

ADALÉKOK AZ ESZTERGOMI KERESZTÉNY MÚZEUM NÉHÁNY OLASZ FESTMÉNYÉHEZ

Két évtized telt el azóta, hogy megjelent az esztergomi Keresztény Múzeum Régi Képtárának tudományos katalógusa. Szerzőik, Boskovits Miklós, Mojzer Miklós és Mucsi András az addigi szakirodalom módszeres felhasználásával és saját tudományos eredményeik közlésével nagyban gyarapították ismereteinket erről az európai viszonylatban is jelentős gyűjteményről. [1] Az 1975-ben közzétett rövid ismeretterjesztő katalógus már figyelembe vehette a későbbi keletű szakirodalmat, és néhány fontos új szerzeményt is felvehetett a művek listájára. [2] A képtár gazdag anyagával kapcsolatban azonban — és ez így természetesen — máig sok a nyitott, megoldatlan kérdés. Ezek közül néhánynak a megválaszolására remélhetőleg lehetőséget fog adni az az újabb katalógus, amelynek előkészítő munkálatai jelenleg folynak. E sorok írójának jutott az a megtisztelő feladat, hogy a készülő kötet számára a gyűjtemény 15—16. századi itáliai anyagát ismételten feldolgozza. Az alábbiakban — mintegy előzetesként — ez irányú kutatómunkám néhány eredményét kívánom ismertetni.

Csak futólag teszek említést két olyan képről, amelyek véleményem szerint érdemtelennél soroltattak be elsőrangú mesterek oeuvre-jébe. A nehézkes esetjárással megfestett Sienai Szent Katalinnak [3] éppúgy nincs helye Beccafumi művei között, mint ahogy a provinciális szintet alig meghaladó Mária a kis Jézussal és két angyallal kompozíció sem pályázhat arra a dicsőségre, hogy a virtuóz lombard mester, Giulio Cesare Procaccini festményeként tartsuk számon. [4] Ezekhez még hozzáteszem a kicsiny Szent Sebestyén vértanúsága képet, amely a Luca Signorelli követője címkét viseli, jöllehet a cortonai mester hatása a legnagyobb jóindulattal sem fedezhető fel rajta. [5] Az első esetben a név után odakívánczik a „követője” vagy „iskolája” megszorítás, a másodikban Jacob Matham (Bloemaert kompozícióján alapuló) metszete utáni másolattal van dolgunk (B.68), míg a harmadikban egyelőre be kell érniünk a túlon túl általános, de legalább biztosnak tűnő meghatározással, hogy t. i. olasz festő munkája a 15. század második feléből. Úgy gondolom, a gyűjtemény épp elég értékes darabbal — és nem csak a legkiemelkedőbb művekre gondolok, amilyenek Kolozsvári Tamás vagy MS mester táblái — rendelkezik ahhoz, hogy ne szoruljon rá effajta „felértékelésekre”.

Ami mármint az itt tárgyalandó kilenc festményt illeti, elsőként egy már igen régóta időszerű helyesbítésre kívánok sort keríteni. Arról a félköríves záródású képről van szó (1. kép), amelyen Mária és az álló, egész alakos gyermek Jézus rózsalugas előtt jelenik meg. [6] A festmény még az 1975-ös katalógusban is [7] a mesternév téves megjelölésével, Pier Francesco Piorentino munkájaként szerepel, noha ez az attribúció immár több mint fél évszázada megcáfoltnak tekinthető. A kérdéses Madonna a quattrocento második feléből származó firenzei képeknek ahhoz a népes csoportjához tartozik, amelynek mesterei Pesellino és Fra Filippo Lippi néhány kompozícióját másolták, variálták vagy egymással kombinálták. A csoportot alkotó képek szolid kézművesi technikával készültek, jellemző rájuk a tiszta körvonalat adó rajz és a ragyogó színezés, az aranyalapot nemegyszer háttérbeli rózsalugas váltja fel, amihez feltehetőleg Domenico

Veneziano egyes művei adhattak ösztönzést. Első jegyzékeiben Berenson, majd kézikönyvében Van Marle mindazon Madonna-képeket a firenzei pap-festő, Pier Francesco Piorentino oeuvre-jébe sorolta be. [8] Egy magyar kutató, Oberschall Magda, már igen korán, 1930-ban felismerte, hogy a Pesellino és Lippi derivációknak valójában semmi közük sincs Pier Francesco stílusához, amely elsősorban Benozzo Gozzoli formanyelvén alapul, és a maga részéről Lippi egy ismeretlen tanítványának tulajdonította őket. [9] 1932-ben, revideálva saját korábbi álláspontját, Berenson is különválasztotta az e „sorozatban gyártott” Madonna-képeket a szerény tehetségű, de — mint szignatúrával hitelesített munkái bizonyítják — egyéni arculatú mester életművétől, és az általa feltételezett ismeretlen másolónak a pseudo Pier Francesco Piorentino nevet adta. [10] A Berenson nyomán a szakirodalomban meghonosodott elnevezést Federico Zeri két okból kifogásolta: egyrészt mert az még mindig valamiféle stílusrokonságot sugall a Gozzolli és Neri di Bicci követő kismester művei és a Lippi, illetve Pesellino utáni másolatok között, másrészt mert szerinte a kópiák sorozata nem egy kéztől, hanem több, bár egyugyanazon firenzei műhelyben dolgozó festőtől ered. [11] A Zeri érvelését elfogadó kutatók ezért újabban a „Lippi és Pesellino utánzó!” megjelölést alkalmazzák a szóban forgó képekre. Van bizonyos valószínűsége Shapley hipotézisének is, hogy tudniillik nem egy, hanem egymással kapcsolatban álló több műhely produktumaival állunk szemben. [12]

Az esztergomi kép és tucatnyi ismert változata azt a Pesellino kompozíciót követi, amely századunk elején a lyoni Aynard gyűjteményben volt. [13] Az Aynard-Madonnán látható antikvizáló márványfülkét a másolatokon vagy aranyhátter, vagy rózsalugas helyettesíti, ami a hangsúlyozottan lineáris stílussal együtt nemcsak a másolatokat készítő műhely, hanem megrendelőinek konzervatív ízléséről is tanúskodik.

A képtár egy másik firenzei Madonna-képén (2. kép) a fülsze előtt trónoló Mária és az ölben ülő áldó kis Jézus mellett kétoldalt egy-egy virággal koszorúzott, liliumot tartó angyalt látunk. [14] A félreismerhetetlen stílusjegyek mindig is nyilvánvalóvá tették, hogy a festmény Botticelli iskolájából származik. Az 1964-es katalógus [15] azonban még nem említi, hogy Madonna és gyermek ugyanebben a beállításban szerepel két további, szintén Botticelli köréhez tartozó képen. Az egyik az angliai Locking House-ban, a Wantage gyűjteményben van, a másik egykor a párizsi Lazzaroni kollekciónak darabja volt. [16] (3. kép) Mindhárom változat közös előképét Botticelli legkorábbi fennmaradt oltárképének trónoló Madonnájában találjuk meg. Ezt a Máriát szentek társaságában ábrázoló oltárképet, amely a Sant’Ambrogio templomból századunk elején az Accademia, majd 1946-ban az Uffizi képtárába került, a szakirodalom az 1470-es évek elejére datálja. [17] Elsőként Berenson hívta fel a kutatók figyelmét arra, hogy az oltártáblát 20—30 évvel elkészülte után restaurálták, és éppen Mária és a gyermek Jézus fejét Perugino egyik követője a maga, Botticelliétől szembetűnően eltérő modorában teljesen átfestette. [18] Berenson megállapítása szerint az oltárkép középső részéről, a Madonnáról még az 1500 körüli bea-



1. Lippi és Pesellino utánzóinak műhelye: Madonna virágbugasban. Esztergom, Keresztény Múzeum

vatkozás előtt készült a két másolat, így azok segítségével rekonstruálható az oltártábla átfestés előtti állapota. A harmadik, az esztergomi másolatról sem Berenson, sem a későbbi szerzők nem tesznek említést, de nem kétséges, hogy az is ugyanezzel az ifjúkori Botticelli művel áll kapcsolatban. Az esztergomi példányon a másoló saját hozzájárulása csupán a két, liliumot tartó angyal figurája, amelyek kétoldalt kiegészítik és egyben keretezik a kompozíciót.

Azt a tondó formátumú festményt (4. kép), amely Máriát gyermekével kerubok gyűrűjében ábrázolja, [19] először Gerevich Tibor tulajdonította Pinturicchio egy ismeretlen tanítványának. [20] Az 1964-es katalógusban ezt olvassuk a képről: „A kompozíció távolabbi változata valamely kegyképnek, amelynek számos másolatát és variánsát Peruginónak, Pinturicchióknak és más mestereknek tulajdonítják.” [21] Az idézett utalás az umbriai eredetű, de Latiumban is előforduló Madonna-képeknek arra a csoportjára vonatkozik, amelynek egyik, itt reprodukált darabja a Szépművészeti Múzeum állandó kiállításán látható. (5. kép) [22] Az egymással szorosan összefüggő festmények együttese mind az eredeti előképet, mind az attribúciókat illetően számos, mindmáig nyitott kérdést vet fel a kutatás számára, amelyekről legutóbb az avignoni Petit Palais múzeumának katalógusa közölt

összefoglaló értékelést. [23] Szempontunkból most azonban csak az a kérdés bír jelentőséggel, hogy valóban fennáll-e valamiféle kapcsolat — ha mégoly távoli is — az esztergomi tondó és az umbriai Mária-képek között. Első pillantásra meggyőződhetünk róla, hogy ilyen kapcsolat egyáltalán nem létezik. A két kompozíció határozottan eltér az alakok képsíkhoz viszonyított aránya, beállítása, mozdulatai, Mária ruhájának rajzában éppúgy különbség figyelhető meg, mint az arctípusokban. Az összevetésben nem elhanyagolható körülmény a kerek formátum sem, hiszen a tondó Toszkánában és azon belül Firenzében sokkal gyakoribb képforma, mint Umbriában. Az umbriai mester képén a fülnél a hajra rácsavart kendő olyan motívum, amellyel Pinturicchio és Perugino Madonnáinál sűrűn találkozhatunk, [24] az esztergomi Madonna fejkendője viszont laza redőket vetve keretezi a Filippino Lippi típusaira emlékeztető arcot. A festmény tehát nemcsak hogy nem tekinthető a pinturicchiós karakterű Madonna-csoport akár közeli, akár távoli verziójának, de még umbriai eredete is erősen megkérdőjelezhető. A leghelyesebbnek azt látom, ha a tondót a továbbiakban — a mesternév kiderítésének csekély reményével — ismeretlen firenzei mester 1500 körül készült képeként tartjuk számon.

Egy másik Madonna-kép (6. kép) esetében szintén nem a szerző kiléte, hanem a területi, iskola szerinti hovatartozás az elsődlegesen tisztázandó kérdés. [25] A kis Keresztelő Szent János szerepeltetésével háromalakossá bővített kompozíciót Gerevich Tibor [26] a romagnai iskolában helyezte el, és ezt a feltevést tette konkrétábbá Mravik László, amikor a képet Giovanni Battista Bertucci korai, Pinturicchio hatását mutató műveként határozta meg. [27] Korábban Van Marle [28] kérdőjelesen a sienai Bernardino Fungainak tulajdonította a meglehetősen



2. Sandro Botticelli követője: Trónoló Madonna két liliumos angyallal. Esztergom, Keresztény Múzeum

rossz állapotban fennmaradt festményt, a két katalógus szerzői pedig közelebbi pontosítás nélkül Észak-Itáliát jelölik meg a Madonna származási helyeként. [29] Az én javaslatom Van Marlééhoz áll a legközelebb: magam is a sienai iskolából eredtettem a képet, de sokkal inkább Girolamo di Benvenuto-ra, mint Bernardino Fungaira jellemző stílusjegyeket vélek rajta felfedezni. Mária szertartásosan magáforduló kifejezése, merev tartása, a magasan ívelő szemöldök, a félig lesütött szemek, a hosszú orr, a kicsiny száj gondos rajza, a ruharedők sematikus formálása indítanak arra, hogy a festményt vagy magának Girolamónak, vagy műhelyének, körének attribuíjam. Az itt reprodukált dublini Madonnánál [30] (7. kép) is meggyőzőbb analógiának érzem az avignoni múzeum hasonló tárgyú képét, [31] vagy a cetonai Convento di San Francesco oltárképtöredékét: [32] az előbbinél a gyermek Jézus tartása, az utóbbinál a Szűz arcának megformálása áll igen közel az esztergomi tábla megfelelő részleteihez. Hipotézisemnek ellene szól ugyan, hogy a festő valamennyi ismert Madonna-képén aranyalapot, nem pedig tájhátteret látunk, de ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy ennek a sienai quattrocento archaizáló modorát a 16. század első negyedében is folytató mesternek egyes kései Madonnáin ne jelenhetett volna meg a tájképi környezet. A háttér egyébként mind festésmódjában, mind motívumaiban számos rokon vagy egyező vonást mutat a sienai képtárban őrzött kései Krisztus sirtása kompozíció tájképi részével. [33]

A Forliban működő, tehát ezúttal már bizonyosan a romagnai festőiskolához tartozó Giovanni Battista Rosititől mindössze két képet ismerünk. Az 1500-as évszám olvasható a Velletri-beli Santa Maria del Trivio templom



3. Sandro Botticelli követője: Trónoló Madonna. Egykor Párizs, Lazzaroni gyűjtemény



4. Firenzei festő, 1500 körül: Madonna mandorlában. Esztergom, Keresztény Múzeum

oltárképén, [34] amely Rositit Melozzo da Forli provinciális követőjének mutatja. Másik hiteles munkája Savorelli gróf forli gyűjteményéből került Rómába, majd onnan, Simor primás vásárlása révén Esztergomba. [35] (8. kép) Ezen mellvéd mögött jelenik meg Mária, amint bal kezét nyitott könyvön nyugtatja, jobbával pedig díszes párnát tart, amelyen a gyermek Jézus alszik. A háttérül szolgáló függöny mellett, baloldalt tájra nyílik kitekintés. A mellvéden görög betűs szignatúra és az 1507-es évszám dokumentálja a szerzőséget és a készülés idejét. A részletformák rajzos, szögletes alakításában a legtermékenyebb romagnai mester, Marco Palmezzano hatása érződik. [36] A korábbi szakirodalom a hátoldal utólagos felirata alapján még egy harmadik képet is Rositinak tulajdonított. [37] A forli képtár Madonnájáról azonban bebizonyosodott, [38] hogy egy, a baltimorei Walters Art Galleryben őrzött kompozíció gyengébb minőségű derivátuma, a baltimorei kép pedig — mint Federico Zerri [39] megállapította — a faenzai Giovanni Battista Bertuccinak attribuíható, és stílusában távolról sem rokon Rositi autentikus esztergomi Madonnájával. Ám a kutatók figyelmét mindmáig elkerülte az a — provinciális festő esetében korántsem meglepő — tény, hogy a Keresztény Múzeum festménye, a humanista öntudatról tanúskodó szignatúra ellenére sem önálló invenció eredménye, hanem egy más kéztől származó kompozíció átvétele. A kompozíció csekély eltéréseket mutató variánsa jelenleg ismeretlen helyen lappang, de tudjuk, hogy korábban Assisiben, Mason Perkins gyűjteményében volt. [40] (9. kép) Ez utóbbi kép annak a Niccolò Rondinellinek a műve, aki 1490 körül Velencében, Giovanni Bellini segédjeként dolgozott, később pedig Ravennát választotta működése színteréül. [41] Könnyen lehetséges, hogy Rositi közvetlenül Rondinelli-től vette át az invenciót, de az sem zárható ki, hogy mind-



5. Pinturicchio műhelye : Madonna mandorlában. Budapest, Szépművészeti Múzeum



7. Girolamo di Benvenuto : Madonna Szent Jeromossal és Mária Magdolnával. Dublin, National Gallery of Ireland



6. Girolamo di Benvenuto (?) : Madonna a kis Keresztelő Szent Jánossal. Esztergom, Keresztény Múzeum

két romagnai festő számára az iskolateremtő mester, Giovanni Bellini egy elveszett Madonnája szolgált közös előképpül.

Giovanni Bellini művészetének térben és időben egyaránt messzire sugárzó hatásáról tanúskodik Francesco di Simone da Santacroce festménye is (10. kép), amely a Bellini-körben olyannyira kedvelt és elterjedt „Sacra Conversazione” ikonográfiai típus szép példája.[42] A Szent Család, Zakariás és a gyermek Keresztelő János együttese idilli táj előtt jelenik meg, a lágyan, finoman modellált arcok, a szelíd, ájtatos gesztusok, a prizmaszerűen megtört ruharedők és a napsütötte, derűs színvilág a velencei quattrocento vezető egyéniségének annyi sok mestert utánzásra csábító formanyelvét idézik. Mária, kis Jézus és Szent János beállításában olyan kompozíciós sémára ismerünk rá, amely egy egész sor, Bellini iskolájából származó képen hasonló vagy azonos formában tér vissza, csupán a gyermek Keresztelő alakját helyettesíti egyik-másik festményen vagy a donátor figurája, vagy a könyv motívuma. A kutatók többségének feltételezése szerint ennek a sémának a prototípusa nem a New York-i Pierpont Morgan Library műhelyképében, hanem inkább a mester egy elveszett művében keresendő.[43]

Az esztergomi képről mindeddig nem volt ismeretes, hogy létezik egy variánsa, nevezetesen a baltimorei Walters Art Galleryben. (11. kép) A baltimorei katalógus szerzője, a fentiekben is többször idézett Federico Zeri,[44] ez utóbbi festményt az 1508-ban meghalt Francesco di Simone tanítványának és örökösének, Francesco Rizzo da Santacrocénak tulajdonítja, és kivitelezését kevéssel 1513 előttre helyezi. Berenson,[45] aki Zerivel hasonlóan nem tud az esztergomi változatról, jegyzékében nyitva hagyja a mesterkérdést, Francesco di Simone szerzőségét



8. Giovanni Battista Rositi : Madonna. Esztergom, Keresztény Múzeum



9. Niccolò Rondinelli: *Madonna. Egykor Assisi*, F. Mason Perkins gyűjtemény

éppúgy lehetségesnek tartja, mint a tanítványét, Francesco Rizzóét. Amennyire ez fénykép alapján megítélhető, a baltimorei példány gyengébb kvalitású és későbbi az esztergominál. Nemcsak a gazdagon kialakított tájháttér redukálódik ott néhány motívumra, hanem kevésbé plasztikusnak tűnnek a formák is, és bizonytalnabb, tétovább a rajz. Ha a két képen összehasonlítjuk Mária vagy a kis Keresztelő Szent János fejét, meggyőződhetünk erről a minőségi eltérésről. Ennek alapján — és mert Zakariás turbános alakjához Francesco di Simone hiteles, 1507-ben készült oltárképének Zakariása nyújtja a legközelebbi analógiát[46] — nem látunk rá okot, hogy Zeri attribúciójától indítva megváltoztassuk a magyarországi példány eddigi Gerevich Tibor[47] által adott mestermeghatározását. A két változat közötti viszony mester-tanítvány viszonyt sejtet, vagyis Francesco di Simone Esztergomban levő kompozícióját használhatta fel a tanítvány Francesco Rizzo da Santacroce, amikor a jelenleg amerikai gyűjteményben őrzött képét festette.

A cinquecento jóval szerényebben van képviselve a Keresztény Múzeumban, mint az itáliai festészet előző két évszázada. Már csak ezért is igen szerencsésnek mondható, hogy az utóbbi évek egyik legjelentősebb új szerzeménye, a Back-gyűjteményből származó és sajnos csak töredékesen fennmaradt *Madonna Keresztelő Szent Jánossal és donátorral*[48] éppen ezen a téren pótol hézagot. A nem tudni milyen meggondolásból a XVI. század második felére datálva és északolasz mester műveként kiállított kép meggyőző besorolása különösen nehéz feladatnak tűnik, de mind stíluskritikai, mind minőségi szempontból teljesen indokoltnak tartom, hogy a számba jöhető nevek között már olyan tekintélyes is szóba került, amilyen Sebastiano del Piombóé. A kutatók által egyöntetűen Innocenzo da Imolanak tulajdonított Alexandriai Szent Katalin eljegyzése (12. kép) viszont a cinquecento



10. Francesco di Simone da Santacroce: *A Szent Család Zakariással és a kis Keresztelő Szent Jánossal*. Baltimor, Walters Ari Gallery



11. Francesco Rizzo da Santacroce: A Szent Család Zakariással és a kis Keresztelő Szent Jánossal. Baltimore, Esztergom, Keresztény Múzeum

átlagtermésébe tartozik.[49] A kompozíció annyira egyértelműen vall a bolognai iskolázottságú másodvonalbeli mesterre, hogy nem csodálkozhatunk, amiért eddig senki sem vonta kétségbe szerzőségét. Én sem tagadom, hogy a „disegno” Innocenzo Francuccitól ered, hiszen például az 1964-es katalógusban is idézett, a Galleria Borghesében levő azonos tárgyú képe az alakok elrendezésében, beállításában feltűnően hasonló az esztergomihoz.[50] A saját kezűségét illetően azonban már jó okkal lehetnek kételyeink. A Szépművészeti Múzeum nemrégiben vásárolta meg a festő egy további Alexandriai Szent Katalin eljegyzése kompozícióját[51] (13. kép), amelyre mint akkoriban még budapesti magángyűjteményben levő analógiára, az esztergomi katalógusok szerzői is hivatkoznak.[52] Ha akár ezt az új szerzeményű művet, akár a Galleria Borghese példányát összevetjük a Keresztény Múzeum festményével, szembeötlő minőségi különbséget tapasztalunk az utóbbi rovására. Amit teljességgel hiányolnunk kell belőle, az épp a — maga szerényebb képességeihez mérten — Raffaello és a firenzeiek nyomdokain haladó mester modorának egyik fő jellegzetessége, tudniillik a fémesen kemény, plasztikus modellálás. Igaz, messzemenő következtetést ebből nem vonhatunk le, hisz az esztergomi kép felülete annyira lekopott, hogy eredeti kvalitásáról ma már képtelenség fogalmat alkotnunk. Csupán annak a negatívumnak a rögzítésére szorítkozhatunk, hogy a helyrehozhatatlanul rongált állapot miatt végképp eldönthetetlen marad a kérdés, hogy saját kezű vagy pedig csak műhelyképpel állunk e szemben.

A Keresztény Múzeum raktárában elhelyezett képek közül kettővel kapcsolatban teszem meg észrevételeimet. Elsőül egy Krisztus megkeresztelését ábrázoló kompozícióról szólok (14. kép), amely az 1948-as Műemléki Topográfia katalógusán kívül[53] sehol nem szerepel a szak-



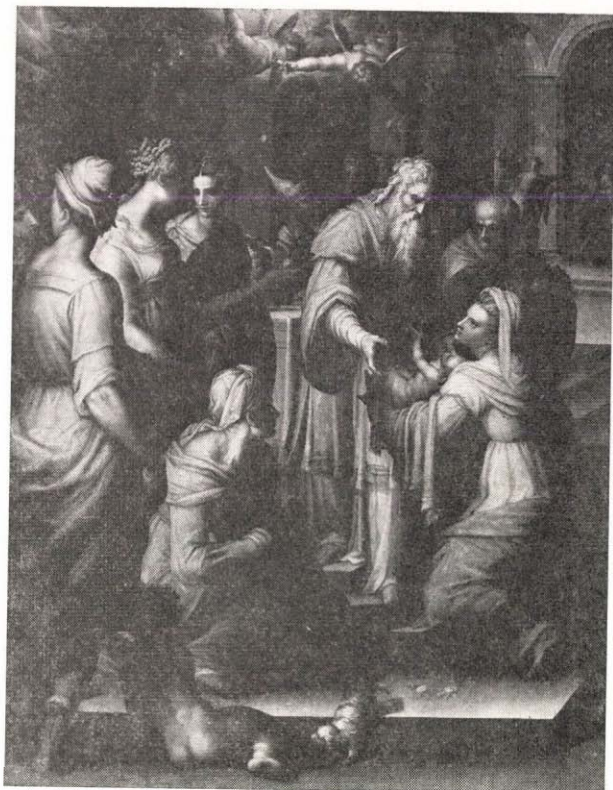
12. Innocenzo da Imola vagy műhelye: Alexandriai Szent Katalin eljegyzése. Esztergom, Keresztény Múzeum



13. Innocenzo da Imola: Alexandriai Szent Katalin eljegyzése. Budapest, Szépművészeti Múzeum



14. Firenzei festő, 16. század utolsó harmada: Krisztus keresztelése. Esztergom, Keresztény Múzeum



15. Battista Naldini: Bemutatás a templomban. Perugia, Galleria Nazionale



16. Jacopo Ligozzi után, 17. század eleje: A halott Krisztus angyallal. Esztergom, Keresztény Múzeum



17. Jan Muller (Jacopo Ligozzi után): A halott Krisztus angyallal

irodalomban, pedig méltán tarthat számot a cinquecento-specialisták érdeklődésére. Gerevich Tibor meghatározása — „Milánói iskola, XVI. század közepe” — kronológiailag, de főleg az iskola szerinti hovatartozás szempontjából nem állja meg a helyét. A kép készülését idejét a cinquecento közepe helyett a század utolsó harmadában, helyét pedig Lombardia helyett Toszkánában, közelebből Firenzében jelölném ki. Krisztus érzékenyen megmintázott teste, nemes szépségű arca, hosszú, előre-hulló hajfürtjei, Keresztelő Szent János rendkívül mesterkélte, csavart póza, a festőien, puhán alakított ruhadölk, a jobboldali angyal édeskés mosolya, a tájháttér északias karaktere, valamint a választékos színvilág a firenzei manierizmus utolsó generációjához tartozó mesterek — leginkább talán G. B. Naldini[54] — stílusára emlékeztetnek. (15. kép) Ha csak a Keresztelő jellegzetes testtartását tekintjük, Milánóban aligha találunk hozzá analógiát, Jacopo Zucchi 1589-ben festett Amor és Psychéjének (Róma, Galleria Borghese) mécsesstartó Amora viszont ugyanezen „figura serpentinata” tükörképes megfelelője. A magam részéről Naldini szerkesztését sem tartom eleve kizártnak, egyelőre mégis helyesebbnek vélem, ha megelőgünk annyival, hogy ezt az érdekes Krisztus keresztelése kompozíciót, mesternév nélkül, a „Firenzei festő, 16. század utolsó harmada” címkével látjuk el.

Időrendi megfontolásból utolsónak hagytam azt a kisméretű, fára festett képet[55] (16. kép), amelyet mostanáig Gerevich Tibor[56] meghatározása alapján a veronai festészeti Rómában is ténykedő vezető egyéniségének, Alessandro Turchinak tulajdonítottak. A Símor primás által a bécsi Kunsthalle egyik árverésén vásárolt festményen a halotti lepellel borított sziklapadon ülve a keresztrefeszítés jeleit viselő Krisztust látjuk, mellette egy angyal a megilletődöttség gesztusával irányítja a hívők figyelmét a Megváltó áldozatára. Még Bécsben Carl Agricola (1779—1852) metszeten reprodukálta a képet, amelyet akkoriban Annibale Carracci művének vélték.[57] Az 1964-es katalógus szerzője[58] Veronese hasonló tárgy kompozíciójának hatását fedezi fel benne, és Felice

Brusatorci Pietáival rokonítja. Az amszterdami manierista, Jan Muller egy rézmetszetének ismeretében azonban egyértelműen el kell vetnünk a Turchi-attribúciót.[59] (17. kép) A rézmetsző apjának, Harmann Mullernek kiadásában napvilágot látott lap felirata Jacopo Ligozzit jelöli meg inventorként. Az esztergomi kép kompozíciója tehát a veronai születésű és 1577-től 1627-ben bekövetkezett haláláig a firenzei nagyhercegi udvar szolgálatában álló Jacopo Ligozzitól származik.[60]

Ligozzi életművében jelentős szerepet töltenek be a gondos, miniatúra-technikával kivitelezett, magánajtatosságra szánt, Krisztus szenvedéstörténetének egyes epizódjait bemutató képek, amelyek az ellenreformáció korának rigorózan vallásos szellemét tükrözik. (Az egyesült államokbeli Oberlin múzeumában őrzött házioltár Krisztus az Olajfák hegyén jelenetével az egyik legfontosabb a műveknek e csoportjában.[61] Igen kérdéses viszont, hogy túl az invenció, az esztergomi festmény kivitelezése is Ligozzinak tulajdonítható-e. A tükörképes megfordítás hiánya, a metszet nagyobb részletgazdagsága és a két alak erőteljesebb megformálásában érzékelhető minőségi fölénye amellet szól, hogy a festmény csupán másolat a Muller-metszet után. Különösen feltűnő eltérés, hogy a szereplőket megvilágító fényforrás, a lámpás hiányzik a képen. Márpedig, ha másolatról van szó, akkor nem túl sok esélyünk van a mester meghatározására, csupán azt a feltevést kockáztathatjuk meg, hogy a kópia még Ligozzi életében, valamikor a 17. század elején készült. Nem valószínű ugyanis, hogy később, az érett barokk korszakában akkora tekintélye lett volna ennek a késő manierista mesternek, hogy bármely alkotását is másolták volna. Lehetséges, hogy a metszet előképül nem is festmény, hanem egy rajz szolgált, amelyet Jan Muller 1594 és 1600 között dokumentált itáliai tartózkodása során ismerhetett meg.[62] A katalógusban említett Felice Brusatorci analógiát egyébként továbbra is érvényesnek tekinthetjük, hiszen Ligozzi személyes kapcsolatban állt szülővárosának e jelentős festőjével.

Tátrai Vilmos

JEGYZETEK

- 1 Boshkovits M.—Mojzer M.—Mucsi A.: Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára. Budapest 1964. Ennek legfontosabb előzménye: Genthon I.—Gerevich T.: Magyarország Műemléki Topográfiája. I. Esztergom műemlékei. I. Budapest 1948.
- 2 Mucsi A.: Az esztergomi Keresztény Múzeum Régi Képtárának katalógusa. Budapest 1975.
- 3 Ltsz. 55. 158. Fa, tempera, 24,5 × 16,5 cm.
- 4 Ltsz. 55. 227. Vásznon, olaj, 63 × 50,5 cm.
- 5 Ltsz. 55. 205. Fa, tempera, 36,5 × 27,5 cm.
- 6 Ltsz. 55. 189. Fa, tempera, 62,5 × 37,5 cm.
- 7 Mucsi A.: i. m. 46.
- 8 Berenson, B.: The Florentine Painters of the Renaissance. New York, London 1909, 166—172.; Van Marle, R.: The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. XIII. The Hague 1931, 428—464.
- 9 Oberschall M.: Un élève inconnu de Fra Filippo Lippi. Gazette des Beaux-Arts 1930, 216—222.
- 10 Berenson, B.: Quadri senza casa. Il Quattrocento fiorentino II. Dedalo XII/3. 1932, 693—694.; Berenson, B.: Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School. Vol. I. London 1963, 171.
- 11 Zeri, F.: The Metropolitan Museum of Art. Italian Paintings. Florentine School. New York 1971, 106.; Zeri, F.: Italian Paintings in the Walters Art Gallery. Baltimore 1976, 80—83.
- 12 Shapley, F. R.: Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art. Washington 1979, 266. Felmerült már az a nézet is, mely szerint a másolatok készítői között még ez a műhelykapcsolat sem áll fenn: Padoa Rizzo, A.: Il percorso di Pier Francesco Fiorentino. Commentari. Luglio-settembre 1973, 154.
- 13 Aynard Sale, Galerie George Petit, Paris, December 1—4, 1913, Nr. 43.
- 14 Ltsz. 55. 190. Fa, tempera, 74 × 51 cm.
- 15 Boshkovits M.—Mojzer M.—Mucsi A.: i. m. 78—79.
- 16 Berenson, B.: Un Botticelli dimenticato. Dedalo VI/1. 1924, 28—29. Legújabbban: Lightbown, R.: Sandro Botticelli. Vol. II. Complete Catalogue. London 1978, 115—116. (Kat. sz. C2)
- 17 Lightbown, R.: i. m. 26.
- 18 Berenson, B.: i. m. Dedalo 1924, 17—41.

- 19 Ltsz. 55. 192. Fa, tempera, tondó, a képmező átm. 34 cm.
- 20 Gerevich T.: Esztergomi műkincsek. Primás-album. Budapest 1928, 232.
- 21 Boshkovits M.—Mojzer M.—Mucsi A.: i. m. 69—70.
- 22 Ltsz. 62. Nyárfa, tempera, 52 × 46 cm. Pigler A.: Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest 1967, 544.
- 23 Laclotte, M.—Mognetti, É.: Peinture italienne. Avignon, Musée du Petit Palais. Paris 1976, kat. sz. 286, 287.
- 24 Vö.: Berenson, B.: i. m. Dedalo 1924, 18.
- 25 Ltsz. 55. 210. Fa, tempera, 61,5 × 42 cm.
- 26 Gerevich T.: i. m. 236.
- 27 Mravik L.: Romagnai festmények magyar gyűjteményekben. A Szépművészeti Múzeum Közleményei 1975. No. 44. 169.
- 28 Van Marle, R.: i. m. XIV. 1937. 484.
- 29 Genthon I.—Gerevich T.: i. m. 1948. 68.; Boshkovits M.—Mojzer M.—Mucsi A.: i. m. 82—83.; Mucsi A.: i. m. 47.
- 30 Ltsz. 839. Fa, tempera, 64 × 43 cm. Lásd: Dublin, National Gallery of Ireland. Illustrated Summary Catalogue of Paintings 1981, 62.
- 31 Laclotte, M.—Mognetti, É.: i. m. Kat. sz. 97.
- 32 Bellosi, L.—Cantelli, G.—Lenzini Moriondo, M.: Arte in Valdichiana. Catalogo. Cortona 1970, kat. sz. 40.
- 33 Torriti, P.: La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo. Genova 1978, 28, kat. sz. 369.
- 34 Ricci, C.: Per la storia della pittura forlivese. L'Arte 1911, 91—92.
- 35 Ltsz. 55. 220. Fa, tempera és olaj, 51 × 41 cm.
- 36 Mravik, L.: i. m. 168.
- 37 A forli képtár Madonnájának téves Rositi-attribúciója még az újabb irodalomban is előfordul: „Giovanni Battista Rossetti” címszó in: Dizionario Enciclopedico Bolaffi, X. 1975, 23. Mucsi A.: i. m. 49.
- 38 Virolì, G.: La Pinacoteca Civica di Forli. Cassa dei Risparmi id Forli 1980, 80.
- 39 Zeri, F.: i. m. Baltimore 1976, 224.
- 40 Palumbo, G.: Collezione Federico Mason Perkins. Assisi 1973, 72, 88.
- 41 Gnuđi, C.: Niccolo Rondinelli. In: Gnuđi, C.—Becherucci, L.:

Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo. Catalogo. Forlì 1938, 111–112.
 42 *Ltsz.* 55. 242. Fa, olaj, 54 × 74 cm.
 43 A változatokat felsorolja: *Heinemann, F.*: Giovanni Bellini e i belliniani. Venezia 1962, 37–38.
 44 *Zeri, F.*: i. m. Baltimore 1976, 265–266.
 45 *Berenson, B.*: Italian Painters of the Renaissance. Venetian School. Vol. I. London 1957, 152.
 46 Madonna Zakariással, Szent Jeromossal és zenélő angyallal. Szignált, datált, 1507. Murano, San Pietro Martire. Lásd: *Berenson, B.*: i. m. 1957, 568. kép.
 47 *Gerevich T.*: i. m. 1928, 238.
 48 *Ltsz.* 73. 1102. Fa, olaj, 101 × 110 cm.
 49 *Ltsz.* 55. 225. Fa, tempera és olaj, 58 × 46 cm.
 50 *Ltsz.* 466. Fa, olaj, 84 × 67 cm. Lásd: *Della Pergola, P.*: Galleria Borghese. I dipinti. Vol. I. Roma 1955, kat. sz. 84.
 51 *Ltsz.* 81. 5. Fa, olaj, 81 × 68 cm. Közölte: *Gazette des Beaux-Arts, Mars* 1982, 69, 366. kép. (Principales acquisitions des Musées en 1981); *A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, No. 58–59, 1982, 134, 12, 105. kép.
 52 *Genthon I. – Gerevich T.*: i. m. 74.; *Boskovits M. – Mojzer M. – Mucsi A.*: i. m. 84. *Mojzer Miklós* szíves szóbeli közlése: egy hasonló

kompozíció Innocenzo da Imolatól 1969-ben Scitovszky Jánosné Los Angeles-i gyűjteményében volt.
 53 *Ltsz.* 55. 282. Fa, olaj, 73,5 × 58 cm. *Genthon I. – Gerevich T.*: i. m. 80.
 54 Vö.: *Barocchi, P.*: Itinerario di Giovanbattista Naldini. *Arte Antica e Moderna* 1965, 244–288.
 55 *Ltsz.* 56. 764. Fa, olaj, 18,5 × 14 cm.
 56 *Genthon I. – Gerevich T.*: i. m. 100.
 57 *Maszlaghy F.*: Új Magyar Sion, VII. 1876, 111.
 58 *Boskovits M. – Mojzer M. – Mucsi A.*: i. m. 106.
 59 Illusztrálva: *The Illustrated Bartsch* 4 (formerly vol. 3) Part 2. *Netherlandish Artists*. Matham, Saenredam, Muller. Edited by Walter L. Strauss. New York 1980. 490. (No. 57)
 60 Ligozziról a legrészletesebben: *Bacci, M.*: Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina. *Proporzioni* IV, 1963. 46–84.; *Bacci, M.*: Jacopo Ligozzi (Verona 1547–Firenze 1627). In: *Maestri della pittura veronese*. A cura di Pierpaolo Brugnoli. Verona 1974. 269–276.
 61 *Bacci, M.*: A Portable Altar by Ligozzi. *Allen Memorial Art Museum Bulletin*. Vol. XX. Number 2. 1962–63. 47–55.
 62 *Reznicek, E. K. J.*: Jan Harmensz. Muller as Draughtsman. *Addenda. Master Drawings* Vol. 18. Number 2. 1980. 115–133.

ADDITIONAL DATA CONCERNING SOME ITALIAN PAINTINGS IN THE COLLECTION OF THE CHRISTIAN MUSEUM OF ESZTERGOM

The author of the study passes remarks concerning certain 15th and 16th century Italian paintings of the Christian Museum of Esztergom. Catalogues, until now, have wrongly attributed to Beccafumi the weak quality painting, St. Catherine of Siena. The same applies to Madonna and the Infant Jesus with two Angels painted after an engraving by I. Matham, now wrongly exhibited as Giulio Cesare Procaccini. In St. Sebastian's Martyrdom, recorded as the work of Signorelli's follower, the impact of the master of Cortona can hardly be perceived. The replica of the Aynard-Madonna by Pesellino is not Pier Francesco Fiorentino's work but derives from the workshop of Lippi's and Pesellino's imitators as F. Zeri designated them. The Madonna, attributed to Botticelli's disciple, could be brought into connection with the two additional versions of the composition published, first, by Berenson. The middle group of Botticelli's early altar-piece was the common model of all three. The tondo — attributed to Pinturicchio's follower — might be regarded as a Florentine master's work from about 1500. The painting of the Madonna and the little St. John the Baptist — considered once as an unknown Northern Italian master's work, then that of Bertucci's of Romagna — could be connected with the

late work of Girolamo di Benvenuto of Siena. The Madonna, signed by Greek letters as Rositi of Forlì and dated 1507, is not an independent invention. Virgin Mary and the Infant figures in the corresponding representation of Niccolò Rondinelli's painting (once in Assisi, Mason Perkins collection). It is possible that for both painters from Romagna a lost Bellini might have served as an archetype. The variant of the painting *Sacra Conversazione* by Francesco di Simone da Sanctacroce, attributed to the disciple Francesco Rizzo da Santacroce, belongs to the Walters Art Gallery in Baltimore. The variant of Esztergom is earlier and of better quality. The *Betrothal of St. Catherine of Alexandria* — recorded as the painting of Innocenzo da Imola — was left to us in such a badly damaged condition that it is risky to state its authenticity. The master of the *Baptism of Christ*, first reproduced here is very probably a member of the last generation of the Florentine Mannerists, The *Dead Christ* and the *Angel* cannot be — as it was considered until now — Alessandro Turchi's painting. The engraving of Jan Muller of Amsterdam unanimously proves that the unknown master of the small picture used Jacopo Ligozzi's composition.