

תפילה בכוונה תחילה: דיוקן רופא האפיפיור של ברניני*

ליאור אביב, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

תקציר



תמונה 1:

ג'אנלורנצו ברניני,
גבריאלה פונסקה,
1668–1673, קפלת
הבשורה, כנסיית סן
לורנצו אין לוצ'ינה,
רומא

ג'אנלורנצו ברניני (1680–1598) (Gianlorenzo Bernini) פיסל בין השנים 1668–1673 את דיוקנו של גבריאלה פונסקה (Gabriele Fonseca) (תמונה 1), מי שהיה רופאו הפרטי של האפיפיור במחצית המאה השבע־עשרה. הדיוקן נמצא עדיין במקומו המקורי ברומא – כנסיית סן לורנצו אין לוצ'ינה (San Lorenzo in Lucina), בתוך קפלת הבשורה (Cappella della SS. Annunziata), שגם אותה תיכנן האמן. דיוקן זה משתייך לתופעה שברחבי איטליה לבדה מונה לפחות כמאה יצירות, כתשעים מהן פוסלו בין מחצית המאה השש־עשרה לתחילת המאה העשרים וממוקמות ברומא: הצגת פסלי דיוקנאות המנוחים בתנוחת תפילה, ומיקומם מעל למצבת הקבר או הסינוטוף (מצבת קבר ריקה) שלהם.

הצגת פונסקה את דיוקנו באופן זה מעלה לפחות שתי שאלות, שמאמר זה ינסה לספק להן הסברים אפשריים: כיצד שירת פסל זה את המזמין? וכיצד הוא שירת את

הצופים בו? בלי להמעיט מחשיבותו של האמן עצמו, כדי להשיב על שאלות אלה נתרכז להלן במספר נושאים בסדר הבא: הכנסייה שבה נמצאת היצירה; סקירה קצרה של מסורת מצבות הקבורה בתרבות המערב; בחינת התופעה שאליה משתייכת יצירה זו; הכרת סיפור חייו של המזמין; וניתוח הקפלה שלו. בסיומה של סקירה זו יהיה בידינו מידע שיסייע לקריאת דיוקן פונסקה בהקשרו המקורי, ובאמצעותו ניתן יהיה לספק תשובות אפשריות לשאלות שהועלו, וכן לאפשר בחינה נוספת של יצירות אחרות השייכות לתופעה זו במחקרי המשך.

* מאמר זה מוקדש לד"ר יוני אשר שנלקח מאיתנו בצער רב בינואר 2024. יוני הנחה אותי שנים רבות באהבה, מסירות וכשרון רב, ועסק בין השאר בחקר מצבות קבורה של המאה ה־16 בנפולי. אני מבקש להודות לפרופ' נירית בן-אריה דבי, המנחה שלי, אשר גם בעת כתיבתי את מאמר זה העירה והאירה במקצועיות רבה ואישיות גדולה.

הקדמה

מי שיטייל ברומא ברגל, יעבור קרוב לוודאי ברחוב מרכזי ששמו ויה דל קורסו (Via del Corso), שאורכו כקילומטר וחצי ורוחבו כעשרה מטרים, והוא מתפרס בין פיאצה ונציה (Piazza Venezia) בקצהו האחד ופיאצה דל פופולו (Piazza del Popolo) בקצהו השני. הפוסעים ברחוב זה נחשפים למגוון עשיר של מונומנטים, הנעים בין העתיק למודרני: מעמוד מרקוס אאורליוס (Marcus Aurelius) מהמאה השנייה לספירה,¹ דרך כנסיות בארוקיות ססגוניות ועד לחנויות עכשוויות. בכניסה לרחוב זה מפיאצה דל פופולו לכיוון פיאצה ונציה, במרחק של כחמש דקות הליכה בלבד, פנייה ימינה תוביל את המבקרים לכנסיית סן לורנצו אין לוצ'ינה (תמונה 2), החבויה מאחורי שער ברזל.



תמונה 2: כנסיית סן לורנצו אין לוצ'ינה, תחילת בנייה במאה החמישית, רומא

עם המעבר מבעד לשער, רגע לפני הכניסה לתוך הכנסייה, אפשר להבחין – נוסף על שרידי כתובות עתיקות המשובצים בקירות – גם ביצירה פיסולית מודרנית מעניינת של האומן טימותי שמאלץ (Timothy Schmalz) (תמונה 3).

פסל הברונזה מציג דמות אדם לבוש סחבות שפניו מציצים מהמצנפת המכסה אותו. סימני הצליבה שבידיו וברגליו מלמדים שמדובר בישו, ומאחוריו ציטוט דבריו מהבשורה על פי מתי, פרק כה, פסוק לה: "אַרְחָה הַיְיְתִי וְתֶאֱסָפוּנִי"².

1 לקריאה והרחבה על אודות עמוד מרקוס אאורליוס: E. T. Wolfram, 'Depicting Barbarism on Fire: Architectural Destruction on the Columns of Trajan and Marcus Aurelius', *Journal of Roman Archaeology*, 24 (2011), pp. 283–312; M. Beckmann, 'The Column of Marcus Aurelius', M. Van Ackeren (ed.), *A Companion to Marcus Aurelius*, West Sussex 2012, pp. 249–263. צילום עמוד מרקוס אאורליוס בספר הבא: M. Beckmann, *The Column of Marcus Aurelius, The Genesis & Meaning of a Roman Imperial Monument*, Chapel Hill 2011, p. 6, Fig. i.2.

2 לאתר הרשמי של האמן: [/https://timothypaulschmalz.com](https://timothypaulschmalz.com)



תמונה 3: טימותי שמאלץ, אורח הייתי ותאספוני, 2016, פתח כנסיית סן לורנצו אין לוצ'ינה, רומא

ההיסטוריה של כנסייה זו מתחילה במאה הרביעית לספירה, אז עמד באותו המקום ביתה של אישה נוצרייה בשם לוצ'ינה (Lucina), ובו היא אירחה את האפיפיור בן אותה עת. במאה החמישית הפך מבנה זה למקום פולחן ציבורי נוצרי, בתחילת המאה השתי-עשרה הוא הפך לכנסייה ועבר שינויים נוספים, ולקראת שנת היובל של 1650 הכנסייה שופצה והורחבה. במסגרת העבודות שהסתיימו בשנת 1652, התווספו לכנסייה קפלות צדדיות, והרביעית שבהן מימין מכונה "קפלת הבשורה". קפלה זו נרכשה בשנת 1651 על ידי גבריאלה פונסקה, ואת תכנונה ועיצובה הוא הזמין מהאומן המפורסם ג'אנלורנצו ברניני, שעבד עליה בין השנים 1662-1664.³ דיוקן פונסקה (תמונה 1), נושא המאמר הנוכחי, שברניני עצמו פיסל בין השנים 1668-1673, הוצב בה כנראה לאחר מותו של פונסקה.⁴

דיוקן פונסקה משתייך לתופעה מעניינת ששיאה במחצית המאה השבע-עשרה, בעיקר בכנסיות ברומא: פסלים המציגים את פניו ואת חלק גופו העליון (בוסט) של המנוח כשידיו בתנוחת תפילה, אשר הוצבו מעל לקבר או לסינוטף שלו. תופעה זו אינה זניחה: גם אם מתמקדים ברומא בלבד בין השנים 1560 ל-1720, ומצטמצמים רק לדמויות אנשי החולין, אפשר לאתר כארבעים פסלים כאלה.⁵ מאחר שדיוקן פונסקה הוא למעשה חלק ממצבת הקבר שלו, לשם קריאתו בהקשרו האומנותי והחברתי נתחיל בסקירה קצרה של מסורת מצבות הקבורה בתרבות המערב.

3 צ'ארלס שריבנר מציין שבניית הקפלה החלה בשנים 1663-1664, ראו: C. Scribner III, 'Transfigurations: Bernini's Last Works', *Proceeding of the American Philosophical Society*, 135, no. 4 (1991), pp. 490-509, at p. 496.

4 E. Erwee, *The Churches of Rome, 1527-1870*, Vol. I, London 2014, pp. 283-285; Roma, Milano 2013, p. 253; F. Barry, 'New Documents on the Decoration of Bernini's Fonseca Chapel', *The Burlington Magazine*, 146, 1215 (2004), pp. 396-399, at p. 398; A. Angelini, 'Giuseppe Mazzuoli, la bottega dei fratelli e la committenza della famiglia De' Vecchi', *Prospettiva*, 79 (1995), pp. 78-100, at pp. 78-79; B. Roloff and P. Gunn, *Le Chiese di Roma*, Milano 1982, p. 270. קאררי, במאמרו הודן בקפלה ובדיוקן עצמו, מתארך את הפסל לשנים 1674-1675, ראו: G. Careri, 'Il busto di Gabriele Fonseca, nel "bel composto" di Bernini', A. Gentili, F. Morel e C. C. Via (cura), *Il ritratto e la Memoria, Materiali* 3, Roma 1993, pp. 195-203, at p. 195.

5 אף שבפועל התופעה רחבה עוד הרבה יותר, ומתפרסת לפחות בין השנים 1567 ל-1934 גם במקומות נוספים באירופה.

סקירת מסורת מצבות הקבורה בתרבות המערב עד למאה השבע-עשרה⁶

ביוון ורומא העתיקות שימשה המצבה כאמצעי להנצחת המנוח ועולמו, ולשם כך היא פנתה לעֶבְרו ולא לעתידו.⁷ מנגד, במהלך ימי הביניים הנוצריים, למעט בקברי קדושים – לא הוצגו על גבי המצבות דיוקנו של המנוח ומעללי בחיים הארציים, חוץ מאשר תפקידו ומעמדו, והדגש עבר להצגת הנשמה והגעתה לעולם הבא.⁸ כמו כן, בעולם הפגאני המנוחים נקברו בדרך כלל מחוץ לערים, ואילו בעולם הנוצרי התעקשו לקבור ולהיקבר בְּתוֹכָן.⁹ החל משנת 1229 הכנסיות פתחו את שעריהן לקבורה, ואפשרו לקבור בין כותליהן גם אנשים נוספים מלבד קדושים, אפיפיורים ונסיכים נוספים של הכנסייה, מלכים ותורמים.¹⁰

לבחינת המעבר משלהי ימי הביניים לרנסנס יש לעמוד על מה שקרה בהקשר זה בפירנצה,¹¹ בשל חשיבותה והשפעתה. החל מהמאה החמש-עשרה התרחבה הצגת דמות המנוח במצבות הקבורה בפירנצה מאנשי דת בלבד גם לאנשי חולין.¹² כמו כן, במקום הגישה הימי-ביניימית שעסקה בעתיד המנוח, חזרה הגישה הפגאנית בהתייחסות אל האדם והנצחתו, שכללה הכרה באדם גם בשל הישגיו הארציים.¹³ בשנת 1513 נשלח לאפיפיור לאו העשירי מסמך ובו הצעות לרפורמה בכנסייה. אלה אומצו בהתלהבות רבה הן על ידי אנשי חולין הן על ידי בישופים באזורי ונציה

6 מן הראוי להדגיש שהעיסוק במצבות הקבורה חל בקרב אנשי המעמד הכלכלי-חברתי הבינוני-גבוה ולא בקרב פשוטי העם, שנקברו בבורות ציבוריים ללא מונומנט. ראו: A. Butterfield, 'Social Structure and the Typology of Funerary Monuments in Early Renaissance Florence', *RES Anthropology and Aesthetics*, 26, no. 1 (1994), pp.47–67, at p. 50, note 7.

7 מ' ברש, מיכלאנג'לו: עיונים בדרכי גילומה של הגותו האומנותית, ירושלים 1999, עמ' 29–30.

8 פאנופסקי מדגיש את ההבדל בין מצבת הקבר ברומא העתיקה, שעסקה במעללי האדם בחייו, לבין זו של ימי הביניים, שפנתה לחיים שלאחר המוות. ראו: E. Panofsky, *Tomb sculpture; Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964, p. 67.

9 מחקר נרחב בנושא הקטקומבות מובא בספרו של אריק רבילארד: É. Rebillard, *The Care of the Dead in Late Antiquity*, Ithaca and London 2009.

10 ארבע הקבוצות הללו עדיין נהנו מזכות יתר בכך שמצבותיהן כללו דמויות המייצגות את המנוח. אצל השאר לא הופיעו פסלים שמייצגים אותם, ואין זה משנה כמה מעמדם היה רם. ראו: Butterfield (לעיל הערה 6), עמ' 59.

11 שם, עמ' 49–50.

12 שם, עמ' 61–63.

13 החלוצים בשינוי התפיסה היו, כנראה, הפרופסורים מהמאה הארבע-עשרה. ראו: Butterfield (לעיל הערה 6), עמ' 47. דוגמה לאחד מהקברים האלה הוא קברו של בוניפאצ'יו גאלוצ'י (Bonifacio Galluzzi) שנעשה על ידי בטינו דה בולוניה (Bettino da Bologna) במחצית הראשונה של המאה הארבע-עשרה בבולוניה. ראו: S. K. Wray, 'Illuminating The Dark: Century: Notarial Evidence On Bolognas Civic Life', *Communities and Crisis*, Leiden 2009, pp. 57–97. היצירה נמצאת במוזאון ימי הביניים (Museo Civico Medievale) בבולוניה, מספר קטלוגי 1663. אף שפיסול הקבורה אז היה נתון להשפעות קלאסיות ומודרניות גם בצורה וגם באיקונוגרפיה, אין בו ניסיון להתכחש או להתנתק מהתקוות והאמונות הנוצריות. חלק מהחידושים האיקונוגרפיים במצבות הקבר ברנסנס מפרט פאנופסקי בספרו, ראו: Panofsky (לעיל הערה 8), עמ' 67–88.

ולומברדיה,¹⁴ שהבינו את כוח האומנות ואת הצורך בשינוי. את השינויים הם יישמו גם בתחום מצבות הקבורה, מה שהביא לשינוין בפועל.¹⁵ נראה שאחד הבולטים ביותר מבין אלה הוא סן קארלו בורומיאו (1584–1538) (San Carlo Borromeo). לדבריו: "בגלל המראה והפאר הרב של הכנסיות תוך שימוש בסמלי משפחות, ניצחון ועוד – הן נראות כשדה קרב יותר מאשר כמקדש האל".¹⁶

בתחילת המאה השבע־עשרה גברה הדאגה לבריאות המאמינים, וההנחיות שניתנו קודם לכן וקיבלו משנה תוקף אצל בורומיאו, הפכו לאיסור מוחלט וגורף לקבורה בכנסיות. בשל כך נראה צמצום מהותי של קבורת אנשי חולין בהן.¹⁷ שינוי גישה זו והדגש על הצניעות, באו לידי ביטוי לימים במידה מסוימת בקפלה של פונסקה בתכנונו של ברניני.

סקירת התופעה שאליה היצירה משתייכת

הצגת דיוקן המנוח בכנסייה כבוסט בלבד, היינו הראש עד לתחילת הכתפיים, היא שכיחה מאוד.¹⁸ אחת מהדוגמאות הרבות לכך נמצאת בקפלה מהמאה השבע־עשרה בכנסיית סנטה טריניטה (Santa Trinità) שבפירנצה – קפלת הסקרמנט הקדוש (Cappella del SS. Sacramento), או בשמה הרשמי קפלת אוזימבארדי (Cappella Usimbardi) (תמונה 4), אשר עברה לידי המשפחה בשנת 1602. הקפלה שימשה כמקום קבורתם של פייטרו אוזימבארדי,¹⁹ בישוף ארצו (Arezzo), ושל אחיו אוזימבארדו אוזימבארדי, בישוף קולה (Colle).²⁰ פליצה פלמה (Felice Palma) שפיסל את הדיוקנאות הציג כמקובל את השניים עד לכתפיהם בלבד, וללא ידיהם.²¹

14 P. Kransky, 'Exempla Viva: The Prelates of the Roman Catholic Church as Inspirers of Charles Borromeo's Instructions on Shaping Sacred Art', *Folia Historiae Artium Seria Nowa*, 15 (2017), pp. 35–58, at p. 37.

15 שם, עמ' 54–58.

16 אמנם הפעולות עוררו מחאה, אך גם הביאו להערכה כלפיו. ראו: Kransky (לעיל הערה 14), עמ' 37–36, 54–56.

17 K. B. Hiesinger, 'The Fregoso Monument: A Study in Sixteenth-Century Tomb Monuments and Catholic Reform', *The Burlington Magazine*, 118, no. 878 (1976), pp. 283–293, at p. 293.

18 P. Baker-Bates and I. Brooke, 'Portraying the Princes of the Church', P. Baker-Bates and I. Brooke (eds.), *Portrait Cultures of the Early Modern Cardinal*, Amsterdam 2021, pp. 21–42.

19 צילום דיוקן בישוף פייטרו אוזימברדי נמצא באתר <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900189863A-1>, נדלה בדצמבר 2023.

20 צילום דיוקן בישוף אוזימברדו אוזימברדי נמצא באתר <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900189863B-1>, נדלה בדצמבר 2023.

21 A. N. Torello, and P. Barocchi, *La basilica di S. Trinita in Firenze: Arte-Storia-Leggenda*, Firenze 1980, p. 64.

דוגמה נוספת הפעם מרומא עצמה, נמצאת בכנסיית סנטה מריה מג'ורה (Santa Maria Maggiore). זוהי מצבת הקבר של קרדינל מריאנו פיירבנדטי (Pierbenedetti) (תמונה 5), שחי בין השנים 1538-1611, והיה אחראי להזמנתה.²²



תמונה 5: אומן לא ידוע, מצבת הקבר של קרדינל מריאנו פיירבנדטי, 1611, כנסיית סנטה מריה מג'ורה, רומא²⁴



תמונה 4: לודוביקו צ'יגולי (Ludovico Cigoli), קפלה אחימבארדי, הושלמה ב-1628, כנסיית סנטה טריניטה, פירנצה.²³

לעומת אלה, דיוקן פונסקה (תמונה 1) של ברניני שייך לתופעה שהתקיימה בעיקר ברומא בין השנים 1567 ל-1934 וכוללת כתשעים יצירות לפחות מתקופה זו. מדובר ביצירות פיסוליות המציגות את המנוח – אנשי דת וחולין בתנוחת תפילה, בגוף מלא או כבוטס הכולל ידיים, הממוקם מעל לקבר הפיזי או לסינוטף שלו. מתוך אלה, מובאות כאן כמה יצירות שפוסלו ברומא לפני היצירה הנדונה של ברניני. אחת מהן היא דיוקן הקרדינל ג'ובאני ג'ירולאמו אלבאני (Giovanni Girolamo Albani) (1591-1509) (תמונה 6) משנת 1590 הממוקמת בכנסיית סנטה מריה דל פופולו (Santa Maria del Popolo).²⁵

22 C. Coletti, 'Antichi patroni e corpi santi: Il rilancio di antiche devozioni nell'Umbria meridionale tra Cinque e Seicento', *Rivista di storia della Chiesa in Italia* 61, no. 1 (2007), pp. 109-130; <https://www.treccani.it/enciclopedia/>; אנציקלופדיית טרקאני (Treccani); [https://www.treccani.it/enciclopedia/mariano-pierbenedetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mariano-pierbenedetti_(Dizionario-Biografico)/), נדלה בדצמבר 2023.

23 *Firenze, Milano* 2007, p. 252.

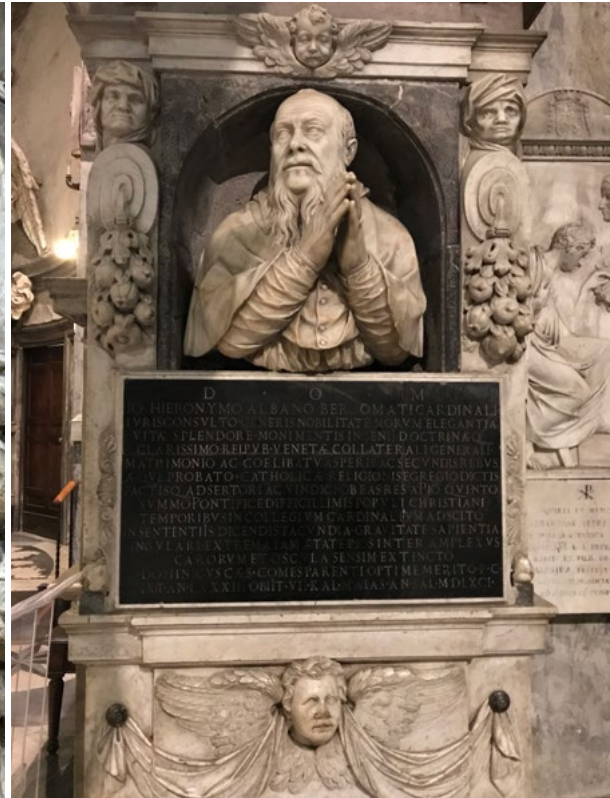
24 לפרטים נוספים על הפסל ראו באתר של Fondazione Federico Zeri <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/81014/Anonimo%20romano%20sec.%20XVII%2C%20Monumento%20funebre%20del%20cardinale%20Mariano%20Pierbenedetti>, נדלה בדצמבר 2023.

25 G. Previtali, 'Il bernoccolo del conoscitore a proposito del presunto 'Ritratto di Gian Girolamo Albani' attribuito al Moroni', *Prospettiva* 24 (1981), pp. 24-31, at p. 29. פרטים על אודות חייו ופועלו של ג'ובאני ג'ירולאמו אלבאני ראו בספר

בדיוקן זה של הקרדינל, מעל לכיתוב על אודותיו, מוצג חלק גופו העליון בלבד וידיו בתנוחת תפילה והוא מפנה את מבטו – ובכך אולי גם את תפילתו – לעבר המזבח המרכזי בכנסייה. ניכר עיסוק רב בידיו וטבעת הקרדינל המודגשת על קמיצתו מבהירה את מעמדו. פירוט קמטי הידיים מקביל במידה רבה לקמטי הפנים ומבליט את שנות חייו הארוכות, ומכאן כנראה גם את הניסיון והחוכמה של המנוח. הרצון להציג את הקרדינל בצורה טבעית וחייה אף שכבר אינו בין החיים, מתבטאת גם בקפלי הבגד ובפרטיו – הכפתורים ושולי השרוול.



תמונה 7: פרט מהיצירה המופיעה בתמונה 6

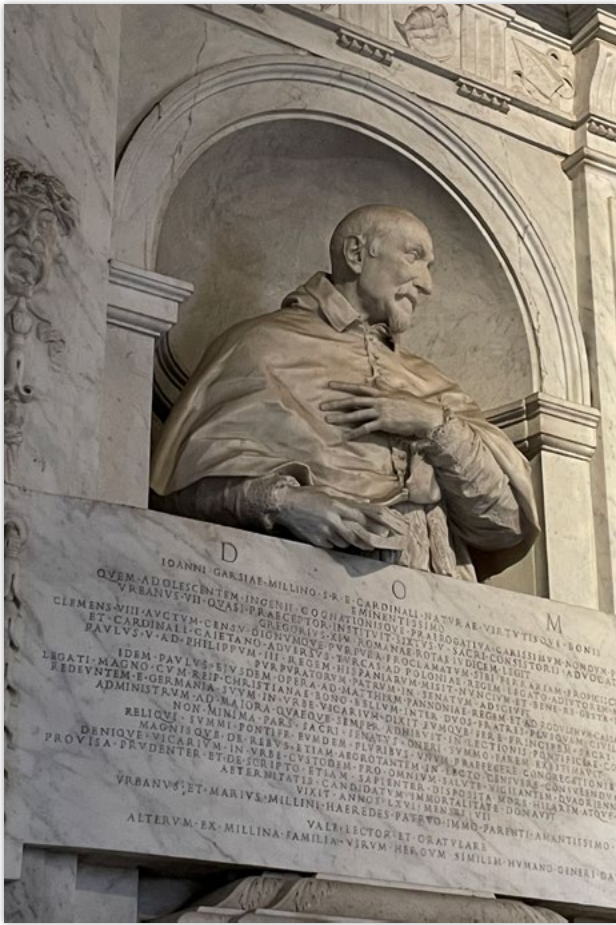


תמונה 6: איל ואלסולדו (Il Valsoldo), מצבת הקבר של הקרדינל ג'ובאני ג'ירולאמו אלבאני, 1590, כנסיית סנטה מריה דל פופולו, רומא

יצירה מאוחרת יותר שגם היא מציגה איש דת, נמצאת באותה כנסייה בקפלה של משפחת מליני (Mellini).²⁶ אלסנדרו אלגארדי (Alessandro Algardi), המוכר גם כמתחרה של ברניני, פיסל את מצבת הקרדינל ג'ובאני גארציה מליני (1629-1562) (Giovanni Garzia Mellini) בין השנים 1637-1638 (תמונה 8).

הבא: L. C. Antonini, *La maggioranza silenziosa della Controriforma: il cardinale bergamasco Giovanni Girolamo Albani (1509-1591)*, 2020

26 לפרטי האיש המוצג והשייך המשפחתי: C. Behrmann, A. Karsten, and P. Zitzlsperger, 'Analecta Romana, Instituti Danici, XXIX, Roma 2003, pp. 101-117
יותר של היצירה ראו במאמר הבא: C. J. Krzysztof, and M. Walczak, 'The Monuments with Portrait Busts of the Bishops of Cracow: On the History of the Reception of Roman Baroque Models of Sepulchral Art in Poland (Bernini-Algardi-Rossi)', *Artibus et Historiae*, 71 (2015), pp. 181-223, at p. 201, fig. 23



תמונה 8: אלסנדרו אלגארדי, מצבת הקבר של ג'ובאני גארציה מליני, 1637–1638, קפלה מליני, כנסיית סנטה מריה דל פופולו, רומא

למרות הימצאותן של היצירות כמעט זו מול זו במרחק של פסיעות אחדות, אפשר לראות את שינוי השפה האמנותית בין הצגת קרדינל מליני על ידי אלגארדי ממחצית המאה השבע-עשרה כמעט, לבין האופן שבו איל ואלסלדו הציג קודם לכן את קרדינל אלבאני, בשלהי המאה השש-עשרה. שתי הדמויות מוצגות בנישה ובחצי גוף עליון בלבד עם ידיהן, ובשתיהן ניתן דגש על הלבוש, עד לפרטי הכפתורים. אלגארדי הוסיף והראה אף את שולי הבגד, שכעת עשויים תחרה המפורטת בקפידה בפסל. שני האומנים גם הפנו תשומת לב רבה לידיים. אך שעה שידיו של קרדינל אלבאני מוצגות נוקשות וכמעט סימטריות לחלוטין – קרדינל מליני אווז ברכות בין בספר בידו הימנית, ואצבעו המורה חוצצת בין העמודים ומתעקלת מעט ביחד עם הדפים. הנוקשות שניכרת בידי קרדינל אלבאני נעלמת מפסל אלגארדי גם בזכות הנחת ידו השמאלית על חזהו בנגיעה רפה כשהבד שתחתיה מלווה אותה ומשמש לה מעין מסגרת. כל האמצעים הללו יחד מעבירים לצופה תחושה של תנועתיות רבה יותר בהתאם לרוח אמנות הבארוק, לעומת הנוקשות המסוימת והאיפוק שעדיין ניכרים בדמות הקרדינל אלבאני.

אם מכלל התופעה הנדונה נתמקד רק ביצירות

המציגות אנשי חולין בחצי גוף, שנוצרו ברומא בשנים 1560 עד 1720, נישאר עם כארבעים יצירות. את אלה אפשר לפלח על פי המאפיינים הבאים: חלוקה כמעט שווה של גברים ונשים, דמות המנוח יוצרת לעיתים אינטראקציה עם דמות מנוח אחרת ולא פונה רק למזבח, ואוחזת בחפץ כלשהו בזמן תפילה.

שתיים מיצירות אלה מוצגות בכנסיית סנטה קתרין אה מניאנפולי (Santa Caterina a Magnanapoli) ברומא: דמויות של בעל ואישה, היינו לא אנשי דת אלא חולין, שפוסלו והוצבו בקפלה בשם בונאני-פרימי (Cappella Bonanni Primi) בין השנים 1650 ל-1653. האישה היא וירג'ינה פרימה בונאני (Virgina Prima Bonanni) (תמונה 9) בת למשפחת בנקאים מפיזה. את דמותה פיסל כנראה אנדראה בולג'י (Andrea Bolgi) (1606–1656) זמן קצר לפני מותה בשנת 1650.²⁷

כפי שמספר השלט שבחזית הקפלה בכנסייה, למשפחתה היה קשר הדוק עם המקום לפחות משנת 1624, כשאימה של וירג'ינה פרימה בונאני, ג'וליה דוני (Giulia Doni), העניקה לו 1000 סקודי בעבור המיסות. ממול לפסלה ניצב דיוקן הבעל, ג'וזפה בונאני

C. Andrei et al., *Andrea Bolgi il Carrarino: Carrara 1605-Napoli 1656*, Posidinovo 2019, 27 p. 273

(Giuseppe Bonanni) (תמונה 10),²⁸ בנקאי וכן למשפחת בנקאים מסיינה. את דמותו פיסל ג'וליאנו פינלי (Giuliano Finelli) (1653-1602), מי שקודם לכן, כמו בולג'י, שימש כשוליה לברניני.²⁹

דמויות האישה והבעל, בדומה לדמויות הקרדינלים שהוצגו לפנייהם, מופיעות בנישות בחצי גוף. אצל שני בני הזוג ניכר דגש רב על הלבוש, ובייחוד מפורטים מאוד התחרה בבגדי האישה והכפתורים בבגדי הגבר. ברור שהאישה שרויה בתפילה שכן היא אוחזת במחרוזת הרוזאריו, ואילו ידיו של הגבר שחופשיות מחפץ כלשהו – בתנוחה שמלמדת על המצב שבו הוא נמצא. הידיים של שני בני הזוג זוכות גם הן לפירוט רב, כמו אצל



תמונה 10: ג'וליאנו פינלי, ג'וזפה בונאני, 1650–1653, קפלת בונאני-פרימי, כנסיית סנטה קתרינה אה מניאנפולי, רומא



תמונה 9: אנדראה בולג'י, וירג'ינה פרימה בונאני, 1650–1653, קפלת בונאני-פרימי, כנסיית סנטה קתרינה אה מניאנפולי, רומא

D. Dombrowski, 'Fashioning Foreign Identities: Finelli's 'Opportunism' of Style', *Sculpture Journal* 20, no. 2 (2011), pp. 265–275, at p. 270; A. Bacchi, (a cura di), *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996, p. 807; Catalogo generale dei Beni Culturali: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200251320>, retrieved on December 2023.

R. Wittkower, J. Connors, and J. Montagu, *Art and Architecture in Italy, 1600–1750: Volume 3 — Late Baroque and Rococo, 1675–1750*, New Haven 1999, pp. 121–122. לסקירה על אודות הקריירה של אנדראה בולג'י והקשר לברניני ראו: Andrei (לעיל הערה 27), עמ' 59–50.



תמונה 11: ג'אנלורנצו ברניני, קפלת הבשורה, 1662–1664, כנסיית סן לורנצו אין לוצי'נה, רומא

ועבור הצופה. לפיכך נסקור תחילה את חיי המזמין ולאחר מכן ננתח את המשמעות האיקונוגרפית של הקפלה.³³ כל אלה יסייעו בקריאת הדיוקן בהקשרו המקורי ויתרמו להבנת תפקידו.

חיי גבריאלה פונסקה

ג'ודי דוביאס (Dobias) סקרה את הקריירה של גבריאלה פונסקה, שפעילותו החל משנות הארבעים של המאה השבע־עשרה מסייעת לדבריה בהבנת משמעות הקפלה שלו. לפי סקירתה, פונסקה נולד בעיר לאמגו (Lamego) שבפורטוגל, והלך לעולמו ברומא בשנת 1668. הוא התחיל את דרכו כמרצה באקדמיה בפיזה ובאותה עת פרסם כמה ספרים ושניים מהם עוסקים בתחום העניין שלו – מגפות. בשנת 1623 הוא עזב את פיזה והגיע לרומא, שם ביסס את מעמדו כרופא ושירת כמה משפחות חשובות. בשנת 1626 הזמין מהאדריכל אוראציו טוריג'אני (Orazio Torregiani) את בניית הפאלאצו המרשים שלו בעיר, בסמוך לכנסיית סנטה מריה סופרה מינרווה (Santa Maria Sopra Minerva).

Bernini', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 26, 143 (1915), pp. 197–202, at p. 197.

33 המידע על אודות פונסקה וההצעה למשמעות האיקונוגרפית של הקפלה מתבססים בעיקר על ממצאיה של ג'ודי דוביאס, ראו: Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 65–71.

בשנות הארבעים, ביחד עם התאולוג הספרדי הקרדינל ג'ובאני דה לוגו (Giovanni de Lugo), היה פונסקה אחד המקדמים העיקריים של התרופה החדשה נגד מלריה שהגיעה מפרו (Peru), quina quina – ובעברית, כינין. אחד המשלוחים הראשונים של התרופה – אשר כונתה "אבקת הישועים" – הגיע לרומא עם התפרצות המלריה בעיר בשנת 1645. הפצת הכינין בין העניים ללא תמורה נחשבה למחווה חסד חשובה של המסדר הקאראצ'וליני. אך למרות הצלחתה קמו לתרופה גם מתנגדים רבים, בעיקר בקרב היריבים הדתיים, שראו בה מנהג מאוס נוסף של הקתולים, והיא כונתה בפיהם "האבקה של האנטיכריסט".³⁴

כשנה לאחר מכן, בשנת 1646, החל פונסקה לשרת את האפיפיור אינוצ'נצו העשירי (Innocenzo X) שלנוכח היחסים המתוחים וחילוקי הדעות בין השניים, הוא סולק מעליו בשנת 1654. לאחר שנה הלך האפיפיור לעולמו, ופונסקה – שהיה משוכנע ביעילות התרופה – המשיך לקדמה. אחת מהדרכים לכך הייתה הצלחתו לרפא ממלריה את קרדינל פלאביו קיג'י (Flavio Chigi) בשנת 1657, אחיינו של האפיפיור אלסנדרו השביעי (Alessandro VII), שעלה לשלטון שנתיים קודם לכן. בשנות השישים של המאה השבע-עשרה פונסקה הזמין את הקפלה מברניני, ובשנת מותו 1668 הוצג בה דיוקנו.³⁵

ניתוח משמעות הקפלה

מראה הקפלה כיום אומנם אינו זהה לחלוטין למראה בראשיתה (תמונה 12), אך הודות למחקר המודרני אפשר להסיק במידה רבה כיצד נראתה במקור, ולנתחה בהתאם.³⁶ בחלקה התחתון של הקפלה מוצבים ארבעה דיוקנאות מפוסלים. הדיוקן הקיצוני השמאלי הוא זה של גבריאלה פונסקה (תמונה 1) שכאמור ברניני עצמו פיסל. מולו נמצאות דמויות גבר ואישה, והדמות שלידו היא מאמצע המאה התשע-עשרה.³⁷ סביר להניח שבמקום דמות זו ניצב פסל של אישה נוספת, כך שאחת ייצגה את אימו, והשנייה את אחותו. שתיהן לא היו בין החיים כשגבריאלה נקבר בקפלה.³⁸

34 שם, עמ' 69.

35 שם, עמ' 65–71. לפרטים נוספים על אודות חייו, הגעתו לרומא, ניסיונו להתבסס בה, תחומי העניין ורשימת המלאי של חפציו ראו: R. Fiorentini and J. W. N. Novoa, 'Gabriele da Fonseca: Un medico Portoghese nella Roma del Seicento', *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 143 (2020), pp. 277–310.

36 Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 65–71; Barry (לעיל הערה 4), עמ' 396–399; E. Coda, 'La Cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina', *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco: I Restauri*, Milan 1999, pp. 57–66.

37 לפי דוביאס, את שתי הדמויות שמול פונסקה יצרו שוליות של ברניני, ראו: Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 66. לעומת זאת בארי מציין שרק דמות האישה שנמצאת מול פונסקה פוסלה על ידי ג'וליו קרטארי (Giulio Cratari), שהיה שוליה של ברניני, ואילו דיוקנאותיהם של שני הגברים האחרים הם מהמאה התשע-עשרה. ראו: Barry (לעיל הערה 4), עמ' 398.

38 ההנחה היא כי דמות זו הוחלפה בדיוקן הבעלים החדשים של הקפלה מאמצע המאה התשע-עשרה, ראו: Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 66. בניגוד לכך, בארי כאמור טוען ששני דיוקנאות הגברים הנותרים הם שינוי שנעשה במאה התשע-עשרה, ראו: Barry (לעיל הערה 4), עמ' 398. אם אכן כך, לקבלת מראה מקורי ומדויק יותר של הקפלה יש לנסות ולשער איזו דמות הוצבה שם לפניו.

על שלושת קירות הקפלה נמצאים כיום שלושה ציורים שונים, וכפי שיוסבר בהמשך אחד מהם שינה את מיקומו והחליף ציור אחר שאבד. לפי דוביאס שלושת הציורים הם המפתח לקריאת הקפלה כולה.³⁹ לפיכך נתרכז בניתוחם כדי שניתן יהיה להסביר בהמשך את משמעות דיוקן פונסקה בהקשר לקפלה שאליה הוא משתייך. נתחיל עם הציורים שבצידי הקפלה הקשורים לפי דוביאס בריפוי.⁴⁰



תמונה 12: הצעה למראה המקורי של הקפלה בעיצוב ברניני⁴¹

הציור שמופיע היום בקיר הימני של הקפלה עמד תחילה בצידה השמאלי בדיוק מעל לדיוקן פונסקה. מדובר בציור של ג'אצ'ינטו ג'ימיניאני (Giacinto Gimignani) מ־1664, המתאר את אלישע שופך מלח ומטהר את המים ביריחו.⁴² הסיפור מופיע בספר מלכים ב, ב יט-כב, ובו אנשי יריחו מתלוננים בפני אלישע שהמים בעיר אינם ראויים לשתייה. בתגובה הוא שופך מלח למים ומטהר אותם. משמעותה של סצנה זו

39 Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 69.

40 בהנחה שאכן כך, אפשר להבין מדוע פונסקה בחר להציב את דיוקנו בכנסייה זו, שנקשרה כבר בשלהי המאה השש־עשרה עם תחום הבריאות, ואליה הוכנסה כאמור המדונה של הסאניטה. ראו: Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 69.

41 הציור של סבסטיאנו ריצי (Sebastiano Ricci) המציג את אליהו ואחאב על הר הכרמל מופיע במאמר של דוביאס ולקוח ממנו. זהו אינו הציור שהוצג בקפלה עצמה, אבל הוא מתאר את אותו נושא. ראו: Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 69–71, תמונה 15.

42 במקומו ניצבת כיום יצירה מאוחרת לזמן שבו עוצבה הקפלה. צילום היצירה: Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 67, תמונה 10.

היא טיהור וריפוי.⁴³ דוביאס מציינת שפונסקה מזהה בכך את עצמו עם אלישע: הנביא טיהר את המים במלח ואילו הוא, הרופא, טיהר את המלריה בכינין.⁴⁴ הופעת דיוקנו תחת הציור אכן מעידה על החיבור המכוון ביניהם ומחזקת אותו.

כיום מוצג הציור מול מיקומו המקורי, שבו עמד הציור האבוד של גוליאלמו קורטזה (Guglielmo Cortese) שתיאר את אליהו הנביא והמלך אחאב על הר הכרמל.⁴⁵ בסיפור זה, לאחר שאליהו הטיל בצורת כעונש על התנהגותו החוטאת של המלך אחאב,⁴⁶ הוא הוכיח את גדלות האל לעומת האלילים בעומדם על הר הכרמל. אז הוריד אליהו אש מהשמיים וזו איכלה את העולה על המזבח, והביאה לסיומה של בצורת ממושכת.⁴⁷

נוסף על כך שאלישע היה ממשיכו של אליהו, דוביאס מדגישה את שני סוגי הניסים שמוצגים בציורים הללו: הנס המוקדם והרוחני של אליהו בהורדת אש מהשמיים, והנס המאוחר והארצי של אלישע בטיהור המים באמצעות המלח. שני קצוות אלה, לדבריה, נדרשו באותה עת ברומא של המאה השבע-עשרה: הריפוי הרוחני באמצעות האמונה

43 אפשר לראות יצירות לפחות מהמחצית השנייה של המאה השש-עשרה שבהן דמות אלישע מוצגת בהקשר של ריפוי וחולי. ב-1566 לערך צייר ואזארי את **הנס של הנביא אלישע** – אירוע המתואר במלכים ב, ד לח-מא, שבו מוסיף אלישע קמח לסיר מאכל מורעל ובכך הופך אותו לאכיל. היצירה נמצאת בגלריית האופיצי, מספר קטלוגי 1890, מספר 1470. יצירות מתקופת ברניני הם ארבעה ציורים מהשנים 1629-1637 של האומנים ההולנדיים פייטר דה גרבר (Pieter de Grebber) ולאמברט יאקובס (Lambert Jacobsz) שעוסקים במתואר במלכים ב, ה: נעמן, שר הצבא של מלך ארם, ביקש לשלם לאלישע על שריפא אותו מצרעת, אך אלישע סירב בהסבר שהאל היחיד הוא האלוהים. לאחר מכן אלישע מכה את משרתו בצרעת, משום ששיקר לנעמן וביקש לקבל את מתנותיו באמתלה שאלישע השתכנע לקבלן. את היצירות וניתוחן מביא פייט באקר במאמרו: P. Bakker, 'Elisha Refusing Naaman's Gifts', A. K. Wheelock Jr. and E. Nogrady (Eds.), *The Leiden Collection Catalogue* (4th ed.), New York 2023.

44 Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 70.

45 שם, עמ' 69.

46 מלכים א, יז א.

47 מלכים א, יח יט-מה. המשמעות במקרה זה של דמות אליהו שונה מהצגתו במהלך אותה מאה לפחות בשני המקרים הבאים, שהראשון מחבר בינו לבין לחם הקודש, והשני בינו לבין סן פרנצ'סקו: סטפנו פיירגואידי (Pierguidi) מנתח במאמר שלו את קפלת הסקרמנט הקדוש (Santissimo Sacramento) בכנסיית סן פאולו שמחוץ לחומות (San Paolo Fuori le Mura) ברומא, שעל המשך עיטורה בשנת 1624 היה אמון ג'ובאני לנפרנקו (Giovanni Lanfranco). מבין עשרת הציורים, ארבעה מציגים סיפורים מחיי אליהו שנקשרים בהזנתו באוכל. באותה קפלה הייתה גם יצירה המציגה את הסעודה האחרונה. בניתוח כל אלה יחד אפשר להבין את הקישור ללחם הקודש, שהאל מספק אותו כאשר האדם נזקק לכך. כלומר, כפי שאליהו קיבל את הלחם כשנזקק לכך, כך האנושות זכתה בקורבן של ישו להצלתה. ראו: S. Pierguidi, 'Annibale, Domenichino e Lanfranco: episodi di committenza artistica di tema sacro di Odoardo Farnese e della sua cerchia', *Saggi e Memorie di Storia dell'arte*, 32 (2008), pp. 1-20, at pp. 8-12, fig. 8 - p. 10. בשנים 1641-1638 עוטרה הקפלה השמינית מכלל הקפלות שמוקדשות לסן פרנצ'סקו הממוקמות בסקרו מונטה די אורטה (Sacro Monte di Orta) בגדות אגם אורטה (Orta). בקפלה זו מתקיים חיבור בין אליהו לבין סן פרנצ'סקו, בעקבות חיזיון שתיאר בנוונטורה (Bonaventura): כפי שאליהו עלה לשמיים רכוב על כרכרת אש, כך סן פרנצ'סקו נכנס בחצות הלילה לבית הקטן שבו שהו תלמידיו כשהוא רכוב על כרכרת אש. הוא מציין ש"כמו אליהו השני, אלוהים הביא אותו ככרכרה ורכב לאנשים הרוחניים". ראו: C. O. Ho, K. W. Peters and J. McClain, 'Chapel VIII: Saint Francis on the Chariot of Fire', *Sacred Views of Saint Francis. The Sacro Monte di Orta*, Santa Barbara 2020, pp. 75-78, Fig. 29 - p. 76.



תמונה 13: לודוביקו ג'ימיניאני, הבשורה למריה, 1664 (העתק אחרי גואידו רני), קפלת הבשורה, כנסיית סן לורנצו אין לוצ'ינה, רומא

הדתית, לצד הריפוי הפיזי באמצעות התרופה.⁴⁸ קצוות אלה הינם במידה רבה תגובה לטענות הרפורמיסטים נגד הכנסייה הקתולית, והתייחסותם כאמור אל תרופת הכינין כאבקה של האנטיכריסט.⁴⁹

עוד נמצא בין היצירות בקפלה הציור **הבשורה למריה** (תמונה 13) שצייר לודוביקו ג'ימיניאני (Ludovico Gimignani) בשנת 1664. זהו עותק לציור של גואידו רני (Guido Reni), שאת יצירותיו העריך ברניני מאוד.⁵⁰ הציור שנתמך בשני מלאכים עשויים סטוקו וצבועים ברונזה,⁵¹ ממוקם על קיר שעוטר תחילה בעננים.⁵² בחלקו התחתון נראה מלאך שנושא את שם המזמין,⁵³ ומולו מריה, שעל תפקידה כמְגַנָּה, מצילה ומרפאה נסב המסר בקפלה זו שמוקדשת לה.⁵⁴

עם מתקפות הרפורמיסטים הלך והודגש בנצרות הקתולית תפקידה של מריה כמתווכת בין האל לאדם (*Maria Mediatrix*), ולכן אין זה מפתיע שהמסר המרכזי של הקפלה מאותה עת מתמקד במשמעות זו.⁵⁵ בהמשך הדברים כאשר נעסוק בדוגמאות לאקס ווטו (*ex voto*), אפשר יהיה לראות שוב את המקום הרב

שניתן למריה כמתווכת וכמְגַנָּה.⁵⁶ תפקיד זה שלה מבהיר את הקשר לציורים שבצידי הקפלה שגם הם עוסקים בתיווך שבין האל לאדם, לגאולתו ולריפוי.

48 Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 70. לסקירה בגין משמעות אליהו ואלישע בנצרות, והמקום שקיבלו מוקדם יותר באמנות המאה החמש-עשרה, ראו מאמר של פטרישיה רוז: P. Rose, 'Bears, Baldness, and the Double Spirit: The Identity of Donatello's Zuccone', *The Art Bulletin*, 63, no. 1 (1981), pp. 31–41.

49 Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 69.

50 שם, עמ' 70.

51 שם, עמ' 66.

52 הקיר המרכזי בקפלה נצבע בכחול רק במאה התשע-עשרה. ראו: Barry (לעיל הערה 4), עמ' 398.

53 Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 70.

54 כפי שכתוב בצוואה שלו: "*Cappella della SS. Annunziata*". שם, עמ' 66.

55 G. Balass, 'Five Hierarchies of Intercessors for Salvation: The Decoration of the Angels' Chapel in the Gesù', *Artibus et Historiae*, 24, no. 47 (2003), pp. 177–208, at pp. 182–186.

56 חשיבות פולחן מריה מודגשת גם בדיונו של דניאל אונגר (Unger) ביצירת קרוואג'ו **המדונה של לורטו**, שבה נעסוק בהמשך. מבין הסוגים הרבים, הוא מזכיר שתי דמויות מפתח: האפיפיור יוליוס השני מתחילת המאה השש-עשרה, שייחס למריה את הצלתו בקרב, ובשל כך הלך בעצמו לסגוד לה בלורטו (Loreto); וסן קארלו בורומיאו, שבסוף אותה מאה ביקר גם הוא במקום פעמים

אחיזת פונסקה במחרוזת התפילה ותנוחת גופו מביאים את דוביאס, כמו גם את ג'ניפר מונטאגו (Montagu) ואת צ'ארלס שריבנר (Scribner) למסקנה שהוא מתפלל את תפילת הרוזאריו.⁵⁷ המסתורין של האושר (*Mistero della Gioia*) הכלול בתפילה זו עוסק בחמישה אירועי שמחה הקשורים במריה וישו. הראשון הוא הבשורה למריה, והתפילה מתחילה במילותיו של המלאך גבריאל: "*Ave Maria Grazia Plena Dominus Tecum*".⁵⁸ לדעת דוביאס הציור מייצג את השער לגאולה, כלומר שבתוך תשעה חודשים מרגע הבשורה יגיח לאוויר העולם ישו. לעומתה טוענת מונטאגו שפונסקה מוצג דווקא בסיום תפילת הבשורה, שכן נראה שכבר סָפַר חרוזים אחדים במחרוזת. בשלב זה החוטא מבקש את גאולתו, ופונה למריה במילים: "התפללי עבורנו כעת בשעת מותנו". כלומר, הצעה אחת היא שפונסקה חווה את הכמיהה לגאולה ומבקש אותה עבור נשמתו, והצעה אחרת היא שהוא מבקש ממריה להציל את נשמתו בכך שתתפלל עבורו בשעת מותו.⁵⁹ שריבנר מציע לשלב בין גישותיהן של דוביאס ומונטאגו, ולפיו הגאולה מתחילה בהתעברות של מריה וממשיכה בבקשה להצלת הנשמה.⁶⁰

מדבריהם משתמע כי פונסקה פונה בתפילתו לאירוע הבשורה למריה,⁶¹ אך כשעומדים מחוץ לקפלה וגם ישירות מול הדיוקן, קשה לקבוע אם מבטו מופנה לציור. בהתבוננות מדוקדקת באישונו ובתנוחת ראשו נראה שמבטו אינו ממוקד בכאן ועכשיו, אלא הוא מסתכל אל מעבר לכך, מה שיכול ללמד על השתייכותו כבר לעולם השמימי והמופשט ולא לזה הגשמי.⁶² תימוכין לטענה זו אפשר לראות הן באיקונוגרפיה של ציורים מוקדמים יותר, והן בעבודה קודמת של ברניני.

D. M. Unger, 'Between Nazareth and Loreto: The Role of the:ראו: Stone Bricks in Caravaggio's 'Madonna di Loreto', *Maps and Travel in the Middle Ages and the Early Modern Period: Knowledge, Imagination, and Visual Culture*, Berlin 2019, pp. 252–280, at pp. 256–257. מקורות נוספים שמתייחסים לחשיבותה של מריה בהקשרים שונים כפי שיפורטו בהמשך: J. Clifton, 'Mattia Preti's frescoes for the city gates of Naples', *The Art Bulletin* 76, no. 3 (1994), pp. 479–501, at pp. 482, 484–485; S. Barker, 'Art, Architecture and the Roman Plague of 1656–1657', *Roma moderna e contemporanea*, 14, 2006, pp. 243–262, at p. 249; I. A. Dundas, 'Permanent Devotion: Carlo Rainaldi and the Quarantore as Precursor to Santa Maria in Campitelli', *Athanos*, 29 (2011), pp. 49–57, at p. 52.

57 Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 70; Scribner (לעיל הערה 3), עמ' 498–495. ככל הנראה גם מיקומו לרגלי היצירה מסייע בכך.

58 N. D. Mitchell, *The mystery of the rosary: Marian devotion and the reinvention of Catholicism*, New York 2009.

59 Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 70.

60 Scribner (לעיל הערה 3), עמ' 498. להסבר נוסף על אודות תפילת הרוזאריו ראו: א' לירון, הנצרות וארץ הקודש, תל אביב 1997, עמ' 188; א' מרינברג, קתוליות עכשיו, מבוא להבנת הכנסייה הקתולית בת ימינו, ירושלים 2010, עמ' 175–177. להרחבה נוספת על אודות הרוזאריו בתקופת הקונטררפורמציה ראו: M. Rosa, 'I Trionfi del Rosario nella Letteratura Religiosa Italiana: della Controriforma', R. Barile (ed.), *Il Rosario, teologia, storia, spiritualità*, Bologna 2011, pp. 298–313.

61 Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 70; Scribner (לעיל הערה 3), עמ' 493: "Gabriele turns toward the altar".

62 הרעיון נקשר לנושא הראייה אל מעבר למציאות. אפשר לראות זאת בפסלים מהעת העתיקה ובהשוואה בין שני דיוקנאות של קוזימו הראשון (Cosimo I) במאה השש־עשרה: האחד של

בפנייה לציורים, זה המקום להביא את דברי קרייג הרביסון (Harbison) באשר לשילוב דמות המזמין ביצירה המציגה אירוע קדוש עם דמויות קדושים. הרביסון מציג שמדובר בהצגת המזמין במצב מדיטטיבי, היינו המזמין רואה לפניו חיזיון של אירוע דתי.⁶³ בפנייה לברניני בהקשר זה אפשר לראות זאת בקפלת קורנארו (Cornaro) שהוא תכנון מספר שנים קודם לכן (1652-1647), ואשר נמצאת בכנסייה סנטה מריה דלה ויטוריה (Santa Maria della Vittoria) ברומא.⁶⁴ נוסף על הקדושה הנתונה באקסטזה, ולפיכך רואה מעבר למציאות הצופה, חשובים לא פחות המבטים של בני המשפחה בצידי הקפלה. דאן וחוקרים קודמים הציגו שגם הללו רואים את האירוע, אך בעיני רוחם. כביסוס לדבריה היא מביאה את הנחייתו של סנט איניאציו דה לויולה (Sant'Ignazio da Loyola) במדיטציות שלו, המבקש מהמאמינים לדמיין את האירועים בעיני רוחם.⁶⁵

אם כן, דרך שלושת הציורים הללו מועבר המסר המרכזי של הקפלה בשני מישורים – הרוחני והארצי. במישור הראשון, הרוחני, ישנה בקשה לגאולה ולהצלחת הנשמה: אחיזתו של פונסקה ברוזאריו למריה מלמדת שהתפילה היא בקשה לגאולת נשמתו ולהצלחתה. קיומה היום-יומי של מיסה בקפלה רק מחזק את ההשערה שאכן הייתה זו כוונת התפילה.⁶⁶ זאת ועוד, אם אכן דיוקן פונסקה הוצב בקפלה לאחר מותו כפי שמציע פאביו בארי (Barry), הצגתו בהבעה נרגשת כל כך הייתה יכולה לדבריו להמשיך ולהעיד על אדיקותו.⁶⁷ המישור השני, הארצי והמשלים הוא הריפוי שמודגש

באנדינלי (Bandinelli) משנת 1544, שמציג מבט שמיימי, והשני של צ'ליני (Cellini) משנת 1545, שמציג מבט מרתי. שתי היצירות נמצאות כיום במוזאון הברג'לו (Bargello) בפירנצה, מספר קטלוגי 7S ו-358B בהתאמה. ראו: D. Zikos, 'Il busto di Bindo Altoviti realizzato da Benvenuto Cellini e i suoi antecedenti', *Ritratti di un banchiere del Rinascimento, Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Boston 2004, pp. 132–172, at p. 158

C. Harbison, 'Visions and Meditations in Early Flemish Painting', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 15, no. 2 (1985), pp. 87–118, at pp. 99, 111 מביא בציור של דירק בואוטס (Dieric Bouts), **זהו שה האלוהים**, מהשנים 1462-1464. היצירה נמצאת באלטהפינקוטק (Alte Pinakothek) שבמינכן, מספר קטלוגי 15192.

64 לספר העוסק בקפלה: W. L. Barcham, *Grand in Design, The Life and Career of Federico Cornaro, Prince of the Church, patriarch of Venice and patron of the arts*, Venezia 2001, pp. 305–392. ברכאם מתייחס נקודתית לנושא הדמויות שנמצאות בצידי הקפלה. בנוסף על כך הוא פונה לדיוקן פונסקה ולדעתו הדמות סוגדת **לבשורה למריה** שמעליה, ראו עמ' 374–375. בלאנט מדגיש כי הדמויות המוצגות בצידי הקפלה אינן יכולות לצפות במתרחש בשל מיקומן: A. Blunt, 'Gianlorenzo Bernini: Illusionism and Mysticism', *Art History*, I, I (1978), pp. 67 – 89, at p. 75. בשל התנועות והפעילות שלהן, ויטקוור מציין כי התיאור כולו נראה כאירוע תאטרלי שבו הדמויות מודעות למה שמתרחש או התרחש, ומשתתפות בו. ראו: R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini, The sculptor of Roman Baroque*, London 1955, p. 29. עם זאת, מקורות שונים העוסקים בקפלה ובאופן הצגת הדמויות בה מציינים שלא ייתכן כי הן מתוארות בתיבת תאטרון מאחר שבעת שהיצירה נוצרה אלה עדיין לא הומצאו. ראו: Blunt (שם), עמ' 75; R. T. Petersson, *Bernini and the Excesses of Art*, Pisa 2002, p. 41; M. J. Call, 'Boxing Teresa: The Counter-Reformation and Bernini's Cornaro Chapel', *Woman's Art Journal*, 18, 1 (1997), pp. 34 – 39, at p. 37.

65 Dunn (לעיל הערה 30), עמ' 263–264. קאררי מתייחס לנושא זה כאשר טוען שפונסקה בקפלה שלו מוצג כמי שמממש את תרגול המדיטציות של לויולה. Careri (לעיל הערה 4), עמ' 202–203.

66 Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 66.

67 Barry (לעיל הערה 4), עמ' 398.

גם דרך אליהו ואלישע – אשר מבטאים גם הם את הרוחני והארצי, בהתאמה. הם נקשרים במקצועו ובעיסוקו של פונסקה כרופא במהלך חייו. כפי שציינה דוביאס, שני המישורים של האדם, הפיזי והרוחני, לא נתפסו כנפרדים זה מזה באותה עת.⁶⁸

לאחר הדיון במראה ובמסר המקוריים של הקפלה, אפשר להתקרב יותר לקריאת תפקידו של דיוקן גבריאלה פונסקה בהקשרו המקורי. נבחן תחילה מה היה תפקידו של דיוקן פונסקה עבורו עצמו, ולאחר מכן מה היה תפקידו עבור המתפלל שצופה בו.

תפקיד היצירה עבור המזמין שלה

כדי לענות על השאלה בדבר התפקיד שמשמשת היצירה עבור מזמינה, יש להתבונן תחילה בדמותו של פונסקה בקפלה, ולבחון את אופן הצגתה. דיוקן פונסקה מוצב כאמור בצידה התחתון של הקפלה בתוך מסגרת שיש בעלת גוון הזהה לזה שברוב הקפלה, ותחתיו מגילת שיש בגוון כתמתם, שנועדה להצגת פרטיו בכתב. גבריאלה פונסקה מוצג בחצי גוף עליון כשהוא נטוי לעבר פנים הקפלה, באופן שמדגיש את תחינתו ואת הרגש שלו. בהשוואה לפסלי המתפללים שטופלו קודם לכן, הן דמויות דתיות והן אנשי חולין, ניכרת ההבעה הרבה שברניני מבטא אצל הדמות. בפסל של איל ואלסולדו (תמונה 6) הדמות אומנם שרויה בתנוחת תפילה, אך כאמור ניכרים בה נוקשות ואיפוק, המתבטאים בכך שהגוף חזיתי לחלוטין והראש בלבד פונה ימינה. אצל אלגארדי (תמונה 8) הטורסו ניצב בקו אחד עם הנישה והוא חזיתי, אך פונה קלות לכיוון שאליו מוטה הראש, מה שיוצר תנועתיות רבה יותר. בשני הפסלים התנועה נראית קפואה למדי, מאופקת ונשלטת, ולכן גם מרוחקת ומנוכרת מהצופה.

גם הדמויות שבכנסיית סנטה קתרינה אה מניאנפולי (תמונות 9 ו-10) – על אף תיאורם המדויק של פרטי הידיים, הבגד והפנים, שנראה גם אצל אלגארדי – מתאפיינות בנוקשות ובריחוק מהמציאות ומהצופה. בבחינת דיוקן פונסקה (תמונה 1) ניכר הדגש והשימוש הרב של ברניני באלכסונים עזים בדמות. מידו הימנית הקפוצה, שבה הוא אוחז במחרוזת התפילה, מתחיל קו אלכסוני לעבר המרפק. ממנו מתבצעת שבירה לאלכסון נוסף הפונה לעבר הצוואר, והוא ממשיך בקו אחד לראשו וכיוון מבטו. מאותה יד, דרך החלק הפנימי של הבגד, ניכר עיקול לעבר החזה ומשם עיקול הפוך עד לצווארון. בבחינת צידו השמאלי של פונסקה, מידו השמאלית יורד קו דמיוני לעבר המרפק אשר נשבר בכיוון החזה, וממנו עולה אלכסון חדש לכיוון הצווארון ומשם אל ראשו. הקווים הסוערים הללו, לצד הפניית הגוף קדימה והפיסוק הקל של השפתיים, מקנים תחושת חיות ורגש, והצופה ביצירה זו אינו יכול להישאר אדיש או מנוכר לדיוקן, כמו ביצירות הקודמות. פעם נוספת ניכרת כאן גדולתו של ברניני, שהשכיל להעיר לחיים את גוש השיש הקפוא ולהביא אותו לתוך מציאות הצופה.

לאחר בחינת הדיוקן שלו על הרצף האמנותי וביחס ליצירות בעלות אופי דומה שקדמו לו, ננסה להסביר איזה תפקיד שימש הדיוקן עבור פונסקה עצמו. ההסבר הראשון שמתקבל על הדעת הוא כי בהצגתו כמתפלל, ביקש פונסקה להנציח את עצמו ולהעיד על אדיקותו. חיזוק לכך נמצא בדברי אנדראה פירסון (Pearson) העוסק בציורים מהמאות החמש-עשרה והשש-עשרה שבהם נראה המזמין בתנוחת סגידה

אל מול דמות קדושה. לדבריו, בהצגה כזו יש משום הצהרה כלפי האחרים בדבר יושרו הרוחני של המזמין והיותו מאמין אדוק המעורב במלואו בסגידה לקדושים.⁶⁹

אך האם ייתכן שפונסקה מציג את דיוקנו בקפלה שלו בתנוחת תפילה גם ממניעים אחרים? ללא בדיקה מעמיקה יהיה קשה לשלול או לאשר הסברים אחרים: למשל שהוא מבקש עבור נשמתו בלבד; שמתפלל בשביל משפחתו, ואולי עבור האנשים שריפא את גופם, ועתה הוא מבקש לרפא את נשמתם; שמתחנן למאמינים החיים שיתפללו עבורו; שהדיוקן משמש תחליף לאינדולגנציה כספית⁷⁰ או בתפקיד אקס ווטו (ex voto). במאמר זה נבחן את האפשרות האחרונה בלבד שהצגת דמותו של פונסקה כמתפלל בקפלה שלו שימשה אותו כאקס ווטו.⁷¹

לבחינת התכונות דיוקן זה כאקס ווטו, יש להבהיר תחילה מושג זה ואת ההקשר המדויק של השימוש בו.⁷² אקס ווטו הינו חלק מהמשפט בלטינית "ex voto suscepto", שמשמעו המילולי "מהשבועה שנעשתה", וכוונתו הודיה או אדיקות. האקס ווטו מוכר כחפץ שהוזמן ומוצב בחלל מקודש לשם בקשת עזרה מישות שמיימית או לחילופין כביטוי להכרת תודה.⁷³ השימוש באקס ווטו נמשך במעבר מהעולם הפגאני לעולם הנוצרי, גבר משמעותית במהלך ימי הביניים והגיע עד ימינו.⁷⁴ ג'אורג'ס דידי-הוברמן (Didi-Huberman) מבהיר כי האקס ווטו חוצה זמנים ותרבויות שונות, ומהותו במהלך ההיסטוריה לא השתנתה. הוא יכול להיות עשוי מחומרים פשוטים או יקרים, להופיע

69 A. G. Pearson, 'Personal Worship, Gender, and the Devotional Portrait Diptych', *The Sixteenth Century Journal*, 31, no. 1 (2000), pp. 99–122, at pp. 106, 121

70 האפיפיור פיוס החמישי פרסם ב־8 בפברואר 1567 את הבולה האפיפיורית "Etsi dominici gregis", שבה הכריז על ביטול האפשרות לזכות באינדולגנציה דרך תשלום כסף. ראו: T. Schirmacher, *Indulgences: A History of Theology and Reality of Indulgences and Purgatory*, Bonn 2012, p. 42

71 בחינת המניעים האפשריים שהוזכרו כאן תמשיך במחקר הדוקטורט שלי, שמאמר זה מבוסס על ממצאיו.

72 דיון נוסף בנושא האקס ווטו באיטליה במאות החמש־עשרה והשש־עשרה ראו: G. B. Bronzini, 'Fenomenologia dell'ex voto', *Lares* 44, 2 (1978), pp. 143–176; E. Levy, *Propaganda and the Jesuit baroque*, California 2004, pp. 75–102; J. Garnett, and G. Rosser, *Spectacular Miracles: Transforming Images in Italy from the Renaissance to the Present*, London 2013; H. F. Jacobs, *Votive Panels and Popular Piety in Early Modern Italy*, New York 2013; M. Bacci, 'Italian Ex-Votos and "Pro Anima" Images in the Late Middle Ages', I. Weinryb (ed.), *Ex-Voto: Votive Giving Across Cultures*, New York 2016, pp. 76–105; M. Laven, 'Recording miracles in Renaissance Italy', *Past & Present*, 230, no. 11 (2016), pp. 191–212; J. Garnett, and G. Rosser, 'The Ex Voto Between Domestic and Public Space: From Personal Testimony to Collective Memory', *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, Leiden 2018, pp. 45–62; P. Conte, 'Ex voto: dalla rappresentazione alla rappresentanza', L. Vargiu e A. Virdis (a cura di), *Esperienze e interpretazioni della morte tra Medioevo e Rinascimento*, Ancona 2020, pp. 35–52

73 A. M. Pallares, 'The Vivid Ex Voto: Divine Healing, Publicness, and Self-Health-Expression', *Journal of Architectural Education*, 76, no. 1 (2022), pp. 108–112, at p. 108

74 J. Ponzio, M. M. Kubas, and M. Papisidero, 'Ex votos: Rememoration, Remediation and Relocation', *Annali di studi religiosi* (2022), pp. 89–108, at 95

בצורות ובגדלים שונים, וגם בצורת איבר גוף שבעבורו המאמין מבקש רפואה או מודה עליה. כמו כן, בתרבויות ובדתות שונות האקס ווטו נקשר גם באירועים כלשהם.⁷⁵

אף שמושג זה משמש גם לחפץ שהוכן לשם בקשת נס וגם לחפץ שהוכן כהודיה על חסד שהתקבל, פרדריקה ג'קובס (Jacobs) מעדיפה להפריד בין שתי קבוצות בהתאם למניעי הכנת הפריטים. חלוקה זו תשרת אותנו בבואנו לבחון ביתר דיוק את מניעיו של פונסקה להצגתו בתנוחת תפילה. בספרה בנושא הציורים המקודשים על פאנל, מבצעת ג'קובס את ההפרדה הבאה: קבוצה אחת, הנקראת *Per remedio animae*, מכילה ציורי פאנל שמטרתם להבטיח קבלת חסד בעתיד עבור המזמין, חבר או קרוב שלו. לדבריה, אופי כזה של ציורים, אינו נכלל במשמעות המפורשת של אקס ווטו, והיא מסתפקת בכינויים "ווטיבים" (votives), או ציורי פאנל מקודשים; הקבוצה השנייה תואמת במלואה את משמעות האקס ווטו - *Per grazia ricevuta* - והיא הבעת תודה על חסד שנעשה. חפצים אלה מוקדשים לישות שמיימית כמימוש הבטחה שניתנה לה לפני קבלת החסד וכהודיה על קבלתו.⁷⁶ תפקידו של דיוקן פונסקה עבור המזמין ייבחן לנוכח שתי המשמעויות הללו.

Per remedio animae



תמונה 14: אוזניים, מאה ראשונה לפנה"ס, מוזיאון ארכיאולוגי, דלוס

נביא להלן שלוש דוגמאות ליצירות המשתייכות לקבוצת *Per remedio animae*, שהמניע ליצירתן הוא בקשת חסד או נס, ונבחן אם אפשר לקרוא את דיוקן פונסקה בתפקיד זה. נתחיל בדוגמה פגאנית מהמאה הראשונה לפנה"ס שבה מוצגות אוזניים (תמונה 14). כפי שצוין, במקרים רבים הוצג בבקשת החסד והנס עותק של האיבר החולה אשר בעבורו נדרש החסד.⁷⁷ במקרה זה, הצגת האוזניים אינה מבטאת בקשה לריפוי, אלא היא בבחינת תחינה של המאמין אל האלה איזיס (Isis) שתקשיב לתפילותיו.⁷⁸ בהשלכת משמעות ה"אוזניים" של המאמין הפגאני על תפקידו האפשרי של דיוקן פונסקה, אפשר לנסות ולפרש כך: כשם שהאוזניים מייצגות בקשה מהאלה שתקשיב לתפילות, כך מטרתו של דיוקן פונסקה היא להראות לאל את פניו של מבקש המענה לתחינותיו.⁷⁹

G. Didi-Huberman, 'Ex-voto: Image, organ, time', *L'Esprit Créateur*, 47, no. 3 (2007), pp. 75-76, at p. 7.

Jacobs 76 (לעיל הערה 72), עמ' 7-8.

Didi-Huberman 77 (לעיל הערה 75).

M. Koutsoumpou, 'V.22 Votivo anatomico (orecchie), da Delos (Cycladi), Santuario degli dèi egizi', M. Osanna et al. (a cura di), *L'istante e l'eternità. Tra noi e gli antichi*, Milano 2023, pp. 281-282.

79 איבר מסוים הוצג כאמור בכדי לזכות בריפוי או כדי להודות על שהבריא. לפי תפיסה זו, מפתח לחשוב שפונסקה מציג את ראשו מאחר שהוא מבקש חסד ורפואה עבור איבר זה. אך מאחר שפנים הם בעלי תווים ייחודיים לאדם, ואילו שאר האיברים בגוף דומים יותר בין אדם לאדם - הצגת הפנים קשורה למסורת הדיוקן באמנות, ולא לבקשה לרפואה.

בפנייה לעולם הנוצרי באומנות הרנסנס, ג'קובס פונה לציור של ג'ובאני בליני (Giovanni Bellini) משנת 1488, שבו הדוג'ה (שליט ונציה) אגוסטינו בארבאריגו (Agostino Barbarigo) מציג את עצמו כמתפלל אל מול מריה, ישו וקדושים נוספים.⁸⁰ הציור שימש תחילה בתור *Per remedio animae*, היינו כבקשת חסד או נס, והוצב בפאלאצו דוקלה (Palazzo Ducale) בוונציה. לאחר מות המזמין הוא הועבר לכנסיית סנטה מריה דליי אנג'לי (Santa Maria degli Angeli) שבאי מוראנו (Murano), תחת התנאי שניזירות הכנסייה, ובהן שתי בנותיו, יתפללו מול ציור זה עבור נשמתו.⁸¹ ברנד רואק (Roeck) מצטט מצוואת הדוג'ה את החלק שמורה להציב את הציור במקום חשוב בכנסייה שבו ישמש לתפילה: "לנשמה שלנו ושל כל האחרים שעברו את החיים האלה".⁸² משתמעת מכך הרחבה של תפקיד היצירה, ושל בארבאריגו המופיע בה: לא רק בקשה לחסד ונס, אלא לאחר מותו הפכה היצירה גם לאמצעי תפילה: תפילה של האחרים עבורו ותפילה שלו עבור האחרים. בין מניעי הדוג'ה להזמנת יצירה זו לבין פונסקה את דיוקנו, נראים קווים מקבילים. כפי שהדוג'ה מבקש גם עבור "כל האחרים שעברו את החיים האלה", ייתכן שפונסקה מבקש עבור עצמו, אך גם עבור שאר בני המשפחה המנוחים שקבורים עימו.

במעבר למאה השבע-עשרה, היינו התקופה שבה חי פונסקה, נתייחס למקרה שאליו נחזור בהמשך שוב בהקשר ל'*Per grazia ricevuta*'. בשנת 1656 הוכתה נפולי במגפה קשה, ונבחר העיר התחייבו לעטר את שבעת שעריה בציורי קדושים.⁸³ מקרה זה מלמד על המשך דפוס ההתנהגות של *Per remedio animae* גם במאה השבע-עשרה, התקופה שבה חי פונסקה.

אך אם דיוקן פונסקה אכן משמש עבורו בתפקיד *Per remedio animae*, דוגמת המקרה בנפולי, נשאלת השאלה – מדוע הוא נדרש לבקש חסד?

אפשר לנסות ולטעון שכמו כל קתולי שגדל על האמונה שבני האדם נולדים מתוך חטא, גם הוא מתפלל עבור נשמתו. לא במקרה הציעה מונטאגו שהוא מתפלל למריה בדגש על החלק בתפילה שאומר: "התפללי עבורנו כעת בשעת מותנו".⁸⁴ אך אולי אין זה עוד מקרה טיפוסי שבו המנוח, או אדם השרוי על ערש דווי, חרד לנשמתו ומבקש להצילה. מהיכרות עם סיפור חייו של פונסקה, אפשר לשער שבקשתו קשורה באירוע מסוים. הוזכר שהאפיפיור החליט לסלקו מעליו, וכשנה לאחר מכן, בשנת 1655, הלך האפיפיור לעולמו.⁸⁵ אולי משום שפונסקה סולק ולא יכול היה להמשיך ולשרת את הכס הקדוש, התעורר בו חשש שבכך נמנעו ממנו החסד והבטחת חיי העולם הבא, ולכן נשמתו ניצבת בפני סכנה. אפשרות אחרת היא שחש נקיפות מצפון על שלא עשה מספיק כדי לשמור על בריאות האפיפיור. בשל נוכחות הציור **הבשורה**

80 צילום היצירה נמצא בספר הבא: O. Batschmann, *Giovanni Bellini*, London 2008, p. 90, Fig. 79.

81 Jacobs (לעיל הערה 72), עמ' 7-8, עמ' 202 הערה 14.

82 R. Bernd, *Arte per l'anima, arte per lo Stato: Un doge del tardo quattrocento ed i segni delle immagini*, Venezia 1991, pp. 39-40.

83 באוגוסט, כשהמגפה שככה, נחשפו ממדי האסון: אוכלוסייה של ארבע-מאות אלף תושבים לערך הצטמצמה לכמחציתה. ראו: Clifton (לעיל הערה 56), עמ' 479-480.

84 Dobias (לעיל הערה 31), עמ' 70.

85 שם, עמ' 69.

למריה מול הדיוקן, שמזכירה את תפקידה של מריה כמתווכת בין האדם לעיל, ניתן לקרוא את דיוקנו של פונסקה בתפקיד *Per remedio animae*: הוא מבקש ממריה חסד להצלת נשמתו, ומחילה על כך שאולי לא עשה די להצלת האפיפיור.

אך בפרשנות דיוקן פונסקה כמייצג את בקשת החסד של המזמין, עלולה להיות טמונה הסברה שכל דיוקן מנוח שמוצב מעל למצבת הקבר או הסינוטף שלו משמש למטרה זו. ואם כך, הרי שאין כל ייחוד במסר שמוצע כאן עבור פונסקה. כדי לשלול סברה זאת די לשוב לדיוקנאות הבישופים בקפלה אוזימבארדי שבכנסיית סנטה טריניטה בפירנצה (תמונה 4), ולדיוקן קרדינל פיירבנדטי שבכנסיית סנטה מריה מג'ורה ברומא (תמונה 5), ולהזכיר את ההבדלים בינם לבין דיוקן פונסקה: שלושת הדיוקנאות האחרים מוצגים עד לכתפיהם, ואילו פונסקה מוצג עם ידיו בתנוחת תפילה, המלמדת על תחינה מצידו ועל בקשתו לחסד או לנס. כלומר, מה שיוצק לדיוקנו את משמעות ה־*Per remedio animae* בניגוד לכל דיוקן אחר של מנוח שמוצב מעל לקברו, הוא אפוא הצגת הידיים והדגשת תנוחתן בתפילה. הופעתם של שני מאפיינים אלה יחד מלמדת שאותו אדם מעביר מסר של בקשת חסד או נס.

Per grazia ricevuta

במקרים של *Per remedio animae*, פירשנו את תנוחת הידיים בתפילה כך שהן מעידות כי המאמין מבקש חסד או נס. עם זאת תנוחה זו יכולה לבטא לא רק בקשה אלא אף הודיה, כפי שיידון ביצירות הבאות.⁸⁶ דרך הדוגמאות הבאות נטען, בליווי הסברים, שדיוקן פונסקה שימש אותו גם בתפקיד ה־*Per grazia ricevuta*. דוגמה אחת עולה בקבוצת ה־*Per grazia ricevuta* של המאות הראשונה והשנייה (תמונה 15).

לאחר זכייתם של הרכבים בתחרות מרכבה, הם הקדישו כאות תודה את דיוקנם להרקולס, שנחשב לפטרון המנצחים בתחרויות ספורט. דיוקנאות כאלה נועדו להצגה במקומות שבהם נערכו משחקי ספורט וכן באזורים ציבוריים, להנצחת ניצחונות ותחרויות, ובמצבות קבורה של מי שבחייהם זכו בתהילה ובניצחון.⁸⁷

במעבר לעולם הנוצרי, מעניין לראות כיצד פעל לורנצו המפואר לבית מדיצ'י (Lorenzo il Magnifico de' Medici) לאחר שניצל מניסיון ההתנקשות ב"קנוניית הפאצ'י" בפירנצה בשנת 1478. בספר העוסק באקס ווטו מביא דוידה פראריס (Ferraris) את דבריו של ואזארי בהקשר זה. כאות תודה על כך שניצל, הזמין לורנצו שלוש דמויות

86 למעט כמובן ביצירה המוצגת בתמונה 15, שבה מוצג הדיוקן בלבד ללא ידיים.

87 כפי שמוסבר באתר הרשמי של המוזאון: <https://museonazionaleromano.beniculturali.it/mostra-umano-troppo-umano/agone-classico>. נדלה בדצמבר 2023. עיסוק נוסף בנושא ראו במאמר הבא, בעיקר בעמוד 396, שמעלה הסתייגות באשר לזהותן של כל שבע הדמויות בטענה כי רק ארבע מהן הן בוודאות דיוקנאות של ר־בנים: B. W. Sinclair, 'The Face of Victory? A Misidentified Head in Rome and the "Problem" of Charioteer Portraits', J. Nelis-Clément and J.M. Roddaz (eds.), *Le cirque romain et son image*, 20, (2008), pp. 393-411. פליניוס "הזקן" בספרו מהמאה הראשונה לספירה מתאר את תופעת הנצחת דיוקן המנצח במשחקים האולימפיים ביוון העתיקה: מי שזכה שלוש פעמים בתחרות הוצג על פי דיוקנו האמיתי, מה שכונה *Iconicae* כלומר - פסל דיוקן. הצגת הדמות בדיוקן אמיתי, ולא רק כפנים סימבוליים, נחשב לנעלה יותר מדיוקן שהוצג רק באופן סמלי. ראו: S. Bussels, 'Naturalism and Animation: Pliny's Anecdotes on Art', *The Animated Image: Roman Theory on Naturalism, Vividness and Divine Power*, Leiden 2012, pp. 25-56, at p. 38



תמונה 15: דיוקן
 נָכָב, 30–70
 לספירה, מוזיאון
 נציונאלה דלה
 טרמה (Museo
 Nazionale delle
 Terme), פאלאצו
 מאסימו (Palazzo
 Massimo), רומא

של עצמו בשעווה בגודל טבעי, שנעשו בשיתוף וורוקי (Verrocchio), כדי להציבן בשלוש כנסיות - שתיים בפירנצה ואחת באסיזי. שלוש הדמויות נצבעו והוספו להן שערות כדי שייראו אמיתיות, והדמות שנועדה לכנסייה בווייה סן גאלו (Via San Gallo) בפירנצה, גם הולבשה בבגדים שבהם נראה לורנצו בציבור מייד לאחר האירוע.⁸⁸

שתי הדוגמאות הללו תורמות במידה רבה להבנת דיוקן פונסקה בתפקיד אקס ווטו משלוש סיבות: ראשית, אפשר לראות שתפיסת ההודיה והצורך להעניק משהו בתמורה לניצחון או להצלחה ממשיכה ומתקיימת. במקרה של פונסקה ההודיה שלו יכולה להיות על זכותו להציל אנשים רבים ממלריה בעקבות גילוי תרופת הכינין והפצתה באירופה. לנוכח ציור הבשורה למריה שנמצא בקפלה מעליו, אפשר לשער כי ההודיה נועדה למריה, בהיותה המצילה והמגינה של הריפוי.⁸⁹

ההודיה בפומבי על חסד היא חלק ממהות האקס ווטו בכך שהיא מוכיחה לשאר המאמינים את כוחה של היישות השמימית.⁹⁰ דיוקן פונסקה נמצא בקפלה בכנסייה, ולכן גם הוא, כמו הנֶפְּבִים וכמו דמות לורנצו, נועד להיראות בפומבי.⁹¹ בשל כך, ולנוכח היותו בתנוחת הודיה, זהו הסבר שני מדוע אפשר לראות בו המשך מסורת של האקס ווטו.

ההסבר השלישי להבנת דיוקנו של פונסקה כאקס ווטו הוא כי בשתי הדוגמאות שהובאו מוצג דיוקן אדם במדיית הפיסול, ולא רק הציור.⁹² כפי שֶנְרָאָה אצל לורנצו המפואר, אקס ווטו מפוסל איננו מציג בהכרח רק איבר זה או אחר שנרפא, אלא יכול להציג גם דיוקן שלם. אף שדיוקן פונסקה הוא פֶּסֶל ודיוקן ולא ציור, עובדה זו מאפשרת לפרש גם אותו בתפקיד אקס ווטו.⁹³

נוסף על שלושת ההסברים הללו, מדברי מייקל קארול (Carroll) מתקבלת הצדקה נוספת לקריאת דיוקן פונסקה במשמעות אקס ווטו. בספרו, וכמו שתטען ג'קובס

88 D. Ferraris, *Ex voto: Tra arte e devozione*, Padova 2016, pp. 10–11

89 לפי פרשנות זו, שאר דמויות המתפללים בקפלה לא משמשים בתפקיד אקס ווטו, בניגוד להבנתם ככאלה באפשרות הקודמת.

90 Garnett and Rosser, 2018 (לעיל הערה 72), עמ' 54.

91 פירסון דן באופי תפילה בקפלה, שבה בדרך כלל המתפלל נראה על ידי אחרים. משמעות הדבר היא שהצופים מחוצה לה היו יכולים לראות גם את הפרטים שבקפלה, במקרה זה - את דיוקן פונסקה. ראו: Pearson (לעיל הערה 69), עמ' 117–118.

92 ג'קובס כאמור מתייחסת לציורים בתפקיד ווטיביים: Jacobs (לעיל הערה 72).

93 דוגמה נוספת לאקס ווטו בתלת־ממד שקרובה יותר בזמן לדיוקן פונסקה היא הסיפור של בנוונטו צ'ליני - לאחר שעינו ניצלה משביב מתכת שחדר לתוכה, הוא הקדיש עין זהב שהכין לסנטה לוצ'יה, והעניק לה אותה ביום חגה: B. Cellini, *Autobiography*, G. Bull, (trans.), Middlesex: Chagha, 1998, p. 343.

אחריו,⁹⁴ הוא מסביר שהאקס ווטו הטיפוסי ניתן כאות תודה על חסד שהתקבל ולא כבקשה לקבלו. עניין נוסף שהוא מעלה, אשר חשוב במיוחד לנושא הנדון כאן הוא שהדמות שנעשה עימה החסד מוצגת על פי רוב בתנוחת תפילה.⁹⁵ הוא מציין שבציורי האקס ווטו שצוירו החל מתחילת המאה השש-עשרה באיטליה, הוצג בדרך כלל רגע הסכנה שבו היה נתון הגיבור. ציורים אלה חולקו לשני מישורים: בקצה התחתון הופיע הגיבור ברגע ההתמודדות עם הסכנה ובקצה העליון הנגדי הוצגה דמות הקדוש או מריה המוקפים בהילה או באור, בדרך כלל מעל לעננים. שניהם תוארו באותה מדיה, במקרה זה הציור, כדי להראות שהמתרחש קורה בד בבד – העזרה ניתנת למבקש מצד הדמות השמימית באותו רגע של צורך, ולא שהוא מתפלל לפסל הנפרד מהמתרחש.⁹⁶

נראה שדיוקן פונסקה שומר על מסורת הצגה זו. הוא עצמו מוצג בתנוחת תפילה בחלק התחתון כשהוא פונה לעבר הדמויות השמימיות. מעליו, גם אם לא בקצה השני לחלוטין, מוצג ציור **הבשורה למריה**. המלאך בציור מופיע על גבי עננים להדגשת השמימיות, ומריה אומנם רוכנת על שרפרף, אך נמצאת באותו מישור של המלאך. כפי שצוין, על פי מסורת ציורי האקס ווטו הקדושים מוקפים הילה או אור ומתחתיהם עננים; לפיכך נזכיר שהרקע סביב הציור היה בתחילה מוקף בהם. כל הרכיבים הללו עולים בקנה אחד עם האיקונוגרפיה של ציורי האקס ווטו, ומחזקים את הטענה שדמות פונסקה שימשה אותו למטרה זו.

אך לצד שמירת המסורת, מדברי קארול עולה שבדיוקן זה ברניני מביא חידוש ביחס לקפלה שבה הוא ממוקם. על פי רוב, כלל הבקשות לחסד ולהודיה הוצגו במדיה אחת בלבד – בפיסול או בציור. לעומת זאת, בקפלת פונסקה ניכר חידוש בהצגת האקס ווטו: דיוקן המנוח הוא פֶּסֶל, ואילו הדמויות הקדושות מצוירות. פונסקה הפסל פונה למריה המצוירת, והאירוע כולו מתרחש בסביבה אדריכלית מעוטרת. כלומר, במקרה זה ההודיה (או גם בקשת החסד) הופכת ליצירה הרמונית המשלבת בחלל אחד את מדיית הפיסול, הציור והאדריכלות – אותו *Il bel composto* המאפיין את ברניני.⁹⁷

לפני שמקבלים את ההשערה כי דיוקן פונסקה משמש בתפקיד אקס ווטו, חשוב לא פחות מכך לבחון איך התייחסו לנושא זה בתקופת ברניני. סן קארלו בורומאו מציין בטקסט שלו *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* משנת 1557 כי על אנשי הכמורה להיות זהירים בבחירתם את החפצים המוצגים בכנסיות וקשורים במימוש שבועה, מאחר שחפצים אלה אינם משקפים תמיד את דוקטרינת הדת הרשמית.⁹⁸ הנחייתו זו עלולה לעורר את הרושם ששימוש באקס ווטו לא היה

94 Jacobs (לעיל הערה 72).

95 M. P. Carroll, *Madonnas that Maim: Popular Catholicism in Italy since the Fifteenth Century*, London 1992, pp. 82–83.

96 שם, עמ' 83–86.

97 לדיון בנושא *Il bel composto* של ברניני: Careri (לעיל הערה 4), עמ' 195–203; Hibbard (לעיל הערה 32); S. Pierguidi, 'Gian Lorenzo Bernini tra teoria e prassi artistica: la speaking likeness, il "bel composto", e il "paragone"', *Artibus et Historiae*, 32, no. 63 (2011), pp. 148–150. פיירגואידי (Pierguidi) מביא ציטוט מאת הביוגרף של ברניני, פיליפו באלדינוצ'י (Filippo Baldinucci), ולפיו ברניני היה הראשון שניסה לחבר בצורה כל כך מושלמת בין שלוש האמנויות הללו: האדריכלות, הפיסול והציור.

98 P. Ponzio et al. (לעיל הערה 74), עמ' 98. פנייה ישירה לטקסט בלטינית מלמדת שהוא עוסק באקס ווטו במשמעות של *Per grazia ricevuta* ולא במשמעות של *De tabulis* של *Per remedio animae*.

אהוד על הכנסייה, ובכך לערער על האפשרות כי דיוקנו של פונסקה היה כזה. לפיכך יש לבחון את התנהלות הגורמים הרשמיים בנושא.

כאמור, בתחילת שנת 1656 פרצה בנפולי מגפת המלריה, שהתפשטה ברחבי העיר וגבתה את חייהם של מחצית מתושביה. עוד בטרם שככה המגפה, באוגוסט אותה שנה, התחייבו נבחרי העיר לעטר את שבעת שעריה בציורי קדושים.⁹⁹ בנובמבר 1656, כשבועיים בלבד לפני ההכרזה הרשמית על סיום המגפה, קיבל מתיה פרטי (Mattia Preti) הזמנה לצייר פרסקאות בשערי העיר בתור *Per grazia ricevuta*.¹⁰⁰ הפרסקאות אומנם לא שרדו, אך נותרו בידינו שתי עבודות הכנה (Bozzetti) בשמן שבהן מריה אוחזת בידיה את ישו התינוק, לרגליהם קדושים המבקשים בעבור האנשים, ובתחתית – שורדי המגפה וקורבנותיה. עולה מכך שהמושא העיקרי לסגידה ולהודיה היא מריה, מה שניכר גם ברומא.¹⁰¹ הזמנת אקס ווטו זו הייתה קבוצתית וגלויה, עדות לכך שלמרות דברי בורומאו המשיך המנהג להתקיים באופן רשמי גם במאה השבע-עשרה.¹⁰²

המגפה שפגעה קשות בנפולי התפשטה עד מהרה גם לרומא, והורגשה בעיר כבר במאי 1656. המאמצים למיגורה נשאו פרי באוגוסט 1657, אך למרות זאת היא גבתה אבדות רבות, בהן קרובי משפחה של ברניני ושל פוסין (Poussin).¹⁰³ האפיפיור באותה עת היה אלסנדרו השביעי (Alessandro VII), שכהן במשרה זו מ-1655 עד 1667. מאחר שזוהי גם התקופה שבה הזמין פונסקה את הקפלה שלו, שאותה הקדיש למריה, ייתכן שבחירתו הושפעה מכך שהאפיפיור המשיך להעניק דגש רב להיותה של אם המשיח מגינה ומצילה מפני מגפות.

votorum. Votorum item tabulae, donaria, ex cera fusiles imagines, et eiusmodi aliae, quae ad memoriam vel recuperatae valetudinis, vel periculi depulsi, vel beneficii divinitus mirabiliterque accepti in ecclesiis ex antiquo more institutoque suspendi solent, cum saepe falso, indecore, turpiter, superstitioseque effingantur; in iis ipsis exprimendis cautio
<https://www.memofonte.it/home/files/pdf/>: ראו: (sit supra praescripta" (Cap. XVII, p. 45
[scritti borromeo.pdf](https://www.memofonte.it/home/files/pdf/). נדלה בינואר 2024.

99 Clifton (לעיל הערה 56).

100 מאחר שלדברי קליפטון האמן קיבל את ההזמנה שבועיים לפני ההכרזה הרשמית על סיומה, אפשר לטעון שזהו אינו אקס ווטו במשמעות המלאה שלו, אלא שזוהי *Per remedio animae*. אך מאחר שכבר באוגוסט שככה המגפה, בעת ההזמנה מהאמן היה ברור שהעיר ניצלה, ונותר רק לממש את ההתחייבות שהתקבלה במהלכה ולהודות למריה דרך ציור הפרסקאות. לכן אלה משמשים למעשה אקס ווטו. שם, עמ' 479–480.

101 שם, עמ' 482, 484–485.

102 על ההשפעה של סן קארלו בורומיאו בנפולי אפשר ללמוד דרך פעילות מסדר הברנאביטים, שהגיעו לעיר בסוף המאה השש-עשרה והביאו את פולחנו לשם. בשנת 1610, שבה הוא הוכרז כקדוש, קיבל לידי המסדר את כנסיית סנטה מריה אין קוזמדין (Santa Maria in Cosmedin) ובה בנה את המזבח הראשון בעיר לכבודו. בשנת 1631 הונחה אבן הפינה להרחבת הכנסייה, והעבודות נעשו בהתאם להנחיות שכתב בורומיאו ב-*Instruções* באשר לאופי האדריכלות הנדרש בכנסייה. ראו: E. Ricciardi, 'I barnabiti a Napoli e la chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Portanova', *Arte Lombarda*, 134, no. 1 (2002), pp. 116–126, at pp. 116–120. כשהוכרז בורומיאו כקדוש, הוא הפך עבור הברנאביטים לאחד הקדושים המשמעותיים ביותר, כהודיה על פועלו למענם עוד בחייו. ראו: K. Takashaki, 'Mazenta e Guido Reni. Il San Carlo per la chiesa dei Catinari a Roma', *Arte Lombarda*, 134, 1 (2002), pp. 174–179, at p. 175.

P. Findlen, 'Microscopic musings: Athanasius Kircher and the Roman plague of 1656–57', 103 *Harvard Library Bulletin*, 2022, pp. 1–28, at pp. 4–7.

החשיבות הרבה שהקדיש האפיפיור למריה ניכרת בפעולות שונות שנקט במהלך המגפה: הוא הורה להתפלל את תפילת אווה מריה (Ave Maria) בכל עת שפתחו וסגרו את שערי העיר;¹⁰⁴ הוא הנחה לחשוף את הסקרמנט בפני אנשי רומא בכל יום בשתי כנסיות בעיר, כדי שיוכלו להתפלל למריה שתגן עליהם מפני המגפה.¹⁰⁵ נוסף על כך, בדצמבר 1656 הגיעו נציגי השלטון ברומא להתפלל לפני ציור ניסי של מריה וישו בכנסיית סנטה מריה אין פורטיקו (Santa Maria in Portico), ונשבעו לבנות עבורו מקום ראוי יותר אם המגפה תסתיים. האפיפיור אישר את העברת הציור לכנסיית סנטה מריה אין קמפיטלי (Santa Maria in Campitelli), והוסכם גם על חידוש הכנסייה לשם כך.¹⁰⁶ בשנת 1657 הזמין האפיפיור מפוסין את הציור **הבשורה למריה** לקפלה הפרטית שלו.¹⁰⁷ לפי שילה בארקר (Barker), הוא שילם עבור הקפלה בספטמבר. בהנחה שזה גם מועד הזמנת הציור, הרי שמדובר בתקופת סוף המגפה. מכאן שאפשר לראות בציור אקס ווטו המשמש בתפקיד הודיה על חסד עצירת המגפה.¹⁰⁸

כל המקרים הללו שפורטו כאן מלמדים שגם ברומא השתמשו גורמים רשמיים, לרבות הראשון במעלה – האפיפיור, באקס ווטו. מלבד זאת, ניכר שמושא ההודיה הוא מריה, שקיבלה במידה רבה את תפקיד המצילה והמגינה מפני המגפות.¹⁰⁹ לפיכך, כמו אלסנדרו השביעי, אפשר לשער כי גם פונסקה הזמין יצירה המשמשת כאקס ווטו לשם הודיה למריה. הפעם היה זה דיוקנו האישי הסוגד לה, בהיותה שער לגאולה ולהצלת הנשמה, מגינה ומצילה ממגפות. אך במקרה שלו היה הדיוקן מכוון לתחום עיסוקו – רופא המרפא ממלריה.

104 הרעיון הוא שכשם שגופה לא נטמא גם כאשר התעברה, כך היא שימשה כמגינת העיר מפני המגפה. ראו: Barker (לעיל הערה 56), עמ' 249.

105 כך למעשה הוא יצר תפילה מתמשכת שמקבילה לתפילת ארבעים השעות (Quarantore). ראו: Dundas (לעיל הערה 56), עמ' 52.

106 Erwee (לעיל הערה 4), עמ' 356–357. אבן הפינה הונחה בשנת 1662, והכנסייה נפתחה לציבור בשנת 1667, עוד בטרם הושלמה – מה שמעיד על להט המאמינים לסגוד לציור. ראו: Roma (לעיל הערה 4), עמ' 502.

107 Barker (לעיל הערה 56), עמ' 249. היצירה נמצאת בנשיונל גלרי בלונדון, מספר קטלוגי NG5472. ראו: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/nicolas-poussin-the-annunciation> נדלה בינואר 2024.

108 Barker (לעיל הערה 56), עמ' 259, הערה 26. פינדלן מציינת כי המגפה הסתיימה ברומא באוגוסט 1657. ראו: Findlen (לעיל הערה 103), עמ' 7. אם יצירה זו הוזמנה במהלך המגפה, היא שימשה כ"Per remedio animae – אך אם הוזמנה בסיומה, היא שימשה כ"Per grazie ricevuta".

109 דוגמה נוספת לכך היא **החיזיון של הקדושה פרנצ'סקה רומנה**, שהזמין קרדינל ג'וליו רוספיליוזי (Giulio Rospigliosi), מי שלימים יהיה לאפיפיור קלמנטה התשיעי (Clemente IX). בציור משנת 1657 אל מול הקדושה נראית מריה השוברת את חיצו המגפה, ומכך עולה המשמעות שהיא שהביאה לסיומה. כלומר, גם כאן נראית מריה כמי שאחראית לסיום המגפה, ובכך הציור הוא אקס ווטו, שהוא ההודיה לה על כך. ראו: Barker (לעיל הערה 56), עמ' 249–251. היצירה נמצאת במוזאון הלובר בפאריז, מספר קטלוגי RF 1999. ג'וזפין וון הנברג (Von Henneberg) מעלה הצעה נוספת לקריאת היצירה, ולפיה הקרדינל ביקש להראות דרכה את שאיפותיו לשלום דתי, וכך מריה מופיעה לא כמגינה על הבריות הגופניות של המאמינים, אלא כמי ששומרת עליהם בעת עימותים דתיים. ראו: J. Von Henneberg, 'Giulio Rospigliosi and Nicolas Poussin, the Louvre's Saint Francesca Romana', *Storia dell'arte*, 121 (2008), pp. 72–92, at pp. 74, 79–82.

אם כן, אפשר לסכם בקצרה את הטיעונים התומכים בהשערה כי דיוקן פונסקה שימש גם בתפקיד *Per grazia ricevuta* כך: הוא עונה על הצורך בהודיה על חסד שנעשה; הוא מבטא הצגה פומבית של ההודיה; הדמות מוצגת בו בתלת-ממד, אמצעי ידוע באקס ווטו; הדיוקן עולה בקנה אחד עם האיקונוגרפיה המקובלת של אקס ווטו, אם כי במקרה זה יש בה גם חידוש; וידוע כי נוהג זה המשיך להתקיים בקרב החלונות הגבוהים גם בתקופת פונסקה. על כך אפשר להוסיף כי בשל העיסוק של פונסקה בקידום תרופת הכינין לטיפול במלריה, ההודיה – על פי הנוהג והאמונה באותה עת – פונה למריה, המגינה והמצילה מפני מגפות.

תפקיד היצירה עבור המתפלל הצופה בה

עד כה עסקנו בתפקיד האפשרי של דיוקן פונסקה עבור המזמין, מתוך הנחה שלא נועד להיראות או לשמש אותו בעודו בחיים.¹¹⁰ כעת נעבור ונבחן את משמעות הדיוקן מנקודת מבטם של המתפללים בקפלה – האם ייתכן שפסל פונסקה היה עבורם אמצעי לבקשת חסד ממנו?¹¹¹ כדי להשיב על שאלה זו, ייבחנו כמה נושאים שכל אחד מהם עשוי לחזק או להחליש סברה זו.

תפילת החיים עבור המנוחים ובקשת עזרה מהם

הכנסייה הקתולית רואה חשיבות בנשיאת תפילות עבור נשמת המנוחים. לפיה, לאחר המוות הנשמה יכולה להגיע לאחד המקומות הבאים: לגן העדן, לשם תגיע הנשמה הטהורה, דוגמת אלה של הקדושים והמרטירים; לגיהנום, שאליו תגיע הנשמה החוטאת המוחלטת, ובו היא תישאר לנצח נצחים; או לפורגטוריום (Purgatory) (כור המצרף). הנוצרים האמינו שלנשמותיהם בדרך כלל לא הגיע להישלח לגיהנום, אך בשל חטאיהם בחיים הארציים, הן גם לא יוכלו להיכנס ישירות לגן העדן. לכן, על הנשמה להתייסר תחילה בפורגטוריום, ובכך למרקה ולחטאה. מספר החטאים שחטא האדם בחייו וחומרם הם שקובעים מהו משך הטיהור הנדרש, שבסופו תיכנס הנשמה לגן עדן. עם זאת, על פי אמונה זו, אפשר לצמצם את השהות בפורגטוריום בעזרת המתפללים החיים.¹¹²

סן אלפונסוס דה ליגואורי (1787-1696) (San Alphonsus de Liguori) כותב מפורשות שחובה עלינו להתפלל עבור אותן נשמות, משום שבעשותנו כך אנו מסייעים

110 Barry (לעיל הערה 4), עמ' 398.

111 אפשרות נוספת שתיבדק, אך לא במסגרת המאמר הנוכחי, היא שהיצירה שימשה בפני הצופה בתפקיד "ממנטו מורי" ("זכור את המוות"). העמקה בנושא ראו במאמר הבא: C. Ricasoli, "Memento Mori" in Baroque Rome', *Studies: An Irish Quarterly Review* 104, no. 416 (2015), pp. 456-467. ראו גם: Pearson (לעיל הערה 69), עמ' 119.

112 הפורגטוריום הוגדר רשמית על ידי הכנסייה בשנת 1274 בוועידת ליון (Lyons), אושר פעם נוספת בוועידת פירנצה בשנת 1439, והפך לדוקטרינה בשנת 1563 בוועידת טרנט. ראו: E. Tingle, 'Changing Western European Visions of Christian Afterlives, 1350-1700: Heaven, Hell, and Purgatory', P. Booth and E. Tingle (eds.), *A Companion to Death, Burial, and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe, c. 1300-1700*, Leiden 2020, pp. 33-71; Bishop E. H. Browne, *Exposition of the Thirty-nine Articles — Article XXII — Of Purgatory* (Part 1), <https://northamanglican.com/exposition-of-the-thirty-nine-articles-article-xxii-part-1/#post-19752-footnote-ref-55>

להן לקצר את שהותן באותו מקום נורא.¹¹³ גישה זו רווחה גם לפניו, כפי שאפשר לראות, למשל, בספרי השעות. קתרינה איבארד (Yvard) מסבירה שבספרי השעות, ספרי תפילה קטנים שהיו בשימוש האישי של אנשי חולין, הפרק האחרון הוקדש בדרך כלל לתפילות עבור המתים, שאפשר היה לשאתן יום-יום.¹¹⁴ בספר כזה משנת 1443 לערך נראית סצנה המעידה על חשיבות התפילה עבור המתים: בזכות האנשים שמתפללים עבור נשמת המת, היא נחלצת מציפורני שד המושך אותה מטה לגיהנום, ונאספת על ידי מלאך המושך אותה מעלה.¹¹⁵

אך תפילת החי עבור המנוח מותירה אותנו עדיין בתחום העיסוק של מטרת היצירה עבור המזמין, ולא מספקת מענה למשמעותה עבור הצופה. לכן יש לבדוק אם ייתכן שמלבד תפילתו של המתפלל החי עבור המנוח, הוא היה יכול לבקש מהמנוח גם עבור עצמו. תפילה כבקשה לעזרה מהמתים עבור החיים מוכרת כבר משלביה המוקדמים של הנצרות,¹¹⁶ אך התפילות הללו הופנו למרטירים או למי שהוגדרו קדושים, ואין בכך עדות לפנייה לעזרה גם אל המנוחים הארציים – ובהם מן הסתם גם גבריאלה פונסקה. עם זאת כתבים מתקופתו ואף מלפני כן מלמדים שגורמי כנסייה אכן אישרו ואף עודדו תפילה לעזרה גם ממנוח שאינו קדוש או מרטיר.

סן אלפונסוס, אשר הנחה כאמור להתפלל עבור המתים לשם הצלת נשמתם, דן מפורשות גם בשאלה האם יש לפנות אל המתים בבקשת עזרה מהם. תחילה הוא מתאר התנגדות לכך מצד סן תומאס מאקווינס (1274–1225) (San Thomas Aquinas), שטען כי אין תועלת בבקשת חסד מנשמות שעדיין שוהות בפורגטוריום, משום שהן סובלות ואינן יכולות לסייע למאמין החי. לעומת זאת סן אלפונסוס טען את ההפך, וביסס את דבריו גם על אלה של סן רוברטו בלארמינו (1621–1542) (San Roberto Bellarmino), שגרס כי הנשמות שנמצאות בפורגטוריום אכן מחוללות ניסים לאנשים החיים.¹¹⁷ לפי סן אלפונסוס, גם אם הנשמות סובלות, אין זה מונע מהן לסייע לחיים. כדוגמה הוא מתאר מקרה שבו אב ריתק את בנו בגין מעשה שעשה: הילד אומנם לא יכול לבקש עבור עצמו, אבל אין זה מונע ממנו לבקש מהאב בעבור אחרים. אותו בן אף יודע שבשל חיבת האב אליו, בסופו של דבר הוא אכן יעזור לאנשים שבעבורם הוא מבקש.

113 ספר משלהי המאה התשע-עשרה שמרכז את דברי סן אלפונסוס מליגוארי: *The Great Means of Salvation and of Perfection, The ascetical Works, The Complete Works of Saint Alphonsus de Liguori* (vol. III), R. E. Grimm (ed.), New York 1886, pp. 36–40.

C. Yvard, 'Death Illuminated: Representations of Mortality in Books of Hours', *Irish Arts Review Yearbook*, 18 (2002), pp. 114–123, at p. 115.

115 שם, עמ' 118–122, עמ' 120, תמונה 6.

R. Bartlett, *Why Can The Dead Do Such Great Things? Saints and Worshippers from the Martyrs to the Reformation*, Princeton 2013, pp. 244–249.

117 לואיג'י דה סנקטיס מביא את דברי סן רוברטו בלארמינו: *L. De Sanctis, Il Purgatorio, Perché non è ammesso degli Evangelici? Saggio Dommatico-Storico*, Torino 1861, p. 20. רוברטו בלארמינו כותב את הדברים בלטינית בספר שיצא בסופו של דבר לאור באופן מרוכז בשנת 1593. ההתייחסות לנושא זה נמצאת בחלק בשם *De Purgatorio*, ספר II, פרק XV. הטקסט המקורי מופיע בעמודים 806–810, ראו המהדורה השנייה של הספר משנת 1589. הרחבה אודות חיי סן רוברטו בלארמינו ופועלו ראו במאמר הבא: L. De Chirico, 'Robert Bellarmine and His Controversies with the Reformers. A Window on Post-Tridentine Roman Catholic Apologetics', *European Journal of Theology* 31, no. 1 (2022), pp. 21–42.

לכן, אף שהנשמות הסובלות אינן יכולות להקשיב לנו, אלוהים בחסדו יעורר בהן מודעות לתפילותינו, והן יסייעו לנו בבקשתן מהאל עבורנו.

באמתחת הקדוש טיעון נוסף באשר לחשיבותה של תפילה לקבלת עזרה מהמתים. לדבריו, אף שהנשמות שבפורגטוריום סובלות, אין זה אלא עניין של זמן עד שיגיעו לגן העדן, ובזכות תפילותינו הן יגיעו לשם אף מהר יותר. כאשר יגיעו לשם בסופו של דבר, הן יזכרו לנו "חסד נעורים" ויגמלו לנו על כך. כתימוכין לדבריו הוא מזכיר את סנטה קטרנה דה ויגרי מבולוניה (1413-1463) (Santa Caterina de' Vigri da Bologna), שכאשר נזקקה לעזרה, התפללה לנשמות שבפורגטוריום ונענתה מייד. לדבריה, דרך התערבות הנשמות הללו זכתה לחסדים רבים לאין שיעור מאלה שזכתה בהם כשביקשה את התערבות הקדושים.¹¹⁸ בכך הדגישה את החשיבות והכדאיות שבתפילה אל המנוחים לבקשת עזרה.¹¹⁹ דברי קדושים אלה מעידים עד כמה היה מקובל העיסוק בתפילה למנוח הארצי לקבלת עזרה גם בקרב מי שהשתייכו לממסד הכנסייתי הקתולי.

הרביסון, אשר עסק בציורים שבהם דמות המנוח מופיעה בתנוחת תפילה אל מול דמויות קדושות, כמו בפסל פונסקה המוצב אל מול ציור **הבשורה למריה** (תמונה 13), הציע פרשנות מעניינת נוספת שמחזקת את ההשערה כי המתפלל השתמש בדמות המנוח כאמצעי לבקשת חסד עבור עצמו. הוא מציע שדמות המזמין המוצג בתפילה אל מול אירוע דתי כלשהו, מייצגת למעשה את המזמין עצמו כמי שחווה חיזיון בעודו בחיים.¹²⁰ אם נשליך פרשנות זו על המקרה שבו אנו עוסקים, המשמעות של דמות פונסקה עבור המתפלל החי יכולה להיות זו: בתנוחת התפילה שבה שרוי פונסקה אל מול האירוע הדתי שמעליו, היינו **הבשורה למריה**, הוא הופך לחלק מהאירוע, כמו דמויות המזמינים בציורים שבהם הם נראים מתפללים אל האירוע שמולם.¹²¹ בהמשך לכך, המתפלל החי במישור הארצי לוקח חלק בחיזיון שחווה המנוח במישור השמימי שבו הוא שרוי. כלומר, מאחר שהמנוח נמצא בעולם הבא, הוא הופך למתווך בין

118 *The Great Means of Salvation and of Perfection* (לעיל הערה 113), עמ' 36-37.

119 בפנייה למקורות בני זמננו, המבורך ג'אקומו אלבריונה (1884-1971) (Giacomo Alberione) שדן בספרו בנושא זה מביא את שקרה לשני קדושים שונים כיתרון לתפילה לנשמות המתים, אך גם כהוכחה לכך שאלה אכן מסייעות כשהן יכולות. המקרה הראשון הוא סנטה קטרנה מקורטונה (1247-1297) (Santa Caterina da Cortona), שרחשה חיבה רבה למתים והתפללה עבורם. כאשר גססה, היא ראתה נשמות רבות שהגיעו והתרכזו סביבה, וליוו אותה בעת כניסתה לגן עדן - אלה היו אותן נשמות שהגיעו להכיר לה תודה על החסד שעשתה עימן בתפילתה עבורן בחייה. המקרה השני הוא של סן פיליפו נרי (1515-1595) (San Filippo Neri), שהתפלל באדיקות רבה עבור הנשמות שבפורגטוריום. בזמן שנזיר כלשהו התפלל במקום שבו הקדוש נקבר, הוא נגלה לפניו מלווה בדמויות בוהקות. כאשר שאל את הקדוש לפרש זהותן, השיב לו זה שהן אותן נשמות שהוא ליווה כשהיו בפורגטוריום עד אשר הגיעו לגן העדן - כשהוא בתורו נפרד מחיי העולם הזה, הן פגשו אותו כדי להציג לפניו את ירושלים השמימית: G. Alberione, *Per I nostri cari defunti. Considerazioni e pratiche per il mese dei defunti*, Roma 2010, pp. 136-137.

120 Harbison (לעיל הערה 63), עמ' 101.

121 במאה הארבע-עשרה עודדו את המאמינים לחוות מחדש את החיים ואת הפסיון של ישו, כפי שנראה בדברי סנט ברידג'ט (Santa Bridget) ובמדיטציות של פסאודו בונוונטורה (Pseudo-Bonaventura). המזמין לא רק מציג את האירוע הדתי שבו הוא נמצא, אלא למעשה, כפי שהרביסון מציע - הוא מראה את החיזיון שלו עצמו, המתפלל, אל מול האירוע הדתי שכביכול מתקיים מולו (שם, עמ' 95-99). קאררי מציין במאמרו שפונסקה מתאחד במידה מסוימת עם מריה: Careri (לעיל הערה 4), עמ' 203.

המתפלל החי הצופה בו לבין הספרות השמימיות. אם המנוח כבר סיים את השהות בפורגטוריום ועבר לגן עדן, אדרבה – הוא הופך לנציג ולמליץ יושר של המתפלל החי אל מול הקדושים שנמצאים שם.¹²²

בעקבות טענות אלה, מהקדושים השונים שצוטטו ועד להסבר של הרביסון, אפשר אפוא לטעון שהמתפלל החי שצופה בדמות פונסקה פנה אליו בתפילה לבקשת עזרה.

נגיעת המתפלל החי בפסל לקבלת עזרה

הנגיעה בחפצים קדושים כבקשה לעזרה ומתוך אמונה שביכולתם לחולל ניסים היא מסורת עתיקת יומין.¹²³ גראלדיין ג'ונסון (Johnson) מדגישה את החשיבות שהייתה לנגיעה בפסלים עבור מטרות שונות, ולא רק מסיבות דתיות.¹²⁴ כמו כן, הנגיעה כבקשה לעזרה, מחילה או התמסרות לא חלה רק על דמויות קדושות, אף שהמטרה הייתה לעיתים זהה.¹²⁵ בתוך קפלת פונסקה ומחוצה לה קל להבחין שכל פסלי המנוחים מוצבים בגובה אדם,¹²⁶ כך שאפשר לגעת בהם ללא כל מאמץ, וייתכן שאין זה מקרה. אם המאמין הבין את תנוחתם כבקשה, ולא רק הודיה, ואם הבין כי הם יכולים לסייע לחיים – אפשר שהוא נגע בדמות פונסקה כאמצעי לבקשת עזרה עבור עצמו, מה שמלמד על אחת המשמעויות ועל אחד התפקידים של דיוקן זה עבור המאמין.

מהי זהות המתפלל החי הצופה ביצירה

עד כה התייחסנו לדמות המתפלל לדיוקן פונסקה בלי לדון בזהותו האפשרית. אך אין להסיק שהדיוקן שימש בהכרח את כל הרואים אותו, ובוודאי לא באופן זהה. לכן, בחינת זהות המתפלל תסייע אפוא להבין הבנה מלאה יותר מה היה תפקידה של היצירה עבורו. באלדזרה פונסקה, בנו של גבריאלה, ציין בצוואתו איזה סכום הקדיש לקפלה ופירט את ההנחיות לשינויים שיש לבצע בה לאחר מותו. יורשיו, בני הדור שאחריו לפחות, המשיכו לשלם עבור קיום המיסות בקפלה באופן סדיר.

122 הרביסון גם כותב שמאחר שהפיסול שעשוי בעץ או באבן הוא חומרי יותר, ולכן נשאר חלק מהחיים הארציים, הדרך להגיע לעולם הרוחני היא דרך ציור: Harbison (לעיל הערה 63), עמ' 107–111. כלומר, המנוח שמוצג כפסל פונה לציור שהוא שמימי יותר. בכך למעשה המנוח מקשר בין הצופה הארצי שמסתכל בו לבין צפייתו של המנוח המפוסל והארצי בציור הרוחני.

123 Bartlett (לעיל הערה 116), עמ' 244–249, 263–268.

124 עולי רגל השתדלו לגעת ברליקוויות ובקברי קדושים, ומסיבה זו ישו הצלוב העשוי עץ הוסר מבסיס הצלב ושימש בתהלוכות ובטקסים. ראו: G. A. Johnson, 'Touch, Tactility, and the Reception of Sculpture in Early Modern Italy', P. Smith and C. Wilde (eds.), *A Companion to Art Theory*, Oxford 2002, pp. 61–74, at p. 66.

125 הוכחה נוספת לכך היא דוגמאות רבות ששרדו עד ימינו, גם ביצירות אמנות, המלמדות על המנהג לנשק את רגל הדמות שבמעמד רם שאינה בהכרח קדושה. כלומר, נגיעה לבקשת חסד לא נעשתה רק אל מול דמויות קדושות, אלא גם מול דמויות ארציות. מידע נוסף בנושא ודוגמאות ראו במאמר הבה: J. Cannon, 'Kissing the Virgin's Foot: Adoration Before the Madonna and Child: Enacted, Depicted, Imagined', *Studies in iconography* 31 (2010), pp. 1–50, at pp. 5–6, 37. notes 20, 21, 23.

126 אף שאחד מהם הוחלף במאה התשע-עשרה, לנוכח המיקום והגובה של הגומחות, נראה שמלכתחילה היו כולם בגובה זה.

כלומר, הקפלה נשארה בשימוש פעיל של המשפחה גם אחרי מות גבריאלה פונסקה,¹²⁷ וידוע לנו שנשארה בבעלותה בפועל עד לשנת 1849.¹²⁸ משום כך, במושג ה"צופה" נבהיר ראשית כול שמדובר בבני משפחת פונסקה ולקרוביהם, שהתפללו בנכס שלהם וראו את דיוקנו של גבריאלה שם. בהיותו אב המשפחה סביר שדמותו שימשה אותם בתפילה אליו, ואולי אף נגעו בפסל לבקשת עזרה.

אופי סגידת התפילה של המתפלל בקפלה ומחוצה לה

אך האם המתפללים היו בהכרח רק בני משפחה? בחינת אופי הסגידה והתפילה בזמן ההוא תסייע להשיב על שאלה זו. פירסון מחדד במאמרו את שתי צורות הסגידה של אדם שסוגד בנפרד ולא בקבוצה, ומגדיר את הסוג הראשון "סגידה פרטית" ואת השני "סגידה אישית".

סגידה פרטית משמעה תרגילים רוחניים או מדיטציות שאותם המתפלל מבצע במקום מבודד, בנפרד מאחרים, הן פיזית הן ויזואלית.¹²⁹ לאחר ועידת טרנט סגידה זו והספרים ששימשו אותה הפכו אומנם לפופולריים, אך בשל הדגש של הכנסייה על התפילה המשותפת התקבלה הסגידה הפרטית בחשדנות מה.¹³⁰

בסגידה האישית, לעומת זאת, המתפלל מבקש קשר ישיר עם הדמות הקדושה ללא התערבות הכמורה.¹³¹ כלומר, תפילת הצופה לעבר פונסקה עונה על סוג הסגידה האישית. מאפיין חשוב נוסף של סגידה אישית בקפלות הוא היותה הרבה יותר ציבורית, ולא מבודדת. דאן מציינת שהקפלות ברומא באותה תקופה יכלו להיראות על ידי קהלים שונים – מאנשי כמורה, דרך אינטלקטואלים, אנשי המעמד הגבוה ועד לפשוטי העם, וכל קבוצה קיבלה את המסר בהתאם לצרכיה ולרמתה.¹³² גם פירסון מציינ שלא היה קל לזכות בפרטיות בעת סגידה אישית, וזו הייתה בגדר מותרות. המתפללים לא יכלו להביא את חפצי התפילה שלהם ולהשתמש בהם, אלא תחת עינם הבוחנת, ולעיתים הביקורתית, של האחרים.¹³³ לכן גם כשהסוגדים לא התפללו

127 עם זאת מתחילת המאה השמונה-עשרה מצוין שהיורשים לא המשיכו עוד לשלם ברציפות עבור המיסות, אך הקפלה המשיכה להיות בבעלותם. ראו: Coda (לעיל הערה 36), עמ' 65 – הערות 29–30.

128 שם, עמ' 61, עמ' 65 – הערה 34.

129 אומנם הוא עוסק בציורי סגידה של אנשי חולין מהמאות החמש-עשרה והשש-עשרה שבהן מופיעה דמות המזמין בתפילה, אך לנוכח העיסוק באופן הסגידה, הפרדה זו רלוונטית גם לרומא של המאה השבע-עשרה. הוא מציינ שבמחקרים שונים המתייחסים לציורי דיפטיך כאל תמונות סגידה, נעשה שימוש ללא הבחנה במושגים תפילה בתפקיד "אישי" ו"פרטי", ולכן הוא מדגיש את הבידול ביניהם. ראו: Pearson (לעיל הערה 69), עמ' 99–122.

L. Beaven, 'Faith and Fetish: Objects and the Body in Catholic devotional Practice', 130 *Emotion and the Seduction of the Senses, Baroque to Neo-Baroque*, Michigan 2018, pp. 235–256, at 250, note 1. במאמר שלה היא אומנם לא מתייחסת למאמר של פירסון, אך נראה שהיא משתמשת במינוח התקין של "סגידה פרטית" כפי שהוגדר על ידו.

131 Pearson (לעיל הערה 69), עמ' 104–111.

132 Dunn (לעיל הערה 30), עמ' 271–272.

133 פירסון עוסק במאמרו בציורי דיפטיך (היינו ציור המחולק לשני חלקים) שבהם דיוקנאות מתפללים בארצות הצפון של המאות החמש-עשרה והשש-עשרה. אך מאופן ההתנהלות של התפילה והסגידה אל מול יצירות אלה, אפשר להסיק שכך היה גם בתפילה בקפלות הפרטיות. ראו: Pearson (לעיל הערה 69), עמ' 117.

בקבוצה, היו המתפללים האחרים עדים לתפילתם וללא ספק ערים לתפקיד שמילאו עבורם הציורים.¹³⁴ על כן, כשמתייחסים כאן לסגידה אישית יש להבין אותה גם כסגידה ציבורית. פסל פונסקה במציאות כזו יתאים להגדרה של פירסון כיצירה ציבורית, משמע – יצירה שבשל צורתה ואופן הצגתה יכולה להיראות בפני הציבור.¹³⁵

אם כן, בסקירת אופיה של סגידת המתפללים בקפלת פונסקה ומחוצה לה, מתקבלת אפוא תמונה רחבה יותר: המתפללים בקפלה היו בני משפחת פונסקה עצמם, אך אין לשלול שנכחו בה גם מתפללים אחרים. אופי התפילה היה של סגידה אישית, שבהתאם לנסיבות עונה גם על מאפייני הסגידה הציבורית. עם זאת הסבירות שהתפללו אל פונסקה לעזרה אנשים זרים שאינם בני משפחתו קלוש.¹³⁶ בקפלה ובכנסייה כולה יש דמויות קדושים רבות שאליהן אפשר היה לפנות בתפילה לעזרה, ולכן לא נראה שלזרים היה מניע לפנות בתפילה דווקא אליו.¹³⁷

תפקיד הקפלה כמעיד על תוכן התפילה בה

לאחר שהובהרה זהות המתפללים אל דמותו של פונסקה, ננסה לשער מה היה תוכן התחינה שאותה הפנו למנוח. התפקיד והמשמעות של הקפלה הזאת יסייעו במתן תשובה על כך. בראש ובראשונה זוהי קפלת קבורה, שבה נטמנו גבריאלה פונסקה, אימו ואחותו. נוסף על כך, כפי שהוסבר, הקפלה הוקדשה למריה, והתפילות הופנו אליה ועסקו גם בהצלתה ובגאולתה של נשמת המאמין. כשם שפונסקה התפלל אל מריה למען נשמתו,¹³⁸ ייתכן שגם הצופה החי הפנה את תפילותיו אליה. אך בניגוד לפונסקה, אפשר שהמתפלל החי נעזר גם בדמות המנוח כדי שיסייע לו בכך. כלומר, אף שהתפילות והבקשות שנשאו בני המשפחה לבן משפחתם המנוח היו יכולות להיות שונות ומגוונות בהתאם לצורכי היום-יום שלהם, בהחלט ייתכן שהמרכזיות או הקבועות שבהן נסבו על הצלת נשמתם והבטחת הגעתם לגן העדן.

חשיבות היחס שבין הצופה ליצירה

את החלק האחרון בדיון נקדיש ליחס שבין היצירה לצופה.¹³⁹ נושא זה מהותי מאחר שרק מתוך ההכרה שהיצירה השפיעה על הצופה ולהפך, אפשר

134 שם, עמ' 118. המאמר דן אומנם במאות החמש-עשרה והשש-עשרה ולא ברומא, אך יש להניח כי אופי התפילה בקפלות ברומא המאוכלסת באותה עת וההתעוררות הדתית הגוברת, בעיקר עם תחילת הרפורמציה הקתולית, התאפיין בצפיפות רבה יותר בכנסיות. לדיון באדריכלות הכנסייתית כפי שהגדיר אותה סן קארלו בורומאו ראו: M. E. Gallegos, 'Charles Borromeo and Catholic Tradition Regarding the Design of Catholic Churches', *Church Architecture Journal* 9 (2004), pp. 14–18.

135 Pearson (לעיל הערה 69), עמ' 104.

136 למעט במקרה שמישהו הקיש מכך שכמו שבחיי ריפא את האנשים ממלריה, כעת במותו יוכל אולי להמשיך ולעשות זאת.

137 אלא אם חוזרים לדוגמאות של סן פיליפו נרי או של סנטה קתרינה מקורטונה, שהתפללו לנשמות המתים ללא הבחנה ולא רק לאלה שהכירו, וזכו בשל כך בחסד (לעיל הערה 119).

138 Coda (לעיל הערה 36), עמ' 59.

139 C. Taliaferro, 'The Ideal Aesthetic Observer Revisited', *The British Journal of Aesthetics* 30, no. 1 (1990), pp. 1–13; M. Libina, 'Visions in Stone: Illusion, Animation and the Devotional Gaze in the Art of Northern Italy', *Renaissance Studies* 36, 3 (2022), pp. 412–440.

לטעון שאכן הצופה החי פנה לדיוקן לבקשת עזרה. כדי להוכיח את המשקל הרב שהיה לאומנות בחיי המאמינים, אפשר להזכיר את העיסוק של הכנסייה בנושא ואת החשיבות שראתה בו.¹⁴⁰ אשר למידת ההשפעה ההדדית שבין היצירה לצופה, מחד גיסא ידועים מקרים רבים שבהם האמן התחשב בנקודת המבט המתוכננת של הצופה ביוצרו את היצירה,¹⁴¹ או שהוא נעזר בה להעברת מסר ממוקד;¹⁴² מאידך גיסא, גם הצופה הושפע מהמיקום ומהמראה של היצירה, והגיב אליה. דוגמה להתייחסות האמן למיקום היצירה, ומנגד לתגובת הצופים אליה, אפשר לראות ביצירתו של קרוואג'ו (Caravaggio) משנת 1604, **המדונה של לורטו** (Madonna di Loreto) (תמונה 16).

מאחר שהיצירה נותרה במקומה המקורי ועיטור הקפלה שבה היא מצויה נותר אף הוא ללא שינוי, גם הצופה בן-זמננו מביט בה בזווית ובחלל המקוריים, ובכך מתקרב במידת מה לחווייתם של בני אותה עת.¹⁴³ הרגע המוצג מתרחש כביכול בלורטו

140 להלן התייחסויות נוספות לנושא מעבר למה שעסקנו בו בדיון על מצבות הקבורה במהלך ההיסטוריה; במושג האחרון של ועידת טרנט, ב-3 וב-4 בדצמבר 1563 נערך דיון באמנות, וכמענה לביקורת הפרוטסטנטים הודגש שבדמויות המיוצגות אין כל חיות אמיתית, ולכן אין להתפלל אליהן: 107–108; A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford 1994, pp. 107–108; ג'יליו דה פבריאנו כתב בספרו *Due Dialogi* משנת 1564 כי חשוב שהאמן יראה את האמת בנושא המתואר יותר מאשר את היופי הפיזי והחיצוני: R. T. Petersson, *The Art of Ecstasy, Teresa, Bernini*; and *Crashaw*, London 1970, p. 10; סן קארלו בורומיאו ציין בשנת 1572 שעל האמנות להעביר מסר בהיר ופשוט: Blunt (שם), עמ' 111; קרדינל גבריאלה פלאוטי (1597–1522) (Paleotti) הגדיר בספרו *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* משנת 1582 שעל האמנות להציג בפשטות ובהירות את הסיפור כדי שהאמין יוכל להבין וללמוד מהמסר, ובכך לחיות את חייו כראוי: M. G. Bernardini, 'Arte devozione nel primo Seicento', G. Morello (ed.), *Visioni ed Estasi: Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, Milano B.: 2003, pp. 43–55, at p. 46; Pasquinelli, 'Estasi e teatralità, Il Barocco mistico', *La Storia dell'Arte, Il Barocco*, Milano 2006, pp. 39–57, at p. 39.

141 דוגמה אחת היא פסל האפיפיור בוניפאצ'יו השמיני (Bonifacio VIII) של ארנולפו די קאמביו (Arnolfo di Cambio) משנת 1297 לערך, שבו הכובע שלו נראה גבוה ולא פרופורציונלי ביחס לשאר הגוף. צילום היצירה מופיע במאמר הבא: T. Verdon, 'The New Museum del Opera del Duomo', *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 18, 2 (2015), pp. 265–286, at p. 273, fig. 6. פסל שני הוא **דוד** המפורסם של מיכלאנג'לו מהשנים 1501–1504, שבו כף יד ימין נראית ארוכה וגדולה מדי. ראו צילום היצירה בספר הבא: A. V. Coonin, *From Marble to Flesh, The Biography of Michelangelo's David*, Florence 2014, p. 96. בשני המקרים עיוות הפרופורציות נובע מהתחשבות בנקודת המבט המקורית של הצופה, מלמטה למעלה, כך שבהצבתם על פי התכנון המקורי היה מאפשר לראותם בפרופורציות נכונות.

142 בפנייה למדיית הציור, בציור **השגרירים** (The Ambassadors) של האנס הולביין "הצעיר" (Hans Holbein the Young) משנת 1533 אפשר לראות כיצד זווית ראייה מסוימת של הצופה מביאה להעברת מסר נוסף עבורו. רק מזווית צדדית מתברר שמתחת לשני הגברים שנמצאים בשיא תהילתם נמצאת גולגולת. המסר לצופה שזיהה זאת הוא "זכור את המוות", בלטינית "ממנטו מורי" – כלומר, אף שבזמן הווה הגברים בשיאם, גם עליהם נגזר למות מתישהו. ראו: J. Sharp, 'Problems with Holbein's Ambassadors and the Anamorphosis of the Skull', *Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, and Science*, (1998), pp. 157–166, at p. 158; H. Kenaan, 'The 'Unusual Character' of Holbein's Ambassadors', *Artibus et Historiae* (2002), pp. 61–75, at p. 63.

143 P. M. Jones, *Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, London 2016, p. 75. אנדרו גרהאם-דיקסון (Graham-Dixon) מציין שקרוואג'ו פועל כאן מצד אחד לפי המסורת בכך שהציג את הדמויות הארציות במצב תפילה אל מול

(Loreto) שבאיטליה, אשר אליה הגיע לפי האמונה בית מריה באורח נס. בפתח נמצאים מריה וישו התינוק שבזרועותיה, ולרגליהם שני עולי רגל. המאמר המעמיק של אונגר על ציור זה משמש עבורנו מקרה בוחן חשוב, המעיד על חשיבות היחס שבין הצופה ליצירה. בהתאם לניתוחו, נראה כיצד התחשב האמן בבחירותיו גם בקהל של היצירה, וכיצד הקהל מצידו הגיב אליה.¹⁴⁴



תמונה 16:
קרואג'ו, המדונה
של לורטו, 1604,
כנסיית סנט
אגוסטינו
(Sant'Agostino)
רומא

הדמויות השמיימיות. אופן הצגה כזה נראה כאשר עסקנו בציורי הדיפטיך, שבהם המזמין הופיע כמתפלל אל מול הדמות הקדושה. אך בציור זה הוא מביא שני חידושים: הראשון הוא שבמרכזה מוצבות דמויות ארציות, ולא עוד הדמויות הקדושות. השני הוא בכך שלא מדובר בדיוקן המזמינים, אלא בדמויות ארציות ופשוטות. ראו: A. Graham-Dixon, *Caravaggio: A Life*. *Sacred and Profane*, London 2010, pp. 290–291.

Unger 144 (לעיל הערה 56).

קרואג'ו ידע שהיצירה תוצב בכנסייה השוכנת בדרך מרכזית שבה עוברים עולי רגל שהגיעו לעיר, ולכן תזכה לחשיפה רבה בעיקר לקהל זה.¹⁴⁵ זו כנראה אחת הסיבות לכך שהגיעו אותו להציג את הדמויות כפי שנראו עולי הרגל בני זמנו, בבגדים בלויים וברגליים יחפות ומלוכלכות.¹⁴⁶ בניתוח היצירה אונגר אינו מסתפק בכך ומסביר גם את חשיבות הלבנים שנראות בקיר ביתה של מריה, פרט שזוכה פחות לתשומת הלב של הצופה המודרני.¹⁴⁷ חשיבותן היא בכך שהן משמשות עדות לנס העברתו של בית מריה האמיתי מארץ הקודש למקומו הנוכחי.¹⁴⁸ גם קרוואג'ו, שהיה ער למשמעות זו,¹⁴⁹ בחר לשלב את הפרט הכמעט נסתר אך החשוב הזה, ובעשותו כך הוא העניק לצופה חוויית עלייה לרגל ברוחו בעומדו מול היצירה.¹⁵⁰ כלומר, הידיעה שמשמעות זו הייתה מוכרת לצופה היא שהביאה את האמן להצגתה, מכאן שהבחירה מושפעת מהצופה.

מצד שני, חשוב לבחון גם את תגובת הצופים ליצירה. ג'ובאני באליונה (Giovanni Baglione), בן זמנו של קרוואג'ו, מספר על תגובת האנשים לציור זמן קצר אחרי הצבתו בקפלה, ותיאור תגובתם מלמד על מורת רוחו או על קנאתו.¹⁵¹ הוא כותב שבשל צורת ההצגה הפשוטה של עולי הרגל, היא משכה את תשומת לב העוברים בכנסייה למטרה זו, ואותם פשוטי העם שניצבו מולה עסקו לדבריו ב"פטפוטי אווז".¹⁵² כלומר, מנקודת מבטו של הצופה הפשוט, נראה שהיצירה עוררה התרגשות ומעורבות רגשית, מאחר שבפועל הציג להם האומן את עצמם בציור – כאילו הם היו עדים להתגלות מריה וישו, או שהיא הפכה לחלק מהמציאות שלהם.¹⁵³ אנשים המשיכו להגיב ליצירה גם בשנים שבאו לאחר מכן, יותר מעשור לאחר דבריו של באליונה, כפי שעולה מהמאמר של אונגר, המביא את דברי פרנצ'סקו סקאנלי (Francesco Scannelli) משנת 1657. סקאנלי מדווח בהתלהבות על יכולתו של האמן להביע את אמונתם הישירה, הפשוטה והטהורה של המאמינים, בלי לפגוע בקדושת הרגע המוצג.¹⁵⁴

145 Graham–Dixon (לעיל הערה 143), עמ' 291–292.

146 מזמין הקפלה, ארמטה קוואלטי (Ermete Cavalletti), היה איש עשיר שהשתייך לאחוזה שמתפקידיה היה לדאוג לעולי הרגל העניים. בשל השאיפה לצניעות, הם רחצו את רגלי עולי הרגל, כשם שעשה ישו לתלמידיו. קיימת טענה שהצגת עולי הרגל בצניעות מתייחסת למעשה למזמיני הציור. אם כך, הדבר מעיד גם על הבחירות שעשה מזמין היצירה בהתאם לקהל שאמור לצפות בה. ראו: Graham–Dixon (לעיל הערה 143), עמ' 291; Jones (לעיל הערה 143), עמ' 75, 79.

147 לשם כך אונגר מזכיר את שני החוקרים המודרניים פמלה ג'ונס (Jones) וראלף דקונינג (Deconinck), שבעיסוקם בציור זה לא התייחסו לכך. ראו: Unger (לעיל הערה 56), עמ' 268–267.

148 שם, עמ' 267.

149 שם, עמ' 268.

150 שם.

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a'tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642

152 *fece una Madonna di Loreto ritratta dal naturale con due pellegrini, uno co'piedi" sangosi, e l'altra con una cuffia sdrucita, e sudicia; e per queste leggerezze in riguardo .".delle parti, che una gran pittura haver dee, da popolani ne fu fatto estremo schiamazzo*. ראו: Graham–Dixon (לעיל הערה 143), עמ' 293–292; Baglione (לעיל הערה 151), עמ' 137; Unger (לעיל הערה 56), עמ' 266.

153 Graham–Dixon (לעיל הערה 143), עמ' 293.

154 Unger (לעיל הערה 56), עמ' 265.

אשר לקשר שבין יצירה לצופה, סביר שגם דיוקן פונסקה היה בעל משמעות לצופים בו, בראש ובראשונה עבור בני משפחתו. ההכרה בכך מחזקת את הסברה שהמאמין פנה לפונסקה כאל מליץ יושר, ותנועת התפילה הנרגשת של המנוח העניקה לצופה תחושה שהמנוח מתמסר כל כולו למטרה.

אם כך, בבדיקת מטרתו של דיוקן פונסקה עבור המתפלל החי, עלתה ההנחה שדמותו בקפלה שימשה את המאמין לבקשת עזרה. סבירותה של השערה זו הלכה והתחזקה עם בדיקת נושאים שונים הקשורים בה.

תחילה בדקנו וראינו כי אכן חל בשעתו מנהג של תפילת החיים לעבר המנוחים לקבלת עזרה, שזכה לתמיכה ולעידוד מצד גורמים רשמיים בכנסייה הקתולית. כמו כן, לא נשללה האפשרות שהמנהג לגעת בחפצי קודש לשם קבלת סיוע יושם גם על מה שאינו קדוש, ולכן ייתכן שהמתפלל בקפלה אף נגע בפסל לשם כך. כדי לבסס את ההנחה באשר לתפקידו של הפסל עבור המתפלל, בחנו גם את זהות המתפלל, ועלתה הסברה שמי שנכחו בקפלה היו צאצאי גבריאלה פונסקה. לנוכח הקרבה המשפחתית ותחושת השייכות, התחזקה עוד יותר ההנחה שהמתפללים פנו והתפללו אל דמותו. עם זאת לא נשללה האפשרות כי את הדיוקן ראו גם צופים אחרים, אך סביר להניח שעבורם הוא לא מילא תפקיד כלשהו, למעט אולי סיפוק סקרנותם בחשיפה ליצירה של ברניני.

כדרך נוספת לבדיקת תפקיד דיוקנו של פונסקה עבור המתפלל, ניסינו לשער מה היה תוכן התפילה שנאמרה בקפלה בדרך כלל. בעקבות הניתוח האיכונוגרפי של הקפלה, שלפיו משמעותה נסבה על ריפוי וגאולת הנשמה, שוער כי התפילות המרכזיות בה התמקדו בנושא זה לפחות בעשורים הראשונים לבנייתה. אם אכן היה הדבר כך, מתחזקת הסברה שהמתפלל פנה לפונסקה בתפילה להצלת נשמתו, מאחר שבהימצאו כבר בעולם הבא ביכולתו לסייע לחיים. בשלב האחרון בבחינת תפקיד דיוקנו של פונסקה פנינו לבדוק את ההשפעה האפשרית של היצירה על הצופה ולהפך. דרך העיסוק הרב של הכנסייה באמנות, ובהתאם לניתוח ציור קרוואג'ו, הודגשה ההשפעה ההדדית של הצופה על היצירה ושל היצירה על הצופה.

סיכום

יצירה זו של ברניני כאמור שייכת לתופעה שהתקיימה בעיקר ברומא, והיא מקרה אחד מבין ארבעים יצירות בעלות מאפיינים דומים המתפרסות משלהי המאה השש-עשרה עד לתחילת השמונה-עשרה. החשיבות שבניתוח יצירה זו דווקא היא שהאחראי לה הוא ברניני, אחד האמנים המובילים בתקופתו, שהשפיע השפעה אדירה על השפה האמנותית בזמנו, וגם לאחר מכן. סביר שכמי שהושפע מאחרים, אך גם השפיע רבות עליהם, ברניני חידד דפוס הצגה זה של המתפלל החי והפך אותו לנפוץ עוד יותר. לנוכח ייחודה של התופעה – הצגה של דיוקן המנוח בתנוחת תפילה – לעומת ההצגה השכיחה של דיוקן המנוח בלבד, היה מקום לבדוק למה שימשה הצגה מסוימת זו של דיוקן מתפלל מעל לקבר או לסינוטף. לשם כך נדרש היה להשיב על השאלה משתי נקודות מבט – משמעותה של הצגה זו עבור מזמין היצירה ומשמעותה עבור המתפלל החי המתבונן בה.

בבחינת מקרה זה עלו אפשרויות שונות להסבר. ההסבר באשר לתפקיד הדיוקן עבור המזמין פוצל לשניים – ל"Per remedio animae" ול"Per grazia ricevuta". ההסבר

באשר לתפקידו עבור המתפלל החי – כאמצעי לקבלת עזרה עבור עצמו. עם זאת אין להתפתות להקיש וליישם את האפשרויות שנדונו כאן על כל פסלי דמויות המנוחים המתפללים באשר הם. יש לדייק ולבחון ללא הרף את הרכיבים השונים – החל ממשמעות הקפלה, דרך זהות המזמין ועד לזהות הצופה. ההסברים שהועלו במאמר זה הם אפוא בגדר אפשרות, אך לא תמיד היה אפשר להציע הסברים חד־משמעיים ומוחלטים למקרה הנדון.

משתמע מכך שההשערות שהועלו מתאימות אולי רק למקרה המסוים הזה של ברניני, בקפלה המסוימת, בכנסייה הזאת, בתקופה הנדונה, ואינן תקפות לשאר היצירות המשתייכות לתופעה הנדונה. עם זאת, השאלות ונקודות המבט שהוצגו בהחלט עשויות לסייע כאמצעים בבחינת שאר היצירות בתופעה, תוך הבנה שאף כי השאלות זהות, התשובות בכל אחד מהמקרים יכולות להיות שונות ולעיתים הפוכות – ובכך להמשיך לפתוח דלתות ותובנות נוספות וחדשות.¹⁵⁵

155 בדיקה של חלק מהן מתבצעת במחקר הדוקטורט שעליו אני שוקד כעת.