

TIZIANO: AMOR SACRO E AMOR PROFANO RÓMA, PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI, 1995 MÁRCIUS 22–MÁJUS 22.

Felújítási munkák miatt évek óta zárva tart a római Galleria Borghese. Festménygyűjteményét ideiglenesen a Kulturális Javak Minisztériumának épületében, az átmenetiséget hangsúlyozó rendezésben, sodronyfalakon több sorba függesztve állították ki. A gyűjtemény leghíresebb képe, Tiziano fiatalkori főműve, az *Égi és földi szerelem* ezenközben restaurálás alatt állt. Az állami és a városi múzeumi-műemléki felügyelőség vezetői joggal gondolták úgy, e restaurálás befejezését illő és érdemes kiállítással emlékeztetessé tenni. Való igaz, a ma is használatos címmel először egy 1791-es guidában említett kép egyike azoknak az alkotásoknak, amelyek a köztudatban az itáliai reneszánsz fogalmával a leginkább összefonódtak. Az érett reneszánsz harmónia és szépségeszménye teljesebben ki benne épp oly természetességgel, mint amilyen titokzatos sokértelműséggel, hisz a klaszrikus formakánont Tiziano nem a teoretikusok sterilítésével alkalmazta, hanem a géniuszokra jellemző elemi erővel teremtette újjá. Az erősen sárgult lakkréteg eltávolítása nagyjából helyreállította a kép eredeti színvilágát, csupán – a restaurálást irányító Maria Grazia Bernardini szavaival – a „zöldek szimfóniáját” nem sikerült visszahozni. A legalaposabb technikai vizsgálatok sem tudták egyértelművé tenni, hogy az elszíneződött

bitumenes lazúrok mennyiben származnak magától a festőtől és mennyiben idegen kezeztől, vagyis meddig lehet a tisztításban az eredeti festékréteg sérelme nélkül merészkedni. A vegetációt ábrázoló részleteknél maradt tehát a megbarnult felület; a restaurálás felelősei – valóban felelős módon – ellenálltak a szépítés kockázatos csábításának.

Ahhoz, hogy az *Égi és földi szerelem* ne csak a múzeumlátogatók, hanem a kutatók egyik kedvence is maradjon, nagyban hozzájárult invenciójának egyszerűsége, vagy ahogy a katalógus bevezetőjében Claudio Strinati mondja, „hapax legomenon” volta. Igaz, a kutatásnak feladott lecke nehézségében a Galleria Borghese képét megelőzi a velencei kora cinquecento két másik alkotása, a *Vihar* és a *Koncert a szabadban*, amelyek érthető okokból annak ellenére nem lehettek ott a római kiállításon, hogy a drezdai *Alvó Venusszal* együtt nekik van a legtöbb művészettörténeli előjoguk, hogy az *Égi és földi szerelem* társaságában mutatkozzanak. A *Concerto campestre*vel ellentétben az *Amor Sacro e Amor Profano* szerzőségét soha senkinek nem jutott eszébe megkérdőjelezni (képtelenség is volna), és a *Vihar* értelmezése körüli szinte kilátástalan bizonytalansággal szemben itt legalább abban tárgyilag megalapozott közmegegyezés alakult ki, hogy mi lehetett a megrendelés alkalmá: tudniillik Nicolò Aurelio velencei patrícius házasságkötése 1514 májusában a padovai Laura Bagarottóval. Ám egykorú írott forrás erről a képről sem tudósít, első biztosan azonosítható említése Carlo Ridolfitól, 1648-ból való, és persze a festmény esküvői képpé minősítése még csak kiinduló- és nem végpont az értelmezéséhez. A festő és a megrendelő által meghatározott pontos jelentés a kérdés, mert amúgy általánosságban a mű kapcsolódása a korszak velencei humanizmusához, a szerelem, a szépség és a harmónia fogalmai körüli metafizikai, morálfilozófiai és köznapi elmélkedésekhez, a petrarkista szerelmi líra és a pásztori költészet divatjához, Pietro Bembo *Asolani* című értekezéséhez vagy Francesco Colonna mitologizáló, allegorizáló regényéhez, a *Hypnerotomachia Poliphili*hez nyugodtan ténynek tekinthető. Ezt a tényt vették alapul a kiállítás rendezői is, amikor koncepciójukat kialakították. A képek, szobrok, rajzok, metszetek témája és tartalma az eszményi szépségű nő, a szerelem, a zene, az ókori mítoszvilág és a pásztoridill. A művek együttesen azt sugallják, hogy annak a humanista kultúrának, amelyet a kiállításon számos, Velencében kiadott könyv dokumentál, a képzőművészet nem passzív befogadója vagy illusztrátora, hanem alakítója, sőt, olyan remekművek esetében, amilyen az *Amor Sacro e Profano* is, a leghitelesebb és legeredetibb megjelenítője.

A méltó környezetet a Galleria Borghese képéhez elsősorban a tízes évek további Tiziano-művei adták: az utóélet sikerességében az „ünneplettel” vetélkedő *Flóra*



Giovanni Cariani(?): Női képmás. Vásznon, 64,5 x 60 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 84

(Uffizi), a Doria Pamphili képtár *Saloméja*, a Louvre-beli Fiatal nő tükörrel, a Pitti *Koncertje*, a drezdai *Venus*éhoz igen hasonló tájképi háttérrel ékeskedő *Noli me tangere* Londonból és a *Krisztus megkeresztelése* a Pinacoteca Capitolinából. Az eszményítő női képmások közül Sebastiano del Piombo berlini *Doroteája* az abszolút élvonalat képviselte, a műfaj specialistájától, Palma Vecchiótól két, érett alkotóperiódusából származó portréján kívül a korai, budapesti képmás volt jelen, amellyel sajnos nem utazhatott együtt az éppen Amerikában vendégszereplő párdarabja; a budapesti *Jegyospár* a római tárlat egyetlen idealizáló portré-párosa lehetett volna. A szintén a Szépművészeti Múzeumtól kölcsönzött, kérdőjelesen Carianinak tulajdonított „*Violante*” már csak a *Flórával* való motívumbeli rokonsága miatt is (a különös kéztartásra gondolkodok, amelyet Gentili a menyasszony majdani terhességére utaló gesztusként értelmez) jól illeszkedett a kiállítás anyagába. Művészettörténeti csemegének számított egy New York-i magángyűjteményből kölcsönzött képnek, Bellini egyik legutolsó műve műhelyváltozatának, a *Szépítkező nőnek* a bemutatása, és a varsói Múzeum Narodowéból és egy párizsi magángyűjteményből ez alkalommal került újból egymás mellé Cariani két, eredetileg összetartozó bukolikus allegóriája. Lorenzo Lotto festménye a Pradóból, *Marsilio és Faustina Cassotti* 1523-as *eskiűvői képmása* kötődik is a fő velencei áramlathoz, de egyszersmind el is távolodik tőle: e kiállításon finomabban, szuggesztívebb remekművel nem is lehetett volna érzékeltetni a tizianói harmónia törekenységét.

A szobrok közül Tullio Lombardo három, kerek plasztikát közelítő márványdomborműve árult el legtöbbit arról a folyamatról, amelyben a modern értelemben vett műgyűjtés megjelenésével együtt nagymértékben megnőtt a művész autonómiája. A *Szerelmespár* (Velence, Ca'd'Oro), a *Bacchus és Ariadné* (Bécs, Kunsthistorisches Museum) és a *Hölgy karkötővel* (New York, magángyűjtemény) önállóan és céltudatosan használnak fel antik sírplasztikai és portrészobrászati előképeket, a portré és a mítoszábrázolás közötti határt elmosásák, a szerelmi sóvárgást mint magasrendű eszményt jelenítik meg. Az a tény, hogy a Ca'd'Oro kettős képmása még a Giorgione előtti időből, 1490 körülről származik, arra figyelmezteti a velencei festészet kutatóit, hogy egy pillanatra sem illik megfelekedezniük a szobrászat nemegyszer ösztönző, példaadó szerepéről.

A rajzok sorában, megannyi szakirodalmi tárgyalás után is őrzi rendkívüli érdekességét a British Museumnak az a lapja, amelyen Giorgione alaktanulmányát a *Koncert a szabadbanhoz* Tiziano egészítette ki egy viola da gambán játszó pásztor figurájával. A kiállított metszettek számos ikonográfiai különlegessége beszédesen jelezte, milyen tág tere volt a sokszorosító grafikában a kísérletezésnek. Tekintettel Dürer közismert velencei kapcsolataira, ottani működésére, legalább egy metszetének feltétlenül helyet kellett biztosítani a tárlaton: ez a metszet nem véletlenül volt éppen a talányos témájú „*Herkules*”, minthogy kettős, „moralizáló” tája bizonyíthatóan hatott az *Égi és földi szerelem* tájháttérét festő Tizianóra. A hu-

manista műveltségű Giulio Campagnola metszetei mint a bukolikus eszmény legtisztább grafikai megfogalmazásai kerültek bemutatásra, míg a Tiziano-művekről készült metszetsmásolatok a festő utóéletének dokumentumaiként szerepeltek a kiállításon. E szempontból a feliratoknak is megvan a maguk érdekessége. A klasszicista grafikus, Pietro Bonato a jobb oldali, ruhátlan nőalakot nevezi „*Amor Profano*”-nak, kortársaival együtt nem tudván még (és már), hogy az 1510-es évek velencei művészetében a meztelenség a magasabb rendű, az égi Venus és nem a *Venus vulgaris* attribútuma. Egy másik 18. század végi metszet a párizsi *Fiatal nő tükörrel* egyik műhelyváltozatát reprodukálja „*La maitresse de Titien*” felirattal; a metsző kora a művészettörténet anekdotázó, életrajz-központi korszaka is egyben.

A Galleria Borghese történetesen őrzi Tizianótól egy további változatot is a szépség és szerelem témájára, nevezetesen az *Égi és földi szerelemmel* fél évszázaddal később festett, *Venus beköti Amor szemét* című allegorikus kompozíciót. A rendezők ebből a szintén máig vitatott értelmezésű és ugyancsak frissen restaurált műből és néhány hozzá kötődő festményből, grafikából amolyan appendixet illesztettek a kiállításához.

Ahogy az az utóbbi két-három évtizedben a bőkezűen szponzorált rendezvényeknél már megszokottá vált, a kiállítást vaskos, hiánytalanul illusztrált, tetszetősen kivitelezett, rangos nemzetközi szerzőgárdát felvonultató, az adott témában kézikönyv-igényű katalógus kíséri. A színvonal érzékeltetésére elég csak a szerzők közül Francesco Valcanover, Augusto Gentili vagy Konrad Oberhuber nevét említenünk. Nincs szempont, nincs megközelítési mód, amely a címszavakból és a tanulmányokból hiányoznék. Immár természetesnek vesszük, hogy egy ilyen alkalommal a stíluskritika, az ikonográfia-ikonológia, a humanizmus-kutatás, a szociológiai háttérvizsgálat és a viselettörténet teljes eszköztára bevetésre kerül. Csúpan a példa kedvéért emelem ki, hogy a kiváló ikonológus, Augusto Gentili, saját korábbi eredményeit összegezve itt veti alá a legradikálisabb kritikának azt a máig élő tévhitet, amely az öltözék és a hajviselet szabadosságára hivatkozva számos „*Bellá*”-ban kurtizánt vél felfedezni. Gentili meggyőző érvelése szerint tisztas menyasszonyok ők mindahányan, olyan kulturális közegben megörökítve és eszményítve, amelyben a majdani erényes hitves ábrázolásához természetes módon tartozott hozzá a szexuális vonzerő érzékletes bemutatása. Ugyanígy légből kapott Paris Bordonének a milánói Brerából kölcsönzött képén egy szerelmi háromszög szereplőit látni: aki ugyanis a jegyospár mögül, a félhomályból ránk tekint, nem más, mint a házassági tanú, a vőfély.

Több festmény röntgen- és reflektográfiai vizsgálatáról tartalmaz még beszámolókat a katalógus, és természetesen a legnagyobb alaposággal tudósít az *Égi és földi szerelmen* elvégzett valamennyi technikai vizsgálatról, a restaurátori munka összes szakaszáról, megoldott és nyitva maradt kérdéséről.

Tátrai Vilmos