A KRAKÓI CZARTORYSKI-KÉPTÁR OLASZ MESTEREI

IRTA

GEREVICH TIBOR

BUDAPEST
FRANKLIN-TÁRSULAT

A KRAKÓI CZARTORYSKI-KÉPTÁR OLASZ MESTEREI

RÁFAEL: ISMERETLEN FÉRFI ARCZKÉPE.

Krakó, Czartoryski-képtár.

A KRAKÓI CZARTORYSKI-KÉPTÁR OLASZ MESTEREI

IRTA

GEREVICH TIBOR

HUSZONÖT TÁBLÁVAL ÉS SZÁZÖT KÉPPEL A SZÖVEGBEN.

BUDAPEST

FRANKLIN-TÁRSULAT KIADÁSA.

1918

FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA

ELŐSZÓ.

E munkához akkor fogtam, mikor a muszka czár seregei Krakót fenyegették, s midőn ma útnak indítom, az ősi lengyel főváros szabadon lélegzik és szép remények teljesedését várja. A benne foglalt anyag része annak, a mit szuronyaink a kincses Krakó előtt védelmeztek.

A kötetben művészettörténeti analitikai tanulmányokat, s nem képtári méltatást kap az olvasó. Apró részletekbe merülő kutatásokat, melyek jórészt kiadatlan alkotásokhoz s az olasz művészet történetének velük fölmerülő vitás kérdéseihez kapcsolódnak. A művészettörténet fiatal tudomány, mely még mindig kevés részletkutatást végzett ahhoz, hogy az utolsó években, sokszor elsietett módon is, az egész vonalon meginduló szintétikus munka mindenkép biztos alapokon nyugodjék. Mennél több anyagnak, mennél alaposabb ismeretére van szükség, hogy tudományos érvényű összegezésekhez lehessen jutni. A művészettörténet módszere is csak most kezd szilárdan kialakulni. S ez minden fiatal tudomány fejlődésének kritikus ideje. Ma már alighanem végérvényesen leszűrődött vélemény, hogy a biztos eredményekre vezető művészettörténeti módszernek nem szabad egyoldalúnak lennie, hogy a művészeti alkotások mellett a vonatkozó írott forrásokat is vizsgálni kell, hogy magában se a stílus-, se a forráskritika nem elegendő. Egyik a másiknak ellenőrzésére szolgál, mint a hogy az összeadás a kivonás próbája. Magában a Morelli és a Milanesi módszere is megbukott, miután mind a kettő nagy szolgálatokat tett a helyes, összeegyeztető módszer kialakulásának. Sajátos anyagunkat illető metodikai felfogásunkat a bevezető fejezetben fejtjük ki. Itt még csak szabad legyen arra hivatkoznunk, hogy ma is azt a módszert követjük, mely már első kutatásainknál vezetett bennünket, s melyet 10 éve az «Athenæum»-ban [XVII (1908), 350. l.]

mint követelményt állítottunk fel. Megnyugvással állapíthatjuk meg, hogy ez egyszersmind ugyanaz a módszer, mely ma, általános és szilárd módszer gyanánt úgy az elméletben, mint a gyakorlatban utat tör magának.

A kötet tartalma részben azonos az «Archæologiai Értesítő» 1915—17. (Ú. F. XXXV—XXXVII. k.) évfolyamaiban megjelent czikksorozatunkkal, melynek gazdag illusztrálásáért és a képdúczok átengedéseért csekei Varjú Elemér szerkesztő úrnak tartozunk mély hálával. A kibővített szöveg számos új illusztrácziókval gyarapodott.

A Czartoryski-képtár itt közölt olasz festményeinek fölvételeit, a Brauntól fényképezett Ráfael-arczkép kivételével, Balogh Rudolf készítette.

A kiállítás a tartalomhoz akar simulni. A borítéklapot, fejléczeket, kezdőbetűket és záródíszeket Jaschik Álmos, a főv. iparrajziskola megb. igazgatója rajzolta régi olasz motivumok alapján, melyek jegyzékét a kötet végén közöljük.

Mielőtt a tollat letennők, meleg köszönettel emlékszünk meg Stanisław Smolkáról, a Czartoryski-múzeum igazgatójáról, ki e becses anyag első tudományos közzétételére nekünk engedelmet adott, valamint Henryk Ochenkowskiról, a képtár őréről, ki a képek lefényképezését és megvizsgálását előzékenyen megkönnyítette.

Budapest, 1917, Ambrus püspök napján.

Gerevich T.

BEVEZETÉS.

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TUDOMÁNY rég felismerte a képtárak nagy jelentőségét a kutatásban. A művészetről szóló irodalom a XVI. század óta figyelemben részesítette azokat. Vasari számos magánképtárat ismert s használta föl anyagát művében. Míg az arezzói historiografus azonban a Firenzén kívüli képtárakat csak kevéssé ismerte, a XVII. századtól kezdve mind nagyobb számban készült *guidák*, a modern művészeti topografiák ősei a kisebb városok képtárairól is értesítették kortársaikat és az utókort. Nemcsak a templomok és kolostorok, hanem a magánosok is készítettek képeikről a XVI. századtól kezdve gondos leltárakat, melyek ma fontos művészettörténeti források. Gazdagságuknál és nagyobb megbízhatóságuknál fogva kivált a fejedelmi *guardarobák* inventarumjai becsesek. A XV—XVI. századi felsőolaszországi festészet leghasznosabb írott forrásai közé tartoznak a Gonzagák leltárai, hiszen a mantuai uralkodó-család szolgálatában sallariumos udvari festőkként oly mesterek állottak, mint Mantegna és Lorenzo Costa s kívülök oly művészekkel dolgoztattak, mint Perugino, Francesco Francia, Giovanni Bellini és Ticzián. Az első mantuai udvari leltár a XVI. század közepén készült s II. Francesco Gonzaga művészlelkű nejének, Estei Izabellának képeit és egyéb kincseit írja le, a híres Studioloval együtt.[1] «Giorgionét végleg a mondák világába kellene utalnunk, — írja Lionello Venturi — ha nem élt volna Marcantonio Michiel[2], a ki 1525—1543 közt följegyezte a Velencze és más felsőolaszországi városok magánképtáraiban látott műveket.

---

[1] D'Arco, Carlo: Delle arti e degli artefici di Mantova. Mantova, 1857—59. I 53—.

[2] Venturi, Lionello: Giorgione e il Giorgionismo. Milano, 1913. 4. l.

A régi leltárak és képtári leírások adatait természetesen nem szabad kritika nélkül fölhasználni. Meghatározásaik megbizhatósága igen különböző szokott lenni. Különös kételkedésre adnak rendszerint okot a XVII. és XVIII. század e nemű írott kútfői, mert a gyűjtők szerettek, ez időben jobban, mint máskor régi képeiknek hangzatos neveket adni, ami részben a kor általános hajlamaiban leli magyarázatát. A régibb guidák és a művészeti tárgyakról megemlékező egyéb régi források — mint a krónikák, művészek följegyzései, stb. — nem akartak tudatos irodalmi alkotások lenni. Adatokat kivántak megörökíteni naiv objektivitással s azokat nem állították be czélzatos szempontok szerint, mint a későbbi kútfők jórésze. A XVII. századi Bellori[1] korának művészeiről írt életrajzai elé metafizikai értekezést igtat a művészi eszméről s ennek az elmélkedésnek igazolásául állítja oda hőseit. Malvasiát, a bolognai festőkről szóló művében[2] nyiltan kifejezett lokálpatriotisztikus törekvések irányítják. A bolognai író nem egy helyen azt a benyomást kelti, mintha «az ő toszkánai művészeit egekig emelő»[3] Vasari ellen vitairatot akart volna írni. *Ascoso* álnév alatt megjelent guidája[4] sem menthető fel a czélzatos helyi elfogultság vádja alól, ha e törekvés, a műnek túlnyomóan leíró jellege miatt kisebb mértékben jut is benne kifejezésre. Ascoso 1686-ban megjelent művével szemben Pietro Lamonak 1540-ben írt *Graticolája*[5] képviseli a topographiai források naiv-objektiv fokát.

Elsőrendű forrásokká válnak a meghatározásaikban kevésbé megbizható leltárak és guidák is a datálás *ab quo* terminusainak megállapításánál oly emlékek esetében, melyek azonossága a forrás- és a stílkritika segélyével biztosítható. A XVIII. század végéről bírjuk az első olyan topografiai forrásokat, melyek pozitív történeti módszerrel készültek. Carratinak, Orlandinak és Orettinek a bolognai községi könyvtárban őrzött, számos kötetet kitevő kiadatlan, de részben nyomdakész kéziratai ezek. «Bononia docet.» Bologna, az ősi egyetemi város, — melynek minden szellemi megnyilatkozásába beleszövődik az egyetemi okozat — szükségkép szolgáltatta azt a szellemi környezetet, melyből ily törekvés kisarjadzhatott.

Míg a régi, feloszlott képtárak leltárai és katalogusai s a róluk szóló leírások a művészettörténetnek fontos közvetett forrásai, addig a önnálló képtárak mint közvetlen források szolgáltatnak a művészettörténeti kuta-

---

[1] Bellori, Gio. Pietro: Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni. Roma, 1672. — 2. kiad. Roma, 1728.

[2] Malvasia, Carlo Cesare: Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Bologna, 1678. — 2. kiad. Zanotti, Bologna, 1841.

[3] Ed. Zanotti, I 35.

[4] Le pittvre di Bologna . . . dell' Ascoso Accademico Gelato. Bologna, 1686.

[5] Nyomtatásban megjelent Bolognában, 1844-ben.

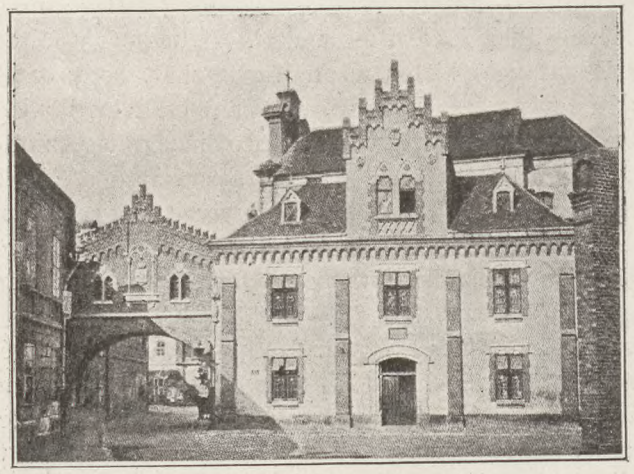
tásnak anyagot. Ezért a képtári meghatározások nem tekinthetők csupán a képtárak belső, administrativ ügyének. A képtárak nem szolgáltatják készen a kutatás anyagát. Az eleven képtárak meghatározásait épp annyira kritika tárgyává kell tenni, mielőtt azokat a kutatás biztos kiindulásúl szolgáló alapkövei közé igtatnók, mint a megszünt képtárak lajstromainak adatait. A művészettörténeti tudománynak a meghatározásokat illetőleg nem azonos az álláspontja a museologiával. A képtár az attribuálásokban tovább mehet, mint a tudomány, melynek melléktekintetei nem lehetnek. A képtár gyakran jut oly helyzetbe, hogy téves meghatározásokhoz az adományozó vagy letétbe helyező kivánságára, belátása ellenére ragaszkodnia kell. Meghatározásaiban már azért is merészebb lehet, mert helyreigazításúl elég a kép jelzőtáblácskáját kicserélni. Elkereszteléseiben nem ritkán — ha soha be nem vallottan is — hiuság, vagy a közönség (esetleg a magasabb fórumok) csudálatvágyának kielégítése vezeti. A tudomány föltételesen állíthat, vagy ajánlhat nem biztos meghatározásokat, hogy ezzel a végleges tisztázás útját egyengesse. Biztosan azonban csak kritikailag biztosított műveket proponálhat valamely művész oeuvrejének kiegészítésére. Midőn a képtárak anyagát kutatása tárgyává teszi, nem az a czélja, hogy a képtárakat zavarukból kisegítse,[1] a mennyiben műveik meghatározatlanok, vagy rosszúl meghatározottak, hanem hogy a kutatásnak mennél több megbizható kiindulási pontot biztosítson s hogy elősegítse valamely művész vagy iskola tökéletesebb megértését.

A művészettörténet és a képtár álláspontja a képek értékelésében is különböző, sőt merőben ellentétes. A tudományra a jellemző mű a kiváló, míg a képtár csak úgy érttethet meg a nagy közönséggel bizonyos tanulságokat, ha a kiválót hangsúlyozza mint jellemzőt. A művészettörténet történeti disciplina s így előtte az a mű jelentős, a mely történetileg fontos. A képtártan s általán a museologia — minthogy főczélja a közönségre való hatás eszközeinek keresése — inkább az esztetika fölfogásával rokon az értékelésben, mert a hatás érdekében azt kell jelentősnek tartania, a csoportosításban jelentős szerephez juttatnia, ami magában is kiváló. A két szempont, történeti és esztetikai csak oly esetekben egyeztethető össze, midőn a magában kiváló alkotás a történeti fejlődésre is kiválóan fontos volt. Ily esetek, ha gyakoriak is, csak ritkán konstatálhatók positive, mert valamely alkotás önmagában való kiválóságának, szóval esztetikai értékének megállapítása optico-physiologiai és aperceptiv-psychikai subjectivumoktól függ. A múzeum czélja a tudatlannak tudást adni; a tudomány a tudatlanról, még nem tudottról a tudósnak beszél. A különböző czél külön-

[1] V. ö. L. Venturi: id. m., 27. l.

böző eszközöket és módszert von maga után. A tudomány és a múzeum útja teljesen soha sem eshet össze.

A művészettörténet feladata a képtárak anyagának a tudomány szempontjából való revideálása, az anyaggal a képtár gyakorlati érdekkörén kívül, annak sajátos törekvéseitől meg nem kötötten való foglalkozás s az egyes emlékeknek a tudományos kutatás további fokozataira előkészítő kiadása. Az ily kiadványoknak az anyaggyűjtés szempontjából fokozott fontosságuk van, ha ismeretlen anyagot tárnak föl. Jelentőségük a művészettörténetre ugyanaz, mint a történettudományra nézve az okmánytáraknak s a kiadásban ezekhez hasonlóan pontosságot s — legalább egyazon publicatión belül — egységes módszert, egységes kiadási elveket igényelnek.



1. ábra. — A KRAKÓI CZARTORYSKI-MÚZEUM BEJÁRATI SZÁRNYA.

A művészettörténetnek kétféle természetű forrásai vannak, ú. m. írottak és emlékbeliek s így forráskiadványai is kétfélék. A művészettörténet a történeti valóságok megállapítására mindazon eszközökkel rendelkezik, mint a politikai történet (oklevelek, kútfők, irodalom- és műveltségtörténeti párhuzamok, stb.), s ezen felül még az emlékek is rendelkezésére állanak. Nemcsak ezért merjük kimondani, hogy a művészettörténet a legpozitívebb történeti disciplina, hanem azért is, mert a történéseket nemcsak utóbb rekonstruálni tudja, hanem azok évezredek mulva is szinte kijegeczesedve állnak és tanuskodnak előtte, s mert míg a politikai és művelődési történettudomány a történet folyását csak elgondolni tudja, addig a művészettörténeti tudomány azt az emlékekről mintegy leolvashatja. Bár-

mennyi adatot és kútfőt ismerjünk is pl. I. Napoleonra vonatkozólag, egyes tetteit, egész történeti lényét csak *elgondolni* tudjuk, míg pl. Ráfael egyes művei ma is állanak, egyes művészettörténeti tettei a szemlélő előtt ma is végbe mennek s egész alkotása, egyénisége művein ugyanazon, ma is tényleg érzékelt eszközökkel nyilatkozik meg, mint a maga korában. A történetivé válásnak sokkal kisebb mértéke jellemző a művészettörténetre, mint akár a politikai, akár a műveltségi történetre nézve.

2. ábra. A RÉGI MESTEREK TERME A KRAKÓI CZARTORYSKI-KÉPTÁRBAN.

A művészettörténet az utolsó évtizedek óta nagy súlyt helyez a magánképtárak anyagának kiadására, részben azért, hogy korrigálja sokszor igen felületes meghatározásaikat, másrészt, hogy újabb és újabb ismeretlen, vagy elveszettnek vélt alkotásokat bocsásson a kutatás rendelkezésére. Számos magánképtár talált szakavatott ismertetőre. Oly kutatók, mint Bode, Venturi, Frizzoni és Suida szereztek e téren érdemeket. A folyóiratok közül a l'Arte mellett a Rassegna d'Arte kivált a felsőolaszországi és az amerikai, a Les Arts a franczia, a Burlington Magazine az angol magánképtárakban végeztek hasznos földerítő szolgálatot.

*

A Crespi-képtár publikálása óta[1] nem került napfényre az olasz festészet annyi ismeretlen emléke, mint a mennyit a most ismertetendő Czartoryski-képtár nyujt.

A Czartoryski-herczegek híres krakói múzeumának csak egy része a képtár. A gyűjtemény alapját a XVIII. század végén Czartoryski Ádám tábornok felesége, Flemming Izabella vetette meg s az eredetileg puławai birtokukon volt. Az 1831-iki forradalom után az oroszok a család vagyonát elkobozták, a gyűjteményt azonban sikerült megmenteni s részben párisi palotájukban, a Hôtel Lambertban, részben pedig sieniawai és kórniki kastélyukban elhelyezni. 1880 körűl Władisław Czartoryski a három helyen szétszórt gyűjteményt egyesítette Krakóban, a régi arzenál épületében, melyet e czélra a város a családnak átengedett, s melyet Viollet le Duc tervei szerint restauráltak és a képtár helyiségéül is szolgáló szárnyépülettel toldtak meg. A múzeum a 90-es évek eleje, a képtár pedig ugyanez évtized vége óta nyilvános. Tulajdonosa ma is a család, mely föntartásáról egészen kivételes bőkezűséggel gondoskodik.[2]

A képtár gerinczét és egyben legbecsesebb részét az olasz képek alkotják. A mintegy 40—45 olasz kép csekély kivétellel kiadatlan.[3] Katalógusa a képtárnak nincs. A képtári meghatározások legtöbb esetben tévesek.

---

[1] VENTURI, ADOLFO: La Galleria Crespi in Milano. Milano, 1900.

[2] JEZIERSKY, JÓZEF: Ilustrowany przewodnik po Krakowie i okolicy, 1913—1914—XII rok wydawnictwa. W Krakowie. 73. l. — A Czartoryskiak goluchowi (Posen) kastélya is pompás gyűjteményeket, köztük régi festményeket rejt magában. A XVI. században épített kastély házasság révén a XIX. század második felében jutott a család birtokába. A krakói és goluchowi gyűjteményektől független a Witold Czartoryski-féle párisi gyűjtemény, valamint az egykori bécsi Czartoryski-képtár, mely 1837-ben Varsóból került Bécsbe, s onnan, a mult század végén Galicziába, főként Lembergbe, a hol java része a legutóbbi időkig Czartoryski György tulajdonában volt. V. ö. FRIMMEL, THEODOR v.: Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen. München I (1913), 275. l.

[3] E. SCHAEFFER a Westermanns Monatshefte-ben (51. Jahrg. 1907. Heft 7. 23—32. l.). az egész képtár rövid leírását adta a nagyközönség számára. MARY LOGAN BERENSON a Rass. d'Arte 1915-iki folyamában az oroszok galicziai inváziója alkalmából megemlékezett a krakói gyűjteményekben őrzött olasz képek vázlatos ismertetése során a Czartoryski-képtár több képéről is. A képtárról az Arch. Értesítőben [U. F. XXXV (1915)] közölt ismertetésünk első részével egyidőben megjelent czikkének bevezető soraiban maga mondja, hogy egy hét év előtti utazás, részben már elmosódott emlékeiből merített s így nem csoda, ha meghatározásai sok esetben nem állják ki a kritikát, a minek másik oka, hogy mellőzte a vonatkozó irodalmat. — A Cz.-képtár két legértékesebb olasz képe, Leonardo da Vinci női és Ráfael férfi képmása 1915 telén a drezdai képtárban volt letétként kiállítva.

Jelen kiadványunkban a képek leírásánál az eddig általánosan követett szempontokhoz egy újat sorozunk, melynek helyességéről, sőt sok esetben nélkülözhetetlenségéről mélyen meg vagyunk győződve. A kép tárgyát illetőleg a megnevezésen kívül csak az ikonografiailag fontos esetleges megjegyzésekre szorítkozunk. Részletes tárgyi leírás alól fölment a közzétett fényképi reprodukczió. A miről a fénykép hallgat, a kép színezését a jellemző kiemelésével írjuk le. Ujításunk — melylyel már L. Justi kisérletezett[1] — az, hogy a rongált és átfestett helyeket pontosan, szinte leltárszerűen följegyezzük, hogy ezáltal a reprodukczión nem észlelhető, megváltoztatott, nem eredeti formákra figyelmeztessünk. E következetesen alkalmazott eljárással elejét lehet venni annak, hogy a kutató esetleg épp a meghatározás szempontjából, vagy bármely más okból fontos stílkritikai következtetéseket vonjon oly részletekből, melyek későbbi kéztől származnak, s melyek a kép mesterének formai akarását nem fedik. Az anyagnak, a megmunkálás módjának (technika), méretnek, a kép esetleg ismert külső történetének és irodalmának megjelölésével is a közlés szabatosságát és használhatóságát akartuk növelni. A megállapításokat igazoló analogiákat a lehetőség szerint fényképi másolatokban közöljük. E publikálási elvek megállapításánál az a felfogás vezérelt, hogy a tudomány hitelére számot tartó művészettörténeti módszernek első szabálya : a kiindulási pont teljes ismerete és biztossága.

A következőkben, a most ismertetett elvek szerint 24 festményt adunk közre, határozunk meg és állítunk be a maga művészettörténeti helyére. Velük csaknem teljesen ismeretlen anyagot nyer a kutatás. Vidékek, illetve iskolák szerint csoportosítjuk őket, s e csoportokon belül időrendi sorrendet tartunk. Végül a külön nem közölt, kevésbé jelentékeny művekről emlékezünk meg röviden.

[1] Giorgione. Berlin, 1908.

SIENAI ISKOLA

I. TÁBLA. — PIETRO LORENZETTI: MIHÁLY ARKANGYAL.

Krakó, Czartoryski-képtár.

PIETRO LORENZETTI.

(Műk. 1306—1342 közt.)

Mihály arkangyal.

(I. tábla.)

Világoskék tunika, rajta a nyak körűl, mellen, csukló fölött világos fűzöld alapon arany díszítmények. Bíbor köpeny. A hússzínben bő zöld reflexek. Gipszréteggel aládolgozott arany alap. A nyaktól jobbra és balra S. [ANCTUS] MIC. [HAEL] fölirat.

Fa. Tempera. Mérete 33 × 58 cm. Minden bizonynyal része egy nagyobb polyptychonnak. Erősen rongált; nyers átfestések és pótlások az arany alapon, a hajzaton, vállon és szárnyon, jobb kezen; a jobb kézben eredetileg tartott pallos átfestés folytán csaknem egészen eltünt.

A SIENAI MESTER e korai művében tanuságot tesz Ducciotól való kiindulásáról, ami egész működésén nyomot hagyott. Az arcztípus főelemei Duccio nagy oltárképének (Siena, Museo dell'Opera) angyalaiból származtathatók le. A csontozat azonban fejlettebb, a szemöldök merészebb ívben hajlik, a tekintet határozottabb, nem merengő, mint Duccionál, az orr kevésbé hajlott, a száj rajza a Duccio sémáját követi, megmintázása azonban erőteljesen plasztikus. Ez már Lorenzetti s ez úton halad későbbi művein is. Később azonban az arczok kikerekednek, az orr még egyenesebb lesz, a tekintet még energikusabb és mélyebb, amint azt pl. a pistoiai San Francesco számára 1340-ben készült szignált Madonnáján (ma a firenzei Uffiziben; 3. ábra) megfigyelhetjük, mely, daczára hogy működésének előttünk ismert utolsó idejére esik, képünkkel számos constans analogiát mutat s meghatározásunkat magában is indokolja. Korai fejlődési szakát árulják el a krakói képen a Duccio bizantinikus sémájára emlékeztető kezek, kivált a hosszú, vékony, ízeiben sajátosan tagolt bal kéz; kezei később húsosabbak s egyben szervesebbek, akcziójuk természetesebb, az

3. ábra. — PIETRO LORENZETTI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL ÉS ANGYALOKKAL.
Firenze, Uffizi-képtár.

újjak tőben vastagabbak és a köröm felé hegyesednek. S végül Pietro Lorenzettire vall a mély barázdájú, többnyire egyenes élbe futó redők egyszerű lés ogikus elrendezése is. Ez oltárkép-töredék mesterét Duccio követői közt keresi M. Logan Berenson is, azonban nem Pietro Lorenzettire, hanem — nézetünk szerint tévesen — a Duccionál is erősebben bizantinizáló Segna di Bonaventurára gondol.[1]

[1] Id. cz., Rass. d'Arte XV (1915), 4. l.

II. TÁBLA. — SIMONE MARTINI KÖVETŐJE. A CODICE DI S. GIORGIO MESTERE:

ANGYALI ÜDVÖZLET. SZ. LŐRINCZ ÉS SZ. ISTVÁN VÉRTANÚK.

Krakó, Czartoryski-képtár.

SIMONE MARTINI KÖVETŐJE.
A CODICE DI S. GIORGIO MESTERE.

Angyali Üdvözlet; Sz. Lőrincz és Sz. István vértanúk.

(II. tábla.)

Kettős kép, ugyanazon deszkalap két oldalára temperával festve. A színezés és az egész technika gyakorlott, vérbeli miniatorra vall. Az Angyali Üdvözlet Máriája lilás rózsaszín tunikát és világos olajzölddel bélelt sötétkék köpenyt visel; a baljában tartott könyv finom miniatürökkel ékes. A hírt vivő angyal tunikája égszínkék, világos olajzöld bélésű köpenye pedig rózsaszín; hajában korallpiros szalag. A lilás rózsaszín trónon fönt jobbra és balra edényben virágcsokor. Virágos pázsit.

Sz. Lőrincz rózsaszín alapon aranynyal és korallpirossal díszített s zölddel szegett, Sz. István világoskék alapon sötétebb kékkel, pirossal és aranynyal díszített és aranysárgával szegett dalmaticát visel.

Mindkét képen az arczok üdék, rózsásak, a technika miniatürszerűen aprólékos és finom, az arany alapot vésett és ponczolt díszítmények szegik.

Az Angyali Üdvözlet mérete keret nélkül 16 × 32·5 cm; rajta a festék több helyt lepattogzott. A másik kép mérete 19·5 × 43·5 cm; karczolásoktól rongált.

M. Logan Berenson (id. h.) a kettős képet helytelen itélettel, Avignonban Simone Martini alatt dolgozott *franczia* mester művének tartja.

A kis kép sienai eredete iránt nem volt kétely a képtárban sem, hol legutóbb Lippo Memmi művének tartották. Suida érdeme, hogy trecentotanulmányaiban a kettős képről megemlékezve,[1] megtalálta igazi mesterét a Vatikánban (Capitolo di San Pietro) őrzött «Codice di S. Giorgio»[2] miniatorának Venturitól[3] determinált személyében. A codex pompás miniatürjeit régebben váltakozva Giotto, Simone Martini és Pietro Lorenzetti művének tartották, míg Venturi a legmeggyőzőbb módon mutatta ki, hogy Simone Martini oly sienai követőjétől származnak, ki a mesternek avignoni munkáiban segítségére volt, s a ki a franczia művészet hatásától sem maradt érintetlen. Weigelt[4] a berlini Kgl. Kupferstichkabinett 17 kivágott miniatürjében ismerte föl e művész kezét s helyesen hozta vonatkozásba Simone Martini mellett Nicolò di Ser Sozzo Tagliaccival. Venturi a «Sz. György-codex mesterének» fára festett négy kis képét is kimutatja, melyek egykor

[1] Studien zur Trecentomalerei. Repert. f. Kunstwiss., XXXI (1908), 213/14 l.
[2] Missarum libri et Sancti Georgi martyris historia.
[3] Storia dell'arte italiana. V. k. 1907. 631. l., (fig. 515—516); 1022. l. (fig. 786—791).
[4] Amtliche Berichte aus den königl. Kunstsammlungen XXXIV (1913), 105. l.

4. ábra. — SIMONE MARTINI KÖVETŐJE. A CODICE DI S. GIORGIO MESTERE: MÁRIA KORONÁZÁSA.

Firenze, Museo Nazionale.

egy nagyobb oltárkép tetőrészeit alkották s melyek közül kettőt ma a londoni Benson-gyüjtemény, kettőt pedig a firenzei Museo Nazionalében (Bargello) lévő Carrand-gyüjtemény őriz. (4. ábra.) Művei számát Suida még hárommal gyarapította, a párisi Louvre (5. ábra) és a firenzei S.

5. ábra. — SIMONE MARTINI KÖVETŐJE. A CODICE DI S. GIORGIO MESTERE: TRÓNOLÓ MADONNA.

Páris, Louvre.

Maria del Carmine egy-egy Madonna ábrázolásával és a Czartoryski-féle kettős képpel. Mindezek kis méretűek, a mint illik oly mester felfogásához, a ki eredetileg miniator volt, s a ki fán festve is mint ilyen gondolkozik. Suidának a krakói kettős képet illető meghatározását föltétlenül aláírjuk.

6. ábra. — MINIATÜR A VATIKÁNI «SZ. GYÖRGY-CODEX» 18v. LAPJÁN.

III. TÁBLA. — GIOVANNI DI PAOLO: KRISZTUS A KERESZTFÁN.

Krakó, Czartoryski-képtár.

A jeles osztrák kutató említett tanulmányában a kérdést csak érinti s mellőzi a meghatározás indokolását, melyet mi e helyütt, kiadványunk természeténél fogva könnyebben vállalhatunk. A két ábrázolás első tekintetre elárulja a miniatort. A Sz. György-codex mesterére vallanak a kiálló hassal és a csontrendszer hangsúlyozása nélkül ábrázolt hosszú alakok, az apró, hosszú és keskeny vágású, álmatag szemek, reá vall a duzzadt felső szemhéj, a kissé előreálló magas homlok, a lehúzott szájszél, a vékony csuklójú kis kéz, a gondosan képzett redőzet. A trón laza építészeti szerkezete a Carrand-gyüjtemény «Mária koronázásán» is megfigyelhető fogyatkozás. Ez utóbbi képen az angyalok arcztípusa ugyanaz, mint a krakói üdvözlő angyalé. A Codice di S. Giorgio 18v. lapján (6. ábra), a lapszélen térdepelő királyleány arczával rokon képzésű a két krakói szent típusa.

A mester fő műve, a Sz. György-codex 1343 előtt készült, s következőleg krakói művének keletkezési idejét is a XIV. sz. második negyedére kell tennünk.

GIOVANNI DI PAOLO.

[Szül. 1403 (?), megh. 1482.]

Krisztus a keresztfán.

(III. tábla.)

Vörössel aládolgozott arany alapból élénken tűnnek elő az apró alakok ruházatának színei: világoskék, narancssárga, a vörös négy árnyalata korallpirostól sötét bíborvörösig s aranyfényektől csillogó mély szürke (angyalok). A vöröses szőke és vöröses barna hajzatokon finom fehér fénysávok; az arczok kiemelkedő helyein, homlokon, orrhegyen, orczacsonton, állon apró fehér pettyek.

Fa. Tempera. Mérete 22·5 × 34·5 cm. Kerete új, s a VI. táblán bemutatott kép egykorú keretét utánozza. Minden bizonynyal valamely polyptychonnak záró része. Régebben az 1883. elárverezett firenzei Toscanelli-gyűjteményben volt. Az árverési katalogus — melyet Milanesi és Cavalcaselle szerkesztett — Ambrogio Lorenzetti művének tulajdonította.[1] M. Logan Berenson szerint Taddeo Bartoli műve.[2]

Úgy a technika, mint a formák elárulják Giovanni di Paolonak, a sienai quattrocento egyik legszeretetreméltóbb, de egyuttal legmaradibb mesterének kezét. Egészen sajátja a technika, a hajzaton a finom párhuza-

[1] Collection Toscanelli. Album. Florence, 1883. pl. 24. — Reinach, S.: Répertoire de peintures du moyen âge et de la renaissance. Tome I. Paris, 1905. 424. l.

[2] Id. h.

mos fénysávoknak és az arczokon a fehér pettyeknek alkalmazása, a drótszerűen rajzolt ujjak; e jegyek minden képénél eszünkbe juttatják, hogy miniatürfestészettel is foglalkozott.[1] Fölötte jellemzők rá továbbá a hegyes állak, apró egérszemek, női típusoknál a pisze orrok, férfiaknál a groteszk, torz felé hajló arczkifejezés s az alakoknak sokszor ügyefogyott tartása.

E kis *casella* korai szakából való, mely megelőzte a Sienában is működött Gentile da Fabriano hatását.[2] Talán a castelnuovói Madonnával egyidőben készült, de mindenesetre a Paradicsomot (Siena, Palmieri-Nuti testvérek tulajdona), ill. Sz. Ferencz stigmatizálását ábrázoló (Fabriano, Pinacoteca Fornari) s Gentile hatását eláruló képei, valamint a vatikáni képtárban őrzött Sírbatétel előtt, mely groteszk alakjaival, kalligrafikus ruharedőivel és feketés árnyékaival pályájának hanyatló utolsó korszakát jelzi.[3]

SASSETTA

tulajdonképen:

STEFANO DI GIOVANNI.

(Szül. 1392., megh. 1450.)

Alexandriai Sz. Katalin és Ker. János.

(IV. tábla.)

A kép vibráló, meleg tónusából — melynek alaphangját Katalin aranysárga tunikája üti meg — János több árnyalatot játszó karmin-vörös és Katalinnak zöld-vörös reflexekben játszó s világoszölddel bélelt halványsárga köpenye és korallpiros könyve finom hatással emelkedik ki. Jánosnak zöld reflexekben gazdag barna, Katalinnak pedig halvány aranyszőke haja van. Mély vörössel aláfestett arany alap. Vésett és ponczolt aureolák.

Fa. Tempera. Mérete 37·5 × 63 cm. Nagyobb polyptychonnak lehetett része. Erősen rongált. A Katalin alakjának hosszanti tengelyétől kissé jobbra eltört deszka össze van ragasztva s ennek mentén átfestve. További átfestések Katalin jobb kezén és köpenyének szomszédos részén, János arczán, hajzatán és jobb karján. Karczolások. Alapos megtisztításra szorúl.

---

[1] Geffroy, G.: Tablettes inédites de la «Bicherna» et de la «Gabella» de Sienne. Mélanges d'archéol. et d'hist. des Ecoles franç. 1883, 403. l.

[2] Colasanti, Arduino: Gentile da Fabriano. Bergamo, 1909. 16., 88. l.

[3] Tosca, Pietro: Opere di Giovanni di Paolo nelle collezioni romane. L'Arte VII (1904), 303. l.

IV. TÁBLA. — SASSETTA: ALEXANDRIAI SZ. KATALIN ÉS KER. JÁNOS.

Krakó, Czartoryski-képtár.

A sienai trecentót a quattrocentóba átvezető mesternek ha nem is jelentékeny, de jellemző alkotása. A nagy koponyájú hosszu fejek, a szent vértanu merev tekintete, szervesség érzete nélkül hangsúlyozott dereka és sajátosan mintázott jobb keze, Jánosnak nagy sensibilitást eláruló arczkifejezése, a Sterbini-Madonnára[1] (7. ábra) emlékeztető hosszú, száraz karja

7. ábra. — SASSETTA: MADONNA A KIS JÉZUSSAL. (TÖREDÉK.)

Róma, Sterbini-gyűjtemény.

és keze s köpenyének Taddeo Bartolira visszavezethető hullámos redővezetése, az aureolák mustrája és technikája, a finom festőiségre törekvő színezés indokolják meghatározásunkat. János típusa igen közel áll Sasetta cortonai oltárképének és egyik berlini Madonnájának (Kaiser-Friedrich-Museum, 63c. sz.) hasonló alakjához.

[1] VENTURI, ADOLFO: La galleria Sterbini in Roma. Roma, 1906. 71. l.

A kép nem tartozik a mesternek az ascianói politticotól legkiválóbban képviselt ama korszakához, melyben művészete tetőfokon áll, s melyben a lelki finomság kifejezése, a gyöngéd megmintázás, a rajz szűzies elfogódottsága és a díszítmények raffinált alkalmazása által kap meg, s a mely korszakának alkotásai a XV. század nagy firenzei lirikusainak, Beato

8. ábra. — SASSETTA: MADONNA A KIS JÉZUSSAL ÉS SZENTEKKEL.

Chiusdino, Községháza.

Angelicónak, Fra Filippo Lippinek, Botticellinek műveivel vetekednek, ha hiányzik is belőlük ezek technikai és rajztudásbeli fölénye. Krakói oltárkép-töredéke 1430 előtti időben, kevéssel chiusdinói signált képe (8. ábra) előtt készülhetett; rongáltsága miatt azonban e korbeli kvalitásainak is csak halvány visszfényét tükrözi.

V. TÁBLA. — NEROCCIO: MADONNA A KIS JÉZUSSAL ÉS KÉT ANGYALLAL.

Krakó, Czartoryski-képtár.

NEROCCIO DI BARTOLOMEO LANDI.

(Szül. 1447., megh. 1500.)

Madonna a kis Jézussal és két angyallal.

(V. tábla.)

Mária borvörös tunikát és kék köpenyt visel. A lenszőke hajakkal, az orczákon halvány pírba gyúladt sápadt hússzínekkel pompás harmóniába olvad az égnek derült, lent világosodó kékje és a jobb oldali angyal ruhájának zöldesszürke tónusa. Apró, fekete szemek.

Fa. Tempera. Mérete 35·5 × 58·5 cm. Jó karban.

Röviden megemlítette és képét közölte Mary Logan Berenson a Rassegna d'Arte-ban [XIII (1913), 73—74. l.].

Neroccio tipikus kifejezője a XV. századi sienai festészet törekvéseinek. Nem tud szabadulni a nagy sienai trecento lenyügöző hagyományaitól. A harmatos báj, gyöngéd lelki kifejezés, a megkötött vonalritmika, keresett díszitettség, a Simone Martinik, Lippo Memmik hatásának fő tényezői nála azonban már csökkent erővel jelentkeznek. A firenzei mesterek nagy sikerei a pozitív ábrázolás terén, mint más sienai kortársait, úgy őt is serkentik; a régi emlékezések azonban nem engedik, hogy föntartás nélkül szegődjék az új zászló alá. Sienai nézőpontból Firenze értelmében modernizáló, az új Firenzéhez viszonyítva ó-sienaiasan archaizáló.

Krakói képén túlsúlyban vannak az ósdias sienai elemek a friss firenzeiekkel szemben. Nemcsak e körülményből következik, de többi műveinek stílkritikai és korrendi ismeretéből is megállapítható, hogy a kép fejlődésének korábbi szakából való. Az alakok fejletlenebbek, mint második korszakából való alkotásain. Különösen szembetünő ez a két angyalon; elmosódott megmintázásuk korai műveire általán jellemző; hullámos hajukkal, — igazi XIV. századi módra — vonalritmus elérését czélozta a művész, a ki Mária kezeit is vonalasan s nem plasztikusan, nem szervesen ábrázolta. A mozdulatok, kivált a két angyalnál archaikusan kötöttek, míg későbbi művein szabadabbak, természetesebbek. Később az arcz kerekebb s teltebbek a formák. Máriának naivan bájos arczkifejezése későbbi szakában elmélyűlten bánatossá lesz. A fátyolos halk színek is korai felfogására vallanak; később mélyebb és kihangzóbb színeket használ.

Mégsem tartozik legkorábbi művei közé. Első fejlődési szakának végét jelzi, sőt bizonyos tekintetben az átmenetet a másodikba.

Hiányzik az egész korai műveinél elmaradhatlan dekoratív arany alap, s helyette az ég szolgál természetes hátterül. Kevesebb az aranynyal felrakott díszítmény. Az aureolák igénytelenebbek s — Jézusét kivéve — távlati

9. ábra. — NEROCCIO: MADONNA A KIS JÉZUSSAL, KER. JÁNOSSAL ÉS MAGDOLNÁVAL.

Budapest, gróf Károlyi László tulajdonában.

rövidülésben tűnnek élő. Jézus, egész korai műveitől eltérően mezítelen; alakja általán leginkább kifejezi a művész felfogásának átalakulási stádiumát. Heroikus, rohamlépésben kilendülő mozdulata ellentétben áll a kép többi részének tartalmi kifejezésével s kivált a két angyal lírai

10. ábra. — NEROCCIO: MADONNA A KIS JÉZUSSAL, KÉT SZENTTEL ÉS KÉT ANGYALLAL.

Settignano, Berenson-gyűjtemény.

hangulatával. Megmintázása erősen szobrászi, körvonalai plasztikai és nem ritmikai értékűek. Az arcz Donatello puttóinak hatását tükrözi. Neroccio ismerte és tanulmányozta Donatello művészetét. Halála után hagyatékában több más gipsz és antik szobrászati töredék között Donatello egy Madon-

11. ábra. — NEROCCIO: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.
(TRIPTYCHON KÖZÉPSŐ RÉSZE.)

Siena, Accademia.

nájának gipszmásolatát találták.[1] Verrocchio is hatott rá, a miről gróf Károlyi László tulajdonában lévő[2] s későbbi fejlődési szakából származó képének (9. ábra) puttója tesz tanuságot. Ezen a fej, a kezek Verrocchio-tanulmányokat árulnak el, a jobb láb jellegzetesen fölhajlított hüvelykujja a Verrocchio-tanítvány Creditől van ellesve, míg a lábak tartása Ambrogio Lorenzettinek a sienai S. Francescóban lévő s gyermekét szoptató Madonnáját utánozza, jeléül annak, hogy helyi archaizmusok végig megmaradtak művészetében. Neroccio maga is foglalkozott szobrászattal, kivált faszobrászattal. Ez utóbbi működésének krakói képén is van némi nyoma. Faszobrász felfogására emlékeztet Máriának élesen érintkező széles síkokban megmintázott orra, mely szinte azt a benyomást kelti, mintha fából volna kifaragva s az egyébként eléggé laposan mintázott arczra oda ragasztva. Jézus érdekes mozdulata rokon a settignanói Berenson-gyűjtemény Madonnájának (10. ábra) puttójával. A Berenson-Madonnát, arcztípusainak fejlettebb volta miatt valamivel későbbi időre kell helyeznünk, mint a Czartoryski-Madonnát, melynek keletkezési idejét — kiindúlva a mesternek a sienai Accademiában lévő (282. sz.) s 1476-ban készült első keltezett művéből (11. ábra) — 1480 körüli időre tesszük.

---

[1] Dami, Luigi : Neroccio di Bartolomeo Landi. Rass. d'Arte XIII (1913), 139. l.

[2] Azelőtt a sienai Saracini-gyűjteményben. V. ö. : Rass. d'Arte XIII (1913), 165. l. — Reinach : id. m., II 216.

FIRENZEI ISKOLA

VI. TÁBLA. — TADDEO GADDI: FELHŐKÖN TRÓNOLÓ KRISZTUS ANGYALOKKAL.

Krakó, Czartoryski-képtár.

TADDEO GADDI.

(Szül. 1300 körül, megh. 1366.)

Felhőkön trónoló Krisztus, angyalokkal.

(VI. tábla.)

Krisztus rózsaszín tunikát, zölddel bélelt és aranynyal szegett élénk kék köpenyt visel; hullámos szőke haján arany korona ül. Az angyalok ruháin rózsaszínnel, narancsvörösbe átmenő czitromsárgával, sárgába átmenő világoszölddel, fehérbe átmenő világoskékkel találkozunk; szárnyaik szivárványszínekben játszanak, hajuk tompa szőke. Arany alap.

Fa. Tempera. Mérete 26 × 43·5 cm. Egykorú keret. A kép valamely polyptychonnak felső, záró része lehetett. Jó karban. Régebben a Toscanelli-gyűjteményben, mint Orcagna.[1]

M. Logan Berenson — némi habozással — az egy generáczióval ifjabb Nicolò di Pietro Gerini művének mondja. [Id. cz., Rass. d'Arte XV. (1915), 1. l.]

IOTTO KERESZTFIÁNAK és leghívebb tanítványának műve. Meghatározásunk indokolására első sorban a Santa Croce politticójának Mária megkoronázását ábrázoló középső része (12. ábra), s Taddeonak ugyane templom sekrestyéje számára készített kis képei (firenzei Accademia és berlini Kaiser-Friedrich-Museum) szolgálnak. A hoszszú, keskeny arczok, hegyes állak, rövid ujjú kezek, a redőzet egyenletes képzése általános jegyei. Jézus arctípusa, az ő, valamint az angyalok sajátos fésülete, a hajnak a nyakon háromszoros hullámba omló fürtjeivel, Jézusnak és az előlső angyaloknak visszatüremlett tunikája hasonlóan van képezve, mint a Santa Croce-beli Incoronazionén. A redőzet egyenletes, kissé egyhangú képzésében a S. Croce sekrestyéje számára készült formellák állanak képünkhöz legközelebb.

---

[1] Coll. Toscanelli, Album. id. m., 5. tábla. — Reinach: id. m., I 479.

12. ábra. — TADDEO GADDI: MÁRIA KORONÁZÁSA.
(POLYPTYCHON KÖZÉPSŐ RÉSZE.)

Firenze, Santa Croce.

Taddeo Gaddi e képet oly időben festette, midőn a Giotto formáit már teljesen megértette és leszűrte, s a sienaiaskodó Bernardo Daddinak, fejlődésében egyébként is meglehetősen epizódikus hatását még nem érezte, tehát az 1330-as évek elején. A formák lényegét adja, alig többet, mint

azok fogalmi tartalmát. Ebben igazán nagy és a középkor művészi akarásának legtisztább kifejezője.[1] Formuláit a legjózanabbul a legszükségesebbre redukálja, a miért aztán száraznak hat. A legtöbb részletformában Giotto-

13. ábra. — GIOTTO: A MEGVÁLTÓ.
RÉSZLET A PÁDUAI ARENA UTOLSÓ ITÉLETET ÁBRÁZOLÓ FALFESTMÉNYÉBŐL.

---

[1] Ezért nem csoda, ha kora megértette művészetét, s ha halála után is századokig a Giotto utáni festőnemzedék legkiválóbb képviselőjének tekintették.

Vasari (Ed. Milanesi, I 585) följegyzi, hogy «fu molto onorato con versi da'virtuosi di quel tempo.»

A Santa Croce első udvarában (chiostro) lévő sírjára e föliratot vésték:

Hoc uno dici poterat Florentia felix
Vivente: at certa est non potuisse mori.

(VASARI: id. kiad., I 586. l.)

FILIPPO VILLANI, a híres firenzeiekről a XIV. század végén írt művében (1. kiad. Venezia, 1747) így ír róla: «Taddeo dipoi con tanta arte dipinse, che fu stimato quasi

ból indul ki,[1] lemérsékli őt s plasztikai erélyének vehemencziáját is lehiggasztja. A tartalmi kifejezésben azonban közelébe se jut; hiányzik belőle Giottónak úgy drámai ereje, mint etikai mélysége; a benső kifejezést csak jelzi s nem érezteti. Művei ezért a kifejezés tekintetében többnyire üresek, a mint krakói kis képén is tapasztalhatjuk. Milyen más Giottónak a páduai Arena Utolsó Itéletén látható energikus, parancsoló Krisztusa (13. ábra), mint Gaddi egykedvű és lagymatag Megváltója, pedig a kettő formailag szorosan összefügg egymással.

GIOVANNI DAL PONTE. (GIOVANNI DI MARCO.)

(Szül. 1385., megh. 1437.)

Négy alak tájképben.

(VII. tábla.)

Az alakok öltözetén karminvörös, narancs- és czitromsárga, zöldbe játszó lila s tompa, szürkés olajzöld tűnik elő. Az arczokon (szemfehér, orr és áll hegye) a legnagyobb világosságok fehér pettyekkel fölrakva. Vörössel erősen aládolgozott arany alap.

Fa. Tempera. Mérete 76 × 31·5 cm. Némileg rongált, de nincs átfestve.

Alkalmasint cassonéról származik. A fantasztikusan öltözött alakokból álló ábrázolás jelentésének megfejtéséhez a cassone többi képének ismerete volna szükséges.

---

un altro Dinocrate». — Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani. (Bibl. Class. Ital. No. 21.) Trieste, 1858. II 450.

Cristoforo Landino, a legtudósabb firenzei humanisták egyike a Divina Commedia elé írt kommentárjának (1. kiad. Firenze, 1481.) «Florentini excellenti in pictura et sculptura» cz. részében e szavakkal méltatja: «Grandissima arte appare in Taddeo Gaddi». — V. ö. Sirén, Oswald: Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei. Leipzig, 1908. 31. l. (A czímet helytelenül közli.)

A XVI. sz. közepén, a részben régi források és hagyományok alapján szerkesztett Codice Magliabechiano névtelen írója pedig következőkép kezdi Taddeoról szóló följegyzéseit: «Taddeo di Gaddo fu discepolo di Giotto; et doppo quello tra pittori il primo fu chiamato.» — Il Codice Magliabechiano . . . Herausgeg. von Carl Frey. Berlin, 1892. 54. l.

Hasonló időben Vasari Életrajzaiban (id. kiad., I. 571—72) hosszasan foglal kozik vele, s a többi közt ekként dicséri: «essendo rimaso nella pittura per giudizio e per ingegno fra i primi dell'arte, e maggiore di tutti i suoi condiscepoli.»

[1] Vasari (id. kiad., I 574), a ki működésének részleteire nézve nincs mindig jól értesülve, helyesen itéli meg, midőn úgy jellemzi, hogy «. . . egli fu veramente imitator della maniera di Giotto», a mit korántsem mond azonban gáncs- vagy kicsinyléskép en.

VII. TÁBLA. — GIOVANNI DAL PONTE: NÉGY ALAK TÁJKÉPBEN.

Krakó, Czartoryski-képtár.

Giovanni dal Ponte[1] átmeneti mester, a ki átélte a puszta sémákba bonyolódott, erőtlen firenzei trecentónak a valóságot kereső quattrocentóvá izmosodását. Nem rendelkezett azonban elegendő tudással ahhoz, hogy az új stílushoz vezető úton nagyobb eredményeket érjen el, s hogy egyéniségét az új követelményekhez képest teljesen átalakítsa. Művészi akarása túlhaladta képességeit.

14. ábra. — GIOVANNI DAL PONTE: SIENAI SZ. KATALIN MISZTIKUS ELJEGYZÉSE.

Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Valószínűleg Spinello Aretinónak, e kellemes középkori eklektikusnak tanítványa volt. Fejlődése során utóbb Lorenzo Monacon és Fra Angelicon keresztül Masacciióig jutott el.

Működésének első szakát tanítójának túltengő hatása jellemzi (pl. Trónoló Sz. Péter a firenzei Uffiziben). Középső idejében a Lorenzo Monaco és a Fra Angelico átalakító befolyása alatt áll; túlmagas, karcsú alakokat fest s ezeknek arczkifejezése a Beato Angelico szelidségét sugározza, ábrá-

[1] GAMBA, CARLO: Giovanni dal Ponte. Rass. d'Arte IV (1904), 177—1.

zolásai nyugodtak, kimértek; Sz. Katalin misztikus eljegyzését ábrázoló s ma a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött festménye (14. ábra) képviseli e modorát legkiválóbban.

A S. Trinità-beli falfestmények új irányt jelentenek művészetében. A meteorként feltünő Masaccio hatalmas művészete ihleti meg. Líraiságát drámai fölfogás váltja fel. Nem a tetszetőset, hanem a valószerűt keresi. Árnyékai, a nagyobb plaszticzitásra való törekvés jele gyanánt mélyülnek. Masacciotól determinált e korszaka 1425—30 körüli időre esik s ugyanez időbe helyezzük krakói képét, melyen a jobb szélső alak a Brancacci-kápolna festőjének kétségtelen hatását árulja el s melyen egyéni ismertető jegyei gyanánt a szélesen ívelt ruharedőzetet, a keskeny kéztőt, vékony újjakat és a fönt egyenesen vágott s mintegy háromszögbe rajzolt szemeket soroljuk fel.

Utolsó szakában, Masaccio halála után felfogása ismét meghiggad, amint azt a vatikáni képtárban függő, 1435-ben készült festménye tanusítja.

BENOZZO GOZZOLI.

(Szül. 1420., megh. 1498.)

Madonna a kis Jézussal.

(VIII. tábla.)

Téglavörös fal előtt foglal helyet a két alak. Mária nyers vörös tunikát és ultramarinkék köpenyt, Jézus kékkel bélelt meleg czitromsárga ruhácskát és szürkés olajzöld övet visel. Aranyszőke hajzatok, meleg hússzín.

Fa. Tempera. Mérete 24 × 32·5 cm. Igen jó karban.

Benozzo művészete fára festett s nagyrészt Madonnát ábrázoló képein nem nyilatkozik meg oly szerencsésen, mint falfestményein. Ez utóbbiakat az elbeszélés bősége és a valóság ábrázolásának naiv igazsága teszi jelentékenyekké, s egyéniségének e sajátságok biztosítanak előkelő helyet a XV. századi firenzei festészetben. Ájtatossági képei nem spontán tulajdonságokat tükröztetnek. Mesterének, Fra Angelicónak az ájtatosságot szépségben és ritmusban kifejező művészete él bennük tovább, ennek formai tisztasága, bensősége és nemes harmóniája nélkül. Mint új nemzedék tagjának öröme telik a részletek halmozásában, a jelentéktelenségek megfigyelésében, a megmintázásnak nem egyszer nyers és fölösleges plaszticzitásában,

VIII. TÁBLA. — BENOZZO GOZZOLI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.

Krakó, Czartoryski-képtár.

ami gyakran disharmóniát elegyít ájtatos kifejezésű képeibe. Legkiválóbbnak tartott oltárképén, londoni Trónoló Madonnáján (National Gallery, 283. sz.; 15. ábra) a rajongva térdre hulló Sz. Ferencznek aczélos izmoktól duzzadó keze és atlétához illő izmos lába sehogy sincs összhangban ellá-

15. ábra. — BENOZZO GOZZOLI: TRÓNOLÓ MADONNA SZENTEKKEL.
London, National Gallery.

gyuló arczkifejezésével és a szentnek a köztudatban élő költői lelkületével. A kis krakói Madonna, éppen kis mérete és egyszerű képalkotása (compositio) miatt nem tünteti fel nagy oltárképeinek e sajátosságát; amazoknál egyszerűbb, igénytelenebb, de sok tekintetben harmonikusabb alkotás. Mérete miatt technikában is különbözik nagy oltárképei-

től; a sommás megmintázáson kívül a lazább ecsetvezetés, a kikerekített és nyersebben jelzett körvonalak s a gyakran pettyekben és gyors toccókban felrakott fények predelláira emlékeztetnek. A formai részletek híven tükrözik modorát. Jellemző a két alaknak fal elé állítása, mely mögül legyezőalakú pálma és karcsú cziprusok tünnek elő, mint említett londoni képén és Sz. Domonkos csodatételét ábrázoló brerai predelláján (475. sz.;

16. ábra. — BENOZZO GOZZOLI: SZ. DOMONKOS CSODATÉTELE.
Milano, Brera-képtár.

16. ábra.).[1] A vésett sugarakkal ellátott aureolák arányai, a beléjük írt betűk is reá vallanak. A meleg színezés és rajzbeli rutin érett korára utal.

Benozzo e műve hathatós bizonysága annak, hogy a firenzei mester hatott az umbriai Benedetto Bonfiglire, a mit Wingenroth[2] kétségbe vont

[1] E motivumot Beato Angelicótól vette át. L. utóbbinak a Vatikán V. Miklós-kápolnájában lévő falfestményeit és a müncheni régi képtárban lévő 689. sz. képét.

[2] WINGENROTH, MAX: Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli. Heidelberg, 1897. 88—89. l.

s a mire legújabban Bombe[1] sem látszott súlyt helyezni. Bonfigli berlini Madonnája (Frigyes-múzeum, 395. sz.; 17. ábra) számos vonatkozást árul el Benozzo krakói képével. Hasonló rajta a téglákból összerótt s tagolt pár-

17. ábra. — BENEDETTO BONFIGLI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL ÉS KÉT ANGYALLAL.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

kánynyal lezárt hátfal, a jobb oldalt ráhelyezett vázával és a mögötte emelkedő fákkal, hasonló az aureolák képzése; Bonfigli Máriájának arcz-

[1] BOMBE, WALTER: Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio. (Italienische Forschungen, herausgeg. vom Kunsthist. Inst. in Florenz. V. Bd.) Berlin, 1912. 96 l.

típusa Benozzo egyik Madonnájával sem annyira rokon, mint a krakóival. Föl kell tételeznünk, hogy az umbriai mester ismerte Benozzo krakói képét, a mit annyival könnyebben tehetünk, mert az életrajzi adatok és az okmányok tanusága szerint a két művész személyes ismeretségben állott egymással.[1]

AMICO DI SANDRO.

(Műk. 1470—1485 körül.)

Madonna a gyermek Jézussal, a kis keresztelő Jánossal és két angyallal.

(IX. tábla.)

Mária bíbor tunikát és olajzölddel bélelt sötétkék köpenyt visel. Giovannino és az angyalok ruhájában rózsaszín. Vöröses szőke hajzatok. Hátterül egyenletesen kék ég szolgál. Világos, derült színezés.

Fa. Tempera. Mérete 47·5 × 86·5 cm. Fölül 3 cm. magasságú s körszelvény alakú új kiegészítés. Itt-ott régi, de nem zavaró retoucheok. Az aranyozások részben fölfrissítve.

M. Logan Berenson szerint Jacopo del Sellaio műve. (Id. cz., 2. l.)

Minden nagyobb festészeti iskolában az igazi nagy művészek nyomain járó számos oly szerényebb tehetségű mester működött, kik nem sorozhatók az egyszerű utánzók közé, kik egyéni tulajdonságokat is fejlesztettek s kiket már azért is érdemes a művészettörténeti kutatás mikroszkópja alá tenni, mert, daczára kisebb képességeiknek és kevesebb eredetiségüknek, gyakran az illető iskola kialakulásába is beleszóltak. A Botticelli vonzó napja köré csoportosuló kisebb csillagok között ilyen Amico di Sandro, kinek művészi egyéniségét Berenson rekonstruálta,[2] ha e munkája nem is tekinthető véglegesnek és teljesnek.

Amico Botticelliből indul ki, nagy mértékben hat rá Fra Filippo Lippi, találkozunk benne Verrocchio s — mint lejebb megállapítandjuk — Mainardi művészetének elemeivel, s rövid művészi pályafutásának végén Filippino Lippivel árul el benső kapcsolatot. Élete 1450—85 körüli időre tehető s rövid működése alatt oly művészi fejlődést tett meg, mely eredményeiben megelőzi a hasonló kiindulású s rokon problémák megoldása felé

---

[1] Id. m., 97., 111. l.

[2] Berenson, Bernhard: Italienische Kunst. Studien und Betrachtungen. Aus dem Englischen von Julius Zeitler. Leipzig, 1902. 65. l.

IX. TÁBLA. — AMICO DI SANDRO: MADONNA A GYERMEK JÉZUSSAL, A KIS KERESZTELŐ JÁNOSSAL ÉS KÉT ANGYALLAL.

Krakó, Czartoryski-képtár.

haladó Botticellit és Filippinót. Berenson, Amico di Sandro fejlődéstörténeti jelentőségének méltánylásában annyira megy, hogy hajlandó Filippinót tanítványának megtenni, a mire egyelőre nem nyujtott elegendő bizonyíté-

18. ábra. — FILIPPINO LIPPI ISKOLÁJA: MADONNA A KIS JÉZUSSAL, SZ. FERENCZCZEL ÉS DONÁTORRAL.

Budapest, Szépművészeti Múzeum.

kot. Az Amicónak tulajdonított Filippino-jellegű festmények közül néhánynál fölmerül a kétely, vajjon nem a Filippino iskolájába sorozandó művek-e? Ilyen pl. a budapesti Szépművészeti Múzeumnak a Madonnát Sz. Ferenczczel és egy ferenczrendi donátorral ábrázoló 52. sz. képe[1] (18. ábra), melyet Berenson szintén Amico művének tart.

[1] A Szm. Múz.-ban Filippino Lippi műve gyanánt szerepel.

A Czartoryski-képtár fönt leírt Madonnájában Amico di Sandro művét, még pedig korábbi, 1475—80 körüli szakából származó művét ismerjük fel, azon sajátságok alapján, melyeket Berenson a firenzei mester ismertető-

19. ábra. — AMICO DI SANDRO: MADONNA A GYERMEK JÉZUSSAL, A KIS KERESZTELŐ JÁNOSSAL ÉS KÉT ANGYALLAL.

Firenze, Uffizi-képtár.

jegyei gyanánt megállapított, s melyek képünket Amicónak kivált a firenzei Uffiziben (19. ábra) és a nápolyi Museo Nazionaleban (20. ábra) lévő két Madonnájával hozzák közeli vonatkozásba. E jegyek: kemény körvonalak, egyenlőtlen megmintázás, az orr rossz rajza — kivált a két angyalnál s a

firenzei és nápolyi kép Jézusára hasonlító Giovanninónál —, a puttónak arányaiban helytelen testalkata, aránytalanul nagy fejek, parókaszerű tömöttséggel fölrakott vöröses hajzatok, a Madonna mélyen lezárt felső szempillái

20. ábra. — AMICO DI SANDRO: MADONNA A KIS JÉZUSSAL ÉS KÉT ANGYALLAL.
Nápoly, Museo Nazionale.

s kissé bánatos arczkifejezése, az ülőpadon megfigyelhető helytelen perspektiva. Különösen figyelemre méltó, hogy a művész a pad baloldalának architektonikumát Giovanninónak előtte lévő nimbusa miatt nem tudja kifejezésre juttatni, épp úgy, mint a nápolyi kép építészeti hátterének a

Madonna dicskorongja mögötti részén. A tompán végződő újjak a rövid, csonka körmökkel kivált a firenzei képre emlékeztetnek. Mária bal kezének tartása és megmintázása a firenzei kép ifjú Keresztelő Jánosának baljára és a londoni (Victoria and Albert-Mus.) Esmeralda Bandinelli-portrén ugyancsak a balkézre hasonlít. A redőzet különösen a kis János és a baloldali angyal ruházatán jellemző Amicóra.

A krakói képen Mária és a két angyal arcztípusában és még nagyobb nyomatékkal a derült színezésben oly hatás nyilatkozik meg, mely Amico két más művén is szembetűnik, mely azonban a Berenson figyelmét elkerülte, t. i. Ghirlandaio tanítványának és sógorának, Bastiano Mainardinak hatása. Esmeralda Bandinelli arczképén a jellegzetesen nagy pupillájú szemek határozatlan, üres tekintete, továbbá az erősen hangsúlyozott áll és a zavaros redőzet árulja el e hatást, míg a firenzei Madonna-képen a két angyalról olvasható ez le.[1] Így a mester művészi kialakulásában új tényezőt állapíthattunk meg.

Berenson a szükségnévvel megjelölt Amico di Sandrot a forrásilag kimutatott, de műveiben mindeddig ismeretlen Berto Linaiuoloval igyekszik azonosítani,[2] a kinek néhány festményét — Vasari szerint — a Mátyás szolgálatából Firenzébe visszatérő Chimenti Camicia elküldte a király részére Magyarországba, a hol azok — írja Vasari — «nagy tetszést arattak s a királytól is dicséretben részesültek.[3] Ismerve a lengyel udvarnak épp a reneszánsz korában a magyarral való kapcsolatait s tudva, hogy a reneszánsz hazánkból származott át Lengyelhonba, önként felmerül a feltevés, nem volt-e a krakói kép az Amico—Berto Linaiuolo Magyarországba küldött képeinek egyike, mely a reneszánsz-mozgalom hullámaival — talán a magyar udvarban nevelkedett Zsigmond lengyel herczeg révén — a szomszéd országba s idővel az ősrégi Czartoryskiak tulajdonába került? E föltevésnek a kép datálása sem mondana ellent; a krakói Madonnát stilisztikai okokból 1475—1480 körüli időre keltezzük, Chimenti pedig 1480-ban járt Magyarországon.

---

[1] Ez utóbbi képen az ezektől elütő másik ifjú-típus, a Giovanninoé Filippo Lippiből származtatandó le, épp úgy, mint Mária szép feje, a minek alapján a képet sokan Fra Filippo alkotásának tartják.

[2] Herbert Horne szerint Amico viszont valószínűleg Bartolomeo di Giovannival, Dom. Ghirlandaio követőjével, Gherardo miniator testvérével azonos (Burlington-Magazine 1903, II, 22. l.).

[3] Ed. Milanesi, II 651—652.

X. TÁBLA. — LORENZO DI CREDI TANÍTVÁNYA. A CZARTORYSKI-TONDO MESTERE: GYERMEKÉT IMÁDÓ MÁRIA ÉS A KIS KERESZTELŐ JÁNOS.

Krakó, Czartoryski-képtár.

LORENZO DI CREDI TANÍTVÁNYA. A CZARTORYSKI-TONDO MESTERE.

Gyermekét imádó Mária és a kis keresztelő János.

(X. tábla.)

A fő csoport mögött Sz. Jeromos, Sz. Bernát (?) és assisii Sz. Ferencz. Mély rozsdabarna tónusból bontakoznak ki a színek. Az előtér alakjain májvörös, narancssárga kékkel, lilásszürke, némi bíbor; sötét, kissé tompa hússzín. A középtérben bő rozsadavörös reflexek. A tájképi háttérben fémes hideg kék.

Fa. Olaj. Tondo. Hosszanti átmérő 81·5, szélességi átmérő 80·5 cm. Igen jó karban.

Úgy az elrendezés, mint a formák nem hagynak kétséget az iránt, hogy a kép Lorenzo di Credi valamely tanítványának vagy követőjének műve. Credi gyakran s különböző változatokban festette az *Adorazione del Bambino* témáját. Legegyszerűbb megoldását a londoni National Gallery 648. sz. képében adja (21. ábra); Mária térden állva imádja a virágos mezőn félig ülő, félig fekvő helyzetben lévő kis Jézust. A karlsruhei képtár[1] (22. ábra) és a

21. ábra. — LORENZO DI CREDI: GYERMEKÉT IMÁDÓ MÁRIA.
London, National Gallery.

[1] A karlsruhei képtár Credije (409. sz.) egyike a mester legjellemzőbb műveinek. Londoni, drezdai és

22. ábra. — LORENZO DI CREDI: GYERMEKÉT IMÁDÓ MÁRIA ÉS A KIS KERESZTELŐ JÁNOS.

Karlsruhe, Grossherzogl. Kunsthalle.

velenczei Quirini Stampalia-gyűjtemény (23. ábra) tondóján a két alakhoz a kis Giovannino, a nápolyi Museo Nazionale Credi-képén pedig Sz. József

---

velenczei Adorazionejával, a Borghese-képtár Madonnájával egy időszakban, 1495 körűl készülhetett. A kép — mint azt Koelitz tanár, a képtár őre velünk közölni szíves volt — a XVII. sz.-ban, egy Medici leány kelengyéjével került a badeni udvarba s innen a nagyherczegi képtárba. CROWE-CAVALCASELLE (német kiad., IV 425) és BERENSON (Florent. Maler d. Renaiss. Leipzig, 1898. 129. l.) hiteles műveként ismerik, VENTURI figyelmét azonban elkerülte, nem említi műveinek hiteles és kétes képeit egyaránt felölelő lajstromában (Stor. VII., 817).— Klass. Bilderschatz, N. 31. — REINACH: id. m., II 78. — Bruckmann fényképe.

23. ábra. — LORENZO DI CREDI: GYERMEKÉT IMÁDÓ MÁRIA ÉS A KIS KERESZTELŐ JÁNOS.

Velencze, Quirini Stampalia-gyűjtemény.

és két angyal járul, míg a firenzei Accademia Presepióján két további angyallal és három pásztorral bővül a kép. Minden esetben a szabadban, kanyargó folyótól átszelt sziklás háttér előtt, virágos pázsiton foglalnak helyet az alakok, s az előtérben néhány építészeti részlet is található.

A Czartoryski-tondo mestere az általános elrendezés tekintetében ragaszkodik Credi invenciójához, s legközelebbi mintája a Quirini Stampalia-gyüjteményben lévő kép lehetett. A ragaszkodás azonban korántsem szolgai. Az előtérben lévő három alak testtartása és taglejtései csak nagyjában egyeznek Credi képével. Compositionális újítás, hogy a középtérben félig megvilágított alakok helyezkednek el, miáltal a tér optikai meggyőző volta

növekszik. Úgy ez, valamint azon körülmény, hogy a föld virágtalan, hogy szóval a szemlélőt nem kötik le aprólékosságok, fejlődöttebb művészi felfogás jele. Credinek úgy említett londoni, mint velenczei képén közvetlenül Mária mögött vertikális és czentrális hangsúlyul is szolgáló architektonikus részlet emelkedik, melyet a Czartoryski-tondo mestere elhagy, hogy tisztábban és nagyobbvonalúan rajzolódjék meg Mária fejének és vállának körvonala, s hogy a tekintet útja a messze táj felé szabaddá legyen. Elmarad minden építészeti részlet. Credi architektonikus kulisszái geológiaiakká

24. ábra. — LORENZO DI CREDI TANÍTVÁNYA. A CZARTORYSKI-TONDO MESTERE: GYERMEKÉT IMÁDÓ MÁRIA ÉS A KIS KERESZTELŐ JÁNOS.

Egykor a firenzei Toscanelli-gyűjteményben.

változnak s oldalt tolódnak. Az alakok kifejezése nem oly bensőséges, a rajz nem oly kristálytiszta, nem találjuk a formáknak azt a szinte czizellált plasztikai világosságát, mint Credinél. A megmintázás nagy mértékben festői. Félhomályból bontakoznak ki a formák. A chiaroscuro-megmintázás tudatos voltáról kivált Mária feje és nyaka tanuskodik. Nyilvánvaló Credi nagy iskolatársának, Leonardo da Vincinek hatása, amit más részletekben is látunk jelentkezni. Az eltérés Credi és e tondo mestere közt épp a megvilágítás és a színezés tekintetében legnagyobb. Annak világos,

áttetsző színei helyett emennél sötéteket és mélyeket találunk ; amannál a világos kék, ennél a rozsdavörös uralkodik s a színskála általában Signorellire emlékeztet. Különbség van az arcztípusokban is. Mária feje távolodik Verrocchiónak, hatásában Credinél még határozottan megnyilatkozó, erősen ívelt homlokkal, boltozatos felső szempillával és széles orral bíró szegletes

25. ábra. — LORENZO DI CREDI TANÍTVÁNYA. A CZARTORYSKI-TONDO MESTERE: A SZENT CSALÁD.

Róma, Borghese-képtár.

ideáltípusától. Leonardo uffizibeli Angyali Üdvözletének hatása alatt megfinomodott. A középtér jobb szélén térdeplő Sz. Ferencz csontos fejének alkata, a csontozat erőteljes kidomborítását czélzó széles megmintázása, a mélyen benn ülő szemek, magának a fejnek tartása Leonardo Sz. Jeromosáról (Róma, vatikáni képtár) van ellesve. A tájkép is Leonardo-motivumoktól visszhangzik. Leonardo Sz. Jeromos-képét, midőn 1482-ben Milanóba távozott, Firenzében befejezetlenül hagyta ; a krakói tondo tehát nem készülhetett ezen időpont előtt és — sok tekintetben fejlett művészi

felfogásából következtetve — nem is közvetlenül utána, hanem a XV. század vége felé, vagy a következőnek elején.

A krakói kép jelentősége abban rejlik, hogy általa Lorenzo di Credi oly tanítványát tanuljuk megismerni, ki a szelid mesterből kiindulva Leonardo- és Signorelli-hatásokat olvaszt magába. Kétségkívül ugyane

26. ábra. — LORENZO DI CREDI TANÍTVÁNYA. A CZARTORYSKI-TONDO MESTERE: A SZENT CSALÁD.

Firenze, Pitti-képtár.

tanítványtól származik az egykori Toscanelli-gyüjtemény hasonló tárgyu tondója (24. ábra),[1] melyen csak a táj és Jézus alakja különböző, egyébként pedig mása a krakói képnek.

[1] Coll. Toscanelli, Album. id. m., 18. l. — REINACH: id. m., I 241, mely után mi is közöljük. — A képen — mint On. Nello Toscanelli szíves közléséből tudjuk — a firenzei Gaetano Bianchi rossz restaurálást végzett. További sorsáról — ugyane forrásból — csak annyit tudunk, hogy valószínűleg Párisba került.

Képünkkel a színezésben és több formai részletben rokon a római Borghese-képtárnak (25. ábra) és a firenzei Pittinek (26. ábra) Lorenzo di Credi körébe tartozó s ugyancsak kerek lapra festett egy-egy Szent Családja, s így bizonyos valószínűséggel tehető fel, hogy ezek Credi ugyanazon tanítványának művei, mint a Czartoryski- és a Toscanelli-tondo. Az elrendezés e képeken is szorosan Credihez kapcsolódik. Mária arcztípusa, a keskeny, hegyes orral és hegyes állal, kis szemekkel és szájjal mind a négyen hasonló, s különbözik a tanítómester Madonnáitól. Mária imára kulcsolt kezei valamennyin túl nagyok, az újjak vastagok és merevek. A krakói és a római képen, a kis Jézus alakjának Credire jellemző réteges zsírpárnázata egyaránt túlzott. Formákban, kivált Mária típusában Credihez közelebb áll, de színezésben ugyanazt a barnásvörösre hangolt tónust tünteti fel a csoporthoz tartozó egy további kép, mely a gyermekét szoptató Máriát *(Madonna del latte)* ábrázolja s a vatikáni képtárban függ (27. ábra), s mely Credi londoni Madonnájának (National Gallery, 593. sz.; 28. ábra) változata.[1] E képen Jézus elhelyezésében hasonló fogyatkozást figyelhetünk meg, mint a Czartoryski-féle festményen. Amazon Jézus bizonytalanul ül anyja ölében, nem párnán, mint a londoni mintán, hanem fátylon, mintegy lebeg Mária térdei közt; emezen pedig könyökével a kép szélére támaszkodik.

27. ábra. — LORENZO DI CREDI TANÍTVÁNYA. A CZARTORYSKI-TONDO MESTERE: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.

Róma, Vatikáni képtár.

Az említett öt kép a következő sorrendben készülhetett, s e sorrend világosan adja a Credi-tanítvány művészi fejlődését. Legkorábbi a vatikáni

[1] A londoni képnek Credi egy ötvös-tanítványától, ezüstözött és niellós rézlapra vésett bővített másolatát a nyitrai székesegyház kincstára őrzi (29. ábra). L. e compositiónak mind a három változatára nézve: GEREVICH T., A nyitrai Madonna. Arch. Ért., Ú. F., XXXII (1912), 6 l.

Madonna. Voltakép másolat, melyen a kezdő tanítvány elhagyja a nagyobb tudást igénylő építészeti hátteret, s azt egyszerű kárpittal helyettesíti. A részletformákban nem tud még egyénit nyújtani; több helyt elrajzoláson kapjuk rajta. Később is legegyénibb sajátsága, a színezés azonban már itt eltér Crediétől. A Pitti Szent Családján Mária típusa egyéni átalakuláson megy keresztül; József arczán Piero di Cosimo, a ruharedőzetben Botticelli hatása

28. ábra. — LORENZO DI CREDI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.
London, National Gallery.

jelentkezik. A Borghese-képtár hasonló tárgyú képét nagyjában ugyanazon formai sajátságok jellemzik, a háttér azonban gazdagabbá lesz, s a fény és árnyék váltakozásában Leonardo hatásának nyomát fedezzük fel.[1]

[1] Morelli, a két utóbbi képről szólva, ezek festőjének öt további művet tulajdonít (Modenai képtár 43. sz., Frizzoni- és Morelli-gyüjt., Giuntini-pal. Firenze, Prinetti-Esenglini testv. Milano), melyeket nem vonhattunk fejtegetéseinkbe, mert nem ismerjük őket. Morelli viszont az általunk ismertetett három többi képet nem említi. — V. ö. LERMOLIEFF, IVAN: Kunstkrit. Studien über ital. Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom, Leipzig, 1890. 115. l.

Leonardo befolyása még erősödik a krakói képen, melyet a sorban utolsónak a Jézus alakját tökéletesebben megoldó Toscanelli-Madonna követ.

29. ábra. LORENZO DI CREDI MŰHELYE: MADONNA A KIS JÉZUSSAL. (VÉSETT RÉZLAP.)

Nyitra, Székesegyházi kincstár.

Arra a kérdésre, hogy e művek s köztük kivált a biztosan egy kéztől festett Czartoryski- és Toscanelli-tondo Credi melyik tanítványától származnak, egyelőre nem felelhetünk. A műveiben is ösmert Soglianitól és Michele di Ridolfótól bizonyára nem. A forrásoktól említett többi tanítványának, Tommaso di Stefano Lunettinek,[1] Gian Jacopo Castrocaronak,[2]

[1] VASARI. Ed. Milanesi, IV 570, V 207.

[2] 1525-ben veszik föl a firenzei festők czéhébe ; e kései dátum miatt aligha lehet azonos az említett képek festőjével. V. ö. GUALANDI, M.: Memorie originali risg. le belle arti. Bologna, 1840—. VI 170.

Antonio del Ceraiuolonak,[1] Giovanni di Benedetto Cianfanininek[2] csak nevét ismerjük. Tommasonak egy arcetrii villa számára festett s Vasaritól[3] említett képét eredeti helyén, a Capponi dalle Rovinate család birtokában, a villa kápolnájának oltárán Vasari kiadója és magyarázója, Milanesi még jókarban látta ugyan, de közelebbit nem mondott róla; azóta sem ismertette senki s a háború miatt nekünk sincs módunkban utánajárni; azt sem tudjuk, eredeti helyén őrzik-e még ma is. Morelli a Pitti- és Borghese-beli Szent Család mesterét önkényesen Tommasonak nevezi,[4] anélkül, hogy tekintetbe vette volna ennek egyetlen fönmaradt hiteles művét, s ebben követi M. Logan Berenson, ki a krakói tondót is a titokzatos Tommaso művei közé sorozza.[5] Morellinek a forrásokkal nem törődő módszere e kérdésben is, mint annyi másszor téves következtetésekre vezetett.

Mi azt ajánljuk, hogy a föntiekben egymással összefüggésbe hozott öt kép festőjét, addig is, míg nevét sikerül megállapítani, az egy változatban is ösmert s e festő minden tulajdonságát magában egyesítő krakói kép alapján egyelőre a Czartoryski-tondo mesterének nevezzük.

ANDREA DEL SARTO.

(Szül. 1486., megh. 1531.)

Férfi alak.

Tanulmányrajz, talán apostol (János?) alakjához.

(XI. tábla.)

Papiros, vörös kréta. Mérete 27×42 cm. Sarkain lemetszve s megtoldva; jobb alsó részén aláfoldozott nagyobb lyuk. Lent a bal szélen XVIII. század-végi írással: «A. del Sarto», s e fölött, valamivel későbbi időből származó «109» jelzés (vsz. régi leltári szám).

Az alak méltóságteljes tartása, a redőzet nagyszabású elrendezése, a csapzott hajzatú fej, a mély, nyugtalan tekintet, a csípőhöz támasztott

[1] Vasari. Ed. cit., IV 566, 570. — Gualandi: id. m., VI 176.

[2] Credi munkatársa, ennek a firenzei dóm kanonoki sekrestyéje részére 1523-ban festett Mihály arkangyalán. — Vasari. Ed. cit., IV 568.

[3] Ed. cit. IV 570. — Ugyancsak Vasari (V 207) a firenzei Servi-templom (Ss. Annunziata) homlokzatára két fülkébe festett s az Angyali üdvözletet ábrázoló, ma már elveszett falképéről is szól.

[4] Id. h.

[5] Id. h.

XI. TÁBLA. — ANDREA DEL SARTO: FÉRFI ALAK. (TANULMÁNYRAJZ.)

Krakó, Czartoryski-képtár.

könyv motivuma elárulják Andrea del Sarto szerzőségét, a nélkül, hogy az alakot festményein azonosítani lehetne.

Részletrajz, tárgya egy alak. Sarto egész rajzállományában a compositionális vázlatok ritkák. Lehet, hogy nem az volt a rajz czélja, hogy valamely festmény bizonyos alakjához tanulmányul, vázlatul szolgáljon s bizonyos, hogy nem modell után készült. Vannak a mesternek rajzai, melyeket beállított modell után készített; ilyenek nagyrészt akt-rajzai, így minden bizonynyal az a jellemzően férfi-ifjú után rajzolt vöröskréta-tanulmány (Uffizi), mely a kései Mennybemenetel (Firenze, Pitti. 191. sz.) Máriája részére szolgált tanulmányúl. Modell-studium benyomását kelti ruhás alakokat ábrázoló némely oly rajza is, melyen bonyolúlt mozdulattal vagy testtartással akart tisztába jönni. Annunziatabeli egyik freskója, a Wallace-Madonna Máriája, a nagy berlini Társas Madonna Sz. Katalinja és a madridi Szent Család kis Jézusa számára készített s az Uffiziben, a Louvreben, ill. egy franczia magángyüjteményben őrzött tanulmányfejei valóságos arczképek. Krakói rajzán azonban minden tipikus. E nyugtalan tekintetű, zilált hajzattól övezett, csontos fiatal arczczal több művén találkozunk, kivált a későbbkoriakon. A mozdulati motivum egyszerű és szintén tipikus. A jobb láb mereven megfeszül, a bal térdben enyhén meghajlik, a kezeknél viszont a jobbnak mozdulata szabadabb és elevenebb; a jobb csípő és a bal váll egymást egyensúlyozva kiáll. Jellemző nála a csípőhöz vagy czombhoz szorított könyv motivuma, melyet legtöbb nagyobb alkotásán megtalálunk, s melylyel az alak tartásának rendszerint nagyobb súlyt akart biztosítani. A rajz nem egy helyt hibás, ami szintén a mellett bizonyít, hogy nem modell után készült. Az elrajzolt bal fül túlmagasan ül, a bal kar rajza nem egész kifogástalan, a bal térd túl alacsonyra esik, a lábak aránytalanul kicsinyek. Az egész alak organikus alkata nincs eléggé átgondolva, erre itt nem helyezett súlyt. A rajznak művészileg tulajdonképeni tartalma a redőzet s még inkább a fény és árny eloszlásának tanulmányozása. A tunikán csak a balkar redőzete bonyolultabb és kidolgozottabb, a jobb karon, mellen és alant elnagyolt a redőzet. A köpeny elrendezése egyszerű; egyik része a testet haránt szeli át, a másik hosszan lelóg; ez egyszerű dispositio és a köpenynek nagy síkokra való bontása, a belső rajzolat lehető kerülésével fokozza az alak nagyszabású (monumentalis) benyomását. Az alak erős hangsúlyú vertikálisaihoz és átlóihoz a csípőnek szegzett könyv adja az egyensúly gyanánt szükséges horizontálist. A könyvnek más feladata is van; a köpenyre mély, nagy, kompakt árnyékot vet, mely a szomszédos megvilágított részekhez élénk ellentétűl szolgál. A fénynek és az árnynak tömegek szerinti nyugtalan és festői elosztása e tanulmányrajz második főproblémája.

A rajz keltezéséhez az első támpontot az anyag nyújtja, melylyel készült. Sarto korai rajzain általában fekete, a későbbieken csaknem kizárólag vörös krétával dolgozott, megfelelően egyre fokozódó kolorisztikus hajlamának. Rajzain épp úgy, mint festményein a vonal mindinkább veszít formát kifejező erejéből.[1] Kései felfogására vall e rajzon a korai lapjain élesebb körvonalak határozatlansága, nemkülönben a kevés belső srafirozás. Belső megmintázásra a vonalat alig veszi igénybe, hanem csaknem kizárólag fénynyel és árnyékkal végzi azt. A formáknak nem plasztikai, hanem világossági, atmoszferikus és térbeli értéke érdekli. A fény- és árnytömegek kiszámítása azt a benyomást kelti, mintha színértékeket is tekintetbe vett volna. Az egész rajz festői felfogása és kezelése művészi fejlődésének «kolorisztikus korszakára»,[2] 1520 körüli időre utal. E korszakbeli rajzaira jellemzően a krakói lapon a háttér vonalkázott: az alakot setét háttérből színesen, a fény és árny hatásos játékától segítve képzelte kibontakozni.

---

[1] Knapp, Fritz: Andrea del Sarto. Bielefeld und Leipzig, 1907. 124. l. V. ö. u. e. szerzőtől: Andrea del Sarto und die Zeichnung des Cinquecento. Halle a. S., 1905.

[2] Knapp: A. d. Sarto, id. m., 76. l.

El Diuotissimo Re di Ongaria.

UMBRIAI ISKOLA

XII. TÁBLA. — ALLEGRETTO NUZI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL, SZ. ISTVÁN VÉRTANU ÉS EGY SZENT MÁRTIRNŐ.

Krakó, Czartoryski-képtár.

ALLEGRETTO NUZI.

(Műk. a XIV. sz. közepén és harmadik negyedében.)

Madonna a kis Jézussal, Sz. István vértanu és egy szent mártirnő.

(XII. tábla.)

Hármas osztatú kép. Arany alapból emelkednek ki a kép rongáltsága daczára nagyrészt még élénk, világos színek. Mária kissé kopott világoszöld tunikát és élénk narancssárga köpenyt visel s ugyanilyen színű Jézus ruhácskája is. Sz. Istvánon arany és bíbor díszítésekkel ékes karminvörös dalmatica, a női szenten megfakult czitromsárga tunika és ugyanily színű s aczélszürke bélésű köpeny van; ez utóbbi alak hajában korálpiros szalagon fehér vadrózsák sorakoznak egymás mellé. A ruhákat széles és díszes aranysáv szegélyezi. Tompa hússzínek, feketébe átmenő, nehéz hamvasszürke árnyékokkal. Aranyszőke hajak. Gazdag mívű, vésett és ponczolt aureolák.

A meglehetősen rongált, repedezett, de át nem festett képmezők fölötti kis korongokban — melyek viszont teljesen át vannak festve — középen az *en face* ábrázolt áldó Megváltó mellképe, jobbra és balra egy-egy angyal profil mellképe tűnik elő.

Fa. Tempera. A mezők méretei balról jobbra számítva: 35·4×62·5, 46×70·5, 36×63 cm.

M. Logan Berenson — helytelen úton járva — a firenzei iskolához tartozó Giovanni da Milanónak tulajdonítja. (Id. cz., 1. l.)

A KORAI FABRIANOI ISKOLA vezető mesterének, Allegretto Nuzinak nevével a múzeumokban igen ritkán találkozunk. A Czartoryski-képtárban mindeddig fölismeretlenül függött e képe. Meghatározásunkhoz — azt hisszük — nem fog kétség férni. Az alakok lefelé keskenyedő, hengerded nyaka, hullámos szőke haja, a hosszú, éles vágású s belül fekete körvonalakkal megrajzolt szemek, az előre álló állak, a jobboldali alak elvesző $^4/_5$ profilja, a szent-attributumokat jellegzetesen tartó kezek, a világossárga, zöld és élénkpiros színek uralma művészetének oly sajátos jegyei, melyek

műveit a XIV. századi umbria-marchei festészet ismerője előtt könnyen felismerhetőkké teszik.

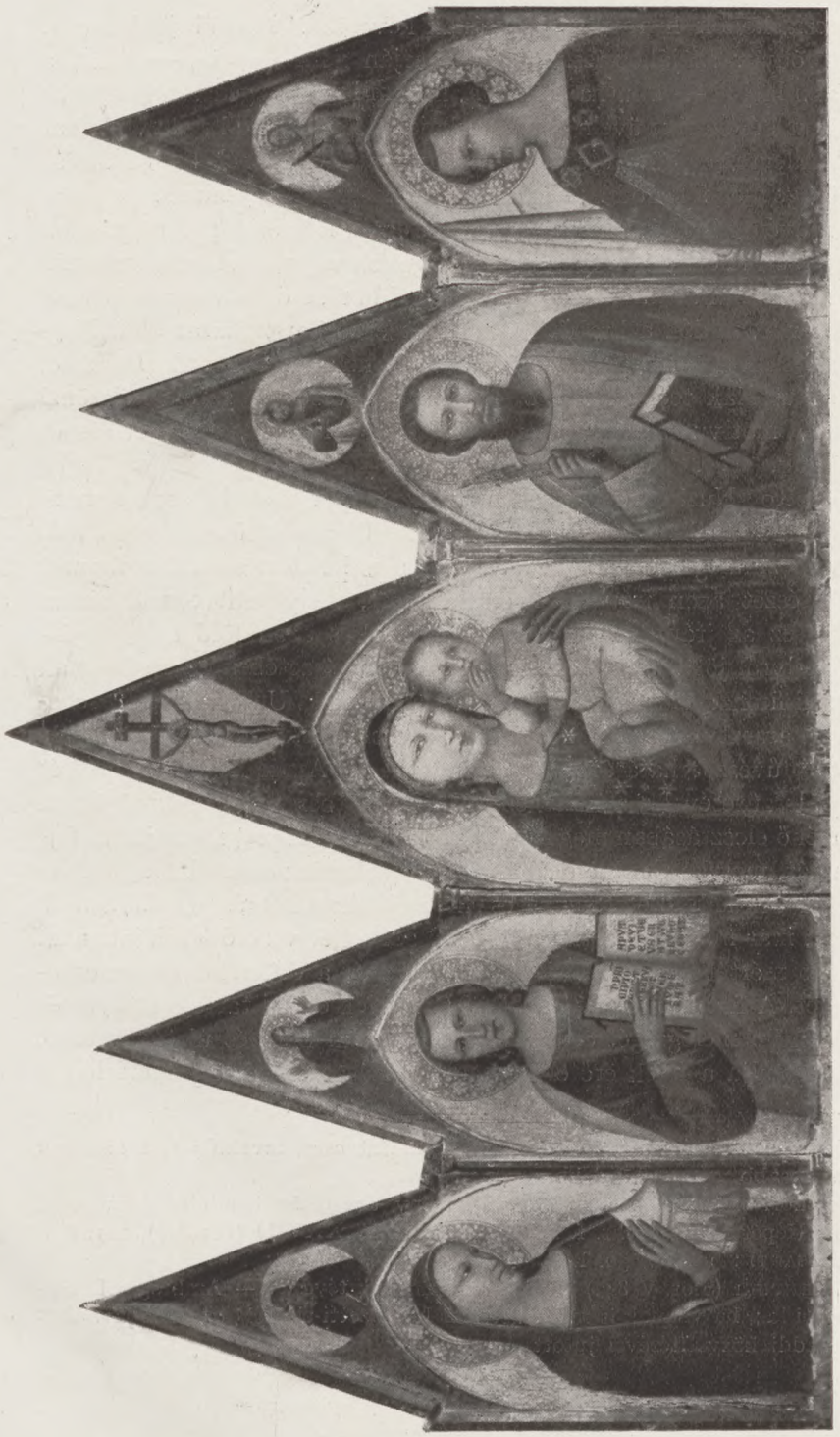
Allegretto Nuzi életéből mindössze három biztos adatot ismerünk, azt, hogy 1346-ban fölvették a firenzei festő-czéhbe (compagnia di S. Luca), hogy 1373 szept. 26-án Fabrianóban készítette végrendeletét s hogy ez utóbbi időpont és 1374 szept. 28-a közt, ugyancsak Fabrianoban halt meg.[1] Több keltezett műve ismeretes, valamennyi életének utolsó évtizedére esik. A legkorábbi, a vatikáni 1465-ben készült, tehát majdnem húsz évvel azután, hogy a firenzei festőczéhbe lépett s csak 8—9 évvel halála előtt.

Nem értünk egyet azon állítással, hogy ez «legrégibb [ismert] műve»,[2] mert műveinek egy csoportját, melyhez a krakói triptychon is tartozik, stílbeli kritériumok alapján ennél kétségkívül korábbinak kell tartani. Datált művei azt tanusítják, hogy művészi fejlődésének utolsó szakában a díszítmények halmozására és formai lestilizáltságra törekedett, hogy a formák plasztikai értékére nem helyezett súlyt s mindinkább a síkábrázolás felé közeledett. Műveinek évszámmal el nem látott egy csoportja még nem árulja el e törekvéseket, sőt ezekkel részben ellentétes jegyeket tüntet fel, a miből következik, hogy e művei korábbiak, hogy ezek jelentik pályájának korábbi lépcsőfokait. E művek, a keletkezés általunk föltételezett sorrendjében a következők: 1. Madonna a kis Jézussal és szentek; ötosztatú kép a fabrianói székesegyház sekrestyéjében (igen rongált). 2. A krakói triptychon. 3. Madonna a kis Jézussal és szentek; ötosztatú kép a fabrianói székesegyház sekrestyéjében (30. ábra). 4. Egy nagy predella részei, öt-öt apostol fél alakjával a straszburgi városi múzeumban és a sigmaringeni Fürstlich Hohenzollernsches Museumban.[3] 5. Trónoló Madonna a kis Jézussal és szentek; ötosztatú kép az apiroi községházán; fölirata: ALLEGRIT ... DE FABRIANO ME PINX ... Megkíséreljük kimutatni azon sajátságokat, melyek e műveket egy csoportba fűzik. A megmintázást, firenzei hatás eredményeként nagy plasztikai erély jellemzi, a minek részben folyománya a díszítmények kis szerepe. A compositiók egyszerűek; a csoportban utolsónak föltételezett apirói oltárkép kivételével félalakok, keresetlen testtartásban. Később nagy apparátussal, díszes trónusokkal, gazdag ruhatárral dolgozik. Művészi fejlődése során a kis Jézust egyre genreszerűbben, emberiebben fogja fel. Korai krakói képén arcza komoly, szinte komor, tekintete határozott, jobbját áldásra emeli; a Giotto etikailag elmélyített

[1] Colasanti: Gentile da Fabriano. Id. m., 26. l.

[2] A. Venturi: Stor. V 839.

[3] Gnoli, Umberto: Una predella sconosciuta di Allegretto Nucci. L'Arte XI (1908), 229—230. l.



30. ábra. — ALLEGRETTO NUZI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL ÉS NÉGY SZENT.
Fabriano, székesegyház sekrestyéje.

és a bizánczias kodók hieratikus Jézusának keveréke.[1] Később jobb kezét, gyermek módjára szájához teszi s anyja karján nem úgy ül, — mint a krakói képen látjuk — mintha trónolna, hanem lábait negédesen keresztbe veti. Egészen késő kori művein anyja ruhájába kapaszkodik, vagy nyakát öleli át.[2] Allegretto követőjénél, Francescuccio Ghissinél az ábrázolás genreszerűsége még fokozódik; Madonnái szoptatják a kis Jézust. Allegretto két korai művén, a krakói triptychonon és az egyik fabrianói polyptychonon a nagy ívmezők fölött a keretben kis korongokba vannak a szokásos kísérő félalakok zárva, mint a firenzei Bernardo Daddinál, s őt követi a fabrianói mester akkor is, midőn a krakói képen a középső korongba az áldó Megváltónak teljesen szemközt ábrázolt félalakját helyezi. Bernardo Dadditól tanulta az aureolák technikáját is — poncz és vésés — s tőle kölcsönzi azok díszítő motivumait: pontsorok, rozetták, levelek, maiusculák és kufikus betűk.

Allegretto Nuzi művészetében firenzei és sienai hatások kereszteződnek[3]. Firenzében főként Bernardo Daddi műveit tanulmányozta, valószínűleg közvetlen tanítványa is lehetett s ezzel a firenzei trecento-festészet azon irányához csatlakozott, mely telítve volt sienai elemekkel;[4] ez az irány felelt meg hajlamának s azon föld helyi sajátságainak, melyről jött. Visszatérve hazájába, művészetében egyre fogynak a sajátképeni firenzei elemek és sokasodnak a sienaiak. Umbria és a Marche-vidék el volt árasztva toscanai művekkel; a Giotto értelmében vett firenzei és a sienai művészet hatásának gyujtópontja itt Assisi volt. Nuzi a két irány helyi leszűrésével s a keletkező új vegyületben az elemeknek Siena javára történő elosztásában megadja a fabrianói iskola programmját és fejlődési irányát, melybe Gentile da Fabriano is beleesik; ebben látjuk művészettörténeti rendeltetését. Sienai és firenzei elemek más iskolákban is keverednek, már magában a trecento-festészet e két vezető iskolájában is. A keveredés mértéke és mikéntje határozza meg a differencziált eredmények jellegét. A fiatal fabrianói iskola a firenzeiek etikai tartalmasságát és a sienaiak intim melegségét olvasztja össze a lelki kifejzés új ötvözetévé. Firenzétől tanulja a fejek erőteljes megmintázását és némely morfológiai

---

[1] Jézus, első datált művén (Vatikán) is áldást oszt, arczkifejezése azonban már barátságosabb, gyermekdedebb.

[2] Késő kori műve a bécsi Moll-gyűjtemény árverésén legutóbb felbukkant Madonna is. Képét l.: Zeitschr. f. Bild. Kunst. N. F. XXVIII (1916/17), 121. l.

[3] Colasanti: id. m., 30. l.

[4] A. Venturi (Stor. V 842) Nuzit — szerintünk tévesen — Ambrogio Lorenzettiből vezeti le; ha vannak is művészetében Lorenzetti-elemek, ezekhez javarészt Bernardo Daddi közvetítésével jutott.

formulát (szem, orr, kezek) is átvesz onnan. Siena ösztönzi a finom díszítmények alkalmazására, arra a delikát hatásra, melyet a csillogó s reflexeiben sgrafittókkal gazdagabbá tett aranynak más színekkel való játéka vált ki. Siena teszi figyelmessé a vonalaknak főként a ruházat szélein kihasználható ritmikai szerepére, bár ebben nem teng túl, mint a sienaiak. Az új fabrianói iskolában túlsúlyban vannak a sienai elemek, melyek mérséklésére a firenzeiek szolgálnak; ez utóbbiak sem jutnak azonban benne csorbítatlanul érvényre, a mennyiben sienai hatások tompítják. S a kölcsönös korlátozás az adott helyi etnikai és műveltségi alaphajlandóság arányában és érdekében történik. Az ábrázolt alakok szervesebbek, csontozatuk fejlettebb, mint Sienában, ami a firenzei iskolázás eredménye; a szervesség korántsem jut azonban a firenzei nyers erélylyel kifejezésre, ami viszont a sienai ellenhatás következménye. A vonalritmusnak sienaian túlzásba vitelétől Firenze óvta meg. Sienai és firenzei impulsusok később is folynak a fabrianói iskola ereibe. Gentile da Fabrianóban a sienai hatásokat többen észrevették, kisebb mértékben a firenzeiek is nyilvánvalóak, ha helytelen is Vasarinak[1] általában visszavetett[2] azon állítása, mely szerint Gentile a Beato Angelico tanítványa lett volna. Colasanti helyesen utal a Gentile és Don Lorenzo Monaco közti kapcsolatra.[3] Hangsúlyozni szeretnők ez utóbbi hatását a Gentile tájképzésére (Jézus születése, a Három királyok imádásának egyik predellája), s nemcsak a Három királyok imádását ábrázoló nagy képét hoznók összefüggésbe Lorenzo Monaco hasonló tárgyú alkotásával (Uffizi, 39. sz.), hanem a Stroganoff-Madonnát s kivált e kép angyalait a barát uffizibeli Mária Megkoronáztatásával. Szeretnők továbbá a figyelmet fölhívni arra, hogy a fabrianoi iskola kiindulásánál, Allegretto Nuzinál az iskola keletkezésének komponensei közt, ha kis mértékben is, csirában jelen van a franczia művészet hatása, mely Gentilénél lényeges jegye a továbbfejlődöttségnek és lendítője az iskola előrehaladásának, a mely iskola Gentile személyében az egész olasz festészetnek quattrocentóvá kibontakozásában kiváló szerepet játszik. Nuzinak már korai krakói képén jelentkezik a franczia elem: a szélső hajfürtöknek párhuzamosan haladó s többször ismétlődő kettős hullámvonala — a mint kivált a női szenten megfigyelhetjük — a XIII-XIV. századi miniatürfestészet és szobrászat egyik legállandóbb formulája, melynek nem franczia művekben való fölbukkanása a franczia művészet hatásának csalhatatlan jele. E sémát viszontlátjuk későbbi művein is[1], melyeken a ruhás részeknek csaknem teljesen

[1] Ed. Milanesi, II 521.
[2] Colasanti: id. m., 45. l.
[3] Id. m., 65. l.

síkszerű ábrázolása a XIII. századi és a XIV. század elejebeli franczia miniatürfestészetnek leglényegesebb sajátságát követi. Gazdag díszítményekkel terhelt alakokon hasonló időben Sienában is találkozunk szórványosabban ez ábrázolási mód csekélyebb mértékű alkalmazásával (pl. Simone Martini és Lippo Memmi Angyali Üdvözletén), itt azonban ezt a dekoratív törekvések túltengésének természetes folyományaként lehet felfogni, a nélkül, hogy jelentékenyebb és tudatos franczia hatást kellene föltételezni, miként Allegretto Nuzinál, kinél a síkábrázolásra való törekvés más franczia jegyek kíséretében lép föl. Franczia kölcsönzés Nuzinál a koczkás, *a scacchi* díszítmény (Triptychon 1369-ből a maceratai székesegyházban), s franczia példára vezethető vissza némely kései művén az arczoknak északian gótikus lestilizáltsága [pl. Sz. Ágoston a fabrianói Fornari-képtárnak három szentet ábrázoló képén (31. ábra)]. Ezen északi hatást a franczia miniált codexek közvetíthették, melyek jelentőségét a XIV. századi és XV. század elejebeli olasz festészet fejlődésében többen fölismerték.

---

[1] Kissé naturalisztikus átiratban Gentile de Fabrianónál is találkozunk vele.

31. ábra. — ALLEGRETTO NUZI: PÁDUAI SZ. ANTAL, SZ. ÁGOSTON ÉS SZ. ISTVÁN VÉRTANU.

Fabriano, Fornari-képtár.

BOLOGNA-FERRARAI ISKOLA

XIII. TÁBLA. — GIACOMO FRANCIA: ALEXANDRIAI SZ. KATALIN MISZTIKUS ELJEGYZÉSE.

Krakó, Czartoryski-képtár.

GIACOMO FRANCIA.

(Szül. 1486 előtt, megh. 1557.)

Alexandriai Szent Katalin misztikus eljegyzése.

(XIII. tábla.)

A vöröses-barna hajú Mária a nyaknál feketével szegett bíborszínű tunikát, olajzölddel bélelt sötétkék köpenyt, az aranyszőke Sz. Katalin aranynyal szegett világoszöld tunikát és balkarjára vetett czitromsárga köpenyt visel, míg az ősz Sz. József tompazöld köpenybe van burkolva. Jézus vöröses-barna párnán ül. Friss, meleg hússzínek. Igen sötét háttér.

Fa. Olaj. Mérete 48×61 cm. Igen jó karban.

A képtárban Francesco Francia nevét viseli. Említi Venturi, s Innocenzo da Imola művének tartja. [Arch. Stor. dell'Arte III (1890), 293. l.].

RANCESCO FRANCIÁNAK kiterjedt műhelye és iskolája volt. Malvasia[1] a mester jegyzőkönyvében állítólag 220-nál több tanítványának nevét olvasta. Ma már nincs módunkban ellenőrizni Malvasia ez állítását, mert az említett jegyzőkönyv elveszett. Mégsem tartunk azokkal, kik a bolognai historiografus hitelességét e kérdésben is a minimálisra igyekeznek leszállítani. Malvasia[2] a jegyzőkönyvnek Timoteo Vitire és Innocenzo da Imolára vonatkozó néhány körülményesebb bejegyzését pontosan átírta és közölte, s ezek a hitelesség szempontjából tökéletesen kiállják a kritikát. Francia számos tanítványának egyszerűen csak nevét közli; igaz, hogy túlnyomó részükről ezenkívül egyebet nem tudunk, de ismeretlenségüket teljesen igazolja két körülmény. Először az, hogy miután Francia a festészet mellett az ötvösséget, az éremvésést, sőt talán a szobrászatot és építészetet is űzte,

---

[1] Ed. Zanotti, I 56.
[2] Id. kiad., I 119.

s szállított rajzokat fajánsz-gyárak részére, természetesen tanítványai és segédei a művészi és műipari munka e különböző ágaiban megoszlottak, s részben — föltehetőleg pl. mint ötvösök és éremvésők — munkájuk természeténél fogva, azonosítható műveket nem hagytak az utókorra. Másrészt az egész világ múzeumaiban és magángyűjteményeiben annyi festmény szerepel jogosulatlanul a Francesco Francia jóhangzású neve alatt, s kimondottan is annyi iskola-mű ismeretes, hogy ha Malvasia nem is tett volna a sok tanítványról említést, ilyeneket, a műveikben pontosan ismerteken kívül is nagy számban föl kellene tételeznünk. Tény, hogy a mesternek aránylag kevés tanítványát ismerjük nevük s egyben műveik szerint. Talán Timoteo Vitiről való ismeretünk a legteljesebb. Tisztában vagyunk Boateri, Tamaroccio művészi egyéniségével, már a mennyiben ezeknél ilyenről egyáltalán szó lehet. Giacomo Francia művészi fejlődéséről még senki sem adott tiszta képet; testvérét, Giulio Franciát illetőleg pedig teljesen a sötétben tapogatózunk. Még azt sem kisérelték meg, hogy a két testvértől közösen signált műveken különválaszszák sajátságaikat.[1] Francesco Francia tanítványainak egy másik csoportja később Ráfaelhez csatlakozott, mint Innocenzo da Imola, Bagnacavallo, Marc'Antonio Raimondi, s ezek fejlődésének is csak későbbi szakát ismerjük valamennyire. Egy további csoportba oly festők tartoznak — Amico Aspertini, Chiodarolo, Coltellini, — kik tulajdonképen kor- és vetélytársának s egyidőben talán műhelytársának, Lorenzo Costának voltak tanítványai, de a kikre nem kis mértékben ő is hatott, s e hatás mértékét pontosan meg tudjuk állapítani.[2] Általán a Costa tanítványait jobban ismerjük, mint Franciáéit, részben azért, mert nem volt köztük annyi modoros utánzó, mint ez utóbbiéi közt, részben pedig mert magának Costának művészi kialakulása világosabban áll a kutatók előtt, mint a Franciáé. Ez utóbbinak művészi genesisét illetőleg még ma is nagy a határozatlanság. Régi helyi írók, nem egész indokolatlanul ugyan, de naiv lokálpatriotizmusuk sok korlátoltságával igtatták Franciát a régi bolognai festők lánczolatába, minden tétovázás nélkül Marco Zoppohoz kapcsolva művészetét; ugyanezek Lorenzo Costát megtették tanítványának. Később Franciát állították az ifjabb ferrarai tanítványának, teljesen mellőzve a helyi előzményeket, melyek ható erejét, bármily alacsony szintet képviseljenek is azok, soha sem szabad számításon

---

[1] A nagy Francia unokájáról, Giacomo fiáról, Giovanni Battistáról is csak annyit tudunk, hogy élt és festett.

[2] Gerevich, T.: Traccie di Michelangelo nella scuola di Francesco Francia. Bologna, 1908. (Estratto da L'Archiginnasio, anno III.) — U. a.: Thieme, Allgem. Lex. d. bild. Künstler. VI 509, VII 259.

kívül hagyni. Egy északi író, Jacobsen,[1] az ósdi Rio[2] nyomán Perugino segélyével próbálta a kérdést megoldani, a minek téves voltát több alkalommal igyekeztünk bebizonyítani.[3] A mi álláspontunk az volt, hogy Francia, midőn a XV. századi bolognai festészetet aléltságából föl akarta rázni, s el akarta sajátítani a valóságszerinti szabatos ábrázolás új eszközeit, ezeket megtalálhatta a Páduában iskolázott bolognai Zopponál s részben az ugyancsak bolognai Giacomo Fortinál, a kik ez új törekvéseket már a ferraraiak jövetele előtt képviselték Bolognában.[4] Természetes, hogy ez irányban még többet tanulhatott azután Cossától, Robertitől és Costától, nem hagyva el azonban — és a művészet biologiai fejlődési kényszere miatt nem is hagyhatva el — a kortól független művészeti törekvések és a hangulati kifejezés tekintetében a helyi talajt, mely az ő művészetén keresztül, a Bolognába jövetele előtt ellenkező jellegű Lorenzo Costát is áthasonulásra késztette. Az előzőleg uralkodó mindkét felfogást elvetettük s hangoztattuk és igyekeztünk kimutatni, hogy Costa nem volt a Francia tanítványa és ez nem volt amazé, hanem a kettő kölcsönösen hatott egymásra, a mely felfogásunk — úgy vesszük észre — több helyt talált megértésre, hasonlóan azon megfigyelésünkhöz, mely szerint a XV. századvégi bolognai iskolába némi velenczei elemek is kerültek. Legújabban Lipparini[5] Costát, Venturi[6] pedig — eltérően régebbi nézetétől — Robertit tartja Francia igazi mesterének, a mivel aztán e kérdésben csak fokozódik a zavar. Ha a mesterre vonatkozólag ekkora az ingadozás, nem csoda, hogy a tanítványok művészi fejlődését nagyrészt homály borítja.

Giacomo Franciára atyján kívül más művészek is hatottak. Korai képein még teljesen atyja modorához simul. Legkorábbiaknak kell tartanunk néhány egyszerű beállítású, rendszerint derékig és párkány előtt ábrázolt Madonnáját (mint a kölni Wallraf-Richartz múzeumban őrzött Madonnát a kis Jézussal, a berlini Raczynski-gyűjteményben lévő Madonnát Jézussal és Sz. Ferenczczel s a drezdai képtárnak Madonnát Jézussal és a kis keresz-

---

[1] Jahrb. d. k. preusz. Kunstsamml. XX (1899), 159. l.

[2] De l'art chrétien. Paris, 1861—67. III 420—.

[3] Rass. d'Arte VII (1907), 177.l. VIII (1908),123, 142. l.—Művészet VIII (1909), 231. l. — Thieme, Allgem. Lex. d. bild. Künstler. VII 527.

[4] Az 1456—1467 közt működött, közepes tehetségű ifj. Cristoforo da Bologna (Cristoforo da Castel del Vescovo?) egyetlen ismert művén (Madonna ; Bologna, S. Prospero-templom) Antonio Vivarini fölfrissítő hatását árulja el, a mely hatást ez utóbbi mesternek Bartolomeo Vivarinivel a bolognai Certosa számára 1450-ben közösen festett nagy Anconája (ma Bologna, Pinacoteca, 205. sz.) közvetítette. (V. ö. Gerevich : Thieme, Allgem. Lex. d. bild. Künstler. VIII 118—119.)

[5] Lipparini, Giuseppe : Francesco Francia. Bergamo, 1913. 26— l.

[6] Stor. VII_3 857—.

telő Jánossal ábrázoló képét), melyeken atyja formuláit ismétli, ennek bája és kifejezésbeli bensősége nélkül. 1500—1510 közötti időre tehető e korszaka, melyben mindenesetre már kész mester volt, hiszen 1486-ban anyakönyvezik a bolognai ötvösök czéhébe. Fejlődési útjában atyját nyomon követi. Francesco Francia már 1500-tól kezdve többször megkisérelte a látományszerű ábrázolást,[1] csiráját szolgáltatva a barok festészet e jellemző felfogásának. Giacomo is mint extatikus lények vízióját festi meg a Madonnát a bolognai Pinacotecában lévő egy képén (87. sz.), melyen fönt a Madonna felhők közt ül, lent pedig a látományt átélő szentek és apáczák (suore dette della clausura) foglalnak helyet. E kép nem készülhetett 1515 előtt, mert Mária és Jézus alakja csaknem szószerinti másolata Francesco Francia ez időre keltezett pármai Társas Madonnájának (Pinacoteca, 130. sz.), melynek sajátos úszó felhőzetét és bizonyos fokig tájképét is átvette Giacomo, ami a mellett szól, hogy Giacomo képe is ugyanezen időből származik, hiszen Francesco említett festménye, a pármai Annunziata-templom számára készülve, mindjárt idegenbe került. Mint Francesco Francia kései szakában, úgy fiánál is a korábban derült, telt színek mindinkább mélyülnek, az árnyékok sötétednek, nehezebbekké lesznek s a megelőzőleg meleg, piros-pozsgás hússzínek hidegűlnek. Francesco Francia 1517-ben hal meg s ez időpont fiának művészi fejlődésében szakaszt jelöl; a művek tanuságától eltekintve is természetes lenne, hogy az atya halála után, ennek fiára gyakorolt hatása lényegesen csökken. Giacomo egyidőre az atyjával sok tekintetben rokon felfogású Ráfael befolyása alá kerül. Ráfael Bologna számára 1516-ban készült S. Ceciliájának hatását tükrözi Giacomonak S. Fredianot négy más szenttel ábrázoló képe,[2] úgy az alakok elrendezése, mint az ég nehéz felhőzetének rajza és a kép színezése tekintetében; szembeszökő S. Lucia arczának Ráfael S. Ceciliájához való hasonlatossága; Ráfael Magdolnájának lábtartása Giacomo Francia képének mindkét szélső alakján visszatér. A képet 1518—20 körüli időre helyezzük s hasonló időben kellett készülnie Madonnát a kis Jézussal, Giovanninoval, Szent Pállal és Magdolnával ábrázoló festményének (Bologna, Pinacoteca, 85. sz.), melyen a kis keresztelő János tüntet föl rafaeleszk-vonásokat. Ráfaeli

---

[1] Annunziazione 1500-ból (Bologna, Pinacoteca, 371. sz.), Madonna del Terremoto (Bologna, Palazzo Comunale), Incoronazione della Vergine (Ferrara, Székesegyház), L'Immacolata Concezione (Lucca, S. Frediano-templom).

[2] Ma a bolognai Pinacotecában (86. sz.), a hol teljesen indokolatlanul Giacomo és Giulio Francia közös műveként szerepel, ami ellen a forrás-tradiczió is szól; a legregibb helyi Guida csak Giacomo művének mondja, megemlítve, hogy a kép keretét Formigine faragta. V. ö. Ascoso [Malvasia]: Le pittvre di Bologna . . . id. m., 210. l.

32. ábra. — GIACOMO FRANCIA: TRÓNOLÓ MADONNA SZENTEKKEL.

Milano, Brera-képtár.

kölcsönzés brerabeli 436. sz. Madonnáján (32. ábra) a baldachin-motivum s az urbinoi mesterre emlékeztet itt is Giovannino alakja.[1] E kép datálásához kiindulási pontul Giacomo és Guilio Franciának 1526-ban közösen signált Társas Madonnája (Bologna, Pinacoteca, 223. sz.) szolgál, melyen a baloldalt helyet foglaló Sz. Sebestyén elhelyezésében, testtartásában és részletformáiban csaknem teljesen azonos a brerai oltárkép Sz. Sebestyénjével. Az 1526 körüli időből keltezendő brerai Madonnán a baldachint tartó két angyal vállán a hullámos lengésű rövid ujj a Bolognában dolgozó s ez időben nagy népszerűségnek örvendő rafaelistának, Innocenzo da Imolának egyik modoros formulája, a mint pl. a faenzai székesegyházban lévő Trónoló Madonnájának (1526) és a bolognai S. Michele in Bosco számára készült nagy oltárképének (Bologna, Pinacoteca, 89. sz.) angyalain megfigyelhetjük. Közvetlenül Giacomo e fejlődési mozzanata után igtatandó be krakói Szent Családja. Mária arcztípusa feltünően hasonlít említett brerai képének Madonnájához. Sz. József finoman megmintázott, hosszúkás feje pedig a brerabeli kép remete Szent Antalával rokon. Innocenzo befolyását tanusítja Sz. Katalin szabályos feje s általán a rajznak helyenkint szinte hideggé és modorossá váló tisztasága, valamint a formáknak sokszor aggályosan kiszámított választékossága.

Az 1525—30 tájt készült krakói Szent Család tehát Giacomo Francia művészi fejlődésének oly — egyébként rövid — szakából származik, mely közvetlenül rafaeleszk-korszakára következett s melyben Innocenzo hatása a Ráfael-hatásnak, az adott bolognai viszonyok mellett szükségszerű következménye, hogy úgy mondjuk utóbaja volt. Utolsó fejlődési szakában alakjai megszélesednek, a nélkül, hogy izmosabbakká lennének, mozdulatai pedig nyugtalanabbakká válnak. A redőzetet ekkor hosszan aláeső párhuzamos hajtékokból képzi, rajza általán bizonytalanabbá válik. Nehéz, fekete árnyékokat alkalmaz, szürke, ólmos hússzineket fest, korábban gondos technikája hanyagabbá, lazábbá lesz. Mind az öregedés, a művészi erő hanyatlásának tünetei. Némely arcztípusban (a louvrebeli Társas Madonnán Sz. György és Sebestyén, az 1544-ben festett milanói Madonnán Sz. Gervasius és Protasius) és a színezésben Dosso Dossi hatását figyelhetjük meg. Ez utolsó szakába tartozik az említett két képen kívül a berlini Frigyes-múzeumban lévő 281. sz. festménye, mely Máriát a gyermek Jézussal, Giovanninoval, Sz. Ferenczczel, Domonkossal, Magdolnával és Ágnessel ábrázolja.

A krakói képpel rokon compositiójú a budapesti Szépművészeti

---

[1] Másik brerai Madonnája (437. sz.) fölött is két angyal baldachint tart; a motivum itt azonban már távolabb áll Ráfaeltől, megfelelően annak, hogy a kép dátuma 1544.

Múzeum egy képe (84. sz.; 33. ábra.)[1], melyet Giulio Franciának lehet tulajdonítani a két testvér közösen jelzett képein előforduló, a biztosan Giacomonak tulajdonítható művekről azonban hiányzó vonások alapján.

33. ábra. — GIULIO FRANCIA: ALEXANDRIAI SZ. KATALIN MISZTIKUS ELJEGYZÉSE.

Budapest, Szépművészeti Múzeum.

[1] Ott mint «Francesco Francia iskolája». A katalógustól is idézett Fabriczy helyesen ismerte föl szerzőjét. Venturi [L'Arte III (1900), 206. l.] és nyomában Lipparini (id. m., 115. l.) Giacomo és Giulio Francia közös művének tartja. V. ö. még: GEREVICH T., «Művészet», X (1911), 303.[1] l.

BENVENUTO TISI, másk. GAROFALO.

(Szül. 1481., megh. 1559.)

A három királyok imádása.

(XIV. tábla.)

A meleg, aranybarna atmoszférából mélyen elővilágló színek okosan kiegyenlített színharmóniába olvadnak. Az aranyszőke hajú Mária bibor tunikája és zöld köpenye üti meg a színezés fő akkordját. Mögötte Sz. József köpenyének élénk narancssárga színe, a jobbra térdeplő ősz király köpenyének erős lilája fordított sorrendben s intenzívebb skálában ismétlődik a jobbszélen álló király öltözetén, melynek harmadik színe, a haragoszöld a balszélen elhelyezett király köpenyének mély bíborával fogja össze a kép színcompositióját. Barna szikla, tompa piszkoszöld talaj és festői félárnyékokban gazdag világos tájképi háttér szolgál az alakoktól hordott színek alapjául.

Vászon. Olaj. Mérete 77 × 59·5 cm. Jó karban; némi régi átfestés a középtér szikláján, kivált a térdeplő király feje körül.

A kép a ferrarai mesternek fiatalkori műve[1] s alkalmas arra, hogy eloszlassa a homályt, mely fiatalkori fejlődését borítja. E homályt két körülmény okozta. A források, elsősorban Vasari téves adatai és Morelli helytelen stílkritikai megállapításai.

Vasari Garofalo-életrajzának[2] több okból nem kölcsönözhetünk hitelt. Az egészen végigvonul, műve más részeiben is jelentkező az a nyilvánvaló czélzatosság, hogy az északolaszországi festészetet az ő szivéhez közelebb álló Toscana javára kisebbítse. Ezért utaztatja Garofalot kétszer Rómába, ezért teszi meg első római tartózkodása alatt a különben ismeretlen s minden látszat szerint tőle költött Giovanni Baldini tanítványának s ezért írja második római útjáról, hogy «Rómába érkezve, kétségbeeséssel vegyes bámulattal látta Ráfael festményeinek báját és élénkségét s Michelangelo rajzainak mélységét. Káromolta tehát a lombardiai festési modorokat s kivált azt, melyet annyi szorgalommal és fáradsággal tanult meg Mantuában; és ha tehette volna, örömest meg is szabadult volna tőle.»[3] Első római útját

---

[1] Ilyennek jelzi BERENSON is abban a fölsorolásban, melyet Garofalo képeiről ad. (North Italian painters of the Renaissance. New York—London, 1907. 224. l.)

[2] Ed. Milanesi, VI 457—.

[3] VASARI idézett kiadása. VI 460—461.

XIV. TÁBLA. — GAROFALO: A HÁROM KIRÁLYOK IMÁDÁSA.

Krakó, Czartoryski-képtár.

1500-ra teszi, ami épp oly önkényes, mint két római tartózkodás föltételezése. Garofalonak Vasaritól írt egész életrajza magán viseli az arezzoi historiografus regényes életrajzírási módjának bélyegét. A marsal-botot, mint legtöbb hősének, neki is már bölcsőjébe teszi: «a festészet iránti akkora hajlammal jött világra, hogy már mint olvasni tanuló iskolásfiú sem csinált egyebet, mint rajzolt.» Atyjának — meséli tovább Vasari — eleinte nem volt ínyére fiának művészi hajlama, később azonban látva, hogy a fiú «éjjel-nappal egyebet sem tesz, mint rajzol, végre a ferrarai Domenico Panettihez adta.»[1] Vasari szerint 1498-ban Cremonába ment, ott meglátta Boccaccinónak egy (1506-ban készült!) falfestményét, mely annyira megragadta tetszését, hogy a cremonai mester műhelyébe lépett, ahol két évig tanult. A fejtetőre állított kronológia ez esetben is megdönti Vasari hitelességét, eltekintve attól, hogy Boccaccino épp ez időben, 1498—1500 közt okmányilag Ferrarában, mint ott működő festő van kimutatva.[2] A zavart fokozta egy, először Pungileonitől,[3] az akkor még kiadatlan Baruffaldi kéziratból[4] közölt, majd Gayetól[5] és Morellitől[6] átvett s Milanesitől[7] is felhasznált levél, melyet Boccaccino 1499 jan. 29-én *Cremonából* intézett volna Garofalo atyjához, tudatva vele, hogy fia azt sem mondva «befellegzett» (senza dire miga àseno) megszökött tőle s állítólag Róma felé vette útját. Venturi,[8] ismerve az említett ferrarai okmányokat, melyek kétségtelenné teszik Boccaccinónak ez időben Ferrarában tartózkodását, joggal állította, hogy Baruffaldi a levelet — a mennyiben ez egyáltalán hiteles — téves dátummal írta át. Bátran föltételezhető azonban, hogy a levél apokrif s egyike azon nem épp ritka okmányoknak, melyeket régi kompilátorok az előttük sérthetetlen tekintélyű Vasari adatainak igazolására és kiszélesítésére költöttek. Alább részletezendő stílkritikai okok bizonyítják, hogy Vasari mégis a valóságot találta el, midőn Boccaccinót Garofalo mesterének mondta. Vasari, mint kora igen sok művészét, Garofalót is személyesen ismerte; «Garofalo — írja — barátja volt Giorgionenak, Ticziánnak és Giulio Romanónak s általában ragaszkodással viseltetett a

[1] U. o., VI 458.

[2] A. Venturi: Arch. Stor. dell'Arte II (1889), 445. l.

[3] Pungileoni, Luigi: Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino. Urbino, 1829. 289. l.

[4] Baruffaldi, Girolamo: Vite de' pittori e scultori ferraresi. Nyomtatásban megjelent Ferrarában, 1844—46. I 315—16.

[5] Gaye, Giovanni: Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Firenze, 1839—40. I 344.

[6] Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Id. m., 261—62. l.

[7] Vasari—Milanesi VI 459.

[8] Id. h.

művészek iránt, a miről magam is tanuságot tehetek; az ő idejében kétszer jártam Ferrarában s végtelen szeretetreméltóságot és udvariasságot tapasztaltam részéről.»[1] Föltehető, hogy Vasari magától a művésztől hallotta, hogy Boccaccino tanítványa volt s tőle tudhatta meg a tanítványi viszony idejét is; minthogy ez az időköz, 1498—1500, pontosan összeesik Boccaccino ferrarai tartózkodásának idejével, Vasari e kronologiai adatát habozás nélkül elfogadhatjuk. Stílkritikailag az is kétségtelenül megállapítható, hogy Garofalo később a Lorenzo Costa tanítványa lett. Erről megemlékszik Vasari is, itt azonban nemcsak a helyet, hanem az időt illetőleg is téved. Vasari szerint Garofalo Costánál Mantuában 1501—1502. képezte magát tovább.[2] Costa azonban csak 1506 végén, vagy még inkább 1507 elején[3] költözött Bolognából Mantuába, mint a Gonzagáknak Mantegna halála után udvari festője. Garofalónak éppen krakói kiadatlan képe vezet bennünket annak megállapítására, hogy a fiatal ferrarai festő 1504—1505 tájt, Bolognában[4] tanult Costánál, a ki döntőleg folyt be művészi fejlődésébe. 1506 aug. 5-én Ferrarában fizetést kap Lucrezia Borgia lakosztálya számára «a guazo» festett s történeti ábrázolásokat tartalmazó festményért, melyek menyezetre voltak szánva és ugyancsak a herczegnő lakosztálya számára készített egyéb munkákért. Ekkor tehát már mester volt s túl kellett lennie a tanulóság («tyrocinium») idején.[5]

Garofalo Vasari szerint kétszer ment volna Rómába. Először 1500-ban, Cremonából. Későbbi írók, Milanesiig és Morelliig ez időpontot 1499-re javítják, a dátumban téves s egyébként is nagyon kétes említett levél alapján. A stílkriteriumok szerint első kétségtelen művén, az 1507 tájt keletkezett krakói képen azonban nyoma sincs római benyomásoknak s ilyeneket más, föltételesen neki tulajdonított korai művei sem árulnak el, úgy, hogy egy korai római út föltevését teljesen el kell ejtenünk. Második római útját Vasari 1505-re teszi, a mikor az örök városban Ráfael és Michelangelo festményeit tanulmányozta volna. Ez is tévedés. Ráfael t. i. csak 1508-tól kezdve működött Rómában, s ugyanez évben fogott hozzá a megelőzőleg Bolognában tartózkodott Michelangelo a sixtusi kápolna menyezet-freskóihoz, a melyekre Vasari kétségkívül czélzott.

---

[1] VI 468—69.

[2] Baruffaldi (id. h.), s nyomán C. Cittadella (Cat. ist. de'pitt. e scult. ferrar. Ferr. 1782, II 5) Rómából Mantuába (!) Costához távozását pontosan 1500 ápr. 7-re teszi.

[3] Gerevich: Lor. Costa. Thieme, Allgem. Lex. d. bild. Künstler. VII 525.

[4] E sejtést már Gruyer felveti, az időpont megjelölése nélkül. (L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este. Paris, 1897. II 292.)

[5] A. Venturi okmányi közlései: Arch. Stor. dell' Arte VII (1894), 302. l.

Milanesi ezért Garofalo második római útját a sixtusi mennyezet elkészülte utáni időre, 1512—13-ra teszi, a miben némi naivitás rejlik, mert azt a látszatot kelti, mintha Garofalo a sixtusi mennyezetnek elkészültéről kitünő és gyors hirnök révén tudomást szerezvén, otthagyva munkáit, menten Rómába sietett volna. Garofalo érettkori művein Ráfael erős hatása érzik s némelyike a Michelangelo művészi eszméivel és kifejezési eszközeivel való bizonyos fokú megismerkedésről is tanuságot tesz, a miért egy római tartózkodást okvetlenül be kell igtatni pályafutásába. Első keltezett műve, az 1512-ben festett «Pallas Athene és Poseidon» (34. ábra),[1] bár inkább Costa és Francia, mint Ráfael hatását tükrözi, mégis elárul római tanulmányokat. A compositio reliefszerű megoldása, a férfi akt megmintázási módja a csípővonal hangsúlyozásával, a női alak mozdulata antik befolyásra vezethető vissza. A háttér építészeti része is árul el római reminisczencziákat. Római útjának nem sokkal a drezdai kép keletkezése előtt kellett megtörténnie; a római emlékek hatása még elevenen él benne. Ez alapon a római tartózkodást 1509—10 körüli időre tesszük s más úton Luigi Napoleone Cittadella,[2] Morelli[3] és Gruyer[4] is hasonló időmeghatározásra jut.

A források adatainak megrostálása után vizsgáljuk Garofalo művészi fejlődését művei alapján. Morelli módszere itt megint csődöt mondott, ez esetben is bizonyítékot szolgáltatva arról, hogy stílkriteriumok magukban, a források ismerete és beható bírálata nélkül nem vezethetnek biztos művészettörténeti megállapításokhoz. A bergamói stílkritikus Ortolano több képét és Chiodarolónak a római Doria-Panfili-gyűjteményben lévő Szent Családját[5] sorolja Garofalo ifjúkori művei közé,[6] ami ellen már Venturi teljes sikerrel szállt síkra.[7] Kétségtelen, hogy Garofalo és Ortolano fiatalkori fejlődése sok tekintetben egymással párhuzamosan halad, a megkülönböztető jegyek és törekvések mégis világosan nyilatkoznak meg a kettőnél. Garofalo a redőzetben ritmusra törekszik, Ortolano már ifjú korában síkokra bontja azt s e módot később még tovább fejleszti, a drappeggio síkjait egymás mellé helyezett erős és egységes fény- és árnytömegek hordozóivá teszi, ami a szabadtéri megvilágítás problémájának tudatos felvetésére vezeti, a mely — eddig észrevétlenűl maradt — törekvésének

---

[1] Drezdai képtár, 156. (132.) sz. — Sign.: «1512. NOV.»

[2] Benvenuto Tisi da Garofalo. Ferrara, 1872. 17. l.

[3] Id. m., 270. l.

[4] Id. m., II 295.

[5] 129. sz. V. ö. GEREVICH: Chiodarolo. Thieme, Allgem. Lex. d. bild. Künstler VI 510 és A. VENTURI: Stor. VII_3 838.

[6] LERMOLIEFF (MORELLI): id. m., 268. l.

[7] Arch. Stor. dell' Arte VII (1894), 96. l.

kiadatlan esztergomi képe egyik legbeszédesebb tanúja.[1] További megkülönböztető jegy, hogy Ortolano Garofalónál nagyobb térérzékkel bír. Más elemekből alakulnak az Ortolano és másokból a Garofalo tájképi hátterei, a mely tekintetben viszont a tájképet lírai kisérő hatásokra felhasználó Garofalo áll földijénél magasabban. Tanulságos e szempontból a két művész rokontárgyú fiatalkori képeit, Ortolanónak a newporti Davis-gyüjteményben lévő «Pásztorok imádását[2] és Garofalónak a Czartoryski-képtárban őrzött festményét összehasonlítani.

Az irodalomban eddig Garofalo egyetlen hiteles ifjúkori műve sem volt ismeretes. Venturi régebben csak a római Campidoglio-képtárnak egy félalakban ábrázolt Madonnáját (35. ábra) sorolta föltételesen ifjúkori művei közé. Máriának Boccaccinóra emlékeztető arcztípusa, Jézusnak túl magas s Garofalo biztos műveire igen jellemző homloka és a tájképi háttér, mely már csírájában adja a mester későbbi jellegzetes tájképét, voltak azon stíljegyek, melyek e meghatározásra vezették. E jegyek tényleg Garofalót juttatják a szemlélő eszébe, még sem elegendők azonban arra, hogy a meghatározást kétségtelenné tegyék, mert Boccaccino az arcztípusok tekintetében futólag más ferrarai festőkre is hatott, mert abnormis putto-homlokkal, Ercole de' Roberti örökségeképen e korbeli más ferrara-bolognai festőknél is találkozunk (Guido és Amico Aspertini, Tamaroccio, Dosso Dossi Berlin 227. sz., sőt helylyel-közzel magánál Francesco Franciánál), mert a táj rokon a Costa hatását erősebben érző valamennyi festőnél, s mert végül vannak a képnek Garofalo biztos műveitől idegen formai részletei is. Venturi legújabban további két képet ír feltételesen az ifjú Garofalo számlájára,[3] a modenai Galleria Estense egy Madonnáját és a velenczei Layard-gyüjteménynek a trónoló Máriát Sz. Domonkos és sienai Sz. Katalin közt ábrázoló oltárképét; ezeket azonban mi föltételesen sem sorolnók a mester művei közé.

A krakói Három királyok imádása az egyetlen stílbelileg kétségtelenül hiteles mű, mely ifjúkori fejlődésével megismertet. Úgy a formák, mint a színezés tekintetében szoros kapcsolatban áll későbbi biztos alkotásaival, a mellett hogy világosan rámutat azon elemekre, melyekből művészete sarjadt. Vasari Panettit említi első mesteréül. Tanításának maradványát József köpenyének nehézkes, élbe futó, szegleteket alkotó redői őrzik. Mária arczvonásai Vasari azt az állítását födik, hogy később Boccaccino volt mestere;

---

[1] Primási képtár, 89. sz. Ott régebben mint Beccafumi szerepelt.

[2] Azelőtt Firenzében, Bardininél. Képe: Arch. Stor. dell' Arte VII (1894), 99. l. és Rass. d' Arte XI (1911), 114. l.

[3] Stor., VII_3 728—29.

34. ábra. — GAROFALO: PALLAS ATHENE ÉS POSEIDON.

Drezda, Királyi képtár.

a kerek arcz, a meglehetősen tágra nyitott szemek, az igen nagy szemköz, a szélesre húzott száj, nemkülönben a gondosan hátrafésült hajviselet és a fejkendő elrendezése Boccaccino sajátos bájú Madonna-fejeiből vezethetők le. A legtöbb formai részlet azonban Lorenzo Costa hatását árulja el, az egész kép az ő formavilágába és szellemébe való elmélyedést tanusítja s általán a fejlődő Garofalonak azt a törekvését, hogy művészetével a bolognaivá lett ferrarai művészetbe akart illeszkedni. Costa 1504—05 körüli modorához kapcsolódik e képen. Az idősebb mester e korszakának egyik jellegzetes típusát látjuk viszont a jobboldali király apró szemű, rövid orrú, hegyes állú csontos fejében; Costától van ellesve az alak sajátos, suta nyak- és fejtartása is. Costa típus-alkotása a szúrós tekintetű térdeplő öreg király kopasz feje, a hatalmas boltozatú koponyával és lengő szakállal, melynek átírásában azonban Garofalo Coltellininek Costa ugyane típusából készült karrikaturájához jut közel. A harmadik király sem tagadja meg a vérrokonságot Costa alakjaival. A földet seprő köpenyek, a csuklóban erősen hangsúlyozott száraz, kissé merev kezek a tompavégű ujjakkal is Costának, utolsó bolognai éveit felölelő modorát juttatják eszünkbe (S. Ceciliabeli falfestmények, Krisztus siratása Berlinben, Sposalizio a bolognai áll. képtárban, Assunta a bolognai S. Martinoban, Krisztus mennybemenetele a római S. Nicola in carcere templomban, stb.). Costa e korszakában egyre fokozódó gondot fordít a tájkép kiképzésére s annak hangulati felhasználására. A tájkép iránt kiváló érzékkel bíró Garofalo tehát épp jókor jött Costa iskolájába. Már itt, e korai képén a Costa tájképi törekvéseinek teljes megértéséről tanuskodik. A középtérbe, az alakok egyrészének háttere — mintegy kulissza — gyanánt a Costa példájára (berlini Siratás; Mária megkoronázása, Bologna S. Giovanni in Monte) sziklás, szakadékos, részben fűvel benőtt hegyet tol be, melyen — valószínűleg Umbriából Bolognába származott — gyér lombu lenge fák hajladoznak. A háttérben erősen megvilágított s lovasoktól benépesített síkságból alacsony, cserjeszerű fák (ez végeredményben a Francia invenciója) vezetnek át egy romokkal koronázott lejtős hegyhez, mely mögött a messze kékségbe vesző másik hegy mered égnek. A középtérben jobbról és balról előbukkanó, rosszúl rajzolt lófejek meglepően hasonlítanak Costa egyik S. Ceciliabeli falfestményének a középtérben látható, ugyancsak elrajzolt lovaihoz. Általában úgy Costa, mint Francia és tanítványaik gyenge állatrajzolók voltak. Más bolognai benyomásokról is vallomást tesz a kép. A redőzet ritmusra törekvő elrendezése, a ruházat aranyszegélylyel hangsúlyozott alsó részének folyamatos képzése lényeges bolognai vonás. A középtér jobb és bal szélén látható lovasok mogorva tekintetű, hosszu szakállú, szélesen megépített feje Robertinek a bolognai S. Petronioban

35. ábra. — GAROFALO: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.
Róma, Campidoglio-képtár.

lévő Sz. Jeromosával[1] és Costa S. Giacomobeli két falfestményének, Roberti említett képétől determinált fejeivel rokon. Sz. József szegletes feje pedig Chiodarolo két József-fejének (Sz. Család, Róma, Doria-Panfili képtár; Presepio, Bologna, S. Vitale) változata; e kapcsolatban hangsúlyozni kell, hogy Chiodarolo Garofaloval egy időben, Costa utolsó bolognai éveiben volt a mester tanítványa és munkatársa. Garofalo a jobb szélen álló, puffadt

[1] V. ö. C. Ricci: Rass. d'Arte XIV (1914), 15. l.

arczú, kámzsás s csak részben látható szerzetesben Costa egy másik tanítványának, Amico Aspertininek, e bizar fantáziájú festőnek egyik kedvelt típusát utánozza (Lucca, S. Frediano; uffizibeli rajzok).

Garofalo ez időrendben első biztos művének stílbeli elemzéséből végső következtetés gyanánt megállapítható, hogy Garofalo 1504—05 tájt Bolognában Costának hű és megértő tanítványa volt, hogy Costán kívül más bolognai festők is hatottak rá, hogy általán igyekezett magát a XVI. sz. legelejebeli bolognai festészet szellemébe beleélni s végül hogy maga a kép a Costával való tanítványi viszony utolsó évében Bolognában, vagy kevéssel utóbb, már Ferrarában készülhetett. Későbbi műveinek ismeretéből pedig a krakói képet illetőleg azt a következtetést vonjuk le, hogy művészi alakulásába harmadik mestere folyt be legerősebben, s hogy művészi magára találásában Costa, még pedig az érett bolognai Costa volt a döntő tényező. Erős bázisa művészetének e mester hatása később is, midőn a formák tekintetében Ráfael, a színezés tekintetében pedig Dosso Dossi hatási körébe kerül.

Garofalo krakói képe alkalmat szolgáltat arra is, hogy föltételesen elfogadott korai képének, a Campidoglio képtárában lévő Madonnának hitelességét némikép fokozza. Az előbbin Mária és József aureolája kettős körvonalakkal van rajzolva, Jézus fejéből pedig a kereszt alakját követő három sugárcsomó árad ki. A dicsfény képzésének e nem épp gyakori két módja előfordul az említett római Madonnán, valamint Garofalo több későbbi képén is.

Mesterünk művészetével több ferrarai festőt vonzott magához. Tanítványa volt Girolamo da Carpi, utánzója Stefano Falzagalloni s hatását érezte Innocenzo da Imola, Nicola Pisano és Antonio Pirri. Már korai krakói képe is hatást váltott ki. A berlini Frigyes-Múzeum 261. számu, ugyancsak a Három királyok imádását ábrázoló s 1515 tájt keletkezhetett ferrarai képén a baloldali király elhelyezésben, testtartásban, a köpeny elrendezésében a krakói kép baloldali ifjú királyára emlékeztet; a két képen Sz. József fejtípusa is rokon egymással s hasonló az aránytalanul kis lábak rajza. A berlini kép festője Mária és Jézus alakja s a mögöttük lévő építészeti részlet tekintetében Garofalo későbbi művészetéből merít. A két másik király inkább Mazzolinoval rokon, a középtér zárt csoportba verődő alakjai és a tájkép pedig Ortolanotól kölcsönzött elemek. A berlini katalógus a képet kérdőjellel Garofalonak tulajdonítja, jegyzetben azonban azt mondja, hogy «elüt Garofalo modorától s Ortolanohoz és Mazzolinihez közel álló valamely ferrarai festő műve»[1]. Mi sem tartjuk Garofalo művének,

[1] Posse, Hans: Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog. I. Abteilung. Berlin, 1909. 165. l.

e mester hatását azonban, kivált a krakói kép alapján nem lehet rajta tagadni.

Vasari Garofalo ifjúkori művei közt említ egy, a Keleti bölcsek imádását ábrázoló «szép és nagyon dicsért» festményt, melyet 1507—08-ban San Bertolo, a cziszterciek ferrarai kolostora számára festett volna.[1] E képet régebben a ferrarai képtárnak Garofalo nevével és az 1549. évszámmal jelölt festményével azonosították,[2] a minek tarthatatlanságára már Milanesi rámutatott.[3] Több joggal tarthatnók a S. Bertolo-kolostor számára készült képnek a krakóit, melynek általunk stílkritikai és kronologiai alapon megállapított keletkezési ideje nagyjában összeesik Vasarinak a S. Bertolobeli képet illető keltezésével. Az azonosításnak nem volna akadálya, hogy Vasari *tavola*ról, fára festett képről beszél, míg a krakói kép vászon, mert ezt könnyen eltéveszthette Vasari. A két mű azonosságának esetében a ma Krakóban őrzött képnek a ferrarai S. Bertolo-kolostor részére pontosan 1507-ben kellett készülnie, tehát nem sokkal Garofalonak Bolognából szülővárosába visszatérte után, oly időben, midőn a 26 éves ifjú mesterben Costának és bolognai környezetének hatása még frissen élt.

Garofalo a krakói képen kívül többször festette meg a Három királyok imádását. Két ily tárgyu képe datált; az egyik 1537-ben, a másik 1549-ben készült; mindkettőt ma a ferrarai képtár őrzi. Egy harmadik a római Corsini-képtárban függ (630. sz.). Nincs kizárva, hogy ez utóbbi azonos a ferrarai San Bernardino-kolostor számára vsz. 1531—1537 közti időben festett ily tárgyu képével, mely utóbb VI. Pius pápa tulajdonába, majd a ma már nem létező Braschi-képtárba került s ott volt még 1872-ben is.[4]

Bolognában nincs ottani tanuló éveinek nyoma. Később, 1542-ben a S. Salvatore-templom számára egy, keresztelő Jánost Zakariással, Annával és más szentekkel ábrázoló festményt készített, mely ma is eredeti helyén van. A bolognai áll. képtárban látható Szent Családja (563. sz.) szintén későbbi műve. Az ugyanottani Davia-Bargellini gyűjteményben egy 1538-ra datált Presepio (159. sz.), egy Madonna del latte (149. sz.) és egy Szent Család (217. sz.) emlékeztet modorára.

Végül Milanesi correcturája gyanánt (VI 523) adjuk életének és működésének kronológiáját első keltezett művéig.

---

[1] Id. kiad., VI 462—63.

[2] A régi helyi Guidák, továbbá L. N. Cittadella: id. m., 46. l.

[3] Vasari-Milanesi, VI 463[1].

[4] L. N. Cittadella: id. m., 41—43. l. A képet 1792-ben Francesco Pellegrini és Giacomo (Alberto?) Mucchiati festők 500 scudora becsülték. (U. o.)

1481. Születik Ferrarában Pietro di Benvenuto Tisi czipész és Antonia Barbiani házasságából, páduai eredetű családból.

1492 (?) Domenico Panetti műhelyébe lép Ferrarában.

1498—1500 közt Boccaccio Boccaccino tanítványa Ferrarában.

1504—1505 tájt Lorenzo Costánál tanul Bolognában.

1506. Ferrarában Lucrezia Borgia lakosztálya számára dolgozik.

1507 a ferrarai San Bertolo-kolostor számára a Három királyok imádását festi (vsz. azonos a krakói Czartoryski-képtár ily tárgyu vásznával).

1509—1510 tájt római tanulmányúton van.

1512. Pallas Athenét és Poseidont ábrázoló képet fest. (Drezdai képt., 132. sz.).

LOMBARDIAI ISKOLA

XV. TÁBLA. — LOMBARDIAI ISKOLA 1500 KÖRŰL (BERNARDO ZENALE?): MÁRIA A KIS JÉZUSSAL ÉS ASSISII SZ. FERENCZCZEL.

Krakó, Czartoryski-képtár.

LOMBARDIAI ISKOLA 1500 KÖRŰL.
(BERNARDO ZENALE?)

Madonna a kis Jézussal és assisii Szent Ferenczczel.

(XV. tábla.)

A színezés erőteljes főakkordját Mária meggypiros tunikája és sötétkék köpenyének olajzöld bélése adja meg, melyet mint közvetítő szín Jézus köpenykéjének lilás-szürkéje kísér. Sz. Ferencz fekete kámzsát visel. Mária hajának vöröses-barna színét a kárpit mélyebb tónusban ismétli. Meglehetősen erős hússzínek. Szélesen festett, aczélkék tónusú táj. A láthatáron világosodó, intenziv kék ég.

Vászon. Olaj. Mérete 35 × 34 cm. Régi átfestések Sz. Ferencz arczán, kezén és a háttérben.

KÉP kétségkívül a lombardiai iskolába, annak Leonardo da Vinci hatását megelőző szakába tartozik. Ha nem tulajdonítjuk határozottsággal Zenalenak, ez nem a meggyőződés ingadozó volta miatt történik, hanem azért, mert a treviglioi mesternek egyetlen egészen hiteles önnálló művét sem ismerjük. Zenale több ízben együtt dolgozott földijével, Bernardino Butinoneval s közös munkáik közül kettő fenn is maradt, ú. m. az 1485-ben készült nagy *polittico* a trevigliói plebánia-templomban (ma a főoltár mögött) és az 1489—1493 közt festett freskók a milanói S. Pietro in Gessateban. Zenalenak más biztos művei nincsenek s művészi egyéniségét csak úgy tudjuk megkonstruálni, ha a közös munkákból különválasztjuk az őt megillető részt, ami nem könnyű feladat, mert mindkét mester ugyanegy iskolából származott. Butinonéra mégis inkább Foppa, Zenaléra pedig inkább Bergognone hatott. Ehhez képest Butinone alakjainak megmintázása részletezőbb és keményebb, kifejezése komolyabb, komor, sőt néha zord; Zenale viszont lágyabb, festőibb, kifejezésben lírai. A krakói képen nemcsak Mária arcz-

típusa — a jellegzetes magas homlokkal és a hullámos ívben metszett domború felső szemhéjjal —, keze és Jézus feje árulja el Bergognone hatását, hanem a színezés is, amely természetesen nem első, «szürke» modorához *(maniera grigia)* csatlakozik. Az orr, száj, az áll és fül rajza különbözik a Bergognone formulájától s azonos a trevigliói polyptychonon a Zenalénak tulajdonítható alakok megfelelő részleteivel.[1]

BERNARDINO LUINI.

(Szül. 1475 és 1480 közt, megh. 1531 aug. és 1532 júl. közt.)

Alexandriai Szent Katalin viterbói Sz. Rózával és Sz. Borbálával.

(XVI. tábla.)

Sz. Katalin narancssárga tunikát, piros övet, bíborvörös köpenyt, Sz. Róza olajzöld tunikát, vörös övet, lila köpenyt, czitromsárga fejkendőt, Borbála pedig a megvilágított részeken fehérbe átmenő világos karminvörös öltönyt és aranysárga övet visel. Sz. Katalin haja aranyszőke, a másik két alaké vöröses szőke; Sz. Borbála jobbjában sárgás rózsaszín tornyot tart. Egységes, sötét vöröses-barna háttér.

Falról vászonra átvitt, talán temperával készített, lazán és szélesen megfestett falfestmény. Mérete 84 × 163 cm.; a festmény a vászon behajtott és leszegelt alsó részén $2^1/_2$ cm-nyire folytatódik. Rongált. A festékrétegben hosszú repedések. A háttér teljesen át van festve; erős átfestések továbbá kivált a ruha-részeken és kezeken.

A Luini gyöngéd, bájos kifejezésre törekvő s mégis monumentális művészetének jellemző terméke a kép. Reá vall minden részlet s különösen a szabályos, kerek arczok a nagy, kifejező szemekkel, széles szemközzel, a húsos kezek, Sz. Borbála széles nyaka és hullámosan leomló haja, Sz. Róza leonardeszk mosolya, a nyugodt, széles redőzet, melyet a művész alex. Sz. Katalin mellén rozettaszerű gombbal fog össze. Az alakok csaknem térdig ábrázolvák, mint a milanói Santa Maria della Pace Sz. József kápolnájából a Brera-képtárba (263.sz.) került falfestményén, mely a kis Jézust tartó Madonnát Szent Mártával, János evangelistával és egy apáczával ábrázolja, s melyen a három főalak elhelyezése és testtartása is rokon a krakói

[1] V. ö. Malaguzzi Valeri, Francesco: Pittori lombardi del quattrocento. Milano, 1902. — U. a.: Maestri minori lombardi. I seguaci del Bergognone [Rass. d'Arte V (1905), 88 l.] — Seidlitz, W. v.: Zenale e Butinone. L'Arte VI (1903), 30. l. — Suida, W.: Repert f. Kunstwiss. XXV (1902), 334. l.

XVI. TÁBLA. — BERNARDINO LUINI: ALEXANDRIAI SZ. KATALIN VITERBÓI SZ. RÓZÁVAL ÉS SZ. BORBÁLÁVAL.

Krakó, Czartoryski-képtár.

36—37. ábra. — BERNARDINO LUINI: ALEXANDRIAI SZ. KATALIN ÉS SZ. APPOLONIA.

Saronno, Santuario.

falképpel. Félalakokkal találkozunk a saronnoi Sanctuariumban lévő falképein is, melyeken kivált alex. Sz. Katalin és Sz. Apollonia alakjai (36—37. ábra) szolgáltatnak a Czartoryski-képhez közeli formai analogiákat.

38. ábra. — BERNARDINO LUINI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL, ALEX. SZ. KATALINNAL ÉS SZ. BORBÁLÁVAL.

Budapest. Szépművészeti Múzeum.

Az összehasonlításra alkalmas továbbá, az arcztípusokon kívül főként a redőzet és a kezek tekintetében a budapesti Szépművészeti Múzeumban lévő 110. sz. képe a Madonnával, Sz. Katalinnal és Sz. Borbálával (38. ábra).

A krakói falfestmény minden valószínűség szerint a Monza melletti Pelucca-villából (másképen *villa Rabia*) származik, a hol Luini számos

falképet készített, melyek nagy részét — mivel rongálódásnak voltak kitéve — 1821-ben Stefano Bareggi restaurátor a falról leszedte, részben fára, részben pedig vászonra átvitte és jócskán átfestette. A töredékek nagyobb része a milanoi Brerába került, kisebb része pedig azóta számos európai képtárba szóródott szét.[1] A krakói részlet mindeddig kiadatlan; a Czartoryski-képtárban se művészét nem ismerték föl, se származási helyét nem sejtették. Mary Logan Berenson a krakói magánképtárakról írt alkalmi czikkében ennyit mond róla: «kis jelentőségű freskó [!] három női szent félalakjával Luini valamely követőjétől.»[2]

39. ábra. — BERNARDINO LUINI: NŐI MELLKÉP.
Milano, Borromeo-képtár.

Luini a Pelucca több termét és kápolnáját díszítette falfestményekkel, melyek tárgya részben mitologiai és bibliai volt, részben pedig játékokra és alexandriai Szent Katalinra vonatkozott. A kápolna bejárata fölötti falat díszítette a legszebb részlet, mely Sz. Katalin tetemének mennybevitelét ábrázolja s melyet, erősen átfestett állapotban ma a Brera őriz (288. sz.). Az oldalfalakon ma is látszanak szentek alakjainak nyomai; innen származhatik a krakói töredék, melynek közepét épp alex. Sz. Katalin alakja foglalja el. A szent bal kezének tartása csak úgy érthető meg, hogy a kéz a jobbjában tartott pálma mellett másik attributumán,[3] a keréken nyugszik, melynek körvonalai az egész háttér átfestésénél eltűntek. A krakói falkép technikája ugyanaz, mint a mely a többi, biztos eredetű Pelucca-kép festési módját oly érdekessé teszi: híg festékkel vannak a tónusok felrakva, a rajzolat gyors kézzel, ecsettel van megadva, az egész eljárás[4] inkább

[1] BELTRAMI, L.: Bernardino Luini e la Palucca [Arch. Stor. dell' Arte VIII (1895), 5. l.] — U. a.: Rass. d'Arte VIII (1908), 119. l. — CAROTTI, G.: L'Arte XI (1908), 141. l. — BECK: Amtl. Berichte d. kgl. Kunstsamml. XXX (1908—09), 215. l. — MALAGUZZI VALERI, F.: Rass. d'Arte XIII (1913), 29. l.

[2] Rass. d'Arte, id. cz., XV (1915), 25. l.

[3] További jelvényei a korona, könyv és ritkábban a kard.

[4] V. ö. CAROTTI: id. h.

aquarellnél, semmint falfestménynél szokásos. Nemcsak a technika, de több formai részlet is szoros kapcsolatban áll Luininek éppen peluccai munkái által képviselt modorával. Így a jobboldali női szent ikertestvérét a milanói Galleria Borromeoba került s női mellképet ábrázoló töredéken (39. ábra) látjuk viszont, s ugyanez az éles profilba állított alak rokon a milanoi Brerában 750. sz. a. őrzött töredék egyik alakjával.

LEONARDO DA VINCI.

(Szül. 1452., megh. 1519.)

Női arczkép menyéttel. Ú. n. Cecilia Gallerani.

(XVII. tábla.)

Fekete háttérből emelkedik ki a bíbor kabátba s a balválon előtünő narancssárgával bélelt világoskék köpenybe öltöztetett alak. A ruhát aranysárga hímzés és csokorba kötött fekete szalagocskák díszítik; a könyöknél fehér patyolat bukkan elő. Eleven, rózsás hússzín, barna szem, olajzöld reflexekben bővelkedő gesztenyebarna haj. A homlokon fekete pánttal átfogott s világossárga szegélyben végződő fátyol. A nyakon fekete gyöngysor. A menyét [1] ezüstös fehér.

Régi átfestések meglehetősen megváltoztatták a kép eredeti állapotát. Jobbra az arcz keskenyebb lett. Átfestés folytán a fésület egészen megváltozott. A haj eredetileg hátra volt fésülve s természetesen végződött a nyak mögött ma is látható fonatban. A hajzatnak különös módon az áll alá húzott része újabb hozzátétel. Az átfestő az eredeti hajzatra félhold alakban álhajat festett, mely alól még áttetszik a fátyol sárga szegélye. A háttér is át van festve. Végül új (XVII. sz. ?) a balsarokban olvasható «LA BELE FERONIERE LEONARD D'AWINCI» fölirat.[2]

Fa. Olaj. Mérete 54·5×41·5 cm.[3]

---

[1] Putorius ermineus, mustela erminea; hermelin, nagy menyét, hölgy menyét.

[2] Bode helytelenűl véli, hogy Leonardo a képet befejezetlenűl hagyta, s hogy teljesen kész csak a menyét felső teste. A bal kéz — igaz — vázlatosan, széles ecsetkezeléssel van odavetve, de ez szándékolt vázlatosság, melynek czélja a kéztartás energikus voltát hangsúlyozni. A menyét aprólékos megfestésében a reneszánsznak ama gyakorlata jut érvényre, hogy a járulékos részeket (virág, állat, építészeti, ruházati részletek) sokszor részletezőbben ábrázolták, mint az összegző formákban felfogott fő jelenséget. Téved Bode akkor is, midőn a fejtetőtől a hajon keresztül az állig terjedő, félhold alakú későbbi hozzátételt az áll alatt összekapcsolt s biztosan eredeti fejkendőnek tartja. Hol látott ilyen fejkendőt? Egyetlen analog viselettörténeti emléket sem lehet a reneszánszban kimutatni. [Leonardos Bildnis der jungen Dame mit dem Hermelin . . . Jahrb. d. k. preusz. Kunstsamml. XXXVI (1915), 189. l.]

[3] A méretet tévesen közli Müntz, Eugène: Léonard de Vinci, Paris, 1899. 511. l. és Singer, Hans W.: Ausstellung von Werken aus der Sammlung Czartoryski in Dresden. Der Cicerone. VII (1915), 134. l.

XVII. TÁBLA. — LEONARDO DA VINCI: NŐI ARCZKÉP MENYÉTTEL.
(Ú. N. CECILIA GALLERANI.)

Krakó, Czartoryski-képtár.

E kép az irodalomban meglehetősen ismeretes. A kutatók kisebb része Leonardo művének ismeri el,[1] míg a többség Preda vagy Boltraffio művének tartja.[2] Csak kevesen látták azonban s a legutóbbi időkig nem tudtak átfestéséről. Az ítélet bizonytalanságát fokozta, hogy a róla forgalomban lévő Braun-féle fénykép rossz, a tónusokat sötétebben és nyersebben adja vissza s csaknem teljesen elhallgat egyes részeket; úgy látszik, a felvétel készítésekor a festményről nem távolították el az üveget. Nem is csodálkozhatunk rajta, ha Müntz[3] az eredetit nem látva s csak e fölvétel alapján ítélve, a festményt kifejezetten szegényesnek és kivitelben ügyefogyottnak mondotta. A mi fényképünk kétségkívül hívebben adja vissza az eredetit.

A Menyétes nő képmásában e sorok írója, kinek a képet Krakóban alkalma volt hosszasan tanulmányoznia, Leonardo igen jellemző művét látja s meg van róla győződve, hogy az átfestések eltávolítása után el fogják ismerni Leonardo szerzőségét azok is, kik ennek leghevesebb ellenzői s tanítványok közt keresik a kép festőjét. Igyekezni fogunk azonban a kétkedőket már most meggyőzni. A kép ma is, az átfestések daczára annyi festői kvalitást árul el, hogy szükségtelen tanítványt föltételezni. Ily remekművet Leonardo legtehetségesebb tanítványa, Boltraffio vagy Preda sem alkothatott. Ezek hiteles művei egyenesen ellentmondanak, hogy bármelyikük javára is írjuk a krakói képmást, melynek több részlete szoros formai összefüggést árul el Leonardo hiteles műveivel, s melynek egyetlen részlete sem idegen az ő felfogásától.

A krakói képmás tanulságos példát nyújt arra, miként nem szabad

---

[1] Bode, W.: Repert. f. Kunstwiss. IX (1886), 309. l. és Jahrb. d. k. preusz. Kunstsamml., id. h. — Antoniewicz, J. B.: Portret Cecylii Gallerani . . . III. Zjazd historyków polskich w Krakovie (Sekcya IV). — U. a.: Anzeiger d. Akad. d. Wissensch. in Krakau, 1898. 82. l. — Müller-Walde, P.: Jahrb. d. k. preusz. Kunstsamml., XX (1899), 134. l. — Carotti, Giulio: Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaelo. Milano, 1905. 37. l. — Suida, W.: Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses. XXV (1905), 28. l.

[2] Seidlitz, Woldemar von: A. Preda. Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses. XXVI (1906), 41. l. — Malaguzzi Valeri, Francesco: La corte di Lodovico il Moro. Milano. I (1913) 512, II (1915) 567. — Berenson: North Italian painters . . . id. m., 170. l. — Gronau, Georg: Die Bildnisse von Raffael u. Leonardo d. Czartoryski-Samml. in Krakau. Zeitschr. f. Bild. Kunst. N. F. XXVI (1914/15), 148. l. — M. Logan Berenson: id. cz., 25. l. — Rosenberg különösképen a Louvre Belle Ferronière-je után tanítványtól vagy utánzótól készített másolatnak (!) tartja. (Leonardo da Vinci, Bielefeld—Leipzig, 1898. 56. l.) — Közölve még: Klass. Bilderschatz. N. 616; Reinach, S.: id. m., II 718 (vonalas rajz); Emporium XXXII (1910), 375. l.

[3] Id. h.

40. ábra. — AMBROGIO PREDA: I. MIKSA CSÁSZÁR ARCZKÉPE.
Bécs, Udv. képtár.

képeket meghatározni. Vizsgáljuk először a Preda-meghatározást. Itt főként Preda monografistájának, Seidlitznek[1] érveivel kell szembeszállnunk. Seidlitz helytelen módszerrel rekonstruálja Preda művészi egyéniségét. Heterogén műveket tulajdonít neki. Egyszerűen beléolvasztja a

[1] Id. m., 50. l.

41. ábra. — AMBROGIO PREDA: FRANCESCO ARCHINTO ARCZKÉPE.
London, National Gallery.

Predától teljesen elütő s Malaguzzi[1] által «Maestro della Pala Sforzesca» névvel jelölt mestert. Pedig a pozitív módszer önként kinálkozott volna, hiszen több biztos festményét ismerjük: az 1501-ben festett, nevével jelölt Miksa-képmást (bécsi udv. képt., 40. ábra), Francesco di Bar-

[1] Rass. d'Arte V (1905), 44. l.

tolomeo Archintónak AMPR monogrammal ellátott, 1494-ben festett arczképét (londoni nemz. képt.; 41. ábra) és a Sziklás Madonna londoni példányához szárnyképek gyanánt készült két zenélő angyalt (u. o.; 42—43. ábra). Az eljárás egyszerű lett volna; az e képekkel egyező vagy csak rokon stíljegyekkel bíró műveket neki tulajdonítani, a többieket törűlni az attribuált művek sorából. A krakói kép nemcsak biztos műveitől üt el, hanem hiányoznak belőle azok a formai jegyek is, melyeket Seidlitz mint Predára általán jellemzőket felsorol, miáltal a Seidlitz meghatározása saját érvei által veszti el erejét. Seidlitz szerint Predánál az írisz nem érinti az alsó szemhéjat, a mit a krakói képmásra nézve nem lehet állítani. Helyesen állapítja meg, hogy jellemző rá a csontozatot nem éreztető kéz, a mi képünk egyik legjellegzetesebb része pedig a pompás bal kezen, de még az árnyékban meghúzódó jobbon is a csontozat mesteri kimintázása. Preda modellálása nem árulja el az anatomiai részletekbe való alapos, mégsem szobrászi, hanem festői hatást eredményező elmélyedést, melyet a krakói arczképen a kezeken kívül az arczon, vállon és mellen figyelhetünk meg. Preda nehéz, kemény árnyékokkal, vagy a miniator aprólékosságával mintáz s ismeri a lebbenő félárnyékok ama finom alkalmazását, mely képünkön Leonardo bélyegeként jelentkezik. Rajza éles és mégsem preczíz, mint Bode találóan jellemezte.[1] Hiteles műveinek egyike sem mentes a rajzhibáktól. Az alakok térbeállítása egyszer sem sikerül neki tökéletesen. A Miksa-portrén a két váll tengelye helytelen; az aranygyapjas-rend láncza nem követi a test formáit; a ruha merev, mintha bábura volna felhúzva. Az Archinto-képmáson a ruházat ismét nem érezteti kellőleg a test szervességét; a rosszúl rajzolt, puha, szinte felfújt hólyagra emlékeztető jobb kéz úgy van az alak előtti párkányra helyezve, mintha nem is tartoznék magához az ábrázolthoz, a kéz ily beállítása kificzamított csuklót és alsókart feltételez. Rövidülésükben rosszúl rajzolvák a két londoni angyal lábai, a gitározó angyal jobb lába megint ki van ficzamodva. A kezek rajza ügyefogyott; a ruházat redői kemények, nyugtalan hullámzásukat az alakok mozdulata és testtartása nem indokolja. A violán játszó angyal fejtartása erőszakolt; mily természetes viszont a krakói képen a félrefordított fej, mily meggyőzően és könnyedséggel oldja meg itt a művész az alaknak nem is oly egyszerű testtartását. Preda említett két férfi portréján a szem beágyazása mesterkélt s bárhogy is erőlködik a művész — kivált Miksa császár arczképén — a szemet környező anatomiai részletek aprólékos föltüntetésével, a szem kifejezése, a tekintet üres és semmitmondó marad. A krakói női portrén

[1] Die Groszherz. Galerie zu Oldenburg. Wien, 1888. 13. l.

42—43. ábra. — AMBROGIO PREDA: ZENÉLŐ ANGYALOK.
London, National Gallery.

44. ábra. — LEONARDO DA VINCI: TANULMÁNYRAJZ A «SZIKLÁS MADONNA» ANGYALÁHOZ.
Turin, Kir. könyvtár.

a szem természetesen illeszkedik az arczba, a környező lágyabb és izmosabb húsrészeken nincs különösebb hangsúly s épp ezért a tekintet nyílt és kifejező. A krakói képen a rajz hibátlan, biztos, a valóság hű visszatükröztetésében nem egy helyütt valósággal bravúros. A művész keze könnyedséggel siklott végig a ruházat diszített részein; érezteti dekorativ jellegét, anélkül, hogy a hímzett díszt túlságosan hangsúlyozná, anélkül, hogy a bársony szalagocskák vagy a festői redőzet körvonalait túlságosan

45. ábra. — LEONARDO DA VINCI: TANULMÁNYRAJZ A LITTA-MADONNÁHOZ.
Páris, Louvre.

megrajzolná. A jobb kezen nagy boncztani tudással juttatja kifejezésre a csontozat és az idegekkel átszőtt fínom izmok rendszerét s festői lendülettel veti oda a kézmozdulat energiáját pompásan visszatükröző bal kezet. Delikát festői hatást eredményez az a mód, amint a lágyan, de mégis anatómiai pontossággal mintázott mellre ráleheli a fekete nyaklánc árnyékát. A valóság éles megfigyelése és hajszálpontos visszaadása tünteti ki a szép nő ölében karcsú könnyedséggel pózoló menyétet, melynek képe a művé-

szettörténet legcsudálatraméltóbb állatábrázolásai közé tartozik. Ez Leonardo; Leonardo, ki az emberi alkat és lélek épp oly mély kutatója, mint a milyen nagy állatrajzoló volt. Az egész kép megfestése méltó Leonardohoz. Mai állapotában is elárulja festői modorát, a színeknek pompázó színesség nélkül is van fényük és mélységük. Az ábrázolt női alak beállításban, fejtartásban, a váll, nyak és fej mozdulatának egymáshoz való viszonyában emlékeztet a Sziklás Madonna angyalára s még inkább az ehhez készült turini rajzra (44. ábra).

A formák kimintázásának plasztikai mértékét és bizonyos részletformák rajzát illetőleg képünk kapcsolatban áll Leonardónak néhány kétségtelen hitelű női tanulmányfejével, így elsősorban a Madonna Littához készült louvrebeli rajzzal (orr, száj) és a windsori női profilfejjel (orr, száj, szemöldök). (45. és 46. ábra.) További bizonyítékot nyújt Leonardo szerzősége mellett a mesternek Windsorban őrzött az a rajza, melyen három kéztanulmányt és egy torzképet láthatunk (47. ábra). A csukló hangsúlyozott, erős s mégis elegáns mozdulata és a hosszú, tagolt ujjak kivált a legalsó kézen állanak közel a Czartoryski-képmás jobb kezéhez. E formai sajátságok a louvrebeli Sziklás Madonnán, Mária kezein és az angyal jobbján is megfigyelhetők, ellenben hiányzanak a londoni példányon, mely mintegy 15 évvel később készült, s melynek kivitelében talán Preda is részt vett.[1] Az utóbbin a művész Mária jobb kezét kissé a Keresztelő János feje mögé húzza, hogy a csuklóhajlás erős vonala enyhűljön, az angyal jobb kezét pedig egészen elrejti. Általán a londoni képen a körvonalak és silhouettek egyszerűebbek, kikerekítettebbek, mint a részben még a firenzei quattrocento művészi gondolkodásában gyökerező párisi példányon. A londonin Mária jobb kezének beljebb húzásával folya-

[1] A Sziklás Madonna két példányának kérdése mind máig nem egészen tisztázott. Annyi tény, hogy a párisi teljesen Leonardo kezétől származik s korábbi, mint a londoni, s hogy ennek két szárnyképét Preda festette. Biztosnak látszik az is, hogy a londoni középső kép rajzát Leonardo szolgáltatta. Bode a porosz Jahrbuchban (id. cz., 207. l.) Luca Beltramitól a Rass. d'Arte 1915. évi májusi füzetében közölt új okmányi adatokra utal, melyek szerinte kétségtelenné teszik, hogy a londoni kép kivitele is Leonardotól származik. Beltrami közleménye a háború miatt nem juthatott el hozzánk, Bode kivonatos ismertetéséből pedig éppenséggel nem lehet biztos következtetést vonni. Míg az új okmányok eredeti szövegét nem ismerjük, a magunk részéről belőlük egyelőre csak annyit következtetünk, hogy a londoni Sziklás Madonna megfestésére — mint azt már korábbi okmányból is tudtuk — Leonardo Predával együtt vállalkozott, hogy a kivitelt a megrendelő barátok az időközben Firenzébe távozott Leonardotól követelték (ami mellett Preda még mindig segíthetett a mesternek), s hogy végül a kép kevéssel 1508 okt. 23.-a előtt, de mindenesetre 1506 ápr. 27.-e után készült el teljesen.

46. ábra. — LEONARDO DA VINCI: NŐI TANULMÁNYFEJ.

Windsor, Kir. könyvtár.

matosabbá lesz a Mária vállától kezén át Giovannino alsótestébe futó körrajz-vonal; Mária köpenyén egyszerűbb és kevesebb a redő, a művész az angyal bal válláról a köpenyt ledobja, hogy ne zavarja meg — miként

47. ábra. — LEONARDO DA VINCI: KÉZTANULMÁNYOK.

Windsor, Kir. könyvtár.

a kép első, louvrebeli fogalmazványán — a kar vonalának lendületét. A földön kevesebb a virág, kevesebb a részlet, mint a korábbi képen, melyen a talaj az alakok előtt és mögött quattrocentistikus felfogással apró

virágokkal és egyéb növényekkel van telehintve. A londoni képen Leonardo a kis János jobbjához keresztet támaszt, hogy a Mária fejétől balvállán át kezéig haladó vonalhoz a képalkotást szabályozó párhuzamost nyerjen. A Sziklás Madonnának londoni példánya — az okmányilag megállapított kronológiai rendnek megfelelően — előrehaladottabb, a XVI. század készülő stíljéhez közelebb álló alkotás, mint a párisi.

48. ábra. — MÁRIA JOBB KEZE LEONARDO FIRENZEI (UFFIZI) ANGYALI ÜDVÖZLETÉN.

A kézcsuklónak a krakói arczképre annyira jellemző erős meghajlása nemcsak a párisi Sziklás Madonnán, hanem Leonardo egyik legkorábbi festményén, az uffizibeli Angyali Üdvözleten, Mária jobbkezén is feltünik, ugyancsak csontos, vékony ujjak kiséretében. Fejlődése későbbi szakaiban, már első milanói tartózkodásának végén (Cenacolo) s majd még inkább Firenzében (Mona Lisa) húsosabb, puhább kezeket fest, az ujjakat megrövidíti.[1] Érdekes összehasonlításra nyújt alkalmat a félig nyugvó, félig

[1] A hangsúlyozott csuklótartás az Utolsó Vacsora alakjai közül János jobb kezén és a Cod. Atl.-nak (F. 146v.) egy hozzá készült tollvázlatán még előfordul.

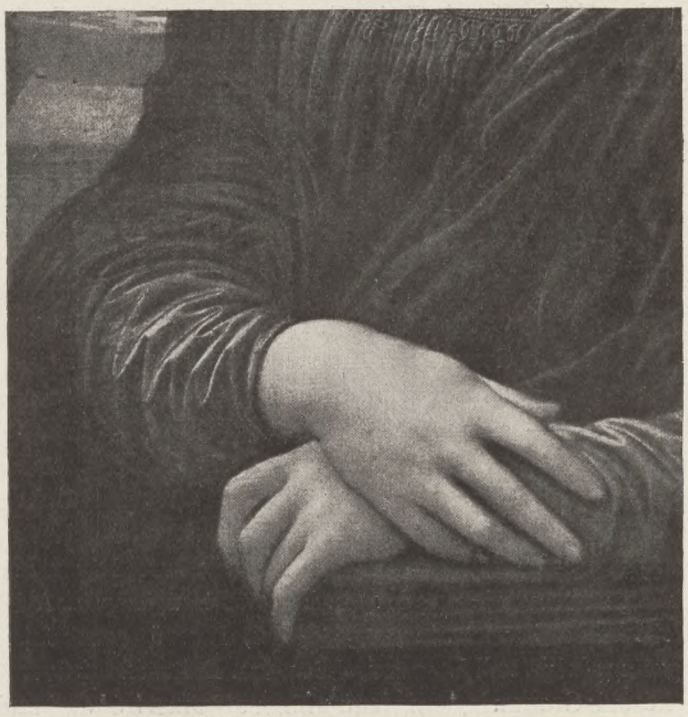
tartó állapotban lévő kéz ábrázolásának szempontjából a firenzei Annunziazione, a krakói Menyétes Nő és a Gioconda (48—50. ábra). A három kép közül a legkorábbin, a firenzein, Máriának nyitva tartott könyvön könnyedén pihenő jobb kezét a fiatal művész naivul és kezdetlegesen helyezi a térbe ; egész hosszában ábrázolja, az alsókar egyenes vonalú folytatásaként, párhuzamosan a szemlélővel, miáltal a kéztő és a kéz feje

49. ábra. — LEONARDO KRAKÓI MENYÉTES HÖLGYÉNEK JOBB KEZE.

túlságosan megnyúlik, amin a csukló hullámos meghajlításával igyekszik segíteni ; de az ábrázolás így sem sikerűl, mert a kéz és alsókar a felsőkarhoz képest nagyon elől fekszik, az a benyomásunk, mintha a könyök ki volna ficzamodva. A krakói képen a rövidülésben ábrázolt alsókarhoz a még mindig erősen kiálló csukló közvetítésével szögben hajlik a kéz, mely itt is kinyúlva, egész hosszában a nézővel párhuzamosan van ábrázolva, úgy hogy a kéztő és a vékony ujjak hossza teljesen érvényesül, miáltal a kéz aránytalan nagyságának optikai csalódása keletkezik. Mona Lisa jobb alsó

karját és a vele szöget alkotó kezet egyaránt rövidülésben látjuk, a kettő térbeli iránya különböző, az egész kar térbe állítása tökéletes. E haladás az ábrázolási probléma megoldásában födi az időrendi egymásutánt.

Csodálatos, hogy a Menyétes hölgynek tökéletesen Leonardóra valló jobb keze szolgáltatja az egyik főérvet azok részére, kik a képet a nagy mestertől elvitatják. Analógiákra utalnak, melyek voltaképen épp az ellenkezőről győznek meg, arról t. i., hogy ez a finom szép kéz mástól nem,



50. ábra. — LEONARDO MONA LISÁJÁNAK KEZEI.

csak magától Leonardótól származhatik. E kézzel az egyik kutató váltig Preda kezére akar utalni, míg a másik előtt ugyane kéz Boltraffio szerzőségét erősíti!

Seidlitz,[1] Leonardo és Preda monografistája a Venturitól[2] joggal Predának tulajdonított Crespi-Madonna (51. ábra) kezeit hozza össze-

[1] A. Preda, id. m., 47. l.
[2] La Galleria Crespi in Milano. Milano, 1900. 251. l.

függésbe a Menyétes nővel. A Crespi-Madonna vékony ujjait szövőorsóhoz hasonlítja; a rosszúl rajzolt, fölfújt bal kéz ujjai tényleg ilyenek, a még rosszabbúl rajzolt jobb kéz tagolatlan ujjai már inkább hajlított drótra emlékeztetnek; semmiesetre sem áll azonban egyik kéz és egyik ujj se közel a pompás krakói kézhez, amiről a mellékelt kép mindenkit bizonynyal meg fog győzni. Azt sem értjük, miként találhatja Seidlitz a két képet annyira rokonnak az arcz képzésében. A Crespi-Madonna álla hegyesebb; az arcz ovalisa, a koponya egész alkata különbözik a Menyétes hölgytől. A megmintázásnál más eszközöket, mélyebb, élesebb árnyékokat használ a Crespi-kép mestere, Preda, mint a Czartoryski-portré művésze, Leonardo. De a belső, a lélek kifejezése is mily különböző a kettőnél! Preda Madonnáján a szem két tompa, fekete folt, mintha egy vak Mária állana velünk szemközt, a mely benyomást a dagadt s mélyen lesütött felső szempillák is elősegítik. A krakói arczképen a nyilt s tiszta, okos és bájos tekintet a hatás egyik főeszköze; az egész arczról sugárzik a lelki báj, a *bellezza spirituale*, mely a reneszánsz igazi nagy mestereinél — így különös mértékben Leonardónál — a művészi rangot félreismerhetlenül eláruló s a tanítványtól, kontár utánzótól megkülönböztető velejáró szokott lenni. S ha Gronau[1] a Menyétes hölgy tekintetét mégis merevnek mondja, ez csak azt bizonyítja, hogy ítéletét — daczára annak, hogy az eredetit ismerte — a kemény és merev, hamis foltokkal telt Braun-féle fényképből alkotta, melynek lenyomatát mellékeli is czikkéhez.

Gronaunak a krakói női képmás jobb keze arra szolgál, hogy a képet a velenczei Seminario Boltraffiónak tulajdonított Szent Családján (52. ábra) keresztűl ez utóbbi mester művének tartsa.[2] A velenczei képen Mária alakja vállig, Jézusé pedig egészben a Sziklás Madonnát utánozza. A két mellékalak közűl kivált a kopasz és csupaszképű, keserű arczkifejezésű öreg József jellegzetes alakja vall Leonardo-követőre. Boltraffio művének mondta Venturi,[3] s később Gronau is,[4] míg legujabban ugyanez író[5] «hajlandó» benne, némely durva elrajzolása miatt Boltraffio egy elveszett eredetijének régi másolatát látni, megfeledkezve arról, hogy — főként távlati és anatómiai bizonytalanságból eredő — elrajzolások Boltraffio biztos művein is[6] elő-

---

[1] Id. cz., 148. l.

[2] Id. h. — Hasonló véleményt nyilvánított már előbb Berenson (id. h.).

[3] Arch. Stor. dell'Arte VI (1893), 410. l.

[4] Monatshefte der Kunstwiss. Literatur. 1906, 207. l.

[5] Zeitschr. f. Bild. Kunst, id. cz., 150. l.

[6] Budapest, az előtérben álló csésze; Bergamo Accademia Carrara (tondo) Jézus feje és dereka, Mária emlője (53. ábra); u. o. Morelli-gyűjtemény, az ifjúkori áldó Jézuson a ruha, a jobb kéz ujjai.

51. ábra. — AMBROGIO PREDA: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.
Egykor a milanói Crespi-képtárban.

52. ábra. — GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO: A SZENT CSALÁD.

Velencze, Seminario Patriarcale.

fordulnak. Leonardo alakjaihoz való szolgai ragaszkodás, formai egyenetlenségek s az előtér párkányzatának és a rajta fekvő nyitott könyvnek kezdetleges perspektivája miatt korai művének tartjuk. Ismerve Seidlitz pan-predai hitvallását, nem lep meg, hogy a képet oly «Leonardo-utánzó» művének tulajdonítja, «a ki Predához meglehetősen közel áll».[1]

53. ábra. — GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.
Bergamo, Accademia Carrara.

Gronau helyesen figyeli meg, hogy a velenczei képen Mária jobbkarja és még inkább keze feltünően hasonlít az ú. n. Cecilia Gallerani jobbjához. Ebben igaza van. Rossz úton jár azonban, midőn ezzel a krakói képnek Boltraffio műve gyanánt való meghatározását akarja indokolni. Hasonlítsuk össze a két kezet s nyilvánvalóvá lesz, hogy a velenczei kéz halvány és erőtlen másolata a Menyétes hölgy kezének. A velenczei képen a karnak a kézbe való átmenete nincs szervesen átértve, elmaradt a csukló-

[1] Leonardo da Vinci, id. m., I 172. — JACOBSEN a Sforza-oltárkép mesterének művei közé sorozza. [Rass. d'Arte X (1910), 53. l.]

nak az a közvetítő, kapcsoló hangsúlyozása, mely a krakói képen a kéztartást természetessé, könnyeddé teszi. Látszik, hogy a tanítvány utánozza — és nem teljes eredménynyel — a mestert, Leonardot, annak krakói női képmását, a mint a kép más részeiben tanítója egy másik alkotásából merít. Hogy a velenczei képen Mária jobb keze Boltraffiónak nem saját feltalálása, az abból is kiviláglik, hogy a bal kéz merőben elütő alkattal bír, egészben húsosabb s az ujjak formáltsága és tagolása is más. Nyilvánvaló, hogy a velenczei Szent Család festője vagy komponálója (föltéve, de meg nem engedve Gronaunak még azon feltevését is, hogy a kép régi másolat) nem lehet ugyanaz, mint a ki a Menyétes hölgyet festette, mely utóbbi képnek Boltraffio műve gyanánt való meghatározása ellen a leghathatósabb fegyvert maga Gronau szolgáltatta azzal, hogy a velenczei Szent Családra a figyelmet fölhívta.

E fejtegetések módot nyújtanak a velenczei kép keletkezési idejének hozzávetőleges megállapítására is. Bizonyos, hogy a párisi Sziklás Madonna (vsz. kevéssel 1483 után, de biztosan még 1494 előtt) és az ú. n. Cecilia Gallerani (1485—86 kör.) után, valószinűleg az 1490-es évek elején, Boltraffio művészi pályájának kezdetén kellett készülnie, nem sokkal azután, hogy Leonardo műhelyébe lépett, ami kevéssel 1490 előtt történt. Nem tartunk azokkal, kik Boltraffio művészi működésének még egy korábbi szakát tételezik fel, anélkül, hogy ez időből származó műveket tudnának felsorolni. Forrási adat sincs rá. Első keltezett műve, a Louvreban őrzött *Madonna Casio* 1500-ból való.[1] Boltraffio voltakép nem volt hivatásos festő. Sírfeliratából tudjuk, hogy magas tisztségeket viselt, melyekhez bizonyára nem mint művész jutott, annál kevésbé, mert Milanóban a művészek szocziális helyzete meglehetősen alacsony volt. Leonardo hatása alatt, 22—23 éves korában próbálkozhatott először az ecsetkezeléssel, előkelő ember létére nem is kezdhette garzone-sorban, mint a reneszánsz legtöbb festője. Tényleg már Leonardo hatásától determinált korai művein — így a velenczei Seminario Szent Családján is — oly primitív rajzolási hibákkal találkozunk, hogy ezért is szükségtelen még korábbi korszakot, még kezdetlegesebb műveket feltételezni, annyival inkább, mert némelyikük — megint különös mértékben a velenczei kép — Leonardóhoz való oly szolgai ragaszkodást árul el, a milyenre tanítójával szemben csak egészen kezdő tanítvány képes, kivált olyan kiváló művész esetében, minővé később Boltraffio fejlődött. Bode[2] fölteszi, hogy Leonardo előtt

[1] Vasari—Milanesi IV 51. Képe Malaguzzi: id. m., II 297 (különös módon, mint A. Solario).

[2] Der Cicerone. Von J. Burckhardt. V. Aufl. Leipzig (1894), bearb. v. W. Bode II. T. 2. B., 745. l.

Foppa hatott rá, művészete belőle indult ki, míg Carotti,[1] a mester legrészletesebb monografiájának írója Bergognonéből származtatja. E feltételes s teljességgel csak elméleti értékű, történetileg ki nem mutatható származtatások abból a helyes megfigyelésből indulnak ki, hogy Boltraffiónak ismert korai művei közt vannak olyanok, melyeken Leonardo döntő befolyása mellett a lombard helyi mesterek csekély hatása nyilatkozik meg. Ebből azonban épp csak annyi következik, hogy midőn Leonardo égisze alatt a festészettel kezdett foglalkozni, a körülötte élő többi milanói mester működése sem kerülte el figyelmét. Egyetlen oly korai művet tulajdonítanak neki,[2] mely mentes Leonardo hatásától, Lodovico Sforzának a milanói Trivulzio-gyűjteményben lévő képmását. De ez portré és különben sem hiteles alkotása (épp úgy lehetne Preda is) s keletkezése nem tehető 1490 előtti időre, mert az 1452-ben született herczeget mintegy 40 éves korában, kevéssel Milanóból történt elűzetése előtt tűnteti fel; 1490 előtt, ha tényleg az ő műve, már azért sem készülhetett, mert formaadása, megmintázása itt jóval fejlettebb, mint leonardeszk-jellegű ismert korai művein (velenczei, Loeser-, Crespi-Madonna, bergamoi fiatal Üdvözítő). A herczeg profil-arczképére a Leonardótól függetlenül kialakúlt régi helyi arczkép-stíl üti rá félreismerhetlen bélyegét. E stíl hatását Leonardo sem kerülte, kerülhette el, a mint a krakói arczkép fekete háttere mutatja. Más tekintetben is hatott a nagy firenzeire milanói tartózkodása idején a régi lombard-iskola, kivált Bergognone és a Sforza-oltárkép mestere. Boltraffionál Foppa és Bergognone befolyásának kimutatása mellett nem ismerték fel Andrea Solario hatását, mely az arcz széles és szegletes vágásában, duzzadt kezekben, a színek megválasztásában főleg korai művein nyilatkozik meg. E részlethatásoknál nagyobb súlyt helyezünk azonban arra, hogy egész pályáján, egész művészetében az alakok csoportosítása, a szerkesztés merevsége, nem ritkán ügyefogyottsága tekintetében és a higgadt, kimért belső kifejezésben a régi lombard iskola erős hagyománya él tovább.[3]

Nemcsak a velenczei kép concretuma, de általános stílbeli okok is kizárják, hogy a Menyétes hölgy Boltraffio alkotása legyen. E mesternek hiteles érett műveiből megállapítható s rá sajátosan jellemző stíljegyekkel nem találkozunk a krakói arczképen. Boltraffio igen erős vetett árnyékokkal mintáz, melyek az arczon: áll, orr, szemöldök alatt tömören csapódnak le s élesen válnak el a megvilágított felületektől. Ez ellenkezik Leo-

---

[1] Le Gallerie Nazionali Italiane. IV (1899), 303. l.

[2] Carotti, Le Gall. Naz. Ital., id. m., IV 226; képe Malaguzzi: id. m., II 282.

[3] V. ö. Thieme-Becker, Allgem. Lexikon d. bild. Künstler. III 461.

nardónak félárnyékokban és finom átmenetekben történő s a Menyétes hölgyön is megfigyelhető megmintázási módjával. Boltraffio fényvezetése határozottabb és merészebb, mint Leonardóé. Túlon-túl széles szájain az alsó ajak körvonalát pontosan megrajzolja és a száj középső víziránYos vonaláig viszi; Leonardo azonban festményein — beleértve a krakói képet — és hiteles rajzain egyaránt a markáns középső vonal alatt az alsó ajkat csak igen finom féltónusokkal és könnyed vetett árnyékkal jelzi.[1] A tanítványnál a kezek szélesebbek, az ujjak laposabbak, mint a mesternél, az arczok szegletesebbek, ovalisuk kevésbé megnyújtott, a széles orr nagy czimpákkal és tág orrlyukakkal bír. Az általános rajzolási és megmintázási módon kívül e részleges formai sajátságokból is vonhatunk következtetést a krakói képet illetőleg, daczára annak, hogy ez arczkép, hiszen még a XVI. századi mesterek is bizonyos fokig megőrzik a portréban részleges formákra vonatkozó sajátságaikat, beléjük viszik formuláikat, úgy hogy arczképeiken — eltekintve az előadási módtól — az egyes formák nemcsak az ábrázoltra, de önmagukra is jellemzők. Tanulságos e szempontból összevetni magának Boltraffiónak Casio poétát ábrázoló arczképét (Brera; 54. ábra) a londoni Nemzeti Képtárban lévő pompás Madonnájával (55. ábra); az arcz alap- és részformái a kettőn lényegileg azonosak, pedig az egyik férfi-képmás, a másik pedig Mária-kép.

Boltraffiónak több női arczképe mutatható ki hiteles művei, első sorban a louvrebeli *Madonna Casio* alapján. Úgymint: az egykor Leonardónak tulajdonított *Belle Ferronière* (ú. n. Lucrezia Crivelli) a Louvreban; Clarice (Clara) Pusterla, előkelő milanói hölgy arczképe Del Mayno grófnő milanói gyűjteményében;[2] női képmás keztyűvel, a milanói községi képtárban (Castello Sforzesco, legato D'Adda);[3] fiatal nő arczképe a milanói Borromeo-gyűjteményben; női arczkép a paviai Malaspina-képtárban; női arczkép szürkében Isola Bellán, a Palazzo Borromeóban; női profil arczkép az egykori hamburgi Weber-gyűjteményben és a párisi Musée Andréban. Ezek a krakói képtől eltérő közös sajátságokat árulnak el; kvalitás, a művészi ábrázolás fejlettsége tekintetében a Menyétes hölgy arczképe toronymagasságban áll valamennyi fölött, beleértve a nagyhírű Belle Ferronièret is. A fejtartás, a törzs és a váll beállítása és általános formaképzése tekintetében legtöbbje a *Madonna Casio* Máriájától determinálódik. Mindegyiktől elütően mennyivel bonyolultabb a *Cecilia Gallerani* testtartása, s mily spontán könnyedséggel oldja meg a művész a nehéz moz-

---

[1] Hasonlóan jár el legtöbb esetben Preda is.

[2] Képe Malaguzzi: id. m., II 507.

[3] Képe id. m., II 264.

54. ábra. — GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO: GIROLAMO CASIO KÖLTŐ ARCZKÉPE.

Milano, Brera-képtár.

dulati problémát. Boltraffio nem tulajdonít a kéznek a jellemzésben oly szerepet, mint Leonardo, a ki ebben is Verrocchio tanítványának vallja magát. A krakói arczkép két keze épp annyira jellemzi az ábrázoltat, mint tiszta, okos tekintete és finom metszésű szája. Érzékeny idegzetű, gyöngéd lelkű nőt árul el a jobb kéz s nem csekély energiát a bal. A D'Adda-féle női portrén Boltraffio is belevonja az ábrázolásba a kezet: a húsos, puffadt, rosszúl rajzolt kéz keztyűt szorongat, — ennyi egész szerepe; a kar merev derékszögben törik meg, a kéz ügyetlenűl, csaknem középen, a has előtt van elhelyezve, a művész mindenáron láttatni akarja keztyűstől együtt. Girolamo Casiót ábrázoló hiteles férfiképmásán is látható az egyik kéz, a mely azonban itt sem áll a belső jellemzés szolgálatában, könyvön nyugszik, mintha modell-tanulmányúl volna oda fektetve; az alsó kar nem függ szervesen a felsővel össze, azt a benyomást nyerjük, mintha alulról idegen kar nyúlna a képbe. A többnyire hibásan rajzolt kezekkel vallásos tárgyu nagy ábrázolásain sem tud sokszor mit kezdeni. A velenczei Seminario Szent Családján a baloldali mellékalaknál ormótlan nagy lant rejti el azokat, a jobb oldalon, Sz. Józsefnek csak bal kezefeje látható. A római Convento di S. Onofrióban lévő freskóján a térdeplő donátor kezébe sapkát függeszt, s hasonló sapkát szorongat a milanói Brerában őrzött s ájtatoskodó párt szabadban ábrázoló képén[1] a férfialak. Mindenkép nagy távolság választja el a krakói képet Boltraffiónak biztosan attribuálható női arczképeitől. Nézzük akár a D'Adda, akár a Del Mayno-, vagy a milanói Borromeo-féle portrét, de még a legsikerültebbet, a Belle Ferronièret is: fölfedezhetjük-e rajtuk az arcznak azt a delikát belső megmintázását, a karcsú nyak könnyed megformáltságát, a mell hol enyhén gödrös, hol harmatosan hullámos felületeinek azt a sok megmintázási finomságát és bravúrját, mely a Menyétes hölgy arczképét oly kiváló művészi alkotássá avatja? A Del Mayno-arczkép duzzadt nyaka, az egykor D'Adda-tulajdonban volt Keztyűs nő feltolt, anatómiailag roszszúl elhelyezett melle ügyefogyott interpretálása a női test rejttetlen szépségeinek. Mily másképp, nehezen, odalapúlva ül a fekete gyöngysor a Keztyűs nő nyakán, mint a Cecilia Galleranién. Boltraffio egyik arczképéből sem sugárzik az a szellemi fölény, mint Leonardo krakói portréjából. A fiatalabb mester két legjobb arczképe, a költő Casio és a Szép abroncsos nő sem kivétel; annak alacsony homloka, duzzadt érzéki szája minden mást kifejez, csak fejlett értelmiséget nem, emez csak szép akar lenni, oldalt pislantó tekintete lelki tulajdonságai közül legföllebb kaczérságot árul el.

---

[1] Képe CAROTTI, Le Gall. Naz. Ital., id. m., IV 304.

55. ábra. — GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.

London, National Gallery.

Gronau,[1] meghatározásának erősítésére, Leonardo körébe tartozó három rajzot (Rosenberg, 94., 98., 103.[2] ábra) hoz a krakói képpel helytelenűl összefüggésbe. E rajzok közül csak kettő származik ugyanegy kéztől, az Ambrosianában (Rosenberg 94.) és az Uffiziben (Rosenberg 103.) őrzött női tanulmányfejek, melyeken a széles, szegletes fejforma, az erősen kimintázott szem, orr, és száj, az élesen rajzolt, szétomló hajfürtök és az erős vetett árnyékok menten elárulják Boltraffio kezét, egyúttal azonban ellentmondanak a részleteiben kevesebb plasztikai erővel, de több festői finomsággal modellált krakói képnek; különös, hogy Gronau épp a szemképzésre és a tekintetre hivatkozik, amiben talán legnagyobb az eltérés Boltraffio e két rajza és az ú. n. Cecilia Gallerani közt, még ha ennek kemény s épp a szemek körűl is hamis árnyékokkal terhelt Braun-féle fényképét nézzük is. A kérdéses harmadik rajz, a több helyütt[3] később átrajzolt windsori női fej (Rosenberg 98.) véleményünk szerint Leonardo műve; az arcz egyes formáiban, a hajlékony vonalú, karcsú nyakban, a szélső hajfürtök és a derék jellegzetesen laza, könnyed odavetésében egészen közel áll két biztosan tőle származó női fejhez, a tiszta profilban ábrázolt windsorihoz (44. ábra) és a *Madonna Litta* számára készült louvrebeli rajzhoz (45. ábra).

Emmy Voigtländer a Kunstchronik 1914/15. 39. számában egy, a stockholmi Nemzeti Múzeumban őrzött rajzot közöl, melyet a krakói kép «kétségtelen és pontos előtanulmányának» mond, s melyről továbbá azt állítja, «hogy kétséget kizárólag a milanói Leonardo-iskola körébe tartozik». (474. l.) A merész határozottsággal kimondott véleményen bizonyára mindenki csudálkozni fog, a ki a rajzot és a képet egymás mellé helyezi; az arcz kétharmad-profilba állításán és a hasonló oldalról történő megvilágításon kívül még véletlen egyezések sem akadnak a kettőn. A kisasszony csak abban volt elővigyázatos, hogy idézett czikkében a rajz mellé nem csatolta magának a képnek hasonmását. A rajz még csak nem is olasz. Az *Albertina* rajzkiadvány (IX. köt. 960. sz.) ismeretlen ó-németalföldi mester 1500 körüli műve gyanánt közli; mi, aláírva németalföldi eredetét, jóval későbbi időre, a XVII—XVIII. századra kelteznők.

Helytelen eljárás lenne a krakói képet Leonardótól a mester egyetlen teljesen hiteles arczképének, a Mona Lisának alapján elvitatni. Ez sokkal

---

[1] Id. cz., 178. l.

[2] Gronau czikkében «108. á.» (Bacchus-fej) bizonyára elnézés vagy sajtóhiba 103. á. helyett.

[3] Az arczél, szem, orr, száj, nyak körvonalaiban s némikép az arcz árnyékolásában.

később és más környezetben készült, oly időben, midőn más művészi problémák foglalkoztatták, mint első milanói tartózkodása idejében. Leonardo művészi fejlődésében nagy étappeokat tett meg. Mekkora a távolság az uffizibeli Angyali Üdvözlettől a még mindig a quattrocentoban gyökerező, de már az atmoszferikus ábrázolás eszközeit kereső Sziklás Madonnáig, ennek bizonytalan elrendezésétől az Utolsó Vacsora compositionális nagyságáig. Mily meglepő új fejlődési stádiumot jelent az Utolsó Vacsora alakjainak pozitív antropologiai, sőt Judást illetőleg valósággal antropocriminologiai tanulmányozásával szemben Mona Lisa alakján a festői probléma mellett a lelki misztérium, a sejtelmes kutatása, a minek fokozása öregkori Ker. Jánosában, az aszkéta szent asszonyosan telt, puha formáival és negédes mosolyával disharmoniára vezet, mely, pályája zárultán, mint nagy kérdőjel mered felénk.

Azt hisszük, hogy az eddigiekben elég részletesen világítottuk meg a Menyétes hölgy mesterének kérdését. A hosszas pozitív és negatív bizonyítást nem csupán az tette szükségessé, hogy Leonardo da Vincinak tulajdonított műről van szó, kinek elvégre mindössze kevés festményét ismerjük, hanem az is, hogy a képpel a szakirodalomban a legutóbbi időkben is sokat foglalkoztak.

*

Kit ábrázol a krakói női képmás?

A hagyomány Cecilia Gallerani arczképének tartja. E nő Lodovico il Moro kedvese volt. Viszonyuk az 1480-as évek elejétől a következő évtized közepéig tartott, a mikor helyét a herczeg szívében Lucrezia Crivelli foglalta el. Cecilia Gallerani nemes származású, szép és kiválóan művelt hölgy volt. «Szép mint virágszál» — írta róla egyik levelében Giacomo Trotti, a ferrarai herczeg követe. A költők viszont műveltségét dicsőítették. Finoman verselt, tudott latinúl s gazdag könyvtára volt. Lodovicótól Cesare nevű fia született, később (1498 előtt) Lodovico Carminati Bergamino grófhoz ment nőül. A Moro bukása után Mantuába költözött, hol Estei Isabella kegyét élvezte s a hol 1536-ban meghalt.[1]

A hagyománynak, mely a krakói képet Lodovico kedveséhez köti, az irodalom átalán nem ad hitelt. Nem helyeseljük a túlságos kétkedést, melylyel a modern történettudomány a hagyománynyal szemben viseltetni szokott. Nézetünk szerint erősen értékelendő benne az a történeti mozzanat, hogy — ha ingadozva is — az esemény idejéhez vezet többé-

[1] V. ö. Solmi, E.: Leonardo. Firenze, 1900. 61. l. — Seidlitz, W. v.: Leonardo da Vinci, id. m. I 151, 407. — Malaguzzi: id. m., I 500.

kevésbé vissza, s hogy ez utóbbihoz mindenesetre közelebb áll, mint a ma történő legszebb deductio. A mivel legtávolabbról sem állítjuk, hogy nem kellene a kritika teljes vértezetével fogadnunk. A történeti tényeket világosan földerítő okmányi adatok esetében is megmarad az a szerepe, hogy a dolgok lényegére és a történeti felfogás alakulására rávilágít.

A hagyományon kívül okmányi adatok is amellett szólnak, hogy a krakói képben Cecilia Gallerani arczvonásait lássuk. Bellincioni, a milanói udvar ünnepelt költője egyik szonettjében említi, hogy Leonardo lefestette a szép herczegnőt. A rövid vers párbeszéd a költő és a természet közt s «Sopra il ritracto di Madona Cecilia qual fece Maestro Leonardo» czímet viseli. A festmény az ábrázolt birtokában volt s híre eljutott a finomlelkű, a művészetért rajongó Estei Isabellához is, kinek studiolóját a mantuai kastélyban kora legkiválóbb festőinek művei díszítették, s ki az alant következő, 1493-ban kelt levélben kölcsön kérte a híres szép képet a tulajdonosnőtől. A levél magyar fordítása így szól:

«Giovanni Bellini szép arczképeit nézegetve, Leonardo művei kerültek szóba, azzal az óhajjal, hogy összehasonlítsuk őket a nálam lévőkkel. S emlékezve rá, hogy kegyedet lefestette, kérjük, küldje el ez arczképet jelen lovas útján, kit külön e czélból menesztettem útnak. Az egybevetésen kívül is örömmel fogom nézni arczvonásait s a képet az összehasonlítás után azonnal visszaküldöm stb. Mantua, 1498 ápr. 26.»

Cecilia a következő levéllel válaszolt:

«Megkaptam levelét, melyben tudatja, hogy szívesen látná arczképemet, melyet ime elküldök, de még nagyobb örömmel küldeném, ha hasonlítana rám, ami világért sem a mester hibája — mert azt hiszem neki nincs párja — hanem egyszerűen onnan van, hogy az arczkép éretlen koromban készült. Azóta annyira megváltoztam, hogy a képet velem összehasonlítva senki sem mondaná, hogy azt rólam festették. Mégis kérem, vegye szívesen jó szándékomat, ne csak az arczképet. Kész vagyok nagyobb dologban is szolgálatára lenni stb. Milano, 1498 ápr. 29.»[1]

E szellemes, fínom levél írójára könnyen rá lehet ismerni a krakói arczképen, melyre pompásan talál Bellincioni szonettjének ama jellemzése is, hogy «valamire hallgatni látszik s nem beszélni». Az azonosítás akadályának tartották,[2] hogy se a szonettben, se a két levélben nincs szó a menyétről, melyet a krakói kép ábrázoltja karjában tart. Mi ezen nem akadunk

---

[1] Luzio, A.: I precettori di Isabella d'Este. Ancona, 1887. 97. l. — Arch. Stor. dell'Arte I (188), 45., 181. l. — Uzielli, G.: Leonardo da Vinci e tre gentildonne milanesi nel sec. XV. (La Letteratura, 1890., 2., 4., 6., 7. füz.)

[2] Malaguzzi: id. m., I 512.

fenn, mert a kis állat járulékos része a képnek, s mert egyik forrás sem akart leltári leírást adni. Gátló érvül hozták fel magát azt a körülményt is, hogy a krakói hölgy menyéttel van ábrázolva, mondván, hogy a menyét, a luxuria jelképe nagyon kevéssé lovagias megtiszteltetés lett volna a festő részéről előkelő nővel szemben.[1] Ez okoskodás sem állja meg helyét, először, mert nem tudjuk, vajjon a menyét tényleg jelkép akart-e lenni, vagy egyszerűen kedvencz állatja volt az ábrázoltnak, másodszor pedig mert a luxuria ama kor felfogása szerint nem volt becstelen dolog s jelképe egy sokat szeretkező, számos törvénytelen gyermekkel bíró fejedelem kedvesével szemben se sértés, de még gyöngédtelenség számba se mehetett.

A szonettből és a két levélből következtetni lehet a krakói képmás keletkezési idejére. Cecilia levelében sajnálkozik, hogy már nem hasonlít a képhez, mely sokkal az 1498-ban írt levél kelte előtt készülhetett, mindenesetre 1492, Bellincioni halálozási éve előtt. 1491 februárjából van rá adatunk,[2] hogy a herczeg a krakói képen még karcsú Ceciliától elhízottsága miatt elhidegűlt. Minthogy viszonyuk a 80-as évek elején kezdődött, a kép keletkezését milanói tartózkodásának első szakára kell tennünk, ha a stíl miatt — ellentétben Malaguzzi véleményével[3] — nem is mindjárt a legelejére, hanem kb. 1485—86-ra.[4] Legelső milanói idejéből valónak ítéljük viszont, a párisi Sziklás Madonnával rokon erőteljes megmintázása miatt egy másik arczképét, a «Musicista» néven ismert férfiképmást (Milano, Ambrosiana; 56—57. ábra), melyet, ellentétben a ma meglehetősen általános felfogással,[5] nem habozunk a nagy mester művének tartani. Ha művei sorából mindent törlünk, ami bizonyos népszerű képeivel nem tökéletesen egyezik, mi marad hátra? Pedig sokan követik e módszert, figyelmen kívül hagyva a művészi egyéniség kifejlődésének genetikus jellegét és a forrási adatok tanuságát s csak arra ügyelve, hogy az illető

---

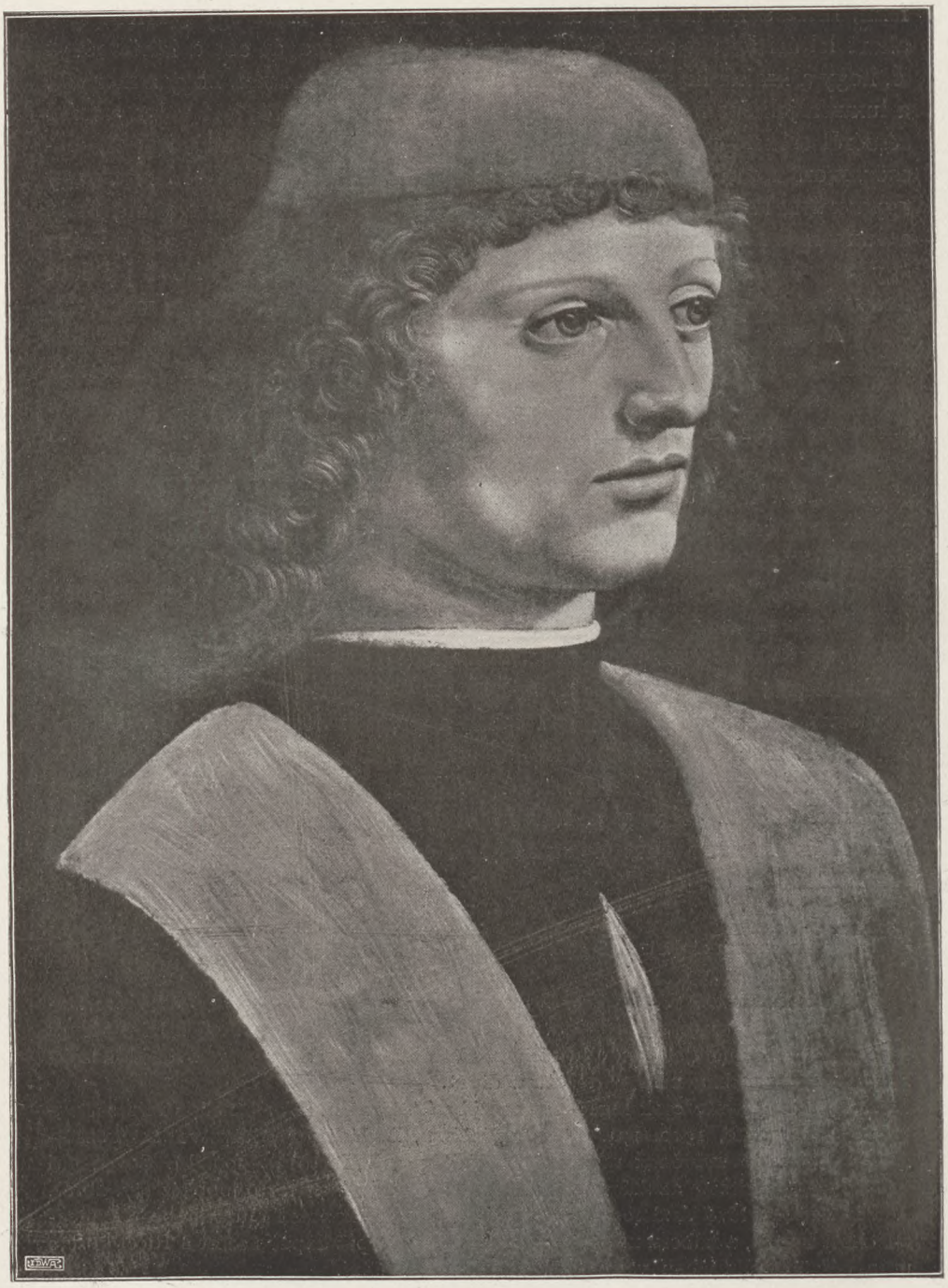
[1] U. o.

[2] Malaguzzi: id. m., I 506.

[3] Id. m., I 509.

[4] Antoniewicz (Potret Cec. Gallerani, id. cz., 3. l.) 1483—85 körüli időre keltezi. Bode pedig (porosz Jahrb., id. cz., XXXVI 190) a viselet alapján közvetlenűl 1490 utánra; ez nem elegendő kritérium, eltekintve attól, hogy oly rövid időközökben a reneszánszban nem változott a divat.

[5] Ricci eleinte csak ingadozva tulajdonította neki. (L'arte nell' Italia settentrionale. Bergamo, 1910. 174. l.), míg újabban, L. Beltramit követve határozottsággal Leonardo művének mondja (Boll. d'Arte, VII (1913), 200. l.). Cavenaghi nemrég megtisztította az átfestéstől s ekkor előtünt az írást tartó jobbkéz (57. ábra). A forgalomban lévő Anderson-fénykép az átfestett állapotot mutatja be; a megtisztított képről, a háború miatt nem tudtunk fényképet kapni s ezért a Ricci kliséje után készült tollrajzban vagyunk kénytelenek közölni.



56. ábra. — LEONARDO DA VINCI: FÉRFI ARCZKÉP. («IL MUSICISTA».)

Milano, Ambrosiana. (A kép alsó része átfestve.)

mű a művészről alkotott általános tetszetős felfogásba beleilljék. Értékelésük nem történeti, hanem esztetikai. Nem ismerik el a művészek pályájának sokszor egyenetlen voltát, mindig a legkiválóbb művek követelményét állítják fel. E módszertani kifogással korántsem akarjuk a kvalitási kritériumot halálra ítélni, kívánjuk azonban, hogy e kritériummal a biztosan megállapítható történeti, illetve művészettörténeti valóságokat ne

57. ábra. — LEONARDO FESTMÉNYE, «IL MUSICISTA», AZ ÁTFESTÉSTŐL MEGTISZTÍTOTT ÁLLAPOTBAN.

hamisítsák meg. Ha kétségtelen forrási bizonyossága nem volna például annak, hogy a firenzei dómban lévő Pietà-szoborcsoport és a Capella Paolina falfestményei Michelangelótól valók, jutna-e eszébe a *népszerű legmagasabb* kvalitás ismérvével dolgozó, esztetizáló kutatóknak, hogy e műveket a Medici-síremlékek és a Sixtusi mennyezet mesterének tulajdonítsák?

Giulio Carotti,[1] egyike a Leonardo-kutatók közt azon keveseknek,

[1] Le opere di Leonardo . . . id. m., 49. l. — Képét közli MALAGUZZI: id. m., I 514.

kik krakói képünket Leonardo művének és Cecilia Gallerani arczképének tartják, mintegy tíz évvel ezelőtt árverésen egy női arczképre bukkant, mely Cecilia Gallerani nevét viselte, s mely híres szép nők arczképeit felölelő sorozathoz tartozott. A gyönge kéztől festett arczkép azonban a Cecilia Gallerani ikonografiájának szempontjából nem sokat mond, mert a XVI. század végéről származik, s mert rajta az arcz meglehetősen sematikus. Lehetséges, hogy csak eszményi arczkép akart lenni, nincs kizárva azonban az sem, hogy Gallerani elhízott korából származó, ma elveszett arczképének későbbi rossz másolata. A Carotti-féle arczkép és a krakói kép közt valami feltünő hasonlatosság nincs, de nem lehetetlen azt sem elképzelni, hogy a krakói képmás ábrázoltja évekkel később, meghízva nagyjában hasonlított ahhoz a nőhöz, kinek vonásait a másik arczkép festője bizonytalan kézzel tolmácsolta. Semmikép se osztjuk azonban Singer[1] nézetét, ki a krakói képben és a Louvrenak a hagyomány szerint Lucrezia Crivellit ábrázoló, régebben szintén Leonardónak tulajdonított, de mindenesetre Boltraffiótól származó *Belle Ferronière*-jében azonos személyt lát.

Végső következtetésünk gyanánt állíthatjuk, hogy a krakói női képmás Leonardo da Vincinek 1485—86 tájt festett műve s valószínűleg Cecilia Galleranit, Lodovico Sforza kedvesét ábrázolja. Művészettörténetileg nemcsak arra szolgál, hogy a mester első milanói korszakát jelentős alkotással gyarapítsa, hanem arra is, hogy csak kevés műben ellenőrizhető arczképfestészetének fejlődését tisztábban láthassuk. Az Ambrosiana «Zenésze» széles, plasztikus megmintázásával, szigorúan egyéni vonásaival, objektív felfogásával még XV. századi munka, Leonardo művészetében az átmenetet képviseli Firenzéből Milanóba, akárcsak a párisi Sziklás Madonna. Cecilia Gallerani a milanói állomás. A megmintázás már nem annyira plasztikai, számol az atmoszférával. A lokális színek tompábbak. Az arcz nemcsak anatómiailag hű, hanem lelkileg jellemző is akar lenni. A művész még egyént ad, nem általánosít, de a jellemet aláhúzza. A korviseleten, fésületen nem változtat, megfigyeli a részleteket, az egyéni és korszerű esetlegest. Mona Lisa az érett firenzei fejlődési szak. A XVI. század, az új stíl. Új festői felfogás és új módja a portréábrázolásnak. Az arcz csontozata és izomzata többé nem tapintható le. Párás levegő veszi körül, melyben a részletek elmosódnak. A megvilágítás nem egyenletes, a fény és árny fínom átmenetekben vagy éles ellentétekben váltakozik egymással. A lokális színeket egybefolyó tónus váltja fel. A ruházatról lekerűl a dísz, hímzés, szalag, szóval az apró esetleges. A haj nincs a kor divatja szerint fésülve,

[1] Id. cz., 136. l.

lazán bomlik szét és hull a vállra. Az arcz is veszít egyéni voltából, inkább általános akar lenni s benne a lelki jellemzés a legmagasabb fokra hág. A művész czélja voltaképen nem Mona Lisát, Ser Piero Francesco del Giocondo nejét ábrázolni, nem egy bizonyos nőt, hanem a nőt, az általánost, a fajtát. Sejtelmes mosolyával, hunyorgató, kacsintó szemeivel, nem törődöm-grácziával keresztbe tett kezeivel: az egésznek típusos jellemzésével azt akarja mondani, hogy a női lélek rejtélyes, kiszámíthatlan, mélysége megmérhetlen, talán azért, mert igen mély, vagy mert csak felülete van. Az olasz arczképfestészet fejlődésének három nagy stáczióját jelöli e három arczkép.[1] Ráfael és Michelangelo voltak hivatva e műfaj további alakulását irányítani.

---

[1] Leonardo, okmányi adatok szerint (l. SEIDLITZ: L. d. V., id. m., II 4., 269.) Mantuában tartózkodása idején, vsz. 1500 legelején, de mindenesetre 1488 és 1500 tavasza közt megrajzolta Estei Isabella arczképét, kinek megigérte, hogy le is festi. A rajz vsz. azonos a Louvre egy ismert női profilfejével (Rosenberg, 73. ábra); a festmény nem készült el. Seidlitz (id. m., 5. l.) a Louvre rajzát, helyt nem álló érvekkel Boltraffiónak tulajdonítja. A kezekben nem találja a Leonardóra jellemző idegességet, nem is találhatja, mert azok nyugodtan s a mesterre igazán jellemzően egymásra vannak téve s különben is csak részben láthatók. Az arczkifejezés szerinte nem elég szellemi, a mely kifogás éppenséggel érthetetlen, hiszen a rajznak a báj mellett fő vonzóereje az okos és megértő tekintet. Az árnyékolást is helytelenűl mondja az erős vetett árnyékokkal dolgozó Boltraffióra jellegzetesnek, s a test formaadását sem találjuk oly veszélyesen tömegesnek, mint Seidlitz. A Louvre-rajznak tanítványi kéztől eredő, kemény másolatát (Rosenberg 74. á.) az Uffizi őrzi. Leonardo rajzai közt számos arczképszerű tanulmányfejjel találkozunk, melyeket nem volna hálátlan feladat portréművészetének vizsgálatába módszeresen belévonni.

VERONAI ISKOLA

XVIII. TÁBLA. — MICHELE DA VERONA: BRUTUS ÉS PORCIA.

Krakó, Czartoryski-képtár.

MICHELE DA VERONA.

(Szül. 1470., megh. 1544.)

Brutus és Porcia.

(XVIII. tábla.)

Jobbra az oszlopcsarnok alatt áll Porcia, a ki késsel megsebezte lábát, hogy jellemszilárdságának bizonyságát adja s mellette álló férjét, Brutust az összeesküvés titkának elárulására kéri (Plutarchos Brutus LXIII, 13. és Cato min. 73.). Balról két szolgáló siet ijedten elő, hátrább férfi áll csudálkozva (nem Brutus alakjának ismétlése, mint tévesen magyarázták[1]).

A kép kissé fátyolozott, hamvas lilás tónusban úszik. Fő színei rózsaszínbe játszó lila, a zöld számos árnyalata fűzöldtől mély olajzöldig, szürke és kemény kék. Tompa hússzínek. Vöröses barna hajzatok. Erősen fekete pupillájú szemek. Vörös márványtalapzaton zöld porphyr-oszlopok, bronzszínű talppal, fővel és középgyűrűvel. A háttér tónusa fínoman lefokozott.

Vászon. Olaj. Mérete 150×120·5 cm.

A leltár szerint mintegy félszázaddal ezelőtt Czartoryski László Párisban vásárolta. Ugyanakkor fáról vászonra vitték át és erősen átfestették.

Z ÁBRÁZOLÁS ikonografiai alapja valószínűleg Fra Filippo Forestinek egy 1491—93 tájt, Jacobus Bergomensis «De plurimis claris sceletisque (!) mulieribus . . . .» cz. művéhez (Ferrariae, 1497) címlap gyanánt készült fametszete, mely viszont Plutarchos Brutusát és — a két szolgáló motivumát illetőleg — Boccaccio «De praeclaris mulieribus» cz. művét, illetve e mű első, ulmi kiadásának (1473) fametszetű címlapját használta fel[2].

A kép régebben a velenczei Carpaccio műve gyanánt szerepelt a képtárban, később Colasanti[3] a lombardiaiakhoz csatlakozó Bartolomeo Vene-

---

[1] I. B. Antoniewicz. Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau 1898. März. 84. l.

[2] Id. m., 83. l. (képpel).

[3] Due novelle nuziali del Boccaccio nella pittura del Quattrocento. Emporium XIX (1904), 200 — l.

tonak, Antoniewicz[1] pedig a ferrara-bolognai Lorenzo Costának tulajdonította, míg a képtár mostani őre, dr. Ochenkowski a firenzei Jacopo del Sellaio nevét íratta vignettájára. Igazi mesterére, Michele da Veronára Berenson[2] mutatott rá először, kinek e meghatározását átvette Mary Logan Berenson[3] és Schubring.[4] Ez ingadozást részben a szokatlan ábrázolási tárgy okozta. Ugyanazon festőtől többször ismételt tárgyat, mondjuk Madonnát természetesen sokkalta könnyebb mestere szerint meghatározni, mert több közeli analogia szolgál támaszúl. Itt az általános művészi jelleg, a tárgytól függetlenűl ismétlődő részletformák, a színezés, megmintázás és megmunkálás mikéntje igazítanak útba.

A veronai Michele művészetében több hatás kereszteződik. Kiindulása elvben úgy látszik Mantegnánál, az ő nyers-plasztikai realizmusában keresendő, a honnan fokonként megy át az ellenkező végletbe, a velenczeiek lágy festőiségébe. Fejlődésében így hasonló utat tett meg, mint Giovanni Bellini, ha ez az út nála nagy jelentőségű állomásokhoz nem is vezetett. Bellini átalakulása spontán, belső, egyénileg átélt volt, a veronai epigoné külső lökések hatása alatt ment végbe. Michele da Verona korai szakában Domenico Moroneval árul el, különösen az arcztípusok képzésében rokonságot. Elbeszélő hajlama később Carpacciora tereli figyelmét, kinek hatása tartóssá lesz művészetében (l. kivált a velenczei Museo Correrben levő csataképét).

Morone és Carpaccio hatását művészetében többen felismerték. Más hatások is érték azonban, melyek éppen krakói képén nyilatkoznak meg a legszembetünőbb módon. Foppa hatása az emberi alak és a színezés, Giovanni Bellinié pedig a táj képzésében. Bár arcztípusai általában Moroneból származtatandók, kialakulásukban Foppának is volt része, a mint kivált a balról második szolgálón (domború homlok, kissé duzzadt felső szemhéj és orcza) és az egymáshoz igen hasonló két férfin megfigyelhető, kiknek arcztípusa Foppa brerabeli Sz. Sebestyén-freskójának (58. ábra) hátsó alakjával rokon. A két szolgálónak eleven izomzatú, vékony ujjú kezei Foppa másik Sebestyén-képén (Milano, Castello Sforzesco, 59. ábra) a bal-szélső íjjász kezeire emlékeztetnek. Az alakoknak formát

---

[1] Id. m., 84. l.

[2] North ital. painters . . . , id. m., 258. l.

[3] Id. cz., 26. l.

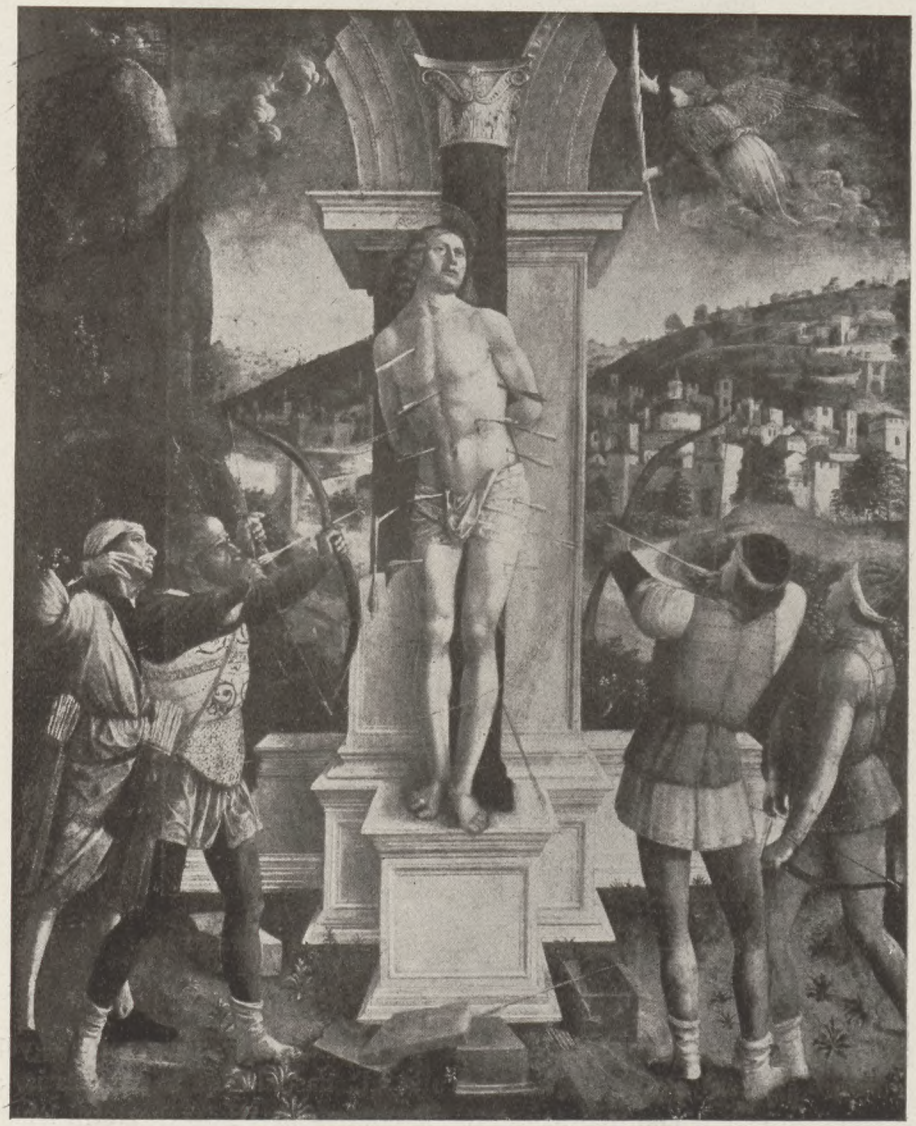
[4] Cassoni. Truhen und Truhenbilder der ital. Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. Leipzig, 1915. Textband 120—121., 376. l. Tafelband CXLIII. tábla, 677. sz. — Méretét helytelenűl közli, úgyszintén Michele halálozási évét. Ez utóbbira nézve l. Crowe—Cavalcaselle: A history of painting in North Italy. Ed. by T. Borenius. London, 1912. II 213[4].

58. ábra. — VINCENZO FOPPA: SZ. SEBESTYÉN VÉRTANUSÁGA.
Milano, Brera-képtár.

kidomborító, testhez simuló ruhája Michelenek úgy ezen, mint egyéb művein szintén Foppa hatását árulja el, hasonlókép a szinezés is, a mennyiben erre a kép mai átfestett állapota mellett következtetni lehet. Berenson[1] Bartolomeo Montagna hatását említi Michele művészetében, a minek nyomára — bevalljuk — nem tudtunk ráakadni.

A tájképre mindig nagy gondot fordított. Korai művein Mantegna,

[1] Id. m., 258. l.



59. ábra. — VINCENZO FOPPA: SZENT SEBESTYÉN VÉRTANUSÁGA.

Milano, Castello Sforzesco.

a páduaiak tájképi formuláival találkozunk (Berlin, Lippmann-gyűjt.). Majd Giovanni Bellininek várakkal, erődítményekkel szegett erdős hegyeit veszi át, mint vele és sok más északolaszországi mesterrel együtt Bartolomeo Veneto, kivel a krakói festményen épp e tájképi hasonlóság miatt tévesztette össze Colasanti. Fejlődésének utolsó szakában előadási módja alakokban és tájban egyaránt, félreismerhetetlenűl a Giorgione nagy példáján festőivé lesz (Sámson és Delila a milanoi Poldi Pezzoli-múzeumban).

Így megrajzolt művészi pályáján a velenczeiekhez közeledő második korszakának elejére, a XVI. század első évtizedére kell a krakói képet

60. ábra. — MICHELE DA VERONA: KERESZTREFESZÍTÉS.

Milano, Brera-képtár.

helyeznünk, s ugyanez időmeghatározáshoz jutunk, ha a Keresztrefeszítést ábrázoló, signált és 1501-re keltezett hatalmas vásznához (milanoi Brera, 160. sz.; 60. ábra) viszonyítjuk, melynél a Czartoryski-kép tisztúltabb formákat és valamivel egyszerűbb tájképi hátteret tüntet föl. A részletformákat és a tájképet illetőleg képünk a mesternek a londoni National Galleryben (1214. sz.; 61. ábra) őrzött, bizonyára valamivel korábbi, s a brerabeli kép révén hitelesnek tekinthető Koriolán-képével árulja el a legtöbb analogiát.

Az említett londoni, milanoi (Brera) és krakói művek alapján neki tulajdonítanók a londoni Nemzeti Képtárnak, Traján történetéből vett jeleneteket ábrázoló két képét. Az egyiken (1135. sz.; 62. ábra) a császár elé siető kétségbeesett anya mozdulata és fejtartása a krakói Porciát juttatja eszünkbe. A másikon (1136. sz.; 63. ábra) a Traján lovát tartó

katona háttal álló alakja a brerabeli vásznon közvetlenül a kereszt alatt, a szemlélő felé ugyancsak háttal fordult katonának társa ; mindkét alakra jellemző, hogy a hát anatomiai részei a feszes zubbony alól erőteljesen domborodnak ki. A kerek arczok és a vékony ujjú kis kezek a művésznek, a kezeket illetőleg kivált a Koriolán-képen szembeötlő formai sajátos-

61. ábra. — MICHELE DA VERONA: JELENET KORIOLÁN TÖRTÉNETÉBŐL.

London, National Gallery.

ságai. A két kép azonban formailag hanyagabb, technikailag, a megfestésben lazább, mint Michelenek legtöbb műve, ami jórészt a kis méret-tel[1] magyarázható. A katalógusban[2] a XV. századból származó veronai iskola-művek gyanánt szerepelnek. Ugyanígy közli őket Schubring[3], aki keletkezésüket kétségkívül túl korai időre, 1470 tájára teszi. Ha ez a

[1] 13·5 × 12·5 in., = 34·3 × 31·7 cm.
[2] The National Gallery. Edited by E. J. Poynter. London, 1899. II 282.
[3] Id. m., Textband 372. l.; Tafelband CXLIV. tábla, 665. és 666. sz.

dátum helyes volna, úgy — megmaradva az általános iskola-meghatározás mellett — festőjüket Michele tanítómesterének kellene tartani. Nézetünk szerint 1500 körül készültek[1].

A krakói kép alkalmat nyújt arra, hogy általa Michele da Veronának, Lederer Sándor budapesti gyűjteményében lévő egy vonzó festményét (64. ábra) jobban megértsük, s meghatározásához adalékot szolgáltassunk. A kép[2] érett nőt félalakban, a nézővel csaknem szembe fordulva, élet-

62. ábra. — MICHELE DA VERONA: JELENET TRAJÁN TÖRTÉNETÉBŐL.

London, National Gallery.

[1] A leghatározottabban törűljük művei sorából a berlini Frigyes-múzeumnak Jason és Medea históriáját ábrázoló s ott a ferrarai iskolába sorozott képét (1175. sz.), melylyel Berenson (id. h.) és nyomában Schubring (id. m., Textband 374—75. l., Tafelband CXLVIII. tábla) vélte műveinek számát gyarapítani. Gyönge, erőtlen munka a velenczei Lazzaro Bastiani ugyanazon követőjétől, kitől a velenczei S. Alvise-templom ó-testamentomi sorozata származik (képük MOLMENTI, P.: La storia di Venezia nella vita privata. V. Ed. Parte I. Bergamo, 1910, 290. l. és SCHUBRING: id. m., Tafelband CLXI. tábla).

[2] Vászon. Olaj. Mérete 65 × 82 cm.

nagyságban ábrázol. Fejét kissé jobbra hajtja, s bal felé néz. Bal kezében egyenes kardot tart, az alsókar közepéig látszó jobbja lecsüng. Az ó-szövetségi Judit ez, amint kilép Holofernes sátrából. Egyik kezében a pallos; a másik, függőleges tartásban úgy van elképzelve, mintha az asszir hadvezér levágott fejét markolná. Ezért a jobb kéz tartásából esetleg arra lehet következtetni, hogy a kép eredetileg nagyobb lehetett. Újabban tévesen Sz. Jusztin alakját vélik benne látni[1], a kinek szokásos jelvényei közűl

63. ábra. — MICHELE DA VERONA: JELENET TRAJÁN TÖRTÉNETÉBŐL.

London, National Gallery.

[a királyi származást feltüntető korona, a vértanuság pálmája, az egyszarvú (unicornis)] egy sincs jelen[2], nem is említve, hogy feje körűl hiányzik

[1] BERNARDINI, GIORGIO: La quadreria Sandor Lederer a Buda-Pest. L'Arte IX (1906), 98. l. — BERENSON: id. h.

[2] Sz. Jusztin keblébe döfött kard által lelte mártir-halálát, de nem ezen, meglehetősen általános jelvénynyel szokták ábrázolni. L. Pordenone és Moretto képeit a bécsi udv. képtárban s Paolo Veronese festményét a róla elnevezett páduai templomban (S. Giustina).

bárminemű dicsfény. Valaha Giorgine művének tartották[1], míg a bambergi Buchner-gyűjtemény árverési katalógusában a Bayersdorfer tanácsára Cavazzolára keresztelték el.[2] Bambergből a berlini Schönlang-képtárba, s innen a Lederer-gyűjteménybe került. Jelenlegi tudós tulaj-

64. ábra. — MICHELE DA VERONA: JUDIT.

Budapest, Lederer-gyűjtemény.

donosa, s nyomán Bernardini[3] kételyt támasztott a Cavazzola-elnevezéssel szemben. Berenson[4] jegyzékében már mint Michele da Verona művét említi.

---

[1] Berlepsch u. Weiser. Katalog der Sammlung Buchner in Bamberg. Bamberg, 1891. 833. sz. Képpel a 86. l. után. Helyesen mint Judit.

[2] Id. h.

[3] Id. h. — B. a képben Cavazzolával épp elenkező sajátságokat lát, más meghatározást azonban nem ajánl.

[4] Id. h.

A Lederer-féle női fej ugyanaz a telt, kövérkés, némi tokával biró női típus, mint a melyet, arczélbe állítva a krakói kép Porciáján látunk. A fésület és a haj színe is hasonló. Judit típusa azonban fejlettebb, mintahogy a budapesti kép a krakóinál mintegy 15 évvel későbbi időre, a XVI. század második évtizedére keltezendő. Az egész alak kikerekedett, meggömbölyödött, megvállasodott, a kéz megerősödött. A ruharedőzet, hasonlóan a Czartoryski-képhez sok párhuzamost és megtöretlen egyenest tüntet fel, az éles szegleteket, a mester érettebb stíljének megfelelően még jobban kerüli. A színezés itt is lilára, a köpeny lilájára van hangolva, a tónusok azonban mélyebbek és teltebbek, mint a Foppa és Morone fakóbb színezésének régi hatását tükröző krakói képen. Az előadásmód festőibb, a félárnyékok puhábbak. Giorgione beavatkozása már megtörtént, midőn ez a kép készült. Nem volt egészen értelem nélkül, ha egykor Giorgione művét látták benne.

Michele da Verona elsősorban történeti festő volt s tárgyát gyakran az ó-kori történelemből választotta. Ha történeti felfogása nem is emelkedett nagy magaslatokba, jeleneteit világosan s nem egyszer ötletesen, a sablontól eltérően tudta előadni. Krakói művén is az alakok elhelyezése világos, élet lüktet bennük, csoportosításukban ritmus rejlik. Az egymáshoz simuló két főalak beállítása reliefszerűen tiszta, jellemzésük taglejtésben és arczjátékban egyaránt sikerült. Nem értjük, miért tartja M. Logan Berenson[1] Brutus jellemzését nevetségesnek. Nem nevetségesebb-e az angol írónő jellemzése magáról a képről, a mely szerinte Michele «legkevésbé klasszikus és legnémetebb műve?» Miért német és miért kellene benne a tárgyon felül klassziczitásnak lakoznia, holott a mester művészi fölfogásában, ábrázolási módjában a klasszikai, az antik elem sehol szerepet nem játszik?

[1] Id. h.

VELENCZEI ISKOLA

XIX. TÁBLA. — LORENZO VENEZIANO: SZENTEK. (NAGY OLTÁRKÉP RÉSZLETE.)

Krakó, Czartoryski-képtár.

LORENZO VENEZIANO.

(Kimutathatóan működött 1345—72 közt.)

Mária koronázása és szentek.

(Részlet a XIX. táblán.)

Csúcsíves polyptychon. A középső mezőben, narancssárga függöny előtt Krisztus a mennyei koronát helyezi Mária fejére; a jelenet fölött, arany csillagokkal telehintett sötétkék égben angyalok bukkannak elő. Jobbról és balról, arany háttér előtt 4—4 szent egész alakja sorakozik. A sötét arczszínekben zöldes reflexek játszanak. Krisztus és Mária orczáján piros rózsák gyúlnak ki. Fő színek: élénk, erős bíbor, karmin, olajzöld, nyers kék. Az arany alap rózsaszín gipszszel van alámunkálva.

Fa. Tempera. A középső mező méretei 60×111 cm., az oldalsóaké egyenként 29×83 cm.

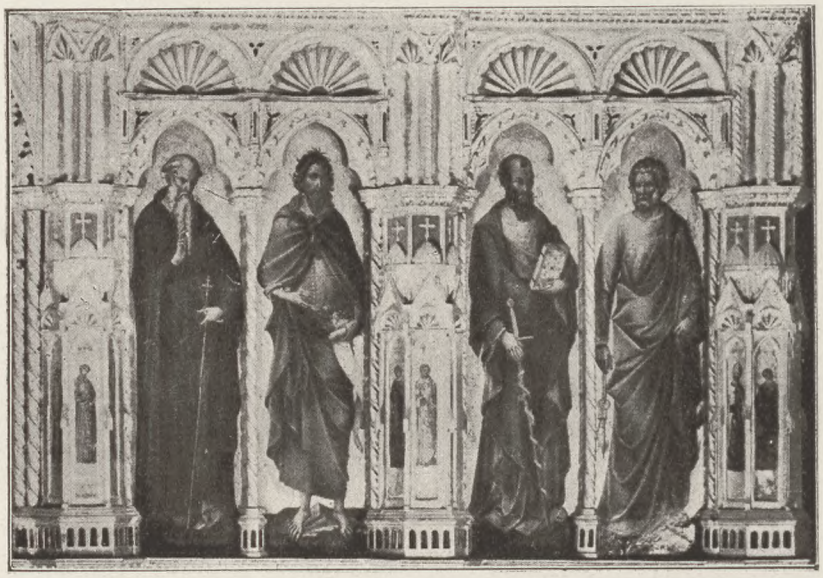
Rongált, karczolt, a festék sok helyt nagyobb felületeken lepattogzott. Átfestések főként Sz. Lőrincz és Sz. Lucza arczán és kezén, remete Sz. Antal kezén és Sz. Fülöp fején tűnnek föl.

Csak egy töredék képét van módunkban mellékletünkön közölni.

A KÉP LORENZO VENEZIANO művészi fejlődésének középső szakából származik. Az alakok nem oly hosszúak, mint a velenczei Accademiában lévő s 1357-ben készült oltárképén (65. ábra), első ismert művén. A ruharedők kevésbé kemények és élesek. A ruhaszegély vonalvezetésében itt-ott gotikus érzék nyilatkozik meg, s gotikus kilendülés jellemzi némely alak tartását. Az arcztípusok is keresztúton állanak Bizáncz és a gotika közt. A női arczok fejlettebbek, mint a férfiaké; fésületük is különbözik a bizánczi előírástól. A kép nem sokkal készülhetett a mesternek a kulcsátadást ábrázoló, s 1369-re keltezett műve (Velencze, Museo Correr) előtt, melyen a trónoló Krisztus típusa fejlődött kiadása a krakói kép Sz. Jakabjának, s melyen a redőzet már hangsúlyozottabban gotikus, az alakok

pedig zömökek, a fejek szélesek korai műveinek hosszú, keskeny arczú és nyúlánk termetű alakjaihoz képest.

Lorenzo Veneziano gotikus átalakulásában nagy szerepet kellett játszania bolognai tartózkodásának, sőt valószínű, hogy a gotizáló elemek egyáltalán a bolognai iskolából, s elsősorban Vitale da Bolognától kerültek művészetébe. Velenczében akkor még nem is lehetett alkalma azokkal megismerkednie.



65. ábra. — LORENZO VENEZIANO: SZENTEK. (RÉSZLET.)

Velencze, Accademia di Belle Arti.

Bolognai működésének részleteit mindezideig homály borítja s a velenczei festészetnek legújabb, egyébként igen alapos történetírója, Testi[1] sincs róluk kellően értesülve. Forduljunk mindenekelőtt a forrásokhoz. Míg a velenczei Ridolfi[2] hallgat Lorenzóról, addig a hasonló korbeli bolognai írók bőven megemlékeznek róla s Bolognában készült annyi művét ismerték, hogy velenczei származása daczára a *da Bologna* mellék-

---

[1] TESTI, LAUDEDEO: La storia della pittura veneziana. Bergamo. Parte I 1909. Parte II 1915.

[2] RIDOLFI, CARLO: Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illvstri pittori veneti e dello Stato. 1. kiad. Venezia, 1648.

névvel illették. Lehet, hogy nem is tudtak származásáról, mely huzamos bolognai tartózkodása alatt elhomályosulhatott, de a városnévvel való megjelölés nem is jelentette mindig a származást, a születési helyet. Az ugyancsak XIV. századi ID. CRISTOFORO DA BOLOGNA-t a ferrarai források CRISTOFORO DA FERRARA-nak mondják, mert e városban is működött. Lorenzo Costát, a nála nem sokkal fiatalabb Lamo, ugyanegy művében, a Graticolában[1] ferrarainak, majd mantuainak mondja, mert Ferrarában született s élete utolsó szakában Mantuában dolgozott, bár működésének java Bolognára esett. Bumaldi,[2] Masini,[3] Malvasia,[4] Baldinucci,[5] Oretti[6] LORENZO DA BOLOGNA néven ismerik. Zani[7] két festőt csinál belőle, LORENZO DA BOLOGNA-t és LORENZO DA VENEZIA-t s Lanzi[8] az első, ki tisztában van származásával s mint Bolognában is működött velenczei festőről ír róla. Lanzi ugyanis a régi bolognai Hercolani-házban látta egy «manu Laurentii de Venetiis, 1368» föliratu s azóta eltűnt művét,[9] mely egyik bizonyítékát szolgáltatja annak, hogy Lorenzo Veneziano és Lorenzo da Bologna tényleg egy és ugyanazon személy volt. További bizonyítékul hivatkozunk Bolognában fönnmaradt műveire : oltárkép alsó része a S. Giacomo Maggiore-templomban és egy-egy szent félalakja az áll. képtárban (271., 272. sz.), melyek ugyan nincsenek signálva, de stíkritikailag biztosított műveinek tekinthetők, sőt a S. Giacomobeli töredék bizonyos fokig forrásilag is kimutatható. Ez utóbbi a S. Giacomonak, a Cari családtól 1408-ban emelt kápolnájában áll, mint két alsó sora azon, soronkint 5—5 képet számláló politticónak, melynek három felső sorát 1420-ban Jacobo di Paolo festette. Eredetileg teljes oltárkép gyanánt a főoltár számára készült,

---

[1] Id. m.

[2] Minervalia Bononiae, seu Bibliotheca Bononiensis, cui accessit antiquorum pictorum, et sculptorum bonon. brevis catalogus. Bononiae, 1641. 240. l.

[3] MASINI, ANTONIO: Bologna perlvstrata. Terza impressione. Bologna, 1666. I 632.

[4] Id. m., I 27.

[5] BALDINUCCI, FILIPPO: Opere. Notizie de' professori del disegno. (Edizione delle opere classiche italiane:) Milano. IV (1811), 382 l. (Malvasia kivonatát adja.) — 1. kiad. Firenze, 1681—1728 (részben posthumus).

[6] ORETTI, MARCELLO: Le pitture nelle chiese della Città di Bologna. Bologna, 1767. — Kézirat. Bologna, Közs. Könyvtár. Ms. Erc. N. 30. — S. DOMENICO alatt.

[7] ZANI, PIETRO: Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti. Parma. Parte prima. Vol. IV (1820), 135. l.; vol. XIX (1824), 101. l.

[8] LANZI, LUIGI: Storia pittorica della Italia. 6ª ediz. Milano, 1823. III 17., V 17.

[9] ZANInak (id. m., P. p., XIX 101.) egy följegyzése valószínűleg ugyane kép teljes feliratát adja: «1368. Die quarta Mensis Maii explicitum fuit hoc opus pictura manu Laurencii de Veneciis.»

Baldaninak[1] egy meg nem nevezett forrása szerint 1346-ban, Riccinek[2] ugyancsak bizonytalan eredetű állítása szerint pedig 1368-ban. Baldani dátuma jóval korábbi annál, a melyet Lorenzo da Venezianóra nézve, mint legrégibb ismert időpontot föl szoktak venni. A velenczei Accademiában lévő, 1357-ben készült oltárképének (10. sz.) keltezését tekintik ma működése legrégibb ismert idejének, melyet Testi[3] sok valószínűséggel még egy évvel próbál visszatolni. Tekintetbe véve egyfelől, hogy az 1357-iki polyptychon már fejlett művész kiváló alkotása, másfelől pedig azt, hogy Lorenzo legkésőbbi biztos adata 1372-ből való,[4] föltehető, hogy már jóval első fönnmaradt keltezett műve előtt működött.

Baldaninak a S. Giacomo Maggiore főoltárképére vonatkozó korai keltezése kérdéses marad mindaddig, míg eredetét nem ismerjük. Módunkban van azonban Lorenzo Veneziano működését illetőleg egy még korábbi, kiadatlan forrási adatot közölni. Marcello Oretti ugyanis a régi bolognai művészetre vonatkozó, a XVIII. század harmadik negyedében készített s több kötetre rúgó kéziratiban följegyzi, hogy Lorenzo 1345-ben a bolognai S. Domenico kolostori udvarában (chiostro) falfestményt készített, mely forrásunk idejében még fönnállott.[5] Ugyanott más XIV. és XV. századi festők is dolgoztak, a festményekből azonban, leszámítva a XIV. századi Lippo di Dalmasio Magdolnáját és a XV. század elején (1410—15 körűl) működött Pietro di Giovanni Tovagli (Petrus Johannis de Tovaglis) fölfeszített Krisztusát Sz. Lőrinczczel és donátorral, csak fölismerhetetlen roncsok maradtak fönn. Oretti meglehetősen kései forrás ugyan, de kétségkívül a legtöbb hitelt érdemli a nagyszámú XVII—XVIII. századi bolognai műtörténeti írók közül; nagy szorgalommal, topografiai rendben jegyezte föl a bolognai művészek s különösen festők alkotásait, s levéltári

---

[1] Baldani, Renato: La pittura a Bologna nel secolo XIV. *Documenti e Studi* editi dalla *R. Deputazione di Storia patria per la Romagna.* Bologna. Vol. III (1908), 475. l. jegyz.

[2] Ricci, Corrado: Guida di Bologna. Bol., 1907. 105. l.

[3] Id. m., I 210.

[4] A Louvreban őrzött Madonnájának (s. n.), a föliratból előtűnő keletkezési ideje. Sign.: M·CCC·LXXII·MESE·SETEBRIS·LAVRECI·D·VENETIS·PISIT· Nem lehet megállapítani, vajjon az a *Lorenzo pentor da Santa Marina*, kit egy 1379-i okmány említ, s aki ez évben 400 lírát adományoz a chioggiai csata czéljaira, azonos-e a mi Lorenzónkkal. Caffi, s nyomán Testi azzal a *Lorenzo di Nicolò*-val próbálja azonosítani, kinek neve, ugyancsak festő atyjának 1365-i végrendeletében fordul elő. V. ö. Testi: id. m., I. 133—34., 179., 210.

[5] Id. h. — A följegyzés így szól: [S. Domenico.] «Chiostro: Muro. 1345. Lorenzo da Bologna.» — Baldinucci (id. h.) szerint Lorenzo 1340-ben «virágzott».

adatokat (anyakönyvek, czéhbejegyzések, építési körülmények stb.) is felhasznált. Lelkiösmeretességében annyira megy, hogy minden esetben megjegyzi, ha eltűnt vagy tönkrement, tehát tőle már nem látott művet említ. Oretti hitelességét e kérdésben növeli, hogy Lorenzo e freskójáról, az évszám mellőzésével a száz évvel korábbi Malvasia is szól,[1] s megemlíti továbbá, hogy a bolognai conventualis barátok[2] kolostorában is festett falra s hogy ezek templomának, a S.-Francescónak sekrestyéjében Madonnát a kis Jézussal, Jóbbal és Kristóffal ábrázoló képét látta.

Még korábbi forrás, Masini,[3] követve Malvasiától és másoktól hírt ad róla, hogy a városon kívül fekvő Mezzaratta-templomban[4] is működött mint falfestő. Az egyhajós kis templom a XII. században épült.[5] Falait a bolognai trecentóra kiváló fontossággal bíró s az ó- és újszövetségi szentírásból merített falfestmények borítják, melyeket Vitale *(V. dalle Madonne)*, Simone *(S. dei Crocefissi)*, Jacobo Avanzi, Jacobo di Paolo, az idősebb Cristoforo, a velenczei Lorenzo és talán a ferrarai Galasso készítettek, s melyek nagy része — Simone, Jac. Avanzi és Jac. di Paolo signaturáival együtt — máig fönnmaradt.[6] Lorenzo falképei a jobb oldalon, a legalsó sorban foglaltak helyet s Dániel könyvéből vett jeleneteket ábrázoltak.[7] Korán tönkrementek, úgy, hogy már a XVI. században olajjal restaurálták őket,[8] ami azonban pusztulásukat még jobban siettette. Malvasia idejében már roncsok voltak. Aláírásukat : «Laurentius f.» még látta az 1792-iki bolognai Guida szerzője,[9] Lanzi pedig Dánielt az orosz-

---

[1] Id. h.

[2] RR. PP. Conventuali. A mi nyelvhasználatunk szerint minoriták.

[3] Id. h.

[4] Madonna di Mezzaratta (= di mezza strada), Casa di Mezzo, vagy még S. Apollonia.

[5] A XIX. sz. 2. felében, a mellette lévő villával együtt — mely egykor a *Compagnia de' Battuti* zarándok-kórháza volt — Marco Minghetti olasz földmívelési miniszter és műtörténeti író tulajdonába került, kitől özvegye, Donna Laura Minghetti örökölte.

[6] A főoltáron Madonnát, térdén a kis Jézussal és kis alakokkal (valószínűleg a Comp. de' Battuti tagjai) ábrázoló, ma már eltűnt kép állott, mely hátán «Cristofano [= Cristoforo sen.] 1380» fölirattal bírt. V. ö. Gatti, Giacomo: Descrizione delle più rare cose di Bologna. Bologna. 1845, 194. l.

[7] 1792-i bolognai Guida, 397. l. — Crowe-Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Max Jordan. Leipzig. II (1869), 378. l.

[8] Malvasia: id. h.

[9] Id. h.

lánbarlangban ábrázoló részletet.[1] Azóta teljesen eltűntek. Egy XVII. századi kézirat szerint[2] Lorenzo 1360-ban festette őket s e forrás szavahihetőségére jó fényt vet, hogy a kézirattól a többi festő ottani működésének időpontjául említett évszámok[3] — talán a még nem eléggé ismert ferrarai Galassot kivéve — megfelelnek az életükre vonatkozó, legújabban kiderített levéltári adatoknak.

Lorenzo Veneziano működésében ekként a jelentéktelen epizódnak vélt bolognai tartózkodás fontos fejezetté bővül, mely lényegesen módosítja életének és művészi fejlődésének eddig ismert képét. Első nyoma Bolognában 1345-ben van, az utolsó 1368-ban. Két évtizednél hosszabb időt töltött tehát ott megszakításokkal, közben Velenczében (1357; nagy oltárkép, Accademia, 10. sz. —1359; Sz. Katalin miszt. eljegyz., u.o., 650. sz.) és Vicenzában (1366; oltárkép a székesegyházban) működve.[4] Kevéssel 1368, az egykor Hercolani-birtokban lévő kép megfestése után térhetett vissza végleg Velenczébe. 1369-ből származik a Correr-múzeumban őrzött, stílben tiszta bizantino-velenczei képe, 1371-ből a velenczei Accademiának az Angyali Üdvözletet szentekkel (9. sz.), illetőleg Sz. Pétert és Sz.

---

[1] Id. m., V 17. — A jobb oldali fal legalsó sorában — a hol Lorenzo dolgozott — csak egy elmosódott jelenet maradt fönn, mely Rebeka mennyegzőjét (Mózes I. kve) ábrázolja, s mely már XV. századi festő műve, talán ugyanazé, kit a források Galassonak hisznek. CAVALCASELLE még több jelenetet láthatott e zónában, azonban egyenkint nem említi őket. Mint a többi sorok, jobb és bal oldalt egyaránt, úgy ez sem volt egy festő műve. TESTI (I 179.) úgy látszik a Rebeka-freskót nézte a Lanzitól említett oroszlánbarlang-jelenetnek, ha ugyan egyáltalán járt a Mezzarattában, melyről, a rávonatkozó forrás-irodalommal együtt különben is zavaros fogalmai vannak. Következetesen a nem létező 1592-iki Guidáról beszél s Lanzi egy sajtóhibájából egy újabb Lorenzo festőt (Laorentius) hajlandó csinálni. Szerinte a Mezzarattában nem Lorenzo Veneziano, hanem egy hasonló nevű bolognai festő dolgozott s így, Zanit is túlszárnyalva, a XIV. században Bolognában működő három Lorenzo nevű festőt tételez fel, Lorenzo da Bolognát, Lorenzo Venezianót és Laorentiust.

[2] Idézi az 1845-iki Guida (193. l.), CAVALCASELLE (id. h.) és MILANESI, Vasari annotatora (II 141[1]). A kézirat a *Compagnia del Buon Gesù* statutumaihoz volt csatolva s e czímen talán még megtalálható lesz a bolognai áll. levéltárban, a hol a föloszlott rendek és egyletek iratait őrzik.

[3] «1350, Vitale pittore. 1360, Lorenzo pittore. 1380, Cristoforo pittore. 1390, Galasso.» — MASINI (id. h.) 1380-ra, LANZI (id. h.) pedig 1370 körüli időre teszi Lorenzo működését a Mezzarattában. — VASARI, a Mezzarata-freskókról beszélve Lorenzót nem említi s önkényesen és helytelenül állítja azok keletkezési ideje gyanánt az 1404. évet. (Id. kiad., II 140—141.)

[4] Egykor veronai magántulajdonban volt egy, azóta eltűnt s «MCCCLVI hoc opus Laurentius pinxit» föliratú képe, melynek keletkezési helyéről mit sem tudunk, míg a föntiekről joggal föltehetjük, hogy azon városokban készültek, melyekben ma is láthatók. V. ö. MAFFEI, S.: Verona illustrata. Milano, 1826. III 227.

Márkot (5. sz.) ábrázoló festménye, 1372-ből pedig louvrebeli Madonnája. Ezentúl nincs róla hírünk. Velenczében egyhuzamban rövidebb időt töltött, mint Bolognában s ez az oka, hogy a régi velenczei források jóval kevesebbet tudnak róla, mint a bolognaiak.

Bolognában ma fönnmaradt művei azt bizonyítják, hogy még mint erősen bizantinizáló művész ment oda.[1] A velenczei festészetben ekkor még a bizánczi formák uralkodtak. A nála 1—2 évtizeddel idősebb *Maestro Paolo*, az első némikép jelentékeny velenczei festő, még alig változtat a bizánczi sémák merevségén. Ha Lorenzónál teljes tudatossággal lépnek föl az új művészi törekvések, úgy ennek magyarázatát nem az ő egyéniségének belső, stíltermelő erejében kell keresni, mint Testi[2] gondolja, hanem a fejlődésében elég korán bekövetkezett bolognai hatásban. Mikor Bolognában megjelent, ott, a Vitale vezetésével már buzgón működött a részben sienai ösztönzéssel életre keltett új iskola, mely megtörte a bizantinizmusnak e helyütt is tartós hatalmát, s mely e munkájában értékes segítőtársat kapott az erős lendülettel felszökő helyi miniatürfestészetben. Már első datált művén, az 1357-iki polyptychonon, a középső mezőben ábrázolt Angyali Üdvözlet Máriáján, a könnyed testtartásban, a bájos arcz képzésében, a redőzetben, a köpeny nagy mustráiban fölismerhető Vitale hatása. Az oldalsó mezők alakjain még a merev bizánczi formák érvényesülnek, mintahogy a külön fülkékbe helyezett mellékalakoknál később is megmarad a bizánczi hagyományok mellett. Vitale hatása mind erősebben lép fel művészetében, s mint leszűrődött eredmény Velenczébe való visszatérése után is él benne. Sz. Katalin eljegyzését ábrázoló képén (1359; Vel., Accad.) Mária alakja az erősen hajlott nyakkal Vitale S. Martinobeli, falra festett Madonnáját juttatja eszünkbe, palástja szélének ritmikus vonalvezetése és Jézus mozdulati motivuma e mesternek a bolognai állami képtárban lévő, 1320-ban készült Madonna-képéről (203. sz.)[3] van ellesve, a hosszú, keskeny törzszsel biró kis Jézus alkata különösen a Madonna dei Denti (1349; Bologna, Davia-Bargellini-gyűjtemény)[4] bambinójával rokon, s a kecses, szelíd angyalok is, alkatban, arczban és drapériában egyaránt Vitale műveinek (Madonna a S. Martinoban és a bolognai képtárban, falfestmények a Mezzaratta bejárati falán, a ravennai S. Maria in Porto Fuori-ban és a pomposai apátsági templom apsisában) hatását árulják el.

---

[1] Korai velenczei szakából való az esztergomi prímási képtárban őrzött kis képe, mely Sz. Pált félalakban, bizantinikus modorban ábrázolja. A régi katalógusban, 45. szám alatt mint «Ismeretlen».

[2] Id. m., I. 208.

[3] Képe Gerevich: Rass. d'Arte VI (1906), 164. l.

[4] Képe Gerevich: Rass. d'Arte X (1910), 30. l.

Utolsó ismert s egyben legérettebb művén, az 1372-ben festett Louvre-Madonnán Mária hajlékony, ritmikus testtartása a kilendülő jobb csípővel és bal vállal, a hosszú, hengerded nyak, az erősen balra fordított fej és ellenkező irányba szegzett tekintet, a finom, rövid orr, szelíd szemek, a negédesen fölfelé csucsorított száj Vitale Madonna dei Dentijét tételezik fel. Vitalénak Lorenzo művészi fejlődésére gyakorolt e döntő hatását annyival könnyebb megmagyarázni, mert együtt dolgoztak a Mezzaratta-templom, a minorita- és a dominikánus-kolostor falfestményein.[1]

A gotikus, még pedig sienaiasan gotikus elemek Lorenzo művészetébe nem is juthattak más úton, mint Bolognán keresztül. A Velenczével szomszédos Páduában dolgozó Giotto iránt úgy ő, mint általán az egész velenczei festészet érzéketlen maradt. A Giotto nyersen valószerű, drámai felfogása egyébként is különbözik attól, ami Lorenzo személyében lökést adott a velenczei festészet új fejlődésének. A «hegyeken túli», első sorban rajnai gotikának Lorenzo művészetében még nyoma sincs, azt majd Jacobello del Fiore és Giambono fogja a velenczei iskola számára értékesíteni. Lorenzo Veneziano gotikája olasz gotika, melyet Bologna közvetített, s mely végső elemzésben a velenczei öbölig érő utolsó hullámverése volt a duzzadó erejű sienai művészetnek. S nem csupán Lorenzo Venezianón át hatott a kora-bolognai iskola a velenczeire. A típusok és compositio tekintetében Vitale mellett a bolognai trecento másik nagy mesterével, Lippo di Dalmasióval is rokon Giovanni da Bologna működésének java része Velenczére esik.[2] A virágzó XIV. századi bolognai miniatürfestészet, főként Nicolò di Giacomo révén döntő befolyást gyakorolt a velenczeire.

A velenczei festészet bizánczi béklyóit a bolognai hatás ütötte le.

---

[1] Vitale neve még szerepel 1359-ben, egy katonai összeírásban, melybe a polgárokat 60 éves korukig jegyezték be. Azontúl nem tétetik róla említés. 1360—70 közt halhatott meg. V. ö.: Gerevich, id. cz., Rass. d'Arte X (1910), 29. l.

[2] Lanzi és Cavalcaselle a bolognaiak közé sorozza, míg újabban Moschetti, L. Venturi és Testi helytelenül a velenczei iskolába könyveli át. Bár — kivált a különálló alakokban — érezte Lorenzo Veneziano hatását, a képalkotásban, telt, szelid Madonna-típusában és a színezésben hazájától távol is megmaradt bolognainak. Főművének, a velenczei Accademiában függő (17. sz.), névvel és évszámmal (1372) ellátott Madonnájának compositiója Vitaléra (Bologna, S. Martino Maggiore) és Lippo Dalmisiira (Bologna, Collegio di Spagna) emlékeztet.

XX. TÁBLA. — CARLO CRIVELLI: REMETE SZ. ANTAL ÉS SZ. LUCZA.

Krakó, Czartoryski-képtár.

67. ábra. — CARLO CRIVELLI: KRISZTUS SIRATÁSA (PIETÀ), SZ. JEROMOS ÉS EGY NŐI SZENT.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

CARLO CRIVELLI.

(Szül. 1430—35 kör., megh. kevéssel 1493 ut.)

Remete Sz. Antal és Sz. Lucza.

(XX. tábla.)

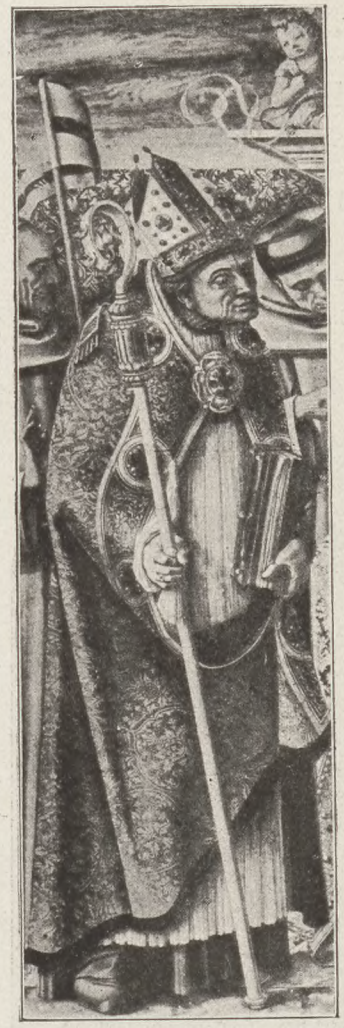
Arany alap. A két aurolea, Sz. Antal csengője, Sz. Lucza öve és nyakszegélye aranyozott gipszszel domborúan van felrakva. Tompa színek. Sz. Antal tunikája és kámzsája sötét narancssárga, köpenye sötétzöld, sapkája világos zöldes-kék. Sz. Lucza hamvaskék tunikát bíborbrokát ujjal és olajzölddel bélelt szürkés lila köpenyt visel. Sz. Antal hússzíne sötét. A női alaké világosabb, halvány; arcza váltakozóan rózsaszín és sárgászöld párhuzamos vonalkákkal van részben mintázva; haja vörösesbarna, aranysárga fényekkel. Az alsó, díszített záróléc egyszínű zöld *(a chiaroscuro)*.

Fa. Tempera. Mérete 47·5×32·5 cm. Sz. Antal bal kezén és botján, Sz. Lucza köpenyén régi átfestések. Az arany alap nagy része meg van újítva. Az egész kép baloldalt hosszában megrepedt.

A megmintázás plasztikai erélye, a korlátolt színskála, az éles metszésű, szegletes körvonalak, a hajak erősen grafikai rajza, némely részletnek aranynyal domborúan fölrakása, Sz. Antalnak zordonan aszkéta arczkifejezése, Sz. Lucza merev negéde, mind Carlo Crivellire jellemző sajátságok.

66. ábra. — CARLO CRIVELLI: SZ. JEROMOS. (RÉSZLET POLYPTYCHONRÓL.)
Ascoli Piceno, Székesegyház.

A magát befelé emésztő Sz. Antalnak nagyszerű drámaiaságú fejével a mester több képén találkozunk, így már első keltezett művén, a massa-fermanai plebánia-templom polyptychonján (1468; Sz. Gergely alakja), továbbá az 1473-ban festett ascoli-picenoi nagy oltárképen (66. ábra), a berlini képtár korai Pietàján (67. ábra), későbbi Madonnáján (68. ábra) és Sz. Bernátján (1173., 1156[A]., 1156[C]. sz.), a velenczei Accademiának Sz. Ágostont és Sz. Jeromost ábrázoló képén (69. ábra). Ez egyik legrégibb és legállandóbb típusa. A szent jobb kezének nagy energiát eláruló tartása közel azonos a berlini Madonnán Sz. Emidius jobbjának kéztartásával. Kámzsájának a bal karon előtűnő gyűrött, szabálytalan redői az ascolii oltárképen, kivált Sz. Péter alakján ismétlődnek. Crivelli női arcztípusa, Squarcionéből és Bartolomeo Vivariniből kiindúlva, a művész fejlődésének során nagy változásokon ment keresztűl. Krakói képén Sz. Lucza érdekes feje az ascoli-picenoi Madonnához (1473) s a korban és típusban hozzá csatlakozó brüsszeli (70. ábra) és egyik londoni (Benson-gyűjt.; 1472) Madonnához áll közel s e típust némileg még fejletlen állapotában mutatja be. Laposan végződő, rövid ujjaihoz, a — kivált a bal kezen — élesen megrajzolt s túlnagy körmökkel, az 1470-ben készült maceratai (Községi Képtár) Madonnán[1] kapunk korban meghatározott, közeli analógiát. Crivelli női ujjai később megnyúlnak és megvékonyodnak (így már a Benson-féle és a brüsszeli Madonnán) s az egész kéz tartása inkább keresetten kecses, mint realisztikus jelleget ölt. A jellegzetes rövidülésű jobb kéz a keltezetlen, de kétségkívül korai berlini Pietàn a jobb oldali női szent jobbjával rokon. A kronológiailag körülhatárolt e részlethasonlóságok alapján a kép keletkezési idejét 1468—70 tájára, a mesternek a Marche-vidéken való működése első idejére



68. ábra. — CARLO CRIVELLI: SZ. EMIDIUS. (RÉSZLET.)
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

[1] Eredetileg Fermoban.

kell helyeznünk. A tér látszatának mellőzése, az arany háttér is korai dátumra enged következtetni.

Mary Logan Berenson[1] a képet Crivelli osztrák származású tanítványának, Pietro Alemannónak (Alamanno, d'Alemagna) tulajdonítja. Az angol kritikusnő e meghatározása teljesen téves s Alemanno művészetének nem ismeréséről tesz bizonyságot. Alemanno, bár külsőségekben paródiává sülyesztve[2] mímeli mesterét, lényegben a krakói képpel épp ellenkező sajátságokat tüntet fel. Kifejezésben, Crivellinek az öreg férfialakoknál komor tépelődéssé fokozódó elmélyültségével szemben édeskés, erőtlen. Megmintázása, amannak plasztikai felfogásától eltérően lapos. Színezése világos, bágyadt, ellentétben Crivellinek főként korai műveivel. Körvonalai nem a jellegzetest keresik, hanem kerekségre törekszenek. Sematikus, lapos kezein a szervességet, a cselekvőséget nem érezteti. A krakói Sz. Antalnak energiától feszülő, realisztikus kezei az ő művészetében el sem képzelhetők. Ugyanez alaknak szögletes körrajzát ő bizonyára kereken összefogta volna, köpenyének szinte bronztechnikára emlékeztető, mély, gyűrött redőit ritmikus vonalakba oldotta volna fel. Crivelli is ösmeri a vonal díszítő erejét, a plasztikai elvet azonban sohasem áldozza föl érte. Alemannót, midőn Ascoliban Crivelli követőjévé szegődött, ennek művészetéből a díszesség, a dekoratív elem ragadta meg, ezt fejlesztette magában tovább s tudatosan levonva belőle minden következtetést, a mesternek egyébként erőtlen

69. ábra. CARLO CRIVELLI: SZ. ÁGOSTON ÉS SZ. JEROMOS. Velencze, Accademia.

[1] Id. cz., 26. l.

[2] A. VENTURI: Stor. VII$_3$ 398.

70. ábra. — CARLO CRIVELLI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL. Brüsszel, Képtár.

szobrászati stíljét csaknem sík díszítő stíllé alakította át. Crivelli korai műveinek (mintegy 1475—80-ig) plasztikus, nyers formai felfogásához a sötét, tompa színek illettek; később, amint a dekoratív elemek művészetében túlsúlyra jutnak, színei is világosodnak. A tanítvány lapos stíljéhez elejétől fogva világos, miniatürökre emlékeztető[1] színeket választott. Amiben a festészeti ábrázolás ama törvényszerűsége nyilatkozik meg, hogy plasztikus formák inkább sötétebb, laposabban, síkszerűebben ábrázoltak pedig inkább világosabb színskálával járnak együtt; mert a plasztikai akaratot jobban mozdítják elő, a domborúságot érzékeltető árnyékolást jobban támasztják alá a sötét, mint a nehezebb árnyékokat el nem bíró világos színek. Így Simone Martini színei világosabbak, mint Giottoéi vagy Cavalliniéi, Fra Angelicoéi mint a Masaccioéi vagy Castagnoéi, Botticelliéi mint Signorelliéi, Gentile da Fabriano vagy Jacopo Bellini művein világosabb színezéssel találkozunk, mint Mantegnánál, a redőzetet síkokra bontó Catenánál, mint Cimánál, Caravaggiónál és követőinél, mint Albaninál vagy az érett Guido Reninél. A teljesen síkábrázolássá vált középkori franczia s a hatásuk alatt álló sienai és bolognai miniatüröket sokkal világosabb színezés jellemzi, mint az erősen árnyékoló, plaszticzitásra törekvő bizánczi, vagy bizantinizáló olasz miniatüröket. És a művészi fejlődés másik végén,

[1] Thieme-Becker, Lex., id. m., I 166.

a sík felületekkel dolgozó impresszionisták — részben más okoknál fogva is — világosabb színeket használnak a romantikusoknál vagy a naturalistáknál.

M. Logan Berenson módszerileg helytelenül járt el, midőn Crivellinek 1480 utáni, érett korából származó legjobb alkotásaira gondolva, a krakói képtől megtagadta a mester kezét. Igaz, hogy ennek színtje azokhoz nem ér föl, de viszont ez korábbi művei sorába tökéletesen beleillik és stílfejlődésének az egyéni kialakulást jelentő kora-marchei stádiumát jellemzően képviseli.

Carlo Crivelli ismert tanítványai közűl Alemannónál közelebb áll hozzá testvére és munkatársa, Vittorio Crivelli, aki – szemben a krakói képpel – a díszítésben túlteng, arczkifejezésben bágyadt, megmintázásban kevésbé plasztikus, ha nem is jár a síkábrázoláshoz oly közel, mint osztrák iskolatársa. A bágyadt, szenvtelen, világúnt arczkifejezés s általán az erőtlenség Vittore művészetének főbélyege, mely őt a Vivarini-Crivelli csoporthoz tartozó többi festőtől leg-

71. ábra. — PIETRO ALEMANNO: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.

Páris, Musée des arts décoratifs.[1]

[1] Alemanno e signált művének mintájául Crivellinek a richmondi Cook-gyűjteményben őrzött Madonnája szolgált, melyet A. VENTURIval (Stor. VII$_2$ 364. l., 284. ábra) egyetértve, nem a tanítvány, hanem a mester művének tartunk. [V. ö, GNOLI, UMBERTO: Opere sconosciute di Pietro Alemanno Rass. d'Arte XI (1911), 206—207. l.]

inkább megkülönbözteti s műveit egyszeriben felismerhetőkké teszi. Abban, hogy bátyjának sokszor nyers formáit átveszi s azokat épp ellenkező lelki tartalommal tölti meg, művészetének belső ellentmondása nyilatkozik meg, ami műveibe bántó disharmoniát elegyít.

Képünkkel kapcsolatban még kevésbé jöhet tekintetbe Lorenzo és Ludovico da Sanseverino, akik szintén tanítványai lehettek, de akik az ő hatása mellett túlnyomóan megőrizték a régi marchei iskola hagyományait, s Crivelli jóval későbbi követőjéről, az ekletikus Cola dell'Amatricéről[1] sem lehet szó.

72. ábra. — CARLO CRIVELLI: SZ. BONAVENTURA, SIENAI SZ. BERNÁT ÉS SZ. DOMONKOS.

Esztergom, Herczegprimási Képtár.

Crivellinek ugyancsak kora-marchei idejéből származik egy további kiadatlan műve, melyet az esztergomi primási képtár őriz[2] (72. ábra). Sz. Bonaventura, sienai Sz. Bernát és Sz. Domonkos félalakját ábrázolja, egységes új keretbe foglalt, külön-külön deszkalapokon, melyek,

[1] Helytelenül állítja e festőről B. GEIGER (Thieme, Lex., VIII 129), hogy «Vittorio Crivellivel, Alemannóval és Lor. di (!) S. Severinóval együtt Crivelli iskolájából került ki», mert csak kevéssel ennek halála után, 1485—90 tájt született. Bizonyos azonban, hogy fiatalkori fejlődését Carlo Crivellinek és közvetlen tanítványainak művei irányították. — Az esztergomi primási képtár régi katalógusában (MASZLAGHY, 2. kiad. Eszt., 1891. 20. l.) 50. sz. a. szereplő s «Cola della Matrice»-nek (sic!) tulajdonított hármas kép XV. sz.-i felsőolaszországi (piemonti ?) festő műve.

[2] A régi katalógusban 93. sz. Tempera. Az egyes mezők méretei balról jobbra: 18×28; 25×31·5; 17·5×28 cm. A baloldali kép szélén végighúzódó repedést és a jobboldalin előtünő apróbb karcolásokat leszámítva igen jókarban. Azelőtt az egykori római Bertinelli-gyűjteményben.

többosztatú oltárkép részei gyanánt eredetileg is kétségkívül összetartoztak. Az alakok félkörívben záródó fülkékben állanak, melyek építészetileg egyszerűek, amint azt korai művein megszoktuk. Az architektonikus rész erősen foltos, barnás márványt tüntet föl; e kedvencz anyagával több más művén is találkozunk, így az egészen korai veronai Madonnán (Museo Civico) és berlini Pietán, a richmondi trónoló Madonnán, a milanói Brera kései, gyümölcskoszorús Madonnáján, a filadelfiai Johnson-gyűjtemény Siratásán, a vatikáni képtár és a Brera Sirbatételén. Az alakokban megkapó erővel jut kifejezésre az a nagy lelki konczentráltság, mely férfi szentjeit mindenkor jellemzi. Formailag még gótikus merevség és megkötöttség rejlik bennük, mint az egyébként is konzervativ hajlamú mester korai műveinek legtöbb alakjában. Az éles körrajzban, a részletek gondos, itt-ott naiv megfigyelésében az új művészeti gondolkodás nyilvánúl meg. A valóságot nyers becsületességgel keresi, még nem stilizál, nem játszik a vonalakkal, mint a kecses díszességet czélzó későbbi korszakaiban. Páduai tanulmányai érvényesülnek, melyekkel pályafutásának Velencze és a Marche-vidék közé eső részét töltötte ki. Bonaventura fejének rajzában, Mantegna mintájára az erős rövidülést tanulmányozza, miként a veronai Madonna puttóin is.

Az esztergomi hármas képet rokon tárgyú krakói művénél mégis valamivel későbbi időre, az 1470-es évek elejére kell datálnunk. A kezek nagyobbak, szárazak, csontosak, markánsan erezettek, hasonlóak, mint az 1472-ben készült Benson-féle és a brüsszeli Madonnán, valamint az 1473-ból származó ascoli-picenoi oltárképen, melyen Sz. Péter és Ker. János élesen törött, mély redőképzése az esztergomi Sz. Bernátra hívja föl a figyelmet. A barnára hangolt színezés sötét, akárcsak a krakói képen, a megvilágítás azonban elevenebb, plasztikaibb.

ROCCO MARCONI.

(Szül. 1485 körül, megh. 1529.)

Madonna a kis Jézussal.

(XXI. tábla.)

Eleven tüzű színek, éles, kemény körvonalak. Mária tunikája meggypiros, köpenye kék, köpenyének bélése narancssárgába és zöldbe játszik, fejkendője fehér. Világító, zománczos tónusú hússzínek. Úgy Mária, mint Jézus haja vöröses barna. A függöny olajzöld, az alsó párkány téglavörös. Derűs, világos táj.

Fa. Olaj. Mérete 52·5 × 64·5 cm. Mária arczán, nyakán és köpenyén lakkfoltok.

A velenczei festészet történetében egyike a legnehezebb feladatoknak Giovanni Bellini nagyszámú tanítványának és követőjének nyilvántartása. Bátran állítható, hogy nincs olasz festő, a kinek több követője, utánzója és másolója lett volna, mint Bellininek. Két nemzedék velenczei és velencze-vidéki festő merített műveiből, másolva, variálva azokat. Egy képből kettőt, kettőből egy harmadikat csináltak. Tetszés szerint látták el a másolatokat és változatokat a mester vagy a maguk aláírásával. E művek különválasztásában s a sok másolatból egyéniségek körülhatárolásában a stílkritika nehéz próbára van téve.

A krakói bellineszk-Madonna Bellininek Máriát a kis Jézussal, Erzsébettel és Ker. Jánossal ábrázoló compositiójából merít, melyet csak régi műhelymásolatból ismerünk (Frankfurt, Städelsches Inst., 35. sz.; 73. ábra), s melynek középső csoportja csaknem teljesen egyezik a krakói kép két alakjával. Ez utóbbin Mária arcza hosszúkásabb, tojásdad, arczkifejezése bágyadtabb és merevebb, szemét tágra nyitja, fejkendőjéről hiányzik a díszes szegély, az ujjak vékonyabbak s a kisujj jobban eláll. A kevésbé festőien elrendezett ruharedőzet nem minden részletben egyezik a mintával. Különböző a háttér, bár Bellini-motivum a teret nem egészen elzáró függöny és az erődítésekkel szegett hegység is. A glasgowi Art Galleries 14. sz. képén (74. ábra) a főcsoport szintén az említett Bellini-művet követi s az eltérések pontosan ugyanazok, mint a krakói képen, melynek kemény rajza a glasgowi képet is jellemzi. Az arczkifejezés a két utóbbi képen egyaránt merev, a tekintet bágyadt, s feltünő mindkettőn — eltérően a Bellini által nyújtott példától — a nyak puffadt megmintázása. A két kép kétségkívül ugyanegy mester műve, ez azonban

XXI. TÁBLA. — ROCCO MARCONI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.

Krakó Czartoryski-képtár.

73. ábra. — GIOVANNI BELLINI UTÁN: MADONNA A KIS JÉZUSSAL, KER. JÁNOSSAL ÉS SZ. ERZSÉBETTEL.
Frankfurt, Städelsches Institut.

74. ábra. — ROCCO MARCONI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL ÉS KÉT NŐI SZENTTEL.

Glasgow, Art Galleries.

semmi esetre sem Vincenzo Catena, a kinek Hadeln[1] a glasgowi képet tulajdonítja. Hadeln a meghatározást Magdolnára alapítja, kinek feje rokon Catenának a Mond-gyüjteményben őrzött képén a jobb szélső női alakkal (Sz. Katalin?). Ez az érv azonban megdől, ha utalunk arra, hogy mindkét alak eredetileg Bellini találmánya (Krisztus sírbatétele, Firenze, Uffizi-képtár), melyhez a Mond-kép Katalinja áll közelebb, s melyet két különböző kéz különbözően komponált át. Catena máskor is merített Belliniből, de soha oly mértékben, mint a glasgowi kép festője, ki e képen, az általános elrendezés és a baloldali mellékalakok tekintetében a mester egy további művéből (Madonna két női szenttel, velenczei Accademia, 613. sz.) is kölcsönzött.

75. ábra. NICOLÒ RONDINELLI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.
Róma, Doria—Panfili-képtár.

Bellininek a frankfurti másolatban fenmaradt Madonnáját többször is felhasználták. Így ugyancsak középső részét másolta le s alkalmazta, más háttérrel önálló kép gyanánt a ravennai Nicolò Rondinelli a római Galleria Doriában lévő egyik Madonnáján (75. ábra). Rondinelli jobban ragaszkodik a mintához, mint a krakói, ill. glasgowi képek festője. Mária szemeit lesütve hagyja, s fejkendőjéről, valamint köpenyéről nem tűnteti el a szegélydíszt. A redőzetben is hívebb marad Bellinihez. Hátterül, felhős ég helyett ő is függönyt használ, mint a krakói változat mestere, aki azonban egy keskeny sávon át kitekintést enged a szabadba. Rondinelli sem másol szolgaian. Mária arczát jobban kikerekíti, orrát rövidebbre rajzolja, szemöldökét erősebben meghúzza, haját mélyebben a homlokra fésüli, az egész típust parasztosabbá gyúrja át, mintahogy egész művészetét Bellini formavilágának és festési módjának nyersebbé tétele jellemzi. Jézus arcztípusában talán a Czartoryski-kép festője áll Bellinihez közelebb. Rondinelli annyiban is módosít mintáján, hogy — a kép-

[1] Die Werke Vincenzo Catenas. Monatsh. f. Kunstwiss. I (1908), 1080— l.

szerűségnek éppen nem előnyére — Mária feje köré dicskört, Jézusé mögé pedig sugárzó dicsfényt alkalmaz, s csökkenti Mária bal hüvelykujjának rövidűlését. Rondinelli előtt igen kedves lehetett mesterének e

76. ábra. — NICOLÒ RONDINELLI: JÁNOS EVANGELISTA MEGJELENIK GALLA PLACIDIA ELŐTT.
Milano, Brera-képtár.

Madonna-motivuma. Fölhasználta azt a milanói Brerában függő egyik képén is (452. sz.; 76. ábra), mely János evangelistának Galla Placidia előtt, angyalok kiséretében volt megjelenését ábrázolja, s melyen, a középtérben látható oltárkép ugyane Madonnát tünteti fel, ezúttal függöny

nélkül, egyszínű arany háttérrel. S ugyancsak a frankfurti kép eredetijének hatását árulja el a Brerában őrzött másik képe (453. sz. ; fot. Anderson, 9919.). Helytelen lenne azonban ez ikonografiai ismétlődésből arra

77. ábra. — ANDREA PREVITALI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

következtetni, hogy Rondinellitől származik a krakói változat is, melynek művészi előadásmódja a ravennai mesterével merőben ellenkező. Rondinelli szinte robusztus plasztikai erővel mintáz, míg a krakói képen (kivált Mária fején) épp a megmintázás laposságа és erőtlensége tűnik szembe. A krakói kép festője éles körvonalakkal dolgozik, fényvezetése Mária

palástján nyugtalan, míg Rondinelli körvonalai kerekebbek, fényelosztása, a mélyebb árnyékok daczára egyenletesebb. Ez utóbbinak — amint egyéb művein megfigyelhetjük — tájrészletei is másak, mint a melyek a krakói kép jobb szélén előbukkannak.

A frankfurti compositióból Andrea Previtali is merített, a mint a kölni Wallraff-Richartz múzeumban lévő képén (77. ábra) Mária feje, fej-

78. ábra. — ROCCO MARCONI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.

Straszburg, Városi Múzeum.

kendőjének és köpenyének jellegzetes redőzete s bal kezének tartása tanusítja; Catena pedig Jézus áldó alakját másolta le a velenczei Palazzo Ducalében lévő Madonnáján.

A krakói s a vele kétségkívül egy mestertől származó glasgowi Madonna festőjét mi Rocco Marconiban keressük. Meghatározásunkat első sorban Marconi két signált fiatalkori művére alapítjuk. Az egyik a straszburgi múzeumban [221. (18.) sz.] függ s ROCVS DE MARCHONIB. aláírással

bír.[1] (78. ábra.) A másikat a bécsi Czernin-gyűjteményben (30. sz.) őrzik s mindeddig kiadatlan[2]. Ez utóbbi alsó, festett párkányzatán tűnteti fel a mesternek ma már részben elmosódott jelzetét: ROCVS · D . MAR . . . . IB . ., melyet régebben, most is észrevehetőleg Bellini hamisított névaláírása födött el. Mind a kettő Máriát félalakban, ölében a kis Jézussal, függöny előtt, jobbra tájképi háttérrel azonos módon ábrázolja; csak a táj-

79. ábra. — ROCCO MARCONI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.

London Northbrook-gyűjtemény.

[1] LOESER, CARLO: I quadri italiani nella Galleria di Strasburgo. Arch. Stor. dell' Arte. Ser. II. Anno II (1896), 279. l. — LUDWIG, GUSTAV: Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. XXVI (1905). Beiheft, 137. l. — VENTURI, LIONELLO: Le origini della pittura Veneziana. Venezia, 1907. 407. l. — BERENSON, BERNHARD: The venetian painters of the renaissance. 3. ed. New York-London, 1907. 127. l. — A. VENTURI: Stor. VII_4 586.

[2] Előfordul BERENSON jegyzékében (id. h.), mely Marconit illetőleg egyébként nem sok kritikával készült s 31 művet tulajdonít e mesternek.

képben veszünk észre némi különbséget s a straszburgi példányon nem találunk párkányt.

Ludwig[1], ki a Marconi életére vonatkozó okmányi adatokat összegyűjtötte s röviden festményeiről is megemlékezett, e két kép közül csak a straszburgit ismerte s ezt Bellini utáni másolatnak állította, a nélkül, hogy az eredetire rá tudott volna mutatni. E nézetét a képpel azóta foglalkozó kutatók nem osztották, s mi is azt hisszük, hogy a két signált Marconi-Madonnát eredeti alkotásoknak kell tartanunk mindaddig, míg az állítólagos minta elő nem kerül. Annyit a két kép mindenesetre bizonyossá tesz, hogy készítőjük Giovanni Bellini közvetlen tanítványa volt. A fiatal Marconi e sikerült compositiót még háromszor ismételte meg: egyszer, változtatás nélkül a londoni Northbrook-gyűjteménynek, utóbb Bellini hamis jelzetével ellátott Madonnáján[2] (79. ábra), továbbá, két-két szent közt a velenczei Redentore sekrestyéjében,[3] illetve a Giovanelli-gyűiteményben[4] (80. ábra) őrzött egy-egy képen.[5]

A krakói Madonna Marconi két signált fiatalkori művével mindenekelőtt az általános elrendezés tekintetében rokon. A tájképi háttér nagy részét, ezekhez hasonlóan zöld függöny zárja el a szem elől, a tájra jobb oldalt nyújtva némi kilátást. A kép alsó részén, legelől ugyanúgy és ugyanolyan téglavörös színű keskeny párkány húzódik, mint a bécsi példányon és a londoni ismétlésen. A részletformákban, az általános bellineszk-vonásokon kívül is meglepő a hasonlóság. Máriát ugyanaz a merev, üres tekintet jellemzi, mint a két signált Madonnát. Arcza, hasonlóan ezekhez tojásdad, az egyenes orr hosszú és keskeny, a jobb szem feltünően távol esik az orrtól, a hosszú ujjak vékonyak és laposak, a jobb kezen a meghajlított kisujj erősen eláll, a redőzet mély barázdákba omlik s helyenkint élesen megtörik. Jézus arcztípusa, a csaknem négyzetes alkattal és igen apró belső formákkal szintén közel áll amazok bambinójához. S a színezés is meghatározásunk mellett szól. A színek mind a három képen elevenek, a húsrészek zománczos fényt árasztanak, amit növel a fejkendő fehérsége, a megvilágítás helyen-

---

[1] Id. h.

[2] Berenson: id. h. — A. Venturi: id. h. — Gronau Bellini eredetijének tartja s — úgy látszik elnézésből — ismétléseit is a mester javára írja. [Gronau, Giorgio: Vincenzo Catena o Vincenzo dalle Destre. Rass. d'Arte XI (1911), 97. l.]

[3] A. Venturi: id. h.

[4] Bernardini szerint Catena. [Berdardini, Giorgio: Alcuni dipinti della Galleria Borghese. Rass. d'Arte X (1910), 142. l.] — Gronau (id. h.) föltételesen Vincenzo dalle Destrének tulajdonítja. — Úgy erről, mint az előbbi képről, nem egész világosan Ludwig (id. h.) is megemlékszik.

[5] Hadeln a straszburgi mellett egy boroszlói fiatalkori Madonnát is említ, melyet nem ismerünk. (Ridolfi kritikai kiadásában, Berlin, 1914. 237[3]. l.)

kint éles. Azonos a függöny zöldje és a párkány téglavörös színe. A távol hegylánczok hideg, fémes kék tónusban úsznak. Az ég derült, s rajta enyhe, párás felhők bodorodnak.

Az eddig megbeszélt hét kép Marconi korai fejlődésével megismertető csoportot alkot. Kisértsük meg őket művészi jellegük alapján sorakoztatni. Legkorábbinak a krakói képet kell tartanunk, melyen a *garzone-*

80. ábra. — ROCCO MARCONI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL, KER. JÁNOSSAL ÉS SZ. PÉTERREL.
Velencze, Giovanelli-gyűjtemény.

sorból alig kinőtt festő tanítójának egy több alakos művéből, a bonyolúltabban térbe állított mellékalakok elhagyásával és a háttér megváltoztatásával a Madonnát egyszerűen kimásolja. Formai megmintázása itt még meglehetősen lapos, plasztikai érzéke fogyatékos. Rajza kemény. Némely dolgot naivul csinál meg; Mária arczának külső vágását szinte körzővel rajzolja meg, a kettéválasztott fésületet ferdén elcsúztatja, Jézus fülét a bozontos hajjal csaknem egészen elfödi, a ruharedők törését túlságosan kiélezi. Közvetlenűl Mária mögé széles függönyt helyez, hogy ez által az alakok csekély domborúságát fokozza. A szabad természettel szemben el-

fogódott. Csak igen keskeny sávon enged kitekintést a tájba, melynek elemeit kezdetlegesen rakja egymás fölé: pontosan egymás fölött, kettesével bozótok, kisebb és nagyobb fák, vár toronynyal, sűrű lombok közűl előkandikáló házak, kopár hegylánczok, majd a puszta ég, némi felhővel. A glasgowi képen ismétli a Bellini-Madonnát. A másolat ezúttal már jobban sikerűlt. A két alak — kivált Jézus — valamivel plasztikusabb, a *drappeggio* kevésbé kemény, Mária fésülete jobban az arcz tengelyébe esik. Jézus fülét világosabban hozza ki. Két mellékalakkal is próbálkozik, ezeket is mesterétől lesi el, immár azonban nagyobb változtatásokat mer eszközölni. Mind a kettő különben meglehetősen merev. Magdolna a gyöngébb. A krakói Máriára emlékeztető tölcsérszerű, vastag nyaka bántóan hibás. Jobb karját köpenye pólyához hasonlóan szorítja le és rejti el. Egyszínű, sötét hátteret ad, térszerű megoldásra nem futja ereje. A kezdő szárnyai többet nem bírtak. Valószínű időrendben a két velenczei (Redentore és Giovanelli) kép következik, melyek elrendezése rokon a glasgowival. Középen Mária a jobbra fordúlt kis Jézussal, kétoldalt egy-egy szent félalakja. Sötét háttér. Nincs ok, hogy Máriának és Jézusnak a két képen egyező alakját ne tartsuk Marconi eredeti alkotásának. Mária arcza kissé megélénkült, fejkendőjének és köpenyének redőzete szélesebb lett, bár bizonyos éles szögletektől még nem mentes. A mellékalakok még merevek, rajzuk kemény, de plaszticzitásuk fokozódott. A csontos kezek épp úgy jellemzők, mint az időrendben két első képre. A Giovanelli-változaton Ker. János Bellini-típus feldolgozása, az archaikus Sz. Péter Marconi eredeti alakja. E két kép középső csoportjának önálló képek gyanánt szereplő három ismétlését azért kell amazok után Marconi fiatalkori művei sorába igtatni, mert a kis Jézus alakja úgy van megrajzolva, hogy valaki felé fordúl, tehát a művész eredetileg a mellékalakos compositio számára gondolta így. A nagyobb compositio csökkent egyszerű Madonnává, nem pedig ez bővült Szent Társasággá. De a három redukált képen a háttér megoldása is fejlődést jelent. A függönytől jobbra, széles zónában tájkép tűnik elő. A hasonlóan megszerkesztett krakói Madonnához képest a táj nagyobb szerephez jutott. A függöny jelentősége csökkent, egy része már csak dekoratív czélt szolgál. A három kép közt rövid időközöket kell föltételezni. Oly időben készültek, midőn Marconi még tanítványa volt Bellininek, kinek műhelyében — mint látni fogjuk — hosszabb ideig dolgozott.[1] A formák, a megmintázás módja, a fénykezelés és a tájkép egyaránt Bellini 1500—1505 körüli stíljének hatását tükrözik. Mária arcztípusa, fejkendőjének elrendezése, köpenyének redőképzése a

[1] Morelli (id. m., 407. l.) helytelenűl tartotta Marconit a jóval fiatalabb Paris Bordone «utánzójának».

tanítómesternek a S. Zaccaria számára 1505-ben festett nagy oltárképével kapcsolatos. A tanítvány londoni képének tájképi háttere, a szögben egymásra hajló, lankás hegyoldalokkal Bellini hasonló korbeli s a velenczei kis mitológiai sorozat, a S. Giovanni Grisostomo-beli Sz. Jeromos és a vicenzai Keresztelés által képviselt kedvencz tájképi motivumát utánozza. E körülmények, összevetve azon okmányi adatokkal, melyek szerint Marconi 1504-ben már mint festő szerepel, kevéssel 1511 előtt, vsz. 1510-ben nősül először s 1517-ben, mint a Bellini keze alól kikerült tekintélyes mester a velenczei festőiskola sindacója: arra a megállapításra vezetnek, hogy említett három Madonnája 1505 körűl, vagy még inkább kevéssel ezután készült s hogy, tovább következtetve a krakói Madonna, nézetünk szerint ezen első ismert műve a XVI. század első éveire keltezendő. Biztosan tudjuk, hogy kevéssel 1529 V. 13. előtt halt meg, hogy özvegy édesanyja túlélte, a mennyiben 1530. készítette végrendeletét, s hogy második neje, Gasparina 1539-ben még élt, s így az előbb mondottak tekintetbe vételével születését 1485 körüli időre kell tennünk.[1] Élete tehát nem volt hosszú tartamu.[2]

Marconi kései korszakából több művet ismerünk, melyeket művészileg nagy ür választ el kezdő korából származó kisérleteitől. Ez ür áthidalására oeuvrejébe a Bellini köréhez tartozó négy oly mű igtatását javasoljuk, melyeket eddig különféleképen kereszteltek el, anélkül, hogy festőjükre nézve megállapodás történt volna. Első helyre a római Borghese-képtárnak 176. sz. Madonnáját (81. ábra) tesszük, mely Marconi művészi fejlődésében közvetlen lánczszem gyanánt kapcsolódik a három egyforma Madonnához. «Joannes Bellinvs faciebat» fölíratát a kutatók, Cavalcasellet[3] és Cantalamessát[4] leszámítva nem ismerték el hitelesnek. Bissolo,[5] Catena[6]

---

[1] A. Venturi (id. h.) szerint 1489 kör. született, ami alig lehetséges, mert 1504. már végrendeletnél tanuskodik, mint «Rocho di Marconj depentor».

[2] Ludwignak (id. h.) Marconi származására vonatkozó adataihoz kiegészítés gyanánt fölemlítjük, hogy Zani registereiben előfordúl egy comoi származású s 1500 tájt működött Marco v. Marcone Marconi nevű festő. Ez rokona lehetett Rocconak, kinek családja a terra fermáról, Ludwig levéltári kutatásai szerint valószínüleg Bergamóból került Velenczébe. Rocco atyját Filippónak hívták. V. ö. Zani, Pietro: Enciclopedia . . ., id. m. Parte I. Vol. XIII, p. 32—33.

[3] Crowe-Cavalcaselle: A history of painting in North Italy. Ed. by Tancred Borenius. Id. m., I 191².

[4] Cantalamessa, Giulio: La Madonna di Giovanni Bellini nella Galleria Borghese. Boll. d'Arte VIII (1914), 105—. l.

[5] Morelli: id. m., 311. l.

[6] Bernardini, Giorgio: Alcuni dipinti della Galleria Borghese. Rass. d'Arte X (1910), 142. l.

s az ú. n. Pseudo-Basaiti[1] művének tartották, míg legutóbb A. Venturi óvatosan Bellini egy ismeretlen tanítványának[2] tulajdonította. Az újabb írók nem vették figyelembe a képnek Morellitől[3] említett s Marconi nevével signált egy nagyobb méretű ismétlését, mely 1888-ban Guggenheim velenczei régiségkereskedő tulajdonában volt s azóta eltűnt. Morelli úgy ezt, mint

81. ábra. — ROCCO MARCONI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.

Róma, Borghese-képtár.

a Borghese-Madonnát Bellini után két különböző kéztől készített másolatnak mondja, a nélkül, hogy az eredetiről közelebbit tudna. Egyik sem lehet Bellini-másolat, mert a borghesebeli, jól ismert példány nemcsak a színezésben, hanem formákban is eltér Bellini hiteles műveinek modorá-

[1] GRONAU: id. cz., 95. l.
[2] Stor., VII_4 588—89.
[3] Id. m., 312. l., jegyz.

tól. Hogy ez a római példány, a Guggenheim-féle képpel együtt szintén Marconi műve, arról meggyőződhetünk, ha fiatalkori signált Madonnáival stílkritikailag egybevetjük. A Borghese-Madonna, ezekhez hasonlóan Máriát félalakban, de térden valamivel felül ábrázolja. Úgy ő, mint a kis Jézus fejét lehajtja; a művész bemutatja a rövidülésben való jártasságát. A rövidülés daczára is szembeötlik az arcztípusoknak Marconi korai műveivel való nagy hasonlósága. Mária jobb szeme itt is az orrtól a rendesnél távolabb van beágyazva, ha ez most a csaknem egészen lehúnyt felső szemhéj és az arcznak kissé jobb oldalra irányított beállítása miatt kevésbé is tűnik fel ; Jézus arcza sem változott s megmaradt jellegzetes kopaszsága. A két alak térbeállítása bonyolúltabb lett; korábbi művein úgy a Szent Szűz, mint a kis gyermek törzse a nézővel szemben mutatkozik, a kettő most egymással ellenkező irányban kissé haránt fordúl. Mária bal keze tökéletesen párja a bécsi, straszburgi, illetve londoni Madonnák jobbjának. Ezekhez hasonló a fejkendő sajátos elhelyezése is : egyik vége a bal vállon a köpeny alá van rejtve, a másik szabadon omlik alá. A háttér megoldásában egy lépéssel megint tovább jutott a fiatal mester. Első művén, a krakóin a tájrészlet a minimumra szorúl. A háromszor ismételt Madonnán már több helye jut, de a függöny mellett még mindig a háttér kisebbik részét alkotja. Most fordított a viszony. A táj foglalja el a nagyobb részt, s a függönyé a szerényebb rendeltetés. Korábban Mária alakjának nagyobb része a függöny hátteréből bontakozott ki, körvonalai most jórészt a tájkép előtt rajzolódnak meg. A kétféle háttér eltolódott szerepe miatt Jézust a jobb oldalra kellett helyezni, — a nagyobb háttér elé az alakok túlsúlyát. S hogy Jézus fejének kontúrja ne zavarja egyrészt Mária fejkendőjének és köpenyének a világos táj előtt egységes ritmusban lejtő körvonalát és másrészt ne gátolja a táj kibontakozását, Jézust s következőleg Máriát is lehajtott fővel kellett ábrázolni. A tájképi részlet, szélesebb és hangulatosabb fogalmazásban nagyjában ugyanaz, mint a straszburgi Madonnán. A kép egyik fő vonzóereje a változatosabbá lett színezés. A művész palettája új színárnyalatokkal, lágy rózsaszínnel, aranybarnával, elmosódott szürkével gazdagodott. Keletkezési időül az 1507—10 közötti éveket teszszük fel.

További előrehaladást tesz Marconi a milanói Brera 215. sz. Madonnáján (82. ábra). A tájképi háttér ismét bővült s egyszersmind változatosabbá lett. A teljesebb térszemléltetés egyik eszközéül staffage-alakok kerültek rá. A két alak mögött még keskeny kárpit feszűl, erről a művész még nem mondott le. Az ég erősebb felhőzete a hangulat fokozására szolgál. A redőzet szélesebb és festőibb lett. Mária arcza, a szabálytalan jobb szemmel, kézformája a kiálló kisujjal, karakterisztikus fejkendője, Jézus gyérhajú

feje nem változott. A kép Bellini egykorúnak látszó signaturáját és az 1510. évszámot viseli, a kutatók azonban ennek daczára szinte egyhangúlag elvitatják a mestertől. Ricci[1] javarészt Bissolótól származó műhelymunkának mondta, Gronau[2] az ő kedvencz Pseudo-Basaitijára gondolt, A. Venturi[3] megint beérte az «ismeretlen tanítvány» elnevezéssel, míg a Brera legújabb katalógusának szerzője[4] természetesen kitart Bellini mellett. Marconi

82. ábra. — ROCCO MARCONI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.

Milano, Brera-képtár.

nevét Lionello Venturi[5] említette először. Szerinte a kép «Bellini közvetlen felügyelete alatt, főként M. közreműködésével» készült. Mi az egészet egy

[1] La pinacoteca di Brera. Bergamo, 1907. 25. l.

[2] A berlini Műtört. Társ.-ban tartott előadásában.

[3] Stor., VII_4 368.

[4] MALAGUZZI VALERI, FRANCESCO: Catalogo della R. Pinacoteca di Brera. Bergamo, 1908. 124—125. l. — Bellini művének ismerte el Cavalcaselle is. (CROWE-CAVALCASELLE: id. m., I 181.)

[5] Le origini della pittura veneziana. Id. m., 389. l.

mester, Marconi keze munkájának véljük, annyira egységes az s oly pompásan illik M. kialakuló művészetébe. Bellini felügyeletét nem zárjuk ki, de ez nem is fontos; signaturáját azzal magyarázzuk, hogy a megbízást ő kaphatta, de a munkát, korára s egyéb munkáira való tekintettel a frissebb erőre, a tanítványra bízta, amit — mint látni fogjuk — máskor is megtett, s ami e korban különben is elég gyakori eset volt.

Marconi művészi fejlődése mind magasabb lendületet vesz. A Borghese- és a Brera-Madonna után két további művet tulajdonítunk neki, melyek

83. ábra. — ROCCO MARCONI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL, KER. JÁNOSSAL ÉS MAGDOLNÁVAL (?)

Velencze, Giovanelli-gyűjtemény.

összefüggésére A. Venturi[1] mutatott rá. Az egyiket a velenczei Giovanelli-gyűjteményben őrzik s rajta Mária, az ölében fekvő kis Jézussal Keresztelő János és Magdolna(?) közt foglal helyet (83. ábra), míg a másik a londoni Nemzeti Képtár tulajdona s Máriát, ölében alvó gyermekével mellékalakok nélkül ábrázolja (84. ábra). Mindkettőn Mária alakja valamivel térden alúl látszik s teljesen szabad tájba van helyezve. A függöny, melynek szerepe első képén a táj mellett túlnyomó volt s később az utóbbi javára fokozatosan csökkent, most eltűnt. A táj ismét gazdagodott, az égen több felhő verődött

[1] Stor., VII$_4$ 590.

össze. Jézus típusa mindkét esetben egyezik a signált fiatalkori művek bambinóival. A Giovanelli-képen Mária arcza a Borghese- és a Brera-Madonnát hívja emlékezetünkbe. Keresztelő János alakja a korábbi Giovanelli-Madonna hasonló alakjával rokon; ez utóbbinak merevsége itt azonban már feloldódott s kifejezése megnemesedett. Magdolna arczán feltűnik a jobb szemnek Marconi női típusaira annyira jellemző dislocatiója. A londoni képen Mária alvó fiával egyedűl maradt s imára kulcsolt kezekkel, a lelki öröm és a szent meghatottság kifejezésével nézi isteni magzatát. Ez a fej,

84. ábra. — ROCCO MARCONI: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.
London, National Gallery.

melyet Marconi sajátszerű fejkendője lágyan övez, s ez a szélesen szétnyíló háromszögbe komponált egész alak a mester legszebb, legtisztúltabb alkotása. Ezen a képen minden békés, bensőségesen áhítatos hangulatot áraszt, a minek kiindulási pontja az édes álmot alvó misztikus gyermek s legteljesebb kifejezője a gyöngéden fia fölé hajló boldog, szép anya. E hangulatot növelik a Marconira szintén jellemző, gyér lombú, egyedűl merengő fák, a középtérben jámboran legelésző tehenek, a heverésző pásztor, odébb a magas dombon az álmodó vár és a csöndesen tova úszó felhők. Kiindúlva a brerabeli Madonna biztos dátumából, a Giovanelli-gyűjteményben,

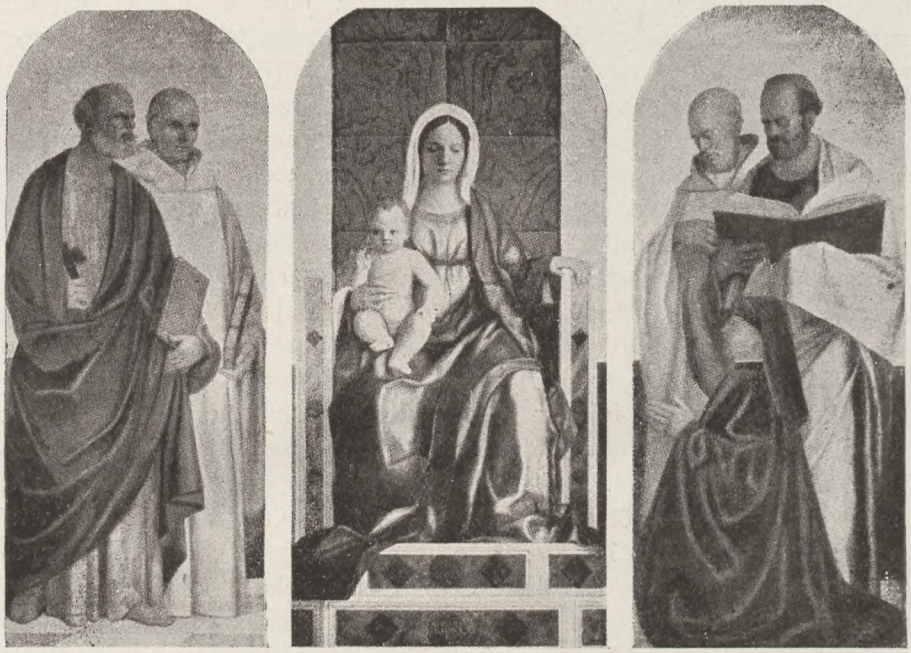
illetve a londoni National Galleryban függő két Madonnát 1510—15 közti időre keltezzük, s amazt ennél korábbinak tartjuk.

A Borghese-Madonnától a londoni Nemzeti Képtár Madonnájáig terjedő, közel tíz évnyi idő Marconi fejlődésének legszerencsésebb szaka. E korbeli művei nyújtják művészetének a Bellini napja közelségében érlelt legízesebb gyümölcseit. Művészi iránya ezekben összeesik Bellini öregkori törekvéseivel, ennek mind elmélyülőbb, alakokban és tájban harmonikusan egybeolvadó lírai hangulatra, puhább festői előadásra való törekvésével, melyet Marconi nem jelentéktelen mértékben fejlesztett tovább, de amelyet egy áldottabb tehetségű másik tanítvány, a castelfrancoi nagy Giorgio volt hivatva teljes diadalra juttatni.

Marconi lírai hajlamossága, ha kezdetleges módon is, már fiatalkori Madonnáinak kissé merev és üres merengésében, csekély tájképi részleteik hangulatában és a játékos fénykezelésben jelentkezett. Valóban nagy szárnysuhanással lendűlt aztán nyílegyenes emelkedésben a Giovanelli- és a londoni Madonna magaslatára. Fejlődési útján az egymást követő lépések nyomai oly tisztán kivehetők, az általunk neki tulajdonított művek oly logikus lánczolatot alkotnak, hogy lehetetlen őket össze nem tartozóknak vélni. Velük Marconi nem egy tekintetben túllépte mestere művészetének határait. A tájkép jelentőségét fokozza s hangulati tartalmát jobban kiaknázza. A tájképi hátteret, mint pedálos halk kiséretet hangolja össze az alakok bensőséges kifejezésével. Madonna-compositióiban, mint — a közös mestertől előkészítve — több velenczei társa, mint Catena, Cima, Previtali vagy Bissolo ő is kijut a korlátozott térből a szabadba, s a londoni Madonnán, túlhaladva a fejlődésben Bellinit és legtöbb iskolatársát s megközelítve a Giorgionétól elért czélt: a környező tájat az alakokkal csaknem egyenlő rangra emeli. A ruharedőzetet szabadabbá és festőibbé teszi, az örökletes műhelyi sémát eldobja s — Palmát leszámítva — ebben is megelőzi kortársait. A megkötött, vonalas drappeggio hagyományát nálánál Giorgione is nagyobb tiszteletben tartja. A lágy rózsaszín és a telt rubinvörös, a selymes fényű világoskék és a bársonyos sötétkék, a gyöngyház tónusú szürke és a telt aranybarna közt új színárnyalatokat és a körvonalakat lazító finom féltónusokat talál.

Működésének e korszakába tartozik két nagy, reprezentatív oltárkép, melyeket elütő rendeltetésüknél és különböző szerkezetüknél fogva a kisebb ájtatossági képektől elkülönítve tárgyalunk. A düsseldorfi akadémiai képtár hármas képén (85. ábra) középen, függöny előtt, ölében a kis Jézussal trónol a Madonna. A szárnyképeken két-két szent áll és a donátor, Pietro Priuli térdepel. A trón lépcsőjén JOANNES BELLINVS fölirat olvasható, ami, hasonlóan Marconi brerabeli Madonnájához ez esetben sem jelent többet

annál, hogy a kép Bellini műhelyéből került ki.[1] Bode és Ludwig[2] véleménye szerint a kivitelben az ál-Basaitit, L. Venturi[3] szerint pedig Marconit illeti a főrész. Mi nem látunk okot fenforogni, hogy több festő kezét tételezzük fel. Az említett írók sem tudtak a triptychon oly részeire rámutatni, melyek az általuk gondolt művész mellett mástól, akár magától Bellinitől származnának. A kép stílusegysége arra mutat, hogy egy mester műve az egész. S hogy



85. ábra. — ROCCO MARCONI: TRÓNOLÓ MADONNA, SZENTEK ÉS DONÁTOR.
Düsseldorf, Akadémiai képtár.

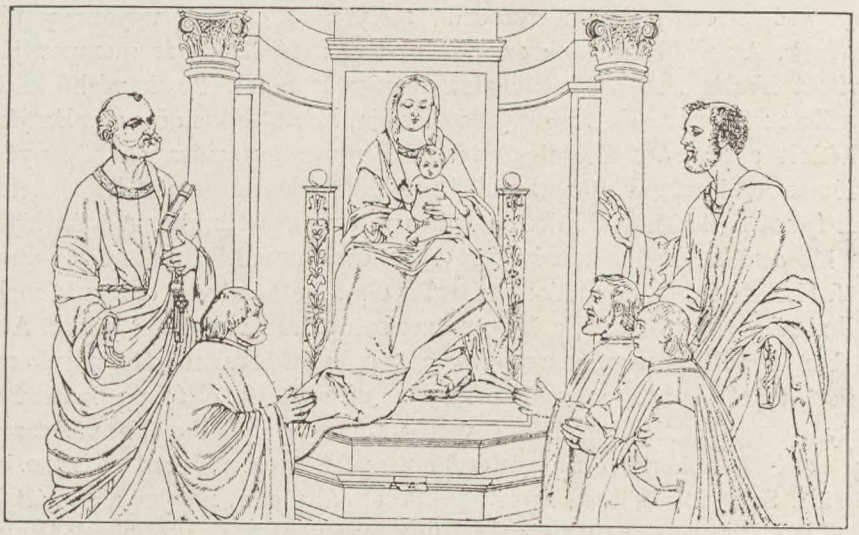
ez Marconi, az iránt nem hagy kétséget Mária arcztípusa, fejkendője és jobb keze, ruházatának széles ránczvetése, a kis Jézus arcza, a szárnyképeket illetőleg a négy szentnek Marconi későbbi művein is feltünő magas

[1] A kép a donátornak a velenczei S. Michele di Murano-templomban volt sírkápolnája számára készült. Mai helyére a nagy német nazarénus festő, Peter Cornelius tulajdonából került.

[2] Die Altarbilder der Kirche S. Michele di Murano . . . Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. XXIV (1903), 144. l.

[3] Id. h.

termete, Péternek a mester Assuntáján (87. ábra) ismétlődő csontos feje, ugyanennek és a jobboldali két szentnek jobb, a donátornak pedig bal keze. Az általános elrendezésben nyilvánvaló a Bellini példájának (Frari-Madonna) követése, épp úgy, mint az, hogy a tanítvány — szemben mesterével — a belső, építészeti tér iránt még nem bírt kellő érzékkel. A főcsoport Giorgione castelfrancoi Madonnájának hatását árúlja el abban, amint a trón lépcsőkkel magasabbra van emelve, amint Mária lesütött szemekkel, menynyei meghatottsággal lefele tekint s még inkább abban, amint bal kezét



86. ábra. — ROCCO MARCONI: TRÓNOLÓ MADONNA, SZ. PÉTER, SZ. MÁRK ÉS DONÁTOROK.

Egykor a frankfurti Wendelstadt-gyűjteményben.

gyöngéden a trónnak, a castelfrancói trónra emlékeztető karfájára helyezi. E hatás bizonyossá teszi, hogy a hármas kép nem készülhetett 1504 előtt. Ludwig levéltári kutatásaival, mint valószínűséget csak annyit állapított meg, hogy 1500 után keletkezett.

A düsseldorfi triptychon alapján egy ugyancsak reprezentatív jellegű további alkotással (86. ábra) növeljük Marconi műveinek számát. A képet a frankfurti Wendelstadt-gyűjtemény katalógusához 1828-ban készült metszetből ismerjük csak, ez azonban amellett, hogy a szerkezetre nézve teljes felvilágosítást nyújt, a lényeges részletformákról is kielégítően tájékoztat, s csak technika és színezés tekintetében hagy bizonytalanságban. A velenczei

Procuratia de Ultra egyik terme számára készült, ahol Ridolfi[1] látta és leírta. 1828-ban a Wendelstadt-gyűjteményben volt, aztán hosszú időre nyoma veszett. Mint Bellini eltűnt művéről tett róla említést Crowe és Cavalcaselle.[2] 1912-ben a műkereskedelmi piaczon bukkant fel, a nélkül, hogy az irodalom részére hozzáférhetővé vált volna. Alkalmasint Amerikába vándorolt. Rajta Mária kerek fülkében elhelyezett trónon ül és ölében tartja az áldást osztó kis Jézust. Baloldalt Sz. Péter, jobbról pedig Sz. Márk kifejező mozdúlattal ajánlja a trón előtt térdepelő három procuratort, névszerint Tommaso Mocenigot, Luca Zenot és Domenico Trevisanót a Szűz Anya oltalmába. A három külön mezőből álló düsseldorfi oltárkép itt egységes compositióvá tömörűl, melyen az alakok ugyanegy térbe kerűltek. Az előbbi képnek ez, első sorban a térábrázolás szempontjából javított kiadása. A két mellékalak tartása is fejlettebb, kevésbé kötött. Emellett némely részlet, a kis Jézus alakja, Mária fejkendője s palástjának baloldalt a lépcsőre alácsüngő része, Péter nyaktartása és köpenyének redőzete csaknem változatlanúl ismétlődik. Mária ismét lefelé tekint, arcztípusa a Borghese-Madonnát juttatja emlékezetünkbe. A trón lépcsőjén kis *cartello*, Bellini nevével és «1510» évszámmal. A milanói és düsseldorfi Madonnákhoz hasonlóan ezúttal is oly alkotással van dolgunk, melyet Bellininél rendeltek meg, a kivitel azonban a tanítványnak[3] jutott. A fölíratban foglalt dátumból nemcsak e kép keletkezési idejét tudjuk meg, hanem új támpontot kapunk benne a düsseldorfi oltárkép keltezésére, mely az egykor Frankfurtban volt compositio fejletlenebb változata s így ez előtt, a korábbi fejtegetésekből nyert 1504. időpont és 1510. közt készült. S ugyane fölirat, azon hasonlóságnál fogva, melyet a signált kép Máriája a Borghese-Madonnával feltűntet, megerősíti ez utóbbinak általunk fentebb javasolt keltezését.

Marconi művészi fejlődésének a mondottakban vázolt korai szakát lezárja a muranói S. Pietro Martire-templomban lévő Assuntája[4] (87. ábra), mely egyszersmind átvezet kései műveitől képviselt stíljéhez. Eddig csupa Madonnát festett. Most új feladattal áll szemben. Hangulatos, ájtatot

---

[1] Ridolfi, Carlo: Le maraviglie dell' arte ovvero le vite degli illvstri pittori veneti e dello Stato. (Id. m.) Herausg. von Detlev Freih. v. Hadeln. Parte I. Berlin, 1914. 71. l.

[2] Id. m., I 191[2]

[3] Gronau (id. cz., 96. l.) az ál-Basaitinak tulajdonítja.

[4] Cavalcaselle (id. m., I 272) Marco Basaiti művének mondja. Gronau (id. h.) szerint Pseudo-Basaiti. Marconi kezét A. Venturi (Stor. VII$_4$ 586—87) ismerte fel benne először.

87. ábra. — ROCCO MARCONI: MÁRIA MENNYBEMENETELE.

Murano, S. Pietro Martire-templom.

keltő Madonna helyett Mária mennybemenetele, félig mozgalmas, drámai, félig víziós téma. A megoldás kezdetleges. A kép két világosan elkülönülő részre oszlik. Fönt még teljesen a régi Marconi. A szép Madonna összeteszi kezét, mintha gyermekét imádná. Fején az ismert fehér kendő, palástja széles, gyűrött redőkbe omlik, mintha kevéssel előbb még a kis Jézus ült volna rajta. Cherub-fejektől szegélyezett felhőkön áll, teljesen szemben, mereven, nehézkesen. A quattrocento felfogása ez, a hogy Mantegna, Costa

88. ábra. — ROCCO MARCONI: KRISZTUS ÉS A HÁZASSÁGTÖRŐ ASSZONY.
Velencze, Kir. palota.

és Bellini csinálta Krisztus és Mária mennybemenetelén egyaránt. Milyen más Ticzián Assuntája, amint puttoktól ragadott felhőkön, karjait kitárva, hatalmas lendülettel lebben a magasba. Mária mögött a Marconi Madonnáin megszokott táj, balra az elengedhetlen magányos fával; csak a szabályos, párhuzamos rétegekben úszó felhőzet lett sűrűbb. Az alsó részen a mester a balszélső apostol meglepett mozdulatában és néhány más alak arczkifejezésében drámaisággal próbálkozik. Három modernebbűl felfogott apostol és Keresztelő János mellé azonban régi típusú, álmatag szenteket helyez. Valamennyit szabályos félkörbe sorakoztatja s (kint a szabadban!)

koczkás kőpadlóra helyezi, mint a XV. század mesterei tették a távlati rövidűlés kedvéért.

A muranoi kép 1515—20 tájt készülhetett, valószínűleg oly időben, midőn Bellini már nem élt, s a hű tanítvány nem érezte maga mögött a mester irányítását. Bellini műhelyének konzervativ szelleme új, korszerű eszmékkel viaskodik. A műhelyben az agg Bellini mellett Marconi vitte a vezető szerepet s több megbízásnak, a mester czégére alatt maga tett eleget.

89. ábra. — ROCCO MARCONI: KRISZTUS ÉS A HÁZASSÁGTÖRŐ ASSZONY.

Budapest, Lederer-gyűjtemény.

Bellini halála után más művészek hatása alá kerűlt. Hat rá Giorgione, a kihez már korábban rokon törekvések kapcsolták és az idősebb Palma, a kitől művészete az utolsó lendítő impulsust nyerte. A velenczei Ss. Giovanni e Paolo-templomban lévő signált képén, mely a Megváltót Péter és András apostolok közt ábrázolja, a széles táj Giorgione-motivumokat tartalmaz. A mennyben, felhők közt megjelenő angyalok, mint látományszerű elem az új művészi felfogást hirdetik. Több változatban és ismétlésben fennmaradt Adultera-compositióin Palma Vecchio s kisebb mértékben Ticzián hatása jelentkezik. A házasságtörő asszony bibliai történetét ábrázoló e

festményei közül kettőt mutatunk be. Mind a kettő signált. Az egyik a velenczei királyi palotában függ (88. ábra) s valószínűleg azonos azzal a képpel, melyet Ridolfi[1] szerint Marconi a velenczei S. Giorgio Maggiore számára festett. Szerkesztésében — oszlopos zárt tér, félalakok, gesztusok — Palmának a velenczei Accademiában őrzött 263. sz. képéből indul ki, a jelenetezés azonban mozgalmasabb, drámaibb, mint Palmánál, a jellemzés mélyebb és erőteljesebb. A fő női alakban, az Adulterában Palma kedvencz típusát ismerjük fel. Krisztus feje Ticzián drezdai Krisztusát (Adógaras), a mögötte jobbra álló asszony pedig ugyane mester párisi ifjú nőjét (Louvre; ú. n. «Maîtresse du Titien» vagy «Laura Dianti») és müncheni Vanitàját (Alte Pinakoth.) juttatja eszünkbe. Az egyik baloldali, kopasz farizeus még Giorgionéra (Velencze, S. Rocco) emlékeztet. Lederer Sándor gyűjteményében az Adultera egy másik, valamivel későbbi változatával találkozunk (89. ábra).[2] A velenczei példányon zárt csarnokban, emezen széles épület előtt, a szabadban, tájképi elemekkel is biró környezetben játszódik le az esemény. Kevesebb az alak. Az elrendezés gazdaságosabb. A ruharedőzet szélesebb. A művész, az itt jobb oldalra helyezett házasságtörő asszony típusát e képen is Palmától kölcsönözte. A kép annyira át van festve s annyira rongált, hogy a részletekről nem lehet sokat mondani. Kivált Krisztus alakja szenvedett sokat; az arcz mellett a kezek eredeti formája is megváltozott.[3]

---

[1] Id. m., I 216. — [2] Fa. Mérete 180×135 cm. Jelzete balra az épületen, arany betűkkel: ROCHVS DE [D-be rajzolt E]
MARCHO [M és A egymásba írva]
NIB
P
Azelőtt a bécsi Klimkosch-gyűjteményben. V. ö. Zeitschr. f. bild. Kunst XXIV (1889), 151. l. — BERNARDINI: id. cz., L'Arte IX (1906), 100—101. l.

[3] Ridolfi (id. h.) Marconi két Adultera-képéről tesz említést; az egyiket a velenczei S. Giorgio Maggioreban őrizték, míg a másik ugyancsak Velenczében, Bernardo Giunti tulajdonában volt. Az előbbi valószínűleg azonos a ma a velenczei kir. palotában látható példánynyal, bár Marconinak Säfstaholmban, Bonde Frigyes gróf gyűjteményében lévő egy további azonos tárgyu, signált képéről a katalógus ugyanezt állítja (V. ö. SIRÉN, OSWALD: Dessins et tableaux de la renaiss. italienne dans les collections de Suède. Stockholm, 1902. 96—97. l.). A Ridolfi idejében Giuntinál volt példányt viszont M.-nak a pétervári Ermitageban lévő (10. sz., signált) Adulterájával azonosítja a képtár katalógusa (SOMOF, A.: Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. Ie partie. St.-Pétersbourg, 1899. 79. l.). Ezeken kívül még a következő helyeken találkozunk a művész Adultera-compositióival: Velencze, Giovanelli-gyűjtemény; S. Pantaleone; Accademia 334. sz. (másolat?); Róma, Galleria Nazionale Corsini 30. sz. (ott azelőtt mint Ticzián); Richmond, Sir Francis Cook gyűjteménye. Ezek egyike sem signált. Egy kései szabad másolatot a római Sterbini-gyűjtemény bír (VENTURI, A.: La Gall. Sterbini id. m., 170—71. l.).

XXII. TÁBLA. — VINCENZO CATENA MŰHELYÉBŐL: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.

Krakó, Czartoryski-képtár.

Az Adultera-képek Marconi legnépszerűbb művei voltak, nevét főként ezek révén ismerik. Mint egykor Madonnáit, ezt a témát is többször festette meg s halála után is másolták. Ezek voltak utolsó jelentékeny alkotásai. Életének mécsese nemsokára kialudt.

Bár működésének utolsó szakában őt is magával ragadta a művészet új fejlődésének heves szele, mely elsöpörve a régi higgadt, kimért, röghöz kötött művészi gondolkodást, lüktetőbb, nyugtalanabb, a vízió régióiba szárnyaló felfogás útját készítette elő: e korszak mégis művészetének hanyatlását jelenti, mert nem tudta magát az új világba teljesen beleélni. Az édes Madonnák ábrázolása volt az ő igazi birodalma.

Hosszas fejtegetéseinkkel korántsem akartuk krakói képének jelentőségét túlbecsülni, amely végeredményben mégis csak másolat, de ennek révén ismeretlen műveire is rámutatva, működéséről és művészi kialakulásáról mindeddig nélkülözött tiszta képet akartunk rajzolni s új kapcsolatok kibogozásával egyúttal fényt deríteni a Bellini-műhely némely homályos kérdésére.

VINCENZO CATENA MŰHELYÉBŐL.

(1510 körül.)

Madonna a kis Jézussal.

(XXII. tábla.)

Mária borvörös tunikája, fejét is borító világoskék köpenye és a keskeny, olajzöld sávval szegett barnás-vörös kárpit adja meg a kép fő színakkordját. Úgy Mária, mint Jézus haja vöröses szőke. A hússzín üde, áttetsző. A háttérben hideg, kék tónusú sziklás hegyek. Az élénk kék egen felülről erősen megvilágított felhők. A ruházat és a háttér színei kemények, fényük fémszerűen hideg.

Fa. Olaj. Mérete 44×45 cm. Mária arczának baloldali körvonala eredetileg küljebb esett; a régi átfestés az arczot ekként keskenyebbé tette. A húsrészeken (kivált Jézuson) egyébként is találunk átfestéseket és lakkfoltokat.

M. Logan Berenson [id. cz., Rass. d'Arte XV (1915), 26. l.] úgy ezt, mint a formákban és színezésben egyaránt merőben elütő előbbi képet Catena műve gyanánt említi.

Az éles törésű síkokba bontott redőzet, Jézus testformája, a hideg, kemény színezés magára Catenára engedne következtetni. Jézus, de még inkább Mária arcztípusa is közel áll hozzá, az ő típusainál azonban nyersebb, a megmintázásban sokkalta keményebb, s kevésbé tetszetős. Az

égnek bodor füsthöz hasonló bárányfelhői egész sajátosan jellemzők rá, maga a mester azonban e könnyed felhőket nem szokta ekkora tömegben festeni. A tájkép is emlékeztet rá; ennyire rideg s mintegy vésővel mintázott hegyekkel mégsem találkozunk nála. Jézus profiljában, Mária bal karján és bal hüvelykujján rajzolási hibák tűnnek szembe. Mindent összevéve gyöngébb tehetségű tanítványt kell föltételezni, esetleg ugyanazt, aki az

90. ábra. — VINCENZO CATENA MŰHELYÉBŐL: MADONNA A KIS JÉZUSSAL ÉS SZENTEKKEL.
Egykor a szentpétervári Leuchtenberg-gyűjteményben.

egykori szentpétervári Leuchtenberg-gyüjteménynek Madonnát a kis Jézussal és négy szenttel ábrázoló képét (90. ábra) festette.[1] Ez utóbbin a háttér semleges, Mária és Jézus alakja azonban a krakói képpel csaknem vonalról-

[1] NÉOUSTROIEFF, A.: I quadri italiani nella collezione del Duca G. N. von Leuchtenberg di Pietroburgo. L'Arte VI (1903), 342. l. — A szentpétervári Leuchtenberg-gyűjtemény egy része 12 év előtt eladatott, s jórészben Amerikába került; egy másik részét ma a herczegi czímet viselő legidősebb Leuchtenberg bajorországi kastélyában őrzik. Legújabban, az annak idején négy fivér közt felosztott gyűjtemény egyes, még Pétervárt maradt darabjai Stockholmban piaczra kerültek. V. ö.: Kunstchronik. 1917—18. évf., 70. l.

vonalra egyezik. A krakói képen Mária arczának részletformái jobban ki vannak mintázva, mint a pétervárin, a nyak karcsúbb; az egész kép fényvezetése nyugtalanabb, a ruházaton több a hajték, kivált a térd körűl, bár a redőzet rendszere mindkét képen egyforma. A pétervári kép sem

91. ábra. — VINCENZO CATENA MŰHELYÉBŐL: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.
Budapest, Kilényi Hugó tulajdona.

lehet — főleg a két férfi mellékalak miatt — magának Catenának műve.[1] Mindkét kép műhely-munka, s minden valószínűség szerint Catenának

[1] Ezen a jobb szélső női szent Previtalinak a berlini Frigyes-múzeumban lévő 39. sz. képén Sz. Katalin alakjáról van megértetlenül (a bal kéz tartása!) átmásolva; változtatásokkal, a bal kéz helyesebb rajzával alapjában ugyanez a típus előfordúl Catenának egykor a pétervári Leuchtenberg-gyüjteményben őrzött Circumcisióján [képe: L'Arte VI (1903), 339. l.].

egy elveszett Madonnájára megy vissza. Kilényi Hugó tulajdonában, Budapesten ugyane compositiónak egy egészen gyönge műhely-változatát találjuk (91. ábra),[1] mely az alakok tekintetében a krakói képhez áll egészen közel s attól főként a tájképen különbözik, amelyet azonban a halványabb színezés és erőtlen megmintázás miatt más kéztől kell szár-

92. ábra. — PIETRO DUIA: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.

Velencze, Museo Civico.

maztatnunk, mint a krakói példányt. Catena e föltételezett eredetije — melynek kevés változtatással másolatát kell látnunk a krakói képben — a

[1] A Kilényi-gyűjtemény legutóbbi árverésén a 23. sz.-t viselte, s nem talált vevőre. A kép át is van festve. — L.: Kilényi Hugó gyűjteményének árverési katalógusa. Budapest, 1917. Ernszt-Múzeum kiadása. 3. l.

XXIII. TÁBLA. — PALMA VECCHIO: A SZENT CSALÁD.

Krakó, Czartoryski-képtár.

mester fiatalabbkori műve lehetett. Jézus göndörhajú, mint korai műveinek legtöbb alakja; felfújt, hólyagszerű testformái a korai Mond-Madonnára és a valamivel későbbi budapesti Sz. Családra emlékeztetnek. Korai modorára vall a redőzet is. A két műhely-variánson keresztül ismert ez alkotásban nyoma sincs még Giorgione hatásának, ami későbbi működését jellemzi.

Több változtatással ugyane compositiót használta föl Pietro Duia a velenczei Museo Civico Correrben lévő signált Madonnáján (40. szám; 92. ábra). Duia azonban a krakói kép mestere gyanánt nem jöhet tekintetbe, mert művészetének általános jellege inkább Giovanni Bellinihez, mint Catenához áll közel.

PALMA VECCHIO

tulajdonképen:

GIACOMO NEGRETTI.

(Szül. 1480 kör., megh. 1528.)

A Szent Család.

(XXIII. tábla.)

A vibráló, meleg tónusú képen Mária borvörös tunikája, kék köpenyének élénk sárga bélése és aranyszőke haja a színbenyomás fő tényezői. A vörös mélyebb és izzóbb árnyalataival, s a sárga narancsvöröbe és barnába játszó változataival — pompás zöldekkel elegyedve — ismétlődik a leáldozó nap fényében úszó s szélesen festett tájképben és a szétfolyó felhőkkel fátyolozott égben. József kékes szürke tunikát és sötét barna köpenyt visel; Mária fejkendője fehér. A hússzín Márián és Jézuson eleven és világító, Józsefen tompább.

Fa. Olaj. A képen fönt $^1/_2$—2 cm. széles újabb toldás. Mérete (a toldással) 61×44·5 cm.

Az eredeti formákat és körvonalakat nem zavaró régi fölfrissítések nyomai Mária nyakán, Jézus fején és nyakán, Mária és József köpenyén.

A kép meghatározásához nem férhet kétség. Palma e művén a belső tartalom tekintetében — mint rendesen — nem sokat mond, annál megkapóbb a formák nemes szépségében, s annál hatásosabban jutnak kifejezésre nagy festői s jelesül kolorisztikus kvalitásai és érvényesűl munkai tudása. Sok képét segédeivel, első sorban Carianival és Alvisével fejeztette be; ennek minden ecsetvonása tőle való. Jellemző rá a kép téglány alakja, az alakoknak zárt térből szabadba helyezése, Mária sugárzó szép-

ségű arcztípusa, melylyel szépségben csak velenczei Barbarája és bécsi Violantéja vetekedhetik; jellemző József üres arczkifejezése, Mária fejkendőjének festői redőbeomlása, a háttérben az ő kedves bergamoi hegye, a sziklás, meredek, csonkakúp alakú Monte Redotta, szülőföldjének e tipikus tájképi motivuma, s jellemző végül a messzeségbe enyésző láthatár. A képalkotásban legközelebb áll hozzá a római Colonna-gyűjtemény

93. ábra. — PALMA VECCHIO: MADONNA A KIS JÉZUSSAL, SZ. PÉTERREL ÉS DONÁTORRAL.
Róma, Colonna-képtár.

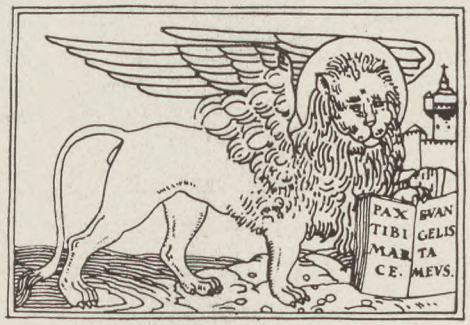
rokon tárgyú képe (93. ábra), melyen az elrendezés egyensúlyozottságát némikép zavarja a Jézust imádó donátor alakja. Palma művei annál sikerültebbek, mennél kevesebb alakot kell szerepeltetnie. Sok alakkal nem tud mit kezdeni, zavarossá, tehetetlenné válik. A csoportfűzéshez nem ért. Innen van, hogy legszerencsésebb alkotásai azok, melyeken mindössze egy alakot ábrázol, mint a S. Formosa-beli Barbara-oltár szárnyai, s mellképei. Több alakos képei is jobban sikerűlnek olyankor, midőn párosával csoportosítja az alakokat (Szent Társaság a bécsi udv. képtárban és Liechtenstein-gyüjteményben, Jákob és Ráhel a drezdai képtár-

ban), mint akkor, midőn több alakot fűz egy csoportba (Jézus a kánai asszonyt meggyógyítja, Velencze, Accademia; Mária mennybemenetele u. o.; Szent Társaság, Firenze, Uffizi).

A krakói Szent Család az idősebb Palma érettkori művei sorába tartozik; erre utal a képalkotás átgondoltsága, az arcztípusok fejlettsége, a szélesen elrendezett ruharedőzet, s az ecsetkezelés nagy virtuozitása, mely kivált a húsrészek meleg félárnyaiban és a széles, festői foltokban odavetett háttérben nyilatkozik meg.[1]

---

[1] M. Logan Berenson (id. cz., 28. l.) indokolatlanúl hagyja azon téves állítását, hogy a képet nem Palma, hanem Bernardino Licinio fejezte be.



RÓMAI ISKOLA

RÁFAEL

tulajdonképen:

RAFFAELLO SANTI.

(Szül. 1483, megh. 1520.)

Ismeretlen férfi arczképe.

(Czímkép.)

Az ábrázolt fehér ujjas-inget visel, melyet a csuklón olajzöld szalag fog össze. Köpenye síma aranybrokát, kék selyem béléssel és dús barna prémmel. Fején fekete sapka *(berretto)*. A világos vörösbarna hajon fínom aranysárga fénycsíkok. Szeme barna. Arcza erős, egyenletes rózsaszín. Az asztalterítő nyers smaragdzöld alapján világos téglavörös, okkersárga és dohánybarna váltakozik egymással. A tevesárga falon rózsaszín reflexek. A köpeny s még inkább az erősen megvilágított táj a többi részeknél szélesebben van megfestve. A derűlt ég a szemhatár felé fokozatosan világosodik. Az egész kép színbenyomása ragyogóan derűs; a színhangulat központja a rózsás, sugárzó arcz.

A tájkép előterében emelkedő építmény — mint már Gruyer [1] megjegyezte — Cecilia Metellának a római via Appián lévő síremlékére emlékeztet, maga a táj pedig a római Campagnát juttatja eszünkbe.

Fa. Olaj. Mérete 60·5 × 77 cm (s nem 56 × 72, a mint Rosenberg-Gronau [2] — valószínűleg a keret belvilágát s nem a képet mérve — helytelenűl közli).

Igen jó karban. A falon és az égen lakkfoltok. (Mündler[3] s nyomán Fischel[4] mégis azt állítja, hogy a képhez firnisz soha sem ért. A foltok nem lehetnek új keletűek.)

Egy XVII. századi metszeten[5] — melyről alább[6] bővebben szólunk — az alak bal keze, eltérően a képtől egészében látszik, s éppúgy nagyobb az ábrázolás

---

[1] Gruyer, F. A.: Raphaël peintre de portraits. Paris, 1881. I 250.

[2] Raffael. (Klassiker der Kunst.) IV. Aufl. Stuttgart—Leipzig, 1909. 122. l.

[3] Zeitschr. f. Bild. Kunst. III (1868), 301. l.

[4] Der Raffael Czartoryski. Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml. XXXVII (1916), 257. l.

[5] Közli Fischel: id. cz., 252. l.

[6] 197. l.

fönt és lent, a miből már Burckhardt[1] azt a következtetést vonta, hogy a képet körülvágták. Nézetünk szerint a részletekben sem egész hű metszetre alig lehet biztosan támaszkodni. Annyi tény, hogy a mostani keret a kép egy részét elfödi, ha nem is annyit, amennyit a metszet sejttet. Gronau[2] a keret mentén a kezet elvágó s a festékrétegbe karczolt függőleges vonalat figyelt meg, mely szerinte magától Ráfaeltől származik, s arra szolgál, hogy a képszerűséget fokozza. Nem hisszük, hogy a mester a kész képen az előre megfontolt compositión ily változtatást akart volna eszközölni. Valószínűbb, hogy a karczolás a későbbi keretezés alkalmával keletkezett.

A KÉP viszontagságos múltra tekinthet vissza. Történetével Passavant[3] és Gruyer[4] hosszabban foglalkozik, többszörös ellentmondásokba és téves azonosításokba keveredve, melyek ingoványából csak Mündlernek,[5] az akkori tulajdonos, Czartoryski László herczeg elbeszélése nyomán közölt följegyzése vezet ki. E szerint a kép a mantuai herczegi család, a Gonzagák birtokából a Giustiniani velenczei patriczius-családhoz került, majd a XVIII. sz. végén, a campo-formoi béke után egy Velenczében lakó görög kereskedő, a schioi Reghellini tulajdonába ment át, a kinek hagyatékából, közvetlen halála után, ugyancsak Velenczében, 1807-ben vette meg Czartoryski Ádám herczeg. A herczeg a képet Varsóba, s onnan párisi palotájába, a Hôtel Lambertbe vitte. 1848-ban pénzzavarba jutva, a képet fia, László herczeg útján Londonba Woodbrun régiségkereskedőhöz küldte, s 15,000 koronán árúba bocsátotta. Vevő azonban nem akadt, részben talán azért, mert eredetét titokban tartották, s e körülmény vezethette félre Passavant-t, midőn a kép egy londoni ismétléséről tett említést. Gruyer szerint a képet a párisi forradalom hullámcsapásai elől rejtették el Londonban, a hol három évig maradt volna. 1884-ben, Cavalcaselle és Crowe Ráfael-monografiájának megjelenési idejében még Párisban volt, s csak a 90-es évek elején került a család krakói múzeumába.

Hosszú ideig Ráfael önarczképét vélték benne látni, mintahogy egykor minden kritika nélkül a lángeszű urbinói önarczképének mondtak

---

[1] Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. II. Aufl. Berlin—Stuttgart (1911), 231. l.

[2] Die Bildnisse von Raffael und Leonardo der Czartoryski-Sammlung in Krakau. Zeitschr. f. Bild. Kunst. N. F. Bd. XXVI. (1914/15), 146. l.

[3] Passavant, J.-D.: Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi. Éd. française . . . par Paul Lacroix. Paris, 1860. II 97.

[4] Id. m., I 253.

[5] Id. cz., 300. l.

tőle s még inkább más festőktől származó oly képmásokat, melyek nagyjában megfeleltek a Ráfaelről a köztudatban élő romantikus fogalomnak. Mint ilyet metszette a XVII. század második negyedében (1630—40 kör., Antwerpen), fordított nézletben adva az alakot a flamand P. Pontius s közölte száz évvel utóbb Argensville[1] és a XIX. században, F. Girard metszete után, Passavant, aki a kép után készült még néhány metszetet sorol fel[2]. Van Dyck olaszországi vázlatkönyvében (Chatsworth, Devonshire-gyüjt.)[3] hevenyészett, nyugtalan vonalakkal vázlatát rögzítette meg (94. ábra). Bizonyára az alak elegáns tartása és a festőien elrendezett ruházat érdekelte; a környezetet: asztalt, falat és tájképet mellőzte, térproblémák nem érdekelték, legalább olyan értelemben nem, mint a klasszikus reneszánszt. A flamand festő állítólag e kép egy másolatát is bírta, s ez után készült volna a Pontius-féle metszet. A Passavantól[4] közvetített e hagyománynyal szemben kétely merül föl, vajjon nem a Van Dyck vázlata okozta-e itt a félreértést? Föntartással kell fogadnunk Passavant azon állítását is, mely szerint képünk egy ismétlését vagy másolatát Jac. Phil. Rottier hagyatékából Gandban 60,000 frankon el akarták adni, de csak 10,000 frankos ajánlat volt rá egy Van Hansselaer nevű műbarát részéről. A kritikai tartózkodás a frankfurti íróval szemben azért is ajánlatos, mert ő a Czartoryski-eredetit nem látta és annak elismerésében csupán a Waagen tekintélyére támaszkodik, s mert azt helytelenűl Ráfael önarczképének tartja. A kép kútfői kimutatásában abból a téves felfogásból indúl ki,

94. ábra. — VAN DYCK: VÁZLAT RÁFAEL UTÁN.
A chatsworthi vázlatkönyvből.

[1] Abrégé de la vie des plus fameux peintres. Paris, 1745. I 3.
[2] Id. m., II 98.
[3] A Description of the Sketch-book by Sir Anthony Van Dyck.... By Lionel Cust. London, 1912. Plate XXXII (az eredetiben fol. 112v).
[4] Id. m., II 97.

hogy az Ráfaelt ábrázolja. Forrási egybevetései épp ezért helytelenek. Téved, midőn a képet azonosnak gondolja Ráfael azon, valószinűleg soha el sem is készült önarczképével, melyet az urbinói mester 1508. IX. 5.-én kelt, különben teljesen hiteles levelében Francesco Franciának igért; valamint félalakot természetes nagyságban, a szemlélővel csaknem szemben ábrázolt azon állítólagos önarczképével, melyet Scanelli a XVII. sz. közepén a modenai herczegi képtárban látott,[1] s mely a képtárnak 1744.-i kéziratú leltárában (modenai könyvtár) mint elveszett szerepel.[2] Passavant megemlékezik a képnek a bergamoi Carrara-Akadémiában őrzött kései másolatáról és egy, a velenczei Barbini-gyüjteményből Stuttgartba kerűlt másolatról, melynek színei — állítása szerint — az eredetitől részben elütnek.

Passavant még egy bizonytalan helyére[3] kell a figyelmet felhívnunk. Említi a képnek Felice Zelianitól készített körrajzos metszetét, melynek fölírásában a következő kitétel fordul elő: «Venezia, presso il. sig. Niccola Antonioli», a mit úgy értelmez, hogy a kép Velenczében N. Antonioli tulajdonában volt. Inkább megfelel azonban a régi olasz nyelvhasználatnak e szavak ily értelmezése: «kapható [t. i. a metszet] N. A.-nál» (ez esetben a kereskedő neve). Hasonló értelemben használják e kifejezést régi olasz könyveken és prospektusokon is. A Passavanttól föltételezett jelentést inkább így fejezték ki: Nella collezione di... vagy In casa di... Proprietà di... De ha el is fogadnók Passavant értelmezését, akkor sem lehet az Antonioli tulajdonában képzelt festményt a Czartoryski-eredetivel azonosítani, mintahogy e kutató teszi, haneha másolatnak gondolni, mert hiszen az eredeti képnek, a fentiekben félreértésektől megtisztított történetéből egyetlen lánczszem sem hiányzik, s így az nem lehetett «Niccola Antoniolinál».

Hogy a kép nem Ráfaelt ábrázolja, arról meggyőződhetünk, ha összehasonlítjuk hiteles arczképeivel. Hat ilyet ismerünk, kettő közülük önarczkép. Az egyiket az Aténi iskolán találjuk (95. ábra). A festő szerényen húzódik meg a kép jobb alsó sarkán, a matematikusok csoportjában. Csak feje és melle látható. Mintegy 27 éves lehetett ekkor. Már Vasari[4] mint önarczképét említi. Másik önarczképe egy nagyon rongált és átfestett állapotban ránk maradt olajfestmény az Uffiziben. 1506 tájt, tehát 23

---

[5] Microcosmo della pittura... Cesena, 1657. 169. l.

[6] Pungileoni, Luigi: Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino. Urbino, 1829. 283. l.

[3] Id. m., II 98.

[4] Ed. Milanesi, IV 332.

95. ábra. — RÁFAEL ÖNARCZKÉPE (BALRA). (RÉSZLET AZ ATÉNI ISKOLÁRÓL.)

Róma, Vatikán.

éves korában készült. 1588 óta van róla nyomunk, hogy Ráfael önarczképének tartották, s mint ilyet többször másolták, de a vatikáni falfestmény is azzá hitelesíti. Ráfael mindkét önarczképén, mint 3/4 arczélben mellig ábrázolt fiatalember áll előttünk. Arczvonásai nemesek, kifejezése szelíd, tekintete okos. Olyan, a milyennek művei, a belőlük áradó szellem alapján képzeljük. Arcza sima, dús barna haja puhán omlik nyakára, fején fekete sapka. Régebben két rajzot is arczképének tartottak. Mindkettő fekete kréta, s gyermekifjút ábrázol, fején az elengedhetlen berrettoval. Az egyiket a londoni brit-múzeumben, a másikat az oxfordi egyetemi gyűjteményben őrzik. Egyik sem Ráfael arczvonásait örökíti meg, sőt egyik sem származik az ő kezétől. Kivált az oxfordi rajz foglalkoztatta a stílkritikusokat, kiknek nagy része azt Timoteo Viti számlájára írja.

Az önarczképek a mester fiatalabb korából származnak. Sebastiano del Piombónak két példányban, a firenzei Buonarroti-házban (96. ábra) és a londoni Buckingham-palotában fönmaradt hármas arczképe[1] és két metszet, Marc' Antonio Raimondié[2] és Giulio Bonasonéé[3] pedig az utolsó éveit élő Ráfael arczvonásait örökitik meg, bajusszal, szakállosan. Hiteles arczképének kell tartanunk végül a pártfogoltjától, a firenzei származású Lorenzettótól [4] a mester halála után faragott márvány mellszobrot, mely szintén élete végén ábrázolja, s mely a vatikáni loggiák bejáratát dísziti.[5]

---

[1] BENKARD, E. A.: Ein Porträt Raffaels von der Hand des Sebastiano del Piombo. Monatshefte f. Kunstwiss. I (1908), 2. Halbband, 664 — l. — Egy harmadik példány a XIX. sz. közepén II. Vilmos hollandiai király birtokában volt; utóbb eladták, s ma csak metszetből ismerjük. Az «Amanti» néven ismert compositiót egykor Giorgionénak s Ticziánnak tulajdonították; mint ez utóbbi művét rajzolta le vázlatkönyvébe Van Dyck (118v. l., id. kiad. XLIII. tábla). LIONELLI VENTURI (Giorgione e il Giorgionismo, id. m., 262—63. l.) a fönmaradt két pompás replikát különös módon másolatoknak tartja, melyek Giorgione állítólagos eredetije után a XVI. sz.-ban készültek. Giorgione szerzőségét, stílbeli okokon kívül kizárja az a körülmény, hogy az egyik ábrázolt Ráfael, amit L. V. nem vett észre. — Piombo 1511—14. volt Ráfaellel barátságban. Később ellenségévé lett. A hármas arczképnek keletkezési idejét a mondott időre, s még közelebbről valószínűleg 1514-re kell tennünk. Ráfael tehát ekkor már szakállt viselt.

[2] BARTSCH, P.-gr. XIV 496.

[3] U. o., XV 347. — Az 1531—74. közt működött Bonasone Ráfael arczképét bizonyára nem természet után, hanem alkalmasint Piombo festménye alapján, s talán Raimondi metszetének fölhasználásával készítette. Raimondinak Ráfaelhez való viszonya közismert.

[4] 1490—1541. működött. Ráfael tanítványának, Giulio Romanónak nővérét, Girolama Pippit bírta nőül. Ráfael sírjára Madonna-szobrot faragott (ú. n. Madonna del Sasso.). V ö.: VASARI—MILANESI IV 577.

[5] GRUYER.: id. m., I 45. l., jegyz.

Utóbb Francesco Maria della Rovere urbinói herczeg vonásait vélték a képen fölismerni, a mely felfogásnak leglelkesebb képviselője Gruyer[1] volt. Gruyer annyi érvet sorakoztat és oly határozottsággal állít, hogy bizonyítékait bővebb vizsgálat tárgyává kell tenni. Kiindulási pontja az Aténi iskola, melynek, a Pythagoras csoportjába tartozó egyik ifjú alakját a hagyomány az urbinói herczeg arczképének mondja (97. ábra). E hagyo-

96. ábra. — SEBASTIANO DEL PIOMBO: RÁFAEL KEDVESÉVEL.
Firenze, Casa Buonarroti.

mányt illetőleg azonban, daczára annak, hogy a XVI. századba nyúlik vissza, semmi bizonyosságunk nincs, sőt ellene szól a freskó alakjaira bőven kiterjeszkedő Vasari hallgatása. A peplon-szerű bő köpenybe burkolt, leomló hajú s szelíd, nemes báju ifjú Ráfael oly ideálportré alkotása, melylyel számos művén, így magán e falfestményen is többször találkozunk. De mit is keresne az elvont problémákba merült, szelíd bölcsek közt a

[1] Id. m., I 249—.

viharos életű, erőszakos, harczokban és cselszövényekben felnőtt herczeg, ki 17 éves korában sógorát, magához csalva meggyilkoltatta s 4 évvel utóbb Alidosi biboros, pápai legátust Bolognában nyílt utczán leszúrta.

Francesco Maria della Rovere teljesen hiteles arczképét Ticziántól birjuk (Uffizi), ki a 46 éves herczeget nehéz pánczélban, jobbját hadvezéri botjára támasztva, balját kardján nyugtatva ábrázolja. Tekintete daczos és kemény, mint pánczéljának aczéla, csontos állát bozontos szakáll övezi, ajkait dús bajusz árnyékolja. Bár az Aténi iskolát ez arczképtől több mint 25 év választja el, egy arcz az ifjúkortól a férfikorig nem változhatik meg ennyire. A két alak arányokban, a fej alkatában és csontozatában egymástól elüt. Durand-Gréville[1] újabban sok valószínűséggel mutatta ki az urbinói herczeg arczképét a Pitti egy csaknem enface kis portréjában,[2] melyen a zsenge arczvonásokból is ráismerünk Ticzián későbbi modelljére. Mérete, arczél-ábrázolása, s megmunkálásából folyó inkább sematikus, mint reneszánsz-értelemben vett egyénítő megmintázása miatt kevésbé jő tekintetbe a herczegnek ugyancsak hiteles, s szintén bajusz- és szakálltalan két éremképe.[3]

Ez okok, nézetünk szerint inkább alkalmasak arra, hogy megdöntsék az Aténi iskola urbinói herczegére vonatkozó hagyományt, mint Fischel[4] azon érvelése, hogy a freskó Ambrosiana-beli kartonján az illető alak más, részletesen kidolgozott arczvonásokkal jelenik meg.

De ha az Aténi iskola kérdéses alakja tényleg Francesco Maria della Roverét ábrázolná is, akkor sem lehetne a krakói képen lefestett ifjúval kapcsolatba hozni, mert az arczvonások (kivált az orr és szemek) különbözőek. Hasonlóság — oly külsőségeken kívül, mint a középen ketté választott haj — a két alak beállításában és tartásában rejlik, ami azon-

---

[1] Trois portraits méconnus de la jeunesse de Raphaël. La Revue de l'Art ancien et moderne. XVII (1905), 377. l.

[2] A kép mesterének meghatározásában nem értünk egyet a franczia kutatóval. A Pittiben régebben Francesco Francia műve gyanánt szerepelt; majd Ricci, mikor a firenzei képtárak élére került, megkísérelte Ráfaelre keresztelni. Durand-Grévillenek, főként a tájképi háttérből merített bizonyítékai inkább a Francia körére utalnak; D. nem ismerte fel a Perugino és Francia, valamint tanítványaik tájképi elemei közt a rokonság daczára fennálló különbségeket. Az arcz plasztikus kimintázása is az ötvös-festő műhelyére vall. A bal kar és kéz elrajzolása azonban ellene mond, hogy magát Francesco Franciát tartsuk szerzőnek, a kit — VENTURIval (Stor. VII_3 973) egyetértve — követői közt keresünk.

[3] ARMAND, ALFRED: Les médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles. 2e édit. Paris, 1883. II 119. (56., 57. sz.) — Két további éremképén (u. o., 58. és 60. sz.) szakállt és bajuszt visel.

[4] Id. cz., 253. l.

ban nem az ábrázoltra, hanem a művészre jellemző. Nyilván ez tévesztette meg Gruyert, ki a bizonyításban is erre helyezi a fősúlyt. A krakói ifjú öltözete sem felelne meg oly előkelő embernek, mint a milyen II. Gyula unokaöcscse volt, ki az urbinói herczegségen kívül más előkelő czímeket és tisztségeket is viselt.

Cavalcaselle[1] lehetőnek tartotta Gruyernek az ábrázoltra vonatkozó meghatározását, a mellett azonban Parmiggianinora is gondolt, közelebbi

97. ábra. — RÁFAEL: RÉSZLET AZ ATÉNI ISKOLÁRÓL.

Róma, Vatikán.

indokolás nélkül hivatkozva egy forrási adatra, mely szerint az egykori velenczei Foscarini-gyűjteményben a pármai mesternek Ráfael kezétől vélt arczképe volt. Épp ily önkényesen azonosította a képet S.-H. Fraser[2]

---

[1] CROWE-CAVALCASELLE: id. m., I 290[1].

[2] Portrait attribué a Raphaël dans la collection du prince Czartoryski. Gazette d. B.-Arts XXVII (1883), 158. l.

Palma Vecchionak Vasaritól [1] leírt önarczképével, a mely azonosításnak elsősorban a kép stílje mond ellent.

Burckhardt, az olasz arczképfestészet fejlődéséről írt, s mindeddig fölül nem múlt vázlatában az ábrázolt kilétének megfejtésére szellemes föltevést koczkáztat meg, mely szerint a krakói kép nem voltaképeni arczkép, hanem szabadon kezelt modelltanulmány, melyet a mester a pompás jelenség kedvéért képpé avatott.[2] A problémát azonban e föltevés nem oldja meg, mert hiszen egy idealizáló, a rideg valósághoz nem ragaszkodó művész minden arczképénél kisebb-nagyobb mértékben végbemegy e folyamat.

Teljesen elfogadhatatlan és különös véleményt nyilvánított e kérdésben legutóbb Fischel,[3] kinek egyébként a Ráfael-kutatás terén igen jelentékeny érdemei vannak. Szerinte a kép nőt ábrázol, s a *Fornarina* vonásait véli benne felismerni. «Az újabb művészettörténet antiumi leányzója» — mondja. Bizonyítékai egytől-egyig nem állnak helyt. Azt állítja, hogy ily hosszú hajat férfi nem viselt abban az időben. Döntő ellenérvvel maga Ráfael szolgál a Disputa és az Aténi iskola több alakján, valamint Bindo Altovitinek a müncheni régi képtárban őrzött arczképén.[4] Franc. Maria della Rovere említett éremképei is arra tanítanak, hogy e korban fiatal embereknél divatos volt a vállról leomló haj viselete. Nőknél ellenben ez a hajviselet szokatlan. S ha reneszánsz művészek kibontott hajú nőket festenek is (Ticzián), a hajat hátra simítják, hogy ne zavarja a váll szép hajlását. F. a kezeket is helytelenűl tartja nőieseknek. Ily kezek Ráfael fiatal férfi alakjainál másszor is előfordulnak (pl. Bramante jobb oldali szomszédja a Dispután). A fej hátsó részén szinte lecsúszva ülő sapka és a hanyagúl panyókára vetett prémes mente is férfi viseleti darabok, s az inget sem szabták nőre. Hogy a mente közvetlenűl az ujjas-ingre van vetve, azt azzal lehet magyarázni, hogy azt az ábrázolt csak alkalomszerűen, a festői hatás kedvéért dobta magára, de tényleg nem így viselte. Férfira vall az arcz megformáltsága. Az arcz baloldali körvonala világosan elárúlja az erősebb csontozatot ; kivált a járomcsont hangsúlyozása jellemző. Mily kerekek, megszakítatlanok, szinte puhák ezzel szemben Ráfael női fejeinek körvonalai, amiről a Fischeltől közölt összehasonlító

---

[1] Ed. Milanesi, V 246.

[2] Id. m., 316. l.

[3] Id. cz.

[4] Az 1515 körűl festett képet Giulio Romanónak (Rumohr, Bayersdorfer) és Baldassare Peruzzinak (Berenson) is tulajdonították. Ráfael mellett szól, hogy a kútfői adat (Vasari) a provenientiával egyezik. Nézetünk szerint a képen Ráfaelen kívül valamelyik segédje is dolgozott, amit elsősorban a haj kezelése árul el.

szemelvények kellően felvilágosítanak (további meggyőző példák a Madonnákon kívül a Parnasszuson és a Farnesinában). Az orrtőnek és a bal szem szegletének találkozásánál látható duzzadt harántizmok, a sűrű szemöldökök és a határozott áll is férfit árulnak el. A tekintet, a fej és általán az egész alak tartása az önkénytelen, fiatalos, szinte gyermekded mosoly daczára férfias erőt kölcsönöz az ábrázoltnak.

Fischelt szemmelláthatóan Van Dyck vázlata vezette tévútra. E szabad átiratban az alaknak határozottan némi nőies látszata van. Van Dyck az arczot megrövidítette és kikerekítette, az orrot rövidebbé és nőiesebbé formálta. A hajat úgy rajzolta át, mintha ki lenne sütve, s a bal vállon az eredetinél hosszabbra vette; a jobb vállról viszont csaknem egészen eltűntette, s — ha odavetőleg is — meghúzta a jobb váll kerek vonalát. S ami szintén lényegesen módosítja a benyomást: a mellet asszonyosan dús kebellé dagasztotta. A rajzon a tekintet határozatlanabb, révedezőbb, mint a képen. A flamand festő Ráfael tiszta formavilágát és szellemét nem értette meg. Vázlatkönyvének 110^{v} lapján[1] Ráfael X. Leójából torzképet csinált. Sokkal közelebb állott hozzá Ticzián és általán a velenczeiek pompázó, pózos, festői felfogása. Vázlatkönyvét javarészt ezek művei töltik meg, s ezek művészetének lényegét, úgy a kifejezés, mint a festőiség szempontjából kitűnően tudta pár vonással vagy folttal megrögzíteni.

A kép ikonográfiai tárgyalásánál utolsónak hagytuk Gronau[2] felfogásának ismertetését, melyhez a mienk bizonyos tekintetben közel áll. Gronau egy leltári adatból indúl ki, mely szerint 1654-ben Arundel grófnő tulajdonában Ráfaelnek egy flamand festőt ábrázoló arczképe volt. Ezt az adatot képünkkel helytelenűl kapcsolatba hozza, azt tételezve fel, hogy ez Olaszországból Van Dyck tulajdonaként Németalföldre kerűlt, s másfélszáz év multán, miután Pontius metszetet készített róla,[3] ismét Olaszországban, Velenczében bukkant fel. Ily kalandos utat képünk nem tett meg, hiszen ismerjük Mündlertől közvetített s hitelesnek tekinthető történetét, ami úgy látszik elkerűlte Gronau figyelmét. A XVII. századi följegyzés Ráfael-meghatározására különben sem lehet építeni; a stílusismeret szempontjából ez a legrosszabb kor.

Gronau felfogásából annyi mégis födi a mi nézetünket, hogy a kép

---

[1] Id. kiad., XXXIII. tábla.

[2] Id. h.

[3] Pontius a képet Velenczében láthatta, ahol, Olaszországot járt számos flamand festőtársához hasonlóan megfordúlhatott. Gronau J. Ruysch személyében mindjárt ajánl is a Ráfael korában dolgozó oly festőt, kivel az arczképet esetleg azonosítani lehetne. E föltevés azonban minden komoly alapot nélkülöz.

nem valami rangos előkelőséget, hanem polgári egyént, valószínűen Ráfaelhez közel álló festőt ábrázol, a mely következtetésre az alak öltözete és az attributumok hiánya vezet. Flamand festőre azonban nem gondolunk. Ruházat és arcz, sőt tartás nem északi emberre vall, hanem tipikusan olaszra. Bennünket az alak nagyon emlékeztet Piombo fönnebb tárgyalt hármas képének [Casa Buonarroti (96. ábra) és Buckingham Palace] jobboldali alakjára, mely a kedvesét átölelve tartó Ráfael mellett valamely bizalmas segédjének képmása lehet. Ugyanaz a tojásdad arczforma, középen ketté választott haj, domború homlok, erős szemöldök, hosszúkás orr, a szemszögletben a jellemző harántizommal, ugyanaz a finom metszésű száj a keskeny ajkakkal, ugyanaz az erős áll. A profilhoz jobban közeledő beállítás daczára hasonló az arcz jellegzetes baloldali körvonala, s az öltözék is épp oly igénytelen. A hármas képen ez az alak valamivel idősebb, mint ahogy Ráfael szakállas képmásának bizonysága szerint a kép a Czartoryski-féle arczképnél későbbi; kissé megnyúltabb orra alatt bajusz pelyhedzik, álla még erősebb, tekintete komolyabb, az ajk körűli ifjonti mosoly eltűnt.

A krakói képen ábrázolt alak pontos kiléte ezzel sincs megállapítva, mégis sikerűlt talán a kérdést a megoldáshoz közelebb vinni.

Devlamyncknek a kép után készült metszetén a fölirás azt az adatot tartalmazza, hogy a mantuai herczegi képtárban Giulio Romano művének tartották.[1] Később, századokon át Ráfael műve gyanánt ismerték, s újabb átkereszlelések csak a XIX. századnak a túlzott stílkritikai szkepticizmus jegyében álló utolsó negyedében történtek. Cavalcaselle és Crowe[2] nem ismerték fel jelességét, s Timoteo Viti nevét javasolták. Csaknem egyidejűleg a *Palma Vecchio*,[3] s utóbb a *Sebastiano del Piombo*[4] elnevezés bukkant föl, amely utóbbi meghatározás inkább érthető, ha meggondoljuk, hogy a velenczei mester hatása Ráfaelnek ezen és néhány más művén is megnyilatkozik. A mai irodalom egyhangúan Ráfaelre esküszik.

A kép lebilincselő benyomást tesz a szemlélőre, mint csak a legnagyobb mesterek legjobb alkotásai. Morális biztosság és szellemi fölény árad az alakból. Egy ismeretlen és talán névtelen ifjú piktor ez, kit a művész a lelki tartalom kiélezésével és fokozásával, s nagyszabású beállítással jelentékeny alakká növel és pompás jelenséggé avat. A reneszánsz nagy szellemi méretét alkalmazza az önmagában jelentéktelen alakra. Az

---

[1] Passavant: id. m., II 97.

[2] Id. m., I 290[1].

[3] Fraser: id. cz.

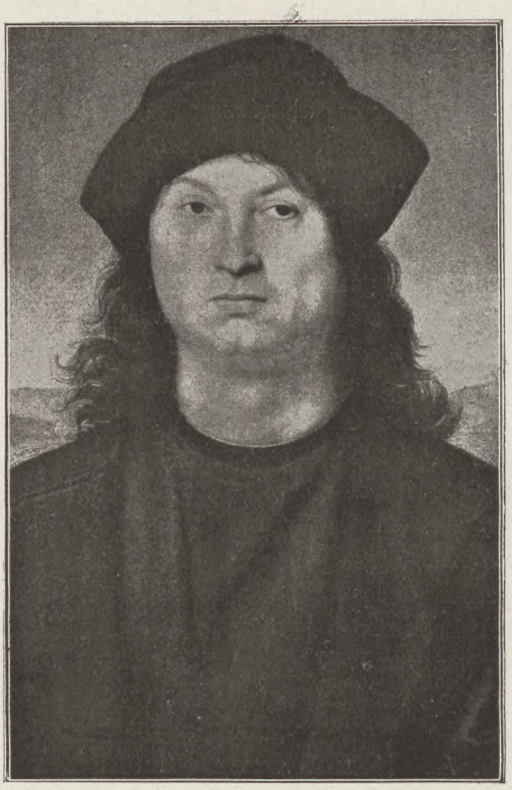
[4] Berenson (Venet. paint. . . . , id. m., 120. l.), a ki újabban szintén Ráfael művének tartja (North Italian Painters . . ., id. m., VI. l.).

etikai szépség a formai szépséggel szétválaszthatlan egységbe, zavartalan összhangba olvad. Ez igazi ráfaeli vonás. Ráfael a fizikai embert sohasem választja külön a morális embertől, legkevésbé arczképein. Nemcsak a szemnek fest, hanem a léleknek és az értelemnek is, mint minden igazán nagy festő. A jelenséget nem helyezi a belső kifejezés fölé. A jelenség önmagáért nem is érdekli. Annak, a mit fest, mindig van értelmi rugója; nem ösztön-ember, mint a naturalisták. Kivált érett, római korszakából származó arczképein mindenkor aláhúzza az alak lelki, sőt történeti tartalmát. A pápa-arczképek, Alidosi bibornok, gróf Castiglione képmásai kitünő példák erre. Sőt ime, a jelentéktelen alakot is kiemeli a hétköznapiságból.

De formailag, valamint a színezésben és megvilágításban is hamisítatlan ráfaeli stílus bélyegét viseli magán a kép. A rajz kristálytiszta. A megmintázás plasztikus s egyben festői, anélkül, hogy egyik irányban is túlzott lenne; a két megmintázási mód egymással egyensúlyban áll. A húsrészeken inkább a plasztika, a ruházaton viszont a festőiség érvényesül. Nincs értetlen forma és indokolatlan vonal, a részek szinte a logikai kapcsolatok következetességével és erejével alakulnak egységes képpé. Jellemző Ráfael felfogására az ujjas-ing megfestése: csupa vonal és mégis csupa puha festőiség. A színek töretlenek, világosak és világítanak. A felülről jövő megvilágítás egységes.

A jobb kéz sokat emlegetett elrajzolása csak látszólagos, mert szándékolt. A csuklóban hajlított és lecsüngő kéz megnyúlt benyomását akarta vele a művész hangsúlyozni. Egyéb ily szándékos *hibákat* is fölfedezhetünk. Az asztal perspektivája szabálytalan; enyésző vonala túl magasra esik, hogy a sima fal ellentéte gyanánt ható mintás terítőnek minél nagyobb része lássék. Az ablakmélyedés feltűnően keskeny; a művésznek itt csak egy vékony fénycsík elhelyezésére volt szüksége, mely a szélesen festett s hasonló élesen megvilágított sávokat feltüntető tájba a szemet optikailag átvezeti. Ilyen vékony épületfal, a milyet az ablakmélyedés elárul, tektonikailag alig lehetséges. Ráfael az egész falnak nem szánt építészeti szerepet. Ez nem is építészeti fal, hanem annak csak elvont fogalma. Feladata mindössze annyi, hogy a tér egy részét elzárja, s hogy az alaknak nyugodt hátterül szolgáljon. E fal előtt pompásan rajzolódik le és bontakozik ki nagyszabásúvá a fej körvonala. A fekete sapkának és a szintén sötét tömeget alkotó hajzatnak világos, nyugodt hátteret kellett adni, míg a fehér ujjasnak az asztalterítő nyers színekben váltakozó mustrás felülete a megfelelő alap. A monumentális hatást növeli az alak tartásában megnyilvánuló határozott függőleges, nemkülönben a teljes cselekvéstelenség, a bensőre konczentráltság.

A beállításban kiválóan festői szempontok érvényesűlnek. Közvetve ily czélt szolgál a spanyolfalszerű háttér és az asztalterítő, s pompás festői benyomást vált ki a könnyedén panyókára vetett mente, a fejen hátracsúszott sapka és a szélesen odavetett táj.



98. ábra. — RÁFAEL: PERUGINO (?) ARCZKÉPE.

Róma, Borghese-képtár.

A képen nincs évszám. Keletkezési idejének megállapításában a tájképi hátteren kívül más külső körülmény, kútfői adat, vagy az ábrázolt életkora nem jön segítségre. A tájkép római motivumai azt bizonyítják, hogy Ráfael római korszakából származik, a közelebbi időpontot illetőleg azonban tisztán belső, művészi támpontokra vagyunk utalva. Korábbi, Róma előtti szakából több arczképet ismerünk, melyek a Czartoryski-portréhoz képest művészileg kezdetlegesek. A legrégibb (1502—03 kör.) Peruginónak állítólagos arczképe (Róma, Borghese-képtár; 98. ábra). Az alak egészen szembe, előre tolva, a mell közepéig van ábrázolva; mögötte

széles táj terül el. A két Doni-arczképen (Firenze, Pitti, 1506 kör.; 99. és 100. ábra) az alakok kissé oldalt fordúlnak, a szemlélőtől az előbbinél valamivel távolabb esnek, s derékon alulig látszanak. A művész, Verrocchiótól lesve el az újítást a kezeket is belevonja a képalkotásba, s azokat egyszersmind jellemzésre használja. A jellemzés e módja egyelőre szűk térre szorítkozik, a két nem közötti psychikai különbség jelzésén túl alig terjed: a nő kényelmesen egymásra helyezi kezeit, míg a férfi kezei egymást alig érik. A Perugino-arczképhez hasonlóan e két képen is az alakok a szabadba, a szemet messzire vivő változatos tájba vannak helyezve. Az ifjú művésznek e korai arczképein szüksége volt a gazdag tájképi háttérre, hogy a túlságosan előretolt alakok térbeli helyzetét kedvezőbbé tegye, őket mintegy levegőhöz juttassa, s merevségüket csökkentse. Mekkora haladást jelent velük szemben a Czartoryski-képmás! Ezen az alak ülve, derékig van ábrázolva, úgy, hogy térbeli helyzete teljesen világos. Haránt helyezkedik el a térben, nyakát és fejét kissé előre fordítja. Jobb keze könnyedén csüng le az asztalról, melyre alsó karjával támaszkodik, míg baljával mentéjét tartja. A kezek és karok funkcziója teljesen érvényesül, s emellett az ábrázoltnak a nyugodtság és előkelőség benyomását kölcsönzik. A táj, a szabad természet csak egy ablaknyíláson keresztűl tűnik elő, de így is elegendő arra, hogy az alak formai gazdasága után a szemet megnyugosztassa és a messzeségbe vigye, s hogy a háttér egyhangúságába, az egész képalkotásra jellemző festőiséget csempésszen.

Ez a beállítás nem a Ráfael találmánya. Az urbinóinál annak a hatásnak javára irandó, melyet rá Sebastiano del Piombo gyakorolt. A hatás kölcsönös volt, s az 1511—14. évek közé, Piombo római tartózkodásának első idejére esik. A kölcsönös művészi megértésen és hatáson alapuló viszony csakhamar elhidegűlt; Piombo barátból gyűlölködő vetélytársá változott, s miután megízlelte a ráfaeli művészet nektárát, a Michelangelo eruptiv művészetének fanatikusává lett. Ráfael a fiatal velenczei mestert, első római szakában a tisztább rajznak, a formák nemesebb összhangjának, mélyebb lelki kifejezésnek keresésére ihlette meg. Maga Ráfael pedig a lagunák párás vidékéről jött társtól színesebb és festőibb felfogásra, s — főleg a tájképben — bátrabb ecsetvezetésre kapott serkentést. Piombo első római arczképei, az ú. n. Fornarina az Uffiziben (sign. 1512), az ú. n. Dorottya a berlini Frigyes-múzeumban[1] (101. ábra), Ismeretlen férfi a buda-

[1] D'Achiardi helytelenűl keltezi kevéssel 1520 előtti időre; típusa igen közel áll a velenczei S. Giovanni Grisostomóban lévő korai oltárképének női alakjaihoz és az 1512-re datált Fornarinához, melynél alig 1—2 évvel későbbi. (Pietro D'Achiardi: Seb. d. Piombo. Roma, 1908. 155. l.)

pesti képtárban (102. ábra), Ferry Carondelet (London, Grafton-gyűjt.) és Del Monte (Montreal, Anqus-gyűjt.) bíboros arczképe, s végül az ifjú hegedűs képmása, a híres «Il Violinista» (Páris, Rothschild-gyűjt.)[1] annyira magukon viselik Ráfael nemesítő hatásának bélyegét, hogy jó ideig Ráfael műveinek tartották őket. Még római tartózkodása előtt, 1508—10 közt készült Saloméján (London, Nat. Gallery, Salting-gyűjt.)

99. ábra. — RÁFAEL: ANGELO DONI ARCZKÉPE.
Firenze, Pitti-képtár.

hasonló beállítással kísérletezik, mint a milyennel később Ráfael krakói képén találkozunk. A félalakban, oldalt ábrázolt, s még elég kezdetlegesen térbe helyezett nő nyaka és feje kissé szembe fordúl; a sima zárófal egyszerű ablaknyilása alacsony láthatárú tájba nyújt kilátást. A beállításban később raffináltabbá lesz, s többnyire az enyhén haránt-állást választja. Az egyszerű építészeti háttérből nyiló tájképi kilátással római arczképein is találkozunk. E tekintetben kivált montreali és budapesti

[1] «1518» hamis évszámmal ellátva; 1513—14 körüli időből származik.

arczképeinek Ráfaelre gyakorolt hatása nyilvánvaló. A Czartoryski-képen a táj és a mente szabad festői kezelésében, az ujjas festőien ható nagy fehér foltjának kiemelésében, sőt magának a prémes mente öltözeti motivumának megválasztásában is megérzik Piombo hatása. Mily egyénien tudja azonban Ráfael e hatásokat magába olvasztani! Az építészeti környezetet még egyszerűbbé, hangtalanabbá fokozza le, mint Piombo. A mente hajtékait választékosabb gonddal rendezi el. A finoman rajzolt

100. ábra. — RÁFAEL: MADDALENA DONI ARCZKÉPE.
Firenze, Pitti-képtár.

ujjas lágyan hat, míg Piombo budapesti arczképén a hasonlóan folthatásra czélzó ing, erőteljesebb villanása mellett is kemény, s belső rajza felületes. Érthetetlen, hogy Gronau újabban[1] épp azért helyezi képünket Ráfael római működésének legelejére, mert — szerinte — még nem nyilvánúl meg benne a velenczei festő hatása, a melyet, ismét helytelenűl kizáróan a színezésben keres. Mi ellenkezőleg, Piombo hatását a keltezés pozitív

[1] Id. cz., 154. l. Régebben pedig későbbi, 1516 körüli időre keltezte (ROSENBERG-GRONAU: Raffael. Id. m., 122. l.). A Ráfaelt illetőleg éppen nem jelentéktelen e kronológiai ingadozás szintén azt mutatja, hogy a képpel nem jött tisztába.

kiindulási pontjának tekintjük, s a kép keletkezését e hatás időszakába, közelebbről 1512 körüli időre helyezzük. Erre más támasztékunk is van. Ráfael 1511-ben befejezett Aténi iskoláján az előtér baloldali csoportjának közepén álló ifjú (97. ábra) testtartása közeli atyafiságot tart a Czartoryski-

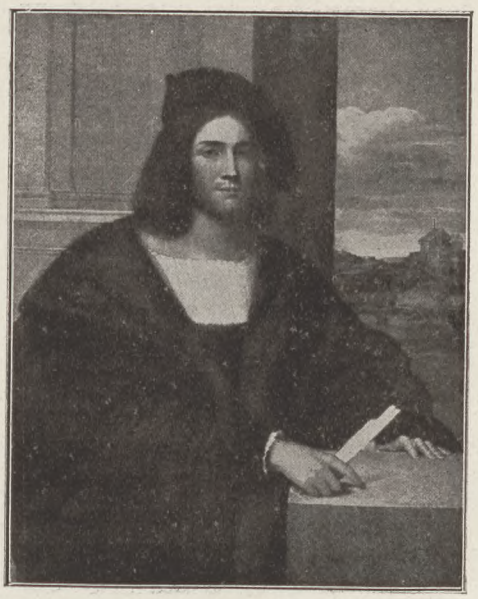
101. ábra. — SEBASTIANO DEL PIOMBO: NŐI ARCZKÉP. Ú. N. DOROTTYA.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

képmással. Tartásban az egyik mintegy tükörképe a másiknak. E rokonság annyival inkább kényszeríti a krakói képet a vatikáni freskóval időrendi kapcsolatba, mert ezen a kérdéses alak áll, amazon pedig ül. A beállítás tehát a különböző helyzet daczára is hasonló. A krakói képen a jobb kéz részletformája is az első stanzák korához visz közel, a mennyiben megformáltságában, a hosszú ujjak elhelyezésében és a hüvelykujj jellemző mély bevágásában csaknem mása a Dispután Bramantétól jobbra álló ifjú jobb kezének.

Az Aténi iskola említett alakján csak az egyik kéz szabad, míg a másik a köpenybe van rejtve. A krakói arczkép e beállítási probléma

fejlettebb megoldását adja. Itt mindkét kéz szabad, a képalkotásba és a jellemzésbe mindkettőt belevonta a művész.[1] A tökéletesebb megoldáshoz az ily irányban már régebben kísérletező Piombo példája vezethette Ráfaelt. Ráfael krakói alakjának tartása azonban férfiasabb, mint a velenczei mester rokon beállítású, nyakban mindig kissé meghajlott félalakjaié. Ezek amannál csökkentebb szellemiséget árulnak el, ami nem csoda, hiszen művészi szülőföldjük a testiség kultuszának őstalaja, Ve-



102. ábra. — SEBASTIANO DEL PIOMBO: ISMERETLEN FÉRFI ARCZKÉPE.

Budapest, Szépművészeti Múzeum.

lencze. Szellemileg mennyivel magasabban áll Ráfael krakói Ismeretlene, mint Piombo budapesti képének erőtlen, határozatlan tekintetű alakja, kinek kezébe a mester irattekercset nyom, hogy szellemi kvalitásait elhitesse. Ráfaelnek ily segítő eszközre nincs szüksége, s az «Il Cortiggianot szerzőjének, Baldassare Castiglionenak arczképén sem él vele. A jellemzést a bensőből dolgozza ki. S ha Tommaso Inghiramit, a vatikáni könyvtár

[1] Még egy későbbi arczképén választ hasonló beállítást, a Donna Velatán (103. ábra), melyen az ingnek és a derék bő ujjának redővetése is emlékeztet a krakói képre, ill. azon a bő ujjasra.

prefektusát írás közben, genreszerűen festi le, ez azért történik, hogy a dűlledt jobb szemével kifelé bandsító alak tekintetét, a mint fölvetett fővel a gondolatok kifejezését keresi, a magasba nézéssel vonzóbbá tegye. Még egy esetben használ arczképnél az ábrázoltra jellemző apró requisitumokat, X. Leó arczképén, melyen a pápa kezében tartott nagyító és az asztalra helyezett tárgyak — kódexek, csengő — művészileg elsősorban a két mellékalak teljesebb egyensúlyozására szolgálnak.[1]

103. ábra. — RÁFAEL: DONNA VELATA.

Firenze, Pitti-képtár.

A Czartoryski-féle kép Ráfael arczképeinek sorozatában fontos állomást jelent. Időrendben első római arczképe ez, melyen Piombo grandiózusabb, festőibb portréművészetétől serkentve szakít naivul beállított firenzei arczképeinek a külső részletbe vesző modorával. Most a részletjelenség csak annyiban érdekli, a mennyiben festői. A szerény részleteket

[1] Giuliano de' Medicinek a berlini Huldschinsky-gyűjteményben őrzött s némelyektől Ráfaelnek tulajdonított arczképe, melyen az alak összehajtott iratot tart, a mesternek éppen nem hiteles alkotása. Megfestési módja kemény, rajza nem egy helyen, így kivált a bal kézen feltünően rossz.

nagy egésszé fogja össze. A pompás külső jelenséget jelentékeny lelki tartalommal tölti meg, amivel velenczei példaképén túlnő. A következő fokon — Castiglione, a madridi kardinális — eldobja a velenczei mankót, a festőiségben is a maga lábán jár, s egyre fokozza a lelki kifejezés erejét. Utolsó állomása, II. Gyula és X. Leo képmásaival a magasabb értelemben vett történeti portré, melynél az ábrázolt egyén kort képvisel, történeti tetteket idéz fel, a történelem bizonyos szakát jelképezi. A hegytetőt azonban már csak Michelangelo éri el, a ki történeti arczképeit személyteleníti (Medici sírok; Gyula pápa síreml.), az egyén esetleges arczvonásait lényegteleneknek tartva a történeti jelentés mellett.

XXIV. TÁBLA. — FIRENZEI MESTER A XV. SZÁZADBÓL: MADONNA A KIS JÉZUSSAL.

Krakó, Czartoryski-képtár.

VÉGÜL röviden megemlékezünk a Czartoryski-képtár olyan olasz képeiről, melyek bővebb megbeszélést nem igényelnek, mert kevésbé jelentékeny, jórészt műhelyi munkák, vagy mert annyira át vannak festve, hogy pontos meghatározásuk egyelőre lehetetlen.

A firenzeiek közül említendő négy XIV. századi kép; egy triptychon, középen trónoló Madonnával; egy kis tempera a Pietà ábrázolásával, s két összetartozó kép, 2—2 szent alakjával, 1360—70 körüli időből, sienai elemekkel.

Egy félalakban ábrázolt s átfestett férfi szent a XV. sz. legelején működött firenzei mester műve, míg egy ugyancsak erősen átfestett s hasonló időből származó mű, mely Trónoló Madonna fölött az Atyaisten alakját, a predellán pedig Jézus születését tűnteti föl, Lorenzo Monaco körére utal.

Egy élénken színezett, kis méretű kép, mely erődített városfal előtt lejátszódó legenda-jelenetet ábrázol, Fra Angelico valamely követőjét vallja mesteréül. Egy ugyancsak kicsiny tempera, a Tóbiást vezető angyallal Benozzo Gozzoli iskolájába sorozandó. Nem érdektelen egy gyermekét átölelő s fülkébe állított Madonna (XXIV. tábla), melynek festője a hátteret illetőleg Filippo Lippiből merít, míg az alakok tartásában és több részletformában Botticelli hatását tűkrözi; a Madonna arczán Filippo Lippi típusát Botticelli hatása alatt alakítja át. A Filippótól Botticellihez igen lassú léptekben közeledő, szerény tehetségű mester legnagyobb kvalitása az élénk színezés, ebben is legegyénibb sajátsága a lehelletszerűen fínom, halvány, rózsás hússzín. A Vasarinak tulajdonított Lucrezia Romanát inkább Bronzino művének tartjuk.

Az umbriai Allegretto Nuzi követőjétől származik egy szentek közt trónoló kis Madonna.

104. ábra. — ANDREA MANTEGNA: JUDIT.

Wilton House, Pembroke-gyűjtemény.

Mantegnának, Juditot Holofernes fejével, ennek sátra előtt ábrázoló képét (Wilton House, Earl of Pembroke;[1] 104. ábra) rézlapra festett pompás másolatban bírja a Czartoryski-képtár (105. ábra). Nem értünk

[1] Fa. Parmiggianino műve gyanánt került Wilton Houseba, míg előbb, I. Károly gyűjteményében, mint Ráfael szerepelt. Először Waagen (Treasures of art in Great Britain. Lond., 1854. III 151.) említi. CAVALCASELLE és CROWE [Hist. of p. in N. Italy. Ed. Borenius. Id. m., II 105².] közelebbről meg nem nevezett metszet után készült XVI. századi németalföldi másolatnak, KRISTELLER pedig (A. Mantegna. Lond., 1901. 375., 453. l.) utánzó művének mondta. Legújabban A. VENTURI (Stor., VII_3 242.) Mantegna eredetijének ismerte el. Mantegna érett szakában, 1490 körül készülhetett. 1491-ből származik hasonló tárgyú, de compositióban különböző rajza az Uffiziben. A festmény és a rajz nyomán tanítványai és követői több compilatiót készítettek (Dublinban, a londoni Taylor-gyűjteményben, Straszburgban festmény; Mocetotól és Zoan Andreától metszetek.)

105. ábra. — ANDREA MANTEGNA UTÁN: JUDIT.

Krakó, Czartoryski-képtár.

egyet Schaefferrel,[1] a ki ismétlésre gondol; ennek ellentmond a réz alap és a németalföldi mesterre mutató, pontozó festési eljárás. A két képen a színezésen kívül főként az arcztípusokban látunk eltéréseket. A wiltonhousei példány szép, plasztikus Judit-fője a másolatban összelapúl, a nyílt, kifejező tekintet üressé válik. Az előadásmódnak Mantegnára jellemző részletessége a németalföldi áttételben helytelen hangsúlyt nyer.

A velenczeiek közűl Ticziánnak tulajdonítja a képtár V. Károly egy derékon alúl, pánczélban ábrázolt arczképét és Paolo Veronesének egy előkelő hölgy képmását. Ticzián V. Károlyról tudvalevőleg több arczképet festett, melyek közűl néhány elveszett. Schaeffer[2] azt sejti, hogy

[1] Id. cz., Westermanns Monatsh., 1917. áprilisi füzet, 26. lap.
[2] Id. cz., 27. l.

a krakói példányt egy ily eltűnt eredeti után a mester valamely tanítványa készítette; mi azonban, az aprólékos megfestési mód miatt az Olaszországban megfordúlt s Ticián hatását is érző flamand Antonis Moort tételezzük fel. A nyers színekben tartott női arczképben pedig Parrasio Michelinek, Veronese erőtlen utánzójának kezét látjuk.

A képtárban, Andrea del Sartónak bővebben ismertetett férfi alakján kívül is bukkanunk olasz rajzokra. Spagnának, méreténél fogva (63·5×50·5 cm.) kartonszámba menő, vörös krétával és szénnel készült rajzán hat alakot látunk, melyek közűl az egyik sólymot tart. Pierin del Vagát dekoratív tervrajz, Domenico Tiepolót puttikat felhők közt ábrázoló s szépiával élénkített tollrajz képviseli. Baroccihoz áll közel Sz. János evangelista látományát, a mennyben angyalok közt megjelenő Atyaistennel feltüntető egy szépiarajz, míg biztosan Guercino műve egy tollal készült tanulmányfej (Sz. Pál?).

MŰVÉSZEK NÉVMUTATÓJA.

Az arabszám lapot, a római táblát, a csillag (*) illusztrációt jelent.

HELYMUTATÓ.

A csillag (*) illusztrációt jelent.

KÉPEK JEGYZÉKE.

Mellékletek:

Szövegbe nyomott képek:

A KÖNYVDISZEK MOTIVUMAINAK JEGYZÉKE ÉS MAGYARÁZATA.

(Fejezetek szerint.)

BEVEZETÉS.

Fejlécz. } XVI. századi olasz aranyhímzés motivumaiból. (Pluviale.
Kezdőbetű. } Firenze, S. Croce.)

Zárókép. Fametszet után. — Oratione alla Virgine Maria. Venetia, 1505. A nyomdász neve nélkül. 8° (a szöveg első lapjáról). — Lásd D'Essling: Études sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe. Florence—Paris, 1907—1909. N. 1493. II(1).110.

SIENAI ISKOLA.

Fejlécz. } A sienai dóm padlójának szegélydísze.
Kezdőbetű. }

Zárókép. A sienai dóm padlómozaikja nyomán. (La morte di Assolone. 1447.)

FIRENZEI ISKOLA.

Fejlécz. } XVI. századi faintarzia motivumaiból. (Sekrestye-szekrény.
Kezdőbetű. } Firenze, Confraternità di S. Benedetto Bianco.)

Zárókép. Fametszet után. II. Ulászló magyar király. — Az 1501-ben, VI. Sixtus pápa, II. Ulászló és a velenczei Signoria által a török ellen kötött liga (V. ö. Fógel I.: II. Ulászló udvartartása. Bpest, 1913. 111. l.) proklamácziójának egyik metszete után.

Nem menthetjük fel magunkat e helyütt sem e magyar vonatkozású s nálunk ismeretlen történeti okmánynak legalább bibliográfiai ösmertetése alól. Az említett liga következménye s mintegy kibővítése lehetett annak a szövetségnek, melyet XII. Lajos 1499 IV. 15-én a pápával és Velenczével, ugyancsak a török ellen kötött. 1501 pünkösd vasárnapján (V. 30.) hirdették ki ünnepiesen Rómában, a Sz. Péter bazilikában. A kihirdetés után a pápa Te Deumot intonált. Este megszólalt a capitoliumi nagy harang s városszerte örömtüzeket gyújtottak. A proklamácziót, egyidejűleg Velenczében Bernardino Vitali nyomta 2° alakban, 40×31 czm méretben. Fölül a czímben kissé csonka, egyetlen ismert példánya mintegy 15 év előtt a Tessier-aukczión bukkant fel. Egyetlen levélből áll. Az előlapon, a czím alatt Francesco de Alegri-nek a ligát dicsőítő olasz verse foglal helyet, míg lejebb a proklamáczió ugyancsak olasz szövege olvasható. Három különböző kézből származó öt fametszet díszíti. Fönt, a verstől balra a Pietà ábrázolása (előbb már megjelent: VITA DE LA GLORIOSA VERZENE MARIA. Venezia, 1500. XII. 21. B. Vitali nyomása. L. D'Essling: id. m. I₂ 115. l. jegyz.). Jobbra, más kéztől (D'Essling: id. h. szerint valószínűleg **h** monogrammista v. iskolája) nagyobb compositio. Erőd közepén, díszes reneszánsz

takaróval borított lovon, lovasoktól körülvéve a csupaszarczú II. Ulászló, fején zárt koronával, vállát verő hajjal, jobbjában kivont egyenes karddal, a feje fölött lebegő zászlóra tekint, melyen a fölfeszített Krisztus, Mária és János ev. közt látható. A csoport előtt, részben térdre ereszkedve a nép. A metszet fölött + El grā capitano Re Dongaria felirat. Ugyane metszet, így külön előfordul még: EL FATTO D'ARME IN ROMAGNA SOTTO RAVENNA. 1512. Agostino Bindoni nyomása (D'Essling: ih. h.) és TRABISONDA HYSTORIATA... Venezia, 1518 X. 25., 13. Vitali nyomása. (D'Essling: id. m., N. 665. I₂ 115, 118.) A következő zónában, közvetlenül a proklamáczió fölött az előző két metszet készítőitől különböző, egyazon mestertől származó három további metszet sorakozik. Középen, fején tiarával, trónon VI. Sándor (EL BEATISSIMO ALEXADRO PAPA SEXTO). Balra a firenzei fejezetünk végén átrajzolt metszet. Felirata EL DIUOTISSIMO RE DI ONGARIA. Csupaszarczú álló alakot ábrázol, fején nyitott koronával, rövid hajjal; baljában hosszú száron zászlós kereszt, jobbjában pedig négy mezőre osztott, szívalakú czímeres pajzs: jobbra fönt hat pólya, lent a kettőskereszt, balra a gyűrűs holló, alatta ágaskodó egyfarkú (!) oroszlán. Ez, természetesen, daczára a czímerben előforduló hollónak II. Ulászló akar lenni, kit a proklamáczió szövege ekként említ: EL DIUOTISSIMO & SACRO RE VLADISLAO RE DI BOEMIA & DONGARIA. A szabálytalanul alakított czímerben a holló jelenlétét vagy azzal magyarázhatjuk, hogy a metszet készítője az Ulászló czímeréhez tartozó lengyel sast nézte felületesen az előző magyar király czímerében megszokott hollónak vagy a műszerető Mátyás czímerére emlékezve, a hollót a magyar czímer állandó, integráns részének vélte. A pápától jobbra, a magyar király pedantjául elhelyezett metszet, a velenczei köztársaság allegóriája gyanánt, LA BENIGNISSIMA REGINA VENETIA fölirattal álló női alakot tüntet fel; fején szintén nyitott korona, jobbjában zászlós kereszt, baljában a Márk-oroszlánnal, Velencze czímerével ékesített pajzs.

A kiáltvány hátsó lapját egy, ugyancsak metszetekkel díszített «Calendario Lunario» foglalja el.

Mindkét lap hasonmását közli D'Essling: id. m., I₂ 116—17. A Jagello-király egykorú képének záródísz gyanánt alkalmazása emlékeztetés a hazai és a lengyelországi reneszánsznak e fejezetben (Amico di Sandro alatt) érintett kapcsolatára.

UMBRIAI ISKOLA.

Fejlécz. } 1500 körüli, fametszetű szegélydísz motivumaiból. [Marco
Kezdőbetű. } Guazzo?] Hystoria noua del Merchante Almoro e del | camelier Durante e duna bellissima | sententia. Composta per il stre | nuo amico di messer Lo | renzo liōbruno man | tuano pictor di | gnissimo. Hely, évszám és a nyomdász neve nélkül. 4°. Czímlapon. — L. D'Essling: id. m., N. 2441. II(₂), 584—86.

Az umbriai művészet jellegének megfelelő egyszerű, tiszta motivumok.

Záróképp. Fametszet után. [Iacopo de Voragine], Legendario delli Sancti Uulgare et Hystoriato. Venezia, 1504 XII. 30. Joanne Tacuino nyomása. 2°. A szöveg 241 kis metszete közül 66 egy, Párisban 1489-ben megjelent Légende dorée-ból van kölcsönözve s Jean du Pré műhelyében, nézetünk szerint olasz vagy Olaszországban iskolázott fametsző műve gyanánt készült. — L. D'Essling: id. m., N. 682. I₂ 128 s köv.

Codexet író barát, mint emlékezés a Dantetól (Purg. XI, 79—85.) ünnepelt umbriai codex-díszítőre, Oderisi da Gubbio-ra került az umbriai fejezet végére.

BOLOGNA-FERRARAI ISKOLA.

Fejlécz. } XV. századi fametszetű könyvdísz motivumaiból.
Kezdőbetű. }

Zárókép. A firenzei Bargello Dante-freskójának nyomán. — «Bononia dotta.» Dante ott tanult. (V. ö.: Inf. XVIII, 58—64. XXXI, 136—139. De Vulg. El., Lib. I, Cap. 9, 15.)

LOMBARDIAI ISKOLA.

Fejlécz. } «Intrecci»-motivum. Eredete valószínűleg a longobard szalagfona-
Kezdőbetű. } tos díszítmény. Leonardo da Vinci képzeleti Accademiájának vignetta-dísze; fölhasználta a SALA DELLE ASSI (Milano, Castello Sforzesco) freskó-díszítésében is. A XV. századi olasz miniatürnek, a Corvin-codexekben is föltalálható kedvencz mustrája.

Zárókép. Az umbriai iskola fejlécz- és kezdőbetű-motivumánál idézett s a mantuai Lorenzo Leonbruno festőnek ajánlott Hystoria ncua címlapjának, az 1493-iki Titus Livius-kiadásból másolt egyik metszete után.

VERONAI ISKOLA.

Fejlécz. Mint «Bologna-ferrarai isk.» fejlécze.

Kezdőbetű. Mint «Umbriai isk.» kezdőbetűje.

Zárókép. A «Lombardiai isk. Zárókép»-nél idézett metszet párja után.

VELENCZEI ISKOLA.

Fejlécz. XVI. századi, Aldina-kiadvány fametszetű díszítménye nyomán.

Kezdőbetű. XV. századi olasz nyomtatvány, fametszetű díszbetűje után.

Zárókép. Velenczei fametszet után. Francesco de Alegri, La summa gloria di Uenetia . . . [Velencze], 1501 III. 1. A nyomdász neve nélkül. 4°. — L. D'Essling: id. m., N. 1318. II(1) 33—34.

RÓMAI ISKOLA.

Fejlécz. } XVI. századi római sgraffito motivumaiból. (Borgo al vicolo
Kezdőbetű. } del Campanile.)

Zárókép. 1500 körüli fametszet után. — Confitemini de la Madonna. Venetijs. Joanne Baptista Sessa nyomása. É. n. 8°. Címlap. — L. D'Essling: id. m., N. 2350. II(2) 539—40.

[FÜGGELÉK.]

Fejlécz. Reneszánsz ízlésű, öntött, modern díszítmény.

Kezdőbetű. XVI. századi pillérfreskó motivumaiból. (Milano, S. Maurizio.)

Záródísz. Öntött modern díszítmény, velenczei reneszánsz mustra nyomán.

TARTALOM.

▲ LAVS ▲ DEO ▲

Gerevich

A krakói

Czi[illegible]wski

képtár

N. M.