Jen tak se mohou do odborné debaty dostat nástroje, prostředí a řeč jednotlivých disciplín. A začít můžeme u historického výzkumu.

Velmi děkuji Augustu Campanovi, jemuž jsem poskytl první výsledky tohoto bádání; E. Agnolettimu, který mne vedl v Archivio della Curia di San Sepolcro; Giorgiovi E. Ferrarimu, Micaele Guarino Buzzoniové, Marité Hirschhoff Grendiové, Pieru Lucchimu, Cristině Mundaciové, Agostinu Paravicini Baglianimu, Vittoriu Perimu, Odile Redonovi, kteří mi pomohli v objevování ilustrací; bologneským studentům, s nimiž jsem během semináře, konaného v akademickém roce 1979–1980, plodně diskutoval o výzkumu, kterým jsem se právě zabýval. Z přátel, jimž jsem svůj rukopis dal přečíst, obzvláště s velkou vděčností vzpomínám na Enrika Castelnova, Gianniho Romana a Salvatora Settise, kteří mě upozornili na chyby a nepřesnosti.

Bologna, březen 1981

# PŘEDMLUVA K NOVÉMU VYDÁNÍ

*Pierovo tajemství* vyšlo v roce 1981 jako první titul dnes již zaniklé edice „Microstorie“. Vydání, publikované v „Saggi“ více než o deset let později, je nejen odlišné od prvního, ale také od třetího (1982, vícekrát vydané), které zahrnovalo jednu novou předmluvu.<sup>1)</sup> Obrazový doprovod byl rozšířen. K textu, opraveném ve vícero bodech, přibýly čtyři nové dodatky (dva se již objevily v časopisech, další dva dosud publikovány nebyly). První a druhý potvrzuje nebo upravuje ve světle mých poznatků či zjištění jiných závěry, které jsem zformuloval již v minulosti; čtvrtý a třetí analyzují jeden historiografický uzel a některé jeho teoretické implikace.<sup>2)</sup> Všechny se z různých úhlů dotýkají otázky, která u zrodu mého bádání stála.

K této otázce bych se zde rád krátce vrátil. Mám totiž pocit, že nebyla zcela pochopena, případně byla pouze ignorována (kromě jedné výjimky, o které se hned zmíním) těmi, kteří o této knize diskutovali, a to většinou jen proto, aby částečně nebo zcela odmítli její závěry.

Na prvních řádcích předmluvy prvního vydání jsem upozorňoval, že nebudu mluvit o „aspektech ve vlastním slova smyslu formálních“ děl, kterými jsem se zabýval (*Křest Kristův*, cyklus z Arezza, *Bičování Krista*), ale pouze o jejích zadavateli a o ikonografii. Někdo napsal, že z touhy po tom, abych byl přijat, jsem ignoroval všechny „umělecké“ faktory; někdo jiný poukázal na zprávy o možných zadavateli a Pierových inspirátorech a označil je s povýšenou ironií za „informace, kterými se zabývá spíše mikrohistorie umění“.<sup>3)</sup> Chtěl bych upozornit na to, že můj experiment byl přece jen komplexnější. Jednoznačně metodologický protiklad mezi formálními (nikoli „uměleckými“, prosím pěkně) a neformálními aspekty měl ambiciózní účel: vstoupit do prostředí, do prostředí chronologie děl, které znalci odjakživa považovali za vlastní.

Jediný vědec, který se implikacemi tohoto postupu bádání zabýval, byl, pokud se nemýlím, Giovanni Romano. V předmluvě

druhého vydání svých *Studi sul paesaggio* (1991) si jich všimal, přičemž použil mnou užitou metaforu, že „problém ‚kontroly‘ má být chápán v podmínkách vzájemnosti a historický a slohový ‚pevný bod‘ činnosti Piera della Francesca v Rimini v roce 1451 musí převládat nad vodítky získanými prostřednictvím zadavatelů, ať již jsou skuteční nebo pravděpodobní“.<sup>4)</sup> Pokud se problém předkládá v těchto termínech, tak okamžitě zmizí: je zřejmé, že sekundární prameny mají menší váhu než jistá data. Avšak dvojice adjektiv „historický a slohový“ skrývá jednu potíž: tu, s níž jsem se potýkal ve dvou zmíněných článcích G. Romana. Předmluva k *Pierovu tajemství* a úvaha *Datazione assoluta e datazione relativa: sul metodo di Longhi* (*Absolutní a relativní datace: o Longhiho metodě*, zde publikována jako *Dodatek IV*). Sloh je jistě historickým fenoménem vázaným na dočasný kontext v linii ověřitelného principu.<sup>5)</sup> Ale datování slohových ukazatelů se může přiřadit k absolutní chronologii pouze prostřednictvím mimoslohových ukazatelů, jako například datum uvedené na Pieroově fresce v Rimini. Neunavím se opakováním, že bez tohoto data by freska neznamenal pevný, nepopíratelně záchranný bod (alespoň do objevení důkazu, který jej vyloučí) pro absolutní chronologii Pieroových děl.<sup>6)</sup> To neznamená, že dějiny umění jsou chaotickou disciplínou nebo že úsudek znalců je křehčí než úsudek historiků.<sup>7)</sup> I. Avšak relativní charakter čistě slohové datace klade přesné hranice jejím demonstrativním možnostem. Datum 1459, nabízené Lucianem Bellosim jako termín *ante quem* pro dokončení fresek Pierem v Arezzu, se jevil jako nevyvratitelný (nejdříve i mně), protože se opíral o jasně mimoslohový prvek: datum smrti Giovanniho di Francesco, autora spodní části oltáře, který se k těmto freskám vztahoval. Jednalo se, v aristotelovských termínech, o *tekmerion*, o jeden přirozený a potřebný důkaz, ve své podstatě důležitější než *semeia*, což znamená nahodilý důkaz, který je součástí normální praxe historického poznání, a to nejen uměleckohistorického.<sup>8)</sup> Přirozeně, že také důkazy musí být podrobeny analytické kontrole: v *Dodatku I* vysvětluji, proč datum smrti Giovanniho di Francesco a argumentace, která se o něj opírá, podle mého názoru nedrží pohromadě. Ale také jsem se zde pokusil zdůraznit, mimo faktická data, otázku obecné povahy: není možné hovořit o uměleckých fenoménech v historické perspektivě bez propojení faktů slohových a mimoslohových.