

TÍZ OLASZ FESTMÉNY BUDAPESTI MAGÁNGYŰJTEMÉNYEK BŐL

A muzeológus legizgalmasabb és legvonzóbb feladatai közé tartozik a nyilvántartási munkában való részvétel. A magángyűjteményekben őrzött műtárgyak ugyanis műkincsállományunk számban és értékben egyaránt jelentős részét képezik és a kutatók számára mindig sok meglepetést, felfedezési lehetőséget tartogatnak. Az alábbiakban tíz olyan festményt teszok közzé, amelyek számomra az elmúlt néhány évben talán a legkellemesebb és utánanézésre ösztönző meglepetéseket szerezték.

Bronzino egyéni hangvételű kortársától, a firenzei Pier Francesco Foschitól eddig csak egy festményt ismertünk Magyarországon, a Szépművészeti Múzeum Sarto kompozíciót ismétlő Szent Családját.[1] Későbbi és önálló invenciója ez a mellalakban ábrázolt Keresztvivő Krisztus (1. kép).[2] Az arctípus ugyanaz, mint amellyel a Pinelli által 1550 körülre datált Krisztus útja a Kálváriára (Róma, Galleria Pallavicini) témájú képen találkozunk.[3] Mint Foschi valamennyi érett kori alkotására, erre is jellemző a fakó, sápadt színek használata, a formák lesimitása, a narratív elem mellőzése, a mozgás „befagyasztása”, a téma puritán megfogalmazása, a koncentráció a vallásos mondanivalóra, ami Foschit a maniera hívságos, hivalkodó díszítő apparátusáról lemondó, hit-tétel-hirdető ellen-maniera egyik első képviselőjévé avatja.[4]

A bolognai manierizmus festészete korántsem alakult függetlenül a firenzeitől, csak éppen nem Foschi dísztelen, jámbor formanyelve, és még csak nem is a nyugtalansággal teli Pontormo vagy a fagyosan aulikus Bronzino művészete hatott ott, hanem Giorgio Vasari szemfényvesztő akadémizmusa, tudós eklekticizmusa. Freedberg szerint, a valóban újító Pellegrino Tibaldi és Lelio Orsi kivételével, a bolognai festők a manierát csupán „smink”-nek használták, hogy maradi stílusuknak modern külsőt kölcsönözzenek.[5] Mindenesetre ugyancsak sikeresnek mondhatjuk azt a maniera-sminket, amit az itt reprodukált „Szent Család Szent Jeromossal és a kis Keresztelő Szent Jánossal” témájú kompozíció[6] (2. kép) kapott ismeretlen mesterétől. A két idős férfi fején, az akadémikus recept előírásainak megfelelően, minden részlet külön-külön igen erős plasztikus és dekoratív hangsúlyt kap. Prospero Fontana egyes képein, pl. a Krisztus sirbatételén (Bologna, Pinacoteca Nazionale) láthatunk hasonló vasaris, de Vasariénál szebben, meggyőzőbben formált típusokat. A „papírforma” szerint egyébként akár Prospero Fontana is festhette ezt a Madonna képet. Innocenzo da Imolának volt tanítványa és csak később jutott el a vasaris, michelangelos modorhoz, márpedig ez a Madonna akárha a buzgó Raffaello követő Innocenzo Francucci valamelyik képéről származott volna ide. Raffaello — a század első felében az egy Amico Aspertini kivételével a bolognai festők „szentje” — egyébként jelen van a kis Jézus beállításában (a müncheni Szent Család Szent Erzsébettel és a gyermek Keresztelővel) és József figurájában (Loretoi Madonna) is.

Azt, hogy egy kifejezetten jó minőségű bolognai kép mellett egy provinciális ízűt is érdemesnek tartok közzétenni, azzal tartom indokolhatónak, hogy a Francia utáni és a Carracciak előtti Bolognából csak igen kevés festmény került Magyarországra, így minden egyes darabnak ritka-

ságértéke is van. Az előbbihez hasonló témájú, de egészalakos és a szereplőket tájképi környezetben bemutató festményen[7] (3. kép) — főleg Mária megnyújtott arányaiban — megjelenik a bolognai manierizmusnak a firenzei-római mellett másik fontos összetevője, a pármái — correggioi, parmigianinói-stílusú elem is. A kompozíció, az alakok beállítása — különösen József és Erzsébet profilba forduló arca — hasonló, mint Orazio Samacchini egy képén (Szent Család Szent Ceciliával és a kis Keresztelő Szent Jánossal) a cremonai képtárban.[8] József erőteljes fejlődulata, határozott arcéle eszünkbe idéz egy másik nevezetes bolognai festményt is: Pellegrino Tibaldi korai, 1547 körül festett Alexandriai Szent Katalin eljegyzése kompozícióján találkozunk ennek a heroikus Józsefnek egyik valószínű modelljével.[9]

A fent említett Samacchininek volt nemzedéktársa Bolognában Lorenzo Sabatini, aki noha Firenzében majd Rómában az arezzói mester oldalán dolgozott, jóval kevésbé került Vasari büvökörébe, mint Prospero Fontana, manierájának alakulásában a raffaelloi és parmigianinói minta játszott döntő szerepet. Az Alexandriai Szent Ka-



1. Pier Francesco Foschi: Keresztvivő Krisztus. Budapest, magángyűjtemény



2. Bolognai festő, 1550 körül: A Szent Család Szent Jeromossal és a kis Keresztelő Szent Jánossal.
Budapest, magángyűjtemény



3. Bolognai festő, 16. század harmadik negyede: Szent Család Szent Erzsébettel és a kis Keresztelő Szent Jánossal



4. Lorenzo Sabatini: *Alexandriai Szent Katalin eljegyzése*
Budapest, magángyűjtemény



5. Giuseppe Cesari műhelye: *Krisztus siratása*. Budapest,
magángyűjtemény



6. Nicolas Régnier: *A Művészetek allegóriája*. Budapest, magángyűjtemény



7. Pietro della Vecchia: Dido és Aeneas búcsúja (?). Budapest, magángyűjtemény

talán eljegyzése [10] (4 kép), mint a magángyűjtemények felmérésében és tudományos feldolgozásában nagy érdemeket szerzett, nemrég elhunyt Czobor Ágnes megállapította, Sabatini Drezdában őrzött festményének replikája. [11] A csavart testtartással anyja ölében fekvő Gyermek előzményét — mégha eltérő kéztartással is — Raffaello Bridgewater Madonnáján találjuk meg. Ugyanennek a Babinónak egy másik variációja Sabatini egy egyébként parmigianinósabb, magángyűjteményben őrzött Madonnáján tér vissza. [12]

Rómában a manierizmusnak csak időben, de semmi képp sem minőségben utolsó képviselője a Cavaliere d'Arpinónak nevezett Giuseppe Cesari, a caravaggioi irány elterjedéséig pápák, kardinálisok, arisztokrata műgyűjtők kedvence. Közismert, hogy nem csak a freskófestésben jeleskedett, hanem mintegy félszázados tevékenysége során bőven és sikerrel alkotott kisformátumú, rendkívül gondosan kivitelezett kabinetképeket is. Mitológia tárgyú képei a téma elfogulatlan, szellemes feldolgozásával, rafinált erotikájukkal tűnnek ki, míg vallásos kompozícióit szentimentális, melodramatikus hangvétellel, a tridenti „osservare il conveniente” elvének szem előtt tartásával készítette. [13] Az itt bemutatott Krisztus siratása [14] (5. kép) a Cesaritól megszokottnál kevésbé bravúrosan van megfestve, nagy valószínűséggel a műhely produktumai közé sorolandó. De hogy a műhely, amelyből a kis rézre festett kép kikerült csakis Cesarie lehet, azt egyértelműen bizonyítja a formák stilizálásának csak Cesarira jellemző módja, a hosszú, élesen megtört ruharedők, a száj, a szemhéj hangsúlyos rajza, a szikla lendületes megformálása vagy a szikláról lecsüngő, lazán megfestett lomb motívu-

ma. Formátumban, arányokban, a test modellálásában, a figura térbehelyezésében — leszámítva a sajátkezősége adta minőségi fölényt — közeli analógia a Röntgen által 1606 körülre datált „Keresztelő Szent János a forrásnál” (Róma, Galleria Borghese). [25]

Amikor 1615 körül a francia Nicolas Régnier, mint annyi más festő-honfitársa Rómába érkezett, Caravaggio forradalma már diadalmaskodott (maga Caravaggio már nem élt), Giuseppe Cesari stílusa pedig, noha a kiváló festő előtt még 25 alkotó esztendő állt, idejét múltnak számított. Régnier is kezdetben a caravaggista Bartolomeo Manfredi vonzáskörébe került, ebből a — csak hipotetikus rekonstruált — alkotóperiódusából való a Szépművészeti Múzeum Kártvázók-ja. A Caravaggioéhoz képest már eleve is megszélesített naturalizmusa, a honfitárs Simon Vouet által közvetített bolognai hatásra mind klasszicizálóbbá vált. Művészetének ez a tendenciája csak felerősödött, miután — 1625 vége felé — Velencébe költözött. Festészetének meghatározó jellemzői lettek a pontos, tiszta rajz, a selymesen és fémesen ragyogó felületek, a dekoratív, egyre világosodó színek, a választékos eleganciával mozgó, pózoló alakok. [16] Már Velencében — hogy pontosabban mikor, annak meghatározása a seicento specialisták dolga — festette Reniéri budapesti magántulajdonban őrzött művét [17] (6. kép), amelynek felbukkanása a Magyarországon levő olasz festményállomány gazdagodására nézve igazi szenzáció. A művészeteket megszemélyesítő testes nőalak, fején babérbüszorúval, bő ruhába és leplekbe öltözött asztal mellett ül, baljával kosárból virágot vesz ki, jobbáiban babérbüszorút tart. Mögötte töredezett, kanellurázott oszlopon a művésze-



8. Orazio de Ferrari : Az adógaras. Budapest, magángyűjtemény



9. Valerio Castello: *A háromkirályok imáddása*. Budapest, magángyűjtemény



10. Antonio Gianlisi: Csendélet. Budapest, magángyűjtemény

ket dicsőítő latin nyelvű felirat olvasható: „Ornamen in prosperis / refugium in adversis”. Az asztalon párját ritkítóan pompás csendéletté rendeződnek az irodalmat, zenét, szobrászatot, rajz és festőművészetet jelképező, fölényes tudással megfestett tárgyak. A Laokóon fej — a másik szoborral együtt valószínűleg a műkereskedőként is ténykedő Renieri saját gyűjteményéből — rajta van a mester Szobrászat allegóriája (Berlin, Schloss Neue Palais) c. képén is. A nőrablást ábrázoló szoborcsoport Giambologna hasonló tárgyú kisbronzaira — és persze a Bernini-féle Perszephoné elrablására — emlékeztet, de egyikkel sem azonosítható. Nemrégiben került a Los Angeles County Museum of Art-ba Renierinek egy témában és formátumban rokon, de valamivel kisebb méretű kompozíciója, amely a „Zene isteni inspirációja” allegorikus témát jeleníti meg.[18] A két képen azonos motívumok a felhős háttér ciprusokkal, a kanellurázott oszlop, a hangszerekkel és könyvekkel borított asztal, de ott az asztalnál két nőalak ül, az egyik hegedűvel a kezében, a másik babérokoszorúval a fején és ég felé mutató ujjal. Szoros tematikai rokonságuk ellenére, sőt éppen mert a két kép jelentése nagyrészt átfedi egymást, nem valószínű, hogy azonos rendeltetéssel, azonos hely számára készültek volna, így a Los Angeles-i kép 1635–45 közé javasolt datálása sem feltétlenül érvényes egyszersmint a budapesti képre is.

Renieri és Pietro della Vecchia között nem csak művészeti kapcsolat volt — amennyiben az utóbbi által feldolgozott számos hatás között Renieriét is számon tartjuk —, hanem személyes is: mindketten foglalkoztak műtárgyak értékelésével, közös érdekeltségeik voltak a műkereskedelemben és ráadásul családi kötelék is szövődött közöttük: Della Vecchia Renieri egyik festő-lányát,

Clorindát vette feleségül.[19] A velencei seicento izgalmas egyéniségének újonnan előkerült műve[20] (7. kép) az Esterházy gyűjteményből származik, a hercegi képtár 1820-ban felvett leltárában, 788.-as számon mint „Eine Abschieds Scene” szerepel.[21] Annak a pottendorfi kastélyban elhelyezett 270 kislejtezett képnek az egyike, amelyeket a képtár öre, Kratzmann még 1867-ben eladott, így nem került Országos Képtár, majd a Szépművészeti Múzeum tulajdonába. Témájának meghatározása bizonytalan, az sem lehetetlen, hogy a barokk festészetben egyszer előforduló témával állunk szemben. Van némi valószínűsége — gondoljunk Guido Reni ilyen tárgyú festményére a kasseli Képtárban —, hogy Dido és Aeneas búcsúját látjuk a képen, de így nem kapunk magyarázatot arra a kiemelten szerepeltetett motívumra, hogy a pompás kék ruhát és aranybrokát leplet viselő koronás hölgnő miért kapaszkodik bele a páncélos, kalapos férfi hajába. A szerzőséget illetően viszont aligha lehet helye bizonytalanságnak: az élénk mimika, a tágra nyílt szemek, a beszédes, expresszív gesztusok, a regényes hangvétel, a szűk térre zsúfolt kompozíció, a páncélon, sisakon baljósan megcsillogó fények, a riadtan „Aeneas”-hoz bújó gyermek, a kesernyés arccal kitekintő turbános öregasszony mind olyan részletek, amelyek Pietro Muttoni ecsetjére és képezetvilágára vallanak. Nem marad el a velencei cinquecento idézése sem: a királynő öltözeke azoknak a ruháknak barokkosított változata, amelyeket Palma Vecchio nőalakjai viselnek, és a két félig eltakart arcú ifjú giorgionés hangulattal gazdagítja a jelenetet. A festmény kései alkotás lehet, a szakirodalomban az ötvenes évekre datált művekkel (pl. Rozamunda, Lons-le-Saunier, Musée; Az Igazság allegóriája, Vicenza, Museo Civico) rokon.[22]

A velencei cinquecento nem csak a helyi seicentóban élt tovább elevenen (a leginkább tudatosan, és két szélső póluson, Padovanino és Pietro della Vecchia művészetében), hanem a genovai festészet aranykorában is. Az Orazio de Ferrari oeuvre-jébe sorolható Adógarason [23] (8. kép) könnyen felismerhető Tiziano azonos témájú képeinek (Drezda, London) hatása, amelyek Orazio de Ferrarinál korábban, itáliai tartózkodása alatt Van Dycket is követésre inspirálták: tanúság rá a flamand mester Adógarasa a genovai Palazzo Bianco-ban. [24] Valószínű, hogy a Tiziano hatás Van Dyck e művén megsűrűve érte Orazio de Ferrarit. Mindezek a leszámazási adatok mit sem vonnak le a genovai mester képének értékéből, sőt az sem, ha a farizeus profilja Strozzi is eszünkbe idézi. A három szereplő és mozdulataik könnyed, eleven összekapcsolása, a részletek összefoglaló, izesen festői modellálása, Krisztus fényben fürdő arcának magasrendű emberséget sugárzó, szuggesztív szépsége a genovai barokk dús és magas színvonalú természetesen belül is előkelő helyet biztosítanak a képnek. Az Adógaras nem marad el kvalitásban attól a párdarabot alkotó, 1650—54 közé datált két festménytől — Krisztus és a házasságtörő nő, Krisztus meggyógyítja a vakot (Genova, Galleria del Palazzo Bianco) —, amelyekhez stílusban és minden bizonnyal időrendben is a legközelebb áll. [25]

Nem sokkal későbbi mű Valerio Castello Veronese módjára diszletezett Királyok imádása kompozíciója: a festő monográfusa, Manzitti szerint példányai 1655 körül készültek. [26] Eddig három változatáról tudtunk — kettő genovai magángyűjteményben van, egy pedig az 1969-es genovai barokk festészeti kiállítás idején a helyi műkereskedelemben volt. [27] A negyedik, a budapesti példány [28] 9. kép) további dokumentum arra, milyen kapcsolatok lehettek Valerio Castello legszerencsésebb invenciói. A fiatalon meghalt mester műveiben megnyilvánuló szípkorkázó,

fénnyel, formával felszabadultan játszó tehetség, spontaneitás, légius könnyedség a genovai seicento egyik legvonzóbb jelensége.

A bemutatásra választott tizedik kép [29] (10. kép) a barokk elméleti irodalomban az „istoria”-nál alacsonyabbrendűnek tartott, ám a gyakorlatban igencsak nagyra becsült műfaj, a csendélet egy szép példája. Egy északitáliai csendéletspecialista, Antonio Gianlisi (1677—1727) műve, akinek főbb életrajzi adatait már ismerjük, de feltehetőleg terjedelmes életművének számbavétele, publikálása még a kezdet kezdetén tart. [30] A tág értelmezhető „északitáliai” megjelölést a festő nyugtalan vándortermészete indokolja, ugyanis szülővárosán, Piacenzán kívül a dokumentumok szerint a következő városokban élt és alkotott több-kevesebb ideig: Parma, Crema, Bergamo, Brescia, Velence, Vicenza, Busseto és Cremona. Sílusának formálódása szempontjából a bergamói tartózkodás volt a legjelentősebb: itt ismerte meg Evaristo Baschenis csendéleteit és vált a Baschenis nyomdokaiban járó Bartolomeo és Bonaventura Bettera követőjévé, az utóbbinak talán tanítványává is. A budapesti csendélet fő motívumai, a félrehúzott függöny, a becsüngő bojt, a súlyos anyagú, virágmintás, rojtos asztalterítő, a tálban, kosárban felhalmozott, asztalra és földre helyezett gyümölcsök, a kissé szárazon festett virágok, valamint a tájképi kitekintés jobb oldalt igen hasonló módon jelennek meg a cremonai képtár egyik Gianlisi- csendéletén. [31] A felsorolt motívumok között is a legfeltűnőbb, Gianlisi igazi specialitása, az alig stilizált, természetű virágmintákkal diszitett szemgyönyörködtető terítő. Bizonyosra vehető, hogy itáliai és más magángyűjteményekben Gianlisinek még számos hasonló csendélete lappang és vár publikálásra.

Tátrai Vilmos

JEGYZETEK

- 1 Tátrai V.: Középitáliai cinquecento festmények. Budapest 1983, 20. képleírás.
- 2 Olaj, fa, 74 × 62 cm.
- 3 Pinelli, A.: Pier Francesco di Jacopo Foschi Gazette des Beaux-Arts 1967, 96—97, tav. 14.
- 4 Freedberg, S. J.: Painting in Italy 1500 to 1600. London 1971, 310.
- 5 Freedberg, S. J.: i. m. 389: "The generality of painters in Bologna used Maniera make-up to give their retardataire styles a modern face of academism, more nearly consistent with the mentality of Maniera".
- 6 Olaj, vászon, 97 × 71,5 cm.
- 7 Olaj, fa, 112 × 79 cm.
- 8 Puerari, A.: La Pinacoteca di Cremona. Cremona 1951, 157—158.
- 9 Emilianí, A.: La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Bologna 1967, 245, 142. kép.
- 10 Olaj, vászon, 90 × 75 cm.
- 11 Walthey, A.: Gemäldegalerie Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke. Dresden 1979, 290.
- 12 Bodmer, H.: Correggio und die Malerei in Emilia. Wien 1942, 110.
- 13 Röttgen, H.: Il Cavalier d'Arpino. Catalogo della mostra. Roma—Palazzo Venezia. Roma 1973, 39—40.
- 14 Olaj, réz, 32 × 23 cm.
- 15 Röttgen, H.: i. m. 122.; vö. még: Della Pergola, P.: Galleria Borghese. I dipinti. Vol. I. Roma 1955. Kat. sz. 89.
- 16 Nicolò Renieriről újabb összefoglaló irodalom: Fantelli, P. L.:

- Nicolò Renieri, "pittor fiamengo". Saggi e memorie di storia dell'arte 9. 1974, 77—115.; Pallucchini, R.: La pittura veneziana del Seicento. Milano 1981, 148—152.
- 17 Olaj, vászon, 150 × 215 cm.
 - 18 Gazette des Beaux-Arts, 1983 mars, 44 (La Chronique des Arts); The Burlington Magazine, July 1985, 492.
 - 19 Pietro della Vecchiáról újabb összefoglaló irodalom: Pallucchini R.: i. m. 172—180.; Aikema, B.: Pietro della Vecchia, A Profile. Saggi e memorie di storia dell'arte. 14. 1984, 79—100.
 - 20 Olaj, vászon, 71 × 96 cm.
 - 21 Meller S.: Az Esterházy Képtár története. Budapest 1915, 229.
 - 22 Aikema, B.: i. m. 93.
 - 23 Olaj, vászon, 129 × 97,5 cm.
 - 24 100 opere di Van Dyck. Catalogo della mostra. Palazzo dell'Accademia, Genova 1955, kat. sz. 24.
 - 25 Vö. Marcenaro, C.: Dipinti genovesi del XVII e XVIII secolo. Torino 1964, VIII—IX. kép.; Castelnovi, G. V.: Orazio de Ferrari, in: La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento. Genova 1971, 135.
 - 26 Manzitti, C.: Valerio Castello, Genova 1972, 48, 181—183.
 - 27 Marcenaro, C. és más szerzők: Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700. Genova 1969, kat. sz. 20., 21.
 - 28 Olaj, vászon, 91 × 72 cm.
 - 29 Olaj, vászon, 97 × 135 cm.
 - 30 Antonio Gianlisiről: Arisi, F.: Felice Boselli. Piacenza 1973, 323—324.; Salerno, L.: La natura morta italiana. Roma 1984, 370.
 - 31 Puerari, A.: i. m.

One of the most intriguing and attractive tasks of an art historian is to take part in registration. Indeed, the objects of art preserved in private collections comprise a significant segment of the Hungarian art stock both in number and value, and have much surprise in store for researchers. Below I am going to present ten paintings that have given me the greatest pleasure and inspiration for research in recent years.

Earlier, there was only a single picture known in Hungary by the Florentine Pier Francesco Foschi, Bronzino's contemporary with a highly personal style, the Holy Family in the Museum of Fine Arts, an imitation of a Sarto composition.[1] His half-length picture of Christ carrying the Cross is his own invention of a later date (plate 1).[2] The face is of the same type as that of Christ going to the Calvary (Rome, Galleria Pallavicini) dated to around 1550 by Pinelli.[3] Similarly to all Foschi's mature compositions, this one is also characterized by the use of pale, dim colours, rounded forms, the omission of the narrative element, the „freezing” of motion, the puritanic interpretation of the theme and concentration on the religious message — features that mark out Foschi as one of the first representatives of counter-Maniera relinquishing the ostentatious decorative apparatus of Maniera to be able to focus on the religious contents.[4]

The painting of Bolognese mannerism did not develop independently of Florence, but what influenced it was not Foschi's inornate and pious idiom, or Pontormo's restlessness or the chilly aulic art of Bronzino but Giorgio Vasari's delusive academicism, learned eclecticism. As Freedberg found, with the exception of the true innovators Pellegrino Tibaldi and Lelio Orsi „the generality of painters in Bologna used Maniera make-up to give their retardataire styles a modern face of academicism, more nearly consistent with the mentality of Maniera.”[5] At any rate, the make-up applied by the anonymous painter to his Holy Family with St Hieronymus and the Infant St John the Baptist[6] reproduced here (plate 2) is indeed most successful. In keeping with the prescriptions of academicism, every single detail of the two old men's heads is emphatically plastic and decorative. Some paintings by Prospero Fontana, e.g. The Entombment (Bologna, Pinacoteca Nazionale) display similarly Vasarisque heads moulded, however, more convincingly than Vasari's. As a matter of fact, the picture in question may as well have been painted by Prospero Fontana. He was a pupil of Innocenzo da Imola, and he began imitating Vasari's and Michelangelo's styles only later. And this Madonna looks as if she had come from a canvas of Innocenzo Francucci, an ardent follower of Raphael. Raphael, the idol of the Bolognese painters in the first half of the century excepting Amico Aspertini is also present in the position of the Child Christ (Holy Family with St Elizabeth and St John the Baptist, Munich) and in the figure of Joseph (the Loreto Madonna).

What in my view justifies the presentation of a Bolognese work of provincial taste next to one of the highest standards is that from post-Francia and pre-Caracci Bologna very few paintings found their way to Hungary, endowing every piece with the value of rarity. The picture of the same topic but showing the full-length figures in a natural setting (plate 3)[7] illustrates well another component of Bolognese mannerism: the stylistic influence, especially conspicuous in the elongated proportions of the Virgin, of the Parmese Correggio and Parmigianino. So besides features of the Florentine and Roman schools, Bologna also incorporated some characteristics of Parma. The layout of the composition and the arrangement of the figures, especially the heads of St Elizabeth and Joseph in profile like it to one of Orazio Sammacchini's pictures (Holy Family with St Cecily and the Infant St John the Baptist) in the Cremona gallery.[8] The forceful turn of Joseph's head and his distinct profile remind one of another notable Bolognese painting, Pellegrino Tibaldi's early Mystic Marriage of St Catherine

from around 1547, which may have been a possible model for this heroic Joseph.[9]

To Samacchini's generation belonged in Bologna Lorenzo Sabatini, who managed to withstand the influence of Vasari much more than Prospero Fontana, although he had worked under the master of Arezzo in Florence and Rome. His Maniera was moulded upon the decisive influences of Raphael and Parmigianino. According to the late Agnes Czobor, who had indelible merits in the survey and scientific analysis of private collections, the Mystic Marriage of St Catherine of Alexandria (plate 4)[10] is a replica of Sabatini's painting preserved in Dresden.[11] The prototype of the Infant lying in a twisted posture in His Mother's lap is in Raphael's Bridgewater Madonna, with a different position of the hand, though. Another version of this Infant returns in a Sabatini Madonna and Child more markedly in the style of Parmigianino (in private collection).[12]

In time, but not at all in quality, the last exponent of Roman mannerism was Giuseppe Cesari better known as Cavaliere d'Arpino, the favourite of popes, cardinals and aristocratic collectors until the advent of the Caravaggesque style. As is well-known, he excelled not only in fresco painting but in small-scale cabinet pictures as well-executed with meticulous care. His mythological scenes are distinguished by an unbiased approach, witty interpretation and refined eroticism, while his religious pictures are predominated by a sentimental or melodramatic tone, and the observance of the principle of Trento: „osservare il conveniente.”[13] The Lamentation presented here (plate 5)[14] is less virtuosic in execution than one normally expects of Cesari and it is highly likely to be a product of the workshop. That the workshop that produced this small painting on copper-plate was Cesari's is, however, clearly proved by the stylized forms so idiosyncratic to Cesari, the long, sharply broken drapery folds, the marked contours of eyes and eyelids, the vigorously shaped rock or the loosely painted foliage hanging from the rock. Its format, proportions, modelling and spacing of the figures all liken it to St John the Baptist at the Spring dated to around 1606 by Röttgen (Rome, Galleria Borghese),[15] though the latter has the qualitative superiority given to it by the master's hand.

When around 1615 Nicolas Régnier of France and many of his painter-countrymen arrived in Rome, Caravaggio's revolution had already triumphed (Caravaggio himself was dead) and Giuseppe Cesari's style was out, although the eminent painter was to live another creative years. At first, Régnier was drawn under the spell of Caravaggio's follower Bartolomeo Manfredi; the Card Players in the Museum of Fine Arts is dated to this, only hypothetically reconstructed, period of his life-work. His intrinsically milder naturalism than Caravaggio's was gradually turning into classicism upon the influence of the Bolognese school mediated to him by his compatriot Simon Vouet. His move towards the end of 1625 to Venice further enhanced this facet of his art. Clear and precise draughtsmanship, silky and luminous surfaces, decorative and ever lighter colours, the figures arranged in highly mannered poses became the major distinguishing features of his work.[16] The picture in private possession in Budapest (plate 6)[17] was painted by Renieri in Venice, but the exact date is waiting for seicento specialists to be clarified. Its discovery has indeed been a major contribution to the Italian material preserved in Hungary. Seated by a table, the bulky female figure clad in an ample dress and robes and a laurel wreath on her head, the personification of the arts picks a flower from a basket with her left hand and holds a laurel wreath with her right. The crumbling fluted column behind her features the Latin inscription: „Ornamentum in prosperis / refugium in adversis.” The table offers a splendid still life of objects representing literature, music, sculpture, drawing and painting, all rendered with a perfect mastery of the medium. The Laocoon head, probably from the art dealer

Renieri's own collection together with the other statue, is also included in the master's Allegory of Sculpture (Berlin, Schloss Neue Palais). The sculptural group representing the rape of women is reminiscent of Giambologna's small bronzes of the same subject and of Bernini's Rape of Proserpina in the first place, yet none can be said to be the direct model. Recently the Los Angeles County Museum of Art has acquired Renieri's allegory entitled *The Divine Inspiration of Music*, somewhat smaller in size but similar in subject-matter and format.[18] The two pictures share the cloudy background with cypresses, the fluted column, the table packed full with musical instruments and books. In the Los Angeles picture, however, there are two female figures seated at the table, one with a violin in her hand, the other with a laurel wreath on her head and fingers pointing heavenward. Despite their close thematic ties, and precisely because the contents of the two works largely overlap, it is unlikely that they were painted for the same purpose or commissioner, so the proposed dating of the Los Angeles picture to 1635—45 does not necessarily apply to the picture in Budapest.

Renieri and Pietro della Vecchia shared common traits not only in their arts, the latter having incorporated Renieri's influence as well, but also in their private lives: both dealt with appraising art objects, had joint interests in the art trade and were bound by family ties as well: Della Vecchia married one of the painter-daughters of Renieri, Clorinda.[19] The recently discovered painting at issue[20] (plate 7) by the intriguing personage of the seicento comes from the Esterházy collection; it was entered in the inventory of the prince's collection as No. 788, under the title „Eine Abschieds Scene”.[21] It was one of the 270 pictures relegated to the Potten-dorf castle, which the custodian of the collection, Kratzmann sold back in 1867, so it could not become the property of the National Gallery or later of the Museum of Fine Arts. Its subject-matter is still being disputed; it might as well be a theme without analogies in Baroque painting. It has some similarity to the parting of Dido and Aeneas — just remember Guido Reni's rendering of the subject now in the Gallery of Kassel, but it remains unanswered why the crowned heroine clad in a magnificent blue dress and a gold brocade cloak is clinging to the hair of the armoured man with a helmet. But the authorship is beyond doubt: the vivid facial expression, the wide-open eyes, suggestive gestures, the epic tone, the composition being squeezed into a narrow space, the alarming flashes of light on the armoury and the helmet, the frightened child cuddling up to „Aeneas”, the old woman with a turban looking bitterly at the spectator are all details indicative of the brushwork and imagination of Pietro Muttoni. Neither is the recollection of the Venetian cinquecento missing: the queen's attire is a Baroque variant of the clothes worn by Palma Vecchio's female figures, while the two young men with half-hidden faces add a touch of the Giorgionesque atmosphere to the painting. It must be a late work from the same period as the compositions dated by research to the fifties (e.g. Rozamunda, Lons-le-Saunier, Musée; *The Allegory of Justice*, Vicenza, Museo Civico).[22]

The Venetian cinquecento lived on not only in the local seicento (most consciously in the arts of Padovanino and Pietro della Vecchia at the two extremes), but also in the golden age of Genovese painting. *The Tribute Money*

(plate 8)[23] presumably by Orazio de Ferrari testifies to the influence of Tizian's renderings of the same subject (Dresden, London) which had earlier been a source of inspiration for Van Dyck on a visit to Italy. Proof of this is the Flemish master's *Tribute Money* in Palazzo Bianco in Genoa[24]. Most probably Tizian's influence was mediated to Orazio de Ferrari via this painting of Van Dyck's. Nevertheless, these instances of transmittance cannot reduce the merits of the Genovese master's painting in the least; neither is it a flaw that the profile of the Pharisee reminds one of Strozzi. The light-handed and vivid grouping of the three figures and the connection between their gestures, the sweeping pictorial modelling of the details, Christ's illumined face radiating sublime humanism and awe-inspiring beauty ensure the painting a prominent place in the rich and high-quality output of Genovese Baroque. *The Tribute Money* is none the less valuable than either of *Christ and the Woman Taken in Adultery* and *Christ's Healing the Blind Man* (Genoa, Galleria del Palazzo Bianco), a pair of pictures dated to 1650—54 nearest of its kins in style and probably in time as well.[25]

Not much later is Valerio Castello's *Adoration of the Magi* placed in a Veronesesque setting: in his monograph Manzitti dated its series to around 1655.[26] So far three variants had been known, two in Genovese private collections and one in the local art trade at the time of the exhibition of Baroque painting in 1969.[27] The fourth in Budapest (plate 9) furnishes more evidence that Valerio Castello's best inventions enjoyed great popularity. A scintillating talent engrossed freely in play with light and form, spontaneity — the typical traits of the master who died at an immaturely young age — make his art one of the most attractive highlights of Genovese seicento.

The tenth painting chosen for presentation (plate 10)[29] is in the genre of still-lives regarded as inferior to „istoria” by Baroque theorists but in practice held in high regard. This fine specimen is the work of a North Italian specialist of the genre, Antonio Gianlisi (1677—1727). His main biographical data are already known but the registration and publication of his probably prodigious life-work are nowhere beyond the start.[30] The broad designation of „North Italian” is justified by the restless nature of the painter constantly on the move: besides his native town Piacenza, he sojourned for various lengths of time in Parma, Crema, Bergamo, Brescia, Venice, Vicenza, Busseto and Cremona. His stay in Bergamo was the most formative for his style, where he got acquainted with the still-lives of Evaristo Baschenis, becoming the follower of Bartolomeo and Bonaventura Bettera (and maybe the pupil of the latter), who were in their turn successors to Baschenis. The chief motifs of the still-life in Budapest include a curtain drawn aside, the hanging tassel, the heavy, frilled table-cloth with a floral design, fruit of all sorts in a bowl and a basket placed on the table and on the floor, somewhat drily painted flowers and a view of the countryside on the right, all of them similar to one of Gianlisi's still-lives in the gallery of Cremona.[31] The most conspicuous of the motifs is Gianlisi's real specialty, the delightful table-cloth decorated with a slightly stylized, almost naturalistic pattern of flowers. In all probability there are several similar still-lives of Gianlisi's in private collections in Italy and elsewhere, waiting for discovery and publication.

NOTES

- 1 *Tátrai, V.*: Cinquecento Paintings of Central Italy. Budapest 1983, description of plate 20.
- 2 Oil on wood, 74 × 62 cm
- 3 *Pinelli, A.*: Pier Francesco di Jacopo Foschi. Gazette des Beaux-Arts 1967, 96-97, tav. 14.
- 4 *Freedberg, S. J.*: Painting in Italy 1500 to 1600. London 1971, 319.
- 5 *Freedberg, S. J.*: op. cit., 389.
- 6 Oil on canvas, 97 × 71.5 cm
- 7 Oil on wood, 112 × 79 cm
- 8 *Puerari, A.*: La Pinacoteca di Cremona. Cremona 1951, 157-158.
- 9 *Emiliani, A.*: La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Bologna 1967, 245, plate 142.
- 10 Oil on canvas, 90 × 75 cm
- 11 *Walther, A.*: Gemäldegalerie Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke. Dresden 1979, 290.
- 12 *Bodmer, H.*: Correggio und die Malerei in Emilia. Wien 1942, 110.
- 13 *Röttgen, H.*: Il Cavalier d'Arpino. Catalogo della mostra. Roma-Palazzo Venezia. Rome 1973, 39-40.
- 14 Oil on copper, 32 × 23 cm
- 15 *Röttgen, H.*: op. cit., 122; cf. also Della Pergola, P.: Galleria Borghese. I dipinti. Vol. I. Rome 1955. Cat. no. 89.
- 16 More recent summaries of Nicolò Renieri's art include: *Fantelli, P. L.*: Nicolò Renieri, „pittor fiamengo”. Saggi e memorie di storia dell'arte. 9. 1974. 77-115; *Pallucchini, R.*: La pittura veneziana del Seicento. Milan 1981, 148-152.
- 17 Oil on canvas, 150 × 215
- 18 Gazette des Beaux-Arts, 1983 mars, 33 (La Chronique des Arts); The Burlington Magazine, July 1985, 492.
- 19 Synthesizing literature on Pietro della Vecchia includes more recently: *Pallucchini, R.*: op. cit., 172-180; *Aikema, B.*: Pietro della Vecchia, a Profile. Saggi e memorie di storia dell'arte. 14. 1984, 79-100.
- 20 Oil on canvas, 71 × 96 cm
- 21 *Meller S.*: Az Esterházy Képtár története (A History of the Esterházy Collection). Budapest 1915, 229.
- 22 *Aikema, B.*: op. cit., 93.
- 23 Oil on canvas, 129 × 97.5 cm
- 24 100 opere di Van Dyck. Catalogo della mostra. Palazzo dell'Accademia, Genova 1955, cat. no. 24.
- 25 Cf. *Marcenaro, C.*: Dipinti genovesi del XVII e XVIII secolo. Torino 1964, plates VIII-IX; *Castelnuovi, G. V.*: Orazio de Ferrari, in: La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento. Genova 1971, 135.
- 26 *Manzitti, C.*: Valerio Castello, Genova 1972, 48, 181-183.
- 27 *Marcenaro, C.* and other authors: Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700. Genova 1969, cat. no. 20., 21.
- 28 Oil on canvas, 91 × 72 cm
- 29 Oil on canvas, 97 × 135 cm
- 30 On Antonio Gianlisi: *Arisi, F.*: Felice Boselli. Piacenza 1973, 323-324; *Salerno, L.*: La natura morta italiana. Rome 1984, 370.
- 31 *Puerari, A.*: op. cit.