

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVKIADÓ VÁLLALATA

ÚJ FOLYAM
1914—1916. CYCLUS

FABRICZY KORNÉL
KISEBB DOLGOZATAI

FORDÍTOTA
RÓZSAFFY DEZSŐ

AZ 1915-IK ÉVI ILLETMÉNY HARMADIK KÖTETE

FABRICZY KORNÉL
KISEBB DOLGOZATAI

FABRICZY KORNÉL KISEBB DOLGOZATAI

*

FORDÍTOTTA
RÓZSAFFY DEZSŐ

ÁTNÉZTE
ÉBER LÁSZLÓ

BERZEVICZY ALBERT BEVEZETÉSÉVEL
16 KÉPES MELLÉKLETTEL ÉS
5 SZÖVEGKÉPPEL



BUDAPEST
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KIADÁSA
1915.

Hornyánszky Viktor cs. és kir. udv. könyvnyomdája Budapest. 61374.

Fabriczy Kornél t. t. emlékezete.

Berzeviczy Albert tisz. tagtól.

(Felolvasta a M. Tud. Akadémiában 1914 október 5-én.)

Ma telt le négy éve, hogy Akadémiánk tiszteleti tagja és nagy jótevője, Fabriczy Kornél, lakóhelyén, Stuttgartban fáradhatatlan munkás élet után örök nyugalomra tért. E napon óhajtottam teljesíteni Akadémiánk második osztályának megtisztelő megbízását és emlékbeszédet mondani Fabriczy fölött, mert így a naphoz fűződő emlék is mélyíti kegyeletes érzelmeinket, melyekkel annak a férfúnak tartozunk, ki életében bírt és szerzett anyagi javainak úgyszólván összességét intézetünkre hagyta.

Fabriczy az újabbkori művészettörténelmi irodalomnak egyik legtermékenyebb munkása volt, de nem volt magyar író. Nagyszámú munkáinak túlnyomó része német nyelven, kisebb része olasz és francia nyelven jelent meg; magyarul nem közölt semmit, közéletünkben sem vett részt, külföldön lakván, csak látogatóba járt, de meglehetősen sűrűn hazánkba. Mindazonáltal az Akadémia igen helyesen cselekedett, a mikor őt nem a kültagság laza kötelékével csatolta magához, hanem tiszteleti tagjai sorába iktatta. Mert, ha — alapszabályaink értelmében — tiszteleti tagokul

olyanok választandók, a kiktől vagy mint „tudomány-pártolóktól“ az Akadémia „díszé s java öregbedését várja“, vagy a kik, mint „jeles tudósok és írók, a tudomány vagy az Akadémia körül érdemeket szereztek“, úgy elmondhatjuk, hogy Fabriczy mindkét rendbeli minősítésnek fényesen megfelelt s a mint tudományos írói hírneve díszére, úgy a hazai tudomány, s Akadémiánk iránti nagyszerű áldozatkészsége valóban javára vált intézetünknek.

Bátran szemébe nézhetünk annak a kérdésnek is, hogy miért nem volt Fabriczy magyar író? Ő tudományos irodalmi tevékenysége kizárólagos, de eléggé tág teréül az olasz renaissance-művészet, különösen a XV. századbeli építészet és szobrászat történetét választotta. Valljuk meg, hogy ennek az anyagnak oly roppant terjedelmű s annyira a részletekbe mélyedő feldolgozását, a minőt a Fabriczy írói munkássága tár elénk, a magyar irodalom magába sem fogadhatta volna, egészen eltekintve attól, hogy nyelvünk elszigeteltsége kutatásai eredményeit éppen azok elől vontá volna el, a kiket azok leginkább érdekeltek. Fabriczynak írói életcélját tekintve, úgyszólván szükségyszerűen német íróvá kellett lennie, mert egyetlen nemzeti irodalom — nem véve ki a francziát, az angolt, sőt még, bármily paradoxnak hangozzék: az olaszt sem — mondom, egyetlen nemzeti irodalom sem tekinti oly mértékben feladatának, mint a német a részletező feltárás, megvilágítás, megállapítás tudományos munkáját éppen az olasz renaissance-művészetre nézve végrehajtani, s e téren úgyszólván az egész világirodalmat szolgálni.

De Fabriczy éppen csak mint író nem volt magyar; egyébként szívében, lelkében hű maradt az

idegenben is magyar hazájához. Gyermekek- és ifjúkori benyomásai, atyjának befolyása lelki és szellemi fejlődésére, a Szepesség emléke, melynek fiául mindig büszkén vallotta magát, néhány hű személyes barátság, melyet szeretett az atyáról a fiúra is átvinni: megannyi erős kötelékül szolgált, melyet szeretettel ápolt maga is, gyakran ellátogatván magyar barátai közé, különösen Vas és Tolna megyébe, úgyszintén Budapestre, szorgalmasan levelezvén az itteniekkel s folytonosan melegen érdeklődvén a magyar irodalom iránt. A magyar szépirodalom és történelem jelesebb termékeit megküldette magának Stuttgartba s még néhány évvel halála előtt — talán az akkor megjelent új, díszes kiadás hírének hallatára — Mikes Kelemen leveleit kívánta olvasni.

Koronkint bántotta is őt az, hogy Magyarországon oly kevesen tudnak valamit az ő létezéséről s hogy például a tübingeni egyetem részéről tiszteleti doktorrá lett megválasztásáról — melyre pedig nagyon sokat tartott — oly kevesen emlékeztek meg a hazából. Bizalmas leveleiben nyilatkozik csak meg soha sem szűnő érdeklődése a magyar viszonyok, s különösen a magyar szellemi élet iránt, valamint erős magyar érzése, mely olykor feljajdul Ausztriához való közjogi viszonyunk visszásságai miatt.

De legékesszólóbb bizonyossága volt magyar érzésének szeretete Akadémiánk iránt, melynek könyvtára számára gondosan küldözgette nemcsak nagyobb műveit, hanem kisebb tanulmányainak lenyomatait is és a melynek javára előbb 1902-ben, majd kiegészítőleg 1907-ben összesen a 300,000 koronát megközelítő értékű alapítványt tett néhai atyja, Fabriczy Sámuel, az Akadémia egykori levelező-tagja emlékére.

Már a fiúi kegyelet e ténye is arra kötelez, hogy a mikor a Fabriczy Kornél életéről és érdemeiről emlékezünk meg, ne feledkezzünk meg arról sem, kit ő maga mintegy összekötő kapocsnak ismert el közte és Akadémiánk között, s kinek szellemi hatása kétségkívül sok tekintetben elhatározó volt boldogult tagtársunk irányának, pályájának kialakulására is.

Fabriczy Sámuel 1791-ben született Poprádon, hol atyja evangélikus lelkész volt. Fiatalon ügyvédi oklevelet nyervén, az 1811/12-iki országgyűlésen mint gróf Van der Nath Henrik küldöttje s Okolicsányi János tornai főispán titkára vett részt; gyönyörködött a vitákban, s főleg itt szerezte publicistikai ismereteit. Majd Berzeviczy Gergely ügyvédje lett, s e nagytudású és széles szellemi látkörű férfiú hatása alá került. Dolgozott utóbb a megyei követek utasításának szerkesztésével megbízott megyei bizottságban és egyháza kormányzatában is, mint egyházkerületi főjegyző és senioralis felügyelő. Az 1848-iki magyar parlamentáris kormány szervezésekor Eötvös cultusminister őt tanácsosául hívta meg a ministeriumba. A szabadságharcz kitörésekor visszavonult Lőcsére, hol a köztisztviselésben álló férfiú 1858-ban halt meg. Akadémiánk 1832-ben választotta őt meg törvénytudományi osztálya levelező-tagjává s 1861-iki Almanachunk szerint Fabriczy „osztályának alapos és sokoldalú ismeretei, szerénysége és jelleme által valószínű díszes volt“. Legelső munkája még latin nyelven jelent meg *Elementa juris criminalis hungarici* cím alatt 1819-ben. Azután magyar nyelven közölt számos értekezést és bírálatot a Tudományos gyűjteményben és egyéb folyóiratokban a büntetőjog, perjog, magánjog, közjog és közigazgatási jog különböző

kérdéseiről. Azonban ifjabb korában aesthetikai, historiai és ethnographiai dolgozatokat is tett közzé, melyek ez irányban való műveltségét is tanúsítják.

Ennek az atyának második fiaként született Fabriczy Kornél 1839-ben. Külső életfolyását leghívebben vázolom, ha közlöm azt a rövid önéletrajzot, melyet ő maga tett közzé a Repertorium für Kunstwissenschaftban hét évvel halála előtt,

„Löcsén születtem — úgymond — a Szepességen, Felsőmagyarország régi culturhelyei egyikén, mely még ma is őrzi Szent Jakab templomában s annak régi faragott és festett képeiben e vidék egykori csúcsíves művészete virágzásának tanubizonyosságait. Gymnasiumi tanulmányaimat szülővárosomban végeztem, miközben sokszoros szellemi hatással volt reám a szülői ház, különösen classikai műveltségű atyám és egy a művészet minden megnyilatkozása iránt melegen érző nagybátyám, ki — bár munkakörének szerény korlátai között — mint építész maga is tevékeny volt a művészet terén. Ez a körülmény, valamint természetes hajlamom döntötték el pályám választását is, melyre hat évig készültem Bécs, Karlsruhe és Zürich építészeti és mérnöki főiskoláin, a legutóbbi helyen Semper előadásait is hallgatván. E helyeken szerzett ismereteimet 1864-től 1876-ig a gyakorlati vasútépítés terén értékesítettem Erdélyben, Württembergben és Magyarországon. Ez évek szabad órái azonban megengedték, hogy jobban elmélyedjek a művészettörténet tanulmányába, melynek kezdetleges ismereteit már mint középiskolai tanuló buzgón igyekeztem megszerezni. Miután hivatásomnak erőimet megfeszítő, gyakran félig művelt vidéken, sok nélkülözés és fáradalmak között való teljesítése egész-

ségemet megrendítette, 1876-ban megváltam bureaukratikus értékelés szerint eléggé magas állasomtól a magyar államvasutaknál s elhatároztam, hogy tevékenységemet ezentúl egészen az annyira szívemhez nőtt művészettörténet terére helyezem át. Miután Ausztriát és Németországot már előbb többször bejártam, most öt évi fáradhatatlan tanulmányt fordítottam Olaszhon, Franciaország és Anglia múkincseinek beható megismerésére s azután Stuttgartban telepedtem meg.“ Fontosabb irodalmi műveinek száraz elősorolása után, mint e tevékenységét ért elismerést és kitüntetést csak kettőt említ meg: a Magy. Tud. Akadémia tiszteleti tagságát és a tübingeni egyetem tiszteleti doktorságát.

Életfolyásának ezt a vázlatos képét még csak azzal kell kiegészítenem, hogy Fabriczy megtelepedése Stuttgartban egybeesik nősülésével. Congenialis élettársat csatolt magához, mikor 1880-ban nőül vette Ziegler Zsófiát, ki nemcsak buzgó, odaadó és együttérző segítő munkatársa volt tanulmányaiban és utazásaiban, hanem zongorajátékával és különösen művészi énekével lelkes zenekedvelő férjének szabad óráit is felderítette. Fabriczy életére neje elbetegedése vetette a legsötétebb borút; azontúl munkaképességének, munkakedvének megcsappanásáról panaszkodik s életének legfájdalmasabb tragikuma az volt, hogy mikor végül őt is ágybadöntötte a kór, nélkülözni volt kénytelen szintén súlyosan szenvedő nejének támaszát és vigasztalását.

Fabriczy mint építész lett művészettörténészszé, így ezen a téren érdeklődése természetszerűen elsősorban az olasz renaissance építészete felé fordult; az akkori építészet plasztikai díszének gazdagsága s a két mű-

vészeti ág akkori széjjelválaszthatatlanul szoros rokonsága volt útmutatója az egykorú szobrászat tanulmányozása terén. Élete munkája azután mindvégig e kettőt, az építészetet és szobrászatot öleli át; a festészet és rajz úgyszólván csak amazokkal való összefüggésében vonta magára figyelmét, de vannak irodalmi munkái, melyek a képírás, sőt olyanok is, melyek az iparművészet alkotásaival foglalkoznak.

Irodalmi működésének kezdeteként ő maga a Lützow folyóirata számára 1877-ben modern művészeti tárgyokról írt cikkeit jelöli meg; de csakhamar igazi hivatása terén látjuk őt: a Hohenstaufen II. Fridrik császár idejéből való, tehát a proto-renaissancehoz tartozó capuai hídkapu és annak szobrászati dísze az első olasz művészettörténeti tárgy, melynek beható tanulmányt szentel. Azóta Nápoly lett egyik középontja kutató munkájának; a másikkal Firenzét választotta. A nápolyi nagy állami levéltárban megbüvölték őt a Cedole della Tesoreria Aragonese jobbjára catalan-nyelvű kéziratok, ezek a gyönyörű pergamentre írt 167 kötetre menő pénztári naplói az Aragon uralkodóháznak, melyek a nervus rerum gerendarum fonálán az épp oly művelt, mint romlott, épp oly fényűző, mint pénzsóvár nápolyi udvar egész életét megjelenítik s természetesen a művészeti megrendelések és alkotások tekintetében is gazdag adatforrásul kínálnak. E forrásból folytak Fabriczynak a Nagy Alfonso Castello-nuovobeli diadalkapujára s egyéb nápolyi művekre vonatkozó, a Repertorium für Kunstwissenschaft, Jahrbücher der preussischen Kunstsammlungen és a Rassegna d'Arte hasábjain megjelent többrendbeli tanulmányai, melyek a Giuliano da Majano, Giuliano da San Gallo, Francesco di Giorgio

Martini, Fra Giocondo da Verona, Guido Mazzoni, Aristotele Fioravante, Francesco da Laurana és Vincenzo da Cortona művészi munkásságához is nem egy eddig ismeretlen adalékot szolgáltatottak. Fabriczy különösen a Bertaux megállapításaival szemben meggyőző módon jelöli meg a diadalkapu plasztikai díszében az Andrea dell' Aquila, Isaia da Pisa, Paolo Romano és Guglielmo Monaco munkakörét s azok nézetéhez csatlakozik, a kik a kapubélés mindkét márványdomborművének főalakjában a bölcs Alfonsóra vélnek ráismerni. Az ő fiának, Ferranténak, a mi Beatrixunk atyjának ismert nápolyi mellszobrát, azokkal szemben, kik a Guido Mazzoni művének tartják, Fabriczy a kevésbé ismert Adriano Fiorentinónak tulajdonítja.

Ha már a nápolyi és nápolyvidéki művészeti emlékek történeti elemzése sokszoros vonatkozásokat hozott felszínre a kisebb-nagyobb toscanai mesterekkel is, még dúsabb aratása volt Fabriczynak ezen a téren, midőn évenkinti hosszás olaszországi tartózkodásai alatt levéltári kutatásait a firenzei Uffizi, az Opera del Duomo és a fiesolei Badia archivumaiba helyezte át. Különösen a múlt század kilenczvenes éveitől kezdve egymásután láttak napvilágot könyvei és cikkei, melyek a renaissance-kori toscanai építészet és szobrászat ismeretének tág terén teljesítenek valóban hézagpótló munkát.

Ide tartozik az a műve is, melyet kétségkívül munkás élete legbecsesebb alkotásának kell tekintenünk: a Filippo Brunelleschi életét és működését tárgyazó, német nyelven 1892-ben megjelent vaskos könyve.

A kiváló francia műtörténész Eugen Müntz, kihez Fabriczynkat szoros irodalmi kötelékek csatolták, a nyolczvanas évek végén Párisban olyan könyvsoro-

zatot indított meg, melynek a világ legjelesebb művészei életrajzát kellett volna magábfoglalnia. Maga Müntz írta meg Donatello életrajzát, Collignon a Pheidiasét; a Brunelleschi-monographia megírására Müntz Fabriczyt kérte fel. Ez az eredetileg szerény keretben tervezett életrajz a felkutatott anyag gazdagsága következtében nőtt nagygyá; benne írója a renaissance sokoldalú tehetségeinek szintén egyik csodás példáját szolgáltató mester munkásságának képzelhető legteljesebb képét adja, olyat, mely egyúttal leglelkiismeretesebb kritikáját nyújtja a vonatkozó irodalmi forrásoknak, beható technikai megvilágítását a firenzei dómkupola építése menetének, mindig helytálló esztetikai méltatását az újkori építészet nagy megalapítójától ma felmutatható alkotásoknak s gondos és megbízható körülhatárolását a Brunelleschi kétségbevonhatatlan művészi oeuvrejének.

Fabriczynak sikerült e művében helyes mértékére szállítani le a becsét azoknak a legendáknak, melyek különösen a Brunelleschi híres kupolája körül keletkeztek s az egykorú, vagy közel-egykorú krónikások és biographusokkal, különösen Manettivel és Vasarival szemben a mesternek ott, a hol kell, igazságot is szolgáltatott. Ha már a Battistero híres ajtóinak doborműveire nyitott pályázat pragmatikus története alkalmat nyújt a szerzőnek a Ghiberti nagy szobrászi jelentőségének méltatására is, Brunelleschi mindkét jeles kor- és munkatársának, Ghibertinek és Donatellónak életére nézve is több fontos adalékot találunk könyvében. Találunk benne továbbá nagyon helyes ítéletet arra a kérdésre nézve, mely körül napjainkban a művészettörténeti doctrinák egyik végletből a másikba csapnak, hogy t. i. mennyi része volt az

olasz renaissance-művészet kialakulásában az antik művészet hatásának és mennyi a kor szelleméből és szükségletéből s a közvetlen előzményekből merítő művészi inventiónak.

Fabriczy a firenzei San Lorenzo templomban látja azt az alkotást, melyben Filippo Brunelleschi a renaissance-építészetet, mely főleg a tömegek újszerű rhythmusában nyilvánul, tulajdonképen feltalálta; de különös melegséggel méltatja a bájos kis Cappella Pazzi építészeti megszerkesztését. A firenzei mester profán alkotásainak során a Palazzo Pittire nézve kimutatja, hogy annak mai alakjában mennyi tulajdonítható első építőjének s jelentőségét főleg abban keresi, hogy ez volt az első kísérlet a középkor hatalmasai részéről addig használt városbeli várak helyett palotát építeni. Az Ospedale degli Innocenti keletkezésének történetét Fabriczy nemcsak Brunelleschiről írt könyvében fejti ki, hanem arról külön tanulmányokat és okmánytárakat is közölt.

Tudósi lelkiismeretességét és fáradhatatlanságát Fabriczynknak legjobban jellemzi az, hogy ő soha egy mű megírásával a maga elé tűzött feladatot teljesítettnek nem tekintette, hanem megállapodás nélkül gyűjtötte tovább is a vonatkozó anyagot, melyre kutatásai közben reábukkant. Így majdnem minden munkája mellett találhatóak voltak könyvtárában jegyzetek is, melyek mintegy továbbfűzik a műben letárgyalt anyagot. Bár Brunelleschi-kötete maga is bőven tartalmaz jegyzeteket és okmánykivonatokat, „Brunelleschiana“ cím alatt a porosz Jahrbücher 1907-iki évfolyamában, tehát még kevéssel halála előtt terjedelmes ily anyagot bocsátott közre, mintegy könyve kiegészítéseül.

Ugyancsak Brunelleschire vonatkozó tanulmányai folyamában fedezte fel Fabriczy a Vasaritól használt egyik legfontosabb forrásmunka eredetijét, a „Libro di Antonio Billi“-t. a firenzei Magliabecchianában lap-pangó kézirat alakjában, melyet azután ki is adott, későbbi másolatainak bírálatával együtt s igen tanul-ságos commentárt készített a szintén főleg Billi kéz-iratán alapuló „Codice dell'Anonimo Gaddiano“-hoz.

Kutatói és gyűjtői hangyszorgalma különösen alkalmassá tette Fabriczyt arra, hogy lehető teljes-séggel állítsa össze úgynevezett „prospectusait“ egyes művészek összes ismert munkáinak. Ilyen becses prospectusokat bírnak tőle Bernardino Rossellinóra, Michelozzóra, Simone Cronacára, Giuliano da San-gallóra, Giuliano da Majanóra, Niccolò Lambertinire, Pagno di Lapo Portigianira, Niccolò dell'Arcára, a Ferucciakra és Andrea Sansovinóra vonatkozólag. Már ez a felsorolás is mutatja, hogy Fabriczy nemcsak az elsőrendű mesterekhez tartotta magát; szorgalmasan felkutatta és megismertette az olyanok munkásságát is, kik névszerint majdnem feledésbe mentek, de saját korukban műveikkel az átlagos igényeket ki tudták elégíteni. Ilyenek Nanni di Miniato, Giovanni Minello, Francesco di Giulio da Verona s különösen a pistojai Domenico Rosselli, kire vonatkozó német és olasz nyelven megjelent tanulmányában kifejti, hogy az olasz renaissance festészete már meglehetősen feltárt és ismert, ellenben szobrászatára ez sokkal kevésbbé mondható; a minek oka, hogy a festészet iránt álta-lánosabb lévén az érdeklődés, arra nézve a kor-társak is több feljegyzést hagytak hátra: most már feladatunk a szobrászatot is a maga egészében fel-tárni.

De becses tanulmányokat birunk tőle Donatellóra nézve és pedig úgy német, mint franczia nyelven; foglalkozott Verrocchióval, továbbá Michelangelo, Christoforo Romano, Agostino Busti, Omodeo szobrászi műveivel, sőt Innocenzo da Imola, Tintoretto és Baldovinetti egyes festményeivel is.

Giuliano da San Gallo korántsem csak mint építész foglalkoztatta Fabriczyt; különösen beható tanulmányt szentelt festői jellegű kézrajzainak is és a vatikáni Barberini-codex, a sienai vázlatkönyv, a firenzei Uffizi és Biblioteca Nazionale, valamint a Geymüller-féle magángyűjtemény szorgos átvizsgálása alapján kritikai leíró-catalogust állított össze e művész összes létező rajzairól.

Ugyanily mintaszerű catalogue-raisonnéját szerkesztette meg az összes toscanai eredetű fa- és agyagszobroknak egész a Cinquecento kezdetéig; a három fő szobrásziskola, t. i. a pisai, firenzei és sienai szerint csoportosítva nem kevesebb mint 368, az egész világon szétszórt műtárgyat ismertet itt nagy alapossággal, köztük budapesti múzeumainkban levőket is.

Érdekes magyar vonatkozásokat is találunk boldogult tagtársunknak nem egy művében. Így egy műismertetés keretében foglalkozott Estei Hippolit esztergomi érseknek az innsbrucki egyetemi könyvtárban levő misekönyvével, illetőleg annak festményeivel. A fiesolei származású Ferrucci szobrászcsalád összes tagjainak működését felölelő több munkája szükségkép rávitte Fabriczyt a magyarországi viszonylatokra is. Így a Jahrbücher-beli közleményében találkozunk Bakócz primás egy, Alfonso ferrarai herceghez intézett levelével. A L'Arte című folyóirat hozta egy

ily című cikkét: *Due Opere di Andrea Ferrucci, esistenti in Ungheria*. Ebben megemlékszik Mátyás király visegrádi váráról, s annak szobraitól, Oláh Miklós kevéssel később-kori leírása szerint s az utóbbiakat — melyek ma már nem léteznek — Vasari nyomán Verrocchiónak és Ferruccinak tulajdonítja. Továbbá leírja részletesen az esztergomi bazilika Bakócz-kápolnájának oltárát, melyet — ugyancsak Vasari útmutatása szerint — szintén a Ferrucci művének tart. A kápolna építőjét a Giuliano da Sangallo vagy Simone Cronaca követői között keresi s behatóan megokolja, hogy miért nem osztja a Pulszky Károly nézetét, ki abban a Baldassare Peruzzi művét vélte látni; Andrea Ferruccitól származónak tartja a pécsi székesegyház Corpus-Dei-tabernaculumát is, melyet tudvalevőleg Szathmáry György püspök készíttetett.

Reánk nézve különösen érdekes Giovanni Dalmatáról magyar és horvát kútforrások nyomán írt terjedelmes német tanulmánya. Ebben kétségbevonhatatlanul megállapítja, hogy a Quattrocento ezen egyik legjelesebb és legtermékenyebb decoráló szobrásza azonos Magister Joannes Duknovich de Trau-val, ki Mátyás király számára sokat dolgozott s tőle Horvátországban nemesi birtokot is kapott. E tanulmány egyébként is a Mátyás budai várára, s annak szobrászi díszére nézve számos becses, részben új megállapítást tartalmaz s a mellett a dalmát mester olaszországi műveit is részletesen ismerteti. Itt megemlíthetem, hogy Fabriczy Giovanni Dalmatának tulajdonította Beatrix királynénak a bécsi udvari múzeumban levő ismert márvány-dombormű képmását; de csak ezt, míg a Mátyásét később, s mástól készítettnek tartotta.

Nagy elismeréssel találkozott s angol fordításban is megjelent boldogult tagtársunknak a *Monographien des Kunstgewerbes* sorozatában megjelent, az olasz renaissancekor érmeit ismertető munkája. Főleg Heiss és Friedländer műveinek felhasználásával, de saját kutatásai bő eredményeinek értékesítése mellett írja le itt Fabriczy a Pisanóktól Leone Leoniig és Vittoriáig az összes nevesebb éremkészítők sajátosságait s jelentősebb munkáikat, melyeket képekben is bemutat. Feltünteti a technika és ízlés változásait a korral, a képmásművészet e nemének szoros összefüggését a renaissance életével és — mint egy olasz méltatója írja —: „szerencsés synthesisbe foglalja össze a szerteszétszórt irodalmi anyagot, éles egyéni megfigyeléssel ajánlja némely érem szerzőségének új megállapítását s újítja meg félig vagy egészen elfeledett művészi egyéniségek emlékezetét“.

A Fabriczy irodalmi tekintélyét saját szakkörében semmi sem jellemzi élesebben mint az a tény, hogy a Burckhardt világszerte elterjedt Cicerone-jának — ennek a legkedveltebb és legmegbízhatóbb útmutatónak az olaszországi művészet világában — a hetedik kiadástól kezdve Wilhelm Bode mellett a Venturi ajánlatára társszerkesztője lett s előbb csak az építészeti részt, utóbb a 8-ik kiadástól kezdve a szobrászatot is átdolgozva ő rendezte sajtó alá. A Fabriczy érdeme, hogy e könyv, mely a Burckhardt halálát követő első években részeinek aránytalansága, a Burckhardt felfogásától eltérő megállapítások és polemikák beférkőzése által meglehetősen eltért rendeltetésétől, újabb kiadásaiban ismét visszakerült eredeti módszerének medrébe s eredeti szerzőjének geniálisan kifejezett esztétikai ítéleteihez ragaszkodva, csupán

a történeti adatoknak az újabb kutatás és kritika eredményei alapján való pótlására és helyreigazítására szorítkozik.

Szinte beláthatatlan az az irodalmi munkásság, melyet Fabriczynek jelzett főbb művein kívül is német, francia és olasz folyóiratok hasábjain részint rövidebb hosszabb cikkek, okmányközlések, műtörténeti adalékok és megjegyzések, részint könyv- és cikkismertetések alakjában kifejtett. Szépművészeti múzeumunk könyvtára, melynek idevonatkozó anyagát Kammerer barátom szívességéből s Rózsaffy Dezső dr. úr előzékeny segítségével módom volt rendszeresen átvizsgálni, nem kevesebb mint 265 czédula catalogus-szám alatt tartalmazza a Fabriczy munkáit. Az ő helyét és szerepét a művészettörténeti irodalom terén classikus tömörséggel jellemzi, vonatkozással magyar származására s régibb vasúti mérnöki munkásságára a tübingeni egyetem tiszteleti-doktori okmánya, mely őt úgy méltatja, mint „... natione Hungarum, eruditione Germanum, qui studiis a Vulcano ad Musas translatis et testimonia de artificum Italicorum vitas scripta et ipsa illorum opera diligentissime perscrutando sagacissime explicando historiae artium largam verum memorabilium antea incognitorum copiam addidit, . . . doctorem etc . . .“

Kutatói és írói érdemeit s kvalitásait egyébiránt híven és igazán jellemezték azok a méltatások is, melyeket néhány, magát megnevezni nem akaró firenzei barátja a Rivista d'Artéban s az ő saját felkérésére barátja, Hans Mackowsky a Repertorium für Kunstwissenschaft hasábjain halála alkalmából tettek közzé.

Ezek szerint ő szakkörében mint kutató, mint az ismeretek kiterjesztője és méltatója méltán áll Wilhelm

Bode mellett. Átfogja az egész területet s a közismert nagy nevek mellett egy sereg kisebb művészt ismert meg velünk. „A Bode divinatorius látását, nagy műértői tulajdonait nem találjuk meg Fabriczynál. Ő sem tért ki a feltevések és attributiók elől, de a merev biztosság s a dictatorius fellépés hiányzanak benne. Sohasem átalotta tévedéseit utólag nyilvánosan is beismerni. Természete nem volt profétai, de a kitartásra irányzott. A mint építész korában nem a szabad alkotást, hanem a vasuti mérnök matematikailag exact szerkesztéseit választotta hivatásául, úgy nyilvánult tudományos munkájának módszerében is ez a tények exactságára helyezkedő intelligentia.“ Az okmányszerűen bizonyíthatót tekintette minden további kutatás szükséges alapjának. Csak az ő akaratának szívóssága volt képes ekkora önmehtagadó kutatói és adatgyűjtői munkát végezni. S neki öröm volt ez a munka. A született levéltári kutatónak nemcsak buzgalma, hanem az a szerencsés vaksága is lelkesítette őt, a mely minden legapróbb adatnak megőrül, a melyet a keresés és találás már magában kielégít, a nélkül, hogy az eredményt a ráfordított fáradsággal összemérni próbálná. Mintaszerűek okmányközlései, valamint azokhoz írt commentárjai is, melyek megírására pontos, még a legkisebb helyi publicatiókra is kiterjedő irodalomismerete képesítette.

Nagy figyelemmel kísérte a mindinkább szétforgácsolódó művészettörténeti irodalmat; már kiterjedt ismeretségei is segítségére voltak ebben, még inkább semmi akadálytól vissza nem riadó fáradhatatlan szorgalma. Az irodalmi anyag megismerése nála annál pontosabb és behatóbb volt, mert rendszeren az ismeretetés és bírálat szándékával járt együtt. Mint mű-

ismertetőt pedig nagy szorgalom mellett jóakarattal is jellemezte. Elfogulatlanul látott az olvasáshoz, fölényét a maga legsajátabb szakára nézve sem érezte soha. „Nem védte annak határait kicsinyes féltékenységgel a betolakodók ellen. Tolla sohasem lett ostorrrá, vagy éppen pallossá; nemtetszése legfőlebb a sajnálat formáját öltötte.“ A polemiát egyáltalán nem szerette, bírálatainak, vitatkozásának személyes éle sohasem volt. Ellenben szívesen fölmelegedett a dicséretben, inkább a tudományos propagandára törekedvén, mint arra, hogy lekötelezzon valakit. Így némely ismertetése valóban értékes, tájékoztató értekezéssé nőtte ki magát.

A Fabriczy művei pontos, lelkiismeretes és kimerítő összefoglalásai a tárgyakra vonatkozó ismereteknek és alkalmasak a népszerűbb formában való felhasználásra is, de ő maga ritkán nyult az ismeretnépszerűsítés eszközeihez. „Era un critico pei critici, uno studioso per gli studiosi“, mondja róla az olasz nekrológ. Tudott azonban a közönség szélesebb körei számára is írni, ezt különösen a nem szakfolyóiratok, mint például a Münchener Allgemeine Zeitung mellékletei számára írt dolgozatai mutatják, melyeknél olasz méltatói kiemelik a „stile piano ed elegante“-t is.

Ő maga egy magánlevélben azt mondja egy íróról, hogy „látszik szerzeményeiben a Mache, a gyötrelmes, izgató, speculatív munka. Már pedig az olyan művész, a ki ezt a látszatot nem bírja alkotásai végleges formájában elenyésztetni, nem érte el a tökélyt“. Ez mutatja, hogy teljesen tisztában volt az írás művészetének kriteriumaival; mindazonáltal igazat kell adnunk Mackovskynak abban, hogy a stílus kifejező ereje és

vonzó szépsége szempontjából Fabriczy nem tartozott a jeles írók közé. Könyvei, terjengő részletezésük által gyakran válnak színtelenekké, szárazakká, sőt fásasztókká. Habár meleg, szinte rajongó érzés volt benne a művészeti szép iránt, „nélkülözte a szellem simulékonyságát, a kéz könnyedségét, a kifejezés természetességét. Körmondataiban hiányzik a felépítés áttekinthetősége, kifejezéseiben az egyéni kinyomat, stílusában a rhythmus. Nem volt a szó és az előadás mestere, a szigorú tudomány szolgája volt, az is akart lenni, ebben ismerte föl legnemesebb életfeladatát, ez az ő ethikai nagysága“.

De a mint ez az ő írói sajátossága nem volt alkalmas soha Fabriczyt életében népszerű s kedvelt íróvá tenni, épp oly alkalmas viszont biztosítani tudományos munkássága eredményeinek maradandó értékét, mint olyan alapköveket, a melyeket mindenki felhasználni lesz kénytelen, ki az olasz renaissance plasztikája és építészetének megismerését munkálja.

Művei e tagadhatatlan, nagy irodalmi értékének felismerése is, nemcsak a kegyelet kötelezné véleményem szerint Akadémiánkat arra, hogy azokból legalább egy-két kötetnyit jó magyar fordításban is hozzáférhetővé tegyen közönségünknek. Ezt a gondolatot legyen szabad ez alkalommal a művészettörténet körül együttesen érdekelt I. és II. osztályaink szíves figyelmébe ajánlanom.

Még hátra van, hogy Fabriczyról, az emberről mondjak néhány szót, a mire azért vállalkozhatom, mert, bár magam csak felületesen ismertem őt, közünk élő személyes barátai szívesek voltak e részben igen becses adatokkal szolgálni; így Kammerer Ernő útján birtokába jutottam Fabriczy legbensőbb barátja,

Fletzer Ignác úr feljegyzéseinek, dr. Győry Tibor egyetemi magántanár úr pedig készségesen bocsátotta rendelkezésemre a boldogultnak hozzá intézett számos levelét, melyekben — mondhatom — egész nemes lelke feltárult előttem.

Fabriczy nem hiába foglalkozott oly sokat az olasz renaissance-szal, ennek a korszaknak universalitásra való törekvéséből, abból a sokoldalúságból, mely a tanulmánya tárgyává tett mesterek legtöbbjét jellemezte, valami reá is átszállott. Képzettsége, irodalomismerete ritka kiterjedésű volt. Már nyelvismeretei is megkönnyítették a különböző irodalmakba való behatolást. Fiatal korában mérnökké és építészsze képezte ki magát, e mellett nem csekély geologiai ismeretei is voltak s hogy a botanikához is alaposan értett, azt az bizonyítja, hogy a stuttgarti müegyetem nagy herbariumának tudományos rendezését rábízták. Művészettörténeti kutatásai rávitték a szélesebbkörű történelmi tanulmányokra is és mert rajongó híve volt a szépnek minden alakjában, élvezni tudta nemcsak a művészet, hanem a természet s a költészet szépségeit is, sőt a költészet és különösen a zene állandó kísérői voltak életének, üdítői a munkában kifáradt szellemének. Vergilius és Shakespeare, Goethe és Arany, Carducci vagy Leopardi és Petőfi egyaránt lelkesítették, egyaránt otthonos volt költői világukban. Ízlése azonban minden téren megtartotta a classikai irány iránti hajlamát, melyet talán még a Semper tanítása csepegtetett belé s az olasz renaissance tanulmánya erősített meg. Így a zenében is, melyben az egyszerű zenekedvelő mértékét messze túlhaladó műveltségre tett szert. Maga is szépen zongorázott, e kedvtelésével azonban házassága után felhagyott, mert

neje felülmúlta benne; képes volt csak azért útra-kelni, hogy egy hangversenyen Beethoven kilenczedik symphoniáját meghallgassa; egy-egy kedvelt kottát „élete kincsé“-nek nevezett bizalmas leveleiben.

Ezek a költői és művészi hajlamok egyáltalán nem zárták ki nála a szinte végletekig vitt rendszeretetet, pontosságot és szorgalmat, mely egyedül képesítette akkora tudományos anyagnak rendszeres földolgozására. Szép, apró írása, sohasem szünetelő figyelmének és önuralmának jele még a hevenyészett czédulajegyzeteken sem tagadta meg magát s mindenre kiterjedő gondosságát mi sem bizonyítja jobban mint az, hogy összes ismerőseire sajátkezűleg címzett borítékokat hagyott hátra gyászjelentésének pontos szétküldhetése végett.

Egyik jó ismerőse helyesen nevezte őt mimosatermészetnek, mert volt benne valami érzékenyen és félénken elzárkózó tartózkodás, mely nem tette közlékenynyé a tőle távolállókka szemben, de melyet csak az tarthatott kényes rátartóságnak, a ki lelkének igénytelenségét és szerénységét nem ismerte, melyben csak az láthatott ridegséget, a ki barátai iránti, a síron túl is tartó hűsége és gyöngédsége példáit nem látta. Fabriczy valójában nagyon vonzó egyéniség volt azokra nézve, a kiknek sikerült közelkedni hozzá s a legragaszkodóbb és legáldozatkészebb barát azok iránt, a kiket szeretetébe zárt. Hány törekvő fiatal tehetség tapasztalhatta tudományos és művészeti téren érdeklődésének melegét, buzdításának erélyét, szolgálatkészségének kifogyhatatlanságát.

Az áldozatkészségre nemcsak a baráti szeretet s az ügy iránti lelkesedés képesítette, hanem főleg saját bámulatos igénytelensége, mely lehetővé tette, hogy

a nélkülözés minden érzése nélkül vonhassa meg magától azt, a mit szívesen tett le a barátság, vagy a tudomány oltárára. Csak bizalmas leveleiben árulta el néha hozott áldozatainak nagyságát s irodalmi munkássága önzetlenségét. „Első nagy művem (a Brunelleschi monographia érdekében — írja 1903-ban Győry Tibornak — három olaszországi utat kellett tennem, mely legalább 2000 márkámba került, (csak!) máig egy fillért sem vettem be érte s örököseim is aligha fognak belőle meghízni, bár művem általános elismerésben részesült. A múlt évben kiadott egy másik művemre (Giuliano da Sangallo's Handzeichnungen) nem tudtam kiadót találni, magam voltam kénytelen 500 márka költséggel kiadni; eddig ötven példány kelt el 250 márka bevétellel. Itt is biztos tehát a deficit, bár a kritika művem értékének elismerésével nem fukarkodott. De azért mégis idealista voltam és maradok halálomig s áldom az eget érte, hogy 65-ik évemben oly mértékben vagyok még az, mint voltam 20 éves koromban.“ És egy más helyen: „az a tudat, hogy az ember tudott áldozatokat hozni eszményeiért, már magában is jutalom!“

Így csak az gondolkozhatott, a ki egyedüli életcélját, örömét, boldogságát a munkában találta; s ez volt a Fabriczy jellemének legkiemelkedőbb vonása. „Csak a munka boldogít,“ írja ő maga; és másutt: „az élet valódi boldogsága az, ha az emberi művelődést előbbre vihetjük.“ Rettegéssel gondolt szemei gyengülésére, munkaképessége csökkenésére; hogy mily szigorú követelményekkel lépett föl egyébiránt a saját munkaerejével szemben, azt elárulta, mikor 66 éves korában arról panaszkodott, hogy már négy óránál tovább egyfolytában nem tud levéltári munkát

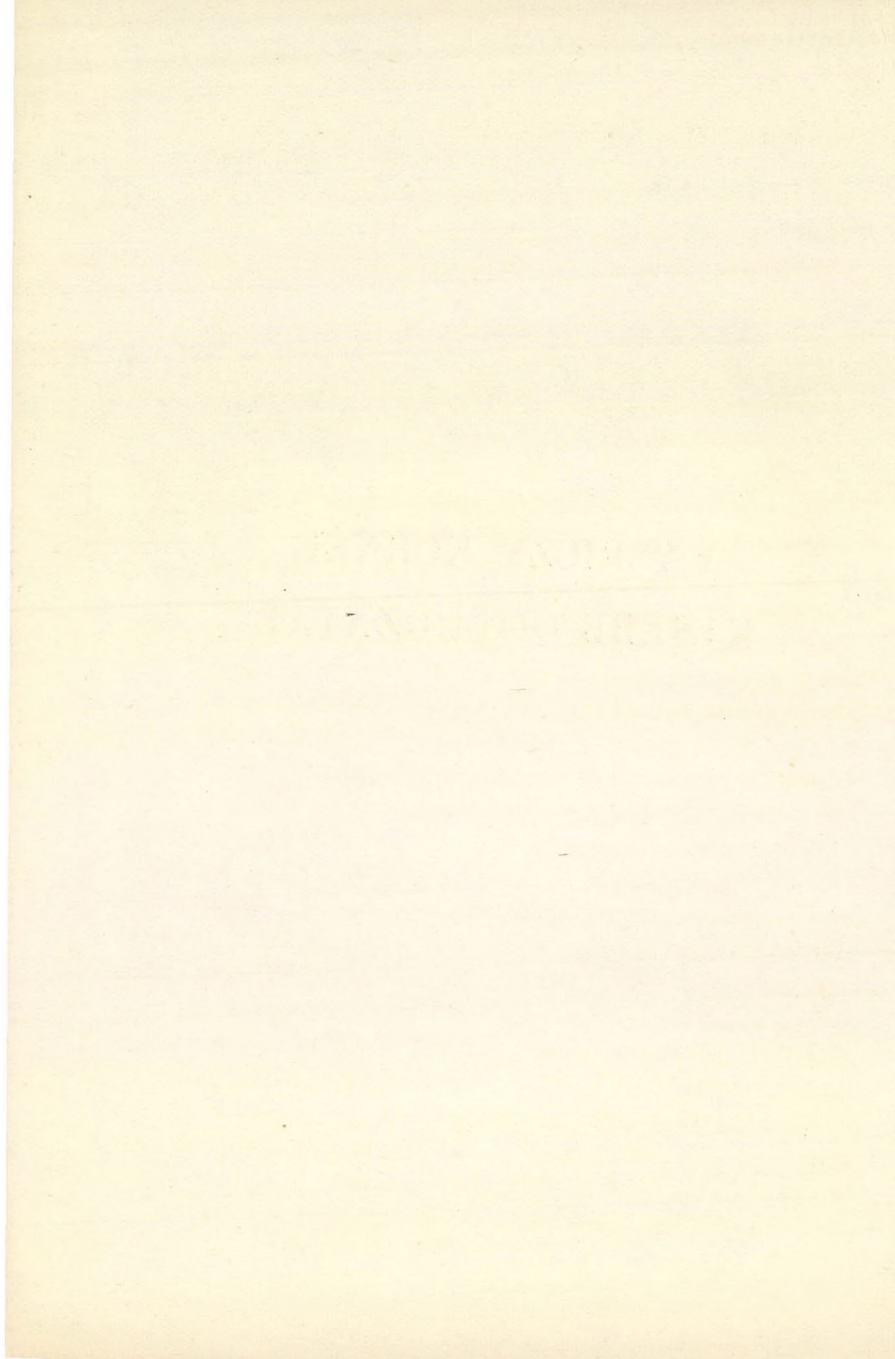
végezni. Rövid önéletrajzában is azt panaszolja, hogy testi bajok éveken át akadályozták abban, hogy erejét oly hatályosan fordítsa kedvelt tudománya művelésére, mint szeretne volna.

Bár ily szerényen ítélte meg a saját munkássága sikerét, nem tagadhatta meg azt a vágyát, hogy élete nyomot, emléket hagyjon hátra. „Mert hiába — írja 1903-ban — minden nemesebb érzésű emberben megvan a vágy, hogy földi existenciájának nyomait azon arasznyi időn túl terjeszsze, melyen át itt élnie engedtetett.“

Fabriczy nem volt hívő lélek, de stoikus életbölcssége nyugodtan nézett szembe az elmúlás gondolatával, s kötelességérzete, munkaszeretete és az emberi művelődés szolgálatának vágya nagy erkölcsi fölemelkedésre képesítették lelkét. „Ha elérkezik az elenyészés ideje — írja Tolnaszántóról 1904-ben — annak is nyugodtan fogok szemébe nézni.“ Csak azért jajdul fel kevéssel halála előtt, hogy a sors oly hosszú munkás élet után nem méltatta könnyű, gyors halálra; de még akkor is azzal óvja a csüggedéstől és buzdítja fiatal barátját, a mi élete munkásságában szinte jelmondásává vált: „Sursum corda!“

Sursum corda! ezt vonjuk le tanuságképen a Fabriczy fáradhatatlanul munkás életének példájából és e jelmondással adjuk át emlékezetét az utána és utánunk jövődeknek.

FABRICZY KORNÉL
KISEBB DOLGOZATAI.



Domenico da Cortona és a párisi Hôtel de Ville.

Míg a francia és külföldi művészeti kutatók a legújabb ideig inkább túlbecsülték azt a hatást, melyet az olasz művészet a francia művészetre különösen az I. Ferencz által az országba hívott olasz művészek révén gyakorolt és a francia renaissance művészetben nem láttak mást, mint az idősb testvérnemzet művészetének a francia föld helyi és nemzeti sajátosságai által módosított lerakódását, addig újabban mindinkább érvényre jut az a meggyőződés, hogy a francia renaissance az olaszszal egyenlő jogra tart igényt. A külföldi nagymesterek hatása pedig nem terjed túl az általuk idegen földön alapított iskola körén és semmi esetre sem döntő jelentőségű a francia művészet fejlődésére. Sokáig érvényes nézetek támadói rendszeren túllőnek a célon. Így történt ez újabb időben ismételen a francia művészeti kutatással is: egyrészt éppenséggel tagadta azon mesterek művészeti tevékenységét, kiket eddig ama nagy korszak kiváló képviselőinek tekintettünk, másrészt kereken elvitatta oly műveknek olasz származását, melyeknek eredete — legalább a mi alkotójuk személyiségét illeti — ezideig vitán felül állott. Így történt tudvalevőleg *Fra Gio-*

condóval, a nagy veronai építőmesterrel, a kinek építő tevékenységét Léon Palustre „*Renaissance en France*“ cz. műve utolsó füzetének egyikében általában — nemcsak francziaországi tartózkodására nézve — tagadta és őt csupán mint mérnököt szerepeltette, míg végre legutóbb H. Geymüllernek sikerült Fra Giocondo megátadott művészi hírnevét az Uffizi kézrajz-gyűjteményében felfedezett építészeti és decoratív terveinek egész sora alapján helyreállítani. Hasonlóra vállalkozott legújabbban Marius Vachon a párisi városházról írt monographiájában,¹ (a mely a Hôtél de Ville időelőtt történt felavatása alkalmából jelent meg) az épület nyugati főhomlokzatára nézve, melyet alkotójától, *Domenico da Cortoná*-tól elvitat és egy eddig teljesen ismeretlen belföldi mesternek, *Pierre Chambiges*-nek tulajdonít. Az *Antologia Nuova* újabb füzetének egyikében (1882 aug. 1.) Luca Beltrami tiltakozik ezen meglehetősen önkényes kivégzés ellen és mivel a tárgyat elég fontosnak tartjuk, hogy e lap olvasóinak érdeklődését iránta felkeltsük, legyen szabad az alábbiakban a kérdés mellett és ellene felhozható érveket röviden kifejtenuink.

A nyugati homlokzatot (I. melléklet) Dom. Bernabei da Cortonának, vagy másként Boccadorónak, Mariette Abécédairé-je szerint San Gallo tanítványának tulajdonítják ama feliratos tábla alapján, a melyet két hónappal az újjáépítés 1533 július 15-i alapkövetelési ünnepe után helyeztek el. Az új városház tudvalevőleg régiebb épületek helyén kelet-

¹ Marius Vachon, L'Ancien Hôtél de Ville de Paris, 1533—1871. Ouvrage publié sous le patronage et avec le concours du conseil municipal de Paris. Paris A. Quantin.

kezett, melyek eredetét 1357-ig vezethetjük vissza. A feliratos tábla („ Anno a Salute condita 1533 idibus julii, incisum 1533 idibus septemb . . .“) mely a középső kapu fölött eredetileg kívül volt elhelyezve, de a melyet később, midőn az időközben megszakadt építést IV. Henrik alatt tovább folytatták, annak udvari részén alkalmazták, e szavakkal végződött: „Domenico Cortonensi Architectante.“ Vachon állítása szerint Domenico csupán a már 1533 előtt megkezdett épület alkotója, melyből a főkapu maradt fenn, míg a korábbi épület meg nem felelő volta vagy túlságos egyszerűsége folytán az 1533-ban megkezdett újjáépítés szüksége merült fel. Állításának igazolására Vachon I. Ferencznek 1533 április 23-ról keltezett rendeletére hivatkozik, a melyben megparancsolja: „de faire croistre, eslargir, batir et reediffier de nouveau l'Hostel commun d'icelle“. A „de nouveau“ kifejezést Vachon egy újabb építkezésre vonatkoztatja (holott az e helyen csak általában a „reediffier“ szónak akar nagyobb nyomatékot adni.) Henry Havard a könyv ismertetésében (Gaz. des Beaux-Arts 1882 ápr.) ez állítást egy újabb érveléssel akarja megerősíteni, mikor azt mondja, hogy a feliratos táblát nem helyezhették el már két hónappal az alapkövetétel után az új épületrész kapuja fölé, minélfogva az szükségképen egy régiebb építésből ered.

Beltrami azonban du Preuil (Théâtre des Antiquités de Paris 1612). Corroset (les Antiquités, Chroniques et Singularités de Paris, 1561), Sauval (Histoire des Antiquités de Paris, 1724, posthumus munka, szerzője 1673-ban meghalt) műveiből merített s nagyrészt már Vachonnál újra közzétett feljegyzésekből, számadásokból és az építkezés idejéből származó más

hivatalos adatokból bizonyítja, hogy 1529-től kezdve, midőn a régebbi „Maison aux Piliers“-ről azt írják, hogy az a város növekedett igényeinek többé meg nem felel, az 1533-ban kezdett új építkezésig időközben építkezés nem történt és csak egyes előkészítő munkák folytak. Havard ellenvetését azzal czáfolja, hogy a felírat „incisum“ kifejezésére helyezi a fősúlyt és kiemeli, hogy a kéthónapi időköz július 15-től szeptember 15-éig éppen az alapkőletétel és a feliratos tábla szövegezésének és elkészítésének ideje közt telt el és ezt utóbb, mikor az építkezés a kapuzat magasságáig haladt, helyezték el az e célra kijelölt helyen. Boccadoro szerzősége mellett Beltrami pozitív bizonyítékul említi azt is, hogy a középső kapuzat stílusbeli sajátosságait, különösen pedig magassági arányait kétségtelenül a homlokzat egyéb földszinti részei, kivált az azt jobbról és balról lezáró árkád-átjárók határozták meg és így ezekkel egyidejűleg keletkezhetett, mivel továbbá egy 1533 július 26-ról keltezett királyi rendeletet ismerünk, mely a baloldali árkád bejárójának magassági és szélességi méreteit meghatározza (utóbbi a Chapelle de Saint-Esprit-be szolgál bejáróul, mely az azonos nevű menedékházhoz tartozott) ennél fogva nem tervezhették, még kevésbé építhették fel amaz idő előtt. Míg Beltrami fejtegetése a feliratos tábla szövegével minden kényszer nélkül összeegyeztethető, e szavak „has aedes a fundamentis exstruendas...“ világosan bizonyítják, hogy az épületből lényeges rész nem állhatott fenn korábban — ezzel szemben Vachon fejtegetése az elé az alternativa elé állít, hogy vagy elfogadjuk, hogy a feliratos tábla olyan művészt nevez meg, a ki nincs semmi vonatkozásban a megörökített ténynyel, vagy pedig el kell fogadnunk, hogy olyan

épületen alkalmazták, a mely egyáltalán nem az, melyre a szöveg vonatkozik. De ha mindezen érvek ellenére is elfogadjuk Vachon állítását, ezzel még semmiképen sem zárjuk ki Boccadoro szerzőségét az 1533-ban elkezdett új építkezésre nézve sem, a melyre a feliratos tábla eddig meg nem támadott szövege hivatkozik.

További bizonyítékot keres Vachon az 1533 előtt megkezdett épület létezésére nézve Sauvalnak idézett munkájában, a mely azt mondja: „que le premier et second étage du grand corps de logis“ (azaz a jobboldali nagy árkád fölött levő pavillon első és második emelete, mert a baloldali, éppen úgy mint a kettőt összekötő első emelet a Marius de la Vallée-féle 1605-ben megkezdett építkezésből származik) „ne parurent que vers l'année 1549, que l'ordonnance alors ayant semblé gothique, on reforma le dessin.“ Egyenesen azt állítja, hogy a *terv ezen átalakításával* csupán a Boccadoro által 1533-ban épített homlokzatra történhetett utalás, a melynek tényleg gotikus stílusban kellett épülnie. Erre nézve bizonyítékkul hozza fel az 1583-ban Celliers Remois által a Hôtel de Ville-ről készített látóképet, a mely ez utóbbinak 1871-ben történt pusztulása óta csupán a Leroux de Lincy „Histoire de l'hôtel de Ville de Paris“ (1846) című munkájában maradt fenn: „on voit figurer des pignons de forme variée avec rosaces, fleurs de lys en épis stb.“ jelzéssel. Nem tekintve a Sauval-féle meglehetősen homályos fogalmazású idézetet, a melyből nem állapítható meg, mely részre vonatkozik a *gothique* kifejezés, továbbá, hogy ez alatt a kifejezés alatt nem is annyira egy határozott stílust akar megjelölni az író, hanem a kor ízlésének megfelelően inkább aes-

thetikai lekicsinylése nyilatkozik meg, — Beltrami teljes joggal kérdi, hogyan lehet valamely látképnek bizonyító ereje, ha az nem vétetett fel természet után, mert csak 1583-ban készült s hogyan ismerhetők fel rajta egy már ötven évvel ezelőtt átépített homlokzatnak részletei. Különben már Leroux de Lincy felismerte a rajznak állítólag a Hôtel de Ville-hez tartozó gothikus részleteiben a mögötte levő építmények egyes részeit, a melyek csak a metszet fogyatékos perspektívája és technikai kivitele folytán látszanak az előbbihez tartozóknak.

Állításához az utolsó és véleménye szerint legnyomósabb érvet Vachon az először Leroux de Lincynek munkájában közzétett egykorú építési szabályrendeletben találja, a mely ugyan nem hivatalos formában maradt reánk: „Du vendredy XIX^e jour de juing au dit an MV^c XXXIV. le dit jour, mon dit sieur le prévost des marchans a remontsré à Mr. Pierre Sambiches, Jaques Arasse, Jehan Asselin, Loys Caqueton et Dominique de Courtonne, qu'ils facent desoresenevant plus grande diligence, d'avoir esgard sur les ouvriers besognans au faict de l'ediffice et bastiment de l'Hostel neuf de Ville, et qu'ils ne voient disner ensemblement, à ce que partie d'eulx soient ordinairement pour avoir resgard sur tous les dits ouvriers, si tous ensemblement ne preuvent estre.“

Vajjon a vezető építész — kérdi Vachon — szó nélkül tűrte volna-e mint művész és olasz ezt a sértő rangfokozatot, mely társai közt az utolsó helyet juttatja neki? Semmi esetre sem és így nem volt egyéb, következteti ebből Vachon, mint az építkezés egyszerű felügyelője, pallérja, éppen úgy, mint az előtte megnevezettek. Ezzel szemben azt jegyzi meg Beltrami,

hogy ha ő Vachont követni akarná érvelésében az efajta mesterként fejtegetések terére, azt vethetné ellen, hogy a Prévost des Marchands szabályrendelete éppen azért nevezi meg Domenicót utolsó helyen, mivel mint az építés vezetőjének hivatásához tartozott ügyelni a felett, hogy a kérdéses rendelkezés alantásaitól tényleg betartassék, mert csakis ilyen értelemben vonatkozhatott ez reá is, mint az építés vezetőjére.

Beltrami azonban nem hagyja el a komoly vitatkozás terét és inkább Vachon második állítása ellen fordul, a mely a fentebbi okmány alapján Pierre Chambigest egyszerűen kikiáltja az új Hôtel de Ville építőmesterének és róla okmányszerűleg közli, hogy 1540-ben Fontainebleau- és Saint Germainben mint *maistre* maçon, a következő évben a Château de la Muette munkálatainál működött és 1544-ben meghalt. Hogy Chambiges okmányszerű bizonyíték szerint 1537 szeptember 27-én Saint-Germainbe hivatott a kőműves munkák vezetésére, ezt Vachon a városháza építésében az ugyanazon év április 17-én kiadott királyi parancsnak megfelelőleg beállott szünettel nemcsak indokolja, hanem ezt még dicsőségnek is tünteti fel védence szempontjából. Szerinte ugyanis a király őt és embereit ilyen módon saint-germaini kastélyának befejezéséhez akarta megnyerni, holott az építés megszakításának oka az esztendő háborús eseményeiben rejlett. Vachon hallgat arról, miként hozható összhangba Chambigesnek Saint-Germainben és Château de la Muetteben való elfoglaltsága, továbbá halála, az építkezésnek 1539-ben történt újrafelvételével és 1548-ig megszakítás nélkül való folytatásával.

Beltrami, hogy Pierre Chambiges működési körét a városház építésénél megállapítsa — a későbbi ok-

mányokban mint maistre des oeuvres et du pavé de la Ville de Paris és maistre des oeuvres du Roy történik róla említés — Sauvalnak egyik Vachonnál hiányzó adatát idézi, a ki művének megírásánál az építés vezetésére vonatkozó, azóta megsemmisült eredeti okmányokat felhasználta: „Dominique Bocador dit de Cortone qui en fit le dessin et conduisit l'édifice avait deux cent cinquante livres de gage, Asselin, maistre des oeuvres de la ville et commis à la surintendance de la charpenterie en avait soixante et quinze, et Chambiches, tailleur de pierre, maçon et conducteur des ouvriers, vingt-cing sols par jour“. Ebből nemcsak Chambiges mestersége, hanem az építésnél elfoglalt alárendelt napidíjas alkalmazotti állása is nyilvánvaló.

Ha az előrebocsátottak után az elfogulatlan, nemzeti egyoldalúságtól ment vélemény Domenico da Cortonát fogja jövőben is a Hôtel de Ville nyugati homlokzata alkotójának tekinteni, úgy ezzel szemben Beltrami egyáltalán nem tagadja, hogy műve oly kifejezett módon képviseli a francia renaissance jellemző vonásait és oly kevéssé saját hazája stílusát, hogy mindez sokkal inkább szólna alkotója ellen, mint az összes mesterségesen összehordott bizonyítékok. Az idegen mesternek ez a csodálatos átidomulása úgy magyarázható, hogy már VIII. Károly alatt (1483—1498) dolgozott a királyi udvar¹ számára. Ennélfogva

¹ Vachon a királyi udvartartás számadásaiból a következőket közli: „a Domenico da Courtonne faiseur de chasteaulx XXL. t. (Livres tournois) par moys valleur par an II cXL. L. t. és I. Ferencz titkos kiadásai között 900 L. „a Dominique de Curtonne, pour le recompenser de plusieurs ouvrages qu'ils a faits depuis quinze ans ença, par ordonnance et commande-

I. MELLÉKLET.



A párisi Hôtel de Ville egykori homlokzata.



legalább 35 évvel a Hôtel de Ville építésének megkezdése előtt Franciaországban élt és minthogy valószínűleg 1549-ben halt meg, bizonyára ifjú korában került oda. Nem tartozott tehát semmiképen ama mesterek közé, a kik már megszerzett művészi hírnevük folytán hivattak meg Franciaországba, ott hazájuk művészeti stílusát vallották és terjesztették; ellenkezőleg minden valószínűség szerint Franciaországban nevelkedvén, művészeti törekvései is azonosultak a társadalom és a nép szellemével, jellemével, irányzatával, melyek közepette élt és így a francia renaissance művészet fejlesztésében tevékeny részt vett.

ments du Roy". Le Roux de Lincy Domenico épületei között felsorolja a Tournai-, Ardres-, Chambordban levő kastélyokat és a párisi St. Eustache templomot, melyet 1530 aug. 19-én kezdett építeni.

A padovai Palazzo Giustiniani kerti házai.

A XVI. század első felében előkelő visszavonultságban élt Padovában *Luigi Cornaro* (1467—1565 vagy 66), a nemes velencei család sarja, mely a köztársaságnak négy dogét, Cyprusnak pedig egy királynőt adott.¹ 1365-ben egyik elődje, Rigo gyilkosság miatt Velenczéből száműzetvén, Padovában telepedett meg és az ottani előkelő De Legnamine családból nősült. Bár azóta rég elévült a kitiltás és már Luigi atyja újra visszanyerte az előd által elvesztett patriciusi méltóságot, Cornarót előszeretete, talán öröklött birtokai kormányzásának gondja is Padovához kötötte, hol 25 éves kora óta állandóan élt. Meggondolatlan ifjúkori kicsapongások következtében egészsége annyira meg-ingott, hogy életének 35-ik és 40-ik éve közt súlyosan elbetegedett. Életmódjának megváltoztatásával azonban egészsége is helyreállott. Szorgosan tanulmá-

¹ Luigi Cornaro élete, személyisége- és írói munkásságára vonatkozólag v. ö.: *Burckhardt*, Kultur der Renaissance II. köt. 55. stb. I.; *Anonimo di Morelli* ediz. Frizzoni 22. stb. I., hol egyéb idevonatkozó forrásművek is meg vannak nevezve, részben kivonatossan közölve; főleg azonban lásd: *Cicogna* Iscrizione Veneziane t. VI. 687. stb. I. és 752. stb. I. továbbá *Bart. Gamba*: *Discorsi di Luigi Cornaro intorno alla vita sobria*. Padova, 1816 és 1826.

nyozta természetét, állandóan megfigyelte, mi volt javára és általában igyekezett mértéket tartani mindenben. Új életmódjához ritka következetességgel utóbb is ragaszkodott és ennek tulajdonítható, hogy oly magas életkort ért el s egész haláláig megőrizte testi és szellemi erejét. Így nem csoda, ha életfilosóphiájánál fogva mintegy a mértékletesség apostolának tekintették őt abban a korban, a melynek hajlamai éppen ennek az irányzatnak legkevésbé sem kedveztek. Cornaro nem szünt meg magasztalva hirdetni életmódjának elveit, „Trattato de la vita sobria“ cz. híres művében saját példáját állította oda s oly nyomatékkal ajánlotta követendő példa gyanánt, hogy már kortársai röviden *Vita sobria* elnevezéssel tüntették ki.

Azonban testi énjének gondozása nem volt nála önczél.

Bár hajlamai és említett családi körülményei folytán a politikai pályáról lemondott, hosszú életét éppen oly sokoldalú, mint hasznos tevékenységével a legméltóbban töltötte el. A mezőgazdaságot, a földek öntözését, mocsarak kiszáraitását, gátépítést és más szabályozási munkálatokat illető kérdésekben jártas lévén, codevigói és campagnai birtokain, Padova közelében pusztaságokat és mocsaras földterületeket tett művelhetővé és termékenynyé. Rajtuk virágzó telepeket létesített úgy, hogy méltán mondhatta magáról: *d'aver dato in questo luogo a Dio altare e tempio et anime per adorarlo*. Szülővárosának, Velenczének megerősítése és a lagunák kérdése nem kevésbé fekdült szíven és erre nézve a velencei hatóságokhoz intézett több emlékirata, mely reánk maradt, szerzőjének a matematikában és hidraulikában szerzett ismereteiről tanuskodik.

Cornaro azonban nemcsak a gyakorlati élet különböző ágaiban, hanem a tudomány és művészet terén részben maga is tevékeny volt, részben érzéket, sőt lelkesedést mutatott irántuk. Vendéglátó házában, melyet saját eszméi és tervei alapján építtetett és kerttel vétetett körül, Padova legelőkelőbb szellemei megfordultak. Kertjét a múzsák otthonává avatta s annak pompája és változatossága a látogatókat csodálkozásra és bámulatra ragadta. A termekben, melyeket Tiziano és más művészek nem átallottak díszíteni, a vendégeket szellemes társaság, színpadi játékok vagy hangverseny gyönyörködtették. Néha a ház gazdája, mint lelkes zenekedvelő, maga is részt vett ezekben; szép énekhangját legmagasabb életkoráig megőrizte. Még 83-ik életévében vígjátékot szerzett; „una piacevolissima Comedia, tutta piena di honesti risi et piacevoli motti“. Ha valószínű is, hogy Cornaro képességei e műfajokban nem haladták túl a dilettantismus mértékét, építészeti tehetsége írott tanúságok és részben fennmaradt emlékek szerint is annak színvonala fölé emelkedett. Míg azt a lelkes dicséretet, melylyel Fr. Marcolini Serlio „Architettura“ cz. könyvének ajánlásában adózik neki, inkább a gazdag pártfogó javára vonatkoztatjuk, oly szakemberek elismerése, mint Serlio (Libro VII. lap 3.) és Palladióé (I quattro Libri dell' Architettura, J. cap. 28.) annál nyomatékosabbban esik latba, mivel kivált az utóbbi tisztán technikai kérdésre vonatkozik, t. i. a Cornaro által tervezett újfajta lépcső-elrendezésekre. Egykorú forrásokból tudjuk továbbá, hogy az építészetről könyvet is írt, de ez, sőt még tartalmának közelebbi megjelölése sem maradt reánk.

Annak a szeretetnek és megértésnek, amelylyel

Cornaro az építészet, mint az anyagi lét igényein felülemelkedő ideális tevékenység iránt viseltetett, legfényesebb bizonyítéka az az építészeti mű, a mely a jelen tanulmány tárgya. E mellett szól továbbá a zavar-talan baráti viszony, melyben az előkelő patricius az épület alkotójával, Giovan Maria *Falconetto*val (1458—1534) hosszú éveken keresztül haláláig együtt élt. A mit a művész életpályájáról és műveiről tudunk, azt majdnem kizárólag a Vasaritól származó rövid életrajzban találjuk.¹ Mivel Velence és részben a Terraferma művészeire vonatkozó adatai Danese Cattaneo carrarai származású szobrász és költő közlésein alapszanak, ki többnyire Velenczében élt, ennél fogva több bizalmat érdemel-nek, mint a Felső-Olaszország egyéb részeinek művé-szetére vonatkozó adatok. A mi különösen Falconettót

¹ Fra Giocondo és Liberale da Verona életrajzában (ed. Mila-nesi V. 289. és 318. stb. l.) A mit a Vasari után következő szerzők, mint Dal Pozzo, Maffei, Temanza, Milizia, újabban Selvatico és Ricci Falconettóról közölnek, — az egyes használ-ható adatoktól eltekintve — vagy Vasari elbeszélésének rövi-dítése, vagy retorikai kiszélesítése; a hol tőle eltérnek, ott adataik többnyire hamisak. Kortársak közül sem Scardeonius (De antiquitatibus Urbis Patavii, 1560.), sem Serlio, sem Pal-ladio nem említik Falconettót bár a két utóbbi a Cornaro részére készült építményekről megemlékezik. Bernasconi hoz róla először: „Studi sopra la storia della pittura italiana“ cz. (Verona, 1864) művében értékes önálló adatokat, melyek azon-ban majdnem kizárólag Falconetto festői tevékenységének kritikai méltatását tartalmazzák és Vasari néhány életrajzi adatát helyesbítik. Festőművészi munkásságára vonatkozólag v. ö. még Crowe és Cavallcaselle „Geschichte der italienischen Malerei“ V. köt. 496. stb. l. és Lübke „Geschichte der italie-nischen Malerei“ II. köt. 571. stb. l., ahol az előbb megnevezett szerzők által csak röviden említett, a veronai dómban újabban felfedezett freskókat részletesen méltatja.

illeti, adatai teljes hitelt érdemelnek; Cattaneo több ízben dolgozott Padovában, a hol 1573-ban meg is halt és Falconetto pártfogóját személyesen is ismerte, a miről annak Cornaróhoz intézett egyik levele is tanuskodik. (L. Temanza: Vite stb. Venezia 1778. 280. lap.)

Gian Maria Falconetto, veronai művészcsaládból származott, a mely Stefano da Zevio (szül. 1393) óta szülővárosának három nemzedéken át őt — habár Stefano kivételével csekély jelentőségű — festőt adott. Falconettót is atyja festésre tanította, de korán felébredhetett vonzalma az építészet és pedig elsősorban ennek classicus maradványai iránt, nyilván híres földijének, Fra Giocondónak hatása alatt, ki Verona antik építészeti emlékeiről készített felvételeivel megelőzte őt. Falconetto is felmérte és rajzolta azokat; az ő felvételei alapján készítette G. Caroto rajzait Torello Saraina: *De origine et amplitudine civitatis Veronae*, 1540 cz. művéhez. Azután Rómába vándorolt, hol 12 éven át, körülbelül 1490-ig, az ókori építészeti és szobrászati emlékek tanulmányozásával foglalkozott, azokat legapróbb részletekig felvette és ásatásokat végeztetett, hogy az emlékek alaprajzát meghatározhassa és ennek alapján, mint egyike az elsőknek, azokat reconstruálhassa. Állítólag az egész Campagnán keresztül, le egészen Nápoly vidékéig és a spoletói hercegségig kiterjesztette kutatásait és hogy életét fenntarthassa, a hét egyik felében mindig festőknél dolgozott. Hazájába visszatérvén, a festészettel foglalkozott, bizonyára, mert méltó építészeti feladat nem kínálkozott számára és így 26 évi veronai tartózkodása idejéből több tábla- és freskó-festményt, de biztonsággal egyetlen építészeti művet sem tulaj-

doníthatunk neki. Bernasconi feltevésképen hajlandó az ő műveinek tartani három házat, melyeknek homlokzatfestése tőle származik, valamint az általa kifestett Biagio-kápolnát a S. S. Nazaro e Celso templomban és egy másikat a Strada della Vittoriában.

Falconetto festészeti művei közül legfontosabbak: a már említett S. Biagio kápolna mennyezet-festményei (1493), a székesegyház két mellékhajójában (1503) és az egykori S. Pietro Martire templomban (most Oratorio del Liceo Maffei, körülbelül 1509—1516) levő falfestmények. Ezek behatóbb méltatását a fentebb idézett munkákban találjuk. Általános jellemzősükre legyen elég annyit mondanunk, hogy a dekoratív művészet határai közt mozognak és nem közönséges érzékről tanuskodnak a vonalperspektíva segítségével elért térbeosztás iránt.

Az építészet iránt való előszeretetét mutatják a figurális ábrázolás felett túlsúlyban levő festett építészeti tagozatok, melyek formái a classikus emlékek buzgó utánzására vallanak. Az alakokat kissé félnék nehézkesség, „tömbszerűség“ jellemzi és a takarékosan alkalmazott színek (a díszítés nagyrésze mindenütt szürke alapon, szürkével van festve) fejletlen színérzékét árulnak el. A festési modor, különösen a rövidült alulnézet alkalmazása, Falconetto legkorábbi nagyobb művénél, a S. Biagio kápolnában annál inkább megerősíti a hagyományt, mely őt Melozzo tanítványának mondja (Anon. di Morelli, ediz. Frizzoni, p. 22), mert ez a mester körülbelül 1478-ban Rómában működött s ugyanakkor Falconetto is ott időzött. Ugyanily erős hatással volt reá (mint az egész egykorú veronai iskolára) Mantegna is, bár éppen abban, a miben mesterének példája látszólag leginkább meg-

közélelhető, t. i. az antik építészet és szobrászat festői decoratív utánzásában, a formák és arányok iránt való tiszta érzék dolgában messze Mantegna mögött marad.

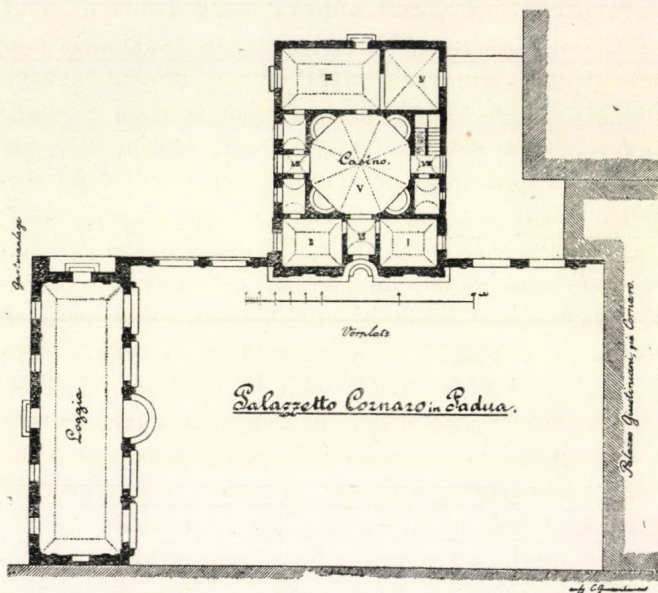
Az említett veronai és a Vasari által felsorolt, ma már ki nem mutatható mantovai és osimói építészeti művek a mester szorgalmáról tanuskodnak. De művészi elfoglaltsága közben még arra is ráért, hogy a nyugtalan harci években, midőn a cambrai liga háborújában Miksa császár és Velence a *Terra ferma* birtokáért küzdött és Veronát a császári csapatok megszállták (1509—1516), a politikai mozgalmakban is résztvegyen és San Zeno elővárosban, a hol lakott és közszeretetnek örvendett, a lakosság körében a császár ügyének hangulatot csináljon. Ez azután megrendelésekhez is segítette (pl. megbízták a császári címerek elkészítésével a középületek számára) s busás jövedelemben, kiváltságokban és a császári kegy egyéb nyilvánulásaiban is része volt. Midőn azonban a velenceiek a béke folytán ismét a város birtokába jutottak (1517), kénytelen volt Trentóba menekülni és egy ideig ott élni (ott készített festményeiből semmit sem ismerünk) mindaddig, míg az általános amnestia következtében hazájába vissza nem térhetett.

Nem tudjuk, mi indíthatta a mestert arra, hogy Padovába menjen ahelyett, hogy Veronába visszatért volna; de mindenesetre jó csillaga volt, mely oda vezérelte. Életének utolsó éveiben itt adatott meg neki, hogy legalább néhány művet alkosson ama művészet terén, mely phantasiáját eddig is — habár inkább csak nagyszerű tervek alakjában — foglalkoztatta. Leginkább ezek örökítették meg nevét az utókor számára. Állítólag Bembo, a későbbi bíboros,

a ki 1521-ben a pápai udvari titkári állásától megvált, hogy Padovában irodalmi hajlamainak élhessen, közvetítette az ismeretséget Falconetto és Cornaro között, a ki alapos ismereteiért, melyeket természetes ékesszólással tudott érvényre juttatni, továbbá élczes, életvidám természetéért annyira megkedvelte őt, hogy építészeti tanácsadójául választotta és csakhamar számos tagból álló családjával együtt házába fogadta, hol zavartalan egyetértésben és barátságban élt pártfogójával, egészen haláláig. (Vasari szerint 21, míg saját fennebbi adataink alapján csupán 13, vagy legfeljebb 17 évig). Cornaro „úgy szerette őt, mint testvérét, vagy saját magát“ írja Vasari. Pártfogója társágában utazást tett Rómába, a melyet veronai tartózkodása idején is több ízben felkeresett és a helyszínén avatta be Cornarót, a kit helyreállítási tervei és felvételei az ókori művészet iránt lelkesedésre ragadtak, ennek alapos ismeretébe. E római út gyümölcsének tekintendő ama két épület, melyet alább közelebb fogunk ismertetni. Építésük röviddel visszaérkezésük után kezdődött meg és 1524-ben fejeztetett be. Az aranykorszak építési módja bennük jut Padovában először kifejezésre — még pedig később mint másutt. Bármily kedvezőnek mutatkozott ugyanis a padovai talaj a kora renaissance idején az ókor felélesztésére irodalomban, festészetben és szobrászatban — ugyan ki ne gondolna az úttörők fényes sörára Petrarcatól kezdve Mantegnáig? — az építészet fejlődésében nem tarthatott lépést a többi művészettel és általában csak egy féligmeddig jelentékeny alkotást, Biagio Rosetti *Loggia del Consiglio*-ját volt képes létrehozni. Fellendülése csak Falconetto fellépésével kezdődik és ama néhány épület sorában, a melyeket a város a

renaissance virágkorából felmutathat, kétségkívül a Palazzo Giustiniani udvarában levő épületeket illeti meg az első hely.

Valószínűleg e feladat szerencsés megoldása nyomán támadt hírnevének köszönhető a mester, hogy



1. A padovai Palazzo Giustiniani kerti házainak alaprajza.

élete utolsó éveiben még néhány monumentális középület építésével bízták meg. A padovai városkapuk közül kettőt épített: a Porta S. Giovanni (1528) és a Porta Savonarolát (1530). Padova erődítményeit Andrea Gritti doge alatt bővítették ki és ugyancsak ő építette a Palazzo del Capitanio főkapuzatát a Piazza dei Signori felé (1532). E műveiben Falconetto a Guglielmo Bergamasco által adott példát követi, a ki

a Porta Portello építésénél (1518) először alkalmazta a római diadalkapu motívumát modern városkapura, csakhogy itt természetesen még a velencei korrenaissance formái és decoratív motívumai észlelhetők, míg Falconetto kapuépítményei már teljesen az érett renaissance nyelvéen szólnak meg. A Vanzóban tervei alapján megkezdett dominikánus templom (S. Maria delle Grazie) építése fedezet hiányában nem sokára megakadt és később barokk stílusban folytatódott. Hasonló sors érte a Cornaro család két tagja: a cyprusi királynő és Marco bíboros számára (a velencei San Salvatore részére) készült síremlék tervét. Kétséges, milyen rész jutott a mesternek a padovai S. Antonio-templom Capp. del Santója mennyezete és elülső zárófalának díszítésében. Igaz ugyan, hogy fennmaradt a szerződés, melyet 1533 január 28-án kötöttek vele e munkálatokra vonatkozólag, de mint-hogy Falconetto már a következő évben meghalt és a mennyezetet Tiziano Minio csak 1540 után festette ki (Vasari VII. 516. l.), joggal tételezhető fel, hogy tervezés közben érte utól a halál és hogy a tervek körül is a főérdem Jacopo da Sansovinót illeti meg, a ki ez időben behatóan foglalkozott ezzel az épülettel. Falconetto életében a kivitelre alig kerülhetett a sor és ezt az is megerősíti, hogy Minio, a kinek az összes források a kivitelt tulajdonítják, Falconetto halála idejében csak 17 éves volt.

Falconetto két más építészeti művéről csak írásos feljegyzések alapján tudunk. Vasari nagy dicsérettel emlékszik meg Girolamo Savorgnan velencei condottierének osopói pompás palotája számára készített tervéről, Udinétől északra, Gemona mellett. A kastély építése az építtető halála következtében, mindjárt kezdetben

abban maradt. Marcolini, Serlio műve negyedik könyvének Cornaróhoz intézett ajánlásában, utóbbinak luvignanói házát (melyet Temanza tévesen Treviso közelébe helyez az euganei dombok helyett) oly nagyszerűnek mondja, „hogy méltó volna arra, hogy pápa vagy császár lakjék benne“. Az osopói építkezés idején rándulhatott ki a mester Pólába, Isztriába. Római emlékek maradványai vonzották őt oda, melyekről felvételeket és restructiókat készített. Vasari szerint ő volt az első, a ki az ókori színházak és amphitheatrumok meggyőző restructuálását megkísérelte. „Annyira benne élt e kedvelt tanulmányaiban, hogy csak igazán nagyszabású tervekkel szeretett foglalkozni, még ha csak a papiroson is maradtak azok és kéréssel sem volt reávehető arra, hogy a város vagy falu számára közönséges gyakorlati célú épületeket készítsen.“ Nem tudhatjuk, hogy pártfogójával kivéltelt tett-e ezúttal és hogy Temanza (Vite stb.. 138. l.) a codevigói és campagnai birtokokon Padova mellett levő falusi épületeket joggal tulajdonítja-e neki, mert nem ismerjük őket. A Falconettóval foglalkozó többi író közül egyik sem említi meg azokat az ő műve gyanánt.

*

Térjünk most át a mester legtokéletesebb alkotásának, a mai Palazzo Giustiniani, Cornaro egykori lakóháza udvarában levő két kerti ház részletesebb ismertetésére. A csatolt alaprajz és látkép kellő áttekintést nyújt az egész elrendezésről. A két épület az udvarnak derékszögben találkozó két oldalát foglalja el. A lakóházzal szemben levő épület, mely amannak hátsó részét zárja el, elrendezésében, megjelenésében, formáiban, sőt anyagában is a tulajdon-

képeni ünnepi épületnek tűnik fel; a földszinten nyílt csarnokból áll, a fölötte levő emeleten egyetlen tágas teremből. E szerint nem lehet kétséges, hogy az utóbbi volt az építtető által rendezett színpadi és zenei előadások céljára szánt helyiség, míg az alsó rész, a szabadba nyílv fesztelen gyülekezőhelyül szolgált nagyobb társaság részére. Az alsó csarnok két oldalával nyílik a kertre, mely még ma is környezi és a melynek egykori szépségéről egyidejű források megemlékeznek. Hagyjuk meg az épületnek „loggia“ elnevezését, a melyet már Vasari, Serlio és Palladio adtak neki, megkülönböztetésül a másiktól, mely a kapuátjáratból az udvarba lépőnek jobb oldalán van és a melyet „casino“-nak nevezünk. Ez kis méretű, a mindennapi élet követelményei számára épült kétemeletes lakóházacska. Az egésznek csekély kiterjedése daczára némi monumentalis jelentőséget ad a négy fülkével élénkített nyolczszögű középterem, a mely körül csinosan csoportosulnak a mindennapi használatra szánt kisebb helyiségek, valamint a három oldalán nyílt pillércsarnok, a mely az emeleti homlokzatot foglalja el.

Egy pillantás a földszinti alaprajzra (1. ábra), meggyőzhet arról, hogy eredetileg tervben volt az elrendezésnek szymmetrikus kiképzése is a loggiahoz hasonló szárnynak a mai lakóház helyére való építése révén. E mellett szól a loggia és a casino közötti pilléres árkádnak a lakóház irányában való folytatása is. Ez az árkád hordja a közlekedő folyosót a loggiaépületnek csak ezen az úton megközelíthető terme és a casino emeleti pilléres csarnoka között. A lakóházat valószínűleg a mai szomszédos kert telkén szándékoztak újjáépíteni, úgy hogy az elől a casinóval szemben az

egész épületesoportot lezárta volna, míg köröskörül, mint részben még ma is, a kert terület volna el. Vajjon ez a jobboldali szárny tényleg létezett-e valaha (mint Burckhardt „Cicerone“-jában állítja), erre nézve a rendelkezésünkre álló egykorú és későbbi forrásművekben semmi támpontot sem találtunk.

Vasari, Serlio és Palladio mindig csak egy loggiát említ; úgyszintén Morelli Anonymusa is, de ez utóbbi valószínűleg a casinót érti ezalatt. Az azonban bizonyosnak látszik, hogy a jelenlegi Palazzo Giustiniani nem az az épület, a melyet Falconettónak Vasari szerint a kert házak befejeztével az építető rendelkezése szerint építenie kellett volna, hanem Cornaro régebbi lakóháza, a melyet ő unokájának tanúsága szerint (Cicogna VI. 752. stb. l.) akkor épített, a mikor elhatározta, hogy Padovában megtelepszik — tehát jóval azelőtt, mielőtt Falconettót ismerte — és a melynek homlokzatát 1511—1512 közt Tiziano Dom. Campagnola közreműködésével — azóta elpusztult — freskókkal díszítette.¹

Úgy látszik, hogy a kérdéses palota építésére egyáltalán nem került sor, mert midőn Serlio nem sokkal Falconetto halála előtt vagy után a Cornaro részére emelt épületeket látta (mindenesetre 1530 után, midőn Velenczébe ment és 1540-ben Franciaországba történt

¹ L. Crowe és Cavalcaselle, *Leben Tizians* I. 108. stb. l. Morelli Anonymusa Girolamo Padovanót (másként del Santo) tartja készítőjüknek. Minthogy ez utóbbi a fentebb említett két mesterrel résztvett a Scuola del Santo freskóinak festésében, így az Anonymus adata bizonyára csupán Tiziano homlokzati freskóterveinek kivételére vonatkozik és nem Girolamónak saját tervezete értendő alatta. (L. Crowe und Cavalcaselle: „Geschichte der italienischen Malerei“ VI. 440. l.)

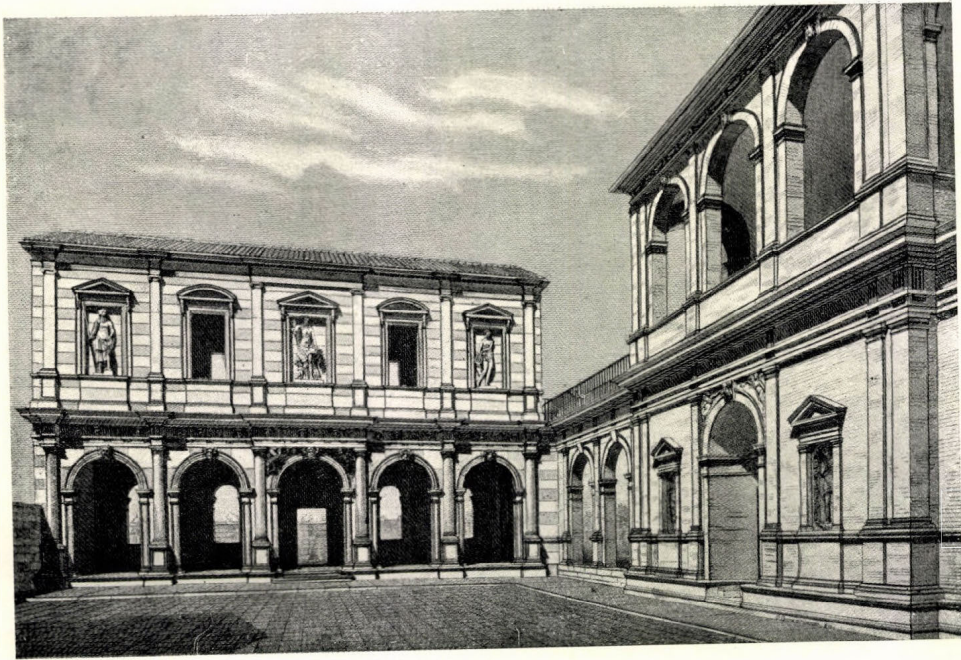
kivándorlása előtt), a főépület már vagy még a mai helyén állott; Serlio ugyanis a részletes leírásban, melyet hetedik könyvének 3. fejezetében a casinóról ad, a loggiáról azt mondja, hogy az „nella fronte del cortile“ volt elhelyezve; a bejárás az udvarba tehát már akkor, éppen úgy mint ma, az épület főbejáróján keresztül történt.¹ Azonban épp oly kevésbé tehető fel, hogy Falconetto a házat mai helyén újra építette, mint a hogy az udvar elrendezését nem mai alakjában, hanem inkább hátsó homlokzati részén a casinóval, jobbról és balról a két loggiával képezte volna ki, ha a régi épület lerombolása és a fennebb említett helyen új épület emelése nem vétetett volna már tervbe.

Mindkét épület úgy általános stílusában, mint részleteiben, első pillantásra a római építészeti emlékek hatása alatt álló mestert árul el, a ki főleg a részletekben szinte szolgálai hűséggel ragaszkodik a Vitruvius-féle canonhoz, a melynek művészi csalhatatlanságát már akkor mind hangosabban hirdették az egykorú építőművészek, mint művészi hitvallásuk első parancsolatját. (II. melléklet.) A „loggia“ földszintjén az öt árkád között dór gerendázatot tartó fél oszlopok tagolják az épületet; ezeknek az emeleten ión félpillérek felelnek meg, magas frizzel és egyszerű consol párkánynyal,

¹ Mellékesen megjegyezzük, hogy a rajzokban, a melyeket Serlio a casinóról ad, csak az alaprajz egyezik hozzávetőlegesen a valósággal, míg a homlokzatrajz és keresztmetszet a phantasia szüleménye, a mit bizonyára úgy magyarázhatunk, hogy az utóbbiakat az általa a helyszínen készített, vagy utóbb Franciaországba (a hol ezen utolsó könyve készült), utána küldött helyes alaprajz segítségével, fejből vetette papírra, midőn az épület emlékezetében már meglehetősen elmosódott.

melyek a gazdag keretű ablaknyílásokkal és lapos szoborfülkékkel élénkített falterületet felosztják. Az épület anyaga, illetőleg burkolata kizárólag kő, mely alul sárgásszürke, fent meleg sárga tónusú. Az épület belsőjében az alsó csarnok a külső homlokzatnak megfelelő kőtagozatot mutat, azzal a különbséggel, hogy a féloszlopok helyét félpillérek foglalják el és csak egyszerű architrav szolgál átmenetül a festett és stucco díszszel ellátott boltozathoz. A felső terem — úgy látszik — sohasem készült el teljesen, mert téglafalai nincsenek vakolva és tervezett famennyezetének csak váza maradt fenn, melynek hézagain át a padlás-tér látható. Az emelet fülkéiben elhelyezett Apollo, Diana és Venus szobrok, valamint a dicsőség szárnyas geniusait ábrázoló magas reliefeken kívül, melyek római diadalívek mintájára a földszint középső árkádjának czikkelyeit töltik ki, a melynek kiemelkedő gerendázata azt mint bejáratot hangsúlyozza — továbbá az árkádok záróköveit díszítő maszkokon és az azok béléteibe helyezett rosettákon, végül a metopák rosettáin és bukranonjain kívül az épületnek egyéb szobrászati dísze nincs, úgyhogy ez karesu arányával, kissé száraz formáival és félénk, sovány profilrajzával a tartózkodó szigorúság jellegét adja neki.

Hasonló a casino és a kétoldalt hozzá csatlakozó két árkád tagozása, csakhogy a földszinten a féloszlopok helyén dór félpilléreket látunk, melyek éppen úgy, mint az első emeleti ion félpillérékéi, az épület sarkain párosával fordulnak elő. Az építési anyag azonban téгла, a tagozatoké terracotta, csak a lábazat és párkány, a pillértalapatok és oszlopfejek, az árkád boltvankosai és zárókövei vannak sárgás kőből. A falmezők vakolva vannak, a földszinten a fél-



A padovai Palazzo Giustiniani kerti házai.

köríves fülke mellett, a melybe a kapu nyílik, egy-egy ablakszerűen keretezett lapos fülkével élénkítve. Ezeket a fülkéket Aeon és Diana (?) magas domborművei díszítik; kívülök csak a bejárati árkád czikkelyeit kitöltő győzelmi geniusok, az árkádívek záróköveinek maszkjai és a főpárkány frizén a gyöngyfűzések között alkalmazott oroszlán- és bikafejek teszik az épület külsejének szobrászati díszét.

Morelli Anonymusa szerint a figurális faragványokat, elsősorban a loggia fülkéit díszítő alakokat, a bejárati ívet díszítő geniusokat (kétséges, vajjon a loggiáról, vagy a casinóról van-e szó) továbbá a casino bal fülkéjében levő Apollót¹ Zuan Padoano *detto da Milan discepolo del Gobbo* készítette, utolsó magyarázója pedig e név alatt Giovanni Maria Mosca padovai szobrászt sejtí.

Ezt azonban a nevezett szerző, mindannyiszor „Zuan Maria Padoano“ vagy „Mistro Zuan Maria“ név alatt említi és különben is Agostino Zoppo padovai szob-

¹ Az Anonymus nevezi így tévesen, tulajdonképen — mint már említettük — a Mythras-cultusban Chronos helyét elfoglaló Aeon isten van ábrázolva, még pedig egészen lényegtelen eltérésekkel hű másolata a modenai gyűjteményben levő késő római reliefnek a renaissance formanyelvébe átültetve. (Reprod. I. Venturi: La R. Galleria Estense 363. l.) A modenai relief Sigismondo d'Este (1647—1732) tulajdonából, a Reggio mellett levő San Martino kastélyból származik és csak miután az ő családi ága 1572-ben kihalt, került az estei gyűjteménybe. Származását s a padovai casino szobrával való összefüggést ennél fogva nem követhetjük visszafelé ez időn túl. Mindenesetre jellemző az illető korszak padovai szobrászatára, hogy a hanyatló római művészet efajta termékeiben keresett mintát. (L. Cavedoni: „Dichiarazione di un bassorilievo Mitraico della R. Galleria Palatina“, az „Atti e memorie per le provincie dell' Emilia“, 1863. I. kötetében.)

rásznak volt tanítványa, nem Crist. Solari, il Gobbo milanói mesteré. Ezzel szemben az Anonymus által Zuan Padoanónak szentelt megjelölés inkább Giov. Dantonera illik, a ki nyilván fia vagy rokona volt Antonio Dantonénak, a Velenczében működött, de alighanem lombard mesternek és a kinek csak Padovában vannak megállapítható művei. Solari tanítványának is mondják (Cicerone 432. és 461. l.; Perkins, *Histor. Handbook*, 344. l.) Különben a loggiának szobrászati dísze inkább későbbi időre vall és nyilván az elpusztult eredeti művek pótlására készült; anyaga stucco és stílusa erősen hajlik a barokk művészet felé. Viszont a casino szobrászati művei, különösen a bejárati fülke szép czikkelyalakjai a cinquecento közepén működött padovai szobrászati iskola decoratív allegoriáinak szellemében készültek, a hogy azt Jac. Sansovino hatása alatt a két Minelli, Mosca, Tiz. Minio, P. Stella mutatják. Alkalmassint a nevezett művészek egyikének kell tulajdonítanunk azt a stucco frízt (fehér, világoszöld alapon), a mely az első emeleti pillércsarnok ajtaja felett levő és bacchusi jeletet ábrázoló terracotta relief mellett a belső helyiségek egyetlen figurális dísze. Ez a fríz az I. szoba tükörcboltozatának lapos hornyolatát tölti ki és római imperator diadalmenetét ábrázolja sokalakú, élénk compositióban.

Az egyéb belső decoratio annak a díszítő stílusnak terméke, melyben a stucco és festészet, figurális és ornamentális elemek összhangban egyesülnek és a mely Raffael loggiáiban érte el legtökéletesebb megtestesítését. Semmi kétség sem lehet az iránt, hogy a padovai casino művésze ismerte ezeket, míg néhány mennyezethez a más anyag és elrendezés tanúsága

szerint kétségkívül Giulio Romanónak a mantovai kastélyban 1525-ben elkezdett díszítő művei szolgálták mintául. Minthogy pedig tudjuk, hogy Falconetto 1524 előtt Cornaro társaságában Rómában járt és mivel Morelli Anonymusa a casino több helyiségének kifestését neki magának tulajdonítja — a „cappelletta“ és a „scala“ alatt bizonyára nem értendő más, mint a nyolczszögletű középhelyiség és az emeletre vezető lépcső VIII. jelzésű előtere, a melyek mennyezetdíszítése az összes termek közül tényleg a legszorosabb összefüggésben van a loggiák stílusával — így minden valószínűség szerint az összes termek díszítése ettől a mestertől származik. Még életének utolsó évében is hasonló munkával bízták meg, a St. Antonio templomban a szent kápolnájának díszítésével, ama hírnév természetes következményeképen, a melyet a Cornaróféle épületek sikerült decoratiójával szerzett. Ennek szépségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy már a kortársak Raffael-féle tervekre vezették vissza. A mi különösen a stucco művek kivitelét illeti, azt — Vasari tanúsága alapján — Falconetto két fiának, legfőképen azonban későbbi vejének, a veronai Bart. Ridolfinak kell tulajdonítanunk, a kinek hasonló munkái találhatók állítólag szülővárosában is, míg a festészeti díszítésnél Falconettón kívül még Domenico Campagnola jön tekintetbe (az a rész Anonymusnál, a hol Cornaro számára készített munkáiról van szó, úgy látszik, inkább vonatkozik a lakóházra, a mai Palazzo Giustinianira, a melynek festményei többé nem léteznek.)

Csak a casino földszintjén levő összes főhelyiségek mennyezetdíszítése (az emeleti helyiségek nyilván soha sem voltak díszítve) és részben a nyolczszögletűn

középterem falainak decoratiója maradt fenn. A fal-festményekből azonkívül még a VI-al jelzett előterem és a VII., VIII. számú oldalfolyosók chiaroscuro festésű alakos frízei kerültk el a pusztulást; bajos eldönteni, hogy a jelenleg egy tónusban festett, vagy kárpitozott falak egykoron festve voltak-e vagy sem. A mennyezeteket gazdag profilozású stucco keretek osztják változatos mezőkre, melyek közül a nagyobbak váltakozva festett, vagy stucco ábrázolásokkal (köztük egyes mythologiai vagy allegóriai alakok, nagyobb jelenetek, állatviadatok) inda-ornamensekkel és groteszkekkel, a kisebbek színes alapon stucco maszkokkal, vázákkal és rosettákkal, a frizek alakos festményekkel, vagy stucco arabeszkekkel vannak kitöltve, mindez a fejlett renaissance díszítő művészetének derült, ünnepies színpompájában. A loggia alsó csarnokában a mennyezet díszítése a helyiség kiterjedéséhez és rendeltetéséhez mértén még jelentősebb és gazdagabb, mind formákban, mind színekben. A mennyezet középső tükrét három nagyobb mythologiai ábrázolás tölti ki, gazdag festett és stucco tagozások közé foglalva, míg amazoktól a fali architectura architravja felé aláhajló hornyon váltakozva, kerek és nyolczszögletű mezőkben, melyeket a legfinomabb indadíszítmény választ el egymástól, olympusi isteneket ábrázoló egyes festett alakok jelennek meg, földi kegyeltjeik társaságában. Nem annyira a compositio jelessége, a festői kivitel finomsága ad nekik elsőrendű értéket, mert mindkettő gyakran hagy kívánni valót, mint inkább a díszítés harmonikus egészében megnyilvánuló kiváló érzék, a festészeti és szobrászati elemek felhasználásában való finom tapintat az, a mi a nézőt ellenállhatatlanul lebilincseli és arról győzi

meg, hogy ama nagy korszakból csekély számmal reánk maradt mesterművek egyike előtt áll.

Sajnos, nem örvendhetünk zavartalanul mind eme pompának és szépségnek. A három század, mely a mű fennállása óta eltelt, nem vonult el felette nyomtalanul és még az idő vasfogánál is több kárt okozott neki lakóinak közönye és gondatlansága, mely nem igyekezett a kezdődő pusztulásnak idején elejét venni. A belső díszítés némely részlete ma már csak rom, és előre meghatározhatjuk a közeli időpontot, a midőn megfelelő óvintézkedések híjján más részletek is áldozatul fognak esni. A mi belül a gondoskodás hiánya miatt állott elő, ugyanazt az épület külsején a természet ellenséges behatása végezte el: a kevésbé ellenálló kőanyag ugyanis éppen ott pusztult el, a hol a tagozatokban és díszítményekben a legnagyobb hatást idézhette elő. Ha ennek daczára a félig elpusztult alkotásból „ama valódi otium cum dignitate lehelete csap felénk, mely ma oly ritka lett“ és ha a modern élet nyugtalan sietségében még némileg meg tudtuk őrizni érzékünket varázsa iránt, mely nyomban hatalmába kerít: úgy ez a legteljesebb bizonyítéka annak, hogy a maecenásnak és művészenek sikerült közös művükbe ama láng egy szikráját belévarázsolnia, mely azon aranykor minden valódi alkotásának elenyészhetetlen fényt és mindig újraéltető meleget ad.

1885 júliusában.

Donatello-, Masaccio- és Vellanóra vonatkozó új kutatások.

A modern szobrászat nagy úttörőjének a Gonzagákkal, nevezetesen III. Lodovico örgróffal való összeköttetéséről eddig csak gyér adataink voltak. Ezeket néhai Braghirolli kanonoknak köszönhetjük, a ki azoknak a mantovai levéltárakban akadt nyomára. (*Giornale di Erudizione artistica*, 1873.) E szerint Donatello 1450-ben Mantovában tartózkodván, elvállalta a megbízatást, hogy Szt. Anselmus, az egyházmegye védőszentjének reliquiái számára bronzból való ereklyetartót készítsen. A munka azonban csakhamar megszakadt, midőn a mester vázlattevének elkészítése után hirtelen elutazott. Gyors elhatározásának okai ismeretlenek; csak annyit tudunk, hogy Donatello nem volt hajlandó visszatérni Mantovába, ámbár Lodovico többször is nyomatékosan megsürgette.

Braghirolli kanonok felfedezését kiegészíti három levél, melyet Intra talált (*Archivio storico lombardo*, I. XIII. 66 stb. 1.) a Gonzagák mantovai levéltárában. Az első, Mantovából keltezett levélben (1450 máj. 29) Lodovico Gonzaga megparancsolja reverei tisztjének, hogy a Donatello által küldött „hét alakot“ helyezze

biztonságba. Nem tudjuk, mit ábrázoltak e szobrok s mi volt a rendeltetésük. Intra föltevése szerint meztelen geniusokról vagy puttókról lehetett szó és ezek rendeltetése czimerek díszítése volt, a melyeket Lodovico az általa emelt összes épületeken, így a reverei, saviolai és gonzagai villáin, valamint a Sant Andrea és S. Sebastiano templomokon és mantovai palotájának egy részén alkalmazott. Semmi esetre sem lehetett szó arról a három lapos domborműről, a melyek egykor a S. Sebastiano templom egyik korlátját díszítették s a melyek most ugyanazon templom előcsarnokának falaiba vannak befalazva, egyszerűen azért, mert ezt a templomot csak 10 évvel később kezdték építeni.

A második levél, melyet Lodovico feleségének, Brandenburgi Borbálának írt a reverei villából, már közelebbi meghatározást enged meg. E levélben, mely 1540 jún. 10-ről van keltezve, vagyis alig íródott 15 nappal később az elsónél, az örgróf felesége gondjaiba ajánlja a Donatello és Giovanni da Milano által Pádovából küldött „köveket és tárgyakat“. Ugyanakkor jelzi, hogy Reveréből Mantovába fogja őket szállíttatni és megparancsolja, hogy a kicsomagolásnál gondosan járjanak el és a műveket külön helyiségben helyezték el.

Ez alkalmából megtudjuk, hogy a küldemény a következőkből állott: „3 imagine di nostra donna, 1 de tufo et 2 de terracotta; — 1 testa de preta (pietra) viva de un putino; — 1 imagine de tufo de S. Andrea; — 1 istoria de cera (viaszból való lapos dombormű) grande, suxo un asse (táblára erősítve); — 1 istoria piccola pur de cera suxo un asse“, vagyis összesen „hét alak“ és azonkívül: „3 colume a

canaletti cum li soi capitelli et base; — 1 resega da resecare prete (pietre); — 1 sacheto de polvere.“

Mínthogy kevésbé valószínű, hogy 15 napon belül két különböző küldemény érkezett Pádovából és ez esetben is az őgróf nem adott volna levelében utasításokat az első küldeményre vonatkozólag, bizvást azonosíthatjuk az első levélben említett „hét alak“-kal a második levélben felsorolt hét műtárgyat. Egyébiránt azok közül ma már egy sem található fel Mantovában és így Donatello elveszett művei közé kell őket sorolnunk.

A harmadik levélben, melyet az őgrófné 1452 nov. 25-én férjéhez intéz, Donatello viselkedése („jó viselete“) ellen panaszkodik. Miként az őgróf Nicolo da Fiorentino kőfaragó leveléből értesülni fog, Donatello volt az, a ki megakadályozta, hogy „kegyelmes-séged részére onnan köveket bányásszanak“. Az okmány sajnós, nem mondja meg, miként akadályozhatta meg Donatello, a ki ez időben még Padovában tartózkodott, Lodovicót abban, hogy építkezései számára firenzei vagy toscanai márványt szerezzen. Nincs kizárva, hogy az „onnan“ szóval az őgrófné nem is Firenzét, hanem Padovát értette, melynek környékén az euganei hegyek még ma is kitűnő, „pietra di Nanto“ név alatt elismert anyagot szolgáltatnak.

A szóbanforgó levélből mindenesetre megtudjuk, hogy a Lodovico és Donatello közt fennálló barátságos összeköttetés megszűnt. Ez magyarázza meg azt is, miért vonakodott a művész állhatatosan Mantovába visszatérni, hogy elkészítse az 1450-ben rendelt ereklyetartót. Donatello életírói Michelozzo vagyonbevallása alapján (közzétette Gaye, Carteggio I. köt. 117. l.) egyetértőleg azt állítják, hogy a mester 1427-ben

Pisában tartózkodott és Michelozzo közreműködésével Brancacci bíboros síremlékének készítésével volt elfoglalva, mely a tengeren át Nápolyba volt szállítandó. Fanfani-Centofanti által a pisai városi levéltárban felfedezett és a Donatello-jubileum alkalmából közzétett okmányok e tartózkodásáról újabb részleteket tartalmaznak. Megtudjuk, hogy Donatello a firenzei Cola d'Antonio festővel jótállott Pippo di Giovanni di Gante pisai szobrászért, Isaia da Pisa atyjáért és Gian Cristoforo Romano¹ nagyatyjáért, egy márványból építendő kápolnára nézve, melyet Giuliano di Colino da S. Giusto emeltetett a karmeliták templomában.² 1426 okt. 14-én Pippo di Gante, Donatello jelenlétében 4 frt. részletet kapott munkájáért.

1426 júl. 24 és decz. 18 közt Donatello ismét tanuként szerepel nagyhírű honfitársa, Masaccio által ugyanazon kápolna számára készült oltárképre teljesített fizetések alkalmából. Alig lehet tehát kétséges, hogy Donatello az 1426-iki egész esztendőt Pisában töltötte. Ebből az is következik, hogy már ekkor és nem csak a következő évtől fogva, mint eddig hitték, tanítványával, Michelozzóval együtt Brancacci bíboros síremlékén dolgozott.

Masaccio festményét, melyet ez a pisai jegyző kápolnája számára készített és a melynek részletes leírását Vasarinál találjuk, a legutóbbi időkig elveszetteknek tartották. Legújában a berlini múzeum fárad-

¹ E művészre vonatkozólag l. a *Courrier de l'art* 1888 ápr. 13. számában megjelent cikket.

² Pippo már 1414-ben ugyanazon megrendelő számára, ugyanabban a templomba sírkövet készített; ezt 1426-ban annak a kápolnának oltára elé helyezték át, a melynek építésével meg volt bízva.

hatatlan igazgatójának, Bodenek, sikerült a múzeum ismeretlen szerzőjű festményei sorában két töredékét felismerni. Ezek a firenzei Gino Capponi-féle gyűjteményből vásárolt festmények: a királyok imádása és Szt. Péter és Keresztelő Szt. János vértanúsága (az új catalogus 68 A és 68 B számai alatt). E darabok éppen azok, a melyeket Vasari mint a Masaccio-féle oltár predellájának alkotórészeit ír le. Bode összehasonlítván őket a Brancacci-kápolna freskóival, Masaccio remekművével, a két mű típusaiban, stílusában, a fény és a compositio eszközeinek alkalmazásában megegyezést állapított meg. És arra a következtetésre jut, hogy a berlini festmények is a művész utolsó idejében készülhettek. A fennebb ismertetett okmányok keltezései Bode véleményét most már megdöntetlenül igazolják.¹

A Donatellóval foglalkozó régi és modern művek nem vettek tekintetbe néhány feljegyzést, a melyeket a mesternél valamivel későbbi szerzők hagytak reánk egyes szobrászati műveire vonatkozólag. Ámbár e művek elvesztek, mégis figyelmet érdemelnek már csak azért is, mert a firenzei S. Lorenzo templom, tehát azon emlék díszének kiegészítésére voltak szánva, a mely a legtöbbet köszönhet Donatello művészetének.

Franc. Albertini 1510-ben Firenzében nyomtatott *Memoriale*-jában először emlékezik meg a szóbanforgó szobrokról. A templomot díszítő műtárgyak között felsorolja „a Donatello kezétől származó négy nagy szentet a felső tabernaculumokban.“ Vasari valamivel

¹ Lehetséges, hogy a müncheni képtár conservatorának, Bayersdorfernek tulajdonában levő Szt. Pál ugyanazon szárnyas oltárhoz tartozott.

világosabban elmondja, hogy a mester „a templom kereszthajójában négy szentnek stucco szobrát készítette el nagy technikai ügyességgel és mindegyiknek magassága 5 rőf“. Ezeket az adatokat kiegészíti Donatellónak egy másik életírója, Vasari kortársa, a Bibliotheca Magliabechiana kéziratának (XVII. oszt. 17. sz.) névtelen szerzője. Szerzőnktől megtudjuk, hogy a nevezett templom kereszthajójának tabernaculumaiban levő négy evangelista agyagszobrát Donatellónak márványból kellett volna elkészítenie. Ezek tehát agyagból vagy terrakottából készültek minták voltak, a melyek márványból, vagy talán bronzból voltak elkészítendőek, de a mester halála következtében ilyen ideiglenes állapotukban a szobrok számára kijelölt fülkékben helyeztetek el. Semmi kétség sem lehet elhelyezésükre nézve: nyilván a négy félköríves fülke volt ez, a kereszthajó két zárófalán, a párkány fölött, megfelelően annak a négy ajtónak, melyek ketteje a két sekrestyébe vezet.

Fr. Bocchi 1592-ben megjelent firenzei kalauzában semmi említést sem tesz erről, de Cinelli, Bocchi könyvének II. kiadásában (Firenze 1677) nagy lelkiismeretességgel igyekszik pótolni elődjének mulasztását és e szavakkal ír Donatello szobrairól: „Son del medesimo (Donatello) quattro santi di stucco di braccia cinque l'uno, nella crociera della chiesa sopra il cornicione situate“. (314. l.) Ez a megjegyzés, mint látjuk, teljesen megegyezik a fentebb közlött korábbi feljegyzésekkel. Az oly becses darabok azonban azóta eltűntek.

A Donatellóra vonatkozó ezen adatokhoz néhány ismeretlen részletet csatolhatunk tanítványáról, Vellanóról is.

Mas. Latrietől tudjuk (Bibliothèque de l'École des Chartes, V. köt. 204. stb. l.), hogy II. Mohamed szultán levelében, melyben a velencei signoriától kéri, hogy neki „egy jó festőt küldjenek, a ki arczképeket tud festeni“ — egy szobrásznak és egy bronzöntőnek kiküldését is kéri.¹

Tudjuk, hogy a Gran Consiglio Gentile Bellinit küldte ki mint festőt, míg a szobrászt illetőleg a „Razioni Vecchie“ tisztjeit bízta meg, hogy tőlük telhető körültekintéssel jelöljék ki a képességre legkiválóbb művészt. Választásuk „Bartolomeo“ nevű szobrászra esett, a kit a signoriához intézett jelentésükben megjelölnek, anélkül hogy családi nevét emlitenék, vagy oly részleteket nyujtanának, melyekből azonoságát megállapíthatnók.

Ki volt ez a Bartolomeo? Mindenesetre nagyhírű művész lehetett, de egyebet nem tudunk róla és csak legújabban sikerült egy szerencsés felfedezés révén a mester személyiségét borító homályt eloszlatni.

A XIV., XV. és XVI. századbéli velencei művészek neveit és eredeti írásait tartalmazó gyűjteményben, melyet néhai B. Cecchetti, a velencei levéltár igazgatója közölt az Archivio venetóban (XXIII. és XXIV. köt.), a következő feljegyzésre akadunk, mely egy 1479 szept. 7-ről keltezett végrendelet bevezetője: „Cum ego Bartholomeus Bellan. q. Bellani aurificis, scolptor de Padua, iturus sim Constantinopolim“ és alatta az aláírás: „Io Bertolamio Belan testador pre-dito o pregado questo testamento.“ Íme a problema megoldása: Bartolomeo Bellano vagy Vellano, Donatello

¹ L. ugyanezen tárgyról E. Müntz cikkét (Gazette des Beaux-Arts. VIII. k. 3. pér. 282. 1.)

hírneves padovai utódja volt az, a kit a Signoria kijelölt, hogy Gentile Bellini társaságában a szultán udvarába küldessék. A végrendelet datuma semmi kétséget sem hagy az iránt, hogy az okmány a szóbanforgó expeditióra vonatkozik. Melchiore Trevisan hajója ugyanis, mely a signoria 1479 szept. 3-ról kiadott rendelete szerint a művészeket Konstantinápolyba volt szállítandó, ugyanazon hónap első napjaiban indult utnak. (Bibl. de l'École des chartes, V. köt. 208. l.) Marino Sanuto „Sommarii di storia veneta“ című kéziratában, melyet a Bibl. Marciana őriz, az indulás napjául szept. 3-át jelöli meg.¹ Azonban összetévesztette a signoria határozatának keltét az indulás napjával, a mely Vellano végrendelete szerint ugyanazon hónap 7-ike után történt. Trevisan, a hajó kapitánya megbízatást nyert, hogy az expeditio tagjait ellássa az utazás tartama alatt. Visszatérése alkalmával költségeit megtérítették: 62 aranyat kapott a következő év április havában: „Causa alimentorum per eum subministratorum in galea ex hac civitate Constantinopolim usque Gentilli Bellino pictori; et aliquot aliis opificibus, missis per nostrum Dominum Turcum“.²

(Ámbár a velencei művészeknek a szultán udvarában tartózkodásáról és munkáiról, Bellinit kivéve, későbbi adataink hiányzanak, a fentebb idézettekben világosan kitűnik, hogy több művészt küldtek Konstantinápolyba és alig szabad kételkednünk, hogy Vellano is ezek között volt.)

¹ L. Thuasne „Gentile Bellini et sultan Mohammed“ 10. l.

² U. o. 66. l.

Trivulzio bíboros villája a Salone partján.

A művészet ígéretföldje, mely már annyi kincset tárt elénk, még mindig új meglepetéseket tartogat azok számára, a kik nem restellik a fáradságot, mely a behatóbb kutatással együttjár. Alkalmasint névről is kevesen ismerik azt az építészeti művet, melylyel alább foglalkozni kívánunk; még kevesebben méltatták arra, hogy megtekintsék, bár Tivoliba való kirándulásuk alkalmával legtöbben elhaladtak mellette. Hiszen csak mintegy tíz kilométernyire fekszik a Porta maggiore előtt, közvetlenül a két helyet összekötő vasútvonal második állomása mellett, mely a mellette az Anióba vezetett vízfolyásról az „al Salone“ nevet viseli, épp úgy, mint a szóbanlevő nyaraló. Ez, ámbár alig méltatták figyelemre, a művészet amaz aranykorának — igaz, hogy erősen elhanyagolt állapotban reánk maradt — emléke, a melynek ugyanebben az irányban a Villa Madama, a Farnesina, a Villa Imperiale Pesaro mellett és a Villa Lante Bagnajában a legnagyobb alkotásai.

A Salone mellett levő villát az igen gazdag és erősen elágazott lombardiai Trivulzio-családból a cinquecento első évtizedeiben kikerült három bíboros

közül a legifjabbik építette, míg a család más tagjai ugyanakkor szülővárosuknak, Milanónak — és közvetve egész Olaszországnak — politikai sorsára erős hatást gyakoroltak és nevüket a történelemben megörökítették.

A család eme három papi tagja közül a legidősebbet, az 1449-ben született Antoniót — miután már 1482 óta mint a milanói herceg követe a pápai udvarnál időzött — VIII. Incze 1487-ben comói püspökké nevezte ki, majd 1499-ben, midőn Lodovico il Moro a francziák elől menekült, résztvett Milano kormányzásában, a következő évben pedig XII. Lajos francia király ajánlatára VI. Sándor bíborossá nevezte ki. Mint a bíborosi collegium méltó tagja, 1508 márczius 18-án halt meg Rómában. A Trivulziók közül a másodikat, Scaramuzzát, Melzo grófjainak ágából, a ki 1491 óta a padovai egyetemen tanított, 1508-ban II. Gyula comói püspökké nevezte ki, X. Leo pedig az 1517. évi nagy előléptetés alkalmával bíborosi méltóságra emelte; I. Ferencz a szentszéknél Franciaország képviselőjével bízta meg, majd 1522-ben Piacenza püspökévé neveztetett ki. Az ügyekben való jártassága miatt nagy tekintélynek örvendett, 1527-ig a pápai udvarnál élt, Róma kirablása után pedig, minthogy mindig nyíltan Franciaország mellé állott, a császári seregek elől való félelmében Maguzzano kolostorba (a veronai tartományban) vonult vissza, a hol még ugyanazon évben meghalt.¹

¹ Civita vecchiából, a hol a hajót várta, mely őt biztonságba volt hozandó, május 24-én levelet intézett titkárához; ez a levél fennmaradt és a rettenetes katastropháról rendkívül értékes adatokkal szolgál (közölte C. Milanesi: „Il sacco di Roma“, Firenze 1867).

A Trivulzio-család egyházi méltóságot viselő tagjai közül a legifjabb, Agostino,¹ a ki ezúttal bennünket leginkább érdekel, fia volt Giovanninak, a borgomanerói, porlezzei és bojanói ágból, unokaöccse Antonio bíborosnak és Theodornak, Franciaország marsalljának, a ki mint Lyon kormányzója halt meg 1531-ben. A család leghíresebb sarjával, Giangiacomo marchese di Vigevano marsallal, XII. Lajos alatt Milano kormányzójával s a marignanói csata (1515) győzójével is közeli rokonságban állott, ez ugyanis atyjának nagybátyja volt. Családjának hagyományain kívül ennél fogva már rokoni kötelei is arra utalták, hogy a harcban, melyet Francia- és Németország folytatott Olaszországért, az elsőnek oldalára álljon.

Nem sokkal 1494 után Agostino a lodi-vecchiói² S. S. Pietro e Paolo szentbenedekrendi apátság commendáját nyerte el, majd a Como mellett levő Aquafredda ciszterczita kolostor (S. Maria Montisfrigid) apátja lesz. Korán kerül a pápai udvarhoz és ott nem kevésbé vonzó külseje, mint fényes szellemi tulajdonságai, alapos ismeretei és bölcs magatartása folytán már II. Gyula alatt pápai protonotárius és kamarás lett, midőn azonban a pápa 1551-ben Velenczével és

¹ A következőket nagyjából Ciacconio: *Vitae stb. Romae*, 1677, III. 410. Litta: *Famiglie celebri és Moroni: Dizionario ecclesiastico* nyomán adjuk. Némely, a jelen tanulmányban előforduló és eddig kevésbé ismert adatot a szerző a Trivulziana könyvtárnokának, Emilio Mottának köszön.

² Az összes életrajzi források közül e méltóságnak adományozásáról csak A. Ciseri tesz említést: „Giardino storico lodigiano, ossia istoria sacro-profana della città di Lodi e suo distretto“ Milano, 1722. Feljegyzését megerősíti a későbbi bíborosnak ugyanazon apátságban még ma is fennálló egyik alkotása.

Spanyolországgal szövetkezett Franciaország ellen, kényszerítve volt Rómát odahagyni és Milanóba visszavonulni. Midőn néhány év múlva II. Gyula utódja, X. Leó alatt a pápai politika megváltozott, Agostino ismét visszatért Rómába és 1517 július 1-én S. Adriano bíboros diakonusa lett (később S. Niccolo in Carcere titulusát nyerte el).¹ Egy évvel utóbb a pápa a szentszéknél a Humiliata-rend védnökségével bízta meg, majd 1520-ban Reggio érsekségét ruházta reá; utódja Adorján pápa 1522-ben Bobbio püspökségét, VII. Kelemen, a kinél különös kegyben állott, I. Ferencz kívánságára Toulon (1524), Asti (1528) és Bayeux (1531) püspökségeit, végül III. Pál a liguriai Brugnato (1535) és Rouen² (1544) püspökségét ajándékozta neki, úgyhogy — családi vagyonától eltekintve — a reáruházott egyházi javak jövedelmei révén egyike volt a pápai udvar leggazdagabb főpapjainak. Rómában Agostino bíboros a későbbi Buoncompagni-Sara (jelenleg Liceo Terenzio Mamiani)³ palotában lakott, melyet a lavagnai Urbano Fieschi gróf, IV. Sixtus

¹ Fennmaradt a pápának Giangiacomo Trivulzio udvarnaghoz intézett levele, melyben hízelgő szavakkal adja tudtára dédunokaöccsének creálását, melynek okául az udvarnag ez iránt nyilvánított régi vágyán és a kitüntetett kiváló tulajdonságain kívül azt hozza fel, hogy: „demum etiam vestrae familiae cum Nostra consuetudine, officiorumque prope omnium coniunctione suadente“ (lásd Ciaconius III. 410).

² Egyedül Moroni említi, hogy a gráci püspökséget is bírta.

³ D. Gnoli: „Descriptio Urbis a Censimento di Roma“, Archivio della Società romana di storia patria. Anno 1894, 461. l. A palota a régebben al pozzo bianco-ról (ad puteum album) nevezett vidéken áll a S. Maria in Vallicella (Chiesa nuova) közelében.

protonotáriusa emelt. A gróf unokaöccse, Miklós, 1503-ban S. Prisca bíboros presbyterévé neveztetvén ki, a palotát kiépítette és szebbé alakíttatta, ennek halála után 1524-ben a palota Agostino Trivulzio birtokába ment át.¹

A szentszék azonban elpártolt a császártól és Franciaország oldalára állott és így hősünk a pápai politika változandósága következtében a következő években az egyházi állam sorsának intézésében előkelő szerephez jutott. VII. Kelemen pápaságának kezdetén követül küldötte Franciaországba, melynek királyánál nagy kegyben állott olyannyira, hogy Scaramuzza bíboros halála után I. Ferencz őt bízta meg Franciaországnak a pápai széknél való képviseletével. A szerencsétlen harcban, melyet VII. Kelemen Rómának 1526 szeptember 20-án történt kirablása után a Colonnák és a Lannoy vezérlete alatt álló spanyolok ellen megindított (1526 deczember) — e harc a

¹ Albertini: „De mirabilibus novae urbis Romae,“ edit. Schmarsow, Heilbronn 1886, a 28. lapon úgy szól róla már 1509-ben: „ampliatum ac variis picturis decoratum“. A hagyomány Bramantének tulajdonítja, de ha conceptiójában a nagy mesterre emlékeztet is, legjobb esetben csak kevésbé tehetőséges tanítványai vagy utánczói egyikétől származhatik. Reumont: „Geschichte Roms“ III. b. 374. l., tévesen tartja építőjének Ant. da Sangallót; Gnoli: „La cancelleria ed altri palazzi di Roma attrib. a Bramante“ című, az Archiv. Storico dell' Arte-ban, V. köt. 347. l. megjelent cikkében habozva ad kifejezést nézetének, hogy talán Giuliano Lenótól származik, a ki Bramante és Raffael építőmestere volt — mint ismeretes — a Szent Péter-templom építkezésénél és bizonyítékul Vasarira hivatkozik, a ki (IV. 165. l.) azt mondja: „molto valse nelle fabbriche de 'tempi suoi per provvedere ed eseguire la volontà di chi disegnava, più che per operare di man sua“.

campagnai háború neve alatt ismeretes — a bíboros a Maritima és a Campagna vidékének legatiójával bízott meg és ugyanakkor a pápai seregek katonai parancsnokának, Lorenzo Orsininak (Renzo da Ceri), oldalán a hadműveletek vezetését is reáruházták. VII. Kelemen politikai bizalmasával, Gian Matteo Giberti¹ datariussal és veronai püspökkel folytatott tábori levelezése fennmaradt és a legteljesebb igazságot kell szolgáltatnunk Trivulzio politikai éleslátásának és körültekintésének, ha tekintetbe vesszük azokat a rendkívüli nehézségeket, melyekkel kezdettől fogva küzdenie kellett.

Igaz, hogy semmiféle előrelátás sem volt képes a vállalkozás szerencsétlen kimenetelét feltartóztatni. Zsoldban és élelemben szűkölködő csapatok lázadása VII. Kelemen az 1527 márczius 15-iki szerződés megkötésére kényszerítette és ez forrása volt Róma feltartóztatlanul bekövetkezett szerencsétlenségének. A bíboros az április 12-én tartott consistoriumban alig tett jelentést küldetéséről, már május 6-án megtörtént a császári seregek rohama és a város kifosztása, majd egy hónappal később a pápa capitulációja az Angyalvárban. Trivulziót a pápával és más 15 bíborossal együtt több hónapon át őrizetben tartották, november 26-án pedig a békeszerződés feltételeinek betartására négy társával túsul Nápolyba vitték, a hol a Castel Nuovóban fél évet kellett fogságban töltenie. A mikor ekként a körülmények nyomása alatt újra a császári befolyás kerekedett felül a pápai udvarban, Trivulzio

¹ F. Gualterio: „Corrispondenza segreta di Gian Matteo Giberto datario di Clemente VII col cardinale Agostino Trivulzio dell' anno 1527.“ Torino, 1845.

politikai szereplésének is végeszakadt, mivel családi hagyományaihoz és személyes meggyőződéséhez híven inkább visszavonult, semhogy áttért volna a császári párthoz. Csak egyszer hallunk még III. Pál alatt a bíborosnak követi küldetéséről I. Ferencz udvarához, hogy a pápa és V. Károly között kötendő crespri béke (1544) megkötése érdekében közreműködjék. Néhány évvel később, 1548-ban, bíborosi méltóságának 31 évi viselése után Rómában meghalt és a S. Maria del Popolóban helyezték nyugalomra. Sírjának helyét még ma is jelzi egy, a bal mellékhajó harmadik pillérén az ő és nagybátyja emlékezetére a család egyik hírneves tagja által száz évvel később elhelyezett epitaphium.¹

Érdemei, pártja és családi összeköttetései a bíborosnak haláláig elismert és befolyásos állást biztosítottak a szent collegiumban, vagyona pedig lehetővé tette, hogy előkelő származásához méltó, fényes házat vezessen. Palotájának ókori szoborműveiről² a comói

¹ A fekete márványtáblán, melyet fölül a Trivulzio-czímer ékesít, lábazatán pedig függő gyümölcsfűzér fölött a három képmás látható, ezeket olvashatjuk: Magnis Patruis Ant[onio] ab Alex[andro] VI August[ino] a Leone X. Card[inalibus] Ampliss[imis] Theodorus Card[inalis] Trivultius MDCLIV.

² Santi Bartoli által 1682-ben feljegyzett tudósítás szerint a bíboros egy évvel halála előtt a Sette Sale mellett levő szőlőkben, az egykori Trajanus-féle thermák helyén eszközölt ásatások alkalmával pompás oszlopokkal együtt állítólag nem kevesebb mint 25 teljes épségű szobrot hozott felszínre és kebelezett be gyűjteményébe. (C. Fea, Miscellanea stb. Romae 1790. I. köt. 227. l.) Vajjon teljes hitelt érdemel-e a Bartoli előtt száz évvel korábbi valóság közlés, melynek forrását sajnos, nem nevezi meg? R. Lanciani tanár, az egykorú ásatási feljegyzésekből nem tudott szerzőnek erre nézve bizonyítékot nyújtani.

származású Gerolamo Volpi cosmographus, két költeményben emlékezik meg (1540 körül); latin distichonokban szól egy Pan és Olympos csoportról és egy Bacchus-szoborról.¹

A bíboros korának költőivel és tudósaival élénk összeköttetésben állott, erre mutatnak műveiknek hozzá intézett ajánlásai.² Életrajzírói a tudományos munkásság és tanulmányok iránt való személyes előszeretetről és kiterjedt ismereteiről is írnak. Titkárainak és bizalmasainak, Luca Contilenek, a „Libro delle Imprese“ ismert szerzőjének és Ant. Lelli római költőnek támogatásával hosszú éveken át gyűjtött adatokat a pápákról és bíborosokról szóló életrajzi munkához, az anyag feldolgozásában azonban

¹ „In statuam Satyri et Pueri quae est in aedibus R.ⁿⁱ Trivultii“ és „In statuam Bacchi ibidem“ Volpi kézírataiban a comói városi könyvtárban (fila II. N^o 52.); az első nyomtatásban is megjelent G. B. Giovio: „Dizionario degli uomini illustri della Comasca diocesi“ Modena, 1784, 281. l. A Volpi-féle költemények közlését dr. Franc. Fossati, a comói városi könyvtár könyvtárnokának köszönhetem. Különben a cinquecento hasontárgyú szokott elméskedő modorában vannak írva és költői értékük csekély, vagy semmi.

² Scipione Veggio: „Historia rerum in Insubribus gestarum sub Gallorum domino ab anno 1515 ad 1522“ című művét. (Kézirati példány a Trivulzianában, újabb nyomtatásban megjelent mint a Bibliotheca Historica Italica első kötete Milanóban, 1876-ban.) Lod. Pariseti és Silv. Prierias [Mazolini]: „De perfectiori humanae vitae felicitate“, cz. Parmában 1531-ben megjelent tractatust és „De Strigimagarum Daemonumque Mirandis“ Rómában 1520-ban megjelent művüket, továbbá ifj. Fil. Beroaldo válogatott költeményeit, melyek „Carminum ad Augustinum Trivultium Cardinalem libri III.“ cím alatt, Rómában 1530-ban, a szerző halála után jelentek meg, nekik ajánlották.

halála megakadályozta. Panvinio és Ciacconio azonban, a kik vállalkozását folytatták, hasznukra fordíthatták az ő előmunkálatait és ezt be is ismerik.

*

Az a gondolat, hogy az Acqua Verginének a villa közvetlen közelében előtörő forrásai révén ősidők óta ismeretes helyen, a Salone folyócska partján és a Rómából Lunghenához, a régi Collatia helyén emelkedő és egykor a S. Paolo fuori apátság, majd a Strozziak és ma a Grazioliak tulajdonát képező festői várkastélyhoz vezető út mentén építtesse fel nyári lakát, a Sacco di Romát közvetlen megelőző években támadhatott Trivulzio bíborosban. Azonnal kivitelre is kerülhetett, mert a felirat tanúsága szerint az építkezés 1525-ben annyira előrehaladt, a mennyre egyáltalán jutott. Nem tudjuk, hogyan és mikor került a bíboros tulajdonába az épület körül levő terjedelmes fekvőség — több mint 600 rubbia (= 1200 hektár) föld. Már VII. Gergely idejében a S. Paolo fuori le mura benzéseie volt, mint a pápának 1074-ből fennmaradt egyik bullájából kiviláglik, melyben azt: „Casale de Solone cum castello suo quod vocatur Ulmetum“ — a rendház tulajdonául ismeri el. A bíboros halála után a S. Maria Maggiore káptalan tulajdona lett és az is maradt a mai napig.¹

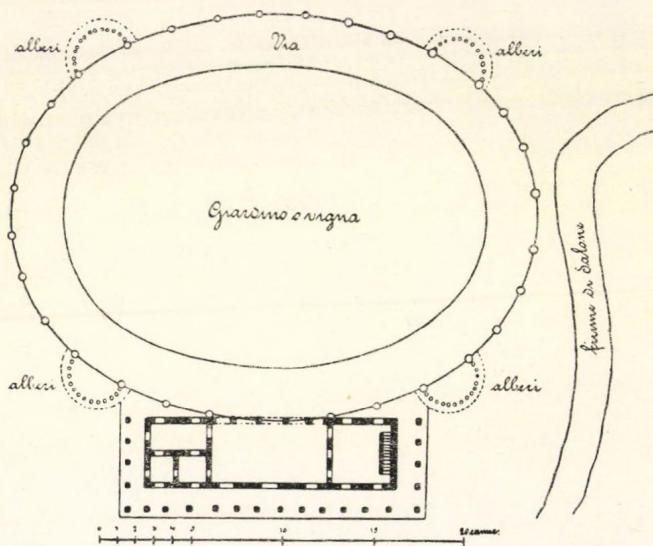
¹ A birtok tehát már a középkorban a Solone vagy Salone folyócskáról volt elnevezve, ez a rómaiak „rivus herculaneus“-ával, melyet Plinius: „Hist. natur.“ XXXI. c. III., 25. említ, azonos. Lásd Nibby: „Analisi dei dintorni di Roma“ Róma, 1848 III., 55. s köv. l. A fentebbi, Nibbytől átvett adatokon kívül ez a forrás is — az egyetlen, mely helységünkkel valamivel behatóbban foglalkozik — csupán az alább említendő,

Az egész elrendezésről, úgy a mint azt eredetileg tervezhették, Baldassare Peruzzi kezétől származó, az Uffizi rajzgyűjteményében fennmaradt helyzetrajz tájékoztat.¹ Az alaprajz szélességéhez arányítva igen hosszú, egyszerű négyszöget mutat, melyet három oldalról nyílt pilléresarnok vagy pergola övez, míg a negyedik oldalon a középső főterem felől, melyhez jobbról, balról kisebb helyiségek csatlakoznak, ötnyílású oszlopos árkád nyílik az ovális és széles úttal szegélyezett kertre. Ez utóbbinak terve nincs közelebről részletezve, csak a külső, fákkal jelzett területén látható négy szimmetrikus rendben elhelyezett, ugyancsak fáktól környezett félköralakú exedra. Az alaprajzi elrendezés egyszerűsége arra vall, hogy a villa az építető szándéka szerint rövidtartamú megszállásra alkalmas vidéki kirándulóhelynél nem akart egyéb lenni, hosszabb tartózkodás szempontjából nem felelt volna meg, mert arra nem volt berendezve. Ezért nem is „villa“, hanem a szerényebb hangzású „casamento“ névvel (l. alább) említik. Kezdetből fogva nem gondoltak vele oly fényűző alkotáásra, a minőket a pápák és bíborosok nyári tartózkodásuk céljaira építtettek, hogy ott teljes kényelemben fényes udvari életet éljenek; már fekvésénél fogva sem lehetett egyike ama vidéki kastélyoknak,

Vasaritól származó közléseket adja művészi díszítéséről, a nélkül, hogy azokhoz valamit hozzátenne, a mi által az épület tervezőjére vonatkozó adataink kiegészíthetők volnának.

¹ A 453. számú rajz; l. Ferri: „Indice geografico analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze“ Róma, 1855, 209. l. Már R. Redtenbacher közzétette „Mitteilungen aus den Uffizien“ cz. művében Karlsruhe, 1875, 26. tábla, 2. ábra, a nélkül, hogy tudomása lett volna a helyről és az épületről, a melyre vonatkozott.

melyek pompás, tágas lakószobákkal, gazdag szobrázati díszszel, terrasseokkal és mindenféle díszkútakkal rendelkeztek, dús kertekkel voltak övezve, sőt színházzal, fürdőkkel és egyéb, az előkelő renaissance-háztartáshoz szükséges eszközökkel is el voltak látva.



2. Trivulzio bíboros villájának helyszínrajza, Baldassare Peruzzi-tól, Firenze, Uffizi-képtár.

(L. villa Madama, villa di papa Giulio stb.) Ha épületünk nem is ez eredeti vázlat alapján került kivitelre, mégis megtartotta rendkívül igénytelen elhelyezésével egyetemben a széles, magányos campagna-síkság völgyhajlatában, mely nem is enged teljes kilátást a távoli heglánczolatra — mind az alaprajzi elrendezés eme jellemző teljes egyszerűségét, mind külsejének rendkívüli szerénységét.

Hogy a kivitelben Peruzzinak, az első tervvázlat szerzőjének is része lehetett, ezt jellemző stílusbeli vonások — miként alább látni fogjuk — nagyon valószínűvé teszik; és ha nem is adhatunk erre nézve közvetlen bizonyítékot, azonban Vasari a mester életrajzában legalább annyiról tanuskodik, hogy Trivulzio bíborosnak is szolgálatában állott.¹ Minthogy ennek egyéb építkezéséről nem tudunk, így van okunk feltételezni, hogy Vasari állítása a Salone mentén levő villára vonatkozik. Mindenesetre különös, hogy az arezzói életíró Peruzzi életrajzában az épületről nem tesz említést és hallgatását csak úgy értjük meg, hogy az ő nézete szerint, miként szerintünk is, művészi jelentőségének súlypontja nem az építészeti részben keresendő, hanem a termék belső díszítésében.

Mert arra nézve, hogy a villa nem volt előtte ismeretlen, egy másik passus, Daniele da Volterra életében határozott bizonyítékot nyújt. Vasari e helyütt elmondja, hogy Trivulzio bíboros, miután a művész egyik festményével kegyét megnyerte, a Rómán kívül, Salone nevű birtokán levő nagy épületet, melyet most szökökútakkal, stucco- és freskódíszszel láttatott el és a hol éppen a milanói származású Gianmaria és más művészek stucco- és grotesk-díszítésekben dolgoztak, megbízta, hogy festményekkel ékesítse.²

¹ Vasari, ediz. Milanese IV., 603: „... desiderando Baldassare di ritornare a Roma, i cardinali Salviati, Triulzi e Cesarino, i quali tutti aveva in molte cose amorevolmente servito, lo ritornarono in grazia del papa.“

² Vasari, VII. 51.: „il cardinale Triulzi mandolo (azaz Daniele Ricciarelli) poco appresso a lavorare dove avea fatto fuor di Roma a un suo casale, detto Salone, un grandissimo casamento, il quale faceva adornare di fontane, stucchi e pit-

Vasari eme közlése, hasonlóan egyéb feljegyzéseihez, melyeket Rómában a cinquecento első tizedeiben keletkezett művekről ad — azáltal nyer hitelében, hogy az író közvetlen szemléletén, a helyszínén eszközölt kutatásokon és a legbiztosabb forrásokon alapulnak. Az alig húszéves művész akkor időzött először Rómában (1531 júliusától 1532 augusztusáig); ismeret-szomja és szorgalma előtt, miként írja, a régi és az új időknek egyetlen alkotása sem maradhatott elrejtve.¹ Tehát alkalmasint akkor látta a Salone partján néhány évvel előbb épült villát, kitudakolta az ott dolgozott művészek neveit és jegyzeteket készített róluk.

Ha most szemügyre vesszük e feljegyzéseket és figyelemmel kísérjük, mit mond Peruzzi életében a művész több ízben való római tartózkodásáról, úgy nem lesz nehéz hozzávetőleges pontossággal megállapítani a villa építési munkálatainak kezdetét. Mint fennebb megjegyeztük, a munkálatok vége 1525-re esik. Minthogy az épületet befejezetlen állapotban hagyta, minden valószínűség szerint feltételezhetjük,

ture, e dove apunto allora lavoravano Gianmaria da Milano ed altri alcune stanze di stucchi e grottesche“. Ezután néhány közelebbi adat következik a Daniele által készített festményekről, melyekre alább visszatérünk. Végül e megjegyzés: „le quali tutte opere andando spesso il detto cardinale a vedere, e menando seco or uno or altro cardinale, furono cagione che Daniello facesse con molti di loro servitù ed amicizia“.

¹ Vasari, VII., 654.: „non rimase cosa notevole allora a Roma . . . la quale io non disegnassi; e non solo di pitture, ma anche di sculture ed architetturè antiche e moderne.“ Néhány sorral alább, azok között a művészek között, a kiknek alkotásait behatóbban tanulmányozta, Baldassare Peruzzit is megnevezi.

hogy a munkálatokat közvetlenül az előtte való években kezdték meg. Kikapcsolandó volna az 1522 júliusától 1523 őszeig terjedő időszak, minthogy Peruzzi ezalatt Bolognában tartózkodott.¹ És mivel 1524 kezdetől az alig két esztendő alig lett volna elég az akkor szokásos lassú építkezés mellett oly annyira előhaladni az épülettel, mint az az 1525-ik év vége előtt állott, kénytelenek vagyunk feltenni, hogy az építést már 1521-ben, vagy legkésőbb 1522-ben megkezdték. Nem szükséges Peruzzinak megszakítás nélküli jelenlétét feltételezni az építésnél: a munka nehézsége nem volt oly természetű, hogy a tervek elkészülte után egy építőmester, a művész időközi ellenőrzése mellett ne győzhette volna le az esetleges akadályokat.

Ha az építés megkezdését erre az időpontra helyezzük, ezzel megegyezik a Vasari szerint résztvett többi művészek tevékenysége is. Daniele da Volterra a villa Trivulzióban alkalmazott grotesk-festést Perino del Vaganál tanulta, a kinek Rómába érkezése után csakhamar tanítványává szegődött.² Perino a díszítés e nemében és a stucco-munkákban való ügyességét, a mely oldaláról Vasari ismételten dicséri,³ a vatikáni

¹ Vasari, IV., 597. n. 2. 1523 novemberében már ismét Rómában volt; ugyanezen hónap 19-én átadta az ünnepi díszítés terveit VII. Kelemen koronázási körmenetéhez. (L. id. h. 601. n. 1.)

² Vasari, V. 51. szerint a Villa Salonebeli freskókat ugyan Perinóval való ismeretsége előtt festette; azonban oly biztos kezet árulnak el, hogy *későbbre* kell őket helyezniünk és Vasari fordított időrendi adatát úgy tekintjük, mint a „Vitét“ általában jellemző tévedések egyikét.

³ Vasari, V. 593.: „imparò i modi del lavorare di stucco . . . e fu, fra tutti coloro che ci lavoravano, tenuto il primo e di

loggiákban 1515 óta megkezdett díszítő-munkálatoknál és az Appartamento Borgia nagy termének mennyezetdíszítésénél szerezte; ezeknek befejezése előtt egyéb megrendelést és tanítványokat aligha vállalt. Ez az 1500-ban született művésznek fiatalságánál fogva sem volt lehetséges. Daniele tehát — ugyancsak kora miatt — alig lehetett tanítványa 1520 előtt, hiszen ha nem egészen bizonyos születési évét (1509) néhány esztendővel kitőljük is, akkor is legfeljebb három lustrumot ért volna. Ennek az időnek megfelelének a S. Trinità dei Monti templom Massimi kápolnájabeli — különben elpusztult — bizonytalan keletű freskói, melyek kivitelénél Vasari feljegyzése szerint (VII. 51.) Perino először alkalmazta segédül újonnan fogadott tanítványát. A többi munka, a melyekben Vasari szerint szintén résztvett és a melyeknek befejezése többnyire tőle származik, mind későbbi keletű,¹ a mint ugyancsak az életrajzíró határozott kijelentése szerint ő volt az, a ki Vaga halála után a díszítő művészet emez ágában a mester nyomába lépett.²

- Vasari fentebbi közlésében (l. 73. lap 2. jegyz.) Gianmaria da Milanót nevezi meg mint a kit — néhány segédjével egyetemben — a stucco és grotesk díszí-

disegno e colorito 594. l.) ...le quali cose fanno stupire ognuno e per le pitture e per molti stucchi che egli vi lavorò di sua mano“ (595. l.).

¹ A Perino által a S. Marcello Capp. del Crocefissójában 1525-ben megkezdett freskókat Daniele csak a sacco után fejezte be (Vasari, V., 610., 631. és VII. 52.) a Sala regia stucco-díszítései, melyeket Vaga 1535 után kezdett meg, csak halála után nyertek befejezést (Vasari, 624. és VII. 57.)

² Vasari, V. 631.: Rimase nel luogo di Perino Daniello Volterrano, che molto lavoro seco.

tések elkészítésével bíztak meg. A művészettörténet ilyen nevű és származású művészt nem ismer.¹ Talán ez esetben is az arezzói életíró gyakori tévedéseinek egyikével van dolgunk, a mikor a művész szűkebb hazájának megjelöléséről van szó és az általa milánói származásának feltüntetett mester alatt hátha valaképpen a veronai építő és festő Gianmaria Falconetto (1457—1534) volna értendő?

Több körülmény találkozása támogatni és igazolni látszik ezt a feltevést. Vasari nyomatékosan hangsúlyozza, hogy Falconetto stucco-munkáival különösen kitűnt.² E fajta, teljesen hiteles művét bírjuk az általa Luigi Cornaro részére Padovában épített kerti házak díszítésében.³ A munka kiváló sikere folytán meg-

¹ A nagyszámú művészek között, a kik Bertolotti kutatásai szerint Rómában működtek, a Gianmaria előnevű művészek közül chronologiai szempontból csak kettő jöhetne tekintetbe: a cremonai G. M. de Zopelli, a ki 1564-ben a Belvedere hemicyclusában, 1565-ben pedig a Sala regia falfestményeinek egyikén dolgozik (Bertolotti: „Artisti lombardi a Roma.“ Milano, 1881, I. 118. l.) és a cremai G. M. Folchino harangöntő, a ki 1543 április 28-án írta meg végrendeletét (id. m. II. 300.). Azonban világos, hogy a kettő közül egyik sem lehet a szóbanlevő Gianmaria.

² Vasari, V. 324.: „Fece Gianmaria lavorare di stucchi alcune cose in Venezia, ed insegnò a metterli in opera . . . e fece di stucco lavorare la volta della cappella del Santo in Padoa . . . e ne fece lavorare in casa Cornara, che sono assai belli. Insegnò a lavorare a due suoi figlioli . . . e a Bart. Ridolfi il quale lavorò in compagnia loro molte cose di stucco“ (id. m. 326. l.) Ezek voltak talán Falconettónak segédei, a kikről Vasari megemlékezik, a Salone villa munkálatairól írván.

³ L. a szerzőnek tanulmányát: Die Gartenhäuser des Palazzo Giustiniani in Padua. Zeitschrift für bild. Kunst, 1888. évf. 82. és köv. és 104. és köv. l., a jelen kötetben 34. és köv. lap.

bizást nyert a padovai Santo Szent Antal diszkápolnája mennyezete és előfalának hasonló módon való díszítéséhez s a munka elkészítésében csak nem sokkal azután bekövetkezett halála akadályozta meg. Vasari feljegyezte (V. 319. és 323. l.), hogy ifjúságában sok évet töltött Rómában az ókori művészet tanulmányozásával és az örök várost később is ismételtén felkereste. Felemlíti, hogy ez utazások egyikét pártfogójának, Cornarónak társaságában tette meg, a kit a régi Róma romjai között kalauzolt; Cornaróban ez alkalommal annyira felébredt a lelkesedés az ókori művészet iránt, hogy hazatérése után csakhamar hozzáfogtak Padovában a két kerti ház építéséhez.¹ A művész Cornaróval 1521-ben ismerkedett meg, az imént említett épületek építése pedig a felirat szerint 1524-ben kezdődött.² E két esztendő közé eső időszakban történt római társas utazásuk, ugyanazon években azonban — mint fentebb már kimutattuk — a Salone villa építése is megkezdődött. A művésznek Trivulzio bíborossal való megismerkedését Marco Cornaro bíboros, a cyprusi királynő életvidám unokaöccse közvetíthette, a ki 1523-ban, a Rómában kitört járvány alkalmával visszamenekült szülővárosába, a hol nem sokkal később meghalt. Vendéglátó házában, a mai

¹ Vasari, V. 322.: „il quale [Cornaro] desideroso di vedere l'anticaglie di Roma . . . menandolo seco, se n'andò a Roma . . . Dopo tornati a Padoa, si mise mano a fare col disegno e modello di Falconetto la bellissima ed ornatissima loggia che è in casa Cornara, vicino al Santo“.

² Vasari egész határozottsággal mondja erre vonatkozólag: „dove [messer Luigi Cornaro], avendo costui (sc. il Falconetto) sempre in sua compagnia volle vedere minutamente ogni cosa“.

Palazzo dei Penitenzieriben a Piazza Scossacavallin, közeli rokona, Luigi Cornaro művészi tanácsadójával együtt, bizonyára gyakran megfordult, mikor Rómában tartózkodott.

Ez okoknak, melyek a Vasari említette Gianmaria da Milanónak Falconetto személyével való azonosságát több körülménynek találkozásából bizonyítanák, némileg ellenmond a mester hajlott kora — körülbelül 65 éves lehetett akkoriban — valamint az a nehézség, vajjon az örök városban való rövid tartózkodása mellett, a mikor többé-kevésbbé pártfogójával kellett együtt lennie, találhatott-e elegendő időt, hogy a művészetben tevékenyen is résztvegyen? Ez utóbbi kétely eloszlik azért, mert — mint alább látni fogjuk — a szóbanlevő építkezés nem volt oly nagyszabású. És a mester a tervek elkészítésével fenntarthatta magának a jogot, hogy az ellenőrzést más, hasonló téren már kipróbált erőkre bízassa, hiszen a római loggiák elkészítése után ilyenekben a legkevésbbé sem lehetett hiány. De magas kora sem jöhet komoly akadályul tekintetbe a művészi energia ama rendkívüli korszakában, a midőn Michelangelo 70 éves korában a cappella Paolinát freskókkal díszíti és Tiziano még 90 éves korában is fest.

Mint legsúlyosabb érv járul ezekhez — mint alább részletesebben is látni fogjuk — a szóbanlevő művek stílusa, a mely Falconetto hasonló fajtájú padovai alkotásaihoz oly annyira közel áll, hogy kétségünk sem támadhat az iránt, hogy mindkettő egy és ugyanazon művész alkotása.

Az út felől a villa felé közeledő látogató előtt annak főépülete hossznegyszögű alaprajzú, emeletes építménynek tűnik fel, kiugró szárnyak vagy risalitok nélkül, a melynek hosszanti kiterjedése a mélységhez képest — megközelítőleg 36 : 9 m — feltűnően nagy.¹ Az egész falfelületen, a mely vakolatlan téglafalazatot mutat, semmiféle építészeti tagoltság sem látható, sőt azt a kapuív feletti ablakon, a jobb sarkon levő és a lépcső megvilágítására szolgáló kisebb ablakon, valamint ez alatt, valószínűleg utólag tört ajtón kívül, a mely az épület földszintjének sarokhelyiségébe nyílik, még ablakok és ajtók sincsenek. Sem a földszint és emelet között, sem legfelül nincs párkány. Már itt azt a benyomást nyerjük, hogy az építkezés a befejezés előtt megakadt. A három méter széles előcsarnok, a mely az épületet fő tengelyében egész mélységében átmetszi, négyzetes udvarra vezet, a melynek oldalai a főépület hosszának (36 m) felelnek meg. Az ezt körülvevő kerítésfalat a főépülettel szemközt oldalán kisebb (kb. 15 m hosszú) gazdasági épület szakítja meg, a mely a főépület tengelyének folytatásában toronynyal koronázott nagy kapunyílással vezet a szabadba. A kapuív felett a bíboros kőből faragott címere látható. Ez a címér, valamint a különben teljesen egyszerű két oldalkapu építészeti formái arra vallanak, hogy az udvar ugyanakkor létesült mint a főépület, tehát a kivitel alkalmából a

¹ A fő méretek tekintetében az épület hossza teljesen, mélysége megközelítőleg megfelelt a Peruzzi-féle előzetes vázlatban feltüntetett arányoknak, ha a pilléres folyosót, a mely magát az épületet három oldalon körülveszi, hozzászámítjuk.

Peruzzi-féle vázlaton feltüntetett elliptikus kert helyébe lépett és hogy eredetileg nyilván nem gazdasági udvarnak szánták, hanem bokrokat, virágágyakat, szökőkútakat stb. akartak belehelyezni. Ez már abból is kiviláglik, hogy az épületnek feléje fordított homlokzatát főhomlokzatként képezték ki, noha csak jobb felén, míg a másikon sem ablakok, sem ajtók és párkányok nincsenek, úgy hogy ebből is az következik, hogy az épület félbenmaradt és később sem fejeződött be.

Gyöngén kiemelkedő, mindkét emeleten felhúzódo lisenák hét hossznegyszögű mezőre osztják fel az egész homlokzatot és azokon belül, a falsíkba beeresztve, ugyanannyi, félköríves felső befejezésű kisebb mező van bemélyítve. Ezekben vannak az ajtó- és ablaknyílások elhelyezve, még pedig olyképen, hogy az emelet ablakai az ívek lunettáiba kerülnek. A földszinttől övpárkány választja el az emeletet, a melyet egyszerű párkány zár le. Csak a két párkány, valamint az ajtó- és ablakkeretek készültek kőből (travertin), míg a falsíkok a lisenákkal együtt vakolatlan téglafalazatot mutatnak. Az emelet ablakai lapos ívekkel fejeződnek be, felső sarkaikon ú. n. fülekkel és külön ablakpadkákkal vannak ellátva; a földszint ablakai és egyetlen ajtaja egyenes vonallal záródnak. A keretek egyszerű, finom, ornamentika nélkül való tagozataikkal teljesen Peruzzi modorára vallanak. A homlokzat egész elrendezésének nemes igénytelenségében, abban a finom érzékben, a hogy a kevés tagozat a falsíkokkal, valamint ezek a nyílásokkal össze vannak egyeztetve, a formák kiváló mestere tűnik fel, a ki a legszerényebb eszközökkel mindig a legnagyobb hatásokat volt képes elérni.

A mi homlokzatunk is minden ornamentális dísz híjával van, ha csak nem tekintjük annak azt a hosszúkás márványtáblát, a mely közvetlenül a kapu íve felett levő középső ablakra van reáhelyezve. Két címér van rajta: a Trivulziók egyszerű címérpajzsa három függélyes pólyával a bíborosi kalap alatt és a nagy családi címér a szárnyas syrénnel, harpyával vagy hableánnyal sisakdísz gyanánt, az írásszalagon a rejtélyes „Ne te smay“ jelmondattal és a bőség-szaruból kinövő címertartó két óriással, a címerek közt pedig a következő felirat:

AUG. TRIVULTIUS
CARDINALIS
VILLAM HANC AD AQUAM
ADRIAM
SECESSUM SIBI
ANIMI CAUSA PARAVIT
MDXXV.¹

¹ *Nibby*, *Analisi dei dintorni di Roma*, III. 56., ehhez megjegyzi: In questa lapide è notevole l'errore di chiamare Appia l'Acqua Vergine. Ez azonban a felirat helytelen olvasásán alapul, mert ott világosan ad Aquam Adriam áll. A régi Aqua Virgónak e teljesen szokatlan elnevezésére csak annak emléke indíthatta a bíborost, hogy I. Adorján pápa (772—795) volt az, a kinek a régi vízvezeték legkorábbi helyreállítását köszönhatték, a mely V. Miklós (1453), II. Pál (1466), IV. Sixtus (1472) és II. Julius alatt végzett munkák ellenére a villa építetőjének koráig a legjelentékenyebb maradt. Mint S. Adriano bíboros diakonusa, helyénvalónak találhatta, hogy így titulását a nagy pápa neve által a maga alkotásával összefüggésbe hozza (*L. Reumont*, *Geschichte der Stadt Rom* II., 177. és v. ö. *Vasari*, II. 539., *Müntz*, *Les Arts à la cour des papes* I. 156., II. 96. és III. 174., valamint *Albertini*, *De Mirabilibus novae Urbis Romae*, edit. Schmarsow, 51. l.)

A táblát eredetileg máshová, valószínűleg a főpárkány feletti attikára szánhatták; mai helyén, a hol szinte belevág az ablakba, különösnek és helyén nem valónak tünik fel. Azonban ez is arra vall, hogy az építkezés utolsó phasisában még az eredeti terv lényeges részeinek elhagyása árán is azt lehető gyorsan tető alá hozni igyekeztek.

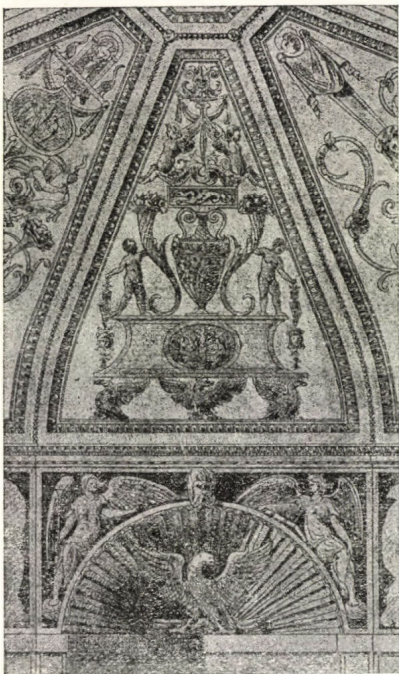
Az emeletre közvetlenül a bejárati ajtóból lépcső vezet fel, derékszögben érintkező két lépcsősorral. Három nyugvóhelye finom lapos kupolákkal és kis keresztboltozattal van fedve, a két lépcsősor dongaboltozattal.

A boltozatok és övpárkányaik nyers téglafalazatból készültek és nyilván utólag stuccódíszít nyertek volna, ebből azonban semmi sem készült el. A felső nyugvóhelyről travertin-keretű ajtó — az emelet valamennyi ajtajának hasonló, jókarban fennmaradt kerete van — vezet egy négyzetes helyiségbe, a mely nyilván előszoba volt. Mennyezetét, a mely lapos cassettákból áll, a gerendák keresztezéseinél egyszerű rosetták díszítik. Stuccóból készült fogoros párkány vonul alatta körül. A helyiség egyetlen dísz a bejárati falon levő tabernaculumszerű keret: magas talapzatokon álló két hornyolt toszkánai félpillér, triglyphes frízzel és felette párkánynyal, profilos keretet vesz körül. Ennek belső síkjára bizonyára kép került volna és az egész talán fali oltárnak lehetett szánva. Vagy talán — a várószoba jellegének megfelelően — padot helyeztek volna elébe? Formái és profiljai nem felelnek meg Peruzzi finom érzékének; az egésznek arányai is túlságosan szélesek, úgy hogy az építésnél alkalmazott stucco-készítők kezét ismerhetjük fel rajta.

Az előszobából az épület egész szélességét kitöltő nagy, megközelítőleg négyzetes terembe lépünk, a mely ma közfal két félre oszt. Úgy látszik, ez volt a díszterem. Mennyezete nem maradt fenn, úgy hogy a nyílt fedélszékbe pillantunk, megvan még azonban az a lapos domborművű széles stucco-friz, a mely — nyilván közvetlenül a mennyezet alatt — a falakon körülhúzódik. Négyzetes és hosszénégyszögű mezőkre van felosztva; azokat a bíboros jelképe díszíti, a melylyel utóbb még foglalkozni fogunk, ezeket kandelaberek közé helyezett virágfűzések és egyéb arabeszk díszítmények töltik ki. A négy sarokba és mind-egyik oldal közepébe pajzsok vannak helyezve Trivulzio czímerével, az egykori aranyozás nyomaival. Sajnos, az egész dísz, mai elhanyagolt állapotában, nem méltányolható kellőképen. Éppen ebben a teremben tanyázik — ki tudja hány nemzedék óta — a bérlő embere, a ki a birtokon, a mely csakhamar a bíboros halála után a S. Maria Maggiore káptalanjának birtokába ment át, gazdálkodik. A napról napra használt hatalmas nyitott tűzhely füstje és korma a falakat befeketítette, a formákat vastag réteggel vonta be és majdnem felismerhetetlenné tette. A falak egyéb-iránt sohasem voltak különösen díszítve, mert a párkány alatt, a mely a frizt alul lezárja, még megvan-
nak a vaskampók, a melyekre falak beborítására szolgáló szőnyegeket felakasztották.

Egészen szűk, két négyzetméternél alig tágasabb átjáró kapcsolja össze a nagytermet és azokat a helyiségeket, a melyek az épület jobb oldalát foglalják el. — Ez utóbbiakat, mint már az épület eme részének külsejéből következtettük — sohasem fejezték be és helyezték lakható állapotba, legalább is egykori

dísz semmi nyoma sem ismerhető fel bennük. Oly erős változáson estek át, hogy eredeti elrendezésüket sem tartották meg, jelenleg — épp úgy, mint a földszint megfelelő helyiségei — magtárnak és széna-



3. Gianmaria Falconetto: Mennyezetdíszítmény Trivulzio biboros villájában.

raktárnak használják őket és miután az átjáróból idevezető ajtót elfalazták, csak az udvarból egy utólag tört ajtónyíláshoz vezető szükséglépcsőn közelíthetők meg.

Az átjáró tükrös kolostorboltozattal van lefedve, a mely hullámmaeanderes stuccóparkány felett [emel-

kedik és gazdag festett és plastikus dísz mutat. A boltozat négy süvegének közepén gazdagon kerelt négyzetes mezők közepette, bemélyített kerek medaillonokban a sarkalatos erények antik ruházatú alakjai vannak stuccóból finoman mintázva. A süvegek felületeinek jobbra és balra hátralevő része egykor festett grotesk díszszel volt ellátva, azonban a korom- és pizokréteg alatt ennek nyomai is alig látszanak. Ez állapotánál és a csekély világosságnál fogva, a melyet a kis helyiség csak egy keskeny ablakrészen át nyer, az sem különböztethető meg, vajjon a boltozat tükrének festett, vagy mintázott dísz volt-e. A négy sarok bordái mentén felfelé húzódó, sphynxekből vagy harpyákból kinövő kandelaberek az egész villa decoratiójának legszebb részei közé tartoznak. Itt nyilván magának Gianmaria Falconettónak keze ismerhető fel, oly harmonikus az egész compositio, oly finom hatású és biztos minden részlet, mind formáiban, mind kivitelében.

Csak az a különös, sőt megfoghatatlan, hogy éppen ebben a kiterjedésben és rendeltetésére nézve teljesen alárendelt helyiségben alkalmaztak ily gazdag díszet, a melylyel szemben a főhelyiségek díszje jelentékenyen elmaradhatott. Még a meredek és nem is egy méter széles lépcsőház is, a mely innen a padlás alá vezet, finom festett díszet nyert: lapos mennyezete pompeji stílusú indás díszítménnyel, a falak vöröses-barna, finoman simított stuccóval vannak borítva, hasonlóan mint az átjáró kis falterületei is. A lépcső az eredeti terv szerint talán az épület közepe fölé szánt terrassera vezetett volna. Ez ugyan épp oly kevésbé készült el, mint az attika, melyre a feliratos táblából következtethetünk, mint kilátóhely azonban,

a laposban kissé eldugott épületen igen indokolt lett volna.

Úgy látszik azonban, hogy az egész villának a földszinten levő nagy sarokterem volt a díszterme. Közvetlenül a ház bejáratából volt hozzáférhető — az út felé nyíló mai ajtót később törték — és egykor az épület keskeny oldalán, annak egész mélységében, középen nagy félköríves árkáddal és kétoldalt egy-egy négyszögű ablakkal nyílt a szabadba. Ez az elrendezés a ma elfalazott keskeny oldal külsején tisztán felismerhető. A terem belsejét toszkánai félpillérek tagolják; a sarkokban és hosszú oldalakon két-két, a rövidebb oldalakon egy-egy félpillér hordja az architrav nélkül körülfutó frízt, a mely felett nagy középső tükörrel ellátott kolostorboltozat süvegei emelkednek. A félpillér, fríz és boltozat plastikai dísze stuccóból készült. Ma azonban mindent fénylő koromréteg borít, a melyet a mai paraszt lakók által az egykori középső árkádba beépített hatalmas tűzhely bőségesen áraszt.

A négy sarokba a boltozat bordái elé atlaszok vannak helyezve, a kik a középső tükröt látszólag hordják. Mindegyik boltsüveg közepét nagy mező foglalja el, a mely egykor stuccóból mintázott füzértartó puttók, kandelaberek és arabeszkek közé foglalt festményekkel volt díszítve. A sarokezikkelyekben is festményekkel díszített kisebb elliptikus mezők vannak, de csak a két keskenyebb oldal van így díszítve, míg a két hosszabb oldalon a középső árkád, illetőleg az ezzel szemben levő hátulsó falra a symmetria kedvéért alkalmazott vakarkád íve vágódik be, úgy hogy a kolostorboltozat két megfelelő süvegéről a középső nagy mező hiányzik. Végül a középső nagy tükröt is

stuccóból mintázott rosetták és arabeszkindák kettős frize veszi körül. Egykor bizonyára festmény díszítette, a mely azonban ma teljesen felismerhetetlen. Itt lehetett „Phaëton történetének“ képe, melyet Vasari mint Daniele da Volterrának, a villa Trivulzióban levő compositiói közül a legsikerültebbnek mond, míg a folyóisten, a melyet szintén dicsér, az Anio vagy Salone személyesítője, a boltsüvegek egyikének nagy mezejében volt, kétségkívül szemben társáival.¹

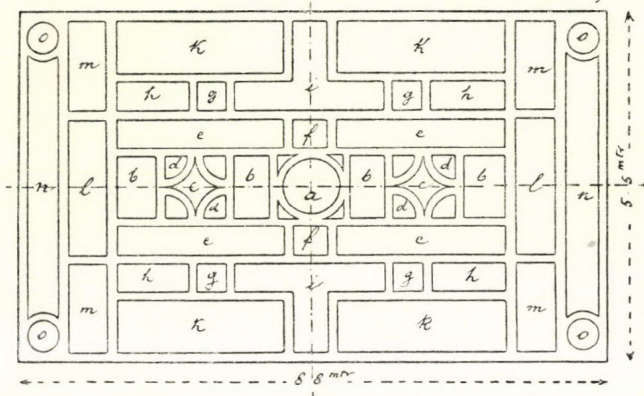
E terem egész díszítésében, a mely még ma is némi képet nyujt eredeti pompájáról, a cinquecento díszítő stílusának egyik legragyogóbb példáját csodálhatjuk meg. Már a teljes szabadságot érte el és épp oly kiváló a conceptio egységessége, mint az alakítás ragyogó phantasiája és a technikai kiképzés művészi finomsága tekintetében. Ezért tehát — legalább is a tervre nézve — annál inkább feltételezhetjük Falconetto szerzőségét, mert stílusában és kivitelében sok megfelelő vonást mutat a padovai Casino Cornaro főtermével. A munka jelességénél fogva még annak közvetlen felügyeletét is neki tulajdoníthatnók.

A földszint többi helyisége sem az építészet, sem az ornamentatio szempontjából sem nyujt semmit, csak egy helyről kell még megemlékeznünk, a hol Daniele da Volterra itteni tevékenységének immár egyetlen példájával találkozunk. Ez az előcsarnoknak mennyezete, melyet domborművű és festett díszszel ellátott. A három-három finom profilú stuccókerettel tagolt oldalfalak felett, finom párkánynyal elválasztva, a

¹ *Vasari* VII., 51.: Ma sopra tutto ruisci molto bella una storia di Fetonte, fatta a fresco, di figure grandi quanto il naturale; ed un fiume grandissimo che vi fece, il quale è una molto buona figura.

boltozat félköríves dongája emelkedik. Díszítésének gazdagsága teljesen megfelel annak, a hogy Vasari (VII. 51.) a művész szóbanlevő művét jellemezte. A díszítés részei (lásd a csatolt vázlatot):

- a) A bíboros festett címere stucco-keretben.
- b) Füzért tartó antikizáló női alakok stuccóból.
- c) A Trivulziók festett jelképe. Az egyik mezőben kalászcsoportot látunk a „Virtutis messis“ jelmondatdal,



4. A mennyezet beosztása Trivulzio bíboros villájának előcsarnokában.

a család egyik tagja bőkezűségének emléke, a ki éhínség alkalmából gabonát osztatott ki a népnek, a másokban orsót (arcolaio), a melynek a „Nec inexorable Clotho volvi opus“ jelmondat felelt meg annak kifejezésére, hogy a ki azzal a jelképpel él, nem hajlandó mulandó munkához nyúlni.¹

¹ A Trivulziók jelképeire és jelmondatára nézve v. ö. *F. ed E. Gnecchi, Le monete dei Trivulzio, Milano, 1887, XXX. lap.*

d) Tengeri lovak, tritonok és más vízi szörnyek, — egyes alakok festve.

e) Stucco-mezők folyóistenek nagyobb ábrázolásaival, a melyek nyilván az Aniót, Salonet és a birtonkon belül levő két más patakot jelképezték.

f) A Trivulziók két másik főjelképe, festve: a kereszt sugárkoszorúban (la croce radiante, ruota del sole), a melyet V. Sándor pápa 1410-ben adományozott a családnak és a három arcz, különben a Szentháromság kedvelt symboluma, itt azonban „beszélő“ jelkép értelmével (tre volti, Trivulzio), nyilván a család legrégebb jelképe.

g) A Trivulziók négy jelképe stuccóból.

h) Négy mező, festett pompeji groteskekkel sötétvörös alapon.

i) Négy festett mező, közepükön pajzsok tájképi ábrázolásokkal, kétoldalt két-két fekvő folyó-nympha, alul egy-egy istennő (Minerva és Venus).

k) Négy nagyobb mező a római circus-életből merített sokalakos jelenetekkel: naumachia, gladiator-, állatviadal, kocsiverseny a circus maximusban.

l) Két mező, stuccóval mintázott halakkal, a melyek vízben (nyilván az Anióban és a Saloneban) uszkálnak.

m) Groteskek, közöttük ismét a négy főjelképpel, de nem stuccóból, hanem festve.

n) A két kapuív bélétei, pompeji arabesk-stílusban, közöttük a család négy jelképével.

o) Négy kerek medaillon, a bíboros falusi életéből merített, finoman festett jelenetekkel: utazás lóháton a villába, három kísérővel; pihenés ernyőszerűen nyírt fa alatt az udvartartás három tagjával; csónakázás

több kísérővel; a negyedik, erősen megrongált jelenet már nem ismerhető fel.

Még a boltozat egyes mezői közt levő keskeny sávokat is festett díszítmények töltik ki, a melyekben mindig újból ismétlődik a négy családi jelkép, szalaggyűrűtől körülvéve, tisztán növényi díszítő motívumokkal váltakozva. Ismeretes az az előszeretet, a melyet a renaissance az *impresá*-k és *mottó*-k többnyire elég bizarr titkos nyelve iránt táplált és alig kell — mint bíborosunk egy másik művészeti alkotására nézve megtették¹ — túlgyakori alkalmazásukat azzal megokolni, hogy Luca Contile — Paolo Giovióval az elsők egyike, a ki e tárgyról szóló fura tudományt rendszerbe igyekezett foglalni — évekig Trivulzio házában élt. A mi esetünkben ennek lehetősége is ki van zárva, mert Contile, a ki 1507-ben született, csak tanulmányainak befejezése és hét évi bolognai tartózkodás után lépett a bíboros szolgálatába, tehát oly időben, a mikor a Salone melletti villa már régóta elkészült.²

D. Sant' Ambrogionak köszönhetjük annak a másik műnek ismeretét, a melynek keletkezése Agostino Trivulzio művészeti érzékére vezethető vissza. Ez a Lodi Vecchióban, a milanóiak által 1158-ban elpusztított város helyén épült jelentéktelen községben levő egykori SS. Pietro e Paolo benzés apátságából egyedül fennmaradt szárny, ma plebánia, egyik helyiségének

¹ *D. Sant' Ambrogio*, Lodi Vecchio. San Bassiano. Milano, 1895, 45. l.

² 1542-ben hagyta el a bíborost, mert ez — a hogy leveleiben ismételtlen panaszolja — megérdemlett díjazásában nem részesítette. *Tiraboschi*, Storia della letteratura italiana, Firenze 1805, VII. köt. 904. l.

festett dísz. Már láttuk, hogy Agostino legkorábbi egyházi méltóságainak egyike a lodi apátság commendája volt, azonban helyiségeinek díszítése — mert a kolostor utóbb elpusztult részeiben még több hasonlóan díszített szoba lehetett¹ — Sant' Ambrogio véleménye szerint csak a Sacco di Romát követő időből való, midőn a bíboros sokat tartózkodott szülővárosában, tehát későbbi a Salone melletti villánál.² A szerző leírása szerint (i. m. 43. l.) a szóbanlevő helyiség boltsüvegein a Trivulziók címerei és jelképei épp oly bőségesen érvényesülnek, mint a római Campagnában levő villa előcsarnokában. Négy nagy lunettában hadi jeleneteket látunk, a melyek valószínűleg az ismételt támadásokat ábrázolják, a melyek Lodit 1522-ben a császári csapatok ostroma alkalmából Renzo di Ceri és Prospero Colonna vezérlete alatt érték. Itt is csak decoratív jelentőségű munkákról van szó. Semmi sincs bennük a cinquecento első évtizedei lombardiai művészetének jellegéből. Minthogy ellenkezőleg a széles fríz, a mely a termen körülvonul — fehér arabeszkék kék alapon, a melyekben a „Tre vulti“ szárnyas szörnyekkel kapcsolatban előfordulnak medaillonokkal megszakítva, a melyekben fehér ala-

¹ A plébános lakásának többi szobájában és egy nagyobb teremben, a mely ma „ad uso di teatro dell' oratorio locale“, tehát az oratorianus együletnek Észak-Olaszországban szokásos, többnyire egyházi előadásai színteréül szolgál, legalább a boltozatok zárókövein a Trivulziók jelképét ábrázoló pajzsok még ma is láthatók.

² Minthogy az apátság commendáját III. Pál pápa 1543-ban a bíboros óhajára unokaöccsére, Antonio da Rhora ruházta át (az illető pápai privilegium, mely 1543 február 13-án kelt, még megvan a családi levéltárban), a szóbanlevő mű keletkezését az 1528—1543. évek határolják.

pon a bíboros czímere látható — római mintákat követ, Sant' Ambrogio arra következtet, hogy az építető az egész festészeti díszítés kivételére, melynek fő vonásait nyilván ő állapította meg, Rómából hitt vagy hozott magával neves művészt. Egybevetve azokkal a tényekkel, a melyeket a Salone melletti villára és az ott foglalkoztatott művészi erőkre nézve megállapíthattunk, elenyésznek azok a kételyek, a melyeket a szerző érvelésének különben ellene lehetne vetni. Sőt az a kérdés merül fel, nem működött-e itt ugyanaz a kéz, a mely ott a festmények főrészesze volt. A Daniele da Volterra tevékenységére vonatkozó okirati adatok hiánya lehetetlenné teszi, hogy e kérdést hiteles alapon döntsük el és ez csak hasonló műveivel, nevezetesen villánk előcsarnokával és a Palazzo Farnese frízével való stílusbeli összehasonlítás segítségével lehetséges. Minthogy azonban a lodi festményeket nem láttuk, a döntő ítéletet másoknak kell átengednünk.

*

Nézzük végül, mily benyomást gyakorolt a villa a kortársakra. E tekintetben azonban csak igen gyér adatokat találunk. Hiába keressük az egykorú krónikásoknál, történészeknél, életíróknál, topographusoknál a bíboros nyári lakának említését, a mit annál inkább sajnálhatunk, mert ott sokkal inkább remélhetnénk az ottani művészekre vonatkozó felvilágosításokat, mint esetleges költői dicsőítéseiben. De ilyet is csak kettőt találunk az egykorú irodalomban — a mi vajmi kevés abban az időben, a midőn oly nagy volt a fűzfaköltők és rímkovácsok serege, melynek tolakodó és formákban ügyes, de gondolatban szegény tollai előtt e földön semmi sem volt biztonságban.

Ilyen tanuság elsősorban nyomtatásban is megjelent ama kor egyik kevésbé ismert gyenge költőjének, a Cadamorto névvel illetett Marco di Lodi költeményei között.¹ Tommaso da Pietrasanta, egyik költőtársa sonettbe foglalt felszólításának megfelelően, hogy Trivulzio bíboros otthonát költői formában dicsőítse, sonettben és az ahhoz fűzött nem kevesebb mint tizenhat nyolczsoros versszakban válaszol. Alkalmi rímelés a legrosszabb fajtából, a melynek szószátyár tartalmatlanságából kiviláglik az az egyetlen célja, hogy a versek száma szerint fizessék meg. Ha csak a költemény teljes értéktelenségeért legalább ténybeli adatok kárpótolnának! De erről sincs szó. Néhány száraz mondattal jelzi a villa fekvését; építészetének dicséretével a legközönségesebb közhelyekkel telt két versszakban végez, név említése nélkül; a belső díszítésről egy szóval sem emlékszik meg. Minden egyéb még üresebb szócsilingelés, az elkerülhetetlen mythologiai czifraság néhány rongyával igényteljesen felcizcomázva.

Egészen más benyomást kelt az a néhány vers, a melyet Angelo Colocci (megh. 1549) a X. Leo alatt új életre kelt római akadémia ünnepelt feje, a humanista tudomány vendégszerető és classikus műveltségű előmozdítója a Salone nymphájának szentelt.² A folyó

¹ Sonetti et altre Rime di M. Marco (Cadamarto) da Lodi. In Roma, per Antonio Blado Asolano, 1544. 52—56. l. Még *Fr. Arsilli*, De poetis urbanis libellus (Tiraboschinál VII., III. 1650. l.) sem említi nevét korának sok római költője közt, csak *Tiraboschi* említi id. h. 1299. l.

² Lásd róla *Feder. Ubaldino*, Vita Angeli Colotii Episcopi Nucerni, Romae, 1673 és *Tiraboschi*, VII. 1349. *Gregorovius*, Geschichte der Stadt Rom, 4. kiad. VIII., 296. l. megemlékszik

partján emelkedő villáról való tárgyi tudásunkat ugyan nem gyarapítják, de keresetlen egyszerűségükből mégis igazi költői érzés egy szikrája, kifogástalan alakjában Vergilius melodikus verselésének emléke csillámlik felénk, — jeles tulajdonságok a tartalmi szegénység és stílusbeli mesterkéeltség ama korszakában. Trivulzio alkotásáról való tudósításunkat a későbbi nocerai püspök dallamos distychonjaival fejezzük be :

Sacri hujus regina loci, Dea fontis amoeni
 Quae laeta Augusti Principis arva rigas :
 Hunc post tot curas et fessum pulvere et aestu
 Sparge salutiferis, Nympha, Solonis aquis.
 Ille tibi geminis faciens cava pocula palmis,
 De non suspecto saepe liquore bibat,
 Perque tuos latices nantes longo ordine cygni
 Oblectent Dominum, turba canora suum.
 Sic tibi caeruleis undis, rivoque perenni
 Perpetua liceat virginitate frui.¹

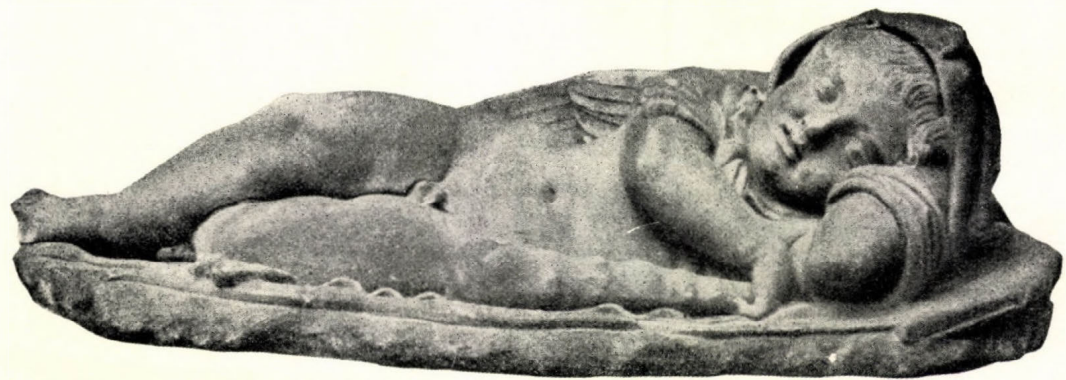
egy villáról, a melyet Colocci 1513 óta az Aqua Virgo mellett építtetett, de ez alatt nem a szóbanlevő villa értendő, hanem az a ház és kert, a mely a mai Collegio Nazareno helyén volt, a hol a Via del Nazarenóban még meglevő iv tanúsága szerint az Aqua Virgo vízvezetéke szintén elvezetett. *Nibby*, *Analisi*, III. 370.

¹ Ezek a distychonok először *Ubalдино* id. életrajzában, 35. l. jelentek meg, azután *Poesie italiane e latine di Mons. Angelo Colocci raccolte dall' Abate S. Fr. Lamelotti* Jenc, 1772, III., 69. l. A czím : „In eo ductu, ubi aquae Virginis origo perhibetur, in gratiam Augustini Trivultii Cardinalis, qui ibi nobiles Aedes construxit“ vonatkozásuk iránt, minden kétséget kizár.

Michelangelo alvó Ámor-szobra.

Midőn a mult év őszén hosszú idő után ismét felkerestem Piemont fővárosát, tettem ezt nemcsak azért, hogy az „Esposizione d'Arte sacra-t“ megtekintsem, melyben különösen a piemonti egyházmegyék birtokában levő egyházi kincsek oly nagy választékban jutottak elsőízben közszemlére, nemcsak a kir. képtár vonzott, melyet gróf Vesme, a jelenlegi igazgató éppen oly szaktudással, mint finom művészi érzékkel rendezett újra, — nem is csupán az Iparművészeti Múzeum, melyet vezetőinek energiája az utolsó 30 esztendőben semmiből és majdnem semmivel varázsolt oly jelentékenynyé. A gróf Vesme szíves közvetítésével számomra kilátásba helyezett alkalom mellett, hogy régi mestereknek a király magánkönyvtárában levő kézirajzait tanulmányozhassam, nem utolsó sorban az vezetett Torinóba, hogy végre az ottani régiséggyűjtemény sokat vitatott Cupidójáról közvetlen szemlélet alapján alkothassak magamnak ítéletet.

Utolsó látogatásom alkalmával, 1875-ben Konrad Lange még nem tette volt vita tárgyává a mű alkotójának és származásának kérdését; általában az antik művészet alkotásának tartották és senkinek sem támadt ő előtte az a gondolata, hogy Michelangelo elveszett



Alvó Ámor márványszobra.
Torino, kir. képtár.

Cupidójával hozza összefüggésbe. A szobrot nem látam, mert akkoriban egyáltalán nem volt időm, hogy megtekintsem a torinói múzeum ókori szobrait, melyek tanulmányaimtól távolabb estek. Nem sok híja, hogy ez alkalommal is meg lettem volna akadályozva a mű látásában, a melyre most annyira vágytam. Mióta ugyanis ellenmondás nélkül legalább is a renaissance-korszakból való, modern szobrász vésőjétől származó munkának ismerték el, az ókori gyűjteménynek 1894-ben elkezdett és csak a múlt esztendőben befejezett újrendezése alkalmával a ki nem állított művek raktárába helyezték. Tíznapos torinói tartózkodásom alatt mindenféle akadály merült fel, hogy ebbe a szentélybe behatoljak. Az ókori gyűjtemény igazgatóját és felügyelőjét a nemzeti kiállítás bizottsági és jury-ülései majdnem teljesen igénybe vették. Az első, a ki mint egyptologus európai hírnévnek örvend, különben sem látszott Cupidónk iránt különösen érdeklődni. Az utóbbi pedig, a ki az ügy állásáról (mint Lange tanár a szoborról közzétett legújabb kiadványában a 25. lapon megjegyzi)¹ tudomással bírt, egyáltalában nem akart állítólagos személyes előjogától elállni, hogy a raktárhelyiséget maga nyissa fel, de — mint említettük — a nyilvános látogatási időben másutt volt elfoglalva. Ily dilemmában nem maradt hátra számunkra más, minthogy ismét jótékony pártfogó szellemünkhöz, Vesme grófhoz folyamodjunk, a ki hivatalos tekintélyének varázserejével végre torinói tartózkodásunk utolsóelőtti napján megnyitotta a féltékenyen őrzött ajtó-

¹ Der schlafende Amor des Michelangelo von Dr. Konrad Lange, o. ö. Professor der Kunstwissenschaft an der Universität Tübingen. Leipzig, E. A. Seemann, 1898.

kat, melyek kulcsai, miként most kitudódott, ott lógtak a kapus helyiségének ajtaja mellett!

Csekélyebb jelentőségű ókori szobrok, szobortöredékek, üresen álló üvegszekrények és más hasonló tárgyak között a félig sötét helyiség egyik sarkában porosan és megvetve pihent az istenek kis kedvence! Első pillanatra ráismertünk a sokat vitatott szoborra és éppen olyan határozott volt alkotójáról való ítéletünk, mely pillanatnyi hatás alatt keletkezett, de a melyet az egyes részletek beható vizsgálata utóbb, miután a szobrot e czélból az udvar világosságára vitték, mindenben megerősített. Semmi kétség: a műalkotója Michelangelo volt és az antik emlék után készült, elveszettnek hitt alvó Ámor került újra szemünk elé.

A nagy firenzei mester egykorú életírói meglehetősen egyöntetűséggel írnak ez alkotásának keletkezéséről és legközelebbi sorsáról. Lorenzo di Pierfrancesco Medicinek, egyik pártfogójának megbízásából a fiatal mester hasonló tárgyú ókori szoborművek mintájára alvó Cupidót faragott és egyrészt ügyessége által annak stílusát, másrészt egyéb mesterkedések — úgy mint különböző eljárások, a márvány felületének mesterséges vegyi maratása, a szobornak földbeásása, látzólagos kiegészítések és törések — eszközzésével sikerült neki annak külső megjelenését is eredeti római szobrokhoz annyira hasonlóvá tenni, hogy egy firenzei műkereskedőnek nem került sok fáradságába azt Raffaello Riario biborossal mint eredeti antik művet megvásároltatnia. Mikor azután Michelangelo 1496-ban ajánló levéllel a biboroshoz ment Rómába, felfedezte előtte a csalást és a biboros ennél fogva kötelezte a kereskedőt, hogy neki a magas vételárat, 200 aranyat, megtérítse, a szobrot pedig visszavegye. További sorsa

felől igen eltérő tudósításaink vannak. Az egyik forrás szerint Cesare Borgia kezeibe jutott, majd annak aján-dékaképen az urbinói herczeg tulajdonába, más forrás szerint Ippolito d'Este lett tulajdonosa, míg egy har-madik forrás szerint kerülő úton Mantovába, Isabella Gonzaga gyűjteményébe került.

Így a kis isten nyomai már korán sokfelé szerte-ágtak, de a legújabb időkig senki sem kísérelte meg, hogy nyilvános és magángyűjteményeink szobor-anyagában utána kutasson.

Ekkor dr. Konrad Lange 1883-ban azzal a fel-tevéssel lépett a nyilvánosság elé, hogy a torinói ókori gyűjteményben őrzött Ámor-szobrok egyike Michel-angelo Cupidójával azonos.¹ Ha az általa felfedezett márványszobor technikai ismérvei és művészi kezelése állítása mellett szóltak is, ezzel szemben nem sikerült neki teljesen bizonyítékainak láncszemeit okmány-szerűleg úgy egymásután csoportosítani, hogy meg-állapításainak végkövetkeztetéseivel szemben minden kétségnek el kellett volna nemulnia. Ehhez járult, hogy a szoborműnek a cikkéhez csatolt nagyon fogyatékos reproductiója minden egyébire inkább volt alkalmas, semmint arra, hogy benne Michelangelo művészetére lehessen ismerni. Nem segített ezen a Brogi firenzei fényképész által nem sokkal később forgalomba hozott fénykép sem. Mert mint az eredeti-vel való pontos összehasonlítás alapján most meg-állapíthatom, a fénykép a szobrot teljesen eldurvítva, a formák finom átmeneteit a fény és árnyék túlságo-

¹ Der Cupido des Michelangelo in Turin von Konrad Lange. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd XVIII. (1883) 233. és köv., 274. és köv. 1.

san erős ellentétei által teljesen megsemmisítő módon adja vissza, úgy hogy ezzel szemben teljes joggal tarthatták a szobrot továbbra is a római szobrászat közepes termékének. Azonfelül, úgy látszik, egy illetékes szakember sem szánta magát reá, hogy Lange állítását az eredetivel szemben felülvizsgálja és szükség esetén helyesbítse. A torinói régiségtár akkori igazgatójának, Fabrettinek, az ottani Tudományos Akadémia közleményeiben 1883-ban megjelent, legalább részben elismerő véleményén kívül Lange felfedezéséről szakkörökben behatóbban szó nem esett.

Jóval később, 1888-ban, a legelőkelőbb olasz szakfolyóiratban, az *Archivio Storico dell' Arte*-ban jelent meg Adolfo Venturi, a legtekintélyesebb olasz művészeti kutatók egyikének tollából behatóbb czáfolata Lange fejtegetéseinek. Ez abban csúcsosodott ki, hogy szerző meggyőződése szerint (a mely *Condivira* és egy mantovai leltárból származó feljegyzésre támaszkodik) Michelangelónak már a XVI. században Mantovába került *Ámor*-szobra a Gonzaga-gyűjteményekből I. Károly angol király részére vásárolt műtárgyakkal 1632-ben Londonba került s így a szobor csak Angliában keresendő, nem pedig a torinói múzeumban. Azonban — kérdi joggal Lange, Venturi czáfolatára újabban adott válaszában — feltéve, de meg nem engedve, hogy az Angliába szállított *Ámor* tényleg a Michelangelóé volt, vajjon nem kerülhetett-e ez később vissza a kontinensre, Olaszországba, mint I. Károly gyűjteményének annyi más darabja? Különben sem teljesen kétségtelen a Londonba vitt szobornak azonosága a Michelangelóéval. Venturi felmentve érezte magát attól, hogy Lange attribúciójának czáfolatára a torinói *Ámor* művészi sajátosságait részletesebb vizs-

gálat tárgyává tegye. Csak általánosságban jelentette ki, hogy a munkát közönségesnek, formáit üreseknek és nyerseknek, az egészet igen késő renaissance-jellegűnek találta, mind oly jellemző vonások, melyek Michelangelo szerzőségét kizárják. Azonban okom van feltételezni, hogy Venturi stílkritikai ítéletét csupán a Brogi-féle fényképre alapította. Teljesen lehetetlen ugyanis, hogy fényképfelvételének elégtelensége az eredeti előtt fel ne tűnt volna neki és hogy e körülményről cikkében a reproductio közzétételével néhány szóval meg ne emlékezett volna, ha a szobor művészi kiválóságával szemben más álláspontra helyezkedett is.

Lange tanár ezenközben hosszú éveken át szíve alatt hordozta márványból való fájdalom-gyermekét és arra törekedett, hogy kedvencének leendő újjászületéséhez a bizonyítékokat lehető teljességgel összeállítsa. Igazolja fentebb idézett új munkája, melylyel mult nyáron lépett a kritika ítélőszéke elé. A mit Michelangelo alkotásáról és annak sorsáról irodalmi források és okirati bizonyítékok alapján megállapítani lehetett, azt a szerző jóval nagyobb teljességgel hordta össze benne, mint első, 1883-ban írt cikkében. Természetesen nem követhetjük őt ebben lépésről lépésre és meg kell elégednünk azzal, hogy kutatásának eredményét az alábbi pontokba összefoglaljuk:

1. A torinói Ámor-szobor mindama vonásokat feltünteti, melyeket a történelmi hagyomány Michelangelo Ámor-szobrához fűzött.

2. Legalább is nem teljesen kétségtelen, hogy a szobor utóbb Mantovában volt.

3. Ennek folytán nem keresendő feltétlenül Angliá-

ban, sőt sokkal inkább lehet Olaszországban, tehát Torinóban is.

4. A technikai jellemző vonások már magukban is a legnagyobb mértékben valószínűvé teszik, hogy a torinói szobor Michelangelo Ámor-szobrával azonos, művészi sajátosságai pedig nemcsak nem mondanak ellen e megállapításnak, hanem azt egyenesen megerősítik.

A mi szobrunk aesthetikai értékelését illeti, Lange eléggé nem dicsérhető tartózkodást mutat oly esetben, a mikor egy félreismert kedvencz sorsáról van szó. Hangsúlyozza a szobor jeles tulajdonságait anélkül, hogy hibái és apró különösségei elől elzárkóznék és a szakferfiakat ritka szerénységgel szólítja fel, hogy a szoborról való ítéletét a szobor előtt, mint utolsó és döntő fórum előtt tegyék vizsgálat tárgyává és azután fogadják vagy vessék el azt.

Miután Lange tanár helyenként bonyolult, de mindvégig megegyező érvelését figyelemmel kísértük, nem maradt számunkra kétség fentebb összefoglalt eredményeinek helyességére nézve. Azonban — a Brogi-féle fénykép téves benyomásától félrevezetve — attribúciójával szemben még mindig kétkedő, hogy ne mondjuk elutasító álláspontot foglaltunk el. Ezt nyomatékosan hangsúlyozzuk és kijelentjük, hogy inkább ellene, mint mellette voltunk hangolva, midőn az eredeti elé léptünk. Tehát nem lehet szó elfogultságról a szobor javára annál a benyomásnál, melyet az első pillanatra reánk gyakorolt. Sőt ennek ellenkezőjét kellett leküzdentünk és ha ez — mint előbb elmondottuk — az első csapásra sikerült, úgy ez nem csekély súlylyal eshetik latba ama hirtelen felismerés közvetlen ereje mellett. Egyúttal pedig ez az eset

újabb figyelmeztetés volt számunkra, mennyire óvatosnak kell lennünk műtárgyaknak, nevezetesen szobroknak pusztán fényképi reproductiók alapján való megítélésénél. Ha ez az intés minden művészeti kutató dolgozóasztala fölött állana axioma gyanánt, hány téves állítástól, hány ferde ítélettől lenne tudományunk megkímélve.¹

Teljesen lehetetlen szavakba foglalni azt a hatást, melyet a genius valódi műve sugároz ki. Annak, a ki nem látta tulajdon szemével, alig vagyunk képesek a felfogás és formák némely sajátosságának kiemelésével arról képet adni, de még csak azokat a tényezőket is alig tudjuk megjelölni, a melyek az említett első benyomás kialakulására döntő befolyást gyakoroltak. Menj oda és lásd magad! — az első feltétel. Meg vagyok győződve róla, hogy az elfogulatlan szemlélő ítélete, ha a plasztikai szépség iránt általában fogékony, a miénkkel egyezni fog.

Abban, a hogy a fiúcska törzse odaöntve fekszik, miközben az alsó testtel szemben eltolódik és az egész alak mégis oly fesztelenül nyugszik, keresztbe tett lábaival, egyik karocskáját feje alá helyezve, míg a másik oly megkapó természetességgel nyugszik mellén, a firenzei nagy mester motivumainak alkalmazása tűnik elő. Későbbi Jézuskái, gyakran mesterkélt, sőt természetellenes mozdulataikkal mintegy további étappeok azon az úton, melyen a Cupidóval indult meg, de a későbbi motivumok erőszakossága, a mely már

¹ Felszólításunkra Sartori torinói fényképész a Cupidóról három oldalról: előlről, hátulról és felülről új felvételeket készített. Ha nem is teljesen kifogástalanok, mégis a diszkrétan alkalmazott világítás mellett sokkal jobban visszaadják a mű finomságát, mint a Brogi-féle reproductio.

a Sixtus-kápolna mennyezetén levő puttókban helylyel közzel felcsillan és azután a S. Lorenzo-templom sekrestyéjében levő kis Jézus-alakon teljes erővel kitör, itt még nem érezhető.

A test tagjai tökéletes anatómiai biztonsággal vannak megmintázva és emellett a szépérzék legmagasabb foka nyilvánul meg bennök. Lüktető életet lehelő formai alakításuk a modern művészet legnagyobb szobrászának titkai közé tartozik.

És ugyan kitől származhatnék rajta kívül a formáknak az a gyöngédsége és emellett nagyszerűsége, határozottsága, mely lágy átmenetekkel párosul, a hogy azt a félig nyitott száj körüli részletekben, a gyermeki teltség által lehúzott bal arczon, a felső czombok duzzadó izomzatánál, a kéz és lábcsuklók zsírpárnáin feszülő bőrnél találjuk? Kinek tulajdoníthatnók rajta kívül a hasi részek izomzatának és zsírrétegeinek oly gazdag alakítását, a jobb csípő és czomb egész körvonalának oly eleven merészségű vonalát? Fenséges élvezet ujjainkkal a kis isten tagjait végigtapintani és annak tudatára ébredni, hogy itt minden forma elevenné vált. Mily szögletesnek, félszegnek, csupa síkra felaprózottnak látszik emellett az ugyanezen gyűjteményben levő ókori Ámor. Emez külső sablon szerint készült, míg Michelangelo műve belülről kifelé nőttnek tűnik fel.

Az oroszlánbőrnek a jobb karocska fölé borított karmaira kétszeresen áll az „ex ungue leonem“: finoman és híven adja vissza a macskafaj e jellemző részletét és egyszersmind világosan árulja el a mester kezét. És ha valóban az volt a szándéka, hogy az antik művészet javára egyéniségét megtagadja, úgy ez leginkább a Cupido fejére húzott oroszlán-

fejvel sikerült. Az állat fejének erőteljesen alakított formáit, melyek a római művészet legkitünőbb mintáira emlékeztetnek, a sörény csimbókjai tűznyelvek-ként nyaldossák körül. Különben azonnal eszünkbe juttatja a hajzat alakítását a mester némely rajzán (Furia az Uffiziben). Az Ámor haja is, a mely részben könnyedén göndörödő fürtökre bomlik, részben finom bodrokra van osztva, stílusában megfelel annak a módnak, a melylyel a mester más műveinél is találkozunk (Dávid, a Bacchus-szobor satyrja stb.). Az oroszlánbőrnek a szobortalpra terített szélének némely helyen már azzal a füles hajlásokat mutató körvonallal találkozunk, a mely utóbb, fejlettebb formában főleg a Madonnái fejét borító kendőkön lép fel.

A ruhának az Ámor bal karját megszakító vastag, ránczos tömegéhez hasonlót a mester utóbb is gyakran alkalmazott. Jellemző a mester tisztán formái felfogására, mely csak a motívumot, nem pedig annak bizonyos testrészszel való kapcsolását tekinti. Itt egészen értelmetlenül a talp síkjából (vagy helyesebben mondva: a föléje terített oroszlánbőrből) a kar belső oldala mentén húzódik fölfelé és azután a kar külső oldalán éppen oly hirtelen sülyed abba alá. Hasonló ügyetlenségek vagy szeszélyes ötletek a ránczvetés alkalmazásában különben nemcsak itt, hanem a nagy mester más korai munkáin is meglepnek. Gondoljunk csak a bolognai angyalra (Arca di S. Domenico) a Casa Buonarottiban levő Madonna della Scalára, korai időből való kézi rajzairól nem is szólva.

Lange tanár maga a mester által a szobron eszközölt ál-kiegészítéseket és csonkításokat, melyekről az irodalmi hagyomány révén is tudunk, alaposan

ismertette és kimutatta, hogy csakis Michelangelo szerzősége mellett bizonyítanak. Ehhez még csak azt jegyezzük meg, hogy az a meglepően naiv mód, a hogy a bekarcolt vonalak, a melyek az állítólagos antik szobor töréseit voltak hivatva kifejezésre juttatni, de mindkét lábon egészen egyféleképen és ugyanazokon a helyeken vannak alkalmazva, teljesen megfelel a mester természetének. (Azonkívül ilyenek vannak az orron, a jobb szárnyon és a szobor talpának egy részén.) Nem bizonyít-e ez világosan amellett, hogy a hamisítás szándéka a művésztől távol állott? Ellenkezőleg, a maga szelleméből, mint teljesen a magáét, olyan művet akart létrehozni, a melylyel az antik művészetnek mintegy csak symbolumát adta volna. És hogy ezt a szándékát még szembeszökőbb módon nyilvánítsa, folyamodik ahhoz a tisztára felületes jelzéshez, a mely hamisító részéről épenséggel gyermekes lett volna.

Érthetetlen előttünk, hogy a jellemző ismérvek ilyen tömegével szemben, melyek félreismerhetetlenül Michelangelo egyéniségére vallanak, mint fejezhette be a „L'Arte“ névtelen bírálója a Lange-féle tanulmány futólagos ismertetését azzal az elvető ítélettel, hogy magára a szoborra vetett egyetlen pillantás elég a szerző által annak érdekében felsorolt érvek megdöntésére. Ha csak nem történt úgy — és talán nem tévedünk e feltevésünkben, azokra a nehézségekre gondolva, melyekkel az Ámor-szobor megtekintésénél nekünk is meg kellett küzdenünk —, ha csak nem úgy történt, hogy maga a bíráló is feleslegesnek tartotta ezt a pillantást a szoborra vetni, hanem ellenkezőleg, elegendőnek tartotta kicsinylő véleményét arra a Brogi-féle fénykép után készült

autotypiareproductióra alapítani, melyet Lange tanár cikkéhez mellékelte. Hogy ez az ilyenfajta sokszorosító eljárásnál elkerülhetetlen hátrányok mellett értékben nem nyert, az magától értetődik. Ha az imént nyilvánított feltevésünk helyes, akkor tudományunk érdekében tiltakoznunk kell az ilyen felületes eljárás ellen, mely gyorsan kimondott ítéletével évekre terjedő szorgalmas és lelkiismeretes kutatás eredményeit csalhatatlanságának tudatában magas polcra apodiktikusan nyilvánított hatalmi szóval akarja lerontani.

Végül még egy kívánságunk, illetőleg kérésünk volna az olasz közoktatásügyi miniszterhez! A torinói kir. képtár egyik termében már most néhány, a renaissance-korszakból való dombormű díszíti a falakat, köztük a Donatello iskolájából való nem jelentéktelen Madonna a gyermekkel és néhány kerek medaillon a Robbiák műhelyéből. Milyen alkalmas hely volna e terem közepén az Ámor-szobor felállítására! Minden oldalról hozzá lehetne férni s így szépségei és előnyei teljesen érvényesülhetnének. A miniszternek csupán egy szavába kerülne és a kis isten feltámadását ünnepelhetné a raktár féltékeny sötétjéből. És ha azután világos napfény mellett nem is álmodhatnék oly zavartalanul, mint eddig — ama sokaknak köszönete és hódolata, a kik látásában gyönyörködhetnének, új helyzetének kényelmetlenségét bizonyára csakhamar elfeledtetné vele.

Bernardo Rossellino egy fiatalkori műve és későbbi ismeretlen alkotásai.

Mai napig épp oly kevéssé ismerték föl a két Rossellino testvér idősbikének részét a quattrocento firenzei szobrászatának fejlődésében a maga teljes jelentősége szerint, mint tevékenységét az építészet terén. Míg az építészetben L. B. Alberti lángelméjének fénye elhomályosította tanítványa és segédje érdemeit, a ki tehetségét és szakbeli ismereteit készségesen a nagyobb mester ragyogó terveinek megvalósítására átengedte, addig szobrászati hírneve — legalább is a kortársak és az utókor nagy tömegének szemében — öcscsének dicsősége mögött háttérbe szorult. Ennek sokkal nagyobb számú és a felületes szemlélőt érzéki tetszetőséggükkel és technikai befejezettségükkel inkább megvesztegető művei árnyékot vetettek Bernardo gyér alkotásainak jelentősebb tartalmára és mély komolyságára.

A Bernardo életéről és műveiről ismert néhány pragmatikus adatot annak az életrajznak köszönjük, amelyet Vasari a két testvérnek szentelt. Ámde az idősebbik itt is hátrányban van öcsce mögött és — mint Vasarinál gyakran előfordul — nem egy téves adat csúszott be a tudósításba. E tévedések némelyikét a kutatás azóta helyreigazította és sikerült a mester mű-

veinek Vasari-féle sorozatát néhány biztos hitelességű darabbal gyarapítania. Mindamellett azonban mondhatjuk, hogy a művész alakja még ma sem áll egészen tisztán előttünk.

Már művészi nevelésének kérdése is oly problémát tár elénk, a melynek megfejtését pozitív tudósítás teljes híjával csak műveinek stilkritikai vizsgálata alapján kísérelhetjük meg. Azok tanulmányozása pedig elárulja, hogy — ámbár nincs arról adatunk, hogy Ghibertinek valósággal tanítványa lett volna — formai szempontból inkább ennek kissé felszínes és elmosódott idealismusát választotta mintának, mint Donatello kiméretlen realismusát. Ez azonban nem zárja ki, hogy a tartalomra nézve ne érezhette volna a természet iránt való ama mély érzék és az érzelmek ama kifejezésének befolyását, a mely oly határozottan jellemzi a renaissance szobrászat nagy megteremtőjének műveit. Rossellino e szerint a quattrocento firenzei szobrászatának ahhoz az irányához tartozik, a melyet Ghiberti-féle hagyományokhoz csatlakozva jelesen Luca della Robbia alapított. Ha nem e mester műhelyében, mindenesetre annak közvetlen közelében nyerte azokat a hatásokat, a melyek stílusa kifejlesztésére vezették.¹ Stílusát legtalálébban jelle-

¹ A két művész lelki és stílusbeli rokonságát az is tanúsítja, hogy az egy évtizeddel idősebb Luca alkalmilag átengedte magát követője befolyásának. Ezt bizonyítják a Federighi-féle síremlék sarkophagját díszítő angyalok (1456), a melyek akár ikertestvérei lehetnének a Leonardo Brunni (megh. 1444) síremlékén levőknek, a firenzei Santa Croce templomban. Ez utóbbiak viszont a Ghiberti-féle Giacinto szekrényről származnak. Luca művén azonban a sarkophag is majdnem egészen Rossellinoé-nak másolata. sőt még maga a püspök szobra is tartózkodó, nemes méltóságával és nyugalmával éppúgy Rossellino műve lehetne, mint Brunni nyugvó alakja.

mezte Bode: „Bernardo építészeti műveinek sajátos, üde és energikus jellege szobrászati alkotásait is ki-tünteti. Az emberi test alakításában ugyan részben még félénk, de szobrászati emlékeinek nagyvonalú architektonikus fölépítésével a legelőnyösebb befo-lyást gyakorolta a quattrocento firenzei szobrásza-tára, mely neki köszönheti az építészeti arányok iránt való finom érzéket. Figurális ábrázolásai formáikban és mozdulataikban még kissé nehézkesek, kifejezésük néma félénkséget árul el. Ehhez azonban nagyhatású komolyságuk járul és szinte nehezen fékezett érzésük és rajongó lelkesedésük. Telt ruháik lágy, motivumok-ban kissé szegény ránczvetést mutatnak; a test — ki-vált a szép fejeken — finom, naturalistikus megmun-kálású“ (Die italienische Plastik, Berlin 1891, 86. l.).

*

Már Bernardo eddig ismert művei közül a leg-korábbi is találóan illusztrálja Bode jellemzését. Ez az arezzói *Oratorio della Misericordia* homlokzatá-nak emeleti része, szobrászati díszével együtt (fényk. Alinari 9737. sz.). Az egészet csak legújabban adták vissza a mesternek okirati bizonyítékok alapján, a melyek fölfedezését Ubaldo Pasqui tanárnak köszön-jük, míg azelőtt Vasari állítását (II. 136.) elfogadva, mindig Niccoló di Pietro művének tartották, noha ez teljesen érthetetlen, mert e mester hiteles műveihez éppen semmi köze sincs.¹ Még 1375 augusztus 6-án

¹ Így szerepelt még a „Cicerone“ újabb kiadásaiban is, csak a 6. kiadás (II. 382) említi Rossellinót, mint a homlokza-ton levő faragványok mesterét, a 7. pedig (II. 270) végre ma-gát a homlokzatot is visszaadja neki. A helyes tényállást elő-ször Ubaldo Pasqui közölte, Guida d'Arezzo, 1882, 105. l. és utána Milanesi vette át Vasari-kiadásának pótlékai közé (IX, 254).

Baldino di Cino és Niccolo di Francesco firenzei mestereknek adták ki a homlokzat építését, a mely azonban az 1377. év végén a földszintet az emelettől elválasztó párkánynyal megakadt.¹ 1433-ban április 24-én végre Rossellinót bízták meg a homlokzat folytatásával szülőföldjéről, Settignanóból való három társával együtt, a kikről egyéb értesülésünk nincs. Rossellino az emeleti részt egy évnél kevéssel hosszabb idő alatt, 1434 július 23-ig, a megállapított áron, a mely 800 liranál valamivel több volt, be is fejezte.² Időközben őt magát bízták meg 1434 márczius 21-én a tympanon dombor-

¹ *Ubaldo Pasqui*, i. m. 104. l., 1. jegyzet.

² Ugyanezen időtájt (1433, június 17-én és 18-án) valami „magister Bernardus architector“ fizetésben részesül IV. Eugen pápának a Vatikánban levő kápolnáján végzett munkáért. Nem valószínűtlen, hogy Rossellinóról van szó; arezzói munkája előtt ott dolgozhatott. Erre vall az is, hogy azokat az 1433. év második felének folyamán nem ő, hanem két segédje, „Franciscus et Petrus laborantes magistri Bernardi in fabrica capellae“ fejezte be, helyette ezek részesülnek 1433 augusztus 3-án 12 arany fizetésben „pro complemento solutionis ipsorum“ (v. ö. *Müntz*, *Les Arts à la Cour des Papes*. Paris, 1878, I. köt. 40. l.) Egy másik, három évvel korábbi munkánál viszont Rossellino nem jöhet szóba. A megbizás tárgya „unum tabernaculum in quo stet et maneat corpus domini nostri Jesu Christi“, a melyet az arezzói plebániatemplom számára 1430 augusztus 15-én 10 forintért akarnak megszerezni, „cum ad presens est in civitate Aretii unus octimus magister lapidum actus ad construendam et faciendam dictam fenestram“, vagyis az említett szentségház (Archivio della Fraternità di S. Maria della Misericordia, Stanziamenti e Deliberazioni dal 1418 al 1430, fol. 221v és 227v). Minthogy Bernardo akkor alig volt 21 éves, nem valószínű, hogy már akkor „kiváló mester“ hírében állott volna. A kérdéses mű ma már nincs rendeltetési helyén (úgy látszik, hogy nem is került kivitelre), így tehát stilistikai összehasonlítás útján mesterének kérdését eldönteni nem lehet.

művének elkészítésével 90 forintért, majd májusban Szent Gergely és Donatus szobraival, a tympanon mellett levő fülkébe, augusztus 31-én a tympanon kiegészítéséül Szent Lorentino és Pergentino domborművű alakjaival, 6 forintért. A nagy domborművet hihetetlen rövid idő, három hónap alatt 1434 június 30-ig, az utóbbiakat ugyanaz év október végéig befejezte. Az 1435. év első felében, a melyben a Misericordia részéről nem volt elfoglalva, az arezzói Badia SS. Flora e Lucilia számára készített szentségfülke szerepel, a melyről még szó lesz. Az 1435. év augusztus 20-án elvállalja végül a homlokzat befejezéséül a gyámköves főpárkány elkészítését, a balustrade-dal együtt 50 aranyforintért és hogy ezt a munkát is a kitűzött egy évnyi határidőn belül végrehajtotta, kitűnik az 1436 augusztus 26-án lebonyolított végelszámolásból, a melylyel a mester kijelenti, hogy a Misericordia testvérelete számára végzett valamennyi munkáért fölvette fizetését (a párkánynak az oszlopos galériával [ballatoio] való befejezését, a mely az előrenyúló tető szarufáit támogatja, csak 1460-ban készítette el Giuliano és Algozzo da Settignano [v. ö. *Pasqui*, i. m. 105. lap]).

Az oratorium homlokzatának emeleti része — csak ez való Rossellinótól, míg a földszinti részt fönn megnevezett elődei még teljesen a csúcsíves építészet szellemében tervezték — építészeti jellegével elárulja, hogy kezdő műve, a ki művészetének eszközeivel és a renaissance formanyelvével még nem rendelkezik teljesen. Igaz, hogy az új stilusnak még csak kevés példája állhatott szeme előtt: a renaissance építészet alapítója abban az időben még alig építhette volt föl legkorábbi épületeit, a Parte guelfa palotáját, az Ospedale degli

IV. MELLÉKLET.



Bernardo Rossellino: Köpönyeges Mária.
Stucco dombormű az arezzói múzeumban.

Innocenti-t és a S. Lorenzo-templom sekrestyéjét, L. B. Alberti pedig, a kinek nyomdokait Rossellino utóbb követte, az építészet terén még föl sem lépett.

A félpillérek megkettőzése a homlokzat oldalsó részein, valamint a köztük levő fülkék túlzott nagysága és lefödésük súlyossága a nehézkesség benyomását idézik elő az épület e részein. Mind az említett fülkék, mind a földszint pilléreinek laposabb és karcsúbb fülkéi fölött levő ormok, a melyek ez utóbbi helyen, mint az elődök munkájának mesterüinktől eredő kiegészítései tünnek föl, ügyetlen idomúak. A középső rész tympanonjának kerete szeszélyesen megtört csúcsos ívet mutat, a mellett azonban antikizáló tagolt-ságot és díszítményt nyert, talán a montepulcianói S. Agostino-templom kevéssel korábbi Michelozzo-féle (?) homlokzatán levő hasonló kapuív befolyása alatt. A felső befejezés a gyámköves párkánynyal és balustradedal a többi rész léptékéből teljesen kiesik, fölöslegesen tünik föl, sőt a finom épületet elnyomja. Mindez kellőképen igazolja fönti állításunkat, másrészt azonban a rendkívül harmonikus arányokban, a finom tagozatokban, a már ily korán a formák akkora könnyűségével előállított és oly helyes mértékkel elosztott díszítményekben a későbbi mester tehetségének teljes kedveségében, szeretetreméltóságában mutatkozik be.


A homlokzat figurális dísze teljesen megerősíti Bodenak fönn idézett véleményét Rossellinóról, mint szobrászról. „A formák és mozdulatok nehézkessége“ és „a kifejezés néma félénksége“ a két oldalfülke szent szobraiban még erősebben érezhető, mint bármely későbbi művében. Viszont a tympanon domborművén (fényk. Alinari, 9739. sz.) teljes, benső bájjal ruhazza föl Szűz Mária ábrázolását, a könyörület Anyja

képében, a mint köpönyegét a hívők fölött kiterjeszti, ezt a régi motívumot, a melyet azonban a firenzei művészet gyakrabban dolgozott föl a festészet mint a szobrászat eszközeivel.¹ Az oratoriumban elhelyezett városi múzeumban megvan a végleges dombormű stukko-mintája (fényk. Alinari, 9743. sz. I. a IV. mellékletet). A kettőnek összehasonlítása igen érdekesen győz meg arról, hogy Rossellino az eredeti terv után állítván elő a márvány domborművet, azt különösen a könyörgők arcában és taglejtésében visszatükröződő érzelmi mozzanat szempontjából mélyebbé tette, míg Mária alakját tartásában és kifejezésében, sőt még a ruházat egyes motívumaiban is majdnem változatlanul átvette. Különösen Mária mutatja „a telt ruhák motívumokban kissé szegény ránczvetését“ és „a nagyhatású komolyságot“, míg az ájtatos seregben „szinte nehezen fékezett érzés“ és Szent Lorentinus és Pergentinus utólag nagy léptékben hozzátoldott térdelő alakjain „rajongó lelkesezés“ tükröződik vissza. Csak „a test finom, naturalisz-

¹ Ez az ú. n. „Köpönyeges Mária“ tudvalevőleg a Sub tuum praesidium confugimus, vagy a Szent Bernátnak tulajdonított régibb Salve Regina Coeli ima illusztrációja volt, a mely Olaszországban már a XIV. században kifejlődött. Szobrászati ábrázolása akkoriban kivált a velencei művészetben gyakori volt (pl. tympanon domborművek az Albergo della Misericordia, most siketnéma intézet, a Scuola della Carità, ma akadémia (1345) kapui fölött, valamint az Abbazia della Misericordia templomának nyugati kapujáról származó és Bart. Buonak tulajdonított példány, mely 1882 óta a South Kensington-Museum-ban van (képe *Kraus*, Geschichte der christlichen Kunst II. köt. 1. rész, 431. l.). A firenzei művészetben ily korai időből származó szobrászati ábrázolást nem ismerek; a quattrocentóban kivált a Robbiák iskolájában nem ritka (v. ö. *Jameson*, Legends of the Madonna, II. kiad. London 1857. 29. és 96. l.).

tikus megmunkálása "hiányzik még művünkről: a fejek inkább idealis typosok, semhogy egyéni vonásokat adnának vissza.

*

 A művésznek a föntiekben leírt korai műve mellé immár egy második fiatalkori munkáját is állíthatjuk, a mely eddig ismeretlen volt. Ámbár kevésbé jelentékeny amannál, de valamivel még korábbi keletű. *Az angyali üdvözetet ábrázoló terracotta dombormű* szélessége 2,20 m, magassága 2 m (Fényk. Alinari, 9701. sz. V. melléklet). Három önálló részét, a tympanont, a főrészt és a predellát külön-külön teljesen egyszerű, majdnem otromba fakeret veszi körül és egyesíti az egészet oltártáblává. A keret legalsó keskeny léczére festett fölirat szerint Mariotto Angeli kanonok ajánlotta föl 1433-ban (Mariottus Angeli Canonicus Aretinus pro Anima Sua et Suorum Anno DNI. MCCCCXXXIII. . . Vége le van koptatva és így már ki nem betűzhető).

Csakugyan az arezzói régi székesegyházból származik, a mely a város előtti dombon (a Barriera S. Spirito előtt, a pályaudvaron túl) emelkedett és a melyet 1561-ben I. Cosimo herczeg parancsára bontottak le, mert a város falainak közvetlen közelében kiemelkedő helyzeténél fogva, mint ellenséges hadműveletek támaszpontja, veszélyesnek tünt föl.¹ Annak helyén, a mely még ma is az alapfalak néhány maradványából föl-

¹ Az akkor lebontott épület korántsem volt már az a nevezetes, Szent Donatusnak és Istvánnak, valamint Szűz Máriának szentelt székesegyház, a melyet Maginardus ottani építész a XI. század elején (1026 előtt) a ravennai San Vitale templom mintájára emelt, miután ennek mintáját személyesen szerezte meg a hely színén (v. ö. ez érdekes ténnyről *Rena-Camici, Serie degli antichi duchi e marchesi di Toscana, Firenze, 1789*.

ismerhető, a tiszteletreméltó régi templom emlékére Usimbardi püspök 1610-ben Szent Istvánnak szentelt teljesen dísztelen templomocskát építtetett. A régi székesegyház elpusztítása után ez új templom apsisában állították föl domborművünket, a fölírat szerint Szűz Mária oltárának díszéül és 1894-ig maradt ott, midőn a városban levő székesegyház egyik sekrestyéjébe vitték át, hogy megóvják azoktól a veszélyektől, a melyek a ma elhagyatott templomocskában fenyegették.

Rossellino ebben a műben is megtartja a tárgy ábrázolásának régi schemáját, a hogy azt a firenzei művészet már korán számtalanszor ismételte és ahhoz még legnagyobb virágzása idején is előszeretettel ragaszkodott. A dombormű úgy hat reánk, mint például a mester kortársának, Fra Filippo Lippinek valamelyik képe (így a firenzei S. Lorenzo templomban levő szép Annunziatája). Nyoma sincs még a cselekvény ama drámai fölfogásának, a milyent Piero della Francesca, Botticelli és nevezetesen a későbbi velencei iskola kedvelt (l. Paris Bordone Angyali üdvözlését a sienai Accademiában, Lorenzo Lottóét Recanatiban, stb.); az egész teljesen kimért nyugalommal megy végbe. Új viszont a tárgynak egymásután következő három mozzanatra való taglalása és egy művészeti alkotássá való összefoglalása.

I., 149. l.). Már egy évvel utóbb Arezzo lakóinak püspökeikkel folytatott küzdelmeinek esett áldozatul, nem tudjuk vajjon a városnak V. Henrik által 1111-ben történt elpusztítása előtt, vagy után-e. A várossal együtt kétségkívül a székesegyházat is újra építették; 1130-ban említik, hogy még nincs fölépitve (*Davidsohn, Geschichte von Florenz, Berlin 1896, I. köt. 408. lap, 2. jegyzet.*)

Az oromban a teljes alakban felhőkön trónoló Atyaisten előtt áll az angyal és átveszi küldetéséhez a megbízást; a középső főrészen az angyal üdvözlő Máriát, míg a predella két jelenetben Mária látogatását Erzsébetnél ábrázolja. Jobbra Mária szolgálója és Szent József kíséretében kijön a falakkal övezett Názareth város kapujából, hogy útra keljen. A középső rész — a predella három táblából van összeállítva — egyes olajfákkal élénkített sziklás tájat ábrázol, a háttérben fölül falkoszorúzza város, nyilván Jeruzsálem képével. Ezzel akarta a művész az út hosszát és fáradtságos voltát a legenda alapján jelezni, mely még az iránt is megnyugtat, hogy az a viselős nőnek mégsem esett nehezére. Végül balra, félköríves boltozatú helyiségben két nő találkozását látjuk, míg az egyik oldalról Mária kísérőnője és József, a másik oldalról a valami mitrafélével papnak jellemzett Zakariás és egy szolgáló vagy rokon lép be a helyiségbe.

Az oltártábla föliratának 1433-as évszáma igazolja, hogy az már készen volt, mielőtt Rossellinót a következő év első hónapjaiban a Misericordia lünettája számára készítendő domborművel megbízták, — *tehát eddig ismert művei közül a legkorábbival* van dolgunk. A mester hiteles műveivel való összehasonlításból merített következő érvekkel remélhetőleg kétséget kizáró módon sikerül bebizonyítanunk, hogy a szóban levő dombormű valóban az ő munkája.

Ha azt elsősorban művészetének általában jellemző tulajdonságai szempontjából vizsgáljuk, úgy „az emberi test alakításában való félénkséget“ az oromban ábrázolt Atyaistenen látjuk legfeltűnőbbben. Még meglehetősen bizonytalanul ül felhőtrónusán: mellkasa és vállai, melyek a ruha ránczai alatt majdnem eltűnnek,

nincsenek arányban az anatómiai szempontból helytelenül beillesztett karokkal, a jobbkez nagyságával és a hatalmas fővel. A művész nem is képes még a predella apró alakjainak mozdulatait teljesen visszaadni: legnagyobb részük mintha a földhöz tapadna, a helyett, hogy előre menne. A fő ábrázolás alakjai ellenben a kiképzés szempontjából már alig hagynak kívánnivalót, kivéve Gábor arkangyal kissé rövid karjait és túlságosan nagy fejét. Ez az utóbbi fogyatkozás Rossellino inkább zömök, mint karcsú alakjain még érettsége korában is többnyire fölismerhető, ha nem is oly mértékben, hogy azok harmonikus benyomását veszélyeztetné. „A formák és mozdulatok nehézsége“ — mint említettük — a predella zömök alakjaiban jelentkezik és az egyetlen Zakariás kivételével valamennyinek kifejezése épp oly „néma és félénk“, mint az oromban levő Atyaisten, a ki vajmi kevésbé méltóságteljes. A két fő alakban sem sikerült még teljesen az arcok megelevenítése és „a test naturalisztikus, finom megmunkálása“. Ugyszintén még híjával vannak nem annyira a „nagyhatású komolyságnak“, mint inkább annak a „szinte nehezen fékezett érzésnek és rajongó lelkesedésnek“ a mely a Misericordia lunettájának domborművén ábrázolt könyörgőkben és szentekben már oly nagy mértékben megvan. „A telt ruhák lágy motivumokban kissé szegény ránczvetésével“ végül többé-kevésbé valamennyi alaknál találkozunk, a legkevésbé az öreg Zakariásnál.

Mária fejének alkata, arcának kifejezése teljesen megfelel annak, a melyet mesterünk későbbi leghíresebb művei közül kettőn látunk. Ezzel a fejtypussal, a mely inkább keskeny, de magas homlokot, tövének hangsúlyozása nélkül egyenesen és hosszan lenyúló

orrot, kerek, meglehetősen telt, a homlokhoz hasonlóan hátrahúzódó állat mutat, egyezően találkozunk nevezetesen Beata Villanának a S. Maria Novella templombau levő síremléke képmás-szobrán (1451). Kevésbé kifejezett ez a S. Croce templomban levő Leonardo Bruni síremlék félkörét díszítő Madonnán (1444), míg kifejezése és az egyes részletek (magasan ívelt, a szemöldökív éles jelzése nélkül a homlokba átmenő szemöldökök, a szemhéjak hajlott metszése, egyenes, erős orr, enyhén nyitott száj, erősebb alsó, mint felső ajakkal) teljesen megfelelnek a mi Annunziatánknak, természetesen figyelembe véve az eltérő anyagot és léptéket. Ennek legalább általános fejtypusát, ha kifejezését nem is, újból megtaláljuk még az empoli Angyali üdvözlet (1447, fényk. Alinari 10127. sz.) Máriájánál is. Gábor arkangyal fejéhez, az arczát dúsan övező fürtökkel a Bruni-síremlék lunettájában levő két angyal, kivált a baloldali nyujt meglepő analogiát; azonkívül ezeknek is, valamint a S. Maria Nuova-templomban levő szentségházat (1450) díszítő angyalok szárnyainak alakja megegyező. Az Atyaisten fejének csontszerkezete, hajának és szakállának megmunkálása sok hasonlóságot mutat az utóbb említett mű ormát díszítő félalakú Isten-domborművel.

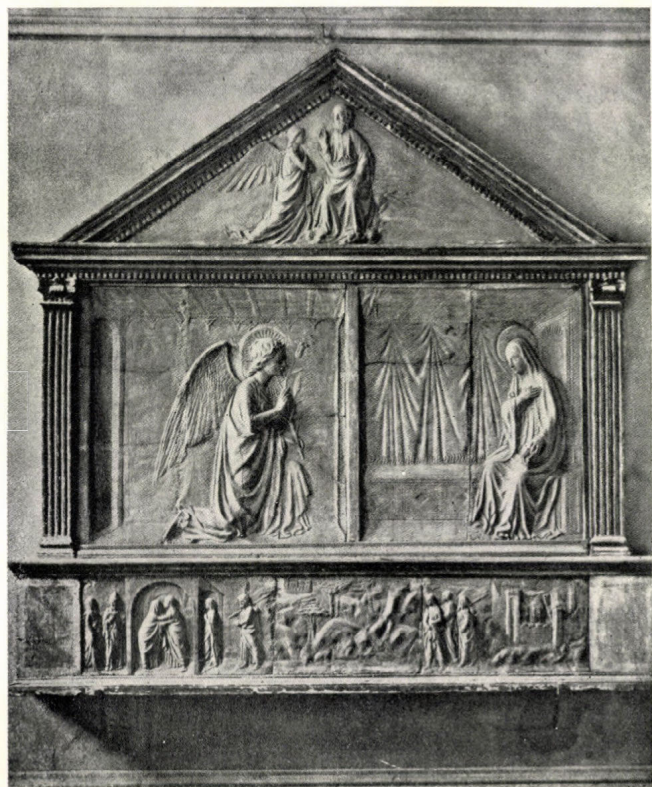
Végül domborművünknek azzal a formai sajátosságával, hogy az alakok ujjai tövüknél elállanak egymástól és azokat élesen jelzett görbület választja el a kézfejtől, a helyett, hogy észrevétlenül mennének ebbe át (lásd Atyaisten és Gábor balkezét az oromban, Máriának és az angyalnak jobbát a középső mezőben és kivált a predellán levő valamennyi alak kezeit is), Bernardo későbbi művein is (Bruni szobrának és a Madonnának jobb keze a S. Croce-templom-

ban levő emléken, valamint az empoli Angyali üdvözet angyaléé, továbbá ugyanitt a Madonna balkeze), igen szemebetűnő módon pedig az arezzói második fiatalkori művön, a Misericordia domborművén találkozunk. Itt különben Mária és a két térdelő szent kezeinek alakja és ujjtartása teljesen hasonló a mi Madonnánk jobbjáéhoz (v. ö. az empoli Mária bal kezét is).

A ruházat ábrázolásában is némely analogiát kimutathatunk: így Isten alakjának sokránczú, a testtől elálló inge a Misericordia dombormű stukkointáján Mária köpenyét tartó jobboldali angyalon ismétlődik; az Atyaisten alsó testén teljesen szigorú félkörben végighúzódnó ruharedő az említett mintán a Madonna lábainál levő két puttónál is előfordul, továbbá Isten félalakjának felső ruháján a S. Maria Novella szentség-házának ormában és igen feltűnő módon megkettőzve Szűz Mária elől fölszedett köpenyén a Bruni síremlék félkörében. Végül Szűz Mária és az angyal ruháinak helyenkint hullámvonalú szegélye és ennek egyszerű, sőt kettős hurkai és fülei általában mesterünk valamennyi művében fölbukkannak, de sohasem gyakrabban, mint az Angyali üdvözetet időben közvetlenül követő műben: az irgalom Anyja ruhájának alsó szegélye itt, kivált a stukkómintán, hurkok, csokrok és fülek majdnem szakadatlan sorozatában oldódik föl.

Az ismertetőjelek és analógiák e gazdagsága határozott tanuság nélkül is kellőképen igazolja Rossellino szerzőségét az Angyali üdvözet domborművének esetében. Mint legkorábbi műve, kiváló érdeklődésünkre tarthat igényt; mint az egyetlen, a melyben (a predelán) több alakos jelenetek kompozíciójával próbálkozott meg, megbecsülhetetlen értékű. E korai domborműveket kitüntető sajtóságot látva sajnálhatjuk, hogy

V. MELLÉKLET.



*Bernardo Rossellino: Oltártábla.
Arezzo, székesegyház.*

később soha többé nem nyílt arra alkalma, hogy tehetőségét ebben az irányban is érvényesítse, — a firenzei szobrászat ezáltal bizonyára sok vonzó művel gyarapodott volna.

*

Művészünk arezzói tartózkodása idején készített harmadik művéről is van írott adatunk. Ez a benedekrendi *SS. Flora e Lucilla templom* szentségháza, a melylyel az 1435. év első felében foglalkozhatott, midőn a Misericordia homlokzatára szánt domborműveket már elkészítette, de annak főpárkányát még nem kezdte el (lásd 112. l.).¹ Itt az okmányok több mint egy félv (1434 novemberétől 1435 augusztusáig) megrendeléseiről mit sem mondanak. Rossellino művét a ma Badia néven ismert templom szentélyében levő kis tabernaculumban ismerjük fel (Alinari fényk. 9715. sz.). Karesőbb arányok mellett ugyanazt az általános elrendezést mutatja, mint a mesternek a firenzei Badiában (1437) és S. Maria Nuova-templomban (1450, fényk. Alinari, 9732. sz.) levő hasonló nemű művei, a melyeken az építészeti részek tagozatai és díszítményei feltűnően hasonlók az arezzói műhöz, sőt a firenzei Badia szentségházán majdnem azonosak azzal. Az arezzói szentségház frizének kissé mogorva cherubfejei előfordulnak az empoli Angyali üdvözleten és a Brunisiremlék félköríve fölött levő puttóknál is; e siremléken találkozunk a szentségház talapzatát díszítő kagylókkal is, míg a sas, a mely a tabernakulumot

¹ V. ö. *Vasari*, III, 102. 1. jegyzet, a hol azonban helytelenül az 1433. év van említve. Az illető okirati följegyzést hiába keressük Arezzo és Firenze levéltáraiban, de Milanesi mindenestre ismerte.

hordó gyámot díszíti, fejének és szárnyainak alakításáról ítélve ugyanabból a fészekből származik, mint a firenzei államtitkár ravatalánál levők. Végül az angyal, a ki jobbról az ajtócska felé közeledik, hasonlóan hordja haját, mint az 1433-iki dombormű Gábor árkangyala, taglejtésével, sőt kifejezésével pedig már az empoli Angyali üdvözet angyalára (1447) emlékeztet, ámbár ez fölfogásban és kivitelben már sokkal magasabb fokon áll.

A tabernaculum felső befejezése azonban, a kis Jézusnak e helyen túlságos nagyméretű alakjával és két imádó angyallal kétségkívül későbbi hozzátétel. Ha a bambinót a nápolyi Montoliveto Cappella Mastrogiudici-jében levő és az angyali üdvözetet ábrázoló oltártáblának párkányán füzért tartó két puttóval, a két térdelő angyalt pedig a san-gimignanoi S. Agostino templom Bartolo oltárának felső részén és ugyanott a székesegyház Sta Fina oltárán levő társaikkal összehasonlítjuk, úgy feltétlenül Benedetto da Majanóra kell azokat visszavezetnünk, míg e mester decoratív műveinek gazdagabb, mondhatnók raffinált motívumai és formái kizárják azt, hogy ő lett volna magának az egyszerűen és szigorúan tervezett tabernaculumnak szerzője is.

Ezzel a művel Rossellino elsőnek állapította meg az ilynemű művek típusát, a melyet az egész quattrocento csekély változatokkal megtartott. Kivált az a finom motívum, a hogy a dongaboltozatos középső rész távlatilag bemélyed a szentséget magában foglaló üreg ajtaja irányában, míg az oldalárkádokból angyalok lépnek elő, majdnem szabálylyá válik. Így találjuk már Desiderio da Settignano-nak a firenzei S. Lorenzo-templomban levő ciboriumán, a melynek alap-

ján ezt a mestert tartották a motivum kezdeményezőjének. Bernardót az a fülke vezethette erre a gondolatra, a melyet Ghiberti az Orsanmichele templomon levő Máté szobra számára készített (1422), de mily kiváló szépérzéssel értékesítette azt!

Rossellino ismertetett műveivel kapcsolatban még néhány oly művével foglalkozunk, a melyek eddig részben figyelmen kívül maradtak, részben nem az ő művei gyanánt szerepeltek. Időrendben első sorban is az a tabernaculum említendő, a mely Milanesi szerint 1436-ban a *firenzei Badia* számára készült (Vasari III., 102., 1. jegyz.) Az 1435-től 1441-ig a Badiára vonatkozó számadások azonban, a melyeket a firenzei állami levéltárban ebből a szempontból átnéztünk, arról tesznek tanuságot, hogy Rossellinónak a nevezett kolostor számára kifejtett tevékenysége sokkal nagyobb mértékű volt. Munkái egész hosszú lajstromot tesznek ki, noha inkább kőfaragóra, mint szobrászra vallanak, a mint az illető följegyzésekben is mesterünk csak mint kőmunkás és kőfaragó (*lastraiuolo, scarpellatore*) szerepel. Tudjuk azonban, hogy Firenzében a szobrászoknak nem is volt czéhük, hanem a *Maestri di pietra e legname* czéhébe tartoztak és nem általották durvább munkák vállalását még akkor sem, ha azok a kézművesség körébe vágtak.

Azt látjuk, hogy Bernardo ablakkereteket készít márványból és más kőből, ajtófeleket és íveket, kandallót, az új dormitorium számára egy nagyobb és négy más ablakot, egy ajtót és ívet (*arco de' busti*, melynek közelebbi jelentőségét nem vagyunk képesek megfejteni), továbbá a Porta Romana előtt levő Alle

Campora kolostor számára, melyet a Badia szerzetesei éppen 1435-ben vettek át a hieronymitáktól és most nyári tartózkodási helylyé alakítottak át,¹ ablakokat, kandallót, kutat, sőt még kútvályút is. Minden egyes tétel pontosan be van vezetve, még a vésők élesítésére szolgáló köszörűkő is, a melyet a szerzetesek szolgáltatnak számára, sőt még az adó és műhelybér is, a melyet érte kiegyenlítették, igaz viszont, hogy a munkákat gyakran csak általánosságban, „lavorio, concio“ szókkal jelölték meg. A bejegyzések 1437 február 1-ével kezdődnek és — sok egyéb számadási tétellel megszakítva — 1437 május 11-ig folytatódnak.² A kezdet időpontjakor tehát Rossellino már visszatért Arezzóból, miután ott 1435 augusztus végén nyert utolsó ottani megbízásának eleget tett és ezután az 1436 augusztus 26-ki végleszámolás alkalmára, csak futólag fordulhatott meg Arezzóban. Az okmányok tanúsága szerint mindenestre 1436 május 1-től saját műhelye volt Firenzében, valami Salvestro Ranierinek a Porta Romana mellett levő házában.³

¹ G. Carocci, *I dintorni di Firenze*, Firenze 1881, 206. l.

² Mint Bernardo Rossellino rendes munkatársa szerepel valami Chimenti di Giovanni, Rovezzanóból. Talán azonos azzal a „Chimento scarpellatore da Fiesole“-val, a ki tíz évvel utóbb (1447) a padovai Gattamelata-émlék elkészítésénél közreműködik (v. ö. *Gloria, Donatello e le sue opere in S. Antonio di Padova*, Padova 1895. 7. l.). Hazájának téves megjelölése talán a padovai feljegyző fogyatékos helyi ismeretének rovására irandó. Egyetlen egyszer, 1437 január 24-én, Bernardo valamelyik testvére is, mint segédje tűnik fel; nevét nem említi, de csak Domenico avagy Giovanni lehetett, mert a két másik akkor még túlságos fiatal volt

³ Nem sikerült az *Arte de' Maestri di pietra e legname*-nak a firenzei állami levéltárban levő anyakönyveiben azt az időpontot megtalálnunk, midőn Bernardót a csehbe fölvtették.

Az említett tabernaculumra vonatkozólag, a mely a feljegyzések szerint a Badia sekrestyéjébe volt szánva, 1436 szeptember 22-től 1437 január 15-ig összesen hat aranyforintnyi fizetések fordulnak elő, — tehát olyan összeg, a melynek árán, a pénz akkori értéke mellett, már valami csinosat lehetett előállítani. A mű — sajnos — eredeti helyén nincs már meg és biztonsággal másutt sem mutatható ki. A *settimói Badiában*, Firenze mellett van ugyan egy kis fali ciborium, a mely ott Rossellino neve alatt szerepel és Ugo örgróf két híres alapításának egymáshoz való szoros viszonya, mely még akkor is tartott, midőn a settimói apátság a cziszterciekre szállott át, megengedné azt a feltevést, hogy ama mű a firenzei Badiából került oda, ha ezt stílusa eleve ki nem zárná (fényk. Alinari 3399. sz.). Azonban mestere az első pillantásra Desiderio da Settignano modoros követőjének tünik fel, a kinek műve felépítésében Desideriónak a S. Lorenzo-templomban levő oltárszekrénye befolyása alatt áll, de a kinek az architektonikus elrendezés és árnyok iránt semmi érzéke sincs. Dagályos ornamentikája egyébiránt már a XV. század utolsó évtizedeibe utalja. Végül sokkal kisebb méretű, semhogy hat aranyforintot fizettek volna érte.

Sokkal inkább azonosíthatnók a Badia számára készített szentségházat azzal, a mely a firenzei S. Chiara templomból a *londoni South Kensington Museumba* került (VI. melléklet I. az olasz szobrászati művek *Robinson-féle* lajstromát, London, 1862, 28. I. Nr. 7720 A).

Alig szorul bizonyítékra, hogy nem készült a S. Chiara-templom számára, a melynek 1500 körül készült főoltárába már ennek mestere, Leonardo del Tasso be-

illesztette.¹ Az ugyancsak, még pedig az eredeti felállításban a South Kensington Museumban levő oltárra vetett első pillantás meggyőző erről. Igaz viszont, hogy semmi adatunk sincs a S. Chiara kolostor ágostonrendi apáczái és a Badia benzés szerzetesei közt fennálló összeköttetésre nézve, mely a szentségház átvitelét megmagyarázná. Elrendezésében, felépítésének karcsuságában és sok részletben (csavarszerűen hornyolt oszlopocskák, a talapzat koszorútartó puttói, a frízen cherubfejek gyümölcsfüzérek közt), annak a tabernaculumnak befolyása tűnik elő, a melyet Donatello az Orsanmichele-templom számára, eredetileg Szent Lajos szobrának befogadására készített és a melyben ma a Verrocchio-féle Szent Tamás-csoportot látjuk. Középső részében Bernardo finomabb alakításban ismétli arezzói szentségházának motívumát.² A műnek sok lényeges sajátága megegyezik Rossellino stílusával, a hogy ez kivált érett korának műveiből élénk tűnik. Így az oromban levő Atyaisten hasonlít az arezzói Angyali üdvözlés és a S. Maria Nuova-templom tabernaculum felett levőkre (itt is megvan a köpeny nagy, íves redője), csak a formák és kifejezések hajlékonyabbak mint amott. A sírjából kiemelkedő Megváltó domborműve az ajtó feletti ívmezőben

¹ *Vasari*, IV. 523; *Richa*, Le Chiese fiorentine, Firenze 1754, IX. 85 a S. Chiara-templom építését 1493-ra teszi és *Cinelli*, Le bellezze di Firenze, 1677, 172. l., már említi a főoltár szobrait és domborműveit, melyekről *Bocchinál* még mit sem találunk.

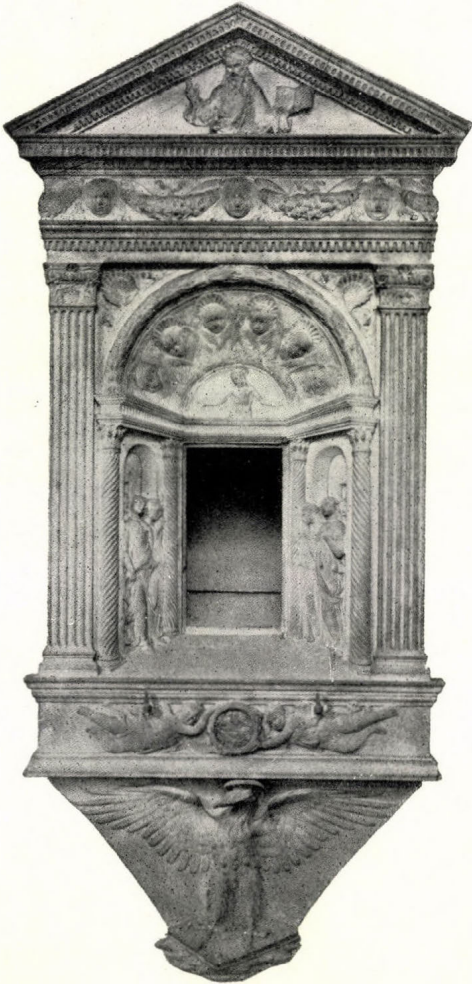
² Figyelemreméltó, hogy Desiderio utóbb a S. Lorenzo-templom szentségoltárán a fölépítésre, sőt a középső részben az architektonikus váz túlkarsú arányaira nézve is mily szorosan ragaszkodott e műhöz. A díszítmények motívumai és kivitele nyomban elárulják, hogy ez a korábbi.

majdnem azonos ismétlése annak, a melyet ugyanily helyen az arezzói szentségházon látunk és ez utóbbiról van átvéve a lunetta feletti archivolt szalagövezte babérfüzére is. Az ennek hajlásában, valamint a frízen levő cherubfejek négyszögű alkata is komoly, részben éppenséggel mogorva kifejezése a Bruni-féle síremléken levő czímertartókra, az empoli Annunziata felső részében levő puttókra és cherubokra, a sienai ajtó frízét díszítő czímertartó angyalokra (l. alább) emlékeztet. Ezek a fejek azonban már sokkal eleve- nebbek és finomabbak, mint az arezzói szentségfülke frízén levő testvéreik. A S. Chiara-féle tabernaculum frízén levő gyümölcsfüzérek teljesen azonos alkatúak és végeik azonkép tokokba vannak foglalva, mint a Bruni-féle síremlék lábazatán levő és a Misericordia homlokzatát díszítő régibb füzérek, sőt az egész fríz-díszítés elrendezése szószerint ez utóbbi helyről van másolva. Az ajtótól jobbra-balra levő, finom mozdulatú, könnyed ruhás angyalok, a kik oly rajongóan tekintenek fölfelé — nem negédes érzelmességgel, mint Desideriónál — közeli rokonságban vannak az arezzói és a S. Maria Nuova-templomban levő szentségházak megfelelő alakjaival, de bensőbb életet élnek. Menten Bernardóra vallanak azonban a jobboldali első angyal felsőruháján ismétlődő, szép hajlású íves redő, a ruhák szegélyeinek „fülei és hurkai“, a melyek első műveit annyira jellemzik és még az empoli Annunziata Máriáján is előfordulnak, utóbb már nem. A jobboldali két angyal kezei is ugyanazok, mint az arezzói két Mária kezei, a Bernardót jellemző túlságos hosszú „kisujjal“. Végre az építészeti részek tagozatainak sajátos meredeksége és helyenkint nehézkessége oly tulajdonság, a mely ugyanígy

fordul elő az arezzói ciboriumon. Egyéb fogyatékoságok viszont, így a csavart oszlopok túl magas fejei, az oszlopok magasságához képest gyöngé architráv, a félpillérfők ügyetlen alkata, — nem felelnek meg teljesen a formák és arányok iránt való ama finom érzéknek, a melynek néhány évvel utóbb oly fényes tanujelét adta a mester a Bruni-síremléken. Mégis, és ámbár az arezzói ciboriumtól idáig ugyancsak nagy a haladás, ezt a művet másnak a firenzei quattrocento vezető szobrászai közül — a mű jelessége kétségtelenné teszi, hogy csak ilyenről lehet szó — nem tulajdoníthatjuk, csak Bernardo Rossellinónak.

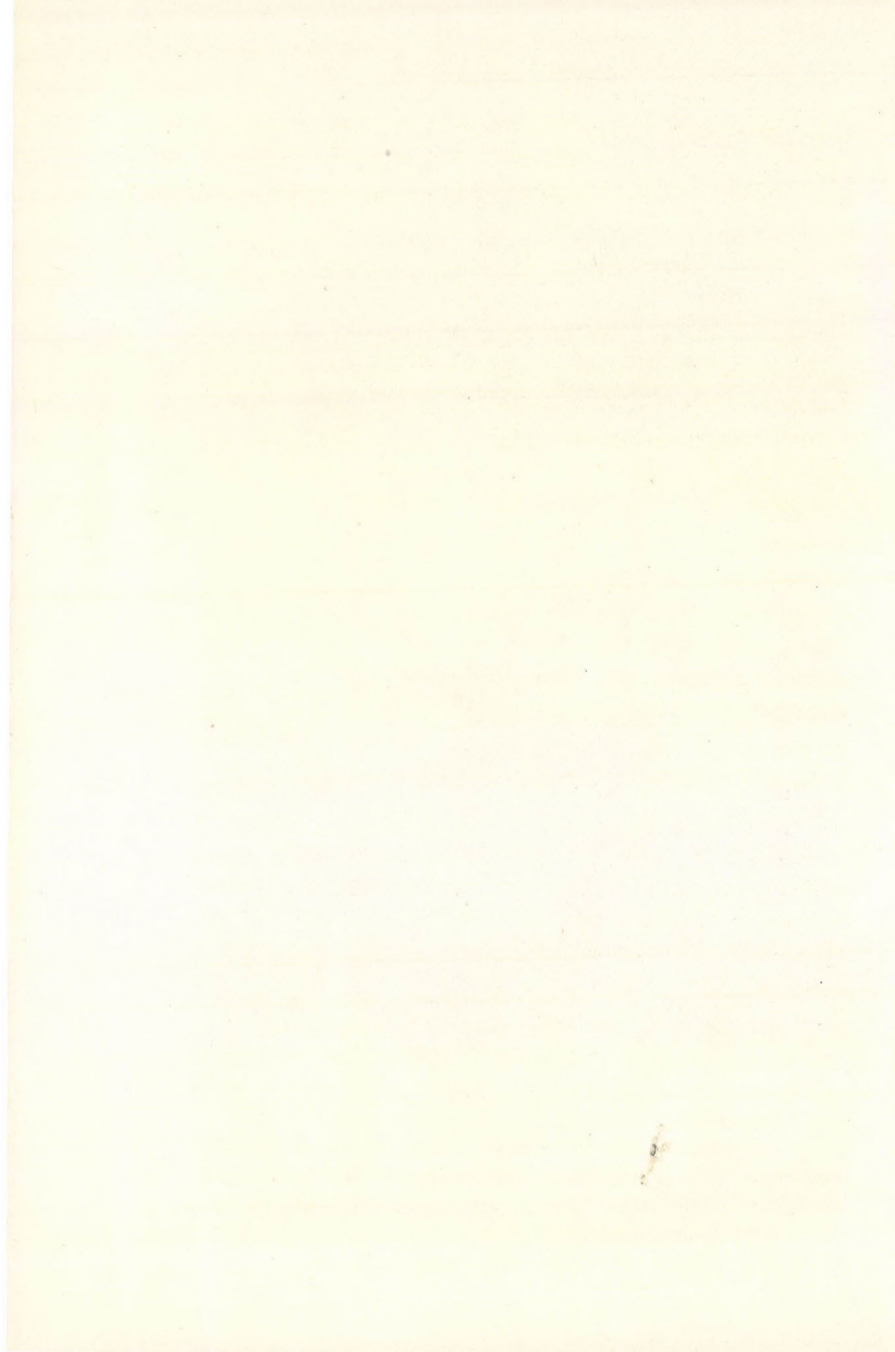
Mint említettük, a Badia számadási könyvében, ámbár ez 1441-ig terjed, a Rossellino nevével kapcsolatos tételek 1437 májusával véget érnek. Sajnos, a következő évek számadásai nem maradtak reánk, de már az is, hogy az Alle Campora kolostor munkáinál Rossellino helyébe már 1437 október 13-tól fogva az egyébként nem ismert „Giovanni d'Antonio scarpellatore e frateglj“ lép, a ki egy munkájával már 1436 november 23-án szerepel a számadásokban, igazolja azt a feltevést, hogy mesterünk 1441 után már nem dolgozott a Badia számára. Sajnos, a következő hat évre teljesen nyomát veszítjük és ha nem tekintjük azt az adatot, hogy 1439 szeptemberében házat vásárol magának, csak az 1443. év elején lép újra elénk, mint azoknak a szakértőknek egyike, a kik hivatva voltak a firenzei székesegyház számára készülő üvegfestményekről és sekrestyefestményekről véleményt mondani. Ebből következtethetjük, hogy időközben tekintélyre tett szert, ha oly korypheusok, mint Ghiberti és Brunelleschi mellett az ő nézetét is hallani kívánták. A következő évben éppen őt bízzák

VI. MELLÉKLET.



Bernardo Rossellino : Márványtabernaculum.

London, Victoria and Albert-Museum.



meg Leonardo Bruni síremlékének elkészítésével, holott e kitüntető megbízásra Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Michelozzo is rendelkezésre állott volna. Valószínű tehát, hogy az előző években nagyobb munkákkal kitüntette magát. De hol sejtethetők, vagy éppen mutathatók fel ezeket?

Rossellino 1457-iki adóbevallása adósainak hosszú lajstromát foglalja magában. Ezek közt a Medici, Tebaldi, Spinelli, Pitti, Strozzi, Pandolfini, tehát a legelőkelőbb családok tagjai is szerepelnek, a kik csak mint megbízók kerülhettek az adósok lajstromába. Némely ilyen megbízás későbbi idejét majd még kimutatjuk; — ezek közé tartozik az empoli Misericordiában levő Angyali üdvözet (1447) is, a melyért a „Compagnia della Nunziata da Empoli“ még nyolcz lírával tartozott — de mások az 1437—1443. évekre mehettek vissza. Ez a feltevés azonban nem visz előbbre, mert az előforduló neveket — igen kevés kivétellel — sem létező szobrászati művekkel, sem ilyenekről szóló tudósításokkal nem tudjuk kapcsolatba hozni. A legtöbbel — 390 lírával — tartozik a selyemszövők czéhe, melynek legjelentékenyebb, akkor folyamatban levő vállalkozásában, a lelenczház építésében Rossellinónak nem volt része.¹ Épp oly kevéssé tulajdonítható neki a czéh egykori házat (a Via di Capaccio és Vicolo della Seta sarkán) díszítő szép czímer, hat geniustól körülvelt tölgyfakoszorújával: a pajkos gyermekekben semmi sincs Bernardo puttóinak tartózkodó komolyságából, — inkább Desi-

¹ A Spedale degli Innocentire vonatkozó építési számadásokat l. *Fabriczy*, Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke, Stuttgart, 1892, 555. s köv. ll. Az ott felsorolt sok név között hiába keressük az övét.

derio iskolája későbbi termékeinek tűnnek fel. Hol keressük azt a művet vagy műveket, a melyeket ily jelentékeny összeggel fizettek meg? Tehetetlenül állunk e rejtélylyel szemben.¹

*

Valóságos szerencse tehát, hogy — ámbár későbbi időből — a mester oly művére mutathatunk rá, melyről eddig azt hitték, hogy el sem készült, azonkívül még három más, eddig névtelen emléket neki, illetőleg műhelyének tulajdoníthatunk. A Milanesi (Documenti per la storia dell' arte senese, Siena, 1854, II. 235. l.) közölte 1446 június 24-én kelt szerződéssel Rossellinónak adták át a *sienai városház Sala del Concistorojában* levő belső ajtó elkészítését: „*facienda tota de marmo [így!] carrarese . . . cum quatuor mediis figuris virtutum cardinalium . . . prout constat per quoddam designum factum per eundem mag. Bernardum Mattei de Florentia*“. Kötelezte magát, hogy 500 líráért az év végéig elkészül vele. Részletképen fel is vett 326 lírát, 7 soldót, míg a hátralevő

¹ A „da Tadeo di Simone da Cangalandi Ll. 32“ tétel arra a gondolatra vezetett, hogy Rossellino készíthette a S. Martino a Cangalandi-templom apsisának burkolatát félpilléres architektúrával és arabeszkos díszű archívolttal (a diadalíven), a melyről az *Arte e Storia* folyóiratban (1891, 65. l.) megjelent adat alapján megemlékeztünk (Repertorium für Kunstwissenschaft, XV. 253. l.). Bernardónak ismert összeköttetése L. B. Albertival, a ki 1432—1466 S. Martino javadalmasa volt, látszólag támogatta azt a föltevést, a helyszíni beható vizsgálat azonban azóta meggyőzött, hogy a két művész egyikének szerzősége se jöhet szóba. A szóbanlevő mű elrendezésének és arányainak ügyetlensége, részleteinek kezdetleges, inkább kivésott, mint plastikus kivitele valami derék falusi kömivestől való és csudálatos, hogy maga Alberti megengedte, hogy ezt a csekély értékű csinálmányt az ő czímerével díszítsék.

részt visszatartották, mert a négy sarkalatos erény félalakjai helyett csak czímert tartó két angyalt faragott a frízbe. Így magyarázzuk azt a széljegyzetet, a melyet a művezető utóbb a szerződésre rávezetett: „Nota, quod non posui pretium, quia dictus magister non fecit debitum suum“ és a mely Milanésit (i. h. és Vasari, III. 97., 2. jegyz.) arra a téves állításra vezette, hogy Bernardo a megbízásnak egyáltalán nem tett eleget.

Műve azonban a helyszínén megvan és — Michelozzónak a S. Croce első keresztfolyosójában levő szép kapuja mellett — legkorábbi mintája annak a típusnak, a hol az ajtó oszlopok és a rajtuk nyugvó gerendázat keretében jelenik meg (fényk. Alinari, 9107. szám). Rossellino szerzősége mellett szól a korinthusi oszlopfeknek kissé merev, schematikus alakítása, mely Brunelleschi-féle mintára megy vissza, még inkább azonban a gerendázatnak, egyes tagok díszítményei kivételével, a Bruni-síremléken levővel való azonossága, a sienai „nép“ czimerpajzsát tartó két genius testvérei azoknak, a kik a nevezett emlék felső befejezését díszítik, végül a fríz sarkain levő két pajzsot (a „község“ címere) díszítő oroszlánok ugyanolyan ábrázolása, mint a Bruni-síremlék tetején levő oroszláné.

Bernardo adósainak 1457. évi fenti lajstromában ez a tétel is szerepel: „dalle redj di messer Orlando Lire 141“. Már Milanési (Vasari II., 460. l. 2. jegyz.) kapcsolatba hozta ezzel az 1455 december 11-én 75 éves korában elhunyt *Orlando de' Medici síremlékét*,¹ a mely a firenzei Annunziata-templomban

¹ V. ö. róla *Litta*, Famiglia Medici, tav. IV. A halálára vonatkozó feljegyzés a firenzei levéltárban levő Libro de' Mortibus

van (jobbra 5. kápolna) és a melyet Vasari Simonénak, Donatello mythikus testvérének tulajdonít (VII. melléklet). A mű beható stílistikai vizsgálata megerősíti Milanesi sejtelmét és Bernardónak biztosítja a quattrocento firenzei síremlékei közül a „fülkés síremléknek“ nevezett typust, a melynek legszebb példáját Gianozzo Pandolfininak (megh. 1456 november 19-én) a Badiában levő síremlékében látjuk. Bernardót illeti meg e typusnak nem ugyan feltalálása — mert erre Piero di Niccolò, a S. Trinità-templomban levő Strozzi-síremlék (1417) mestere tarthat számot¹ — hanem annak harmonikus kifejlesztése és megállapítása.

Hasonló elrendezésűnek kellett volna lennie különben Beata Villana néhány évvel korábbi síremlékének is a S. Maria Novella-templomban. Az 1452 január 27-én kelt szerződés pótintézkedése szerint a sarkophag keretéül elő volt irányozva: „due stipiti di marmo con uno archo su a mezzo tondo . . . scorniciato a modo d'architrave, gli stipiti alti braccia due e

(Medici e Speziali, vol. 244, fol. 102^t): adì 11 dj dicembre 1455 Mess. Orlando de Medicj cavaliere riposto ne Servj. Sirirata: Sepulcrum Orlando Medici Equiti Florent. Clarissimo Civig. De Re P. Benemerito Pientissimi Filii Parenti Optimo Faciundum Curarunt Vixit Ann. LXXV Mens. VI Dies XII. 151 lírát tevő ára helyes arányban van az azonnal említendő Villana-síremlékért, a melyen legalább is kétszerannyi munka volt, kialakított 350 lírához. Egyébiránt lehetséges, hogy a 141 líra csak maradványa volt a síremlékért megállapított összegnek (erre vall az, hogy nem kerek szám).

¹ Piero szerzőségét bizonyítja Palla Strozzi feljegyzése a családi levéltárban lévő jegyzőkönyvében: a 4 d' agosto 1418 ó dato achonto fiorini sei a m^o Piero di Niccolò che fa il cassone di marmo per defuncto Messer Onofrio (l. *Milanesi* kézirati hagyatékában a sienai városi könyvtárban, P. III., 44, fol. 51).

mezzo“, — hasonlóan tehát mint a római S. Maria di Monserrato-templomban levő két későbbi emléken, Franc. de Toletto (megh. 1479-ben) és Gonsalvos de Veteta (megh. 1484-ben) síremlékein. Ez által a függőnyt húzó angyalok gothikus motívumát még inkább összeegyeztették volna a renaissance formaérzésével. utóbb azonban ismét eltértek attól.

Orlando de' Medici síremléke csekély eltérésekkel a Pandolfini-síremlék alakját mutatja: a sarkophag egyszerű golyókon nyugszik; feliratos tábláját két ülő — nem futtában odasiető — puttó tartja és az archivolt az ívmező alján vízszintes sávként folytatódik. Az igen monumentalis compositio épp úgy mester kezére vall, mint a részletek befejezettsége. A mű egyszerűsége mellett minden sikerült rajta, csak némely apró hiány árulja el, hogy a maga nemében első kísérletről van szó, melynél nem nyerhetett minden azonnal végérvényes formákat és arányokat. Így például a lünetta ívének nyílása a sarkophaghoz képest kissé tág és ennek következtében a félpillérek által tagolt talpzatnak is kissé szélessé kellett válnia, továbbá az archivolt vízszintes folytatása, a melyen annak tölgylevélfűzére folytatódik, nincs helyén itt, a hová a félpillérek fölé nyugodt architrav illett volna. De erős monumentalis érzés nyilvánul még a sarkophagban, melynek fedőlapjához pompásan hozzásímulnak a koszorúövezte címerektől kiinduló fűzerek; biztosan és természetesen ülnek a feliratot tartó geniusok, kitünő hatásúak a sarkophag keskeny oldalait díszítő oroslánfejek (a melyek igen hasonlók azokhoz, a melyek a Bruni-síremlék lábazatát díszítik), ámbár — mert csak félig láthatók — decoratív módon inkább csak jelezve vannak. Valóban a formák mesterének

műve az architrav tölgylevélfüzére, a tiszta korinthusi stílusú félpillérfejecskék, a melyek a sienai ajtón levőkkel hasonlíthatók össze, — finom érzésű szem illesztette a vörös márványtáblákat a talapzat félpillérei közé, ezek kiemelése végett! Mert megszívlelendő, hogy mindezek a motivumok itt lépnek fel először és azok, a kik utóbb utánozták őket, lényegileg semmi újat sem adnak hozzájuk. Ezentúl Rossellinóé fog maradni az a csorbítatlan érdem, hogy a „fülkés síremléket“ megalkotta, ámbár Venturi még újabban is (Archivio storico dell' arte V, 378) Francesco di Simone Ferrucci (1438—1493) részére igyekezett azt lefoglalni (ehhez a nézethez csatlakozott Bode is a „Cicerone“ új kiadásában, II. 74 h.).

Rossellino adósainak lajstromában Carlo, *Gianozzo Pandolfini* testvére is szerepel 20 lírával. Igaz, hogy ezt a tételt nem vonatkoztathatjuk Gianozzónak a *Badiában levő síremlékére*, mert ezt, felirata szerint „filii parenti optimo posuerunt“. Minthogy pedig Gianozzo csak az 1456. év végén halt meg, síremléke tehát 1457-ben még csak munkában lehetett, az arra vonatkozó adóssági tétel alig fordulhatna elő az ugyanazévi adóbevallásban. Mindenesetre a mellett szól azonban, hogy a művész a családdal összekötetésben volt és feljogosít arra a kérdésre, vajjon ez az emlék is nem lehetne-e az ő műve (fényk. Alinari, 2055 sz.). Eddig Desiderio valamelyik névtelen tanítványának művét látták benne, míg Venturi (idézett cikkében) igen felületesen megfigyelt állítólagos stílusbeli azonosságok alapján Francesco di Simonenak tulajdonította. Már magában a firenzeieknek a dicsőség iránt való érzékeny érzéküknél fogva az is több mint valószínűtlen, hogy olyan előkelőségek, mint Orlando de'

Medici és Gianozzo Pandolfini emlékének megörökítését a tizennyolczéves ismeretlen kezdőre bízták volna, az elsőnek emlékére nézve pedig a fenti elemzés kiderítette, hogy az Rossellino műve, míg a Pandolfini-síremlék behatóbb vizsgálata arról fog meggyőzni, hogy ez sem tulajdonítható Francesco Ferruccinak.

Művészi egyénisége, a mennyire azt feltétlenül hiteles művei, a fiesolei Badiában levő faragványok¹ és a bolognai S. Domenico-templomban levő Tartagni-síremlék alapján megállapíthatjuk — mert ama művek lajstroma, a melyeket legújabbán oly bőkezűen tulajdonítottak neki, alapos rostálást igényel — a technikai kivitel lélektelen raffináltságában éri el tetőpontját. Ezzel — a mennyiben, mint a Tartagni-emléken, idegen minta bár értelmetlen utánzása nem forog fenn — az építészeti váz szerkesztésében a helyes elrendezés és arányok iránt való érzék határozott hiánya és éppen nem finom, sőt éles és kemény tagozás párosul (l. a fiesolei Badia kereszthajójának ajtait, fényk. Alinari, 3232. sz.).

Mindezek ellenkezője tünteti ki a Pandolfini-síremléket, a melynek tulajdonságai nehézség nélkül beleilleszkeudnének Rossellino művészetének jellemébe. Mégis némely részlet arra indít, hogy Desiderio műhelyének, vagy éppen magának a mesternek tulajdonítsuk. A lünetta ívének egyes csokrokba kötött gyümölcsfüzére, valamint zárkövének akanthuslevele majdnem teljesen egybevág a Marsuppini-síremlék (megh. 1455-ben) illető részével, míg Rossellinónak a sienai

¹ Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke, Stuttgart, 1902, 602. l.

ajtón levő hasonló gyümölcsfüzére mégis eltérő jellegű és Ferrucci csupa egyenlő vastagságban füzött füzért farag. A félpillérek finom hüvelyes fejei teljesen megfelelnek annak a szeretetnek, a melyet Desiderio e díszítő motívum iránt táplál, — hiszen majdnem valamennyi művén alkalmazza, míg Rossellino jobban szereti az acanthus-oszlopfejet és a hüvelyes palmetta csak egyetlen egyszer fordul elő nála, a Bruni-síremlék frizén. A felíratot tartó puttók továbbá fürtjeiken a fűró bőséges használatát mutatják és ezzel Desiderio virtuos módjára bánt, míg Rossellino sohasem alkalmazta (Ferrucci is ismerte, de puttói egészen más jellegűek, l. a Tartagni-sír emléket). Végül a sarkophag-lábnak használt delfinek pittoreszk formája sokkal inkább megfelel Desiderio díszítő kedvének, mint Bernardo szigorú, monumentalis felfogásának. Ferrucci, ki sohasem alkotott ilyen friss dolgot, szóba sem jöhet.

*

A Pandolfini-empléknél nagyobb jogosultsággal hozható Rossellinoval a síremlék-szobrászatnak egy másik alkotása összefüggésbe: *Boldog Lorenzo Pisano da Ripafratta síremléke a pistojai S. Domenico-templomban.*¹ Tevékeny emberszeretetnek szentelt élete után 1457 szeptember 28-án, 98 éves korában hunyt el a jámbor dominikánus és a város közköltségen való temetésén kívül síremléket is megszavazott számára. A székesegyház építésvezetősége, melynek e célra 300 lírát kellett folyósítania, oly pontosan eleget tett ennek, hogy a holttestet már egy éven belül (1458 szeptember 26-án) átvihették új sírjába.

¹ L. P. Vinc. Marchese, Scritti varii, Firenze, 1855, 153. l.



Bernardo Rossellino : Orlando de' Medici siremléke.
Firenze, Annunziata templom.

Sajnos, az egykorú okmányok nem tartották fenn a síremlék mesterének nevét,¹ de már Bode, ki a művet a „Cicerone 5. kiadásában (II, 386. l. jegyz.) a művészeti irodalomba bevezette, „az elhunyt nemes szobrában, mely alakjával és az angyaloktól tartott feliratával a Bruni-síremlékéhez hasonló sarkophagon nyugszik“, Rossellinóval való rokonságra utalt. Elsősorban megjegyzendő, hogy az emlék csak 1641-ben került a homlokzati fal belső oldalán, a kaputól jobbra elfoglalt régi helyéről mai helyére, a jobboldali falra, a szószék alá. Ezzel magyarázható meg mai kopár elrendezése: a szélességnek feléig a falba eresztett sarkophag fedőlapján nyugszik a halott alakja, a mely felett a falban lapos, fülkeszerű mélyedés van (fényk. Alinari, 10,185. szám.). Eredetileg fresco egészítette ki az emlék hatását. A sarkophag felett a *beato* képe volt látható, a mint — a köpönyeges Mária módjára — csuháját oltalmazólag terjesztette ki a város és lakói fölé. Kétségtelen, hogy az emléket és frescót festett architektonikus keret foglalta egybe.²

¹ A dr. Alberto Chiappelli által a mi részünkre szülővárosának levéltáraiban végzett kutatás a S. Domenico-templom halottaskönyvében (a Forteguerrri-könyvtárban) csak a fönne közölt adatokat eredményezte. Sem a város végzései (a városi levéltárban), sem a székesegyház gyűlési számadáskönyvei (a püspöki levéltárban) nem tartalmaznak semmiféle följegyzést, a mely a szóbanforgó tárgyra vonatkoznék.

² *Dondori*, Libro della Pietà di Pistoja, Pistoja 1666, 248. l.: Fu tumulato in un sepolero di marmo nella chiesa di S. Domenico, a man sinistra vicino alla porta principale, murato nella parete e dipintovj sopra la sua immagine con la cappa a padiglione con intento che tenga sotto la sua protezione in cielo quella città, alla quale tanto aiuto diede . . . Nel 1641 l'arca fu trasferita, per dar luogo all' ordine delle cappelle

Az elhunyt szobra a maga nemes igénytelenségében Rossellino művészetének bélyegét viseli magán (összehasonlítandó különösen Filippo Lazzariéval, ennek néhány évvel későbbi epitaphiumán ugyanott, a melyen csakis a szobrot és a compositiót tartjuk Rossellino művének, v. ö. fényk. Alinari, 10,186 és 10,187. sz.) és a sarkophag is a Bruni-síremléken levőt követi, míg az annak mellső oldalát díszítő két angyal semmikép sem lehet tőle való. Sokkal ügyetlenebbek mozdulatukban, esetlenebbek formáikban (a jobboldali szinte valami Herakles-puttóra hasonlít!) és kifejezésük, valamint a haj ábrázolása egészen más, mint Rossellinónál. Méretüknek a feliratos táblához való elhibázott aránya és a táblának ügyetlen formája ellentmond annak a finom arányosságnak, a melylyel nála találkozunk. A munkának ezt a részét valamelyik segédjének engedhette át a mester és ugyanazt ismerjük fel egy másik művön, a mely ugyanabban az időben keletkezett és a melylyel a Rossellinóval és műhelyével összefüggésbe hozott síremlékek sorát lezárjuk.

Ez *Neri di Gino Capponi*, az anghiari csata (1440) győzedelmes vezérének és — Cosimo de' Medici után — a város legbefolyásosabb polgárának (megh. 1457 november 22-én) *síremléke a firenzei S. Lorenzo-templomban* (a jobboldali kereszthajó utolsóelőtti kápol-

sotto il pulpito; e se ne celebrò strumento pubblico per rogito di Ser Giovanni Migliorini, a 18 di Ottobre. — Sajnos, dr. Chiappelli fáradozásának, nem sikerült az itt említett okiratot a pistojai levéltárban megtalálni. A fentiek értelmében helyesbítendőek azok a téves adatok, a melyeket *G. Tigri*, Pistoja e il suo territorio, Pistoja, 1854, 288. l. a síremlék áthelyezéséről közöl.

nájában, fényk. Alinari, 2375. szám). Bode, a ki először ismertette a „Cicerone“-ban (5. kiad., 146. és 388. l.), úgy említi, hogy „Rossellinóval rokon és okirati forrás szerint Simone di Neri de' Bardi műve“. Ily nevű szobrászt egyáltalán nem ismerünk és ha a „Neri“ név tévedésből került volna oda „Niccoló“ helyett (a hogy a 146. lapon ugyan e műre nézve csakugyan áll), akkor Donatello Vasari-féle apokryph testvérével lenne dolgunk és az *okirati forrás* reá vonatkozólag még kevésbé lenne lehetséges.

Bármint áll is a dolog, az emlék készítője annyiban kétségkívül Bernardo műhelyéhez tartozik, hogy a két putto, a ki a sarkophag mellső oldalán az elhunyt képmás-medallionját tartja, ugyanarra a mesterre vall, a ki Fra Lorenzo Pisano síremlékének geniusait faragta. Igaz, hogy itt a formák kimunkálása nem oly kemény és túlzottan éles, — bizonyára a Capponi-emlék előnyére. Az arczkifejezésben, a haj elrendezésében a kettős áll sajátos alkatában, a szárnyak alakjában és részletezésében azonban oly közeli megegyezések mutatkoznak, hogy a két mű készítőjének azonosságában alig lehet kételkedni. Mintha még az is szándéka lett volna, hogy a bal- és jobboldali angyalokat itt és amott arczkifejezésükben lehető hasonlóan ábrázolja! Szinte önkénytelenül Bernardo két testvérének valamelyikét keressük benne, hiszen Bernardo abban az időben egy műhelyben, együtt dolgozott testvérével. Alighanem Giovanni volt, az, a kire Bernardo halála után reabízzák Filippo Lazzari síremlékének befejezését, Pistojának ugyanabban a templomában (a szerződésben második helyen említett öcsce, Antonio mellett, noha azután főleg ez készítette el a munkát). A Capponi-síremlék sarko-

phagjának felső szegélyén indokolatlanul zsúfolt profilok azt mutatják, hogy Bernardónak, a kinek oly erős érzéke volt az architektonikus formák helyes alkalmazása iránt, nem volt része benne. Neri profilkép-mása viszont egyrészt a dombormű feltételeinek és hatásainak oly finom megértésével, másrészt oly biztos valóságossággal készült, hogy magának a mesternek becsületére válnék és mindenestre az egész mű fénypontja.

Habozva soroljuk végül az utóbbi két műhöz *Gemignano Inghirami* prépost és protonotarius (megh. 1460 július 24-én) síremlékét a *pratói S. Francesco-templomban* (fényk. Alinari, 10,057. sz.). Az elrendezésben teljesen követi Ripafratta síremlékét, minthogy azonban a halottnak szőnyeggel letakart ravatalon nyugvó szobrán kívül egyéb alakos faragványt nem foglal magában — a sarkophag mellső oldalát csak címerek és a feliratos tábla, körülötte lebegő szalagokkal töltik ki, a Ripafratta- és Capponi- emlékekkel nem hasonlítható össze. Mégis úgy tűnik fel előttünk, mintha a faragás módja és a márványfelületeknek ez által előidézett színezete itt és a pratói síremléken igen közel állana egymáshoz. Inghirami alakja és a fej kifejezésteljes ábrázolásával alig marad el Neri Capponi finom profilképe mögött és a ránczvetés egyszerűségével, valamint a kezek elhelyezésével és formáival Ripafratta szobrához csatlakozik, míg a ravatalozás pompásabb módját az elhunyt egyházi méltósága kívánta meg. Így tehát Inghirami síremlékét is a Rossellino-féle műhelynek kell tulajdonítanunk. Nem lenne az első eset, hogy kivált vidéki városokban, a melyek művészeti igényeiket kívülről kénytelenek fedezni, egy sikerült megrendelés másikat von maga

után. Bernardo közreműködése eleve ki lenne zárva, mert ő 1460 óta Pienzában időzött. Nagyon lehetséges viszont, hogy Antonio volt a sírszobor szerzője. A ravatalterítő mustrája és elrendezése ugyanolyan, mint a portugali bíboros síremlékén a san-miniatói templomban és az a feltevés, hogy éppen ez a sikertült pratói munka 1461-ben, tehát kevéssel annak befejezése után ama jelentékenyebb megrendelést szerezte meg számára, legalább is nem valószínűtlen.

Giovanni Dalmata.

(Újabb adatok a mester életéről és művészetéről.)

Mióta H. von Tschudi alapvető tanulmányában (Giovanni Dalmata. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen IV. 169. l.) az addig csak névszerint ismert mester délszláv eredetű, de művészetének jellemében és hatáskörében teljesen olasz művészi egyéniségét a homályból felszínre hozta és jellemző vonásaiban meghatározta, tudásunk — sem műveire és ezek művészeti jellegére, sem Giovanni Dalmata élete folyására nézve — nem gyarapodott lényegesen. Az egyetlen újabb eredmény Schmarsow szerencsés megállapítása, mely szerint a vicovarói S. Giacomo templom faragványai a mester vésője alól kerültek ki, a miről alább még bővebben lesz szó.

E. Müntz¹ közlése alapján úgy látszott ugyan,

¹ Chronique des arts, no 41 du 31 déc. 1892, p. 325: Ce n'est pas une information définitive que j'apporte ici, mais une simple piste que j'indique à mes confrères les fureteurs. Ces jours-ci, en parcourant le livre sur la Cathédrale de Sebenico du chanoine Ant. Fosco, publié en 1873, je tombai sur ce passage (p. 17): „La presenza di Giorgio da Sebenico a Roma nel 1470, viene constatata ancora dal racconto della vita di certo Giovanni, scultore da Trau, domiciliato a Roma, il quale un anno dopo lavorava il monumento di Paolo II.; in cui si legge che nella suindicata epoca Giorgio trovavasi a Roma.“

mintha egészen váratlan, előreláthatólag mindkét irányban fontos forrás tárult volna fel a művész önéletírásában, ámbar ezt előzőleg még hazájának, vagy Olaszországnak valamely levél- vagy könyvtárában fel kellett volna fedezni.

Közelebbi vizsgálat alkalmával kitűnt azonban, hogy a francia kutató megjegyzése modern eredetű irodalmi utalásnak a befejező mondat önkényes hozzátoldása által lényegesen megváltoztatott, pontatlan fordítása téves értelmezésén alapul és hogy amaz életrajzi emlék állítólagos létezése nem egyéb tévedésnél. A jelzett utalás ugyanis Ivan Kukuljevic Sakcinski-nek¹ a délszláv művészekről szóló lexikonában fordul elő, melynek adatait Fosco kifejezetten forrásul nevezi meg, midőn Giorgio da Sebenicóról, szülővárosa székesegyházának építőjéről, ír. A szóban levő passus a következő: „A dalmát traui eredetű János, a híres szobrász életéből, a ki egy évvel utóbb (miután Giorgio da Sebenico 1470-ben Rómában volt) II. Pál síremlékét készítette, tudjuk, hogy akkortájt Rómában tartózkodott. Lehetséges, hogy mesterünk (t. i. Giorgio), utazása ezzel a körülménnyel (t. i. II. Pál síremlékének készítésével) van összefüggésben, de semmiféle adatot sem találunk arra nézve, hogy ő (t. i. Giorgio) Rómában dolgozott valamit.“

Cette note qui nous fait connaître le lieu de naissance de Jean Dalmate, nous apprend en outre l'existence, à Zara ou dans quelque bibliothèque des environs, d'une biographie probablement manuscrite et inédite de cet artiste. Avis aux chercheurs.

¹ Stovnik Umjetnikah Jugoslavenskih. U Zagreb god. 1859. A német kiadás czime: *Leben südslavischer Künstler von Ivan Kukuljevic Sakcinski*. Aus dem *Slovník umjetnikah jugoslavenskih* (Lexikon der südslavischen Künstler) im Auszuge von H. J. und J. B., nebst Ergänzungen des Verfassers selbst,

Az elől említett „élet“-szó tehát nem vonatkozik Dalmatának valami önéletírására, hanem egyszerűen a Giovanni Dalmatáról szóló életrajzi feljegyzésre, mely Kukuljevic művében Giorgio da Sebenico (Juro Matejevic) életírását Duknovic János czímszó alatt megelőzi.

Ha ezek szerint végleg le is kell mondanunk az állítólagos önéletrajzról, mindazonáltal E. Müntz feljegyzése volt az, a mely a jelen tanulmány szerzőjét közvetlenül arra indította, hogy elsősorban is megismerkedjék azzal a forrással, a melyből Müntz merített, hogy annak nyomait visszafelé kövesse.¹ Ezek azután elvezették Fosco forrásához, a délszláv művészlexikonhoz. Ennek fáradhatatlan szerzője, a ki azonban — sajnos — túlságosan magasztalja néptörzsének művészi szellemét és dicsőségét, Giovanni Dalmata életrajzát is adja.

A következő tanulmány első része részben a Kukuljevic által nyújtott anyag és ennek módszeres kihasználása révén feltárult egyéb források értékesítésén alapul. Ennek segítségével sikerült a művész pályafutásának legalább egy epizódját, ha nem is teljesen felderíteni, legalább tisztázni, míg a tanulmány második része Giovanni Dalmata eddig ismeretlen egyik művével, valamint néhány egyéb, kevésbé ismert munkájával foglalkozik.

aus dem Kroatischen ins Deutsche übertragen. Heft 1—5. Agram 1865.

¹ *Ant. Fosco*-nak időközben II. kiadásban megjelent könyvéről: „La Cattedrale di Sebenico ed il suo architetto Giorgio Orsini detto Dalmatico Sebenico 1893“ szerző annak idején a *Repertorium für Kunstwissenschaft* XVII. köt.-ben 206. stb. I. részletesen beszámolt.

I.

Már Magyarország régibb történetírói — Feszleről kezdve — az alább közelebről vizsgálendő forrás alapján tudtak róla, hogy Mátyás király budai palotája, továbbá székesfehérvári, visegrádi és más kastélyai szobrászati díszítésében kiváló része volt a dalmáciai Traüből származó János mesternek. De közülök egyiknek sem támadt az a gondolata, hogy a művészt azzal a Giovanni Dalmatával azonosítsa, a ki a XV. század harmadik negyedében Rómában és környékén működött. Ez az érdem elsősorban Ivan Kukuljevicet illeti,¹ a kit erre az egykorú történetírónak, Tuberónak elbeszélése vezetett.

Ama bizonytalan állapotokat, melyeket Mátyás király folytonos hadviselése és az országon kívül való

¹ Feltűnő, hogy a Mátyás király művészeti törekvéseit ismertető magyar írók közül (Pulszky, Ipolyi, Nagy, Fischer, Fraknói, Vaisz, Csánki, Pasteiner) szerzőnket e tekintetben senki sem előzte meg, sem közvetlen követője nem akadt. A legtöbbben közülök nyilván nem ismerték munkáját és csak a két legutóbbi vette kétségkívül tőle át a szóbanforgó azonosítást, melyet Müntz is egy újabb közlésében (Chronique des Arts no. 9. du 29 Février 1896 p. 78) a „Horvát Encyclopaediá“-ban ugyancsak Kukuljevictől megjelent vázlat alapján átvesz. Tubero közlését a Fischer-féle „Mathias Corvinus und seine Bibliothek“ Wien, 1878, 12. 1. kivonata alapján foglalja össze, úgy látszik tehát hogy sem az eredetit, sem Kukuljevic munkáját nem ismeri. — Midőn Müntz czikke megjelent — 1895—96 telén — a jelen tanulmányban közreadott okmányyszerű anyagot a vatikáni könyvtárban, mely hála Fraknói püspök fáradozásainak és áldozatkészségének, a magyar történelemre vonatkozó forrásműveket is majdnem hiánytalanul tartalmazza, már összegyűjtöttük volt. Egyéb munkálatok mindmáig késleltették anyagunk közzétételét.

hosszas időzése előidéztek, valamint némely főurak túlkapásait ecsetelve, Tubero elmondja, hogy a király Joannes Dalmatát — e név alatt mutatja be őt — a híres szobrászt, kárpótlásul a részére készített kiváló művészeti alkotásokért nemesi rangra emelte s a Száva partján kastélyt és birtokot ajándékozott neki. A vranai erőszakos johannita perjel azonban birtokáról elűzte, úgy hogy a művész magának királyi pártfogójának bőkezűségében kételkedett és fáradtságának jutalmát elveszítette. A történetíró emlékiratai 3. könyvének ide vonatkozó részében¹ így szól:

§ X. Joannes Dalmata, sculptor illustris, regia munificentia eluditur. — Erat in Hungaria, quo tempore haec gerebantur, Joannes Dalmata, illustris sua aetate sculptor. Hunc rex Mathias Corvinus, cum ei ex quibusdam eximiis operibus, iussu ipsius factis, multum auri deberet, castello quodam, ad Savum amnem posito, una cum agro satis lato, et frequentia colonorum instructo, ne pecuniam, cuius semper fere ob ingentes sumtus erat indigus, muneraret, dona-

¹ *Ludovici Tuberonis, Dalmatae Abbatis, Commentariorum de rebus suo tempore, nimirum ab anno 1490 usque ad a. 1522 in Pannonia et finitimis regionibus gestis Libri XI., közzétett J. G. Schwandtnernél: Scriptorum rerum Hugaricarum etc. Vindobonae 1446 t. II. p. 107—381.* A mű először nyomatott 1603-ban Frankfurt a. M.-ban Adalarius Cravelius által egy azóta elveszett kézirat után, utoljára Raguzában, 1784-ben. A bécsi kiadás előszavában a szerzőről ez áll: Gente is Dalmata fuit dignitate Abbas; verum quo loco cuique ordini praefectus ignoremus necesse est, quando ipse quidem nihil, quod sciamus, ea de re litteris prodiderit, apud scriptores autem alios alium de eo silentium, si Istvanffyum excipias, qui initio Libri Quinti tamquam ob iter eius meminit. Primus certe eius editor, Adalarius Cravelius nihil reperit, quod sive de speciali eius patria, sive de dignitatis habitu lectores suos docere potuisset.

verat sive cupiens hominem ex opifice in equestrem dignitatem provehere (magno enim studio ille rerum ferebatur obscura illustrandi), sive ambiguae possessionis donatione, ut erat ingenio callidus, opifici imponens, pecuniis suis parcere voluerit. Igitur ubi sculptor animadvertit, regis beneficium sibi ereptum esse, simulque mercede debita se fraudatum, quippe hunc quoque Prior (Varanensis,¹ Bartholomaeus Berislavus, (kinek erőszakoskodásait Tubero az előző paragraphusokban tárgyalja), castello de improviso occupato, possessione sua expulerat, coepit non modo de adversarii iniquitate conqueri, sed et regis Matthiae liberalitatem suspectam habere, quasi subdola largitione esset circumventus. Ex profecto, si rex alienum patrimonium in sculptorem, cui ingentem pecuniam debebat, sciens contulit, non immerito fraudis est suspectus: quandoquidem de regio, non autem de alieno, et suae fortunae congruens merces sculptori erat solvenda; eo magis, quia praedium, castello et colonis instructum, non opifici sed equiti convenit, qui scilicet antiquo regum instituto militare cogitur, et regnum ab hostibus armis tutari. Quocirca maxime accusandi videntur horum temporum quidam reguli, qui supra quam decet his, quibus minime convenit, largos sese interdum exhibent, cum in remunerandis militaribus viris, ac de se bene meritis, mirifice parci sint.

¹ Auranea (Vrana) sacerdotium est peropulentum, ordinum Rhodiorum equitum sacrum (M. Brutus, Hungaricarum rerum Libri XX (kiadatott 1574-ben) a „Monumenta Hungariae historica“, Scriptores részében t. XII. 5. l.) Ez a Johannitatep La Vrana, három mértföldnyire délkeletre Zárától, Luciano és Francesco Laurana szülőföldje. (V. ö. Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsamml. 1899, S. 29 Anm. 1.)

A kritika általánosan elismeri történetírónk lelkiismeretes, szorgalmas kutatását és ennek folyománya-ként kiváló szavahihetőségét.¹ A mi esetünkben minden kételyt eloszlat, hogy szerencsés véletlen folytán a Giovanni Dalmata ügyre vonatkozó eredeti levelek fennmaradtak. Az első, a királynak a művészhez 1488 július 25-én intézett adománylevele, magának Kukuljevic Ivánnak birtokában volt és többször idézett lexikonában szószerint lenyomatott.² Ottani teljes szövege alapján a következőkben adjuk:

Nos Mathias ecc. Memorie commendamus — Quod nos ad singulare illud ingenium preclaramque artem fidelis nostri Magistri Joannis Duknovich de Tragurio, Statutarii sive marmorum Sculptoris, debitum ut decet respectum habentes, et quibus non modo hic apud nos, verum apud reliqui quoque orbis Principes insignem laudem meruit et gloriam, considerantes etiam quam utilis nobis in effingendis expoliandisque statuis futurus sit et quantum nominis etiam sua arte et

¹ Első kiadója Cravelius, azt mondja róla: Ludovicus Tubero, qui res gestas et memorabilia, quae suo tempore . . . evenerunt, summa fidelitate et diligentia recensuit (Schwandtnernél, i. m. II. 109.) és Bél Mátyás, a kiváló magyar oklevél-kutató így ítél róla: Scriptor scitus ac gravis atque, si invectiones in sui ordinis demas, nulli scriptorum Hungaricorum secundus . . . Id expertae veritatis est omnino, historiam, quam post se relinquit auctor, pro rerum indole ex vero scripsisse et graviter. Quibus rebus, uti laudem famamque integritatis, quae in historico virtus esse praecipua debet, apud bonos quosvis retulit, ita sunt hodieque non pauci, qui haud potuerunt scribendi eius libertatem aequo animo ferre (Schwandtnernél t. II. p. IX. stb.)

² A német kiadás I. füzetének 70. l. Az eredeti a szerzőnek egyéb irodalmi hagyatékával együtt bizonyára a zágrábi délszláv Akadémia tulajdonába ment át.

industria in similibus operibus ad nostram et totius Regni nostri gloriam adjiciatur, et quid item fame et laudis rerum felici Marte gestarum nobis ydem huiusmodi suis operibus vel post cineres laturus sit et relinquat, horum igitur intuitu virtutum Castellum Maykovez vocatum in comitatu Crisiensi habitum, quod alias a manibus quorundam subditorum nostrorum propter notam quandam infidelitatis quam per id temporis manifeste incurrisse demonstrabantur armis expugnari feceramus, et quod tandem tamquam optimo iure ad nos devolutum, ob fidelia et multiplicia servicia fidelis nostri Egregii Blasii de Raska provisoris curie Castri nostri Budensis etc. eidem perpetuo possidendum contuleramus, quodque postea per quandam constitutionem per nos cum eodem Blasyo factam rursus ad manus nostras recepimus, simul cum villis possessionibus etc. — memorato Magistro Johanni, suis heredibus et posteritatibus universis de consensu et beneplacita voluntate Illustrissime Domine Beatricis Regine consortis nostre carissime de manibus nostris regiis dedimus, donavimus et contulimus etc. etc. Datum in Arce nostra Viennensi in festo beati Jacobi Apostoli anno Domini 1488.

A fentebbi királyi ajándéknak Dalmata javára történt hatósági beiktatására vonatkozó eredeti okmányt, a melyet a csazmai káptalannál, mint hiteles helyen helyeztek el, Kukuljevic bizonyára ismerte, mert ha említett művében (70. l.) nem is idézi szószerint, de közli a datumot, a tizenegyezer vértanú szűz ünnepét megelőző vasárnapot, vagyis 1488 okt. 19-ét. Megnevezi a királyi küldönczöket, György kanonokot és Nicolaus de Kamorja bírót, végül több tanut sorol fel, a ki az ünnepélyes beiktatásnál jelen volt, a nélkül azonban,

hogy az okmány hollétéről közelebbi adattal szolgálna.

Művésziünk azonban nem élvezhette zavartalanul új birtokát. A vránai perjel által ellene intézett erőszakosság előtt, melyről Tubero emlékszik meg, a korábbi tulajdonosok, a kik birtokukat — miként erről az ajándékozó okmányból értesülünk — hűtlenség miatt vesztették el, ellene igényt emeltek. Kitűnik ez az alábbi királyi leiratból, a mely 1489 július 8-ról van keltezve, tehát nem is egy teljes évvel az ajándékozás után kelt. A leirat Dalmatát megerősíti a neki adományozott birtokban és mindazokat, a kik arra jogot tartani véltek, a király, illetőleg utódjai ellen utasítottak perre, mint Maykowecznek előbbi tulajdonosa ellen. A királyi leirat így szól:¹

Mathias dei gracia Hungarie Bohemieque Rex necnon Dux Austrie etc. Fidelibus nostris magnificis futuro palatino necnon comiti Stephano de Bathor Judici curie nostre et wayvode nostro transilvano. Item egregio Thome Dragfy personalis presentie nostre locum tenenti necnon Bano vel Vicebanis regni nostri Slavonie, preterea comitibus vel vice comitibus ac electis Juratis Nobilibus quorumlibet comitatum, cunctis etiam alijs Regni nostri Judicibus et Justiciariis ecclesiasticis videlicet et secularibus presentibus et futuris presentium noticiam habituris salutem et gratiam. Quia nos certis bonis respectibus rationabilibusque ex causis

¹ Először lenyomatott Fejér Gy.-nél, Croatiae ac Slavonie cum regno Hungariae nexus et relationes. Budae 1839, p. 78; majd helyesebben a gróf Draskovich-féle trakostyáni családi levéltárban őrzött eredeti után a Hazai Oklevéltárban 1234—1536. Nagy E. és társaitól, Budapest, 1879, 439—441. I. Kukuljevic Fejér alapján nem egészen szószerint idézi az okmányt.

cupientes prout tenemur nobis sincere dilectum Nobilem magistrum Johannem de Tragurio, Statuarium sive marmorum sculptorem in quieto tutoque et pacifico castelli Maykovez in Regno nostro Sclavonie in comitatu Crisiensi habiti, universarumque pertinenciarum suarum iam pridem memorato Magistro Johanni ex rationibus et causis in litteris nostris donacionalibus superinde confectis et expressatis (sic!) de manibus nostris regijs donato conservare et nomine tutorio eundem quietum et securum reddere — universas causas et lites, si que forte occasione ipsius castelli aut suarum pertinenciarum contra eum mote essent vel temporum in processu coram vobis vel altero vestrum per quospiam emergerentur, — In nos successoresque nostros reges suscepimus suscipimusque per presentes, ita videlicet quod si quippiam aliquid juris circa ipsum castellum habere sperarent litesque adversus ipsum magistrum Johannem eiusdemque heredes movissent vel movere vellent, hij non contra eundem sed contra nos successoresque nostros agere atque nos et ipsos successores nostros requirere et causam suam persequi debebunt, quibus omnibus nos intra et extra Judicium respondere et Juri stare volumus et ad respondendum nos paratos offerimus. Mandamus idcirco Fidelitati Vestre presentium serie firmiter, quatenus a modo in posterum causae (sic!) huiusmodi si que forte coram vobis vel in Judicio vestro per quospiam contra eundem magistrum Johannem pretextu ipsius castelli aut suarum pertinenciarum mote essent vel deinceps moverentur coram vobis, acceptare vel in illis procedere nullo modo debeatis. Nos enim, ut promisimus, omnibus actoribus in Judicio et extra respondere et causas suas Juris

ordine et Justicia mediante defendere volumus. Quo circa ex nunc Fideli nostro egregio Benedicto Borsway moderno directori causarum nostrarum futurisque earundem causarum nostrarum directoribus harum serie strictissime precipimus et mandamus ut causas factum dicti castelli et suarum pertinenciarum tangentes ubique tueri et defendere atque actoribus respondere debeat et teneatur sui que successores debeat et teneantur, presentibus perlectis exhibenti restitutus. — Datum Bude feria sexta proxima post festum visitationis Beate Marie virginis (8. Juli), Anno domini Millesimo Quadringentesimo octogesimo nono, Regnorum nostrorum Anno. Hungarie etc. tricesimo secundo, Bohemie vero vigesimo primo.

Mathias Rex manuppr.

Ad relacionem magistri
Francisci prepositi Eccl. Budensis etc.

Mátyás király a következő év tavaszán (1490 április 6.) meghalt; nemsokára rá a vranai perjel hatalmába kerítette Maykowecz várkastélyt (miként Tubero feljegyzi) és szegény művészünk királyi adomány- és oltalomlevelek daczára a rövidebbet húzta.¹ Bizonyára nemsokára ezután elhagyta tevékenységének eddigi, számára oly hálátlan talaját és visszatért Olaszországba, annál is inkább, mert Mátyás halálával, annak

¹ Okmányszerűleg be van bizonyítva, hogy Maykovecz birtoka 1490 után Várady Mátyásnak, a kalocsai érsek testvérének tulajdonába jutott, a ki azt 1498-ban 1200 aranyforintért Berislavus Ferencznek — bizonyára a vranai perjel egyik rokonának — eladta. V. ö. Csánki Dezső, Körös-megye a XV. században. Akadémiai Értekezések a történeti tudományok köréből. XV. köt. 12. füz. 38. l. Budapest, 1893.

jámbor és nemtörődöm utódja, Ulászló király alatt az egész renaissance dicsőség egyszerre megszűnt és annak alkotásai a törökök betörése következtében csakhamar elpusztultak.

*

Miután Dalmatának a budai királyi udvarnál eltöltött nyilván hosszú évekre terjedő tevékenysége kétségen felül áll, az a legközelebbi kérdés merül fel, vajjon tulajdoníthatunk-e mesterünknek — akár biztonsággal, akár némi valószínűséggel — valamit azokból a szobrászati művekből, a melyek Mátyás király aegise alatt az ő építkezéseinek díszéül keletkeztek?

A nagy uralkodó egykorú és kevéssel későbbi történetírói és dicsőítői, mint Galeotto Marzio, Bart. Fonzio, Naldo Naldi, Bonfinius, Oláh Miklós, Istvánfi Miklós stb. — csak nagyon felületes tudósításokat nyújtanak e tekintetben. Legkimerítőbben ír még Bonfini (megh. 1502) *Decadeseiben*, melyeknek megírását — 1484-ben Magyarországra hivatván — rögtön megkezdte, de csak Mátyás halála után fejezte be. Sajnos, ő sem említi meg a művek alkotóit, mint a felsorolt szerzők egyike sem, az utolsót kivéve, a ki egyetlen esetben, mint látni fogjuk, egy nevet is említ.¹ Bonfini

¹ Bonfinius mindazonáltal Dalmatánkat ismerhette. Bizonyosság erre, hogy az Averulino-féle *Trattato dell'Architettura* latin fordításában, melyet Mátyás részére készített (1485—1489, kézírata a Bibl. Marcianában) a művészek névsorában, a helyet, a hol az olasz eredetiben ez áll: „uno di schiavonia il quale era buonissimo isculptore“ (*Gayc* I. 204; *W. von Oettingen* Antonio Averulinos Traktat über die Baukunst, Wien, 1890, S. 706) egyenest úgy fordította: neque ex Dalmatia Traurensis Hispaniaque defuere statuarii. Hogy az első szobrász alatt csak a traui származású Giovanni Dalmatát érthette, ezt már *Jac.*

szerint a budai királyi palota nyílt atriumában vagy terrasseán (subdivale) három fegyveres alak szobra tekintett alá a magasból a közeledőre; középütt maga Mátyás, gondolataiba mélyedve sisakosan, egyik kezében lándzsával, másikkal pajzsra támaszkodva, jobbján atyja Hunyadi János, balján testvérbátyja László, mélységesen szomorú kifejezéssel. Ennek az udvarnak közepén bronz szökőkút állott, melyből márvány medenczébe folyt alá a víz; a kút tetejét Pallas Athene ércszobra díszítette, sisakosan, feltűrt ruhával. A bejáratnál, mely az első tágabb udvarból vezetett az imént leírt második udvarba, két meztelen bronzalak állott (duo ex aere statuæ nudæ) mintegy őrségen, pajzsossal, karddal és harczi bárdal felfegyverezve. A szobrok talapzatai köröskörül hadi trophæákkal voltak díszítve. Az első udvarból vörös márványból készült kettős lépcső, melyet pompás bronz-

Morelli: Bibliotheca manuscripta graeca et latina Divi Marci Venetianum, Bassani 1802 cz. munkájának I. köt. 411. lapon megállapította, ámbár a Jacobus nevet adja neki; követve ebben Istvánfyt, kinek tudósítását alább közöljük. Mellékesen megjegyezzük azonban, hogy mégis kérdéses, vajjon maga Averulino a mondott helyen csakugyan Giovanni Dalmatát értette-e, mivel ez akkor, a mikor Averulino Trattatóját befejezte (1464), még aligha állhatott kiváló szobrász hírében. Az a körülmény, hogy Averulino a „Schiavone“-t „Geremia da Cremona il quale fece di bronzo certe cose benissimo“ (a mi alatt csak emlékérmek, s elsősorban a nápolyi I. Alfonso-féle érmeket gondolhatjuk) és „uno catelano“ közé (ez alatt viszont a Nápolyban működő Mattia Fortamanyra ismerünk rá, l. Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 117. l.) helyezi, valószínűvé teszi, hogy ama slavoniai alatt sokkal inkább Francesco da Lauranát értette, a ki akkoriban már I. Alfonso diadalkapuján való közreműködésével és érmeivel hírnévre tett szert (l. Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsamml. 1899, 29. l.)

candeláberek ékítettek, vezetett a palota két felső árkádos emeletéhez, melyet ugyancsak bronzból való kettős ajtó zárt el. A művészi kivitelű ajtószárnyakat a Herakles munkáit ábrázoló domborművek díszítették és fölöttük Bonfini két distychona hirdette a király dicsőségét.¹

Oláh Miklós (1493—1568), Mátyás király unokaöcse, a ki később, mint az ország primása és nádora a legmagasabb méltóságokat elérte, egy vörös márványból való kútat ír le, mely a Duna mentén, Budától nem messze, a visegrádi királyi kastélyban állott. A kútat, melyet a múzsák — nyilván domborművékepei díszítettek, fölül Cupido szobra fejezte be, a mint márványtömlőből vízsugarat lövelt. Szól továbbá egy kápolnáról, melyben egy szentségtartó és három, a legtisztább alabástromból készült ornamentális és figurális díszítésű (relief faragású) aranyozott oltár állott; végül az alsó várudvarban még egy másik, ugyancsak alabástromból faragott kút állott, melyet márványoszlopok vettek körül.² Végül Istvánfy (1535—

¹ *Ant. Bonfini*. *Historia Hungarica, sive Hungaricarum rerum decades quatuor et dimidia* (ed. princ. Basileae 1543), ed. Col. Agrippinae 1690 p. 460.

² *Nicolaus Olahus, De Hungaria et Attila* (íratott 1536 körül, először kinyomatott 1622, edit. Fr. A. Kollar, Viennae 1763, p. 26): *Hujus [areae] in meditullio exurgit fons miro artificio ex rubro fabricatus marmore cum sculptis Musarum imaginibus. Ex cujus cacumine effigies Cupidinis utri marmoreo insidens, aquam exprimit . . . p. 28: Introrsus, . . . extat sacellum amoenissimum operibus musaicis stratum, in quo . . . reservaculum Corporis Dominici et tria altaria cum structuris et tabulis ex alabastro purissimo inaurato fabrefactis . . . Hic [in inferioribus aedium partibus] quoque in medio areolae fons est, ex alabastro exurgens, quem ambit ambulatio, columnis marmoreis sustentata, quae a solis aestivi ardore tuta est.*

1615), a ki két emberöltővel volt fiatalabb és Oláh titkárából utóbb II. Rudolf alatt nádorhelyettes lett, Apollo és Herakles bronzszobrairól emlékezik meg (későbbi források egy harmadik, Dianát ábrázoló szoborról is szólanak) a melyek a budai várban közelebről meg nem nevezett helyen állottak. Ugyancsak ő az, a ki alkotójukul *Jacobus Tragurinus Dalmatát* említi, s művének más helyén Nógrád várának helyreállítását is neki tulajdonítja.¹ A szobrok helyének és azonoságának megállapítására vonatkozólag Casp. Ursinus Velius (1493—1538-ig), I. Ferdinánd király titkos íródeákja és fiának, Miksának nevelője, szolgál a leg-hitelesebb értesítéssel. Adatai már szabatoságuknál fogva is a mellett bizonyítanak, — ellentétben az Istvánfyéivel, a ki hagyományból merített — hogy közvetlen szemléleten alapulnak s tényleg tudjuk, hogy Velius 1527-ben Ferdinánddal Budán időzött,² azon-

¹ *Nicol. Isthvánfi*, *Historiarum de rebus Hungaricis Libri XXXIV* (befejezve 1606 körül), Col. Agrippinae 1622, p. 133. (Libr. VIII, Budam occupat Solyman post cladem Mohacsensem) . . . Solimanus abductis Constantinopolim duabus ingeniosi operis Apollinis et Herculis statuís, quas Mathiae Regi, eiusmodi elegantiarum studioso, Jacobus Tragurinus Dalmata ex aere fusili artificiose conflaverat . . . Byzantium reversus est. És tovább a XXVIII. könyvben 623. l.; Ea arx [Nograd] diciónis olim Episcopi Vaciensis, avorum nostrorum memoria, magno Nicolai Bathorii Vaciensis Episcopi [1475—1506-ig] studio, multis aedificiis ac elegantibus, opera Jacobi Tragurini architecti et statuarii restaurata fuit.

² *Fr. Xyst. Schier*, *Dissertatio de regiae Budensis Bibliothecae Mathiae Corvini ortu, lapsu, interitu*; edit. 2a Viennae 1799, p. 52 nota a. A Corvin-könyvtár tudós történetírója u. o. Velius szavahihetőségéről következőképen nyilatkozik: Hujus testimonium omnibus aliorum ex incerto rumore relationibus scribentium praehabendum est,

kívül pedig bizton feltételezhetjük, hogy Ferdinánd megbízásából már korábban II. Lajos király udvaránál járt, abban az időben tehát, a mikor Mátyás király alkotásai még csorbítatlanul fennállottak. Velius a következőket írja: A Soliman által Buda visszafoglalása után 1526-ban Konstantinápolyba szállított három szobor közül a Herakles a királyi vár előtti nagy téren állott, míg a másik kettő a váron belül, a kapubejárat két oldalán volt felállítva.¹ Világos, hogy ez volt az a „duo ex aere statuae nudae“ a melyeket Bonfini is ugyanoda helyez, talán Apollo és Mars bronzszobrai; a király, mint tudjuk, e két istenség pártfogása alá helyezte magát. Bonfini Herakles szobráról nem emlékszik meg, de ez azzal is magyarázható, hogy leírása csak magára a királyi palotára terjed ki és az előtte lévő glaciát, a melyen a félisten bronzszobra állott, nem említi, (Istvánfy is nyilván Apollo és Herakles alatt a királyi palota kapuzatának két oldalán felállított szobrokat értette; bizonyára az olasz író művéből merített, mely az

¹ *Casp. Urs. Velius*, De bello Pannonico Libri X, studio et opera A. Fr. Kollarii, Vindobonae 1762 (editio princeps) p. 16 (Libr. I.): Ex urbe [Buda] ad arcem viae duae amplae fuerant, ante eam area ingens est, cujus in medio signum positum erat Herculis, opus Mathiae regis cura et impendio conflatum, ac cum quovis opere vetusto conferendum. Id cum aliis signis duobus intra arcem pro foribus locatis Turcae avulserunt, basibus tantummodo marmoreis relictis . . . p. 103 (Libr. VI): Inde [hostes] porta altera, quae ad arcem [Budensem] ducit, irruerunt summa vi atque impressione in aream patentem ac nobilitatem olim Herculis signo ex aere a Mathia rege illic collocato, quod superiori anno [1526] Turcae oppido atque arce potiti, avulsum basi marmoreae cum reliqua regia preda Constantiopolim asportaverant.

egyetlen Mátyás királyról szóló és akkor nyomtatásban már megjelent munka volt, a mikor ő írt. Oláh műve, melyet kéziratban kétségkívül szintén ismert, éppen erre nem nyújtott neki semmiféle felvilágosítást).

A Velius által jelzett három szobor Konstantinápolyban létezése egykorú bizonyítékok alapján tényleg kimutatható. A leginkább hitelt érdemlő adatot Franc. della Vallenak, Alvise Grittiről, a velencei kalandorról (1501—1534) annak halála után írt életrajzában találjuk, melynek hőse a konstantinápolyi alkuszságtól a magyarországi török helytartóságig vitte fel, s rövid életét bitófán fejezte be. Della Valle a bizánczi hippodromról — minden valószínűség szerint saját szemlélete alapján — adott rövid leírásban, melyet művébe beleszött, „tre Herculi di bronzo“-ról (e gyűjtőnév alá foglalja a három meztelen férfialakot) tesz említést, a melyeket Soliman Budáról állítólag Konstantinápolyba szállíttatott.¹ Három egybeállított féloszlopból álló alacsony talpazaton látjuk őket egy metszeten, mely Gabriel d'Aramont francia követ keleti útleírásának 1547. évi legújabb kiadásához volt csatolva; igaz, hogy a három szobor közül egyikük

¹ Breve narrazione della grandezza ecc. dell' Conte Alovisio Gritti, kézirat a Marcianában VI 122, megjelent a Magyar Történelmi Tár. III. köt.-ben 1857, 13—60. l. A kérdéses rész így hangzik, 17. l.: *Sopra il podromo [sic!], piazza grandissima in essa città vi è una guglia di pietra [Theodosius obeliskje] . . . Appresso vi sono tre Herculi di bronzo posti sopra una pietra di marmo circondati tutti tre d'una grossa catena di ferro, li quali Herculi erano in Ongaria nell'castello della città di Buda; et quando essa città fu presa da Solimano, furono essi Herculi mandati a Constantinopoli, et per memoria di quell' acquisto furono posti ivi com'ho detto.*

ez ábrázoláson — hacsak a kis lépték nem csal — meztelen Venus formáit és állását mutatja.¹ Végül Pierre Gilles lyoni tudós, a ki a francia király megbízásából régiségek vásárlása céljából 1550-ben Konstantinápolyban tartózkodott, tudósít róla s pontosan megadja az előbb említett oszlopos talapzat kerületének méretét, melyen a Soliman egyik magyarországi zsákmányolásából eredő, azóta ledöntött és elpusztult

¹ E. Müntz reprodukálta: Gazette des beaux arts, 1895, I. p. 169.: Le Voyage de Monsieur d'Aramon escript par noble homme Jean Chesnau, publié et annoté par M. Charles Schefer. Paris, 1887. A kiadó a következőket mondja róla: (p. LXI): Elle fait partie d'une suite de 17 gravures sur bois d'une extrême rareté, exécutées probablement à Anvers dans la première moitié du XVI^e siècle. Elles représentent différentes vues de la Bulgarie et de Constantinople, et selon toute apparence elles ont été dessinées par un artiste qui a accompagné un des agents de Charles Quint et de Ferdinand. Leur date est antérieure à l'année 1536, car on voit se dresser dans l'Hippodrome de Constantinople, traversé par le sultan Suleyman et son cortège, les statues de bronze rapportées de Bude par Ibrahim pacha: elles furent renversées après la mort de ce grand vézir (E. Müntznek szíves közlése). Az útleírás szövegében a szerző, Chesnau a Hippodrom leírása alkalmával csak a két obeliskről, továbbá a kígyó- és Theodosius oszlopáról (l. u. o. 29. l.) tesz említést. Ezzel szemben Jerôme Maurand 1544-ben tett keleti utazásának leírásában az előbb említett obeliszek és oszlopok felsorolásán kívül még a következőket találjuk: Se vede inanti la porta del ditto palazzo [Ibrahim nagyvezir palotája] una bellissima colonna marmorea fatta a la rustica laquale come me fu ditto il ditto Hebrain la fece portare d' Ongria (Itinéraire de Jerôme Maurand d'Antibes à Constantinople publié et annoté par Léon Dorez. Paris, 1901 p. 234). Ez alatt nyilvánvalóan a három budai bronzszobor talapzata értendő, a mely eszerint 1544-ben már üresen állott, különben Morand bizonyosan megemlékezett volna a szobrokról is.

Herakles állott.¹ Ennek tehát 1536 és 1544 között kellett történnie és valószínűleg a képromboló janicsárok követték el, közvetlenül a nyugati culturát istápoló, felvilágosult szellemű, Ibrahim nagyvezér erőszakos halála után (1536 márcz. 5).²

Az előbb felsorolt egykorú szerzők egyező tudósításaival ellentétben, csak későbbi, másodkézből eredő forrásokban merül fel az adat — a mennyire megállapíthattuk, először Michael Sigler, nagyszebeni vároosi tanácsos 1572-ben írt chronologiai művében — hogy a Konstantinápolyba hurczolt Herakles és Apollo szobrokon kívül a harmadik szobor Dianát ábrázolta.³ Nem tudjuk min alapul ez az adat. Talán a Bonfini által említett kút Pallast ábrázoló szoboralakjáról van

¹ *Petri Gyllii, De Topographia Constantinopoleos et de illius Antiquitatibus libri quatuor. L. Banduri-nál Imperium orientale, Parisiis 1711 t. I p. 376: Cap. XIII. De Columnis Hippodromi. In ordine obeliscorum directo in mediam longitudinem Hippodromi septem columnae extant, quarum una ex marmore Arabico facta, perimetrum habet decem et septem pedum et octo digitorum, in qua Abramus bassa Herculem ex aere factum de Ungaricis manubiis statuerat. Sed illo extincto Hercules . . . tandem aversus et distractus est a Turcis.*

² V. ö. *Jos. von Hammer, Geschichte des osmanischen Reichs, Pesth, 1825 ff. Bd. III. S. 65.* Az e műben hivatkozott Aali török történeztől származó (megh. 1597) forrás, mely talán közelebbi adatokat tartalmaz a három budai szoborról, nem áll rendelkezésünkre.

³ *Mich. Sigler, Chronologiae rerum hungaricarum Bél Mátyásnál, Adparatus ad historiam Hungariae. Posonii, 1735, p. 67: (Lib. I Cap. VI) 1526. Atque ita Buda antiqua Hungarorum regum sedes per deditionem occupata est: ex qua Solymanus, pro trophaeo Pannonicae victoriae, tres aeneas statuas Herculis, Apollonis et Dianae, in vestibulo regiae a Mathia rege constitutas inter cetera sustulit. Már ez a hamis topographiai adat is erősen csökkenti Sigler tanúságának értékét.*

szó, a melyet Apolló nőtestvérévé kereszteltek el, s vele együtt kísérelt keletre utaztattak; ámbár e késői korból való más írók állandóan hangsúlyozzák a három kérdéses bronzszobor rendkívüli méreteit, a mi nehezen egyeztethető össze egy kútat díszítő szoborcsoportozattal.¹ Noha ilyen önkényes változtatás nagyon is hihetőnek látszik olyan tudósítónál, a ki bizonyára nem volt szemtanu és ennél fogva vele szemben már eleve szükséges az óvatosság — tény, hogy éppen ez talált legtöbb hitelre az utána következőknél.² Hiszen még a legújabb magyar irodalomban is, mely e tárggyal foglalkozik, ismételten említés történik róla, a nélkül, hogy a korábbi hitelesebb forrásokról a kutatóknak tudomásuk volna, vagy azokat figyelemre méltatnák.³

¹ Így a *Nic. Höninger* által pótlásokkal bővített latin kiadása Geuffroy *Aulae Turcaicae*, Basel, 1577 c. műnek: *Nihil plus ibi [Budae Solymano] ad victoriae suae monumentum sustulit, quam aeneas statuas tres ingentes, quae Mathiae bello paceque inclyti Regis fuerant. Eae Byzantii in Hippodromo collocatae hodie visuntur.* Éppen így *Laur. Surius*-nál: *Commentarius brevis rerum in orbe gestarum ab anno 1500 usque in annum 1574, Coloniae 1586, p. 149 (ed. princ. 1566): Solymanus Buda occupata arcem invisit eamque mirifice laudavit, nec quidquam inde abstulit, nisi statuas tres ingentes quae Mathiae Regis fuerant.*

² V. ö. például *Petrus de Rewa* koronaőrnek 1618-ban nyomtatásban megjelent művét: *De Monarchia et sacra Corona regni Hungariae, Schwandtner*nél (*Scriptores* II, 711): *Buda enim deserta erat quam Solymanum ingressum fuisse, ac inde, tribus ex orichalco columnis sive tribus signis antiqui artificii Apollinis, Dianae et Herculis, ablatis, recessisse . . . historiarum monumenta recitant.*

³ *Nagy Iván*, *Magyar Művészek (Századok, VIII., 1874, 200. stb. 1.)*; *Pulszky Ferencz*, *Adatok a magyar művészet-történelemhez (Budapesti Szemle IV., 1874, 229. stb. 1.)*; *Ipolyi*

E hosszadalmas kitérés után térjünk vissza az előző fejezet elején felvetett kérdésre, hogy tudniillik Dalmata mennyiben szerzője a Mátyás király alatt létrejött szobrászati alkotásoknak. Láttuk, hogy az uralkodót dicsőítő írók közül — egyetlen későbbi kivétellel — egyik sem említi azoknak alkotóját vagy alkotóit, noha olaszok lévén, az e nemzetnél már akkoriban oly annyira kifejlődött honfitársi érzelmeknél fogva bizonyára indítatva érezték volna magukat arra, hogy legalább a király által meghívott firenzei művészek dicsőségét ne csorbítsák. E tekintetben tehát Vasarira vagyunk utalva, mint egyetlen forrásra, minthogy a magyar levéltárakban legújabbán végzett kutatások sem vezettek eredményre.¹ Azonban az

Arnold, Magyar művészettörténelmi tanulmányok. Budapest, 1873, 196. l.; *Szilágyi Sándor*, Magyar Művészek. (Történelmi Tár 1880); *Csánki Dezső*, Mátyás király udvartartása. Budapest, 1884, 67. és 170. l.; *Pasteiner Gyula*, Az építészet Mátyás király alatt. (Budapesti Szemle LXXIII. 1893, 14. stb. l.); *Riedl Frigyes*, A magyar irodalom főbb irányai. Budapest, 1896, 62. és 71. l.

¹ A német olvasó tájékozása szempontjából — minthogy a magyar nyelven írottak számára hozzáférhetetlenek — (lásd 145. l. 1. jegyzetet) még mindig legjobb szolgálatot tehet *Fiorillo* kis irata: „Über einige italienische Gelehrte und Künstler, die Matthias Corvinus beschäftigte“ Göttingen, 1812. *Kukuljevic*: „Kroatisch-dalmatinische Künstler am Hofe des ungarischen Königs Matthias Corvinus“ Agram, 1860 cz. műve csak kivonat már többször idézett lexikonából. Az Ungarische Revue, Budapest, 1884, IV. köt. 76—78. l. *J. Vaisz* akadémiai előadásának mely a magyarországi művészettörténelem terén olasz források alapján végzett kutatásainak eredményeit tárgyalta, kivonatos tartalmát adja. A fiatal tudós korai halála — sajnos — megakadályozta őt abban, hogy művét végleges formába öntse. Újabbán *E. Müntz*: La Propagande de la Renaissance en Orient pendant

arezzói életrajzíró Giovanni Dalmatát tudvalevőleg egyáltalán nem említi (a kuszált adatok, melyeket a rejtélyes Mino del Regnóról ad, II. köt. 648. l. és III. köt. 118. l., egyáltalában nem vonatkoztathatók ő reá — mint azt némelyek gondolták), még kevésbé tudhatott tehát valamit magyarországi tartózkodásáról. Általában azok közül a firenzei művészek közül, a kik Budán a király számára dolgoztak, néhány építészen kívül csak egy szobrászt nevez meg: Benedetto da Majanót. Még ezt sem mint szobrászt, hanem mint intarsiatort juttatja el a királyi udvarba; erre azonban nem helyezhetünk nagy súlyt, hiszen Vasarinak csak az abból folyó adomára volt szüksége, hogy indokolja, miért hagyta abba a művész addigi, műasztalosi tevékenységét és miért pártolt át a szobrászathoz.

Áttekintve azokat a budai szoborműveket, a melyekről forrásaink megemlékeznek, ha közülök egyáltalán valamit Benedettónak tulajdoníthatunk, úgy csak Hu-

le XV^e siècle. La Hongrie. cz. alatt közölt második czikkében Gazette des Beaux-Arts 1894, II. 353. és köv. l., továbbá 1895, I 105. és köv. l. a Mátyás király udvarán divott művészeti tevékenységre vonatkozó eddig ismert adatokat a nála szokásos gonddal és teljességgel állította össze, sajnos, hogy a Diana-szoborra vonatkozó tévedést ő is megismétli. A mi Filippino Lippinek, Mátyás király részére készített munkáit illeti, legyen szabad helyesbítés és kiegészítésül a következőket megjegyez-nem: Vasari (III. 467) két, a királynak küldött táblaképről tesz említést, s a nélkül, hogy tárgyukról közelebbről megemlékeznek hozzáfűzi, hogy egyikük a király érmek után készült arczképét ábrázolta. Lippi végrendeletében (melyet *Milanesi* a Buonarottiban 1884, p. 409. közzétett) az áll, hogy a király megrendelésére: „duas tabulas imaginum Virginis Mariae et aliorum Sanctorum“ festett. Ugolino Verino epigrammja azonban egy „Utolsó vacsorát“ dicsér, mely ugyancsak a király szá-

nyadi János és két fiának három szobráról lehet némi valószínűséggel szó. Ezek voltak ott az egyedüli márványszobrok (talán feltételezhetjük ezt, hiszen Bonfini a többinél mindenütt hangsúlyozza, hogy bronzból valók voltak) és tudjuk, hogy művésziünk egész életében kizárólag márvány- és nem bronzszobrász volt. Továbbá kitünő mellszobrok készítőjének ismerjük őt, — mint ilyen, ajánlkozhatott a királynak, midőn a királyi család szobrainak elkészítéséről szó volt. Azonkívül bizonyára felhasználták kiváló decoráló tehetségét egyik vagy másik szökőkút, oltár, vagy tabernaculum javára is, nevezetesen a visegrádi várban levő ily művekről emlékeznek meg forrásaink. A budai királyi várban levő szobrokra, tehát elsősorban a Heraklesre és a két meztelen „kapuőrre“, valamint a palota udvarán levő szökőkút Pallasára nézve csak a két traui mester, Giovanni és Jacopo közt választ-

mára készült: De caenaculo Christi, quam tabulam Phylippus Florentinus pictor insignis pinxit regi Pannoniae.

Qui cupis aeterni convivia noscere Christi,

Ultima discipulis cum data caena fuit,

Aspice pictoris spirantia dona Phylippi,

Pictaque non dices, sed magis ora loqui.

(A Laurentiana kéziratából közölte, plut. XXXIX. No. 40. *Ugolini Verini* Libri VII. Epigrammatum ad Mathyam regem, fol. 76^v *Ábel Jenő*: Irodalomtörténeti emlékek, Budapest 1890. II. 354. és legújabbán *H. Brockhaus* is a firenzei „Kunsthistorisches Institut“ tiszteletére kiadott ünnepi iratban, Leipzig 1897, IV. 1.) Ezek szerint vagy Mátyás király részére Filippino által készített harmadik festményről van szó, vagy pedig a végrendeletben a „tabula aliorum sanctorum“ hézagos kifejezésébe foglaltatott. A király bizonyára mint donator volt ábrázolva a Mária-képen, vagy a szenteket ábrázoló festményen. — Máshelyütt fogok szólni a követ sorsáról, a ki Verini költeményeit a szerző megbízásából 1484-ben Bécsbe hozta.

hatunk. Előzőleg azonban már az a kérdés merül fel, vajjon az utóbbinak létezését egy későbbi, csak az elődeitől átvett hagyományból merítő történetíró teljesen elszigetelt tanúsága minden kétséget kizáró módon igazolja-e.

Nem feltűnő és valószínűtlen-e — bár el kell ismernünk, hogy nem teljesen lehetetlen — hogy a kis dalmát városkából ugyanazon időben két oly kiváló szobrász eredt és hogy azután mindkettő a magyar király udvaránál elsőrangú szerephez jutott, a nélkül azonban, hogy az egyiknek létezéséről egykorú okmányok vagy más irodalmi források megemlékeznének? Túlságos merészség volna-e ezzel szemben feltételezni, hogy az Istvánfy-féle késő tudósítás a keresztneveket felcserélte, a mi a két név hasonló hangzásánál és egyenlő elterjedtségénél fogva éppen nem lehetetlen? Ezzel minden felmerült nehézséget elhárítanánk, noha ezzel eltávolítanók az útból a kérdéses traui Jakabot is, a művészettörténelemből egyszerűen törölnők és Giovanni Dalmatát tennők meg törvényes utódjának.

Igaz, hogy Kukuljevic¹ Istvánfy mellé traui Jakab vagy mint elkeresztelte, Statilic érdekében tanunak állítja Karanjin horvát költőt is, a ki a XVIII. század második felében hazájának tudósait és művészeit terjedelmes költeményben megénekelte. A szerzőről és művéről, vajjon ez nyomtatásban is megjelent-e vagy csak kéziratban maradt-e reánk, közelebbi adatokat nem kapunk. A Kukuljevic által szószerint közölt versekben szó van Statil Jánosról, a ki Rómában egykor hírneves művész volt és Jakabról, a ki Váczott

¹ *Leben Südslavischer Künstler von Ivan Kukuljevic Sakcinski, Agram, 1868 V. Heft, 56. B.*

oly műveket hozott létre, a melyek még most is a világ bámulatát keltik fel. De még azt sem tekintve, hogy az idézett forrás a két megénekelt mesternél két századdal későbbi eredetű, közelebbi vizsgálatnál különben is igen kevéssé látszik bizalomgerjesztőnek. Giovanni Dalmatának oly nevet ad, a mely az okmányyszerű hitelességű Duknovichcsal semmi vonatkozásban sem áll; csak római munkásságáról tud, ellenben semmit sem jegyzett fel a budai királyi udvarnál folytatott tevékenységéről, a mi nagyon valószínűvé teszi azt a következtetést, hogy szerzője egyáltalán nem Dalmata szülőhelyén szerezte adatait a művész életsorsáról, mert ott bizonyára fennmaradt — írásban vagy szójhagyomány útján — művészi alkotó tevékenységének imént említett episodja. A horvát költő Traui Jakabnak csak váczi munkáit említi — a mi alatt bizonyára a váczi püspök részére a nógrádi várkastélyban végzett építkezések értendők — és mitsem szól a budai várban teljesített munkálatokról. Pedig éppen ez utóbbiak lehettek az utókorra nézve problematikus alkotójuk dicsőségének főtényezői, hiszen már a megrendelő egyéniségénél fogva is messze túlszárnyalták az említett művek jelentőségét! Mindezt figyelembevée, arra a meggyőződésre jutunk, hogy a későbbi korból való horvát költő a Jacopóra vonatkozó versekben csak az Istvánfy-féle történeti mű egyik passzusát használta fel — és azt sem értékesítette egészen helyesen —, míg a Konstantinápolyba szállított szobrokra vonatkozó másik és fontosabb feljegyzés kikerülte figyelmét. Így Kukuljevic vélt forrása, a melyre oly nagy súlyt helyez, tulajdonképen az említett történetirótól eredő, de elhomályosodott hagyományra vezethető vissza.

Az, hogy feltevésünk szerint Giovanni Dalmata művészi tevékenységének eddig teljesen ismeretlen oldala tárulna fel, aligha lehet ok arra, hogy azt eleve elvessek. Lehetséges, hogy a bronzszobrokhoz ő csak a mintát készítette el — mint azt olasz művésztársai számos esetben tették — míg a kivitelt azután más, az öntés technikájában jártas kezekre bízhatták. Csak arra emlékeztetünk, hogy Benvenuto Cellinének, a cinquecento leghíresebb bronzöntőjének két nagybátyja, Baccio és Francesco Cellini is a magyar király szolgálatában állott; lehetséges, hogy már bennük is megvolt az a művészeti készség, melynek unokaöccsük utóbb legfőbb dicsőségét köszönhette, noha Vasari róluk csak mint építészekről és díszítő művészekről emlékszik meg.

Feltevésünk szerint Giovanni Dalmata a váci püspök szolgálatában mint építőmester is működött, ez azonban nem akadályozhatja meg azt, hogy őt ne tessük Jacopo da Traù helyébe, hiszen tudjuk, hogy a renaissance-kor művészei minden művészeti ágban megpróbálkoztak, ha a körülmények úgy kívánták. Különben is a nógrádi várnak Istvánfy által említett helyreállítása alig mehetett építészeti műremek számba.

Ha most végül összefoglaljuk eddigi fejtegetéseink biztos és valószínű eredményeit, úgy azok a következők:

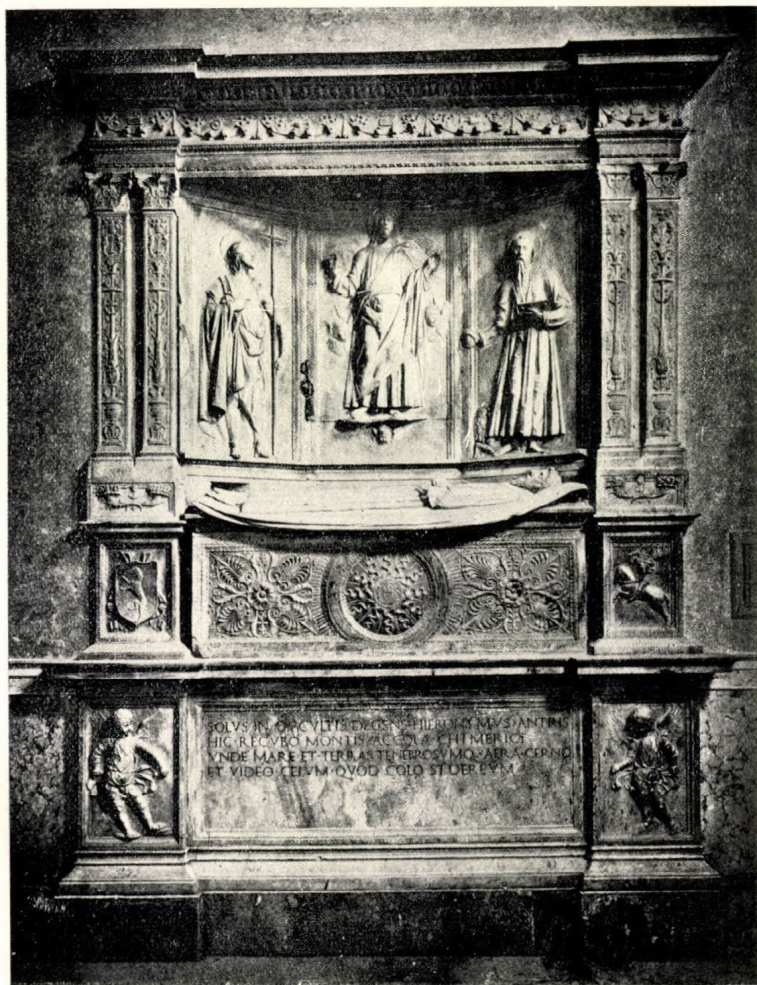
Mátyás király Giovanni Dalmatát hosszú időn át — bizonyára már a nyolczvanas évek kezdetétől (a mint azt jelen tanulmányunk második részében látni fogjuk) a mikor a művésznek Rómában nyomavész, a királynak 1490-ben bekövetkezett haláláig, fontos megrendelésekkel foglalkoztatta; az utóbbit a művész jelentékeny megjutalmazásából kell következtetnünk,

melyben a nemesség és tetemes földbirtok-adományozás révén része volt.

Traùti Jakab, a félszázaddal későbbi időből származó egyetlen forrásból ismert építész és szobrász bizonyára egyáltalán nem létezett és minden valószínűség szerint csak Giovanni Dalmata keresztnevének felcsereléséről van szó. Tehát Dalmatát kell a budai királyi vár ama szobrai készítőjének tekintenünk, a melyeket állítólagos honfitársának tulajdonítottak. Ezenkívül a visegrádi vár márványfaragványai közül is, melyekről a feljegyzések szólnak — két kút, három oltár, egy szentségház — némelyik bizonyára neki tulajdonítandó; ilyen művek készítésében Rómában igen nagy jártasságot szerzett és ottani alkotásai — a mint ezt a visegrádi művekről külön is felemlítik — gazdag ornamentális és figurális díszük által tüntek ki.

II.

Mátyás király halálával Dalmata majdnem 20 évre eltűnik látókörünkől. Nem kínálkozik semmi támpontunk, a melynek alapján sejthetnők, vagy éppenséggel megállapíthatnók, hol és mivel foglalkozott e hosszú idő alatt. A magyarországi viszonyoknak a király halálával történt gyökeres megváltozása a művészeti törekvéseknek legkevésbé sem kedvezett s így nem valószínű, hogy továbbra is itt maradt volna. Ily feltevésnek Tubero közlése is — legalább implicite — ellene mond. Ki tudja, vajjon a művész a királyi udvarnál szerzett keserű tapasztalatoktól elkedvetlenül, nem tért-e talán vissza hazájába és nem töltötte-e ott idejét tétlenül? Hogy e felől legalább egy irányban felvilágosítást nyerhessünk, arra szülővárosa és a szom-



Giovanni Dalmata: Beato Girolamo Gianelli síremléke.

Ancona, székesegyház.

szédos községek templomait kellene felkeresnünk és ott az ő kezétől származó művek után kutatnunk, a mi eddig sajnós, nem történt meg.¹ Úgy látszik, nem tért vissza Olaszországba, különben volna tudomásunk egyik vagy másik alkotásáról ebből a késői időből: azok stílusának, technikájának oly könnyen felismerhető, jellemző vonásai folytán ugyanis nem maradhattak volna máig ismeretlenek az utolsó évtizedek szorgos művészettörténelmi kutatásai mellett. Az egyetlen szobrászati mű, a melyet tudomásunk szerint e tekintetben figyelembe lehet venni, egy lünetta VI. Sándor címerét tartó puttókkal, jelenleg az Appartamento Borgia egyik termében, amely művészetének nem egy jellemző ismervével bír, mint azt annak közelebbi tárgyalása kapcsán még ki fogjuk emelni, azonban mégsem oly döntő mértékben, hogy ugyanannyi valószínűséggel ne láthassuk benne a mesterhez szorosán csatla-kozó tanítvány művét. Ennélfogva nem következtethetjük belőle teljes bizonyossággal, hogy Dalmata VI. Sándor alatt (1492—1503) Rómában tartózkodott.

Csak 1509-ben találkozunk újra mesterünk véső-jétől származó biztos alkotással, mely valószínűleg az

¹ R. von *Eitelberger*, *Gesammelte kunsthistorische Schriften* (Wien, 1884) Bd. IV. 207., 230., 222. I. felhívja figyelmünket Jakob Furlon püspöknek (meghalt 1483-ban) a traui székes-egyház baptisteriumában levő sírkövére és a főoltár felett Szt. Jeromost az oroszlánál ábrázoló életnagyságú reliefre, melyek a XV. század végéről valók, a nélkül, hogy közelebb-ről jellemezné őket. Talán a következő két monographia alap-ján (melyek a szerző részére nem voltak hozzáférhetőek): G. *Lucio*, *Memorie della città di Traù, Venezia* (1574) és V. *di Celio-Cega*, *Le chiese di Traù* (Spalato 1855) közelebbit lehetne megtudni róluk, alkotójukról és az ott esetleg meglévő egyéb, a kérdéses korból származó művekről.

utolsó műveinek sorában. Ez Beato Girolamo Gianellinek, az anconai S. Ciriaco székesegyház szentségkápolnájában levő síremléke.¹ A város egyik patricius családjából származó jámbor ferenczrendi szerzetes tevékeny emberszeretettel eltöltött élete végén nagy névrokonának és védőszentjének példáját követve a Monte-Conero magányába vonult, feleúton Ancona és Loreto között, és ott életének hátralevő napjait a hegy oldalain elszórt ősrégi remetebanlángok egyikében, csendes elmélkedésben töltötte földi és mennyei dolgok felett, a mint síremlékének felirata — melynek distichonjai talán tőle valók — tudtul adja:

Solus in Occultis Degens Hieronymus Antris
 Hic Recubo Montis Accola Chymerici
 Unde Mare et Terras Tenebrosunque Aëra Cerno
 Et Video Celum Quod Colo Sydereum.

Öt nappal halála előtt, 1506 április 23-án a jámbor remete a városból egy jegyzőt és néhány tanut kérésztett magához és segítségükkel végrendeletet szerkesztett, melyben a községet tette meg összes földi vagyonának örökösévé. Ez oknál fogva, de meg azért is, mert a nép szülőföldjének fiát már életében szentként tisztelte, a városi hatóság megtisztelő kötelességének tartotta, hogy tetemét ünnepélyes körmenetben a városba vigye, a székesegyházban ideiglenes nyuga-

¹ *Ivan Kukuljević* az érdem, hogy az alább felsorolandó olasz forrásművek alapján (lásd jegyz. 171. l.) először utalt reá, mint Dalmata művére; mi is az ő nyomán indultunk el. *E. Müntz* is a horvát lexikon adatai alapján lett reá figyelmissé a *Chronique des Arts* idézett cikkében (lásd jegyz. 142. l.) ő azonban csak az újabb anconai kalauzokra hivatkozik egyebütt, de nem nevezi meg a forrást, melyből ezek valamennyien merítettek.

lomra helyezze és az elhunytak közadakozásból méltó síremléket állítson. A tekintélyes polgárokból álló bizottság, a mely az utóbbi határozat megvalósítása céljából hivatott össze, „Giovanni da Traù“ építézt, vagyis Dalmatánkat bízta meg a munkával.

Az ügy illetén fejlődéséről két egykorú krónikás, Lando Ferretti és Bartol. Alfeo egybehangzó feljegyzéseiből értesülünk. Közülök az első a fennmaradt végrendelet tanualírásával, mint a végrendelező személyes barátja, okmányszerűleg nyer igazolást.¹ A kivitel munkájával megbízott művész nevét csak jó félszázaddal későbbi forrásból, Giuliano Saracinitól tudjuk meg, a ki szülővárosának történetírója volt.²

¹ Ferretti 1532-ig terjedő krónikájának az anconai városi levéltárban őrzött, 1667-ben készült és egy példányban fennmaradt másolatában ezt olvassuk: [La salma del B. Gianelli] fu posta in una cassa funerale impecciata, e furono eletti dal Senato alcuni cittadini con commissione che dell' avere pubblico facessero fabbricare un' onorata cappella alla mano destra dell' altare maggiore di detta chiesa cattedrale, là dove fu eretto quell' onorato sepolcro di marmo, quale ancora oggi si vede con fregi d'oro e con alcuni versi. Hasonlóan Bart. Alfeo krónikájának másolatában ugyanott: Posto in una cassa li Commissari fecero fare la Cappella e l'onorevole sepolcro, ove al presente riposa in pace. — Gianelli végrendelete az Archivio Notarile-ben van, Rogiti di Giacomo di Cristoforo da Massignano a. a. et diem.

² *Giul. Saracini*, Notizie storiche della città di Ancona, Roma 1675, p. 298: Per il detto [deposito] fatto fare a pubbliche spese dalla Comunità, furono deputati alcuni nobili Consiglieri, quali furono Giovanni Gabrielli, Giuliano Saracini (avo di me scrittore delle presenti Notizie, havendo io ancora il suo nome) Bartolomeo Brinei, Ciriaco Bonarelli, e Giovanni Buscaratti, che si servirono di un tale architetto Giovanni da Traù, città nella Dalmazia, e fu finito l'anno 1509 (következik a síremlék rövid ismertetése). A tanácsi jegyzőkönyvek a kivi-

Minthogy a végrehajtó bizottság tagjai sorában ősei közül is megnevez egyet, e körülmény folytán adata több hitelt érdemel, mint valamely közönséges feljegyzés, melynek eredetét homály fedi. Különben — a mint azonnal látni fogjuk — állítását maga a mű a leghatározottabban igazolja. A síremlék befogadására szánt kápolna építése azonban, a melyet a tanács határozata hangsúlyoz, csak nagyjából értendő. A síremlék felállítása idején ugyanis a szentélytől balra levő kápolna, melyben a síremlék még ma is áll, már régóta megvolt és felette a kegyúri jogot akkoriban a Lucci nemesi család gyakorolta, melynek feje, Lodovico di Pietro Lucci da S. Severino, Gianelli nővérét bírta nőül. Ez magyarázza meg a hely választását; új rendeltetésénél fogva azonban a kápolnát bizonyára helyreállították és díszítették.

Az emlékmű képe (VIII. melléklet) felment bennünket attól, hogy behatóbban leírjuk; arra fogunk tehát szorítkozni, hogy a Dalmata vésőjére jellemző stílusbeli vonásait kiemeljük.

Utolsó műve is bizonyítja — a mint ezt már eddig

tellel megbizott művész személyére vonatkozólag bizonyára okmányszerű bizonyítékokat tartalmaztak, azonban, sajnos, a kérdéses esztendők jegyzőkönyvei hiányoznak a községi levéltárból. — Saracini adatait a későbbi írók minden változtatás nélkül valamennyien átvették, így *Camillo Albertini* a kéziratú *Chroniche anconitanejában* (Arch. comunale), *Conte A. Maggiori*, *Guida di Ancona* (1821) p. 9. és 53., *A. Leoni*, *Ancona illustrata* (1832), *P. Politi*, *Le architetture e pitture anconitane delineate e descritte* (1834), *Agost. Peruzzi*, *La chiesa Anconitana* (1845) p. 196, egészen a legújabb kalauzokig: *Guida di Ancona e dei suoi dintomi* (Ancona, Morelli 1884) p. 34. és *Car. Ciavarini* *Guida di Ancona, descritta nella storia e nei monumenti* (Ancona, Santoni 1884) p. 198.

ismert munkáiból is megállapíthatjuk — hogy nem volt típusalkotó tehetség, egyszerűen ismétli a római síremlékek ama nemét, a melyet Andrea Bregno a Lebretto-empléknél (1465) talált fel és a Capranica — (1465 után) Coca — (1477 után) és Ortega Gomiel — (1492—1503 között) síremlékek ismeretlen alkotói továbbfejlesztettek. Még pedig Dalmata teljes pontossággal másolta a két utóbbit azzal az egyetlen különbséggel, hogy a fülke lapos hátfalát, melyet az egyiknél freskó, a másiknál medaillon-mellszobor díszít, háromoldalt mélyülő fülkével cserélte fel, melynek síkjait az áldástosztó Üdvözítő, Ker. Szt. János és Szt. Jeromos magas relief alakjai élénkítik, az utóbbi sajtáságosan eltorzított, törpe oroszlán kíséretével. Hasonló jelenséggel egyébiránt már előtte is találkozunk, legkorábban a Mella-síremléknél (1467); nemsokára ezután az Andrea Bregnoval együtt készített Roverella-empléknél (1476) is alkalmazta e motívumot; majd újra felhasználta az Erolisíremléknél (1479), a melynél különben teljesen a Lebretto-típust követte, ismételve Krisztus és az apostolok fejedelmének alakjait, a melyek általános elrendezésükben tökéletesen megfelelnek a Gianelli-empléken levőknek.¹

A Roverella-síremlékről és egy másik emlékről, a melynek a vatikáni grottákban levő töredékeire Tschudi mutatott reá (Jahrb. IV. 183. és 184. l.), merített ihletet Dalmata a Gianelli-síremlék fülkéjének alakjához: míg ez amott minden eddigi szokástól eltérőleg laposan

¹ A vatikáni grottákban 206., 207. és 223. szám alatt. Az emlékmű reproductióját Grimaldi rajza után lásd Ciampininél, *De aedificiis sacris*, Roma, 1693, XXII. H. tábla.

ívelt, s a relief-lapok annak hajlását követik,¹ addig a művész itt a fülkét prizmaszerűen mélyíti, alakjait éppen úgy mint ott, minden stílus híjján egyenesen a párkányra állítja és ezzel a fülkét mindkét esetben közvetlen a sarkophagon nyugvó felett, magasságában kétfelé tagolja. Noha késői művének compositiójában Dalmata fentebb említett mintáit szolgálilag utánozta is, az egésznek felépítésében mégsem sikerült azok arányainak szépségét megőrizni. Azok elegáns karcsúságával szemben a Gianelli-émlékmű túlságos szélesnek tűnik fel, terebélyessé vált, a mihez hozzájárul az is, hogy a római emlékműveknél mintegy szentesített felső befejezés, a hajlott lapos orom itt hiányzik. A kettős talapzat is a felépítmény tulajdonképeni tömegével szemben túlságosan magas. Magának az emléknek építészeti tagozása finom és részletező; ornamentális dísze csinos motivumokat és szabatos kimunkálást mutat. Mindez különben teljesen Andrea Bregno és iskolájának modorára vall (v. ö. ennek amphora- és candelaber-motivumokból összeállított pillérdíszeit a sienai, római és viterbói oltárokon, az Alanus- és Savelli-síremlékeken, a Sixtus kápolna korlátján, nem is szólva az egymásba helyezett egyes virágkelyhekből álló friz festonokról).

Dalmata maga csak igen szerény decoratív tehetséggel rendelkezett, ámbár azt ma már nem tagadhatjuk meg tőle teljesen, mint Tschudi tette (i. h. 189. l.) még akkor sem, ha kételkedünk is abban, vajjon a Sixtus kápolna cancellatájának ornamentális

¹ Hasonló volt az oltár structurája a San Marco-templomban, melynek sekrestyéjében még némely töredékét őrzik. (L. Tschudi id. h. 185. l.)

melvéd-díszei neki tulajdoníthatók-e. Ennek helyes felismerésével műveinek ornamentalis részét másoknak engedte át (I. Tebaldi, II. Pál pápa és Roverella síremlékein), vagy pedig, mint a jelen esetben, mások motívumait átvette és legfeljebb új combinációkban értékesítette. De még ez is nehezebbre esett és ezt nem képes teljesen palástolni. A stílusbeli egység követelménye nem állt tisztán előtte. A szóbanlevő síremlék sarkophagjára vetett egy pillantás is meggyőző erről: mily kevésbé függ össze annak decoratiója a többi rész díszével! Majdnem hajlandók volnánk benne más kéz és idő munkáját látni, annál inkább, mert a forrásokból tudjuk, hogy a tetemet egy készenálló kőkoporsóba helyezték el és mert az anyag különbözősége (a sarkophag sárgás, tömör mészkő, az emlékmű többi része kékesszürkén erezett márvány), semmi kétséget sem hagy az iránt, hogy az eredeti tumba van előttünk. Azonban az a körülmény, hogy a Szt. Bernardinus chrismája mellett levő mezők díszítése — legalább egyes alkotórészeiben — mesterünk egyéb művein is előfordul, továbbá, hogy annak lapos, anaglyph-szerű stílusa, a mely szinte a háttér bemélyítése folytán állott elő, nála egyebütt is megtalálható, mégis nyomatékosan az ő szerzősége mellett szól. Bizonyára az a feltevés sem lenne helyén, hogy a koporsót, a melyet Szt. Bernardinus jelvényének tanúsága szerint már előzőleg a szerzet egy más tagjának eltemetésére használtak volna fel, utóbb kiűritették, hogy a később elhunytak tetemét belehelyezzék. E szerint tehát csak az az értelmezés lehetséges, hogy Dalmata a síremlék keretébe illesztvén a kőkoporsót, annak síma felületét az említett módon díszítette. Ebben nyeri magyarázatát a sarkophag fel-

tünően egyszerű, tagolatlan alakja, mely az egész renaissance-korbeli síremlék-szobrászatban egyedül áll — kivéve II. Pál pápa síremlékének koporsóját, a melyet éppen Dalmata készített — és a mely kivált a mester ily késő művén különben meglepő lenne.

A mi pedig a fentebb említett analogiákat illeti, figyelembe veendő, hogy a sarkophag falán levő díszítmény összes alkotó elemei a Sixtus kápolna cancellatája jobb felének talapzatán megtalálhatók — hiszen Mino és nyilván Andrea Bregno mellett Dalmata is dolgozhatott e művön —, hogy a díszítmény hüvelyes palmettája (ezt a növényi motívumot Mino honosította meg Rómában) a II. Pál síremlékének feliratos tábláján teljesen azonos alakban fordul elő és hogy rosettái a vicovarói tempietto kapuzatán a lünetta és ívbéllet közötti szalagon sokszor ismétlődnek. Egészen hasonló lapos domborművet alkalmazott továbbá Dalmata a II. Pál síremlékéről származó és a Louvreban levő kőlapon az oroszlánfejeket körülvevő indás arabeszkkenél, valamint azoknál, a melyekkel a vicovarói angyali üdvözlés medaillonjai körül a cikkelyeket töltötte ki. (Rómában ezenkívül talán még csak a Lebretto-émlék Szt. Mihályt ábrázoló alakjának pajzsa és pánczélzata hasonló technikájú.) Megjegyzendő még, hogy a kettős pillérek talapzatainak két címere közül a baloldali, az ágaskodó párduczczal, az elhunyt családi címere, míg a lovas Szent György (?), a francia liliomokat magán viselő „rastrello“ alatt, a melyekkel Anjou Károly jutalmazta meg Anconát a beneventói csatában nyújtott segítségért, a város címere.

Dalmata tipikus sajátosságai közül, melyek hol itt, hol ott jelentkeznek többé-kevésbé hangulyozott alakban, s a szóbanforgó emlékműnél is előfordulnak,

még csak néhányat emelünk ki: a túlságosan karcos alakokat hosszú karjaikkal, a keskeny, hosszúra nyújtott arcokat félig mogorva, félig tompa kifejezésükkel, hosszú, egyes csomókban széjjelfésült hegyes szakállukkal, „halántékukon benyomott, az orruk felett hegyesen előugró homlokukkal“ (Tschudi, 172. l.) egyenes, „hegyük felé kissé vastagodó orrukkal, keskeny, hegyesen végződő fülczimpákkal (170. l. — Ker. Szt. Jánosnál különösen hangsúlyozva van), végül azt a módot, a hogy „a széles, erőteljes kézfejből kiindulva a mérsékelten nyújtott ujjak hegyes szögben futnak össze“ (183. l. figyeljük meg különösen Krisztus balját, és Ker. Szt. János jobbkezét, továbbá a talapzaton levő két angyal kezeit.) Figyeljük meg továbbá az elhunyt fejének feltűnő hasonlóságát a Roverella-síremlék Atya-Istenének fejével. Dalmatánál szokatlanul egyszerű és nemes a ravatalterítő és szerzetesruha gyér redőzetének elrendezése, azonban már nem állhatott ellen annak, hogy legalább a csuha ujjain ne kövesse szokott modorát, a kelmének „darabos, szinte csak kinagyolt“ (170. l.) faragását.

Még kifejezettebben jelentkezik ez a kísérői felett némileg kimagasló, teljes méltóságban előttünk álló Üdvözítő alakjánál, a mely félig felemelt karjaival ókeresztény oransra emlékeztet; köpenyének az alsó test feletti, mintegy villámtól szagगतott redőzete már magában is elegendő arra, hogy a műben kétségtelenül ráismerjünk Dalmatára. Máskülönben a három főalaknál szokatlanul széles, stilizált ránczvetésre törekedett (figyeljük meg elsősorban Ker. János, továbbá Krisztus köpenyét; míg Szt. Jeromos ruhájának merev redőzete hirtelen befejeződő barázdáival, a térd és czomb felett megfeszülő haránt ránczocskák, a ruha-

ujjak redőinek szeszélyes síkjaival, teljesen szokott modorára vall.) Általában kellemetlen benyomást kelt száraz, tipikus alakításuk, a senilis művek jellemző vonása.

Ha végül az Üdvözítő körül lebegő cherubfejek és a Roverella-émlék lünettájában levő angyalfejek hasonlóságára, sőt azonosságára mutatunk rá, ha kiemeljük azok arcának hasonlóságát a talapzaton levő feltűnően merev, sőt ügyetlen, határozottan elhibázott arányú és mintegy síkokban metszett ruhácskákba bújtatott puttókéval, úgy — nézetünk szerint — a stílus olyan jellemző vonásait mutattuk ki, melyek a művész hiányzó névalírását teljességgel pótolják. Ez az utolsó mű azonban igazolja a művésztől való régen megállapított ítéletet is: tehetsége alapján csak korlátolt volt, kellő erő nélkül, hogy szerves fejlődés útján tökéletesedjék.¹

*

Giovanni Dalmata utolsó művéről térjünk most vissza ama művéhez, a mely egy félszázaddal korábban keletkezett és a melyet római művei közül az elsőnek tekinthetünk. Ez II. Piusnak a Vatikánban a Cortile del Maresciallo egyik kapuzata felett elhelye-

¹ Az anconai székesegyház kriptája a renaissance-kori szobrászat még egy másik emlékművének maradványait is őrzi. Ez a szerzetesi ruhában ábrázolt másik anconai szent alakjával díszített Boldog Gabriele Ferrettié (meghalt 1456) sarkophagja és a síratot tartalmazó feliratos tábla. A díszítmény stílusa után ítélve, azt a római síremlék-szobrászat alkotásának, valószínűleg a Bregno-féle iskola művének kell tartanunk. A benne nyilvánuló szabad felfogás azonban valószínűvé teszi, hogy nem közvetlenül Ferretti halála után keletkezett. (Alinari fényk. 14035. sz.)

zett, két térdelő angyal-putto által tartott címere ezzel a felirattal:

Pius . PP . II . M . CCCC . LX .

Dr. Steinmann ismertette először és a pápai kiadások könyvében előforduló egyik tétel alapján Paolo Romanónak tulajdonította.¹

Közelebbi vizsgálat alapján erről egyáltalán nem lehet szó, mert a két geniust mind formáinak, mind kimunkálásának finomsága homlokegyenest megkülönbözteti azoktól az esetlen, durva puttóktól, a melyeket Paolo faragott. (San Giacomo degli Spagnuoli kapuzatán levő angyal 1464-ből, a Szent Pál-szobor talapzatának címertartója, a Szt. Péter-templom sekrestye-folyosóján 1461—62). Ezt már V. Leonardi is a Paolo Romanóról írt tanulmányában (L'Arte III, 264. l.) helyesen felismerte, a mesternek az idevonatkozó bejegyzésben szereplő társai valamelyikének tulajdonítja és hajlandó lenne „un cattivo scalpellino toscano, un di que' tanti che tentavano d'imitare l'arte immensa di Donatello“ látni. Mi azonban nem veszünk észre semmi olyan vonást, a mely közvet-

¹ V. ö. „Rom in der Renaissance“ Leipzig, 1899, 20. lap. A kérdéses számadási tétel *A. Bertolotti* (Repertorium f. k. IV, 429. l. és Archivio storico per le provincie romane IV. 297.) és Leonardi (l. id. h.) szerint egybehangzólag így szól: 1460, 11 luglio. Duc. 10 a *Maestro Paulo marmoraro* et compagni per loro fattura dell' architrave per la prima porta che va in tinello con l'arma di N. S. et per horo et colori et argenti. *Müntz*-szövegolvasása csak annyiban tér el (Les Arts à la cour. I., 275. l.) hogy csak egy „compangniot“ említ. Isaia da Pisa, Paolo állandó társa ez években aligha értődött alatta, mert összes közös munkáiknál neve mindig határozottan meg van említve. Különbén a szóbanforgó sopraporta stílusbeli jellege őt e munkából határozottan kizárja.

lenül Donatello hatásával állana összefüggésben, ellenben fel fogjuk sorolni azokat a jellemző vonásokat, a melyek szerintünk Dalmata kezére vallanak. A szóbanlevő geniusok azonnal elárulják, hogy Mino da Fiesole korai gyermekangyalainak édesestvérei (v. ö. a Giugni-síremléken levőkkel 1466, sőt az 1477-ben készült Pietro Riario-emlék puttóival), hiszen Dalmata már a mester első római tartózkodása idején (1454—1460 között) az ő hatása alá került. Ezt határozottan bizonyítják a Tebaldi-síremlék (1466) talapzatának puttói, a melyeket már Tschudi az ő nevével illetett s a Roverella-emléken levők (1476), a melyeket sokkal inkább neki tulajdonítunk, mint Bregnónak. Igaz, hogy az eltelt tizenhat esztendő alatt Dalmata lényegesen szabadabb, finomabb érzésű lett, a hogy általában ez utóbbi műve tudásának csúcspontján mutatja be őt. A rajta levő czímertartó angyalokkal a fentebb említett geniusoknak még egy közös, soha többször elő nem forduló formai sajátosságuk van: bokájukat zsírpárna fedi, mely bőrráncczoktól határolt háromszög alakjában jelentkezik.

Dalmata a lobogó ruházat és a finoman hajtogatott szalagok alakításában is Mino tanulékony követőjének mutatkozik, azonban a szalagok végeit a maga módján, gombokkal ellátott két zsinórral zárja le. Ez a motívum a II. Pál síremlékének Louvre-beli reliefjén, az Appartamento Borgia alább tárgyalandó lunettáján és az ancouai emléken is (a Gianelli-czímer szalagjain) előfordul, azonkívül azonban az egész római szobrászatban csak egyszer találkozunk vele, Mino domborművű czímerén, a mely a Sixtus kápolna korlátját díszíti. Ez a sajátosság tehát mintegy a művész kézjegyének tekinthető. A szárnyak

tollait zárt sorokban stilizálja, a hogy azt az egész firenzei szobrászat, így Mino és többnyire a római szobrászok is előszeretettel alakították. Ez teljesen egyezik az Appart. Borgia lünettáján előforduló szárnyakkal, azonos továbbá a Gianelli-síremlék talapzatán levő puttók szárnyaival, ellenben eltér a Tschudi által (l. id. h. 184. l.) kiemelt egyenletes elosztású pelyhes alsó fedőtollaktól, a melyek Dalmata művészetének középső korszakát annyira jellemzik (Spes, a S. Marco és Roverella-síremlék angyalai, a Cancellata és Louvre puttói). Még Szent Péter kulcsának tollán levő fogazatát és csövének díszítményét is ismétlé a II. Pál síremlék czímerén és egészen pontosan a cancellata czímerén, valamint az Appart. Borgia lünettáján. Ez utóbbin a tiara alakja és díszítménye, a kulcsok körül fonódó szalagok és az ezeknek végébe karczott keresztetek is reliefünkkel teljesen egyeznek. Dalmata minden ezen részletek alakításában eltér Minónak (a cancellata-czímer), Paolo Romanónak (a Szent Péter-templom sekrestye-folyosóján elhelyezett Szent Pál-szobor talapzatának czímere), Romano egyik tanítványának (Szt. Péter szobrának talapzatán ugyanott és II. Pál pápa czímerén a Palazzina di S. Marcón l. alább) modorától.

A puttók fejtypusának alakításában csirájukban már megvannak mindazok az elemek, a melyeket Dalmata utóbb oly jellegzetesen fejleszt ki ilyenmű műveiben: a hajnak váltakozva alkalmazott, majd bodrokba osztott, majd parókaszerűleg fürtökbe szedett alakítása; a széles, már ez esetben is enyhén kidomborodó homlok, a mélyen alatta ágyazott rövid orr, a szemhéjak nélkül való kis szemek, a nagy fülek, a rövid áll, a helyesen, gyengéden mintázott törzsek, a gyermek-

testekhez túlságosan fejlett mellek és a kézcsuklónak zsír-ránczai. Dalmatának következő ismert műve II. Pál pápai czímere a Palazzo di Venezia főkapuzatának ormában; bizonyára nemsokára a pápaválasztás után készült (1464 aug. 31.; a talapzaton még bíborosi czímer látható). „A czímer oldalain ülő fiúangyalok szétterpesztett lábaikkal, fejtypusukkal, a sarkosan kifaragott libegő szalagokkal, meggyőző bizonyítékai szerzőségének.” (Tschudi, id. h. 186. I., v. ö. Phot. Moscioni, Nr. 6151.)

Ugyanezek az angyalok ismétlődnek a vicovarói tempietto kapuzatán, melynek szobrászati díszében Schmarsow éles szemmel ismerte fel legelőször Dalmata kezének művét.¹ A csinos épület alapítójának, Francesco Orsini városi praefectusnak halála alkalmával († 1456) befejezetlenül maradt és csak unokaöcscse, Giacomo tranii érsek fejeztette be 1464-ben.² A gazdag, faragott díszű kapuzaton világosan meg lehet különböztetni a két építkezési időszakot. Falburkolatának alsó fele a csúcsíves baldachin-fülkékben álló szentek kettős sorával első pillantásra elárulja, hogy ügyetlen átmeneti szobrász korábbi műve. A nehézkes ruhájú alakok a firenzei kezdő korszak, Niccolò d'Arezzo, Ciuffagni, Simone Ferrucci típusai-

¹ A. Schmarsow: „Melozzo da Forli“, Berlin, 1886, 29. l.

² V. ö.: A. Réumont: Geschichte Roms, Berlin 1868, Bd. III. 1. 387. l. — II. Pius pápának 1464-ben lezárt emlékiratai szerint a mű még nem készült el teljesen. De szerintük a szobrászati díszítést még az alapító életében megkezdték (l. Müntz id. Les Arts etc. I. 79. l. No. 3.) Averulino „Trattato dell' Architettura“ cz. művéből csak azt lehet kiolvasni, hogy építője, Domenico di Capodistria 1464 előtt halt meg; ez tehát már 1456 előtt is bekövetkezhetett,

nak felelnek meg (talán még igaza van Vasarinak ama feljegyzésében, II. 385. l., hogy az utóbbi szintén résztvett a munkában?). Az ajtófél díszítményei egyrészt egymásból fejlődő volutaindáikkal Averulinónak a Szt. Péter-templom bronz kapuján levő esetlenül antikizáló frizére, másrészt a karcsu, kettősfülű amphorák, háromoldalú oltárok, puttófejek és vázák motivumaival Donatello befolyására emlékeztetnek. Mesterüket nyilván Averulinónak a már említett művénél közreműködő firenzei segédei — Varrone, Niccolò, Pasquino, Agniolo — sorában kell keresnünk.

A kapuzat díszének felső része viszont a szemöldökgerendától felfelé, a renaissance hamisítatlan formáit mutatja, Dalmata műve. Bár az alakokban később annyira kifejezett típusai még nem jutnak teljes kifejezésre — e tekintetben még azok között a többféle befolyások között ingadozik, a melyek Rómában érték — csirájukban azonban már megvanak bennük és formanyelvének számos sajátosságát feltüntetik. Így p. o. általában valamennyi alaknál találkozunk „a széles, erőteljes kézfejjel, melyből a mérsékelten kinyújtott (sőt határozottan rövid!) ujjak hegyes szögben futnak össze“ (Tschudi, id. h. 183. l.) Az ívbéletben levő túlságosan karcsu angyalok feszes, kissé kényes tartásukkal, áttetsző ruházatukkal, a mely szeszélyes ránczok játékaival körüllobogja őket, dús hajfürtjeikkel, a melyek csak arcukat veszik körül és nyakukra omlanak, míg a fejtetőt csak síma haj fedi —, mindebben viharos előfutárjai a Roverella-síremléken ábrázolt tisztult szépségű testvéreiknek. Az oromzaton levő három apostol alakja közül a jobboldali teljesen Dalmatának későbbi Krisztustypusát mutatja, kétes azonban, vajjon neki tulaj-

doníthatók-e a kupola-dob sarkain álló apostolok is, míg teljesen biztosak vagyunk abban, hogy a kapuzat oldalain előugró pillérekén levő fülkéket díszítő püspök- és szerzetesszobrok nem az ő vésője alól kerültek ki. Fentebb már hangsúlyoztuk, hogy az angyali üdvözet két medaillonja körül huzódó arabeszk-indák motívumaikban a Louvreban levő reliefre emlékeztetnek, sajátos technikai megmunkálásukban pedig a Gianelli-sarkophag faragványaival egyeznek, míg emennek rosettái a vicovarói kapuzat lünettája körül elhelyezett rosettákra mennek vissza. Különben Dalmata ezeket egyenesen a még félig csúcsíves alépitmény lábázatmezőiből vette át, éppen úgy, a hogy a szóbanlevő archivolt-szalagnak zegzúgos pálczákkal való osztása római síremlékek (Lebretto-émlék, utóbb ismételve a Coca-, Venier-, Mella-émlékeken) fülkemennyezeteiről van félreértett módon átvéve. Végül az oromzáradék alatti friz-díszítmény érdemel figyelmet. Ellentétben ezzel az alatta levő cikkelyek antikizálva stilizált indáival, gyümölcs- és virágfüzérékből áll, felül lobogó szalagos rosettákkal, korongokkal és pajzsocskákkal, a mi szintén jele a művész ez időtájt forrongó tehetségének. A közvetlenül a természetből merített elrendezés, a mely mintegy az ily dolgok fűzésénél előálló esetlegességek megfigyeléséből ered, az egész római szobrászatban csak egyetlen egy analogiára talál.

Ez Dalmata időrendben legközelebbi művéhez vezet, mert a Santa Maria sopra Minerva-templomban levő Tebaldi-síremlék friz-díszítményében akadunk reá (1466, Phot. Anderson Nr. 5167). Ennek laza, egészen naturalisztikus festonjai jellegükben a vicovarói faragványokkal tökéletesen megegyeznek, csak hogy erősebb

IX. MELLÉKLET.



Giovanni Dalmata: Roverella biboros síremléke.
Róma, S. Clemente templom.

tömegükkel az egyes kötegek rhythikusabb tagolt-ságával, alkotórészeik nagyobb változatosságával éret-tebb ízlést és a stilizálásra való első halk kísér-leteket árulják el. Ez egyszer nem értünk egyet Tschudival (id. h. 189. l.) aki a S. Maria del Popolo sekrestyében levő „Sándor-oltár szegfűcsokraival és még közvetlenebbül az ugyanazon templom első bal-oldali kápolnája mindkét tabernaculumának frizdízít-ményével“ való stílus-azonosságukra mutat reá és ebből azt következteti, hogy azoknak is Andrea Bregno a szerzője. Ama csokrok stílusa Donatellótól kiinduló behatásokra vezethető vissza (Szt. Péter-templom taber-naculum, a San Lorenzo cantoriája, Giovanni da Pisa Eremitani oltárának predellája, Domenico Rossellinek az urbinói Sala degli Angeliben levő kandallójának pillérdíszei) és a természet hű megfigyelésén kívül alig van a mi festonjainkkal közelebbi kapcsolata. Ezek azonban a Santa Maria del Popolo tabernaculumain levő gyümölcsfüzérekkel még e tekintetben sem egyez-nek; azokkal Andrea inkább már oly mértékű stili-zálás terére lép, hogy ilynemű díszítményei végül is száraz gyöngysorokká zsugorodnak össze. Azonban már a vicovarói festonok is elég határozottan tanus-kodnak a mellett, hogy a Tebaldi-síremlék frizdízít-ménye is Dalmata sajátja. Legfeljebb azt kellene fel-tételezni, hogy Bregno a tempietto díszén közremük-dött, a mire azonban semmiféle alapunk sincs.

Ezzel azonban még nem meritettük ki teljesen Dalmatának a Tebaldi-empléken való szerepét. Már előbb a feliratos táblát tartó két puttót nagyobb hatá-rozottsággal tulajdonítottuk neki, mint azt Tschudi tette és vele szemben (188. l.) a záróorom dombor-művét is Dalmatának kell visszaadnunk. Hiszen az

áldástosztó Üdvözítő typusa egészen közel áll a vicovaroí tempietto ormának jobboldalán álló apostoléhoz és többé-kevésbé ismétlődik Dalmata későbbi Krisztusalakjainál is (vatikáni grották, az anconai síremlék), azonban semmi közösséget sem mutat Andrea férfi-fejeivel, a melyek mindig kissé együgyű, közönséges kifejezésűek (hasonlítsuk össze a Borgia és a viterbói oltár Atya-Isten typusával). Hiába kutatunk továbbá nála ily finom, ily gyengéd, változatos cherub-fejek után, bár Andreának nagy készlete van ily fejekből, ellenben ott találjuk őket tíz évvel később a Roverella-síremlék fülkéjének boltívében, igaz, hogy meg-elevenedett kiadásban. Így a Tebaldi-síremléken csak annak architektonikus felépítése és Ker. Szt. János alakja maradna meg Bregno számára, ha ugyan a mindennemű díszítő részlettől való szándékos tartózkodást eláruló építészeti résznek is nem Dalmata a szerzője, a ki tehetségének korlátait helyesen felismerve, egész életében szinte iszonyodik a díszítményektől.

A San Marco-templom számára Minóval együtt készített oltárnak, melynek egyes maradványait az ottani sekrestyében őrzik, a hová azokat állítólag a XVII. században vitték át, keletkezési ideje csak a következő esztendőkre esik, nem pedig ez időtájra, a mint azt Minónak 1463-iki római tartózkodásából következtették. A templom belső díszítésére csak 1467—1470 között került sor, miután már III. Calixtus pápa óta (1455—1458) folytak a régi bazilika helyreállítási és megerősítési munkálatai.¹ A számadási könyvekbe ez években fel vannak jegyezve a famennyezetre, annak aranyozására és festésére, a kápolnák-

¹ E. Müntz: Les Arts, stb. II. 74—79.

ban és az apsisokban végzett szobrászati munkálatokra, a főoltár előtt levő márványpadozat előállítására, az ablakok színes üvegezésére eső költségek. Több mint valószínű, hogy a templom titularisa, Marco Barbo bíboros, II. Pál pápa unokaöccse a főoltárt is csak akkoriban faragtatta. Minthogy Mino 1469-ben Firenzéből, a hol 1464 óta időzött, eltűnik, lehetséges, hogy ettől az időtől fogva ezen a munkán közreműködhetett. Az oltárnak Dalmatától származó részei a művészek mindenestre korai alkotásai: kétségtelen bizonyíték erre az angyalok félalakjainak meg nem állapodott typusa és az Ézsau-dombormű egészen otromba, a későbbiekhez képest gyengén jellemzett alakjai. (Phot. Alinari Nr. 7026. P^c. I^a.)

Ugyanakkor vagy kevéssel később keletkezhetett II. Pál pápának az 1466—1469 között épült San Marco palazzinát (a templom loggiája mellett) ékesítő két puttó által tartott címere, melyet néhány évvel ezelőtt Dalmata munkái közé soroztunk.¹ Azóta közelebbi vizsgálat meggyőzött arról, hogy e művet tévesen tulajdonítottuk neki. Kitűnik ez, ha címerünket a Péter-templom sekrestye-folyosóján elhelyezett Szt. Péter szobrának talapzatán levő relieffel összehasonlítjuk (Phot. Anderson Nr. 2220. Lásd még L'Arte III. 106. l.). Ez, miként írott okmányok bizonyítják, a Szt. Pál szobrán levő pendantjával együtt Paolo Romano műhelyéből származik.² Míg azonban az utóbbi-

¹ *J. Burckhardt*: Cicerone 7. kiadás, 1898 II. 970. l. és 8. kiadás 1901 II. 468. l. (a hol ez az adat tévedésből kimaradt). V. ö. *E. Steinmann*: Rom in der Renaissance, Leipzig 1899, 32. l. és reprod. 44. l. Anderson photographiai felvétele után, Nr. 4786.

² *E. Müntz*: Les Arts, stb. I. 279. 1461 április 3-ról kelt feljegyzés.

nál magának a mesternek jellemző vonásai félre nem ismerhető módon lépnek elénk, addig az első inkább egyik segédjének csekélyebb értékű műve.¹

Ennek a kezével találkozunk most a palazzina domborművén, körülbelül tíz évvel később. Időközben már sokat veszített eredeti ügyetlenségéből, sőt nyersségéből, azonban fejtypusai ugyanazok maradtak (hajszalag, hajfürtök, a mintegy dagadtan lehúzott orcák, száj és szemek metszése) és a kezek, karok és lábak ugyanazon, de finomodottabb formai alakítást mutatják. A karok és lábak mozdulata és helyzete azonos módon ismétlődik; az áll és karok alatt, valamint a csuklóknál a bőr ránczainak éles hangsúlyozása is megmaradt, csak szintén enyhült; szintúgy a szárnyak alakítása is. A kulcstollak egészen azonos fogazata, a tiara szalagjainak csavarodása, szegélye és keresztjeleinek alkalmazása tekintetében következetes maradt, ebben épp úgy eltér mesterétől, mint Dalmatától. Csak a ruha ábrázolásában ért el

¹ Ilyennek mondtuk már azelőtt is (lásd Jahrbuch d. Königl. preuss. Kunstsammlung 1899, 139. l.) és legújabbán V. Leonardi is csatlakozott véleményünkhöz (L'Arte III. 106. l.) Azonban téved nézetünk szerint az illető számadási jegyzék magyarázatában (id. h. 102. lap), a mikor a két relief czimerpajzsait Guglielmo da Siena mesternek tulajdonítja. Guglielmo feladata nem lehetett egyéb, mint a két czimer aranyozása és kifestése, a kifizetett csekély díjazás is (36 bolognini, a mi fél aranytallérral egyenlő) e mellett bizonyít. Különben is egy és ugyanazon márványdarab kifaragásának ilyen munkamegosztása tökéletesen ellentmond a kor művészi szokásainak. Végül hogyan lehetne megmagyarázni, hogy az 1461 december 11, illetőleg 1462 márczius 8-ika óta elhelyezett szobrokon a pápai jelvényeket csak május 27-én faragták volna ki? Míg a felállított szobrok aranyozása nagyon könnyen elhúzódhatott eddig az időpontig.

időközben sajátos eljárást, a mely motivumában az antik művészethez csatlakozik és technikai megmunkálásában elég vonzó. Ennek csírái különben már a párhuzamosan vezetett ránczsoportokban és a hullámos szegélyekben is jelentkeznek. Hogy mindezen sajátságoknak Dalmatához alig van közük, azt az elfogulatlan szemlélet készséggel fogja elismerni.

Az 1470 és 1480 közé eső évtizeddel, mely — a mennyire a mester műveiről való hézagossá ismeretünk alapján ítélni lehet — a legtermékenyebb volt és ügylatszük munkásságának fénykorát is magában foglalta, röviden végezhetünk, hiszen Tschudi épp oly éles, mint finom elemzésével világosan és kimerítően emelte ki az akkoriban keletkezett kiváló művek, a S. Pietro és S. Clemente-templomok számára készült síremlékek stílusát és jelentőségét.

Azonnal reátérünk a Sixtus-kápolna cancellatáján való közreműködésére, melyet dr. Steinmann állapított meg először jeles tanulmányában.¹ Általánosságban elfogadjuk a cantoria és cancellata keletkezési idejére (1477—1480) vonatkozó meghatározását (35. l.); csak befejezésük idejét óhajtanók még egy esztendővel az 1481-ik évig kitolni, mivel bizonyára ezek voltak az utolsó munkák a kápolna belsejében, a melyek befejezése előtt alig lehetett hozzáfogni a kápolna kifestéséhez. Ezzel azonban a pápa türelmetlenségében bizonyára nem várt volna az 1481. év őszéig, ha az említett akadály nem állt volna fenn.

Ellenben nem követhetjük Steinmant a Dalmatának tulajdonított munkarészesedés mértékére nézve,

¹ Cancellata und Cantoria in der Sixtinischen Kapelle. (Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsamml. 1897, 25—45. lap.)

sőt ezt lényegében a főtérbe nyíló bejárattól balra alkalmazott domborműre korlátozzuk, a mely IV. Sixtusnak két meztelen genius által tartott czímerét ábrázolja. Tény, hogy ennek mesterére (Anderson fényk. 2997. sz. és Steinmann id. cikkének 37. l.) nézve a dr. Steinmann által részletesen felsorolt jellemző vonások alapján (35—37. l.) semmi kétség sem állhat fenn. Kiegészítésül hangsúlyozzuk még a geniusok szárnyainak Dalmata középső korszakára jellemző ábrázolását (lásd fennebb 181. l.), a homlok sajátos alakítását (lásd 177. l.), végül a kulcs tollának fogazatát, díszítményét és i. t., mely teljesen azonos a mester egyéb hasonló munkáinak megfelelő részleteivel (lásd 181. l.).

A mi azonban a balustradenak kizárólag ornamentális díszszel ellátott két mezőjét illeti, melyeket a nevezett kutató szintén Dalmatának tulajdonít (lásd id. cz. 42. l.), azokban éppen olyan kevésbé ismerhetünk Dalmata kezére, mint a megfelelő két másikban a Minóéra (v. ö. Alinari fényk. 6452. sz. [Dalmata] és 6451. sz. [Mino]).

Ezzel szemben Andrea Bregno műhelyének igazán kiváló munkáit látjuk bennük, sőt a Minónak tulajdonított két darabban egyenesen magának a mesternek művét látjuk. Hasonlítsuk csak össze a Dalmatának tulajdonított díszítmények festonjait a Louvrebéli domborművön levővel (Giraudon fényk. 305. sz. és Steinmannál 41. l.), melylyel a cancellata czímeres domborművén levő koszorúja teljesen megegyezik: különösen figyelemreméltó mindkettőn a kalászok jellegzetes alakítása. Már ugyanazoknak a gyümölcsöknek teljesen eltérő formái itt és ott is különböző kézre vallanak; ehhez járul még az elvi különbség: friss,

vidám naturalismus amott (Louvre), mely nem habozik az üres síkokat kalászokkal, babér- és tölgyágacs-kákkal szinte túlsúfolni és a feston rajzolatát is elfogulatlanul túllépni, míg itt (cancellata), mindent gondosan mérlegelő stilizálás egyesül a compositio legnagyobb szabatosságával, a legkifogástalanabb technikai megmunkálással, de híjával van a közvetlen művészi lendületnek, a rögtönzés varázsának (legyen az akár csak látszólagos is) és ezért száraz, sőt majdnem unalmas (tisztelt barátunk bocsásson meg e kifejezésért).

Ugyanerre az eredményre vezetett a Minónak tulajdonított két díszítmény összehasonlítása ugyanazon művésznak a Louvreban levő domborművével és a cancellatát díszítő címeres domborművének koszorújával, melyen a részletek sajátos alakítása azzal teljesen megegyezik. Két mester stílusának alapjában való ilyen megváltozása alig képzelhető, legkevesebb azonban rövid nyolcz vagy még kevesebb esztendő tartama alatt — ez teljesen egyedülálló esemény volna ama kor szobrászatának történetében! Ha Steinmann a Minónak tulajdonított két dombormű igazolására indadíszítményüknek a Tornabuoni síremléken levő díszítmény azonosságát érvényesíti (lásd id. h. 43. és 44. l.), úgy meg kell vallanunk, hogy ezt nem sikerült felfedeznünk és hogy — ha már analogiákról van szó — mind a dombormű stílusa, mind egyes motívumai tekintetében sokkal nagyobb rokonság tűnik szembe a Steinmann által Dalmatának tulajdonított két mezővel. De ettől eltekintve, ugyan hol használt Mino arabeszkjeiben füles vázákat, fegyvertrophaeákat, korongokat és pajzsocskákat? Ez egyáltalában nem volt az ő szokása, hanem igenis a

római szobrásziskoláé, elsősorban Bregnoé és tanítványaié: hiszen az ő fő jellemző vonásuk éppen minden díszítménynek már hangsúlyozott, egyoldalú stilizálása és e törekvés szolgálatában antik reminiscenciák keresése.

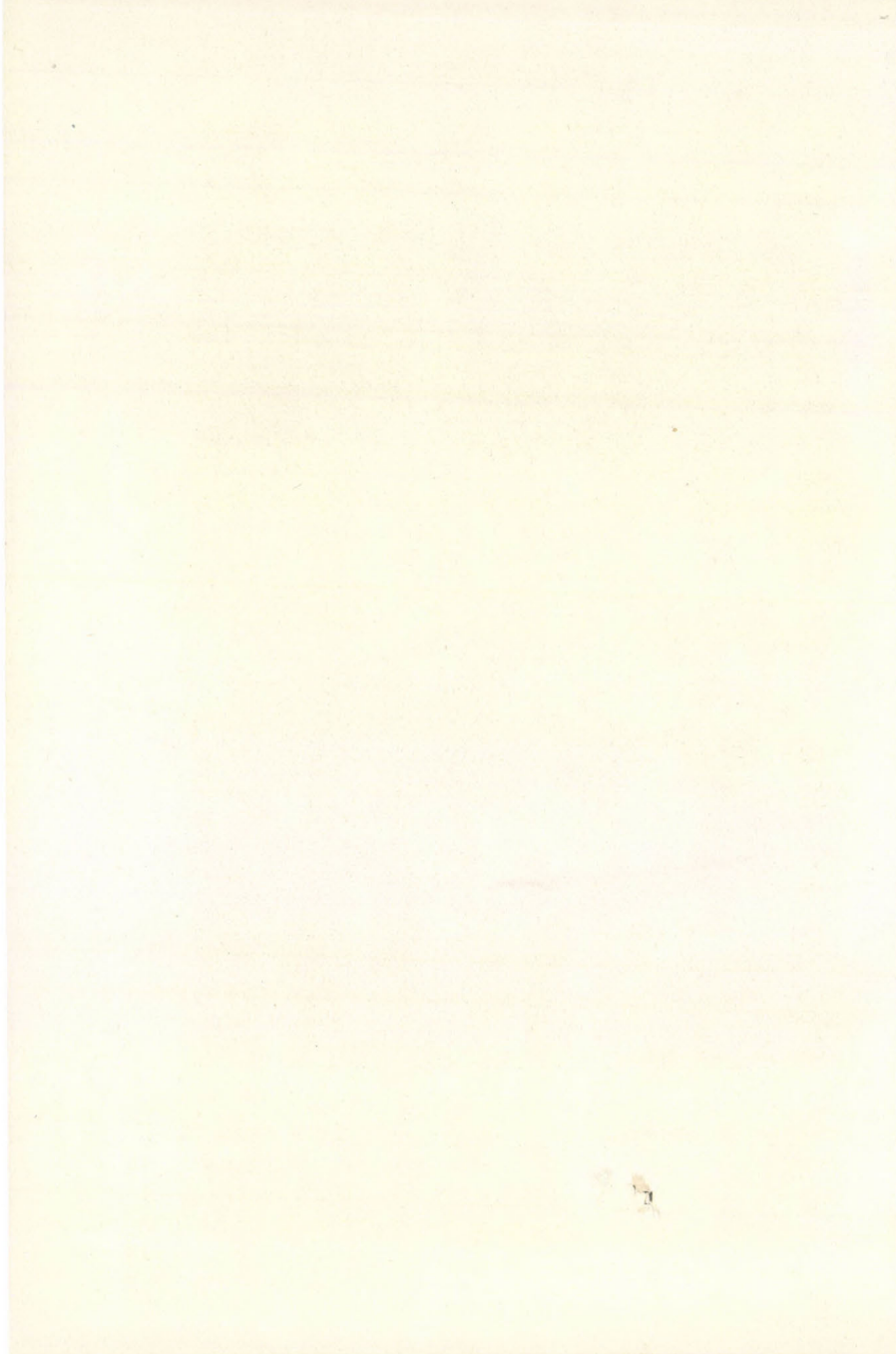
Különben is csak nehezen barátkoznánk meg azzal a gondolattal, hogy a pápa, a ki annyira szívéen viselte kedvencz alkotásának lehető gyors befejezését és e cél elérésére a rendelkezésre álló legkiválóbb erőket megfeszítette — a mint azt a kifestéssel való megbízások is igazolják — a cancellata és cantoria munkálatainak sietős elkészítésénél éppen azon iskola és műhely segítségét mellőzte volna, a melynek még mindig az öreg Bregno volt tekintélyes feje. Ezért Steinmann is részt tulajdonít neki a munkálatokban, nevezetesen a korlátok pilléreinek és félpilléreinek díszítésében (hasonlítsuk össze ez utóbbival az Alanus-síremlék félpillér-kitöltéseit). Részesedése azonban nézetünk szerint nemcsak a mellvéd négy ornamentális mezőjére, hanem a hét candelaberré is kiterjed, a mire különösen feljogosít, ha összehasonlítjuk ezeket a Savelli-émlék párkányzatán levő candelaberekkel és a Borgia-oltárt megkoronázó akroteriummal.

Mint ezekre nézve, úgy az énekkarzatra nézve sem érthetünk egyet a Steinmann által ajánlott Mino névvel. Figyeljük csak meg e tekintetben a consolok és pilasterek kitöltő díszítményeit. Semmi közösségük sincs Mino modorával, hanem egyes utánzó művei, a ki motívumait mindenünnen összehordja. Mennyire eltér már a pillérfejek alakítása is a Minóétól, valamint a félpillérek kitöltéseinek dísze, melyben a legkülönbözőbb elemek előfordulnak, mennyire különbözők a pápai kulcs, a tiara és annak szalagjai, a Roverék tölgye

X. MELLÉKLET.



Beatrix királyné.
Bécs, Művészettörténeti Múzeum.



azoktól, melyek a cancellatán levő Mino-féle domborművön láthatók, nem is szólva az oldalsíkok candelaber-díszítményéről! Sőt a balüstereket sem kell feltétlenül Mino vésőjének tulajdonítanunk. A palmettának gyakori alkalmazása még nem elegendő ok erre, hiszen a quattrocento ornamentikájának ez általánosan használt motivuma, melyet Bregno és iskolája is kedvelt. Azonfelül alakításának és más díszítő elemekkel, elsősorban a hosszában nyújtott akanthusokkal és egyéb stilizált levéldíszítményekkel való kombinációjának módja Minónak éppen amaz alkotásaitól lényegesen eltérő, melyeket Steinmann elsősorban idéz bizonyítékok gyanánt a Salutati- és Ugo-síremlékekről. Ennélfogva nézetünk szerint a cantoria is sokkal inkább a római szobrászatnak, mint a firenzei művész kezének alkotása. (Anderson fényk. 944. sz.)

Még csak az van hátra, hogy tisztába jöjjünk az Appartamento Borgiában levő domborművel, a melyet már több ízben említettünk. Jelenleg a harmadik teremnek a negyedikbe vezető ajtaját díszíti, eredetileg azonban a vatikáni palota egyik kapuja felett volt elhelyezve. Lássuk amaz ismertető vonásokat, melyek arra jogosítanak, hogy e művet Dalmata névvel hozzuk kapcsolatba. Ezt részben már előbb megtettük, midőn a Cortile del Maresciallo sopraportájáról volt szó. Megemlékeztünk ott a szalagokról, melyek két zsinórban, gombokkal végződnek mind az említett művön, mind a Louvre-beli reliefen és az anconai síremléken, úgyszintén a szárnyak szerkezetéről, mely teljesen hasonló a Dalmata első és utolsó művén ábrázolt szárnyakhoz, végül a pápai kulcsok, a tiara és szalagjai azonos alakításáról

más domborművein. Az orr felett előredomborodó homlok, a héjjak nélkül való szemek, a hajlott rajzú felső ajak, a test lelkiismeretes mintázása az ízületek zsírpárnáival, mind e jellemző vonásai itt is visszatérnek. A fejek ellenben teltebbek, szabályosságuk az antikhoz közelebb áll, a véső munkája általában lágyabb és tökéletesebb, mint művészünknél másutt; nem találunk nála más példát a fúró gyakori alkalmazására a hajzat alakításánál és a lobogó szalagok hajtékai sem oly sűrűek, mondhatnók oly repedezettek, mint némely korábbi és viszont utolsó munkáján. Végül a félkörív szegélye rózsa-akroteriumaival és közöttük a símuló, kettős akanthus-levelekkel még szerkezeti elemeiben sem található meg újra, mesterünk bármely más művénél.¹

Mindezeket figyelembe véve nyilván a leghelye-

¹ Lunettánknak majdnem szó szerinti ismétlése van most a megelőző teremnek a harmadik terembe vezető ajtaja felett beeresztve; kivitele azonban elárulja a gyengébb tanítvány munkáját. Még egy harmadik lunetta töredéke — két térdelő angyal liliomszálakkal — jelenleg az ötödik terem ablak béléletében, legalább is Dalmata köréből való. A vatikáni raktárakban levő negyedik lunetta a Borgia-czimert ábrázolja, melyet két lebegő angyal tart, kivitele a harmadik terem lunetta-czikkelyétől szintén eltérő. Erre vall már a félkörív gótizáló akanthus-lombozata is, melyből egyes kúszóvirágok nőnek ki. Azonkívül a mintázás kevésbé gondos kivitelű, a végtagok kevésbé finom alkatúak, ámbár a mozdulatok igen természetesek. Végül különböző az arc kifejezés is, a haj könnyed bodrokban természetesebben van rendezve, a homlok nem előredomborodó. Az óriási fülek sem vallanak Dalmatára, a pápai kulcsok és tiara is mások mint a harmadik terem lunettáján és Dalmata egyéb művein. (Reproductióját lásd Ehrle-Stevensonnak az Appartamento Borgiáról szóló munkájában a 85. és 86. tábla közé iktatott pótlapon.)

sebb, ha függőben hagyjuk annak eldöntését, vajjon Dalmata sajátkezű művével, vagy a mesterhez szellemenben és művészi eljárásban rendkívül közelálló tanítvány munkájával állunk-e szemben, különösen azért, mert semmi adatunk sincs arra, hogy tehetsége miként és mily irányban fejlődött Mátyás király udvarában és mert egyetlen későbbi műve, melyről még tudunk, ismét egy fél emberöltővel fiatalabb.¹

Tanulmányunkhoz Dalmata életének és munkáinak időrendi mutatóját csatoljuk, a mely — sajnos — nagyon is hézagos, ha tekintetbe vesszük a művész hosszú életét.

1445. Inkább ez év előtt, mint után született a művész Trauban, Dalmáciában.

1460. Paolo Romano műhelyében, a vatikáni Cortile del Maresciallo egyik kapuzatának architrav reliefjén dolgozik.

1464. A vicovarói S. Jacopo székesegyház kapuzatát díszíti szoborművekkel.

1465. II. Pál pápa czimerét készíti a Palazzo di Venezia főkapuzata számára.

1466. Andrea Bregno társaságában a S. Maria sopra Minerva templomban készíti a Tebaldi-síremléket.

1467. Július 27 és augusztus 5 között Johannes Marmorarius nevű egyén, a ki talán Dalmatával azonos, pénzbírságra ítéltetik, mivel nem tett eleget a hatósági rendeletnek, az utczai tisztántartás dolgában. (E. Müntz: Les Arts stb. II. 30. n. 1.)

1469. Mino da Fiesoleval együtt készít egy oltárt, a S. Marco templom számára.

¹ X. mellékletünkön közöljük Beatrix királyné domborműví mellképét, a mely párjával, Mátyás király domborművel együtt a bécsi művészettörténeti múzeumban van. Főnti tanulmányában Fabriczy nem említette őket, azonban annak megjelenése után dr. Berzeviczy Alberthez, a M. Tud. Akadémia elnökéhez intézett levelében Beatrixét határozottan Giovanni Dalmatának tulajdonította.

1471—1473. A Szt. Péter-templom számára készíti ugyanazon művészszel II. Pál pápa síremlékét.

1476 és 1477. A Bregnoval a S. Clemente Roverella-emlékén dolgozik.

1479 és 1480. A Péter-templom számára az Eroli-síremléket készíti. A 70-es években ugyanazon templomban még egy másik praelatus-síremléket készít, melynek töredékei a vatikáni grottákban őriztetnek. Stílusa után ítélve ugyanazon időben keletkezett egy harmadik síremlék, melynek maradványai a S. Agostinóban vannak. (Lásd von Tschudi id. m. 183. és 187. lap.)

1480 és 1481. Mino és Bregno társaságában a Sixtina cancellatáján dolgozik.

1481(?)—1491(?). Mátyás király udvaránál tartózkodik.

1488 július 25. A király nemesi rangra emeli és a szlavoniai Majkovecz várát adományozza neki.

1489 július 8. Királyi rendelvénnyel elvitatott birtokjogát visszaszadja és abban megvédelmezi.

1492—1503. VI. Sándor pápa alatt készíti ő vagy egy közeli tanítványa az Appartamento Borgia lünettáját.

1509. Az 1506-ban meghalt B. Girolamo Gianelli síremlékét készíti az anconai székesegyházban.

Giuliano da Sangallo figurális compositiói.

Körülbelül félszázad óta van a londoni National Gallery tulajdonában egy fára festett köralakú tempera kép, mely a Madonnát ábrázolja félalakban a gyermekkel, Keresztelő Szt. János és egy angyal társágában. A kép hátán a XVI. század írásjegyeivel Giuliano da Sangallo neve olvasható.¹ Ez a körülmény egy neves műértőnket nemrég arra a magyarázatra indította, hogy a kérdéses festmény a hírneves firenzei építőmesternek sajátkezű, még pedig egyetlen

¹ A kép leírása az 1898. évi catalogus 182. lapján a következő: Nr. 275. The Virgin and Child, St. John the Baptist, and an Angel. The Virgin richly dressed in gold brocade, is holding the Child to her bosom. St. John and the Angel are standing one on each side, a little behind the Virgin, in the act of adoring the Divine Infant. Half-figures, small life-size. In tempera on wood, circular 2 ft. 9 in. in diameter. This picture appears to have originally belonged to the celebrated architect Giuliano da San Gallo; his name, in the manner and orthography of the 16th century, is written on the back --- M. Giuliano da San Ghallo. In the last century it was the property of the Abate Carlo Bianconi at Milan stb. Crowe és Caval-caselle (német. kiad. III. köt. 177. l.) festményünket a N. Gallery-ben Botticellinek tulajdonított művek sorában említik, azzal a hozzáadással, hogy: „értéke csekély“.

ismert műve. A dolog azonban nem áll így, a mi a festménynek az alábbi sorokban tárgyalandó rajzokkal való összehasonlítása révén kétségtelenül ki fog tűnni. A gyűjtemény catalogusa nyilván helyes nyomon jár, mikor azt állítja, hogy a kép egykor Sangallo tulajdonában lehetett; téved azonban, midőn Alessandro Botticellinek tulajdonítja, a mint a képtár némely más képe is helytelenül viseli a firenzei mester nevét. A festmény csak arra tarthat jogot, hogy mint valamelyik tanítvány közepes munkája szerepeljen.

Ha eszerint a londoni kép nem is tanuskodhatik Giuliano festészeti tevékenysége mellett, az ő kezétől származó néhány hiteles rajz igazolja, hogy festészeti compositiókkal legalább is megpróbálkozott. Kétes, vajjon vázlatai valamelyikét meg is festette-e; az általunk ismert olasz festmények között eddig egy sem akadt, a mely azok egyikére visszavezethető volna.

A szóbanforgó rajzok közül nyilván a legkorábbi és stílus szempontjából egyszersmind a legérdekesebb a római Barberini könyvtárban levő Sangallo-féle ismert rajzkönyv második levelének hátlapján van. A könyv címiratának 1465. évszáma jelzi az eszten-dőt, mikor az akkoriban alig 20 éves művész a codexben foglalt felvételeit megkezdte.

Minthogy a szóban levő compositio (XI. melléklet) az eredetileg tíz, most kilencz kettős levélből álló első füzet legelső lapjainak egyikén található, mely a codex legkorábbi rajzait tartalmazza és csak az 1485-ben történt bekötésnél nagyobbodott a felül és jobboldalt hozzáragasztott pergamentsávok által, eredeti lapnagysága (27 cm. szél., 39 cm. mag.) mai méreteire (39 cm. szél., $45\frac{1}{2}$ cm. mag.), keletkezése

nem sokkal 1465 utánra, mindenesetre azonban 1485 előttre teendő.¹

Az első korábbi keltezés mellett szól különben a vonalvezetés rendkívüli gyengédsége, sőt helyenként félénksége, összehasonlítva azzal a rendkívül biztos, erőteljes vonalvezetéssel, a melylyel néhány későbbi rajzban fogunk találkozni.

A folio 2^r. eredeti lapnagyságát egy 21 cm. átmérőjű körbe rajzolt compositiotervezet teljesen kitölti. A vázlat ezüstvesszővel készült, utóbb némely részében fekete tussal utánahúzva, illetve kidolgozva, sőt a főalak árnyékolását később idegen kéz ecsettel utánafestette. Máriát ábrázolja egész alakban, hat angyaltól körülvéve, a mint jobbját nyújtja a kis Jézus felé, a kit három angyal emel feléje és a ki a feléje nyújtott jobbot megragadja, míg Mária bal keze mellén pihen. Sajnos, az ezüstvessző végtelenül gyengéd és művészi vonásait a tollal való átrajzolás lehetséges finomságától megfosztotta és eldurvította; különösen a Szűz alakját a durva és tolakodó árnyékolás eredeti jelleméből majdnem teljesen kivetkőztette. A finoman egyensúlyozott compositio, a mélyen átérzett vonalvezetés — a mennyiben ez még érintetlen maradt — némely arczvonás, Mária kezének és lábának alakja, éppen úgy, mint a legyezőszerűen a földre terülő köpenyvég, első pillantásra Botticellit juttatja eszünkbe, de a közelebbi vizsgálat más eredményre vezet.

Eltételezve attól, hogy semmi okunk sincs arra a

¹ A Barberini-féle rajzkönyv összetételéről itt mondottakra vonatkozólag l. szerző munkáját: „Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen Giuliano da Sangallos“ Stuttgart 1902, 11. stb. l. hol a kérdést részletesen tárgyalja.

feltevésre, hogy Sangallo rajzkönyvébe Botticellivel rajzoltatott volna, a compositióban sokkal inkább szembeszökőek a Verrocchióra emlékeztető vonások, mint Botticelli bármely művében; ezzel szemben teljes híjával van a Fra Filippóra vonatkozó reminiscentiáknak, a melyek éppen Sandro legkorábbi munkáiban fordulnak elő, holott rajzunkat — tekintve a két mester egyenlő korát és azt, a mit a lap keletkezési idejéről mondtunk — azok közé kellene sorolnunk. Az első állítást igazolja a Madonna határozott, férfias magatartása, erőteljes nyakon ülő kis feje, mely az angyalok többségénél is ismétlődik, a fejnek csontszerkezete és ezáltal meghatározott idoma, továbbá a száj, az orr alakja, a szemöldök hullámos vonala. Mindezt ugyanígy, vagy hasonlóan találjuk meg Verrocchiónál, de Botticellinél nem. A jobboldalt alul Mária lábánál ülő angyal erős, hegyes orra teljesen, profilja jórészt megfelel a Verrocchio egyetlen hiteles képen ábrázolt Ker. János vonásainak; ugyanez áll a száj metszéséről és a szemöldök hullámos vonaláról, mely az angyalnál is megvan. A Madonnától balról legközelebb eső angyalfejhez hasonlót, fájdalmasan nyitott „szoborszájával“ és csigákba szedett fürtjeivel Botticellinél sehol sem találunk; jellegében mindenesetre sokkal közelebb áll Verrocchiohoz. Az utána következő angyalfej is, az Isten anyja felé főlő tisztelettel emelt pillantásával és finom pisze orrocskájával, mintegy profilba áthelyezett mása a Krisztus megkeresztelése képen az Üdvözítőhöz közelébb térdelő angyalnak, míg a legalsó, Máriától balra ülő angyal profilja és kivált hajának elrendezése teljesen a Verrocchio-féle képen Leonardónak tulajdonított angyalra emlékeztet,

XI. MELLÉKLET.



Giuliano da Sangallo: Madonna angyalokkal.
Róma, Barberini-könyvtár.

A köralakban való compositiót viszont teljesen Botticelli szelleme, a vonalak szépsége iránt való finom érzeke, érzelmes gráciája hatja át. Figyeljük meg ebből a szempontból a kis Jézus fölnyújtásának rendkívül harmonikusan tervezett motívumát és hasonlítsuk össze a Botticelli-körből származó megfelelő alkotásokkal a nápolyi S. Maria Nuova múzeumban és az Ospedale degli Innocentiben (az utóbbi inkább Sandro valamely társától Fra Filippo műhelyében) hogy meggyőződjünk arról, mennyivel jelentékenyebbé fejlesztette Sangallo ezt a motívumot. Vegyük szemügyre a Szűztől jobbra levő két felső angyal compositio-motívumának szépségét, mily benső kifejezéssel hajtják egymás felé fejüket — Botticelli műveiben ezzel a gondolattal csak egyetlen egyszer kivételképen találkozunk az Uffizi nagy köralakú képén, mely a Madonnát ábrázolja két angyal társaságában és ott sem a felfogás és alakítás oly intím fokán, mert a fejét csupán szomszédja vállára hajtó angyal az azonos érzések érintkezését nem juttatja oly megkapó módon kifejezésre. Másrészt természetes, hogy Giuliano nem éri el vázlatában a lelki kifejezésnek azt az intenzitását, a mely a Botticelli festette alakokban él; mindamellet csodálatraméltó, hogy a figurális compositio terén csak mint dilettans működő művész mennyit tudott rajzának egyszerű vonalaival kifejezni.

Az imént leírt lapon kívül a Barberini-féle codex egész anyagában hiába keresünk más festői compositio után. Hogy Giuliano kezétől származó ilyen rajzot találjunk, a sienai városi könyvtárban levő vázlatkönyvét kell átlapoznunk. Ennek 32^r. sz. lapja Judíthot ábrázolja, a mint Holophernes fejét a szolgálója által tartott medenczébe készül helyezni (nagysága 12.2 cm.

széles 18,3 cm. magas). Mesterünk stílusa itt már teljesen önállóvá fejlődött, még csak a hősnő kissé sentimentalisan hajlott fejtartásán és a szolgáló itt értelmetlen mozdulatán vehetjük észre, hogy Botticellinek az Uffizi-képtárban levő kis képe némi befolyást gyakorolt reá; különben az éppen nem ügyetlen compositio úgy egészében, mint formai kiképzésében teljesen az ő sajátja. A ruha-redőzet hosszúkás, szemalakú mélyedéseivel sok tekintetben a Barberini-féle Madonnára emlékeztet, ennek ruházata azonban erősebben stilizált és nehéz tömegekben omlik alá, míg Judithnak könnyű szövetű ruhája karcsú tagjai körül szeszélyesen lobog. Már itt, valamint az öreg asszony ruháján azokat a részben kigyózó, részben többé kevésbé szabályszerű festonokba bevagdalt szegélyeket vesszük észre, melyekkel utóbb még határozottabb formában találkozunk Sangallonak az Uffiziben őrzött néhány rajzán. A Trajanus-oszlop talapzatának ábrázolása, mely a Barberini-féle codex Fol. 18^v lapján látható, elárulja, hogy Sangallo keze nagyon is hozzászokott ehhez a vonalvezetéshez. A talapzat feliratos tábláját tartó két győzelmi istennő lobogó ruházatának rajzolatai teljesen hasonlóak; az eredetin természetesen hiába keresnők azokat. Mesterünk előszere-tete a kigyózó vonal iránt ebben az esetben még a haj ábrázolására is kiterjed; különben a Barberini codexnek éppen ez a lapja fogalmat ad arról, mily aprólékos gondnal és nagy rajztudással készítette Sangallo másolatait az antik emlékek után, ha arra súlyt helyezett. A Judith-rajzra visszatérve még észrevesszük, hogy Holophernes feje az említett Uffizibeli rajzok egyikén ábrázolt aggastyánfejre feltűnően hasonlít. Különben a sienai vázlat körvonalaiban éppen

oly szabad, mint határozott, tiszta tollrajz, technikája szélesebb és egyenletesebb, de kevésbé finom kidolgozása, mint a Barberini rajzkönyv Madonnája. Nevezetesen az árnyékok mélységének kiemelése céljából több vonalréteget alkalmazott egymásra, a mi által azok helyenként bizonytalanok és piszkosak lettek.

A bécsi Albertina egy Botticellinek tulajdonított lapot őriz, mely a sienai Judith compositionnak teljesen hű mása, (Scuola Romana 54; phototypiailag reprodukálva a gyűjteménynek Schönbrunner által kiadott rajzai között, B.-d. I. köt. 33.). Eredetileg csupán körvonalaiban volt vázolja — mint a szolgáló alakjánál még ma is látjuk — Judith alakját azonban később mind rajzolatában, mind árnyékaiban széles tusvonásokkal átecsetelték és világosbarna nyomitékokkal látták el, mintha csak clair-obscur sokszorosításra készítették volna elő. Csak Holophernes fejének tollal való kidolgozása származik az eredeti másolótól. Hogy a másolat magának Giuliano da Sangallo-nak műve volna, a mint azt Fr. Wickhoff feltételezi,¹

¹ Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1892 Bd. XIII. Teil II. S. CLXXXV. Nevezett szerző ugyanezen helyen egy az Albertinában levő másik lapot is (Scuola Romana 55.) Giulianónak tulajdonít. A lap egyik oldalán történeti jelenet van ábrázolva antik ruházatú alakokkal: hadvezér levelet olvasva kilép sátrából, míg jobbra fiatal harcosok csoportja elfordul, hogy őt olvasásában ne zavarja (tollrajz, barna és szürke festékekkel ecsetelve); hátlapján odavetett tollrajzot találunk, mely Laookon szobrának dór fülke-architekturában való elhelyezését ábrázolja. (H. Thode: „Die Antiken in den Stichen Marcantons. Leipzig, 1881 Taf. V. reprodukálva.) Egyik rajzban sem ismerjük fel Giuliano rajzmodorát, hanem testvérének és tanítványának, az idősebb Antoniónak kezevonását látjuk benne. Álláspontunkban Thode

anélkül, hogy a sienai lappal való összefüggéséről szólna, ez több szempontból is kétséges. Ugyan mi indíthatta volna a mestert arra, hogy a sienai lapot vonásról vonásra lemásolja? Ámbár a draperiák motívumaikban szorosán csatlakoznak az eredetihez, a ránczvetésben az övétől eltérő kézre vallanak. Ez szabadabban húzza vonalait; sem a kígyószerű, sem a festonszerűen czifrázott ruhaszegélyek nem találhatók nála és Giuliano szeszélyes törései és ívei, a modoros „szemekkel“, nála folyékony, Botticelli modorához közelálló redőzötté alakultak át. Ezzel szemben a rajz szabadsága és határozottsága, különösen a meztelen végtagoknál tetemes mértékben csökkent, ámbár nyilvánvalóan törekedett ebben is arra, hogy az eredetit lehető hűséggel kövesse. Végül az arczkifejezésben különösen Judithnál a quattrocento naivitása helyébe a cinquecento pathosa lépett (ez azonban főleg a későbbi, ecsettel dolgozó kéz rovására írható). Mind e körülmények, a melyekkel Giuliano öccsének egyéb rajzainál is találkozunk (l. az előző jegyzetet), arra indítanak, hogy az Albertina Judithját neki és ne Giulianónak tulajdonítsuk.

Giuliano sienai vázlatkönyve sem tartalmaz a Judith-lapon kívül egyéb eredeti figurális compositiót,

véleménye is megerősít (id. műv. 15. l.), mert a H. von Geymüller tulajdonában levő vázlatkönyv rajzai, melyekre Thode ott bizonyoságul hivatkozik, hogy ezzel Giuliano szerzőségét lapunkra nézve kimutassa, Giulianóval semmi vonatkozásban nem állanak — mint azt a vázlatkönyv tulajdonosa alapos vizsgálat után megállapította — hanem ugyancsak Antoniótól származnak (némelyik közülük Giuliano Francesco nevű fiától.) V. ö. Mémoires [de la Société nationale des Antiquaires de France, 1885, vol. XLV. p. 222.

míg a mesternek az Uffizi-gyűjteményben levő rajzai még néhány ilyen példával szolgálnak. Nem számíthatjuk ugyan ezek közé az 1567^v. (Categoria Architettura¹) lap vázlatos női alakját, mivel csak Botticellinek a négy sarkalatos erényt ábrázoló freskójából, mely a Villa Lemmiből származik és jelenleg a Louvrebán² van, balról az első női alaknak szabad másolata. A vázlat mindazonáltal érdekes, mert a mesternek Giulianóra tett hatásáról és befolyásáról tanúskodik. Az említett freskók kevéssel 1486 után Lorenzo Tornabuoninak Giovanna Albizzival történt egybekelése idejében keletkeztek és minden valószínűség szerint valamivel későbbre kell Sangallo ismétlését is helyezni. Ez annyiban fontos, mert ilyen formán támasztópontot nyerünk a sienai Judith-rajz keletkezési idejének megközelítő megállapítására; mint-hogy az Uffizibeli kétszer akkora alak jellemző vonásaiban még több rokonságot mutat Botticelli művészetével — a min nem is csodálkozhatunk egy szabad másolatnál — e mellett azonban, ámbár felületesebb kivitelű (tollrajz részben vonalkázott, részben tussal festett árnyékokkal) nagyobb szabadság nyilatkozik meg benne, úgy hogy keletkezése a Judith-rajz utáni időre tehető. A Judith, a melyből — mint láttuk

¹ L. [Nerino Ferri] *Catalogo dei disegni di Architettura esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*. Roma, 1885 p. 35.

² Eltekintve attól, hogy a freskók részben át vannak festve, némely sajátágaik kétséget ébresztenek, vajjon csakugyan Botticellitől származnak-e; sőt egészben kevésbé vannak ellentétben Giuliano rajzstílusával, mint Botticelli művészi egyéniségével. Hiányzik azonban a biztos alap ahhoz, hogy határozottan neki tulajdonítsuk őket.

— a Verrocchio-féle reminiscentiák már teljesen hiányzanak, e szerint a hetvenes években vagy a nyolczvanas évek elején keletkezett.

A mesternek igen érdekes compositiójával találkozzunk a 155^r. sz. lapon (Categoria Figure 27.5 cm. sz. és 39.6 cm. m.): agg férfit látunk ábrázolva, lobogó hajjal és szakállal, szellőtől mozgatott bő köpenyben, — mindkét kezével kendőket lobogtat, míg előtte a földön félig csukott könyv hever — a lap bal szélét sziklafal zárja el. Feje — mint fentebb megjegyeztük — nagyon hasonló a sienai rajzon Holofernes fejéhez. A lap tóllal gondosan van rajzolva, sépiával ecsetelve és fényei fehérrel kiemelve; a technikai kezelés rendkívül biztos és erőteljes. A lobogó köpeny szegélye contourozásában ugyanazt a sajátosságos, hullámos kigyóvonalat tünteti fel, mint a mely a Barberini-féle rajzkönyv Folio 18^v. lapján a Trajanus oszloptalapat két győzelmi istennőjének ruházatát jellemzi.

Stílusban és kidolgozásban ezzel a rajzzal teljesen egyezik a 616^r. sz. lap (Categoria Ornamenti 27.5 cm. sz. 34.3 cm. m). Vértezett római katonák csoportját ábrázolja, a mint egy sátor bejárata előtt a fölött látszanak tanácskozni, belépjenek-e vagy sem. A baloldali két legszélső harcos lobogó köpenyének szegélye ismét a jellegzetes kigyós csavarodást mutatja, — lehetőleg még kifejezettebb alakban, mint az imént tárgyalt lapon az aggastyán alakja. A harcosok közül egynémelyiknek lábujjhegyen libegő járása Botticellire nézve nagyon jellemző, a mint ezt Sangallo az 1567^v. sz. lap alakjánál előképéről, a Villa Lemmibeli falképről, is átvette. Ennélfogva Giuliano szerzőségére nézve sem ennél, sem az előbbi rajznál semmi

kétség sem merülhet fel, bár régen az utóbbit „*Ignoto del secolo XVI*“-nak, míg az elsőt idősb Antonio da Sangallónak tulajdonították. Mindkét lap a művész leg-
 érettebb idejébe, 1490—1500 közé tartozik.

Ezzel szemben a 262^r. sz. lap (Categoria Figure) három antikizáló ruhájú női alakja (theologiai ére-
 nyek?) testvéreinek,¹ Antoniónak meghagyható. A bal-
 oldali első alak a középen álló alak felé, melynek
 lábainál gyermekangyalok játszanak, csészét nyujt,
 míg jobbról a harmadik alak egy gyermeket vállán
 hord, egy másikat kézen vezet és lábujjhegyen libegő
 járással, a mely — mint említettük — Botticellire
 jellemző, a középső alak felé lépked. Lapunk nagy-
 ság (27·5 cm. m. 39·5 cm. sz.), stílus és kidolgozás-
 módja tekintetében ugyanazon gyűjteményben levő
 három más laphoz tartozik Categoria Figure 259—
 261. sz., mely utóbbiak Donatello-féle hét apostol-
 alak másolatai a San Lorenzo templom sekrestye-
 ajtajáról. Kivitelük (árnyékban vonalkázott tollrajz,
 vörös krétával élénkítve és fehérrel kiemelve) nyer-
 sebb, a contourok kevésbé finomak és biztosak, a
 rajz egészben nem oly határozott és értelmes, mint a
 Giuliano kezétől származó, imént leírt lapok (1567^v.
 155^r. és 616^r). Azonban éppen a 262^r. sz. lap tollrajz
 technikája gyengédebb és biztosabb, a vörös-kréta és
 ólom-fehér alkalmazásában kevésbé tolakodó, mint a
 többiek; itt nem találjuk meg a 259—261. sz. lapok
 sajtáságos schematikus „ránccszemeit“, a ránccvetés
 motívumai finomabbak, az árnyékolási vonalak gyen-

¹ L. [Nerino Ferri] *Catalogo dei disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*. Roma, 1890—1897. p. 128. A szóbanforgó rajz ki van állítva Sala II. dei disegni degli antichi maestri, Cornice 173.

gégebbek. Mindez első pillanatban arra ösztönzi a szemlélőt, hogy Giuliano kezevonását lássa benne, annál is inkább, mert a baloldali alak ruhaszegélyzete szintén a már nála ismételten kiemelt „kigyó-szerű csavarodásokat“ mutatja. Azonban ha behatóbban vizsgáljuk, csakhamar reájövünk, hogy valódi rajzaihoz képest lapunk jóval csekélyebb művészi értékű. Hasonlítsuk csak össze az alakokat felfogásra és kivitelre nézve azokkal, a melyeket a S. Lorenzo templom számára készített és az Uffiziben levő homlokzattervein alkalmazott, nevezetesen a 279. számú lapon az attikát díszítő allegorikus Erényekkel és a lábaiknál levő trombitáló angyalokkal, valamint a 281. sz. lapon az oromzatra helyezett Justitiával és Charitással. A csak elnagyolt, decoratív kezelés dacára az alakok motivumai sokkal igazabbak, mozdulataik nem inognak oly egyensúly nélkül, a ruházat alatt levő formák értelmesebbek, a draperiák nem oly kifejezéstelenek, sőt némely részben értelmetlen elrendezésűek mint azt lapunkon látjuk. A sajtószerű üres arcprofilok sem a Giuliano quattrocento művészetéből erednek, hanem a cinquecento antik utánzatának módoros contourjait jelzik előre. Csupa olyan körülmény, mely elég súlyosan esik a latba, hogy igazolják véleményünket, midőn lapunkat Giuliano helyett az idősb Antonio da Sangallónak tulajdonítjuk.

Tanulmányunkat az 1799^v. sz. vázlatos lappal zárjuk (Categoria Ornamenti, lásd Ferri, Disegni d'Architettura 55. és 208. l.) bár ez, úgylátszik, nem azérkészült, hogy festészeti compositióhoz előtanulmányul szolgáljon. Ez inkább „symphoniai étude“, többnyire sarkophag-reliefeken található, antik szobrászati motívumokból alakítva.

A rajz tizenöt, többnyire meztelen alak menetét ábrázolja, a bacchusi thiasosban. A compositio a mester későbbi rajzainak modorában, a formákban és mozdulatokban rendkívüli genialitással, bámulatos megértéssel odavetett, gyengén árnyékolt tollrajz — szintén egyik bizonyossága annak, hogy Giuliano nemcsak a régiek építészetével foglalkozott behatóan, hanem a szobrászattal is, a mit különben vázlatkönyveinek számos más lapja is megerősít. Hiszen ő volt az — a mint azt legközelebb más oldalról bővebben ki fogják fejteni, — a ki a firenzei S. Trinità templomban levő Sassetti siremléken teljes hűséggel lemásolt egy római sarkophag-reliefet, melyet egy firenzei palotában még ma is őriznek.

Vázlatunk némely alakjainál is könnyű az antik előképekre reámutatni. Így a szélső baloldalon levő meztelen bacchansnő, karján a lyrával, megtalálható a Villa Gentili egyik sarkophagtöredékén (Matz-Duhn Nr. 2305), a mely azonban Sangallo idejében, miként Dal Pozzo egyik rajza igazolja, még teljesen megvolt. A balról számított hatodik alak az ismert satyr, a mely párduczot ugráltat maga mögött; a következő az Uffizi Tribunájának castagnettezője, a melynek akkoriban hiányzó fejét és karját (melyet utóbb Michelangelo restaurált) rajzolónk hamisan egészítette ki. Az utána következő bacchansnő kezében a tympanonnal a bacchikus thiasos leggyakoribb alakjainak egyike, míg a thyrsos-pálczát tartó ifjú Dionysos, a ki párduczát borral telt csészéből itatja. Sangallo a párducz helyébe két puttót rajzolt, a kik közül az első hatalmas szőlőfürtöt nyujt az istennek. (C. Robert tanár szíves közlése.) Hogy ebben az esetben a compositio egésze előkép nélkül jött létre, azt

igazolja a satyr középső alakja, mely a Tribunában van. A csoportosítás és felépítés, ha a három első alakot leszámítjuk, valószínűvé teszi azt a gondolatot, hogy mesterünk, a ki az ókori művészetnek lelkes tisztelője volt, ezúttal egyszer egy oromcompositio tervével próbálkozott meg.

Giuliano da Majano Sienában.

Siena kora-renaissance építészetének kritikai történetét még nem írták meg. Mai napig a helyi írók, Tiziön és Ugurgierin kezdve Romagnoliig és P. Micheliig, a kit a „Cicerone“ is még utóbbi kiadásaiban is követ, a kor emlékeit lehető egyenlő részben osztották fel két mester, Francesco di Giorgio Martini (1439—1502), a legkiválóbb sienai építész és Bernardo Rossellino (1409—1464) a nem kevésbé jeles firenzei művész között. Ez utóbbinak működése II. Pius pápa, a város híres szülöttjének szolgálatában okiratilag igazolva volt. Sajnos azonban, az okmányok nem erősítették meg ezeket az épp oly bőkezű, mint alaptalan attributiókat, a mint általában a források festészeti megrendelésekre nézve rendkívül sokat tartalmaznak, de már a szobrászati munkák tekintetében sokkal szűkszavúbbak és az építészet emlékeiről majdnem teljesen hallgatnak.

Az építészetnek csak két kitünő alkotására nézve sikerült a legújabb kutatásnak a két nevezett mester részvételét — ha nem is magában az építkezés végrehajtásában, legalább is a tervek megállapításában — nyomós valószínűségi okokkal támogatni, még pedig olyan okokkal, a melyek nemcsak hiteles műveikkel való stílusbeli hasonlóságon, hanem okirati bizonyí-

tékokon alapulnak. Ez a két mű a *Palazzo Nerucci*, a melyet a nép keletkezésekor Palazzo delle Papessének keresztelt el és ma a Banca Nazionale tulajdona, valamint a *Palazzo Piccolomini*, mely utóbb a Palazzo del Governo nevét veszi föl és ma az állami levéltár és egyéb közhivatalok czéljára szolgál.

A városi hatóság 1460. évi október 9-én II. Pius testvérének, Caterina Piccolomininak a palotája építéséhez kívülről behozott anyagokért járó illetékeket elengedte és hozzájárult ahhoz, hogy a palota számára a közút egy kis részét birtokba vegye. Kérvényében az építető hölgy arra hivatkozott, hogy „az igen kiváló mester“, a ki számára a tervet készítette, ez utóbbit az új épület homlokzatának érvényesülése végett elengedhetetlenül szükségesnek tartja.¹ Mint-

¹ Considerato che la detta madonna Caterina intende e vuole fare fare la detta casa honoratissima et con grande spesa ad honore di questa magnifica città et de le V. M. et Excelse Signorie, item perchè la detta madonna Caterina à fatta designare la detta casa da un valentissimo maestro, dal quale Lei ha avuto per consiglio et parere per bellezza della faccia dinanzi che allei sarebbe necessario d'avere quello chiasso di sotto verso el Campo acanto a la detta casa nuova; item perchè la via dal canto di sopra de la detta casa, volendola lassare tutta libera come era prima, sarebbe alquanto mancamento al detto edificio; et pertanto supplica . . . stb. (*Borghesi e Banchi*, Nuovi documenti per la storia dell' arte senese, Siena 1898, 201. l.) Anno 1460 die IX. octobris. Magnifici Domini . . . attendentes, qualiter . . . Domine Caterine sororis carnali summi ponteficis vid. die XVIII. Decembris preteriti anni 1459 fuit concessa quadam platea cum certis conditionibus . . . et attento quod D. Caterina secundum designum sui architectoris non potest comodo facere ipsam domum . . . Decreverunt, hogy teljesítik az előterjesztett kérést (*Rumohr*, Italienische Forschungen II., 198).

hogy pedig ugyanebben az időben Bernardo Rossellino már II. Pius pienzai épületeinek végrehajtásával van elfoglalva,¹ alig lehet kétséges, hogy ő volt az, a kit a pápa testvére palotájának tervezésével megbízott, nem is tekintve azokat az okokat, a melyek a szóbanlevő művekre nézve ezek stílusbeli hasonlóságából vonhatók le.

A szóbanlevő épületnél Bernardo beavatkozására nézve azonfölül még egy okirati forrással rendelkezünk, még pedig nevének említésével. 1463 június 1-én a sienai signoria, a melyhez Antonio Federighi (kb. 1425—1490), az ismert építész és szobrász Caterina Piccolomininél való közbenjárásért folyamodott, arra kérte a hölgyet, méltóztassék a mestert a palotájához való építőanyag megszerzése alkalmából fölmerült készkiadásai, valamint a kivitelnél való személyes közreműködése fejében kártalanítani, továbbá méltóztassék *Bernardus mester* helyett, a ki meg volt bízva, hogy ternii Andrea mesternek a faragott kövek szállításáért támasztott igényét megbecsülje, de ezt

¹ 1460 deczember 28-án utalja ki II. Pius pápa az 1200 aranyat tevő első részletet „la frabica di Corsignano“-ért (*Giornale di erudizione artistica*, Perugia 1877, vol. 6. 130. l.) De a sienai signoria a pápa kérésére már 1459 május 18-án elhatározta „dare licentiam Architecto et Ordinatori, misso per suam Sanctitatem, capiendi lapides, faciendi fornaces, incidendi abietes et ligna et alias res ad dicta edifitia (vagyis *pro edificatione templi et Domus apud oppidum Corsiniani*, mint feljebb mondatik) necessarias, et cedendi eas gratis pro ut eis videbitur et placebitur, et ut in Brevi sue sanctitatis continetur“ (*Borghesi e Banchi*, i. m. 217. l.). Az „Architectus et Ordinator missus per suam Sanctitatem vagyis Rossellino e szerint már 1459 tavasza óta működött Pienzában.

nem teljesítette, más szakértőt állítani.¹ Sejthetjük, sőt meg is állapíthatjuk az okot, a mely Rossellinót megbízása teljesítésében megakadályozta: betegsége visszakergette Firenzébe és alig egy év múlva bele is halt (1464 szeptember 23-án), „hosszas szenvedés után“, mint a halálozási könyv határozottan megjegyzi.²

Tekintve azt a lázas tevékenységet, a melyet a mester életének utolsó éveiben kifejtett (1459—1463 a pienzai építkezések, 1461—1464 a székesegyház építőmestere Firenzében, 1462-ben munkálatok a Cappella dell' Annunziata számára ugyanott és a pistojai S. Domenico-templom számára készítendő Lazzarisiremlék vállalása), könnyen érthető, hogy a sienai palota számára készített tervének kivitelét másnak engedte át. Úgy látszik, hogy e közben az eredeti terv némi változáson ment keresztül, Federighi erőteljesebb, inkább nagyjából munkáló modorának megfelelően — hiszen a föntiek szerint elsősorban ő jöhet szóba. Ezt a föltevést támogatja a Rossellino által

¹ . . . Antonius Federici de Ptholomeis asserit nobis expendisse ortas pecuniarum quantitates in rebus adductis pro constructione eius (vagyis *D. Caterine Pape sororis*) Palatii, ac etiam cum persona sua valde se exercuit ad dictam constructionem . . . et quod *magister Bernardus*, cui erat data commissio declarandi quid magister Andreas (de Interamne, lapidum ductor) deberet habere recessit et non declarat . . . (*Milanesi*, Documenti per l'arte senese, Siena 1854, II. kötet 323. lap.)

² Lásd Ein Jugendwerk Bernardo Rossellinos cz. dolgoza tunkhoz csatolt chronologiai áttekintést, Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen, 1900, 106. l. A mester utolsó műveire nézve fönn következő adatokra nézve l. ugyanott és Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV. köt. 475. köv. II.

Pienzában épített Palazzo Piccolominival való összehasonlítás, a mi a párkányok tagozását, az ablakok elrendezését és részletezését illeti. Ez utóbbiakra nézve azonban Urbano da Cortona (1451 óta Sienában dolgozik, meghalt 1504-ben) közreműködéséről is van adatunk: 1472 január 27-én választott bíróság dönt Madonna Caterinával szemben fennálló követelése fölött — úgy látszik, a pápa testvérének legkisebb gondja volt adósságai kiegyenlítése. „Certi lavori di tivertino et macignio et marmo, certe finestre non fornite di marmo et certi pregi di due Madone“-ról van szó.¹

Míg ezzel Rossellinónak a Palazzo Neruccin való közreműködését illetőleg kétségbevonhatatlan okmányi bizonyítékokat mutathatunk föl, addig a sienai *Palazzo Piccolomini* esetében tisztán stílkritikai és chronologiai-történeti érvekkel kell beérnünk.

Ámbár II. Pius már 1460-ban nyilvánította azt a szándékát, hogy az unokaöcscsének szánt palota számára a telkeket összevásárolja,² annak építése csak 1469-ben, öt évvel a pápa halála után indult meg. Ezt bizonyítja Allegretti, az igen lelkiismeretes egykorú krónikás, a ki a következőket írja róla:

¹ *Milanesi*, i. m. II. köt. 348. l.

² 1460 október 18-án a signoria elengedi neki a szerződési illetékek felét és ugyanezt a kedvezményt biztosítják részére a behozandó építési anyagok után a várost illető díjakra nézve (*Rumohr*, *Italianische Forschungen*, II. köt. 191. l.:... La santità del sommo Pontefice Papa Pio II intende e vuole fare ed edificare ne la città vostra uno nobile e bello casamento avendo le case e butighe e piazze dove tal casamento fare intende da padroni et signori di quelle *per pregi giusti et ragionvooli*, et che di tali compre... non si paghi alcuna cabella ne si paghi etiandio cabella delle cose si mettessero nella città vostra per fare il detto casamento stb.)

Adi 12 di settembre 1469 si cominciò a murare il palazzo di Misser Nanni Tedeschini [*Piccolomini*] cognato di Papa Pio secondo, e padre del Cardinale di Siena [*a későbbi III. Pius pápa*], del Duca di Melfi, di Misser Jacomo Signore di Monte Marciano in quel di Roma, e di Misser Andrea Signore di Castiglione della Pescara e dell' Isola del Giglio. E quando si cominciò a murare la prima pietra, vi era presente il sopradetto Cardinale con molti Vescovi, e benedissero la prima pietra, e misservi sotto certi denari con le loro Armi; et era guida e sollecitatore del detto Palazzo Pietro Pavolo detto il Porrina de' Porrini di Casole gentiluomo di Siena e'l Capo Maestro de' Muratori era Maestro Martino [*di Giorgio da Varena*] Lombardo; e a di 2 di giugno 1470 fu messa la Cornice, o vero la Basa al pari della strada.¹

¹ Diarj scritti da Allegretto Allegretti, delle cose Sanesi del suo tempo [1450—1496] *Muratorinál*, Rerum ital. scriptores, XXIII. köt., 773. hasáb. Perrini, a kit a krónikás az építés vezető és ügyvivője gyanánt említ, ismételten fordul elő mint II. Pius megbízottja a pienzai építkezéseknél. 1463 május 29-én 25 aranyat vesz át, hogy a S. Francesco-templomot kimeszeltesse; május 29-től november 11-ig 1555 aranyat utalnak ki kezéhez „per le case XII si fanno a Pientia per comessione di N. S.“ és „per più cose resta a fare a Pientia oltre le XII case“; végre 1464 márczius 4-én 2 aranyat kell fizetnie M^o Pietro del Abachónak „per misurare la casa di Riccio a Pientia, della quale Sua Sta fa fare una hosteria per la frabicha della chiesa“ (v. ö. *Müntz*, Les Arts à la Cour des Papes, Páris 1878, I. köt. 304., 305. l.) Porrini hadimérnök is volt, mint Jacopo Piccolomini, a Palazzo Piccolomini egyik építetőjének a signoriához intézett leveléből kitűnik, a melyet a Firenze ellen viselt hadjárat alkalmából (mely 1479-ben Poggio Imperiale bevételével végződött) a castellinai táborban neki és egy tár-

Az építés kezdetéről is maradt fenn hivatalos irat. 1469 október 28-án az „Uffiziali dell' ornato“ (mai „szépitő“ bizottságaink ősei!) jelentik a signoriának, hogy az építetők kérésére „per debito del loro officio hanno voluto con diligentia esaminare lo Palazzo principiato per la spectabilità di missere Jacomo et missere Andrea Piccolomini, lo quale sarà opera meravigliosa, et ne la città vostra dignissimo ornamento, secondo la intenzione e disegno di loro Spectabilità“. Ezért az építetők kérésének teljesítését indítványozták, hogy t. i. a Campóból (a mai Piazza Vittorio Emanueleből) tíz rőfnyi sáv beépítése engedjék meg oly czélből, hogy a palota szabályos alaprajzot nyerjen, a mi azután meg is történik.¹

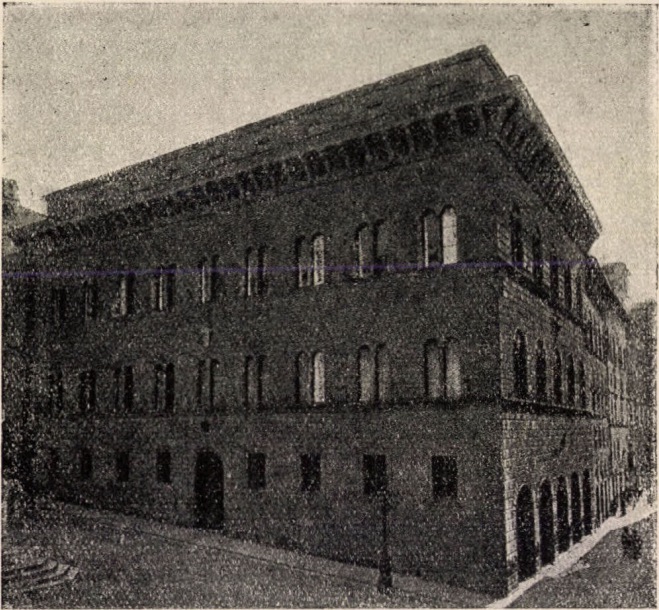
Ha e szerint Rossellinónak, a ki 1464 óta sírjában nyugodott, magában az építésben nem is lehetett része, annál valószínűbb, hogy ő szolgáltatta ahhoz a terveket. Hiszen, mint láttuk, már abban az időben, midőn Piusban a sienai családi palota építésének gondolata felmerült, a pápa szolgálatában dolgozott Pienzában és nemcsak általánosságban az építészeti gondolat és a stílus analogiája, hanem még sok részlet (ablakok) azonossága is a pienzai és sienai Piccolomini-paloták közt oly föltűnő, hogy az elfogulatlan ítélő a szerzőség kérdésének kifejtett megoldását szinte magától értődőnek találhatja.

Igaz, hogy a sienai épületen, mintájával szemben, az építést vezető mester tompább szeme, durvább keze vehető észre. A párkányok tagozata, a mely Pienzá-

sának átadott, „perchè si accordino a prestare come bombardieri i loro servigi alla Repubblica“ (*Borghesi-Banchi*, i. m. 251. lap).

¹ *Milanesi*, i. m. II. 337. l.

ban a faltömegekhez való viszonyában oly harmonikusan van megállapítva, itt az emeleteket elválasztó szegényes, a lécz és fogazat összeállításában banális övekké zsugorodott össze; az ottani főpárkány szűziesen szigorú egyszerűségét itt a felső befejezés gaz-



A Palazzo Spannocchi Sienában.

dagon tagolt alakításával helyettesítették, a mely különben az épület egész jellegében a díszszel szemben nyilvánuló tartózkodáshoz képest tolakodónak látszik. (Némileg menti ezt az építőmesternek az a törekvése, hogy a szűk utczában levő épületet határában lehetőleg emelje.) Minthogy a renaissance szokása szerint a Rossellino által készített terven, mintán,

bizonyára nem volt valamennyi részlet oly pontosan megállapítva, hogy azt a kivitelnél szigorúan követendő zsinórmértékül lehetett volna venni, a mű „el-durvításának“ bűne és felelőssége csak részben éri Martino di Giorgio da Varenát, a lombardiai mestert, a kit Allegrettin kívül az építési számadások is 1472-ben a kőművesmunkák capomaestrójának neveznek.¹ A derék ember bizonyára legjobb tudása szerint cselekedett!

Az építkezés különben hihetetlen lassúsággal folyt. 1484-iki adóbevallásában Jacopo Piccolomini előadja, hogy az új palotát már megkezdték, de még nem akható és az 1494. és 1498-iki beadványok szerint is még mindig építkeznek rajta.² Silvio, Jacopo fia, 1509-ben úgy említi, mint „palazo nuovo, il quale al presente si edifica con grave spesa come si vede“.³ Ugyanebben az évben Lorenzo Marrina, az ismert szobrász, jelentékeny követelést támaszt az akkori tulajdonosokkal szemben az udvar árkádjainak oszlopai és oszlopfejei, valamint egyéb díszítőmunkák czímén.

*

Legutóbb Alessandro Lisini, a sienai állami levéltár igazgatója, ki szülővárosa története körül már oly sok érdemet szerzett, szerencsés felfedezésével egészen

¹ *Milanesi*, i. m. II. 339. l.

² Mi trovo il palazzo nuovo principiato, cioè la metà del casamento nostro: el quale è in termino che non si può abitare come ciascheduno può vedere ma per volerlo finire al disegno principiato . . . vi serà spesa di migliaia di fiorini . . . nonostante che continuo vi vo fabbricando (*Borghesi e Banchi*, i. m. 333. l.).

³ U. o.

váratlan fényt derített a város művészeti szempontból legkiválóbb palotáinak harmadikára is.

Ambrogio Spannocchi, sienai patriczius-nemzetség sarja, Rómában mint bankár nagy gazdagságra és tekintélyre tett szert. Nagy kegyben állott földijénél, II. Pius pápánál, a ki meghívta a pápai kincstáros (tesoriere) kívánatos állására. Így az ő kezén ment át a curia minden pénzügye és ámbár befolyásos helyét II. Pál pápa alatt elveszítette, mert a pápa elődje minden vállalkozásának, óhajának és kegyenczenek elvi ellensége volt, ennek utódja, IV. Sixtus, a kinél lehetőleg még nagyobb kegyben állott mint Piusnál, visszahelyezte hivatalába. Sixtusnak felőle táplált véleménye kitűnik az 1471 október 24-én kelt brevéből, a melylyel Spannocchit szülővárosa hatóságainak ajánlotta, midőn ez római banküzletét fiának adta át és hazatért.¹ Itt élte le életének utolsó éveit és a legszebb módon használta fel a Rómában szerzett dús javakat. Helyreállította és díszítette a S. Domenico templom szentélyét, a hova 1477 április 1-én bekövetkezett halála után örök nyugalomra he-

¹ *Insuper dilectus filius Ambrosius Spannocchia Civis vester . . . nobis propter eius virtutes ac merita plurimum carus, in praesentiarum isthuc accedit. Ea propter voluimus eum devotioni vestrae, prout maiorem in modum facimus commendare . . . Quidquid in eius personam humanitatis et urbanitatis contuleritis, ita nobis acceptum erit, ac si ex gente nostra genitus esset. Hasonló nagyrabecsülésről tanuskodik az a levél, a melyet calabriai Alfonso, Fernando nápolyi király fia, 1478 április 20-án (tehát alig egy évvel Ambrogios halála után), ennek fiait a signoriának ajánlotta (v. ö. *P. Fr. Isidoro Ugurgieri*, *Le Pompe Sanesi*, Pistoja 1649. I. rész, 236. l.)*

lyezték.¹ Elsősorban azonban arra törekedett, hogy nemzetségének tekintélyét és fényét előkelő palota építése által érvényesítse és gyarapítsa.

Erről a szándékáról legkorábban az „Uffiziali dell' Ornato“ 1471 május 15-én a signoriához intézett jelentéséből értesülünk, a mely szerint „Ambruogio di Nanni Spannocchi sarebbe disposto a fare una bella casa sopra le due bottighe che sono dinanti alla casa che lui comprò da Neri di messer Neri nella strada di Camollia di sopra all' arco de' Rossi“ (tehát a mai palota helyén). Azt javasolják, engedjék meg, hogy az adásvételi szerződés megkötésénél bizonyos formáságoktól eltekintsenek és ezt jóvá is hagyják.² Magának az építésnek kezdetét krónikájában 1473 márczius 15-iki kelettel jegyezte fel.³ Végül még az építtetőnek 1473 október 21-én a signoriához intézett beadványából a munkák aránylag gyors előhaladása tűnik ki. Ebben kéri „Ambruogio di Nanni Spannocchi, chome essendo lui stato grande tempo fuore de la V. città, essendo ritornato, e per gratia di Dio [con] qualche guadagno, deliberò per honore de la città et suo, intanto, benchè si' [sia] vechio, fare una chasa bella : e chosì ha dato principio“, hogy semmisítsék

¹ Valószínűleg Spannocchi készítette „Olaszország legszebb ciboriumát“ is, a mely ugyane helyen van. Legkésőbb 1475 előtt keletkezett, mert ez a hiteles keletkezési ideje a sangimignanói káptalani templomban levő későbbi, egyszerűbb ismétlésének (l. *Baldoria*, Monumenti artistici in San Gimignano, Arch. stor. dell' Arte. III. 65. l.)

² *Milanesi*, i. m. II., 345. l.

³ Adì 15 di Marzo 1472 (1473) Ambruogio di Nanni Spannocchi fe' comincia a murare el suo Palazzo su la strada a lato el Palazzo de' Salimbeni (*Muratori*, *Rer. ital. script.*, XXIII. köt. 775. hasáb).

meg a városi rendészeti hatóság (Offiziali de' Terratichi), határozatát mely szerint „lo hedifitio fatto sarebbe in tutto a guastare“ (lebontandó), mert az építkezéshez a közterület kis részét elfoglalták. Azazután nyilván meg is történt.¹

Palotájának alkotója pedig nem volt kisebb ember mint *Giuliano da Majano*, a firenzei építész! Már régebben tudtuk ugyan, hogy a szomszédos San Gimignano számára tevékeny volt, a káptalani templom kereszthajójának és szentélyének bővítésére, valamint főoltárának felemelésére és az új sekrestye építésére 1466-ban tervet készített, továbbá, hogy két évvel utóbb Szent Fina ottani kápolnáját tervezte,² azonban csak Lisini világosított fel arról, hogy őt Siena építészei közé is kell sorolnunk.

A Ruffa-Spannocchi grófi családnak a modanellai várkastélyban levő levéltárában kutatva Lisini reabukkant Enea Buoninsegni egy levelére, melyet ez 1626 augusztus 3-án a Spannocchi-család Muzio nevű tagjához intézett. Ebben egy Giorgio nevű szücsmester krónikájának az ő birtokában levő kéziratából, a melyben az 1045. évtől 1497-ig terjedő események — az utolsó évtizedek nyilván saját megfigyelése alapján — fel vannak jegyezve, a családra vonatkozó két kivonatot közöl vele. Az első kivonat azoknak az ünnepeknek hosszú leírását foglalja magában, a melyeket Ambrogio Spannocchi fiainak, Giuliónak és Antonió-

¹ *Borghesi e Banchi*, i. m. 242. l.

² V. ö. *Pecori*, Storia di S. Gimignano, Firenze, 1853, 508. és 517. l., továbbá *Baldoria*, Monumenti artistici in S. Gimignano, Arch. stor. dell' arte, III. 36. és 56. l. Bizonytalan, vajjon az előbbi épületek kivitele is Giulianótól való-e; Szent Fina kápolnájára nézve testvérének, Benedettónak közreműködése igen valószínű.

nak kettős házassága alkalmából 1493 január 17-én rendeztek. A másik azonban atyjuk palotájának építéséről szószerint a következőkben emlékszik meg:¹

A dì di marzo anno 1472 [1473] principiò Ambrogio di Nanni Spannocchi u' nobile e bello palazzo di pietra bozata concie i nela strada sopra l'archo de' Rossi a lato al palazzo de' Salimbeni, ov' è una loggia che oggi è del Comune di Siena e dove sempre sta e chiamasi Monte di Pietà. Allogollo a fare un maestro fiorentino detto Immaiano [így]: e fè cavare longho la strada i fondamenti sotterra circha dieci braccia et di poi l'empì di calcina albazzana [balzana, calcina d'alberese, Sienában ma is felhasználált mészmárga] inanti stemperata e spenta detta calcina in modo che correva pel fondamento come u fiume; e di poi quando fu pieno fino al pari della terra che la lassò posare circha otto dì. Dipoi cominciò a murare la cornice al pari della strada, e di mano in mano vi murò sopra detti fondamenti. Aveva dei muratori con muraiola [talán = cazuola, tehát köművesek, ellentétben a napszámosokhoz, manovalì] più di venticinque. E le volte gittò in piano del palazzo [földszinten boltozta a palotát]: fè l'imposte [gyámokat, támaszokat] a tragitto [a bolthevederek számára] come in fondamenti a saia [selce, ciottoli, kavics] e calcina albazzana, et il capomaestro si chiamò Giuliano Del Maiano da Fiorenza, e tutti li altri maestri e manuali erano fiorentini, in modo che molti popu-

¹ Minthogy Lisini felfedezését olyan helyen közölte, (Miscellanea storica Senese, Siena 1895, III. köt. 59. és 60. l.), a melyet hiába keresünk a legtöbb könyvtárban Olaszországon kívül, a krónikának a szóban levő épültre vonatkozó részét szószerint adjuk.

lari ne bollivano. Sollecitò detto lavoro in modo che la prima domenica di maggio che seguiti, aveva vòlto tutti li archi de la tratta [*a földszinti árkádívek*] di detto palazzo che fu in di S. Caterina da Siena e per S. Bernardino [*a szent ünnepe május 20-án*] aveva posti sopra li archi tre filaia [*réteg*] di pietre.

Úgy látszik azonban, hogy az építkezés üteme, melynek gyorsaságát a krónika utolsó sorai kiemelték, utóbb némileg meglassúdott, mert egy másik, kevésbbé részletes, de mégis figyelemreméltó forrás, Piero Turamini sienai bankárnak Benedetti Dei firenzei krónikához intézett levele az 1476. év elején a palotáról, még mint épülőfélben levőről emlékezik meg. A levélből, a mely különben üzleti ügyekre terjeszkedik ki és nyomtatásban még seholsem jelent meg, az illető helyet közöljük:

Al nome didio adj XXX di gienaro MCCCCLXXV
alasanese

Amantissimo mio e chome fratello per amore,
stb.

Ambruogio Spannocchj afatto un notabile palazo conuna maravigliosa facciata sulla strada allato alpalazo Salimbenj e disegnato per j^o. [*uno*] fiorentino e lavorati anchora, è tenuta bella chosa chostali di fj piu dj XV^m. [*mila*]: papa pio amicisimo d'hostiu ligiovo e fello riccho.¹

Ámbár ez az irat csak az épület alkotójának firenzei eredetéről emlékszik meg és nevét nem mondja, az előbb közölt krónikai tudósítás teljesen hitelt érdemlő jellegénél fogva kétségtelen, hogy Giuliano da

¹ Archivio di Stato di Firenze, Conv. soppr., Badia di Firenze, familiarum, vol. VI. n^o 317. (nuovo) a e. 245 v.

Majanóról van szó. Ámbár éppen a Palazzo Spannocchi építésének éveiben másutt, Firenzében, Faenzában, Recanatiban kifejtett élénk tevékenységéről is tudunk, ez még nem ok arra, hogy a sienai mű vezetésétől megfosszuk. A mesternek itt is — mint ahogy az a faenzai székesegyház építésére nézve okmányilag meg van állapítva — megbízottja lehetett, a ki a kivített vezette, míg ő maga a munkák menetét időről időre megszemlélte és szükség esetén személyesen is beavatkozott.

Fölösleges volna Giuliano alkotásának kiválóságát hosszadalmasan fejtegetnünk — hiszen ellenmondás nélkül biztosítva van az a dicsősége, hogy Sienában a kora-renaissance legfinomabban átérzett emléke. E helyett talán nem érdektelen, ha Jacopo Ammanati Piccolomininak, a finom műértőnek, II. Pius irodalmi kedvencének egykorú ítéletét közöljük. 1475 augusztus 17-én kelt levelében, a melyben bíborostársának, a pompaszerető Francesco Gonzagának számot ad Sienában tett látogatásáról, ezt olvassuk:

Fui Senis. Ostendi me populo: ante eum diem civitatis invisus. Ludorum suorum [*vagyis urbis Senarum*] nullum praeter equorum cursus spectavi: atque hunc quidem non tam voluptatis quam visendae Ambrosianae domus studio. Ea tantae laxitatis, et molis, et magnificentiae est, ut longe superet et tuam, et meam. Exterior species Regiam profert; interior ornatus, et amplitudo a Regia nil alienum.¹

Persze, az épületnek „királyi lakkal“ egyvonalba helyezése a humanista túlzásnak tulajdonítható, mert

¹ Epistolae et Commentarii Jacobi Piccolomini Cardinalis Papiensis. Mediolani, 1506, fol. 301 v.

ha mai, kiépített állapotában sem érdemli meg sehogyszem ezt a kitüntetést, eredeti tervezetében még sokkal kevésbé közelített meg ily magasból vett mintát. Csak az öt ablak szélességére kiterjedő utczi homlokzatot — a hogy az ma is előttünk van — készítette el az építész tagozatainak teljes díszében, míg a mai Piazza Salimbenire néző oldalhomlokzatot, a mely jelenleg, a mellső homlokzatnak több mint kétszeres hosszával, oly nagyhatású, mint faragott kővel burkolt síma falat hagyta meg, emeletekre való tagozás és befejező párkány nélkül, csak a szükséges, legegyszerűbb ablaknyílásokkal ellátva. Előtte — emeletnyi magasságú kőfallal miud az utca, mind a várszerű lakóhelyhez („Castellare dei Salimbeni“) vezető keskeny sikátor felé elzárva (fényk. Lombardi, 969. sz.) — négyszögletes udvarszerű tér terült el, a melyen utóbb, az évek folyamán néhány melléképületet emeltek.

Miután végül a „Monte de' Paschi“ néven ismert nagy hitelintézet, a melynek Siena gazdasági és művészeti szempontból oly sokat köszönhet, a Tanucciak nagyszabású renaissance-palotáját, Bart. Neroni, il Riccio 1548. évi alkotását 1865-ben megvásárolta és székhelyét, a mely régóta a Rocca de' Salimbeniben volt, 1871-ben oda áthelyezte, az akkori elnök, Niccolò Piccolomini arra a gondolatra jött, hogy az intézet tulajdonát a Pal. Spannocchi megvásárlásával kikerekítse, annak oldalhomlokzatát kiépítse és udvarának megszüntetésével a Roccháoz vezető keskeny utat tágas, négyzetes térré bővítse ki. Ezáltal az ezt körülvevő emlékek gyönyörű csoportja teljes érvényre jutna (fényk. Alinari, 9132. sz.). A feladat Giuseppe Pertini építész hivatott kezeibe került, a ki az 1877-től

1882-ig terjedő rövid időben, 343,000 lírányi hihetetlenül csekély költséggel mind a Salimbenieknek háttérben levő góthikus várát, mind a Spannocchi-palota oldalhomlokzatát, mindkét emlék eredeti jellegének rendkívül finom átérzésével kiépítette és szülővárosát ezáltal fölötte kedvező építészeti képpel gyarapította, a melyet teljesen megnyugtató módon foglal egybe Abate Bandini közigazdásznak a tér közepén, egyszerű és előkelő talapzaton álló szobra.¹

*

Még annak a kérdésnek fölvetése, illetőleg megoldása van hátra, vajjon a Palazzo Spannocchi nyomán akár Giuliano da Majano, akár más építette-e hasonlót Sienában.

Olyan épülettel, a melyen a palota közvetlen mintája teljes határozottsággal nyilvánulna, Sienában nem találkozunk. Van azonban két palota, a melyek stílusa kétségtelenül Firenzére utal, sok megegyező vonást mutat Giuliano alkotásával és mindenesetre az ő befolyása alatt épült, vagy éppen az ő műve. Az egyik a *Palazzo del Vecchio*, (vagy Accarigi, ma Donati és Ferri), a Corso Cavouron, a hatalmas Tolemei-palota

¹ A tulajdonképeni építkezést 1883—1887. a belső helyiségek diszitése egészítette ki, a mi további 132,000 líra költséggel járt és 1895—1900-ban a Palazzo Tanucciban levő nagy ülésterem faragott és intarsiás decoratiójával ért véget. Mindez Pertini tervei nyomán készült, a ki azonban már 1896-ban meghalt és így műve befejezését nem élte meg. A Palazzo Spannocchiban ma a posta- és táviróhivatal, valamint a kereskedelmi kamara van elhelyezve. Lásd az intézet által 1891 óta kiadott nagyszabású művet: *Il Monte dei Paschi di Siena. Sommario di notizie storiche e statistiche.* Siena, 1900, 194., 249. lap.

mellett. Ámbár Allegretti építésének kezdetét 1472 május 28-ra, tehát a Palazzo Spannocchiét egy évvel megelőző időre teszi,¹ az a lehetőség nincs kizárva, hogy legalább is a homlokzat főrészére nézve annak elrendezése szolgált minta gyanánt. Csakis az építés menetében beállott pillanatnyi fönnakadást kell feltételeznünk. Stílusának teljesen firenzei jellege (melyben csakis az azonnal említendő második palotával osztozik), a legvilágosabban kitűnik, ha a Palla Strozzi és fiai által épített firenzei ú. n. Palazzo dello Strozzi-nóval (a Piazza delle Cipollén, a Palazzo Strozzi hátsó oldalával ferdén szemben) hasonlítjuk össze. Nem is lett volna szükség, hogy a második emelet ikerablakainak íveiben a firenzei liliomot alkalmazzák, — nyilván az építőmester firenzei származásának jeléül, mert hiszen az építető családja Sienában volt otthonos és semmi köze sem volt Firenzéhez. A falazat hanyagabb megmunkálása, az egyes rétegeknek nem mindenütt egyenlő magassága, a kockák kisebb mérete és szabálytalanabb felülete az épület csekélyebb igényének és a rendelkezésre álló eszközök korlátoltságának tulajdonítható, ellentétben a Spannocchiak remek palotájával. De a párkányok majdnem egybevágó szerkezetet mutatnak, az ablakok azonos alakítást, noha ismét a Palazzo Spannocchi gazdag tagoltsága nélkül.

Hasonló eset forog fönn a *Palazzo di S. Galganónál*, a mely *del Refugio* néven is ismeretes (Via Romana, 29. szám), a melynél az a szándék, hogy a

¹ E a dì 28 di Maggio [1472] Sano d'Angiolo del Vecchio cominciò a far murare il primo filo delle pietre del suo Palazzo apresso il Palazzo de' Tolomei, e fu' le pietre bozzate piane (*Muratori*, i. m. XXIII. köt., 774. hasáb).

Palazzo Spanocchi mintájára épüljön, írott forrással is meg van erősítve. Keletkezését a Siena város területéhez tartozó, ma romokban heverő S. Galgano apát-ság vallombrosaiszerzeteseinek köszöni.¹ Errőla „Quattro Provveditori della Biecherna“ 1474 január 24-én tesz jelentést a signoriának, előadván a szerzetesek ama szándékát, hogy a szóbanlevő helyen „un casamento con sei porti [*árkádok helyett*] e due finestrati [*két-emeletes*] con una loggia in colonne d'un pezo alte braccia sei [*nyílt loggia felső befejezésül*] con bellissimo lavoro a pietre lavorate, quasi in quella forma che è il palazzo e casamento d'Ambruogio Spannocchi dal canto di fuore [*a homlokzaton*]“ építsenek. Mint-hogy az utcza görbülete szükségessé teszi, hogy az új építkezés számára abból egy sávot igénybe vegyennek, erre engedélyt kérnek, még pedig lehető sürgősen „perchè essendo tutto el lavorio in puncto, vorrebbero dar principio al decto casamento“.² A kért engedélyt kétségkívül megkapták, mert ugyanazon év május 31-én a szerzetesek azt a kérést terjesztik elő, hogy miután „anno cominzato uno palazzo apresso a la Maddalena [*a palota szomszédságában levő templom*] e adatarlo per habitatione a due cittadini, e loro sperando essere assai mancho [*poca*] spesa e ora la spesa è moltò più che duplicata perchè . . . la faccia di pietra costa fior. 650“, — engedjék el nekik az

¹ 1593-ban a Conservatorio del Refugio (egyedülálló leányok convictusa) tulajdonába ment át, mely 1783 óta mint nemes kisasszonyok nevelőintézete apáczák, az Oblate del Refugio vezetése alatt máig fennáll (l. Siena e il suo territorio, Siena 1862, 410. l.).

² *Milanesi*, i. m. II. 353. l.

építkezéshez szükséges anyag után járó összes illetékeket.¹

Ámbár az akkor épülőben levő Palazzo Spannocchi utánzására irányuló szándék csak igen korlátolt mértékben valósult meg, annak kifejezése feltétlenül bizonyítja, hogy az építetők tudatával voltak annak, hogy addig Sienában nem szokásos stílust követnek. Homlokzata, mint a Palazzo Vecchióé is, csakugyan compromissumot árul el a Palazzo dello Strozzi és Palazzo Spannocchi között, míg egyszerű kivitelét illetően ugyanazok az okok merülhettek fel, a melyekre a Palazzo del Vecchio esetében utaltunk. Sőt arra, hogy a derék szerzetesek anyagi ereje építésközben kimerült, egyenes bizonyítékunk van abban a tényben, hogy az eredetileg kétemeletesre tervezett palotát nem voltak képesek így fölépíteni. A jelenlegi felső emeletet ugyanis, a melynek formái a többihez éppen nem illők és az épület aesthetikai hatását nagyon befolyásolják, csak sokkal később építették, nyilván akkor, midőn az intézet céljainak engedték át. Sajnos, eredeti részeiben is szenvedett. Az építésre használt tuffaszerű mészkövet a fagy és időjárás erősen megtámadta, úgy hogy a tagozatok mállás következtében teljes pusztulásnak indultak.

A fenti fejtegetések eredményeképen kimondható, hogy mindkét épületet firenzei befolyás alatt tervezték és hogy nincs kizárva, hogy Giuliano szolgáltatta a terveket, noha a kivitel sienai erők kezébe került.

Végül térjünk vissza még egyszer a *Palazzo dello Strozzióra*. Már Palla Strozzi 1451-iki adóbevallásában házakat, közteret (piazza Marmora) és néhány

¹ *Borghesi e Banchi*, i. m. 245. l.

utczatelket fölsorolván, a melyek összevásárlása az 1440. évvel kezdődött és a melyek mind a Piazza degli Strozzi környékén voltak, így folytatja: „Tutte le sopradette case chi' o [ho] scritte nella faccia di là, per insino a qui conperate, *si sono incorporate e recate a uso della casa della mia abitazione.*“ Ezt az állítást az adóhivatalnok a következő széljegyzettel erősítette meg: „tutte le sottoscritte chase di sotto *acchonciano per suo [vagyis Palla Strozzi] abitare,* perchè vidde Nicholo di Ciennj *tutte essere disfatte per farne una per suo abitare.*“ Palla fiai, Agnolo és Carlo 1457-iki bevallásukban azután, a szóbanlevő, valamint néhány más, azóta hozzászerzett házakra és telkekre nézve kijelentik, hogy „Tutte le sopradette choxe [cose] *sono entrate e inchiusse* nella chassa [casa] della nostra abitazione chome chiaramente visi mostrerà e farà tohare chon mano. Le qualj sono qui di sopra e djrimpetto loghate insieme.“ Végre a testvérek 1469-iki adóbevallásában a korábban megszerzett házak és telkek felsorolása után ez foglaltatik: „E più ò conprato del Chomune di Firenze la piazza Marmora et chiassi et parte via: le quali insieme colle sopradette case e casolari comprati tuttj si sono muratj nella casa della nostra abitazione e parte fattone piazze e parte corte e parte per abitazione.“¹ Tehát már 1451 előtt előkészültek a Palazzo dello Strozzino fölépítésére, sőt azt valószínűleg meg is kezdték, mai alakjában pedig 1469-ben már megvolt. Keletkezése így az 1451. és 1469. évek közé esik.

¹ Archivio di Stato di Firenze, Portate al Catasto, S. Maria Novella, Lion rosso: 1451 filza 707 (verde) a c. 351; 1457 f. 816 (verde) N° 51 (lapszámozás nélkül); 1469 (Campione del Catasto) f. 919 (verde) a c. 39.

A hagyomány Michelozzónak tulajdonítja¹ és ha a mester által 1444-ben megkezdett Palazzo Medicivel pontosan összehasonlítjuk, el kell ismernünk ennek jogosultságát.² Mindkettőn a földszinti rustica hasonló megmunkálása ismerhető fel; a földszint és első emelet közti öv (a szokatlan hosszan elnyújtott fogazattal) teljesen azonos; egyező a kockák rétegelése, hézagolása és felülete, az elsőemeleti ablakok elrendezése és kiképzése, valamint az első emeletnek párkánnyal való lezárása a második emelet alatt. Második emeletet szántak nyilván a Strozzi-palotára is, de nem épült föl (a mai félemelet új keletű). Viszont a közelebbi vizsgálat mégis két kezet különböztet meg a kivitelben. Nem tekintve a földszint három félköríves ajtaját, a melyeket utóbb törtek a rustikás falba, az udvari árkádok oszlopfejei sem mutatják Michelozzo ismert formáit és a felső emelet finom kivitele más mesterre vall. A lendületes gyámkö pedig, a melyre a felső fal közepén a pompás címerpajzs föl van akasztva, éppenséggel nem Michelozzo műve. Nem lehetne-e mindegyik nézve Giuliano da Majano részvételét föltételezni?³

¹ *Fantozzi*, Nuova Guida di Firenze, 1842, 581. l. A palota legújabbán a város tulajdonába ment át és iskolai czélokra szándékozzák felhasználni. Remélhetőleg előzetesen helyreállítják, a mire kivált az árkádos udvarnak sürgős szüksége van.

² A dátumot dr. Warburg állapította meg, a ki Gianozzo di Bernardo Salviati 1482 és 1485 körül írt jegyzőkönyvében (Cod. Magliab. II., IX., 42) találta. Az illető, nyilván régibb forrásból átvett följegyzés: "Nell' anno 1444 si cominciò a murare la chasa di Chosimo de Medici. 1549-ben az épület mind belül, mind kívül mindenestre készen volt (l. *Gaye*, I., 191).

³ Örvendetes reánk nézve, hogy e nézetünk a renaissance-építészet legjobb ismerőinek egyikével megegyezik. Geymüller

Miután bizonyos, hogy Giuliano a Palazzo Spannochi mestere, alig lehet vita tárgya, hogy az építészetben Michelozzónak volt tanítványa. E feltevésnek chronologiai nehézségek sem állanak útjában. Midőn Michelozzo 1460 körül Firenzét elhagyta — legalább 1465-ig Milanóban, Ragusában, Schióban van elfoglalva — a Palazzo Strozzino emeletmagasságig előhaladt építését Giulianóra bízhatta, a ki ezáltal szerzett az építészetben először érdemeket; legalább is korábbi építészeti tevékenységéről nem tudunk. Ez esetben chronologiai szempontból is kényszer nélkül záródik a kör, a mely a tárgyalt sienai épületeket és a Palazzo Strozzinót foglalja magában.

a Palazzo Strozzinóra vonatkozólag ezt írja nekünk: Az egész felső rész és az udvar más mesterektől való mint a földszint; a földszint három félköríves ajtaját is a régibb rusticába törték. Így mind Michelozzónak, mind Giuliano da Majanonak tere volna.

Adriano Fiorentino.

A quattrocento ama bronzöntőjének neve, a kivel a következőkben foglalkozunk, az olasz renaissance történetében akkor merült fel először, midőn Jacopo Morelli, a velencei Szent Márk-könyvtár érdemes vezetője, a róla elnevezett névtelen író kéziratát 1800-ban nyomtatásban kiadta. Utóbb kiderült, hogy a kézirat szerzője Marcantonio Michiel, velencei patriczius és műbarát volt.¹ Följegyzése szerint Alessandro Capella padovai házában a művészet más alkotásai mellett Bellerophon és a Pegazus bronzszobrát is őrizték, a melyet Bertoldo mintázott, azonban ennek tanítványa, Adriano öntött.² A kézirat szövegéhez fűzött felette becses magyarázatai során a kiadó a

¹ *Cesare Bernasconié* e megállapítás érdeme. L. Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medii tempi fino a tutto il secolo XVIII., Verona 1865, 107. köv. ll.

² Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI^o. esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da Don *Jacopo Morelli*, Bassano 1800, 16. l. : In casa de M. Alessandro Capella in Borgo Zucco : . . . Lo Bellerofonte de bronzo, che ritiene el Pegaso, de grandezza d'un piede, tutto ritondo, fu de mano de Bertoldo, gettado da Adriano suo discipulo, ed è opera nettissima e buona.

szobor szerzőjére vonatkozó adathoz csak azt fűzhette (118. l.), a mit Vasarinál talált, az öntőről pedig mitsem tudott mondani. Csak Morelli Anonymusának G. Frizzoni által az 1884. évben rendezett második kiadásában kapunk néhány írott adatot az új ismeretlenről, Toszkana művészet- és művészttörténetének ama kiapadhatlan forrásából, a mely a felejthetlen G. Milanesi tiszteletreméltó személyében mintegy megtestesült. Ez adatok szerint a firenzei de' Maestri (de Magistris) család tagja volt és 1486-tól 1488-ig Buonaccorso Ghibertivel, Lorenzo unokájával együtt és mint ez, nyilván ő is ágyúöntő minőségében, Gentil Virginio Orsini, a hatalmas hűbérúr és híres hadvezér szolgálatában állott.¹ Igaz, hogy ezzel még mitsem nyertünk a mester művészi egyéniségének ismeretére nézve.

E tekintetben az sem vezetett eredményre, hogy az Anonymus által említett Bellerophon-csoportot L. Courajod az 1883. évben a bécsi császári múzeumban újból felfedezte, hiszen ebben az esetben Adriano csak mint öntő szerepelt.² A mű gondos megvizsgá-

¹ Notizia d'opere di disegno, stb. 2a edizione per cura di *Gustavo Frizzoni*, Bologna, 1884, 248. l.: „Di questo Adriano — come osserva il. Cav. Gaetano Milanesi in una nota manoscritta gentilmente offertami — nessun altro autore fuori dell' Anonimo fa ricordo. Io credo ch'egli sia quell' Adriano di Giovanni de' Maestri scultore e maestro di getti, il quale compare come testimone in uno strumento del 24 di Maggio 1499, rogato da Ser Pier Francesco Maccalli notaio fiorentino, e fa fede che Buonaccorso di Vittorio Ghiberti stette due anni e più a servigi del signor Virginio Orsini come ingegnere e maestro di artiglierie e di muraglie, e che si parti da lui del mese di giugno 1488.“

² Felfedezését *Courajod* közzétette: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1883, 148. és 268. ll. és

lása azonban legalább az Anonimo Morellianót teljesen igazolta, a mennyiben a talapzat belső oldalán mélyen bevésve a következő felirat tünt elő: Expressit me Bertholdus conflavit Hadrianus.¹

*

Csak W. Bodenak a porosz művészeti gyűjtemények évkönyvében megjelent dolgozata adott arra alkalmat, hogy mesterünk egy önálló alkotását kimutathassuk. Bölcs Frigyes szász választófejedelem Dürer-féle képmásának meghatározására — annak a Hamilton-féle gyűjteményből a berlini képtár számára történt megszerzése alkalmából — Bode utalt a választófejedelemnek a drezdai Albertinumban levő bronzszobrára, a mely elől a ruhán az ábrázolt fejedelem nevéen kívül az évszámot — ANN(o) SALUT(is) MCCCCLXXXVIII. — az öntvény belsejében pedig a művész névfeliratát — HADRIANUS FLORENTINUS ME FACIEBAT — tünteti fel. Bode így ír róla: „Nem tudom megmondani, ki a műnek mestere. Már a képmásnak mellszobor alakja is és a hogy az a testnek mintegy levágott felsőrésze, mindenesetre olasz művészre vall, de az egyéniség felfogásának jelentéktelensége, a ruházat formáinak kicsinyes ábrázolása valószínűvé teszi, hogy nemcsak alsóbbrendű olasz művészszel van dolgunk, hanem olyannal, a ki évekig távol volt hazájától és így annak nemes művészetétől elidegenedett.“ (Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml. V., 1884. 59. l.).

újabban értekezett róla u. o., 1886, 262. l. V. ö. Chronique des Arts, 1883. 15. szám.

¹ *Th. von Frimmel*, Die Bellerophongruppe des Bertoldo, Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlungen d. allerh. Kaiserhauses, V., 90. köv. II.

A drezdai mellszobornak Bode által közölt felirata alapján csakhamar ama vélekedésemnek adtam kifejezést, hogy annak mestere, Hadrianus az Anonymus Adrianójával azonos lehetne (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1885, 147. l. jegyzet). E feltevésemet megerősítette az a felfedezés, a melyet ugyanazon év nyarán Nürnbergben, a nemes fémekből és ötvényekből készített művek nemzetközi kiállításán tettem. Azok között a tárgyak között, a melyeket Giulio Sambon, a milánói ismert régiségkereskedő állított ki, Venus mezítelen alakját ábrázoló bronzszobrocskát találtam, Amorinóval lábainál és a szobrocska talapzatának alján kidomborodó, tehát együtt öntött római majusculákban a HADRIANUS ME F(aciebat) jelzést fedeztem fel. Azon a jellemzésen, a melyet akkor adtam a műről¹, lényegében ma sem találok változtatni valót, miután annak megjelenését az E. Foulc párisi műbarát birtokában levő, azóta ismertté vált ismétlésének fényképe segítségével újból magam elé idézhettem. A Foulc-féle szobrocska a Sambon-féle példánytól csak abban tér el, hogy az Amorino hiányzik róla (XII. melléklet); a névjelzés rajta is előfordul és a két példányt ugyanabból a mintából öntötték.²

¹ V. ö. *Fabriczy*, Ein bisher unbeachtetes Werk des Adriano Fiorentino, Kunst und Gewerbe, Nürnberg, 1886, XX., 7. köv. ll.; Une oeuvre inconnue d'Adriano Fiorentino, Courrier d'Art, 1885 aug. 21., 412. köv. ll.; Di alcune opere d'Adriano Fiorentino, Arte e storia, 1886 márczius 28., 83. köv. ll.; Repertorium für Kunstwissenschaft, IX., 247. l.; Der Kunstfreund, Berlin, 1885, 286. l.

² W. Bode szóbeli közlése szerint a szobrocska már a Sambon-féle példány felfedezése előtt Mr. Foulc birtokában volt, a ki azonban a mű származására vonatkozó kérdésemre nem adott választ. A második példányra nézve is csak azt

„A szobrocška magassága 40 cm.; ebből a talpazatra 4—5 cm. esik. A lapos kagylón álló istennő teljesen mezítelen testének súlya jobb lábára nehezedik, bal lába oldalt van helyezve. Bal kezével néhány fürtöt fog fel hátára és nyakára lehulló hajából, a mely meglehetősen schematikusan mintázott párhuzamos tömegekre oszlik fel; jobb kezét a gyermek Ámor felé nyújtja, a ki Venus jobb oldalán előre törő ferde helyzetben teljesen meztelenül, vállára akasztott tegez-zel áll. Úgy látszik, mintha Venus meg akarná fogni a gyermek felemelt balkarját, mely az ő czombját érintve jobb keze felé van kiterjesztve, míg Ámor jobb keze a saját jobb czombjához símul. A gyermek helyzete és mozdulata azt a törekvését árulja el, hogy az istennőt előre, talán a fürdőbe vonja. A két alak összetartozása éppen nem kétséges: az Amorino mindkét lába számára külön ékalakú kiemelkedések vannak öntve, a jobb láb számára a talpazat felső lapján, a bal láb számára a kagyló szélén. Igaz, hogy az istennő nem fordítja arcát gyermekének felfelé néző, mintegy az ő pillantását kereső arcza felé, hanem kissé lehajtott és oldalt fordított fejjel elmerülve néz maga elé a távolba. Testének formái nincsenek stilizálva, sőt szándékos idealismustól érintetlen valóságosságot árulnak el, ámbár az ez értelemben való tökéletes, eleven ábrázolás a művészeknek nem egészen sikerült. A formák szépségével nem sokat törődik; erre vallanak a meredeken lecsapott vállak, a hosszú, sovány karok, a nagy, elől széles, lúdtalpú lábak. Hosszúkás, nagy feje, széles, min-

tudtam meg Sambontól, hogy az kevéssel a nürnbergi kiállítás után Firenzében előtte ismeretlen vevő tulajdonába került,

denütt egyenlő vastag nyaka az élő minta egyéni, naturalistikus vonásai. A leggondosabban van a mell- és hasrész, valamint a szabályos, inkább csinos, de szellemtelen arc megmintázva. Igen kedves a kis Ámor göndörhajú fejcskéje; a gyermek formái, valamint mozdulatának egész motívuma sokkal inkább az antik művészetre emlékeztetnek, mint az istennő. A padovai fanyarságból alig érezhető valami a művön, a mely egész megjelenésében azonnal a firenzei művészetre vall. A maga egészében azt a benyomást kelti, mintha nem a quattrocento harmadik vagy negyedik negyedében keletkezett volna — pedig valószínűleg erre az időre teendő — hanem néhány évtizeddel korábban, talán Donatello valamelyik kevésbé tehetséges tanítványának vagy segédjének műhelyében. Az Amorino bal karja közvetlenül a váll alatt — nyilván már az öntés alkalmával — lepattant és ennek folytán utólag ügyetlenül hozzáforasztották a Venus jobb czombjához. Különbösen semmi sérülés sem látszik a csoporton. Sötétbarna firniszszel van bevonva, a milyent sok, kivált későbbi firenzei bronzon találunk, helyenkint le van koptatva és a bronz barnászöld patináját mutatja. Sajnos, származásáról semmi közelebbit sem mondhatok, minthogy jelenlegi tulajdonosa, G. Sambon a hozzáintézett kérdésre csak azt válaszolta, hogy mintegy öt évvel ezelőtt milanói műkereskedőtől vásárolta.“

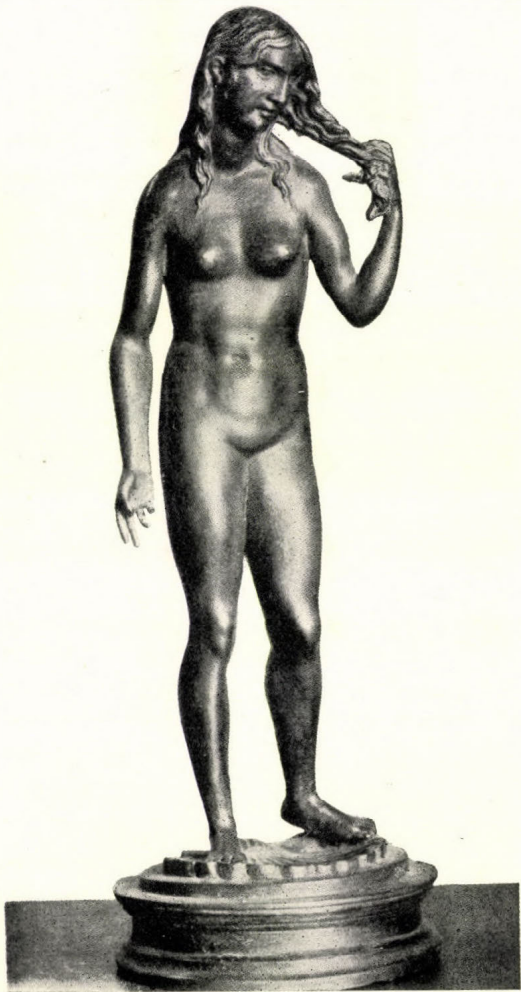
A mű jellemzéséhez mitsem toldhatok hozzá, ellenben kimutathatom azt az ókori mintát, a melyet Adriano nem követett ugyan teljesen, de a melynek igen erős befolyása alatt állott. Furtwängler legújabbban több Venus-szobrocskát ismertetett¹, amaz istenképek

¹ A. Furtwängler, Aphrodite Diadumene und Anadyomene, Monatsber. üb. Kustwissensch. u. Kunsthandel, I. (1901) 177. k. II.

fajtájából, a melyeket a hellenisztikus és római időkben magánházakban szoktak volt felállítani, díszítés és vallási áhitat czéljából. Ezek sorában különösen kedvelték a szerelem istenőjét, a kit különösen Diadumene és Anadyomene képében ábrázoltak. Typusukat Furtwängler Polykletos Diadumenosára vezeti vissza. Mint ez, úgy a Venus-szobrocskák testsúlya is majdnem mindig a jobb lábon nyugszik, míg bal lábuk kissé hátra van helyezve. Az istennő gyakran nem fogja a szalagot vagy haját két kézzel, hanem egyik kezével fürtjeit fogja, míg másik kissé lejobb tartott kezében tükröt tart.

A Furtwängler által ismertetett és bemutatott példányok egyike nagy hasonlóságot mutat Adrianónk csoportjához: Venus Anadyomene 62 cm magas márványszobrocskája, mely Olaszországból származik és jelenleg Münchenben Pringsheim tanár tulajdonában van. Az istennő kilépett a fürdőből és mindkét karját felfelé felfogja nehéz, vizes hajfonatait. Igaz, hogy kivételesen a bal lábon nyugszik testsúlya, míg a jobb láb könnyedén hátra van helyezve. Nem tekintve a motivumnak ezt a különbségét, Adriano szobrocskája a Pringsheim-félével minden lényeges vonásban megegyezik. Ezek: a hosszú, keskeny arc, a haj tömegétől körülvéve, ámbár ez a régi mintán hatásosabban van elrendezve; az előre és a bal váll felé hajlított (de nem egyszersmind balra fordított) fej; a test szélességének síkjában mozgatott karok, ámbár a jobb kar tétlenül lóg le; végül a test formáinak fiatalos karcsúsága, a még nem teljesen kifejlődött, mélyen levő mellekkel. A test nyugodt síkossága is mindkét műnek közös vonása, egészen a régibb klasszikai művészet szellemében. Végül itt van a kis Eros

XII. MELLÉKLET.



Adriano Fiorentino : Venus.

Paris, Foule-gyűjtemény.

is, Aphrodite lábainál: mindkét kezével kagylót visz, a mely itt a kanócztartó szerepét játssza. Nevezetes a két szobrocskának hasonlósága a czombok elhelyezése tekintetében is. Míg az Anadyomene más szobrainál a czombok nőies módra szorosán egymáshoz simulnak (például az ú. n. esquilinusi Venusnál a conservatorok palotájában, Rómában), addig itt — még pedig Adrianónál még inkább mint régi mintájánál — a czombok a Polykletos-féle Diadumenos módjára inkább el vannak egymástól választva. A Pringsheim-féle szobrocska kivitele valószínűleg csak Hadrianus császár korából való, de megvannak elődjei: az életnagyságot meghaladó két szobor a római Museo Torloniában és Palazzo Colonnában. A közös eredetinek népszerűségéről — Furtwängler Lysipposzal egykorú, de a peloponnesosi művészetnek Lysippost megelőző szigorúbb modorát talán Euphranor irányában követő művészre gondol — gemmákon található elég hű másolatai tanuskodnak, valamint sok bronzszobrocska, a melyek azonban szabad és többnyire erősen eldurvított utánzatok.¹ Ez utóbbiak egyikét vehette Adriano mintának, midőn művét megalkotta: azok között a kincsek között, a melyeket mestere, Bertoldo őrzött a S. Marco kertjében levő Medici-féle múzeumban, nem egy példány lehetett belőle, és csoportunk a művész későbbi alkotásaival szemben, a melyekre azonnal reatérünk, nyilván fiatalkori műnek tűnik fel.

Vajjon a renaissance reánk maradt bronzai között nem lenne-e Adriano egyik vagy másik műve feltalál-

¹ Furtwängler hajlandó a Venus-szobrok szóban levő típusában Apelles híres festményének, a kosi Asklepios-szentélyben levő Anadyomenének szobrászati átültetését felismerni.

ható? Nem valószínű, mert tekintve azt a szokását, hogy öntvényeit — mint azt még ezután is látni fogjuk — megjelölte és tekintve azt a buzgóságot, a melylyel a gyűjtők és kutatók újabban éppen a kis bronzok felé fordították figyelmüket, azóta már fölfedezték volna. Nincs azonban kizárva, hogy valamely kevésbé hozzáférhető magángyűjteményben egy vagy más munkája mégis lappang még.

*

Adriano alkotásainál lehetőleg még rosszabb a helyzet életének legkorábbi korszakára nézve: éppen semmit sem tudunk felőle. A firenzei levéltár Cittadinariójában — a legismertebb polgári családoknak városnegyedek és kerületek szerint rendezett lajstromában, a mennyiben azok tagjainak adóbevallásai fennmaradtak — a de' Maestri vagy de Magistris név nem fordul elő, mert az abban feljegyzett Del Maestro családnak semmi köze sincs ahhoz. Így tehát — nem lévén semmi alapunk annak az irányynak megállapítására, melyben a kutatás mozoghatna — a véletlennek kell átengednünk, hogy a Portate al Catasto számtalan kötetéből talán mégis nyerünk-e hősünkre vonatkozólag valami felvilágosítást. Különben, hogy az 1430 körül született Bertoldónak tanítványa lehessen — igaz, hogy ezt is csak Morelli Anonymusából tudjuk —, Adriano legkorábban 1440 és 1450 között születhetett.

Csak életének későbbi éveire nézve sikerült eddig némely biztos adatot nyernünk. A fönnt már említett, G. Milanese által felfedezett, de szó szerint nem közölt jegyzői tanuvallomásban Adriano előadja, hogy Buonaccorso Ghibertivel, Lorenzo unokájával együtt

több mint két éven át (per annos duos et ultra) 1488 júniusig Virginio Orsini, a régi szabású condottierek közül egyik utolsónak szolgálatában állott. Buonaccorso mint hadimérnök és várépítő működött (maestro ingegnere alle munitioni et artiglieria et muragle), Adriano azonban, a „magister sculpture et faber“ — mint vallo másának egyik helyéből (quod sepe sepius inservivit dicto Bonacursio) kitünik — mellette dolgozott, kétségkívül mint ágyúöntő.¹

¹ A szóban levő okirat teljes szövege: 1499, 24 maii. Magister *Adrianus* olim *Johannis de Magistris de Florentia* magister scultore et faber, testis et ut testis requisitus pro veritate dilucidanda ab *bonacursio vettori Ghiliberti (igy!)* sive *Bartolucci* scultore et fabro pro se examinando ad perpetuam rei memoriam super intentione et capitulo iuramento et super infrascriptis inductis et productis per ipsum Bonacursium, et delato eidem iuramento ad delationem mei notarii infra scripti, lecto eidem dicto capitulo et vulgari sermone deposito dicto capitulo ad eius claram intelligentiam — suo iuramento iurato respondendo dixit quod sepe sepius inservivit dicto bonacursio in capitulo nominato eo comorante cum eo in domo et ad obsequia dicti domini Virgili Orsini, et quod dictus Bonacursius discessit de domo dicti domini Virgili de anno domini 1488 et mense Junii dicti anni, et quod ante dictum tempus per annos duos et ultra et per omnia dicta tempora steterat et inservierat dicto domino Virgilio exercendo se circa suas munitiones et fabricationes et alia que eidem comittebantur per dictum dominum Virgilium Orsinum sive de eius iussu. Et quod apud dictum dominum Virgilium et in eius domo communiter reputabatur ab omnibus et sic ipse testis eum reputabat et reputari vidit, quod (*igy!*) ipse cum eo staret, ut vulgariter dicitur per maestro ingegnere.

A lap szélén fel van jegyezve Adriano eskü alatt tett vallomásának olasz formája:

Come Bonaorso di Victorio Ghiliberti overo di Bartoluccio scultore et maestro di artiglieria stette per maestro inge-

Nem tudjuk, mi indíthatta Bonaccorso Ghibertit arra, hogy a tényállást tizenegy év múlva tanuvallo-más útján megállapíttassa. Egykori gazdájához nem fordulhatott bizonyítványért, mert azt már két évvel előbb (1497 január 8-án) mint Federigo király foglyát a nápolyi Castello dell' Uovóban megfojtották. Azt is csak gyaníthatjuk, hogy mi vethetett véget 1488 június havában Bonaccorso szolgálatának Virgilio Orsininál. Ez éppen akkor mint az összes aragoniai csapatok főparancsnoka I. Ferrante nápolyi király szolgálatába lépett,¹ mint ilyenek talán már nem volt saját hadi mérnöke (minthogy nyilván mindegyik alparancsnoknak megvolt a magáé) és talán Bonaccorso sem akarta oda követni.

Ellenben valószínű, hogy Orsini a mi Adrianónkat magával vitte Nápolyba, mert 1494-ben már több év óta ott dolgozott a királyi udvarnál. Két levél tanuskodik erről, a melyekre a firenzei levéltár Carteggio

niere còl Signor Virgilio Orsino da' (*így!*) di 27 di maggio 1488 e per quello tempo sonno e'testimoni che si disanimerranno che lui era riputato e tenevasi che stessi a' servigi di detto Signore in decti et per decti tempi et exercitavasi intorno alle sua munitioni et artiglieria et muragle.

(Archivio di Firenze, Contratti notarili, Rogiti di Ser Pier Francesco di Macario da Firenze, Protocollo M. 13 dal 1493 al 1499, a c. 272.)

¹ V. ö. *Litta*, Famiglia Orsini, tav. XXVII. Az aragoniai udvartartás számadásaiban (Cedole di tesoreria) a következő feljegyzés foglaltatik: 1488, 5 giugno. A Jacopo (helyesen Gioviano) del Pontano, cancelliere, ci danno 16 duc. correnti per sua provisione e per due mesate, a causa che va dal sig. Virginio Orsini per faccende del Duca (di Calabria). Gioviano Pontanót, a király titkárát nyilván Braccianóba, Orsini ősi kastélyába küldték, hogy vele ott a szerződés megkötése végett tárgyaljon.

Mediceójában bukkantunk reá. Az első levelet 1493 szeptember 18-án intézte I. Ferrante király Piero de' Medicihez, Lorenzo fiához és Firenze akkori fejéhez, a másikat 1494 január 25-én Adriano ugyanarra a címre.¹

¹ I. Magnifice vir, amice noster carissime. Noi tenemo ad nostri servitij *Adriano* vostro *Fiorentino*, el quale per le sua *singulare virtù*, ne è multo accepto et caro servitore; et desideramo farli alcuna buona dimostrazione per la quale cognosca in qualche parte *lo amore li portamo*; et perche ne ha facto intendere che in quessa (*igy!*) patria tene uno suo fratello nominato sere Amadio, el quale tene assai voglia seguire l'ordine ecclesiastico, pregamo assai strictamente la Mag.^{cia} V. li piaccia per amore et intuito nostro favorire et aiutare dicto sere Amadio in farli havere alcuno bono beneficio con el quale se possa vivere, et tanto in questo come in ognj altra occurentia havere lo p.^{to} sere Amadio in special comendazione per respecto nostro, de modo ch'el dicto Adriano conosca *ch'el nostro favore non meno li habia giovato in la patria sua che appresso de noi*; del che la Mag.^{cia} V. ne farra acceptissimo piacere, alla quale ne offeremo

Data Averse XVIIJ septembris MCCCC LXXXX IJ

Ferdinandus de Aragonia

Princeps Capue stb.

D. Asmundo pro seg.

(a külső oldalon:) Mag.^{co} viro petro de Medicis

Amico nostro carissimo.

(Archivio di Firenze, Carteggio Mediceo avanti il principato, Miscellanea Guiducci, fol. 148).

II.

i h s

Per molti casi credo che la M.^{tia} Vostra, M(agnifi).^{co} piero, habbi per il passato conosciuto la mala sorte che Io et le gente mie hanno havuto, et ancho in questo la potrete considerare coe (*igy!*) adi XVIIJ di questo (*helyesen*: Settembre),

A két levél adatokat szolgáltat nem ugyan — sajnos — Adriano művészeti tevékenységére, de leg-
alább életrajzára nézve.

Adriano a maga levelével elküldi I. Ferrante
ajánlólevelét Piero Medicinek; ámbár az már hónapok
óta ki volt állítva, Gioviano Pontano titkár hanyag-

havendo per l'adrieto ricevuto una lectera da Ser Amadio mio
fratello pregandomi che io lo aiutassi con la M.^{tia} V. che
vacando la chiesa di Santo Donato in Collina voi la facessi
(*igy!*) havere ad luj et lo desiderando che luj habbi ogni bene
*per potere esso aiutare se et quella povera Vechia di nostra
madre con certi Nipotini*: andai a supplicare di gratia da la
M(aes).^{ta} del S(ignor).^e Re Ferrando adi XVIIJ sopraditto che
facetti fare una lectera alla M.^{tia} Vostra che vacando la sopra-
ditta chiesa per amore di Sua Majesta la facessi havere a Ser
Amadio. Et mostrandomisi benigni e fati commise Sua M(aes).^{ta}
a uno suo cameriero che mi facessi fare la lectera che io
volevo dal Pontano: Rispondendomj Sua M(aes).^{ta}: *Hadriano,*
noi siamo per fare per voi maggiore cosa che questa. Dipoi el
Pontano mi trasporto allo spedimento de la lectera infino adi
XXVIIJ di questo, poi adi XXV el Re mori come havete
inteso. Et trovandomi Io ancora la lectera in mano del morto
Re pensai se vi dovevo mandere o no la lectera sua, dove per
miglior partito ve la mando solamente pregando la M(agni-
ficen).^{za} V(ostr).^a che se mai agli homenj morti fu conceduta
chosa che gli (*igy!*) abbino chiesta in vita: che la M.^{za} V.
conceda al morto Re la chiesa sopraditta a quel povero giovane
di Ser Amadio, che potete pensare quanto rilevato servizio
voi ci forete. Vale. In Napoli adi XXV di Gennai o 1494.

Hadriano in Casa el Duca di
Calavria di dua Di.

(kivül:) Al Mag(nifi).^{co} Piero de Medici.

(érkezés kelte:) 1493 Da Adriano da Napoli adi X di febbraio.
(Archivio di Firenze, Carteggio Mediceo, av. il princ., filza
45 a c. 229.)

sága következtében csak a király halálának napján, 1494 január 25-én (melyről Adriano levele keltezve is van) vehette át a halott kezéből — a hogy számító emphasisszal mondja — és arra kéri Pierót, hogy ez — meghallgatva a holt uralkodó közbenjárását — juttassa öcscsének Amadeónak a collinai S. Donato egyházi javadalmát (az Arezzo felé vezető úton, Antella fölött), a mely éppen akkor üresedett meg. Hogy kérésének nyomatékot adjon, hivatkozik családjá balsorsára, melyről Pierónak is tudomása van és öreg anyjára, a ki néhány unokájával (tehát egy harmadik, elhalt fi- vagy nőtestvér gyermekeivel) legifjabb fiának Amadeónak támogatására van utalva.

Ferrante király pedig ajánló levelében Adriano rendkívüli képességeit dicséri, őt kedves szolgájának nevezi, kit különösen kedvel és Pierótól folyamodása teljesítését kéri, hogy Adriano lássa, hogy a királyi kegy hazájában nem kevésbé volt hasznára, mint Nápolyban.

Az ily szavakkal nyilvánított vonzalom és érdeklődés messze meghaladja azt a mértéket, a mely az úr és szolga közötti viszonyban szokásos. Úgy tünik fel, mintha nem alapulhatott volna csupán azokon az érdemeken, a melyeket Adriano ágyúöntő minőségében szerzett, — nápolyi alkalmazása eredetileg erre szorítkozhatott. Inkább egyéb becses, tisztán személyes szolgálatok elismerését láthatnók benne, a melyekkel a királynak, illetőleg hozzátartozóinak kedvében járt. Ha azt kérdezzük, milyen természetűek lehetnek ezek a szolgálatok, mesterünknek alább közelebbről kifejtendő portraitszobrászi tevékenysége arra a gondolatra vezet, hogy már az aragoniaiak udvaránál hasonló irányban működhetett. Itt az a feltevés nyomul elő-

térbe, hogy *I. Ferrante királynak a nápolyi nemzeti múzeumában levő* mellszobra talán az ő műve. (XIII. mel-léklet).

*

A művészeti kutatás mai napig sem volt képes az említett mellszobor szerzőjét határozottan megnevezni. Alkalmasabb név híján a régibb nápolyi kalauzok a modenai Guido Mazzoni személyében egyeztek meg, hiszen ő volt úgyszólván az egyetlen szobrász, a kiről nem csak bizton tudtuk, hogy I. Ferrante és II. Alfonso uralkodása alatt Nápolyban dolgozott, hanem ottani tevékenységének kézzelfogható tanúsága is fennmaradt a Montoliveto-templom Pietà-csoportjában. Minthogy pedig a hagyomány — még pedig nem alap nélkül — ama csoport néhány alakját II. Alfonso, Gioviano Pontano és Sannazaro képmásainak tekintette, az akkori idők kritikájának szemében ez kellőképen indokolta, hogy a király bronzmellszobrát is ama képmások szerzőjének nevével illessék. De már az első kutató, a ki komolyan foglalkozott Dél-Olaszország művészetével, azonnal határozott kétségét nyilvánította e megállapítás helyessége fölött és a kérdéses művet inkább Guglielmo lo Monacónak tulajdonította, a ki Ferrante király alatt mint ágyúmester sok irányban működött.¹

¹ *H. W. Schulz*, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*. Drezda, 1860. III. köt. 123. l.: „Talán nem tévedünk, ha I. Ferrante mellszobrát annak a művésznek tulajdonítjuk, a ki különösen a király tetteivel foglalkozott és annak képmását a Castelnuovo ajtainak domborművein oly gyakran alkalmazta. De a mellszobor sokkal felülmúlja a kaput“. És odább: „Ha ez a mű — mint általában feltételezik — Modanino da Modenától való, úgy ez bizonyára igen nagy becsüle-

XIII. MELLÉKLET.



I. Ferrante nápolyi király mellszobra.
Nápoly, Nemzeti Múzeum.

A Castelnuovo bronzkapujának általa készített domborművei azonban éppenséggel nem mutatják azt az éles jellemzést és gondos czizellálást, a mely a mellszobrot oly nagy mértékben kitünteti. Azonfelül ez az 1424-ben született királyt előrehaladott hatvanas éveiben ábrázolja, tehát annál kevésbbé lehet az 1489-ben elhunyt Lo Monaco műve, mert ez látszólag már a hetvenes években visszavonult egyéb foglalkozásaitól és teljesen a királyi timsóbányák igazgatásának szentelte magát.¹ Igaz, hogy ezek a chronologiai aggályok nem merülnének fel Guido Mazzoni szerzősége ellen, mert ő csak az 1489. év elején érkezett Nápolyba.² Nem szólna ez ellen döntő módon a bronzöntés sem, ellentétben azzal, hogy a mesternek különben az agyag volt kedvencz anyaga, mert tudjuk, hogy ő — igaz, hogy sokkal későbbi időben — legalább egyszer, még pedig éppen legkiválóbb szobrászati műve, a VIII. Károly St. Denis-beli síremlékét díszítő szobrok elkészítésénél ezt az anyagot használta

tére válik, mert kétségkívül ama kor legtökéletesebb mellszobrai közé tartozik. De *a képmás felfogása és kivitele teljesen idegen a művésztől, a ki kicsinyes külsőségeket inkább genreszerűen fog fel, sohasem nagyszabású, jelentős módon*. A. Venturi tehát indokolatlanul hivatkozik (Archivio storico dell' Arte, III, 16) Schulz tekintélyére az általa helyesnek tartott Mazzoni-elmélet támogatására és helytelenül tulajdonítja neki azt az ítéletet, a mely szerint a mű azt bizonyítaná „come in Guido Mazzoni fosse ben grande la comprensione dell individualità“.

¹ V. ö. a Lo Monaco életrajzára vonatkozó forrásokat, *Fabrizzy*, Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsamml. 1899, 145. és 158. l., továbbá halálának időpontjára nézve *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXV. köt. 394. l.

² *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XX. köt. 108. l.

fel.¹ De a mű felfogása és technikai megmunkálása teljesen kizárja azt, hogy neki tulajdoníthassuk. E tekintetben habozás nélkül csatlakozunk Schulz ítéletéhez és a Mazzoni szerzősége ellen szóló külső érv gyanánt még azt is megemlíthetjük, hogy a közt a nagyszámú irott adat közt, a mely Mazzoni nápolyi, kivált II. Alfonso villái és kastélyai körül kifejtett tevékenységére vonatkozik, semmi sincs, a mi igazolná, hogy ő készítette a király mellszobrát is.²

Igaz viszont, hogy ily okmányi bizonyítékot Adriano mellett sem érvényesíthetünk, sőt nevét egyetlen egyszer sem mutathatjuk ki az aragoniai udvartartás számadásaiban.³ Minthogy azonban a két egyedüli bronzszobrászt, a kiknek nápolyi tevékenysége a quattrocento utolsó évtizedében eddig ismeretes volt, ki kellett zárunk a mű szerzőségéből, helyökbe —

¹ A. Venturi, La scultura Emiliana nel Rinascimento. Archivio storico dell' Arte, III. 20. köv. II.

² V. ö. Repertorium für Kunstwissenschaft, XX. köt., 108. köv. II.

³ Midőn az I. Alfonso diadalívére vonatkozó tanulmányunk czéljára a tesoreria számadásait áttekintettük, sehol sem találkoztunk bennök Adriano névvel. Teljes biztonság kedvéért kérésünkre gróf Ant. Filangieri di Candida újból is átnézte az 1488—1494. időközre vonatkozó 124—153. köteteket, de, sajnos, az ő fáradozása is eredménytelen maradt. A mellszobor pontos megvizsgálása alkalmából sem talált azon névjelzést vagy egyéb feliratot. Nem teljesült az a reményünk sem, hogy művésziünkre valami adat esetleg a Carteggio Mediceóban levő ama levelekben foglaltatnék, a melyeket Bernardo Dovizi, a későbbi biboros, Nápolyba tett követi útjáról az 1494. év február és márczius hónapjában, tehát éppen akkor, midőn Ser Amadeo egyházi javadalmazásáról volt szó, Piero de' Medicihoz intézett. Dr. Mackowsky, a ki szives volt azokat számunkra átnézni, semmi reá vonatkozót sem talált bennök.

az Adriano részére kiállított királyi ajánlólevélből merített valószínűségi érv figyelembevételével is — annál inkább ez utóbbi léphet, mert a nápolyi mellszoborban némely oly stílusbeli vonást vélünk felismerhetni, a melyek a Bölcs Frigyesről készített későbbi, hiteles bronzképmást jellemzik.

A választófejedelem mellszobrának jellemzésére még visszatérünk, itt csak azt jegyezzük meg, hogy a nápolyi fej a felfogásnak ugyanazt, sőt még brutálisabb naturalismusát — a formáknak ugyanazt a legkisebb részletekig menő megmintázását —, amellet azonban a felfogásnak sokkal nagyobb szabadságát mutatja, mint Frigyes képmása, ez azonban nagyrészt a két fejedelem személyes megjelenésének rovására irandó. Azonfelül mindkét művön azonos technikai sajátosságokkal találkozunk. Ilyenek: a hajnak párhuzamosan lelógó fürtökben való elrendezése, úgy hogy azok végükön be vannak görbítve, illetőleg göndörítve, valamint annak mélyen a homlokba való lefésülése — mindkét vonás a király mellszobrán még inkább schematikus hatású, mint a választófejedelemnél; — a felhúzott orrczimpák; az ezektől a szájszögletekig húzódó ránczok erős hangsúlyozása; a felső ajak és orr közötti gödröcskeszerű mélyedés; a külső szemszögleteknél levő „szarkalábak“, a melyek a nápolyi képmáson a könyzacskók és az arcz egy részére is túlzottan kiterjednek és itt a közel hetvenéves király agg korával menthetők, sőt talán a valószínűségnek megfeleltek, — a csak harminczötéves választófejedelemnél azonban inkább a művész modorának, mint a természetes tényállásnak tulajdoníthatók. A király ruháján levő mustrák gondos visszaadása — a virágok ponczolt felületével és a merőlegesen kereszteződő

vonalozással érdelt kelmével — megegyezik a drezdai mellszobor feliratos táblájának finoman czizellált mustrákkal borított alapjával. Teljesen eltérő viszont a két művön a szemeknek mind alakja, mind szobrászi ábrázolása, valamint a szemöldök alakítása. Ferrante képmásán a művész talán nem volt képes azt a leskelődő, szűrő pillantást, a mely egykorú írók tanúsága szerint a zsarnokot jellemezte, másként, mint a szemgolyó és szemcsillag jelzésével kifejezni, míg a német fejedelem nyílt, becsületes pillantásának ábrázolásánál ezt a segédeszközt mellőzhette.

Ferrante király egyéb ismeretes képmásai — az emlékérmek, a melyeket trónralépése után készíttetett és a Louvreban levő még régibb márványmellszobor¹ — mind sokkal korábban keletkeztek és ezért alig nyújtanak akár távoli támaszpontokat is mellszobrunk hasonlóságának megítélésére. Ez azonban annyira magán viseli a legközvetlenebb élet bélyegét, „az akkori időhöz képest az egyéniségnek oly jelentékeny, beszédes felfogását mutatja és a király jellemének oly teljes képét adja“ (Schulz), hogy ebben a tekintetben is teljes hitelességet tulajdoníthatunk neki.

*

A király mellszobra, ha az véleményünknek megfelelően valóban Adriano műve, már kellőképen meg-

¹ Ez utóbbinak egy jellegzetes vonása — az orr és felső ajak szokatlan távolsága — ugyan megegyezik a bronzmellszoborral és az ajkak, nevezetesen az előreálló alsó ajak alakítása is hasonló. — Az 1886-ban Rómában szerzett, de Nápolyból származó Louvrebéli mellszobor szerzőjét illetőleg Francesco da Laurana és Domenico da Montemignano közt ingadozunk; elhatározásunkat akkorra halasztanók, midőn majd nemcsak fényképre, hanem magára az eredetire támaszkodhatunk.

magyarázza, hogy ily kitünő mű mestere a nápolyi udvarnál kegyben állott. További tanúságát látjuk ennek a királyi család egyik tagjának emlékérmében, a melyet a mester kétségtelen más hasonló rendű munkájának stílusával való azonossága alapján szintén neki tulajdonítunk. Majd még közelebbről foglalkozunk vele, midőn az utóbb említett művekkel kapcsolatban művésznünknek medailleuri tevékenységét összefüggően tárgyalni fogjuk. Ezt a stílkritika alapján állapítottuk meg, sokkal előbb, semhogy tudomást szereztünk egy oly írott bizonyítékról, a mely megerősíti. Ez a bizonyíték Elisabetta urbinói hercegné következő levele, melylyel a művészt testvérének, Gianfrancesco mantovai őrgrófnak ajánlja:¹

Ill.me Principes (*így!*) ac Ex.me D.ne frater hon.

Essendo che per mio naturale istinto habbia in protectione li homini virtuosi, non posso fare che ne le lor occurentie quelli non mi siano recomandati, e però venendo *Adriano fiorentino presente ostensore* a la Ex. V., quanto più so e posso gli lo recomando e pregho sia contento acceptarlo a li suoi servitij, rendendomi certa che li suoi portamenti insieme con le operationi seranno tal che epsa ogni di se ne chiamerà meglio servita e satisfacta. Et azò (*à ciò*) che V. Ex sia informato de li suoi progressi li notifico come ell' (*így!*) è stato per alcun tempo per servitore e familiare del Ser.^{mo} Re Ferdinando, et essendo mò fora de la sua servitù e destituito del suo presidio per casone (*caggione*) de la contraria fortuna

¹ Szerencsés véletlen folytán dr. G. Gronau szívésségéből éppen jókor értesültem *Luzio e Renier* Mantova e Urbino (Torino 1893) czimű művében (84. l.) kiadott levélről, midőn a jelen czikken már javában dolgoztam,

sostenuta, ha novamente collachata omne sua speranza ne la V. Ex., elegendovi per unico Signor nel suo vivente, il che summopere desidera e precipue sapendo el cordial amore qual è stato sempre intra epso Signore Re et la p.^{ta} V. Ex., la quale azò sappia del suo mestiere li significo come *ell' è bon scultore e ha qui facte alchune medaglie molto belle*, preterea è bon compositore de sonecti, bon sonatore de lira, dice improviso assai egregiamento. Conclusive per circa tre mesi che è stato qui ne ha dato piaxere assai et intra le altre suoe (*így!*) virtù lo reputo bono integro e leale quanto alchuno altro

Urbini, maj 1495.

Quella sorella che ama la S. V.
quanto lei medesima
Isabeta, manupropria.

E a felette érdekes levél egyrészt megállapítja, hogy Adriano mint medailleur is tevékeny volt, másrészt a művész oly más tulajdonságairól is értesít, a melyek a műkedvelő herczegné és a minden szépért és nemesért lelkesedő urbinói udvar szemében különös előnyöknek tűnhettek fel. Eszerint nemcsak szobrászi hivatásában volt elismerve, hanem mint jeles sonett-költő, ügyes lantpengető és kitűnő improvisator is kivált. Mind e képességeiről három hónapnyi urbinói tartózkodása alatt volt alkalma meggyőződnie a herczegnőnek, a kinek becsülését kifogástalan loyális jellemével is kiérdemelte. Minthogy pedig a mester I. Ferrante király halála és ama sorscsapások következtében, a melyek azóta Nápolyt sujtották, ottani állását elvesztette és most abba veti minden reményét, hogy a mantovai udvarnál hajlékot találjon, a her-

czegné testvérének „a lehető legmelegebben ajánlja őt, meg lévén arról győződve, hogy magaviselete és tevékenysége az örgróftól napról napra jobban ki fogja elégíteni“. Bizonynyal szép tanujele Adriano művészi hivatottságának és személyes szeretetreméltóságának, a mely — úgy látszik — a legrövidebb időn belül megszerezte számára gazdái jóindulatát.

Mesterünk személyes sorsára nézve pedig a levél azt árulja el, hogy legkésőbb egy évvel I. Ferrante király halála után, még mielőtt VIII. Károly 1495 február 28-án Nápolyba bevonult, a várost már elhagyta, minthogy ugyanazon év május hónapjában már három hónap óta Urbinóban időzött. Nem tudjuk, vajjon az ajánlólevélnek, a melyet nyilván személyesen adott át Mantovában, mert eredetiben van meg az ottani Gonzaga-levéltárban, meg volt-e az óhajtott eredménye. Bertolottinak és Luziónak a nevezett levéltárból merített közléseiben hiába kerestünk erre vonatkozó adatot. Az idők különben nem kedveztek Adriano óhajtásainak. Gianfrancesco Gonzagának akkor fontosabb dolga volt, hiszen mint a liga főparancsnoka, VIII. Károly ellen hadban állott és néhány héttel utóbb (1495 július 6-án) a fornovói csatát vívta.

*

Az urbinói herczegné ajánlása azonban talán azt vonhatta maga után, hogy az örgróf a művészt Miksa császárnak ajánlotta, miután vele sógorsági viszonyba került azon a réven, hogy a császár sógorának, Lodovico il Morónak, milanói herczegnek unokahugát elvette. Kevéssel utóbb Németországban találkozunk Adrianóval. Ottani tartózkodásának emléke *Bölcs Frigyes szász választófejedelem* (1463—1525) életnagy-

ságú bronz *mellszobra*, a mely jelenleg a drezdai Albertinumban van (62 cm magas, alul 50 cm széles XIV. melléklet).

A szobor művészeti értéke jóval csekélyebb, mint Ferrante királynak a nápolyi múzeumban levő mellszobráié. A mester a fejedelmet köznapi ruházatában ábrázolta, kihajtott, széles gallérú ujjasban, a mely a nyakat elől födetlen hagyja, nemezsapkával fején. Majdnem úgy tűnik fel, mintha csak nehezen barátkozott volna meg a szokatlan viselettel, oly ügyetlenül illeszkednek a karok a vállakhoz, oly kevésbé indokoltak az ujjak ránczai, a melyek mintegy csak annak schematikus jelzésére szolgálnak, hogy a testet ruha fedi. Nem kedvezőbb a helyzet a ruha gyér redői esetében sem, a melyek elől, a mell felett jelentkeznek, az ing szegélyének hímzése pedig, a mely a nyak alatt a ruha alól kilátszik, kezdetleges mustrát és kivített mutat. A hátulsó oldalon a gallér egészen síma és a ruha felületét csak a gerincz tájékán szakítja meg jelzésképen négy schematikus, rövid redő. A mellszobor mellső részének alja elé majdnem teljes szélességében feliratos tábla van mintegy a ruha elé ragasztva, de együttöntve, a következő kiemelkedő, szép lapidaris betűs felirattal: FRIDERICUS. DUX. SAXONIAE. SACRI. RO. IMPERII. ELECTOR. Az alapot mustra borítja, a mely sarlóalakú, egyes vésett vonalokból képzett idomokból áll, a milyenek fegyverzeteken is elő szoktak fordulni. A tábla jobb végén sokágú, de levél nélküli és csupasz gyökerű fatörzs van a tér kitöltése céljából bekarcolva, — oly gyámoltalan módon, a minővel az olasz bronzöntés egy más termékén sem találkoztunk. A feliratos tábla kerete is az architektonikus tagozat iránt való érzék híján és

XIV. MELLÉKLET.



Adriano Fiorentino : Bölcs Frigyes választófejedelem.

Drezda, Albertinum.

technikai szempontból is annyiban kontárul van elkészítve, hogy annak egyes tagjai még nem is egyenlő vastagságúak, hanem hol soványan, hol megvastagodva futnak végig. A tábla közepe fölött az ujjas gallérjába ANN. SALUT. MCCCC·LXXXVIII évszám van látószólag hanyag vagy elsietett írással bevésve, mely a tábla szép betűinek jellegétől elüt. Itt is az alap és keretelés ugyanazt a sarló- vagy félholdmotívumot mutatja, mint a feliratos tábla, de kisebb léptékben és laposabban vésve.

Azonnal feltűnik, hogy a fej és nyak nincs a törzsszel egészen szervesen összekötve, hogy nem helyesen illeszkedik reá. A fej ugyan a választófejedelem könnyen kiemelhető, jellegzetes vonásait nagy physiognomiai hűséggel, de különösebb lelki elmélyedés nélkül adja vissza, úgy hogy a mű együttes benyomása az egyéni hasonlóság mellett is inkább merev mint eleven. Mind a felfogásban, mind a kivitelben híjával van a művészi jellemzésnek, a behatóbb alakítás finomságának, az ízlésnek. A stílusérzéknek, monumentális felfogásnak tényezője, mely a firenzei szobrászatot még naturalisztikus termékeiben is megkülönbözteti, itt fel nem található. Sok van benne mesterember munkájából. Ha az üres öntvény belső felületén kiemelkedő, tehát azzal együtt öntött lapidaris betűkkel — HADRIANUS FLORENTINUS ME FACIEBAT — készült felirat nem nevezné meg teljes határozottsággal a mestert, szinte német kéz munkájának tartatnók a mellszobrot.

Első pillantásra a haj és szakáll ábrázolása köti le figyelmünket. A hajzat igen természetesen, de művészi finomság nélkül egyes párhuzamos hullámos fürtökbe oszlik fel, a melyek mindegyike csigaalakú

bodrocskában végződik és itt tömegesebb, mint egész hosszában. Az arcz jobb felének szélső fürtje éppen-séggel szabadon lógó csomóban végződik. A homlokot is a mélyen lehulló, erősen kidomborított, mintegy csigaalakban végződő fürtök majdnem teljesen eltakarják. Czizellálás alig vehető észre itt-ott, a felület legmagasabb pontjain, az egyes fürtök közötti mélyedésekben pedig teljesen hiányzik. A szakáll az áll körül egész schematikusan egységes tömegben van felrakva, a melybe úgyszólván minden egyes szálat hullámvonalban belemintáztak és az öntés után legalább a felületen czizelláltak, míg két oldalt természetesebb, hegyesen végződő bodrokban van elrendezve.

Az arcz formáinak mintázása a természetes megjelenés hatásos visszaadásában nem megvetendő biztosságot mutat, de a finomságnak híjával van. Az orczákon és az állon a művész helyenkint síkos mintázással érte be, ellenben az erősen kiugró arczcsontokat és az orrczimpáktól a szájszögletekig húzódó mély ránczokat erősen hangsúlyozta. Legjobban sikerültek az orr és ajkak formái: amaz kicsiny és jelentéktelen, czimpái felhúzottak és az itt még szakálltalan felső ajaktól való távolsága csekély. A felső ajak, a mely meredek és élesen ívelt, valamint az erősen előálló alsó ajak teljesen megfelel az ábrázolt fejedelem typosának, ahogy azt Cranach fiatalkori képeiből ismerjük. A nagy, kidülledt szemgolyókat — a beponczolt szemcsillagok alig vannak jelezve — zsinór-szerű szemhéjak szegélyezik, a szemöldök nincs különösen kitüntetve. A szem egész alakítása fogyatékos formaérzékre vall, nem is beszélve az ábrázolás finomságáról. A jobb szem különben messzebb van az orrcsonttól, mint a bal. A külső szemszögleteknél

levő szarkalábakat utólag, a czizellálás alkalmából vésték be.

Az anyag szempontjából is a sárgaréz színű harangfémről előállított öntvény, a milyent olasz eredetű bronzmellszobroknál sohasem alkalmaztak, éppen nem kifogástalan. Az állon egész darab be van toldva; elől, a mellen, valamint a sapkán nagyobb repedések mutatkoznak és mindenféle apróbb hiányok, fogyatékos helyek, lyukak az egész felületen elszórva találhatóak. A czizellálás csak az arcra, sapkára és helyenkint a ruhára szorítkozik. Ezek a technikai hiányok és fogyatékosok oly kevéssé felelnek meg annak a hírnévnek, a melynek Adriano éppen mint öntő örvendett, hogy méltán kérdehetjük, nem származik-e csak a mellszobor mintája tőle, míg öntését más kezek végezték. Ez elsősorban származása további kérdésére, valamint arra a kérdésre vezet, vajjon ebből vagy általában más úton lehetne-e a művész németországi tartózkodására nézve határozott bizonyítékokat nyernünk.

A mű származási helyének a torgau Hartenfels kastélyt, illetőleg az ahhoz tartozó templomot tartják. Ez a megállapítás már eleve igen valószínű, hiszen Torgau Bölcs Frigyes szülővárosa és kedvelt székhelye volt, a melyet — kivált annak várkastélyát — számos művészeti alkotással díszített.¹ Minthogy azonban az Albertinum leltáraiban sehol sincs feljegyzés arról, hogyan került a mellszobor a gyűjteménybe, a

¹ V. ö. *Grulich*, Denkwürdigkeiten von Torgau, 2. kiad. Torgau .1855, 9. köv. II. *Schuchardt*, Lucas Cranach, Lipese, 1851-től, I. 31 és III, 265. A korábbi Szent Márton-kápolna helyén a választófejedelem által megkezdett hartenfelsi vártemplomot ugyancsak annak második utódja, János Frigyes alatt 1544-ben szentelték fel.

nyomtatott lajstromoknak az az adata, hogy „a torgauai vártemplomból“ származik, azok alapján nem igazolható. A kérdéses adat első ízben a Hase-féle lajstrom első kiadásában foglaltatik, a mely 1826-ban jelent meg. Az 1810. évi kézirati „lajstromban a királyi régiséggyűjteményben levő összes antik és modern művekről“ a mellszobor még nem szerepel. Tehát az 1810. és 1826. évek között adhatták át a gyűjteménynek és nem alaptalan a feltevés, hogy ez abból az alkalomból történt, midőn 1815-ben Szászország tartományt Poroszországnak átengedték.

Ezt a föltevést az is támogatja, hogy a torgaui hadosztályi plébániahivatal és helyőrségi intézőség leltári jegyzékeiben, a melyek 1818-ig, addig az időpontig mennek vissza, midőn a vártemplom Hartenstein várkastélylyal együtt a katonai kincstárra szállott át, a kérdéses mellszoborról nincs említés. Épp oly kevéssé fordul ilyen a torgaui városi levéltár ügyirataiban elő. A drezdai állami főlevéltárban, valamint a weimari nagyhercegi levéltárban végzett kutatások is eredménytelenek maradtak.

Sajnos, művészünk személyéről sem rendelkezünk adattal. Hiába kerestük nevét a torgaui járás 1494—1498-ki számadási könyveiben, amelyek valamennyi bevételt és kiadást részletesen felsorolják, hiába kutatunk át Hans Hundt lovag szászországi helytartó 1495—1499-ki számadásait a választófejedelemi udvartartás bevételeiről és kiadásairól.¹ A legutolsó kukta,

¹ A Bb 4157—4168 jelzésű kötetek befoglaltatnak és 1495 laetare utáni hétfőtől (márczius 30) megszakítás nélkül 1499 Szent Ulrik napjáig (július 4) terjednek. *Gurlitt*, *Archivalische Forschungen*, II. Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen, Dresden 1897, sem tartalmaz semmit a műről és mesteréről.

minden vadászlegény és küldöncz költsége pontosan föl van jegyezve, de Adrianóról és művéről nincs említés. Ez arra a következtetésre jogosíthatna föl, hogy nem állott rendszeres évi fizetéssel díjazott szolgálatban; ebben az esetben munkájáért a fejedelmi magánpénztárból nyerhette volna díjazását és az illető összeg oly tételben rejlenék, a milyenek a számadási könyvekben „meinem gnedigsten Hern in seiner gnaden beutel gegeben“ cím alatt fordulnak elő. Végül még az az eset is képzelhető, hogy Adriano a mellszobrot nem is Szászországban, hanem külföldön agyagból mintázta és azt azután belföldi műhelyben öntötték, a mivel mindenesetre a legtermészetesebben magyarázhatnók meg a fém szokatlan összetételét és a kivitel fogyatékoságát. E gondolatot követve azt a kérdést vetettük föl, nem keletkezhetett-e a minta Nápolyban, abban az időben, midőn Adriano ott időzött és Frigyes a szentföldre tett utazásán (1494 márcziustól októberig) azt a várost is érinthette. De azonnal le kellett mondanunk erről a sejtelemről, midőn Hans Hundt uti marsall számadási könyvében¹ azt láttuk, hogy a választófejedelem sem az oda-, sem a visszautazásában nem utazott Nápolyon keresztül.

E föltevés helyébe az a másik lépett, hogy Adriano a mantovai örgrófnak Miksa császárhoz intézett ajánlata folytán, a melynek lehetőségét már fönt érintettük, ez utóbbinak szolgálatába lépett és Frigyes mellszobrát a választófejedelemnek a császári udvarnál vagy valamelyik birodalmi gyűlésen való időzése alkalmából mintázta. Éppen az 1498., tehát arra az évre,

¹ Kiadva Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde, Dresden 1883, IV. köt. 37—100. l.

a melyben a vésett fölirat szerint az öntvény készült, a számadási könyvek 1497 december 27-től 1498 december 28-ig a választófejedelemnek és testvérének Jánosnak országaiktól való szakadatlan távollétét tüntetik föl, azzal a nyomatékos megjegyzéssel, hogy „midőn a király után vonultak“. Tartózkodtak Weisenburgban, Augsburgban, Landsbergben, Günzburgban, Geislingenben, Esslingenben, Rastattban, Offenburgban, breisgauri Freiburgban, Oppenheimben, Wormsban, Frankfurtban, Fuldában, Gothában, Erfurtban és a freiburgi birodalmi gyűlésen június 18-tól, november 11-ig időztek.¹ E szerint kizárt dolog, hogy a mellszobrot ebben az évben Szászországban mintázták és azt vagy a kérdéses évben másutt mintázták és esetleg Szászországban öntötték, vagy pedig a minta után, a melyet már valamelyik előző évben talán Szászországban, de inkább azon kívül készítettek, csak 1498-ban állították elő az öntvényt. Már említettük, hogy nem sikerült az utóbbi eshetőségre nézve a weimari levéltár számadási könyveiben bizonyítékot találnunk, de épp oly kevéssé van módunkban az előbbi föltevést az I. Miksa császár korának művészeti tevékenységére vonatkozólag eddig közzétett regestákból² merített írott adattal támogatni. A föntiek szerint azonban a különböző lehetőségek közül mégis az a föltevés látszik a legvalószínűbbnek, hogy a mellszobrot Adriano másutt miutázta és azt azután Szászországban az ő közreműködése nélkül öntötték.

*

¹ Weimari nagyhercegi ltr., Reg. Bb, 5523—5526. szám.

² Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, I. és II. kötet függelékei.

A mellszoborral egyidőben és nyilván ugyanolyan körülmények között is keletkezett mesterünknek egy másik munkája, mely művészeti tevékenységének új oldalát mutatja be. Ez *Degenhard Pffeffinger emlékérmé*, a melyet először A. Beierlein, majd legújabban K. Koetschau vezetett be a szakirodalomba.¹ Eddig csak két, egyaránt kitünő fentartású példánya ismeretes, az egyik a gothai hercegi numismatikai gyűjteményben, a másik Drezdában, J. Erbstein udvari tanácsos gyűjteményében, míg a harmadik lenyomat, a mely egykor Beierlein tulajdonában volt, eltűnt.²

Az ábrázolt személy előkelő, Alsó-Bajorországban nagy vagyonnal rendelkező nemzetségből származott, a mely az országos marsalli örökös méltóságot ott már évszázadok óta viselte. Mint Gentiflor fia 1471 február 3-án Selbarnkirchenben született, már korán a szász választófejedelem udvarába került és őt fön említett 1493-ki jeruzsálemi útján is elkísérte. Tiszta jelleme és ismeretei Frigyes különös kegyét nyerték meg számára, úgy, hogy a fejedelem tanácsában fon-

¹ A. *Beierlein*, Medaillen auf ausgezeichnete Bayern, Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, München 1848, X. köt. 2. füz., 163. köv. ll.; K. *Koetschau*, Die Medaille auf Degenhard Pffeffinger. Zeitschrift für Numismatik, Berlin 1897, XX. köt. 310—324. l.

² Már Pffeffinger maga is fölvette emlékérmét éremgyűjteményének 1514-ben szerkesztett lajstromába, melynek egy másolata a gothai könyvtárban fönmaradt. A gothai példány, a mely a numismatikai gyűjteménynek a hercegi levéltárból 1622-ben engedtetett át, nyilván ugyanaz, a mely Pffeffinger végrendeleti intézkedése értelmében bizalmas barátját, Spalatint, a választó fejedelem udvari lelkészét és titkárát illette, míg az arany- és ezüstérmeket maga az uralkodó örökölte (v. ö. *Koetschau* i. m., 312. köv. ll.).

tos szerepet játszott, őt a birodalmi gyűlésekre elkísérte és ismételten diplomatiái kiküldetéseknél is eljárt. Pénzügyletekben, valamint irodalmi ügyekben is sok ízben szolgálta uralkodóját és e tekintetben egyrészt takarékosagra hajló természete, másrészt sok német humanistához, nevezetesen barátjához, Spalatinhoz való jó viszonya hasznára lehetett. Maga X. Leó pápa is hozzá fordult, hogy a curia érdekében a reformáció ellen befolyásos közvetítését a választófejedelelemnél elnyerje. Szolgálatait Frigyes azzal jutalmazta, hogy neki ajándékozta Waldsachsen várkastélyt, Koburg mellett (1507), valamint, hogy lehetőleg mindig közelében legyen, egy házat Torgauban. 1519 július 13-án Pfeffinger járványnak esett áldozatul Frankfurtban, a hová urát a császárválasztásra elkísérte volt. Vele kihalt nemzetsége is. Frigyes hívének elhunytát e szavakkal gyászolta: „Ó, a jó Pfeffinger, bizony hű, jámbor és jó szolgát vesztettem el benne“ és barátja Spalatin, mint „piorum, eruditorum, pauperum et sacrorum patronus et moecenas optimus“ról emlékszik meg róla.

Az emlékérem (átmérője 7·4 cm.) ugyanabból a sárgás bronzból van öntve, mint Bölcs Frigyes mellszobra. Ismert két példányának öntése oly kitűnően sikerült, hogy a czizelláló munkája a legcsekélyebb mértékre szorítkozhatott. Az elülső oldal Pfeffinger mellképét mutatja, jobbra fordulva és a mező közepéből kissé jobbra eltólva. A csupasz arcot a horgas orr, kifejezésteljes száj, különösen azonban az áll- és szájrésznek a fej felső feléhez képest eltérő arányai igen jellegzetessé teszik és azt az elől egészen a homlokba fésült, különben pedig hosszú fürtökben a vállra lelógó haj még kiemeli. A fejet hasonló sapka takarja, mint a választó-

fejedelem mellszobrán levő; a ruhát csak a nyakon két párhuzamos vonalból álló szegély jelzi. A hátsó oldalon Pfeffinger címere látható, de csekély gyakorlatra vagy fogyatékos megértésre vall. Ezt bizonyítják a címerpajzs állatja — fél ugró farkas —, de még inkább a sisakdísz, a melynek jelentőségét — hogy dob — csak máshonnan tudhatjuk meg, végül a jellemből teljesen kivetkőztetett sisaktakarók, a melyek — azzal a célzattal, hogy a teret kitöltsék — önkényesen szét vannak húzva és majdnem növényi díszítmenyeknek tűnnek föl.¹

Már Beierlein (i. m., 183. l. 2. jegyzet) fölismerete az emlékérem olasz eredetét, Koetschau pedig (i. m., 315. l.) ehhez hozzájárult és utalt arra, „hogy ennek közvetett bizonyítéka talán már a címer ügyetlen ábrázolásában is fölismerhető, mert ezzel az olasz medailleur neki kevésbbé szokásos föladat előtt állott. A német emlékérem fejlődésének történetében darabunk keletkezésének korához képest teljesen szokatlan jelenség volna, mely minden beosztásnak ellenmondana.“² Ezenkívül, igaz, hogy csak „kísérletképen“,

¹ V. ö. *Koetschau*, i. m. 313 köv. ll.

² Az olasz eredet ismertetőjelei a következők: Az olasz emlékérmeken a fej a földolog és csak később mintázzák reá a testnek kisebb, nagyobb részét is, míg a németek már kezdetről fogva mell-, sőt félalakos képek és csak az egészen kis átmérőjűek érik be a fejnek ábrázolásával és kis nyakkivágással. A mellkép alsó határvonala a német emlékérmeken különböző: kezdetben kivétel nélkül az érem kerektségéhez alkalmazkodik, azután kb. 1550 óta változatos módon van elvágva, de sohasem oly egyenesen és az alapsíkba visszamenő mintázással, mint Pfeffinger emlékérmén. Ily nagy átmérőjű érem e korai időben Németországban egészen ritka kivétel (megközelítőleg hasonló nagyságú V. Károly 1521. évi fiataalkori érme

Gian Marco Cavalli mantovai medailleur nevét vetette föl, a ki körülbelül három hónapig a halli (Tirol) pénzverdében tartózkodott az 1506. év tavaszán és a ki ott I. Miksa császár és nejének képmásaival díszített testont készített.¹ Koetschau ítéletét némely külső vonás megegyezésére alapította, azonban az 1900. év őszén, midőn nála Pfeffinger emlékermét galvanoplasztikai másolatban először láttam és a drezdai mellszoborra emlékezve, szerzőjéül azonnal Adrianót neveztem meg, ezzel szemben elismerte az ő véleménye kisebb valószínűségét, majd midőn egy évvel utóbb együtt álltunk az Albertinumban a mellszobor előtt, attribuczióm helyességéről teljesen meggyőződött.

Koetschau az 1503—1511. évek közé tette az emlékérem keletkezésének idejét és ez látszólag ellenmond Adriano szerzőségének, mert ő 1503-ban — mint látni fogjuk — már négy év óta sírjában nyugodott, az érem köriratában említett ERBMARSCHALH IN NIDERBAIRN méltósága pedig csak atyjának 1503-ban bekövetkezett halála után szállott Pfeffingerre.² Ezt a látszólagos ellenmondást azonban megszünteti az a lehetőség, hogy a korábban keletkezett emlékéremről új példányokat más, a megváltozott körülményeknek

és Brandenburgi Albrecht biborosé 1536-ból). A német érmeknek rendszeren gyöngysorból, egyszerű lécecskéből álló keretük vagy csak fölhajlitott éles peremük van; olyan, a mely a kerület jelzéséuek teljesen hijával lenne, ritka kivétel.

¹ *R. v. Schneider*, Gian Marco Cavalli im Dienste Maximilians I. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, XIV. köt. (1893), 187. köv. II.

² A Pfeffinger-család kézirati családi krónikájából vett kivonatokat l. *Beierlein*, i. m. 163. köv. II.

megfelelő körirattal önthettek — hasonló eljárásra az éremművészet története nem egy példát nyújt — és ez a jelen esetben a magasabb méltóságra emelkedett férfi részéről könnyen megmagyarázható. Az emlék-érem korábbi példányai helyett megváltoztatott fölirattal ellátott új érmekeket kaphattak azok tulajdonosai és a régi példányok az olvasztótégelybe kerülhettek.

Sajnos, Adriano sem nevét, sem az évszámot nem örökítette meg az emlékérmén és így az életrajzi adatain alapuló valószínűségi érveken kívül csak a drezdai mellszoborral való félreismerhetetlen stílusbeli hasonlatosságra hivatkozhatom az ő szerzőségének megállapításánál. A két mű több szembeötlő formai sajátosságot mutat, amelyekben úgyszólván ugyanannak a művésznek kézírása nyilvánul meg. Ilyenek: a hajnak teljesen azonos elrendezése és kivitele, a szemnek és szemgödörnek hasonló alakítása, a jellegzetesen fölhúzott, mintegy dagadt orrczimpák, az orr és szájszöglet közötti ráncz hangsúlyozása — ámbár ez az érmen kevésbbé erős, mint a mellszobron —, a mi által éppen az emlékérmén a száj eleven, beszédes kifejezést nyer, az erősen hangsúlyozott áll, a nyaktól az állig húzódó vonal meredeksége és szokatlan hosszúsága, a nyak és fej közötti átmenet sarkossága, éles kiemeltsége és a nyak és mell közötti kissé enyhített átmenet, a mely a fej tartását emelkedetté, öntudatossá teszi. Mind e megfigyelések mellett azonban az emlékérem a finomabb fölfogás és kivitel, gyöngédebb érzés és mélyebb jellemzés dolgában fölülmulja a mellszobrot és ha a fölfogás erejére, az ábrázolás szabadságára nézve nem is vetekedhetik firenzei testvéreivel, mindenesetre elevenen és nyilván híven adja vissza a jellegzetes vo-

násokat és mint az egyetlen ilyenmű mű, a melyet a quattrocentóban olasz művész az Alpokon innen készített, kiválóan érdekes.

*

Pfeffinger emlékérmén kívül, a melyet a fentiek szerint bizton Adrianónak tulajdoníthatunk, korábbi olaszországi korszakában is néhány ily műnek valószínű szerzője volt. A között a kevés emlékérem között, amely az aragoniai királyi ház tagjairól a quattrocento végéről reánk maradt, van *Ferrante herczegnek*, II. Alfonso fiának emlékérmé, a ki atyjának lemondása után 1495 január 24-től, 1496 szeptember 7-én bekövetkezett haláláig mint második király ült Nápoly trónján. Az érem két változatban ismeretes (átmérője 75 mm), a melyek azonban csak az előlap fölirataiban térnek el egymástól. Az egyik változaton, a melyet a bécsi császári éremtárban levő, sajnos teljesen átdolgozott példányról ismerünk, a körirat: FERDINANDUS ALFONSI DUC (is) CALAB (riae) F (ilius) FERD (inandi) R (egis) N (epos) DIVI ALFON (si) PRON (epos) PRINCEPS és az éremképtől jobbra balra levő fölirat: CAPUE PRINCEPS. A második változat, a melynek egy, részben lekopott — példánya a firenzei Nemzeti Múzeumban van, a FERDINANDUS ALFONSI II. REGIS F (ilius) DIVI FERD (inandi) N (epos) DIVI ALFON (si) PRON (epos) ARAGONEUS köriratot mutatja és a mellkép mellett a DUX CALABR (iae) föliratot. Az érmet tehát eredetileg I. Ferrante király halála előtt (1494 január 25) öntötték és utóbb 1494 január 26-a és 1495 január 23-a között (II. Alfonso uralkodásának időtartama) megváltoztatott körirattal ismételték. Mindkettőt Adriano készíthette, minthogy — mint

láttuk — csak az 1495. év elején hagyta el Nápolyt.

Hogy valóban minden valószínűség szerint Adriano volt az érem mestere, azt ennek a Pfeffinger-féle éremmel való stílusbeli rokonságából következtethetjük. Mint annál, úgy itt is a mellkép a sík közepéből kissé eltolódott, csak hogy nem jobbra, hanem fölfelé; a hajnak ugyanolyan ábrázolásával és a szem hasonló alakjával találkozunk, továbbá ismét az orr és száj között föllépő ránczczal, az erős állal, még merevebben emelt főtartással, az áll és nyak közötti hasonló meredek és hosszú vonallal, a nyaknak nem éppen szép, egyenes vonalú rajzával, a nyaknak a mellbe való merev, sőt gyámoltalan átmenetével, végül a mellképnek teljesen azonos alsó befejezésével, a mely más mesterek érmén alig ismétlődik, hogy t. i. az az alapsík felé gömbölyűen befelé van mintázva, valamint hasonló kevésbé kidomborodó ábrázolással. Feltevésünk támogatására még Adrianónak Piero de Medicihez intézett levele aláírására is emlékeztetünk: „Hadriano in casa el Duca di Calavria di dua di“. Akár még Alfonso, vagy a mi valószínűbb, fia Ferrante volt a „Calabriai herceg“ (ez volt a koronaherceg czíme) — nagyatyja halálakor Ferrante lett azzá — mindenesetre arról tanuskodik, hogy a művész a királyi hercegekkel is közeli összeköttetésben állott.

A kettős V betüből (W), a mely emlékérmünkön a képmás sapkáján, valamint az ülő Abundantiát ábrázoló hátlap síkján előfordul, A. Armand „Médailleur à la marque W“-t olvasott ki.¹ Az a hely azonban,

¹ A. Armand, Les médailleurs des quinzième et seizième siècles. Paris, 1883, 2. kiad. I. 101. I. Ferrante második kisebb érmén, a melyet Armand ugyanannak a mesternek tulajdonít,

a melyet a jel a képmáson elfoglal, arról tanuskodik, hogy nem lehet a művész jelzése — az öntő sehogysem merete volna odahelyezni! —, hanem inkább a herczeg jelvénye, impresája. Azonfölül nem is W — hogyan is kerülne ez a betű, a melyet az olasz ábéczé nem is ismer, olasz éremre? —, hanem két párosított V-ből áll és értelme „Virtus Vincit“ vagy valami hasonló. Végül nem látjuk be, miért nem helyezte a művész ezt a vélt jelzését néhány más éremre is, a melyeket szintén neki kell tulajdonítanunk.

Ezek közül a két elsőt nem annyira a képmások hasonlósága, mint inkább a hátlapjaikon levő alakok félreismerhetetlen azonossága alapján tartjuk Adriano művének. A kérdéses darabok egyike *Gioviano Pontano*, I. Ferrante titkárának és a mai napig az ő nevét viselő nápolyi akadémia alapítójának emlékérmé, a másik *Raffaello Riario* bitoros, IV. Sixtus pápa unokaöccsének, a római Cancellaria építetójének emlékére készült. Amaz két változatban maradt fenn, a melyek azonban csak különböző nagyságukkal (85 és 46 mm átmérő) ütnek el egymástól,¹ ez Riario két emlékérmé közül a későbbi (átmérője 80 mm, a korábbi 35 mm. átmérőjű érem Lysippus műve); úgy látszik, hogy csak a milanói éremtárban levő egyetlen

sem a fenti jelet nem mutatja, sem Adrianóval nincs kapcsolatban, legalább a *Heracus*-féle reproductióról (XXX. tábla, 8. szám) ítélve. Itt különben a hátlap ábrázolása gyanusnak látszik; talán a különben ismeretlen darab is a nevezett szerző sok reconstitúciójának egyike.

¹ Pontanus harmadik érme (átmérője 38 mm.) más kézre vall, de nyilván a két előbbinek hatása alatt készült. V. ö. *Armand*, i. m. II., 30. köv. II.

példányban maradt fenn, míg a Pontanus-érmek gyakoribbak (Milano, Firenze, Nápoly).

Mind a Pontanus-érem hátlapján levő Urania — czélzás ily czímű tankölteményére! — mind a Riario-érem hátlapján az ülő Liberalitas, a ki sokkal kisebb léptékben ábrázolt emberi alaknak valami, közelebb-ről föl nem ismerhető adományt nyújt át, a II. Ferrante érmén látható Abundantiával határozott formai összefüggést mutat. A karcsú alakok finom alkata, nem ügyetlen mintázása, az a mód, a hogy csak lábujjaikkal érintik a földet, lábaik elrendezése valamennyin ugyanolyan. A ruhák szegélyeinek jellegzetes ábrázolása is csomós türemléseikkel mindhármon ugyanúgy fordul elő, nemkülönben a földnek kerek pálczával való ábrázolása, mely Ferrante érmén még meg is van hajlítva. Mind azelőtt, mind később példátlan a két ülő alaknak fémpálczákból szeszélyesen szerkesztett széke. Az Urania mellett látható soklevelű bokrocska talán a földet symbolizálja; az Abundantia hátlapján megjelenő sast legföljebb úgy tudnók megmagyarázni, hogy az az aragoniai dynastia fennkölt alapítójának emléke, a ki emlékérméin oly szívesen ábrázoltatta magát a madarak királya képében.

Az arczképes előlapok megegyezése csak a mellképek alsó elvágására terjed ki és talán még az emelt főtartásra, az egyenes vonalú nyakkal. Mintha már itt is csirájában fölismerhetnők a fölhúzott, dagadt orrczimpák sajátos alakítását! A Pontanus- és Riario-emlékérmek föliratainak betűi teljesen azonosak és egyes jellegzetes betűk (N egyenlő vastag vonalakkal és a sajátos alakítású S) Ferrante emlékérmén is visszatérnek, úgyszintén a keret gyöngysora is, a mely nem szorosan egymáshoz illeszkedő tagokból áll, mint más

érmeken, hanem különálló cseppekből, vagy golyócskákból, nemkülönben a föliratok elején és végén alkalmazott, nem éppen szép alakú levélkék, a melyek szárai inkább egérfarkakhoz hasonlítanak. Pontanus (1426—1503) arczképe a költőt előrehaladott hatvanas éveiben mutatja be; ez az éremnek keletkezését a kilenczvenes évek elejére tenné, a mi az egyéb körülményekkel jól megegyezik. A Riario-érem keletkezésére nézve a körirat megadja az alsó időhatárt: 1483-ban, 23 éves korában lett biboros camerlengo és minthogy az arczkép nem sokkal öregebbnek mutatja, az érem még Adriano nápolyi korszaka előtt keletkezhetett, tehát abban az időben, mikor Virginio Orsini szolgálatában állott és ennek kíséretében nyilván több ízben időzött Rómában is. E szerint Riario emlékérmé a legrégebb lenne Adriano ilyenmő, eddig ismert művei közül. Ez a korai idő meg is látszik rajta, — oly darabos a biboros csúnya vonásainak alakítása. Mesterünk akkor még nyilván ügyesebb volt ágyúk öntésében mint emlékérmek mintázásában!

De hogyan áll a dolog azokkal az érmekkel, a melyeket Adriano — az urbinói herczegné levelei szerint — ottani rövid tartózkodása alatt készített? *Elisabetta Montefeltre herczegné* (1471—1526) és sógor-nője *Emilia Pio* (1471—1529) ama két, egymáshoz igen hasonló emlékérmében kell azokat felismernünk, a melyek azelőtt a névtelen munkák között szerepeltek, míg legutóbb Armand föltételelesen Giancristoforo Romanónak nem tulajdonította őket.¹ A két fejedelmi

¹ Armand (i. m. III. 202. l.) a művész 1509. évi urbinói tartózkodását hozza föl érvül. A kérdéses érmek stílusa azonban éppoly kevésbé egyezik hiteles műveivel, mint az ábrázolt hölgyek kora a föltételezett keletkezési idővel.

hölgy fiatalon, talán 25 éves korában van ábrázolva, a mi megegyeznék azzal, hogy Adriano 1495-ben az ő udvaruknál időzött. Azonfelül az ő kezét árulja el a mellképek alsó elmetszésének azonosan ismétlődő módja, a hajfürtöknek csak vésés által való kifejezése, a szem, a fölhúzott orrczimpa (kivált a hercegnénél) alakítása az áll, nyak és mell közötti meredek, illetőleg egyenes vonal, a mintegy pontozott, ezúttal kettős gyöngysor, végül a hasonló írás a jellegzetes N és S betűkkel. Az is kiemelendő, hogy Adriano valamennyi emlékérmé megközelítőleg egyenlő méretű (75—80 mm átmérőjű).

Csak a hátlapok jeleneteit nem volnánk képesek az 1495. keletkezési évvel összeegyeztetni. A hercegné érmén a szerencse istennőjét látjuk, amint a földön fekvő női alakot elhagyja, ezzel a fölirattal: „Hoc fugienti fortunae dicetis“. Sógornőjének érmén hamvederben végződő gúla emelkedik, „Castis cineribus“ fölirattal. Az előbbi jelenet a sors ama múltó fordulatára lenne vonatkozatható, midőn Cesare Borgia az urbinói herceget 1502-ben uralmától megfosztotta, úgy, hogy kénytelen volt sógoránál Mantovában menedéket keresni, a másik Emilia Pio férjének 1500-ban bekövetkezett halálára. Minthogy azonban ebben az esetben Adriano szerzőségére nem gondolhatnánk — már 1499-ben meghalt —, másrészt pedig a hátlapok stílusa éppen nem vall arra, ez ellenmondások megoldása azzal a föltevással volna megoldható, hogy ő csak az előlapokat mintázta volt, míg az említett események beállta után más mester tervezte hozzá a hátlapokat.

*

Végül még kísérjük hőünket haza, a hol — úgy látszik — kora halál érte utol. Legkésőbb az 1499. év elején Németországból az Alpokon át hazavándorolt. Nem tudjuk, mi indította erre, tény, hogy fönn közölt tanuvallomása szerint 1499 május 24-én ismét szülővárosában, Firenzében találjuk. Alig három héttel utóbb a halottak lajstromába kerül: „A di 12 di giugno. Adriano di Giovanni scultore Rpo [*riposto*] in Santa Maria Novella.“¹

Nagyon is tisztában vagyunk azzal, hogy a tarka mozaikképből, a melyet Adriano mesterről az előző lapokon összeállítani igyekeztünk, nem egy kő hiányzik, hogy abban egyik vagy másik nincs a maga helyén és talán ismét el is távolítandó, hogy kielégítő együttes kép álljon elő. Reméljük és hisszük, hogy ezt szerencsésb utódunk mielőbb végre fogja hajtani. Audentem fortuna juvet!

¹ Arch. di Firenze, Libro dei Morti, Medici e Speziali, filza 247., 130.

Renaissance-kori dombormű Viadanában.

A Mantova-vidéki Viadana városka a műértőt váratlan meglepetésekben részesíti. Templomainak egyike, a S. Maria del Castello, valóságos kis múzeuma a válogatott műalkotásoknak. Baloldali mellékhajójának egyik oltárát Bartolomeo Vivarininak névvel és 1449. évszámmal jelzett szárnyasoltára díszíti. Az alsó sorban gazdagon faragott és aranyozott, gotikus keretben látjuk az Isten anyját három szenttől környezve, míg a felső sorban középpütt Krisztus látható a kereszten a Madonnával és Ev. Jánossal, jobb- és balfelől három-három szent pápa és püspök van ábrázolva. Noha a mű — sajnos — rossz karban van, mégis különös figyelmet érdemel, mivel a művésznek évszámmal ellátott, eddig ismert legkorábbi munkái közül való. Egy másik oltáron Szent Kristófnak képe látható, ez a cremonai iskola alkotása a quattrocento elejéről; ennél nagyobb jelentőségű azonban egy egyházi zászló, egyik oldalán a Madonnával, a másikon Szent Balázsszal, Antonio Badilének, a ki később földijének, Paolo Veronesének, lett tanítója, nem épen

gyakori munkái közül való. A szentély jobboldalán levő szentségápolna oltárán van elhelyezve végül a sírbahelyezést ábrázoló dombormű, a melyről elmondjuk azt a keveset, a mit származásáról és stílusáról tudunk.

A mű agyagból van, színezés nélkül, szélessége, ha a modern keretet leszámítjuk, körülbelül $2\frac{1}{2}$ m; magassága $1\frac{1}{2}$ m. Eredetileg Tolentinói Szt. Miklós templomában volt elhelyezve, mely az 1444-ben alapított Szent Ágoston-rendi zárdához tartozott. A kolostor egyik régi krónikája (*Chronicum brevissimum Conventus S. Nicolai Vitellianae [Viadana] ad litteram extractum a quodam libello manuscripto a Ad.º Rev.º Patre Parini, in quo series omnium Conventuum Congregationis Observ. Lombar. per ordinem alphabeticum digesta continetur*), melyet a bergamói S. Agostino zárdá levéltárában őriztek, a hol is azt P. Calvi olaszra fordította és 1650-ig folytatta, következőképen emlékszik meg róla:

„A Szt. Miklós templomban van elhelyezve a Krisztus sírbahelyezését ábrázoló agyag dombormű, a nemesi származású, mantovai Giovanni Prever úrnak rendkívül szép munkája.“¹ Midőn a viadanei ágoston-rendi zárdát 1786-ban föloszlatták, majd nemsokára lerombolták, a domborművet a kapuczinus-zárdához tartozó kis S. Maria Maddalena templomba vitték át. 1798-ban ezt a zárdát is feloszlatták, javai vétel útján a kórházakat fönntartó congregatio birtokába mentek

¹ A bergamói ágostonrendi zárdának a saecularisatio alkalmával megmentett iratai a milánói S. Fedele levéltárába kerültek. A mű keletkezéséről és alkotójáról, ott talán közelebbi följegyzéseket lehetne találni.

át és ez alkalommal a szóbanlevő dombormű is tulajdonába került. A kórház-épület nagyobbítási munkálatai alkalmával, 1895-ben, a templom és kolostor is beleestek az építési körzetbe s ennél fogva leromboltattak. A congregatio elnöke ekkor a domborművet Don Antonio Parazzi, a S. Maria del Castello plébánosának közbenjárására a templomnak ajándékozta. Ugyancsak a plébános érdeme, hogy a mű tisztogatásánál és összeállításánál felügyelt; mert évek folyamán néhányszor átfestették s az ismételt költöztetés alkalmával darabokra mállott. A helyreállítás tökéletesen sikerült, anélkül, hogy szükség lett volna hiányzó darabokat modern kiegészítéssel pótolni és így e jelentékeny alkotást eredeti szépségében csodálhatjuk meg.¹

A dombormű majdnem teljesen kiemelkedő négy alakból (az Üdvözítő, a holttestet hordozó két alak és János evangélista szélső jobbfelől) és hat másik, a magas reliefből (a Madonna és a két Mária) a legfinomabb lapos reliefből (a Magdolna mögött álló öreg, kezében fáklyával) lefokozott alakból áll. A compositio jól egyensúlyozott, a főcsoport különösen kitűnik vonalainak szépségével. A ruházatok redői általában kissé nehézkesek, a nagyrészt egyszerű motívumok folytán azonban monumentális jellegűek. Igen finom redőzetű a lepel, melyben Krisztus teste pihen. A művész nagy gondot fordított arra, hogy a különböző kelméjű ruhákat ránczvetésükben jellemezze. Az alakok lelki állapotának kifejezéséhez két teljesen különböző

¹ A fentebbi jegyzeteket a nemrég elhunyt Don Antonio Parazzi esperes művéből (*Appendici alle origini e vicende di Viadana e suo distretto, Viadana 1895, 82 l.*) veszem át, a melyről testvére, a városi múzeum igazgatója, Don Luigi révén szereztem tudomást.

fejtypust alkalmaz. Míg a főcsoport három férfialakjának feje kiválóan finom, majdnem ideálisan szabályos és mintázásukban a mester szinte túlságosan hangsúlyozza a legapróbb részleteket, addig a női alakok fejtypusaiban majdnem donatellói realizmus nyilatkozik meg. Mintázásuk szélesebb, erőteljesebb, amellet kifejezésükben mélységes, visszafojtott fájdalom tükröződik. Egyetlen alak kivétel ez alól, nem a Magdolnáé, a ki széjjeltárt karjaival az Üdvözítő tetemére készül borulni, mert ennek fájdalmas arczkifejezése a szobrászati szépség határain belül marad, hanem a bal szélső sarokban síró férfi alakja, mely már szinte grotesk kifejezésű.

Ha domborművünket felfogás és stílus szempontjából közelebről vizsgáljuk, úgy tűnik fel, mintha már a quattro- és cinquecentónak átmeneti időszakába kelene helyeznünk, még pedig inkább emennek kezdetére, mint annak a végére. Alkotójára nézve azonban teljes homályban maradunk. A mantovai levéltárakban végzett kutatások semmi felvilágosítást sem nyújtanak Giovanni Preverről, a kit a főntebb idézet krónika mint a relief alkotóját említ.¹ Tudomásunk szerint, másutt sem fordul elő ez a név, semmiféle képzőművészeti alkotással kapcsolatban. Vissza kell utasítanunk azt a legutóbb felmerült nézetet,² hogy a dombormű Gian Marco Cavalli (1450—1513-on túl) mantovai szobrász és éremkészítő-művész munkája, bár első pillanatra

¹ Ilyen nevű helység van Piemontban. Giannone történetírónak a torinói fellegrvárban eltöltött fogsága idején P. Giov. Battista Prever volt a gyóntatója (lásd Nuova Antologia 1903 febr. 16, 704 l.).

² V. ö. *Vitt. Matteucci*: Le chiese del Mantovano, Mantova 1902.

valószínűnek látszik ez a feltevés, mert a nevezett szintén viadani születésű. Domborművünkön nincs semmiféle olyan vonás, mely Cavalli hiteles műveivel — amilyenek Batt. Spagnoli agyag mellszobra a mantovai könyvtárban, ugyanannak bronz mellszobra a berlini múzeumban és valószínűleg Mantegna mellszobra is a mantovai S. Andrea templomban levő sírján — stílusbeli rokonságot mutatna.

Domenico Rosselli néhány szobrászati műve.

Mintegy tíz évvel ezelőtt elevenítettük föl Domenico Rosselli emlékét. Ez a mester 1439-ben született Toszkánában, ifjúkorában ott dolgozott, utóbb, 1472-ben vagy 1473-ban az urbinói herczegségbe költözött és sokat dolgozott Pesaróban, Urbinóban, valamint Fossombroneban, a hol 1497-ben vagy 1498-ban halt meg.¹ Nem volt éppen kiváló művész, de határozott egyénisége megérdemli azok figyelmét, a kik a kor szobrászatával foglalkoznak. Azért talán nem fölösleges, ha néhány oly művét felsoroljuk, a melyekre az idézett czikkek megjelenése óta nagyobbára magángyűjteményekben bukkantunk. Nincs szükség reá, hogy részletes érveléssel bizonyítsuk ezekre nézve az ő szerzőségét, hiszen oly határozottan megegyeznek az általunk közölt hiteles műveinek jellemző vonásaival, hogy az ezekkel való összehasonlítás menten igazolni

¹ Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen, XIX. (1898) 35. köv., 117. köv. II.; Archivio storico italiano, 1899. I. 1—60. II.; Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV. 490. I.



Domenico Rosselli: Madonna.
Budapest, Szépművészeti Múzeum.



fogja attribúciónk helyességét. Különösen figyelembe veendő e czélből mesterünk fő műve, a fossombronei székesegyházban levő oltártábla, mely névjelzésével és 1480 évszámmal van ellátva.

Fiatalkori, még a Santa Maria a Monte káptalani templomában levő keresztelőkutat (1468) is megelőző munkájának tartjuk a scarperiai (Mugello) Santa Trinitá-templomban levő kis szentségházat. Márványból készült és elrendezésében teljesen követi azt a hasonló rendeltetésű művet, a melyet Bernardo Rossellino 1450-ben faragott a firenzei Sant' Egidio templom számára, a hol még ma is látható. Rosselli művén azonban csak két-két angyal jelenik meg a középső ajtócska két oldalán, Bernardo négy angyala helyett; a szegélyző félpilléreket egyszerű szár díszíti, vékony levéldíszszel; a frízen a szokott cherubfejek láthatók, szalag- és füzérdísz közepette, a lünettában a Szentlélek galambja, az alsó gyámon pedig czímer két akanthuslevél között. A vonzó mű arányai helyesek, a faragás gondosabb, mint a Santa Maria a Monte keresztelő kútján.

Girolamo Mancini cortonai palotájában van egy márványdombormű, a mely 78 cm. magas, 46,5 cm. széles és régiségkereskedő útján került oda. A Madonnát és a kis Jézust ábrázolja. Az anya, a ki félalakban van ábrázolva, bal karján tartja a kisdedet és jobbával támogatja annak majdnem egészen kiegyenesedő kis testét. A gyermek bal kezével fogja anyja jobbjának ujjait, jobb keze pedig a Madonna kezének csuklóján nyugszik. A mű stílusa Desiderio da Settignano-ra, Verrocchióra vezet vissza. Már itt is látható a kendő vagy fátyol, Rosselli majdnem valamennyi Madonnájának jellemző vonása, a mint a fejet

eltakarja, egyenesen lehúzódik a jobb karhoz és itt megtorlódva tovább lefelé.

A londoni South-Kensington múzeum több mint húsz évvel ezelőtt Bardini firenzei műkereskedőtől egy stucco domborművet szerzett (magassága 60, szélessége 45 cm.), a melynek hátlapján „Del nostro Domenico“ fölírat olvasható. Ez a fölírat félrevezette Bardinit, a ki a szóban levő domborműnek az ő birtokában levő márvány eredetijét Domenico da Capodistriának tulajdonította, a Filarete „Trattato d'architettura“-jában említett rejtélyes szobrásznak (l. Vasari, II. 385. l., 4. jegyzet). A dombormű azonban nyilván elárulja a Desiderio da Settignano befolyása alatt álló fiatal Rosselli stílusát. A fátyolnak fönn említett jellemző alkalmazása is előfordul rajta. A fölíratot is sokkal természetesebben vonatkoztathatjuk reá mint Domenico da Capodistriára, tekintve, hogy a márványdombormű Vitoliniből, Vinci közelében levő kis faluból származik, a mely Pistoja területéhez tartozott, Rosselli pedig innen származott.

A fönti művek véleményünk szerint a művész fiatal éveire mennek vissza, míg a következőket az urbinói hercegségben való letelepedése után készítette. Érettebb, egyénibb stílus nyilvánul bennök, a mely kevésbbé függ az általa első műveiben követett firenzei mintáktól.

E második korszakbeli munkák közül a legkorábbinak tartjuk a Madonnát ábrázoló és az Urbino közelében bányászott cesenai kőből készült, 33·5 cm. magas és 25 cm. széles ama domborművet, a melyet évekkel ezelőtt Beckerath Adolf, az ismert berlini gyűjtő Rómában vásárolt és 1899-ben a krefeldi múzeumnak engedett át. A kis Jézus mozdulatában töké-

letesen megegyezik a fossombronei oltáron levővel és a Madonna ruhájának ábrázolása is igen hasonló a két művön, csak a fossombronei Madonna tartása merevebb, kifejezése ünnepélyesebb. Véleményünk szerint néhány évvel későbbi a krefeldi domborműnél. Ez utóbbi eredeti polychromiájának és aranyozásának némely nyomát is megőrizte: Mária ruhája vörös volt, köpenye kék, fátyla fehér; mind az anya, mind a gyermek haja és a dícsfények meg voltak aranyozva, az alap vöröses barna volt, aranycsikkal szegélyezve. A mű még nem épen jelentéktelen fogyatékoságokat mutat — így Mária feje rendkívül nagy és jobb karja nyersen van megmintázva — de tartása, ámbár kissé elfogult, már igen bájos és vonzó, kifejezése finom. A gyermek alakján alig találhatnánk valami kifogásolni valót.

Minden tekintetben tökéletesebb még, de motívumában az előbbihez teljesen hasonló egy márvány Madonna (magassága 44 cm., szélessége 32 cm.), a mely festett és aranyozott fakeretbe mintegy tabernakulumba van foglalva. Szemünkben Rosselli ismert művei közül a legfinomabb, csak a kis Jézus alakja kevésbé bájos mint a krefeldi domborművön. A dombormű az 1901. évig Stefano Bardini tulajdonában volt, a ki azonban annak származásáról és jelenlegi tulajdonosáról nem volt képes fölvilágosítást adni.

Egy harmadik márványdombormű Mária és a kis Jézus képével (35 cm. magas, 25 cm. széles), régi fakeretbe foglalva, motívumában és kivitelében a két előbbihez hasonló, csak hogy a gyermek egyenesen áll anyja bal térdén. A dombormű, a mely Liechtenstein herczeg bécsi gyűjteményében van, 1901-ben Brauer

müncheni régiségkereskedőtől szereztetett; származása ismeretlen.

A berlini császári múzeumban van egy másik Madonna dombormű. A fél alakban ábrázolt Mária álló helyzetben tartja maga előtt gyermekét, a ki anyja bal oldalán, párnán áll. A márványdomborművet, a mely 38 cm. magas, 24 cm. széles, 1841-ben Velenczében szerezték a Pajaro-féle gyűjteménnyel. Talán ez az oka, hogy a múzeum szobrászati műveinek 1888-ban nyomtatott lajstromában, a hol reproductiója is látható a 185. szám alatt, „velencei mesternek“ tulajdonították. De ha összehasonlítjuk Rosselli föl-sorolt műveivel, semmi kétség sem lehet az iránt, hogy ez is az ő műve. Egyébiránt ez a dombormű szolgált mintául a fossombronei S. Francesco-templom lünettájában levő dombormű elkészítésénél, a mely aligha tulajdonítható magának a mesternek, de bizonyára műhelyében készült (képét lásd Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen, XIX. köt., 121. l.). Leszámítva azt az öt cherubfejet, a melyek a berlini domborművön felhők előtt Mária feje körül röpködnek, valamint némely csekély módosítást a gyermek mozdulatában, a két mű rendkívül hasonló, csakhogy a fossombronei erősen meg van nagyítva.

A Kauffmann Richard titkos tanácsos berlini kiváló gyűjteményében levő csekély számú renaissance-kori szobrászati művek sorában (v. ö. L'Arte, V, 197) is van mesterünknek egy domborműve, mely ugyancsak a Madonnát ábrázolja (magassága 41, szélessége 29 cm.). Cesenai kőből készült és ugyanebből az anyagból való kis tabernaculumba van foglalva. A keretet fölül háromszögű orom fejezi be, a melyben a Szentlélek galambja látható, alul pedig gyámon nyug-

szik, a mely — ma letört — czímerrel van díszítve, két keskeny akanthuslevél között. A mű nagyon meg-egyezik a berlini múzeumban levő példánnyal, csak-hogy a Madonna ülő helyzetben, térdig láthatóan van ábrázolva, a gyermek pedig nem párnán áll, hanem Mária mellére támasztja. A kivitel igen gondos, úgy hogy a mű értéke föler azével, a mely a Bardini-féle gyűjteményből 1901-ben ismeretlen tulajdonba került. A szóban levő domborművet 1887-ben vásárolták Constantini firenzei régiségkereskedőtől. Származása ismeretlen.

A budapesti Szépművészeti Múzeumban is van egy márványdombormű (67·5 cm. magas, 45·5 cm. széles), a melyet a mult század utolsó éveiben néhai Pulszky Károly Olaszországban vásárolt, de a melynek közelebbi származásáról mitsem tudunk (XV. melléklet). A Madonna álló helyzetben térdig látható és a kis Jézust tartja, a ki anyja jobb oldala előtt áll. A gyermekén rövid ingecske van, kezében kendőt tart. A dombormű síkjának felső sarkaiban, a Madonna feje fölött két cherubfej jelenik meg. A mű compositiója és stílusa annak mesterét kétségtelenné teszi.

Rosselli kezét ismerte föl Bode a bécsi Liechtenstein-gyűjteményben levő kerek márványdomborművön is, a melyet Bardini műkereskedő Urbinóban szerzett meg. Félalakban szentet vagy Erényt ábrázol; baljában könyvet tart, fölemelt jobb kezében kendőt. Ez a mű azonban erősen le van súrolva, úgy hogy nehéz a szerzőség fölött biztonsággal dönten.

Augusto Vernarecci fossombronei kanonok „Comune di Sant' Ippolito e degli scarpellini e marmisti del luogo“ czímen 1900-ban megjelent érdemes könyvének 133. lapján azt írja, „hogy a fossombronei semi-

narium felső lépcsője első nyugvóhelyének szemközti falán Rosselli luni márványból készült Madonna-domborműve volt látható, cesenai kőből készült két candelaber között, de azt 1879-ben eladták“. Részletesebb adatok híján nem dönthető el, vajjon ezt a művet fölismerhetnők-e a felsorolt domborművek valamelyikében.

Sienai szobor a Louvreban.

A párisi Louvreban levő szobrászati művek között van egy fából faragott, festett és aranyozott szobor (magass. 1.50 m.), a mely Szent Kristófot ábrázolja.¹ A kánaáni óriást a legenda által szentesített helyzetben mutatja be, a mint hatalmas botra támaszkodva átgázol a folyón és vállán hordja a kis Jézust. A gyermek alakja nem maradt fönn, de a szobor bal vállán levő mély lyuk arról tanuskodik, hogy azt eredetileg az isteni gyermek alakja egészítette ki. A szóban levő mű több más becses szobrászati művel együtt Eugène Piot, az ismert műbarát és gyűjtő hagyatékaképen került a Louvreba 1890-ben.² Származásáról csak azt tudjuk, hogy utolsó tulajdonosa 1858-ban Sienában vásárolta. A. Michel, a Louvre igazgatójának szíves értesítése szerint a muzeum leltárai ebben a tekintetben semminemű felvilágosítással sem szolgálnak.

¹ Catalogue sommaire des sculptures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes, 1897., 464. szám.

² V. ö. *Courajod*, Objets d'art légués au musée du Louvre par Eugène Piot, Gazette des beaux-arts (1890. I. köt., 395. köv. ll.)

Következtetéseink arra indítottak, hogy a kérdéses műben minden valószínűség szerint, sőt talán föltétlen biztonsággal azt a szobrot ismerjük fel, a mely egykor a sienai S. Agostino templomban a Bichi-család kegyurasága alatt álló és Szent Kristófnak szentelt oltárt díszítette. Ott a szent szobra Signorelli két képe között állott és ezekkel együtt mintegy triptychont alkotott. Sigismondo Tizio (1448—1528), a legrégebbi író, aki „Storie senesi“ című kézirati művében (libro IX, anno 1513) erről megemlékszik, ezt mondja: „Lucas enim Cortonensis et nobis parentela junctus in Antonii Bichi equitis et Eustachiae filiae viduae capella, quae in Sancto Augustino sen. Urbis est, tabulam peregrinam pinxit anno ab hinc decimo quinto [tehát 1498-ban], cujus imagines vivos prae se ferunt vultus; in basi praeterea imago nulla conspicitur quae gestum aliquem probe non exprimat“. Signorelli festményei, melyek egyike Szent Ágoston és Szent Katalin álló alakjait és az előttük térdelő Szent Antalt, míg a másik a térdelő Szent Jeromost és mögötte Szent Magdolnát és Sienai Szent Katalint ábrázolja, jelenleg a berlini múzeumban vannak. A múlt század elején a Bichi-család Solly bankárnak, a híres képgyűjtőnek adta el őket, 1821-ben pedig, ennek egész gyűjteményével, a berlini múzeum tulajdonába mentek át. A predella azonban, a melyről Tizio megemlékszik, nem került Sollyhoz és elveszett.

A fenti idézetből kitünik, hogy szerzőnk Szent Kristóf szobráról nem tesz említést, ellenben Vasari, Signorelli életrajzában (III., 687) azt írja, hogy „Sienában a Sant' Agostino templomban oltárképet készített Szent Kristóf kápolnája számára; több szent alakja van rajta, a melyek Szent Kristóf szobrát fogják

közbe¹.¹ Ugyancsak megemlíti a szobrot Siena városának úgyszólván valamennyi régi kalauza. Mancini és Landi nem szólnak róla. Az 1625. évi *Guida*, mely Fabio Chigi nevét viseli (a sienai városi könyvtár E, VI., 20 jelzésű *Codice miscellaneo*-jában) a következő szavakkal említi: „A Bichi-kápolna, melyet a cortonai Luca Signorelli festett ki, Szent Kristóf szobra Jacomo della Fontétól“ (37. v.). Urghigieri 1650-iki *Pompe senesi* cz. művében (tit. XXXIII.) ezt írja: „Még ma is láthatók Sienában Jacopo della Quercia egyéb művei, úgymint . . . és a Sant' Agostino templomban van egy másik [Krisztus] a Madonna és más szentek aranyozott alakjaival és a Bichiak kápolnájában Szent Kristóf szobra“. Több mint egy századdal utóbb, *Ristretto delle cose più notabili della città di Siena* című művének második kiadásában (1761., 66. l.) Pecci úgy emlékszik meg a Szent Kristófról, hogy az, Signorelli képeivel együtt, még mindig a Bichi-kápolnában van. Viszont midőn Faluschi 1784-ben *Breve relazione delle cose notabili di Siena* című művének első kiadását nyomatta, a szobor és a Signorelli-féle képek már eltűntek, mert a 81. lapon így ír: „A nemes Bichi-család kápolnája, melyben azelőtt Szent Kristófot ábrázoló szobor volt, a híres Jacomo della Fonte műve, még ma is a nevezett szent vászonra festett képét látjuk benne, Niccolò Franchinitól“. A Bichicsalád tehát 1761 és 1784 között távolította el kápolnájából a szoban levő műveket, valószínűleg annak folytán, hogy Vanvitelli a templomot 1755-ben helyreállította.

¹ „ . . . un San Cristofano di rilievo“. Ez a kifejezés Vasarinál szoborművet jelent.

Kár, hogy egyik idézett *Kalauz* sem ad Szent Kristóf szobráról csak némileg részletezett leírást sem. Ilyent tartalmazhatott a Bichi-kápolna az a leírása, melyet Galgano Bichi apát a XVIII. század közepe táján készített és a mely kéziratban megvolt Scipione Bichi-Borghesi sienai senatornál (l. Vasari, III. 688., 1. jegyz.). A kéziratnak Signorelli festményeire vonatkozó részletét Robert Vischer lenyomatta a művész életrajzában (Lipcse, 1879., 242. l., 2. jegyzet), sajnos, a szoborra vonatkozó rész nélkül. Abban a feltevésben, hogy Bichi apát irata a Scipione Bichi-Borghesi által hagyományozott kéziratokkal együtt a sienai városi könyvtárba és levéltárba került, felvilágosításért Fortunato Donati tanárhoz, a könyvtár igazgatójához fordultunk, azonban azt a választ nyertük, hogy a keresett kézirat nincs azok között a Bichi-Borghesi-féle kéziratok között, a melyek a könyvtárba kerültek, hanem az örökhagyó halála után valószínűleg a Borghesi-féle könyvtárban maradt. Minthogy ezt eladták, a kérdéses kézirat nyoma veszett és ezzel elenyészett az a lehetőség is, hogy kétséget kizáró módon megállapítsuk a Bichi-kápolna Szent Kristóf szobrának azonosságát a Louvrebán levő szoborral.

Mégis, kellő valószínűségű érvek erősítik meg ezt az azonosságot. Első sorban abból, hogy Siena városának valamennyi idézett ismertetője a Sant' Agostino templomban levő szobrot — ámbár, mint ki fogjuk mutatni, tévesen — Jacopo della Quercíanak tulajdonítja, azt következtethetjük, hogy az kiváló mű volt. A Louvrebán levő szobor művészeti értéke elég nagy arra, hogy azt a régi helyi írók a sienai szobrászok fejének tulajdoníthatták, tekintve, hogy azokban az időkben az írók nem rendelkeztek kellő kritikával,

a melynek alapján élesebb szemmel megkülönböztethették volna az egyes művészek stílusát, sajátosságait és ezért minden félig-meddig kiváló művészeti alkotásban a sienai szobrászat ama legfőbb, szinte egyedülivé vált képviselőjének kezét ismerték fel. A Bichi-kápolna Szent Kristófja továbbá az egyetlen ily tárgyú szobor, a melyről a *Kalauzok* megemlékeznek, valószínű tehát, hogy egyedüli volt a város valamennyi templomában, vagy legalább is az egyedüli, a mely jelességénél fogva említést érdemelt. Mindezek alapján ha nem is kétségtelen, de mindenesetre valószínű az a feltevés, hogy a Bichi-kápolna Szent Kristóf-szobra azonos azzal, a mely a Louvreban van, a mely Sienából származik és a sienai szobrászat minden jellegzetes vonását feltünteti.

Hátra van még, hogy a szóban levő mű mesterét meghatározzuk. Jacopo della Quercia szerzőségét, a melyet a régi írók emlegetnek, nem kell czáfolgatnunk. A ki csak némileg ismeri is a mester műveit és művészetét, tisztában lehet ezzel. Van azonban még egy külső ok is, a mely kizárja, hogy neki tulajdoníthassuk. Tizio feljegyzéséből tudjuk, hogy Signorelli festményei, melyek Szent Kristóf szobrát közbefogták, 1498-ban készültek és semmi okunk sincs arra a feltevésre, hogy ez utóbbi, a melynek magassága különben teljesen megfelel a festmények 1'44 méter magasságának, már előzetesen meglett volna. 1498-ban pedig Quercia már hatvan év óta halott volt. Egyébiránt a mester egy életrajzírója sem tesz említést hasonló művéről és — döntő érvekpen — a szobor oly világosan mutatja ama sienai szobrászok későbbi nemzedékének stílusát, a kik a XV. század második felében virágzottak, hogy mai napság senki sem adhat hitelt a régi állításnak.

Courajod talán Eugène Piot véleményéhez ragaszkodott, midőn a szobrot Vecchiettának tulajdonította, azt állítván, hogy „a fej, a kezek, az öv és a ruha redői tökéletes pontossággal megfelelnek a mester ama modorának, a melyet a sienai Loggia de' Nobiliben levő Szent Péter-szoborról ismerünk“. Részünkről azonban a kiemelt azonosságot nem vesszük észre sem a Loggia szobrain, sem azokon a fafaragványokon, a melyeket Vecchietta Narni, Fojano és Siena (Szent Antal szobrai a szent templomocskájában és a Misericordia oratoriumában) számára készített. Ez utóbbi művek súlyos nyersesége merőben elüt a Louvreban levő szobor ideges finomságától. Ebben némelyek Cozzarelli modorát ismerték fel, de ennek sem adhatunk igazat, mert az ő hiteles szobrain a kelme ábrázolása, a kilépés egészen más, az arczkifejezés kevésbé benső és finom, a formák nem oly karcosak és a beállítás nem oly vonzó és mozgalmas.

Részünkről Francesco di Giorgio nevét ajánlanók, a melyet barátunk, gróf Carlo Gamba vetett fel és a melyet azonnal elfogadtunk. A mester kevés biztos műve közül az a két bronzangyal, a mely a sienai székesegyház főoltárát díszíti és kivált a jobboldali meglepő stílusbeli megegyezéseket mutat a Louvreban levő Szent Kristóffal. Hasonlítsuk csak össze — az anyag és nem különbségének kellő figyelembevételével — mindkét művön a ruhák ránczvetésében föllépő hosszú, éles redőket, a lábak könnyed, szabad mozdulatát és némileg keresett elhelyezését, a test karcos arányait, a szinte álmódó, de érzéssel teli kifejezést a kiválóan szabályos arcvonásokban és általában azt az idegességet, a mely mintegy a test minden tagját eltölti. Ilyen, ámbár kevésbé határo-

zott egyezések állapíthatók meg a mi szobrunk és azon angyalok némelyike között, a melyek a Mária megkoronázását ábrázoló nagy terracotta domborművön fordulnak elő a sienai Porta Camollia kapún kívül levő Palazzo del Turco ú. n. Ördög-kápolnájában. Ezt a művet Francesco di Giorgiónak tulajdonították, több joggal mint bármely más sienai szobrásznak. Igaz viszont, hogy a művész fából faragott más műve nem ismeretes és arra sincsenek adatok, hogy ilyenű munkával foglalkozott.¹ Ezért azonban alig tagadhatnók meg tőle ezt a szobrot, a mely oly közeli rokonságban van az ő stílusával, főleg, ha tekintetbe vesszük, hogy a művészek azokban a boldog időkben nem szoritkoztak egyfajta anyagra.

¹ 1464-ben Francesco di Giorgio a Compagnia di San Giovanni Battista della Morte számára egy „Santo Giovanni di rilievo“-t készített és tizenkét lirát kapott érte (l. *Documenti per l'arte Senese*, függelékkötet 257. l.). A csekély ár szinte kizárja, hogy a mű bronzból vagy márványból készült és arra a föltevésre indít, hogy vagy terracottából, vagy fából való volt.

Villa della Viola,

a Bentivogliók bolognai nyaralója.

Ha a mult kincsei után kutatva a tisztos Bononia útjait járjuk, a mai Via Zamboni (azelőtt Borgo S. Marino) végén, azon a helyen, a hol egykor a várost övező falból a Porta S. Donato nyílt, a hatalmas paloták között, a melyeket itt az utolsó években az egyetem természettudományi intézetei számára emeltek, emezek pompája mellett majdnem elenyésző épület tűnik szemünkbe, a melyben azonban rögtön ráismerünk a renaissance fénykorának alkotására. Az elhanyagolásnak százados nyomaival külsején elhanyagolva áll puszta kert közepette, melynek ágyai jelenleg a piaci szükségleteket látják el és mintegy emlékezni látszik a szebb napokra, a melyeknek díszére fejedelmi elhatározás teremtette meg. Bologna urai legkedveltebb, egykor sokat csodált és magasztalt nyaralójának maradványai előtt állunk.¹

A krónikások áradozó dicsérettel emlékeznek meg II. Giovanni Bentivoglio (1443—1509) e bájos alkotásáról, melyet különösen elsőszülött fia, Annibale

¹ A villához most a Via Innerión át vezet az út a bonczani és természettudományi intézetek újonnan emelt épületei között.

(1469—1540) előszeretettel választott élvezeteket kedvelő mulatása színteréül. Legrészletesebben Giovanni Sabadino degli Arienti, ama kor egyik literátusa írt róla.¹ Isabella d'Este Gonzaga, mantovai örgrófnőhöz intézett levelében töviről hegyire leírja fekvésének szépségét, fasorainak harmatos frissességét, a pompás virágágyakat és gazdag gyümölcsültetvényeket.² Sajnos,

¹ Valószínűleg Ferrarából származik, a hol I. Ercole udvaránál tiszteletbeli kamarási méltóságot viselt. 1471-ben Bolognában mint jegyzőt vezették az anyakönyvbe és húsz éven át Andrea Bentivoglio senátornak volt titkára. Számos írása közül a legnevezetesebbek: Andrea atyjának, Lodovico Bentivogliónak életrajza, a „Novelle Porretane“ és „Ginevra delle clare Donne“ című műve (1483-ból), mely hírneves asszonyok életrajzait tartalmazza Theodolinda királynőtől kezdve pártfogója, Ginevra Sforzáig, a ki Giovanni Bentivogliónak volt uralkodni vágyó felesége (l. Fantuzzi, Notizie degli scrittori bolognesi, Bologna 1781, I. köt. 283. és köv. l.).

² A levél még a mult század elején megvolt két kéziratú másolatban a padovai Eremitani és a Collegio della Viola (l. alább) könyvtárában, azonban azóta elkallódott. Szövege mindazonáltal fennmaradt a következő kiadványban:

(M. A. Gualandì.) Descrizione del Giardino della Viola in Bologna per M. Giovanni Sabadino degli Arienti, pubblicata per nozze Hercolani-Angelilli. Bologna, Nobili 1836. Minthogy a nagyon ritka irat a bolognai könyvtárakon kívül másutt alig fordul elő, a bennünket leginkább érdeklő részeket kivonatossan adjuk:

„Loggiába lépünk be, melynek oszlopai vörös kőből vannak (veronai márványból) és balkéz felől nyugatnak néz; jeles téglapadozata van. Ebben a loggiában vadászjelenet van festve, szarvasokkal, őzekkel, nyulakkal és vaddisznókkal, a melyek természeteseknek, eleveneknek látszanak (következik az ábrázolt állatok leírása): a szerencsés festés folytán mintegy halljuk a kürt hangját, a mely az erdőben ugató kutyákat összehívja. Azután jobbra fordultam és egy másik loggiába mentem át, a melynek formája és nagysága az

levelének az a része, melyben az épületekkel foglalkozik, sokkal kevésbé részletes. Még építőjét sem

elsőének megfelel. Itt Cincinnatus van ábrázolva, kapájával (következik a kép leírása). E mellett a kép mellett Latonát látjuk, a mint tiszta forrás fölé hajol és csészével vizet akar meríteni, hogy inni adjon két kis gyermekének, a ki ott szomjuhozik. És ott van két paraszt, a kik lapátjaikkal a vizet zavarják (következik békává való átváltozásuk). Ott látjuk a Hesperidák aranyalmaival megrakott fát, a melyet a mindig éber kígyó őriz és az isteni Herculest, a mint álomba merítvén a sárkányt, ellopja az őrzött almákat. Ott látjuk még a szépséges Venust szörnyű helyzetben, mintegy röptében felemelkedve, miután fiának Cupidónak szerelmi nyila megsebezte Adonisért, a ki a nyáj őrzése közben van ábrázolva. Az istennő bal lábszára kilátszik az égszínkének lebegő ruha alól, mutatván gyöngéd formáit és szőke fürtjei vállára hullanak. Ott van továbbá, két szép nymphával mögötte, a hatalmas agyará vadkan, a mely megölte Adonist, a szerelmes pásztort. És közvetlen előlött ott van egy erdőben Melibeus, az erdei isten fuvolázva és ennek hangjára felesége néhány faunnal tánczol. A tájak és távoli vidékek különös szerencsével vannak ábrázolva. E szép loggiák menynyezetét mesteri kéz fából készítette és szegény koldusok vannak ott lefestve, a mint bottal kezökben járnak az illatos violák között (következik a szobák sorozata, a melyből semmi lényegest nem tudunk meg, továbbá:) Azután lemegyünk, ott távozván, a hol bementünk és a szép loggiák előtt elterülő virágzó rétre jutunk, a melyet falazott padok vesznek körül. Puszpáng van benne és babér, gyümölcs és illatos növények, majorána, thymus és zsálya, sápadt leveleivel, bazsalikom és ezerjófű, violák (itt következik a kert különböző veteményeinek felsorolása, azután:) Minthogy a nap lenyugodni készült, eltávoztunk, elelve a látottak okozta gyönyörűségtől. Áthaladtunk a casinónak nevezett szépséges házon, a mely komámuram Annibale Beutivoglio és Kegyelmességed szeretett testvére (Lucrezia, Annibale neje, Isabella Gonzaga örgrófné természetes testvére volt) rejtett és magányos kedvtelésére készült. E casino első látására nem áll-

nevezi meg¹ és arra szorítkozik, hogy felsorolja a mythologiai freskók tárgyait, melyek a szobákat és loggiákat díszítik, anélkül azonban, hogy egyetlen művésznevet említene.² Úgylátszik azonban, hogy Sabadino leírása nem is vonatkozik a még ma is fennálló kerti házra, hanem egy nagyobb épületre, — melyet ő „La palazzina“ néven említ s a mely ugyancsak a villához tartozott (v. ö. a jegyzetben kivonatosan közlött szöveget). Kalauzunk ugyanis — miután a loggiák falképeit leírta, majd megtekintette a szobákat és a palazzina előtt eltérülő kertben is sétált — végül még a „casinóról“ emlékezik meg, mint különálló épületről, a melyben — már elnevezése után is ítélve — a még ma is fennálló kerti házra ismerünk. A levélíró, sajnos, néhány semmitmondó phrasisban végez vele s nem nyújt közelebbi felvilágosítást, melynek alapján a kérdést tisztázni lehetne.

Így nem foglalkozunk vele, hanem a még fennálló épületrészeket fogjuk vizsgálni és elsősorban változatos sorsuk történetét igyekszünk összefoglalni. A Bentivogliók csak rövid ideig élvezhették e nyárilak gyö-

hattam meg, hogy e kedves lakóhelyet szeretettel meg ne énekeljem (Sabadino dagályos sonettjére vonatkozik; l. i. h. 24. l., 69. jegyzet).“

¹ Más szerzők Gasparo Nadit, az ismert „kőművesmestert“ említik mint ilyen; azonban ő maga „Diario bolognese“ című feljegyzéseiben (v. ö. Repertorium f. Kunstwissenschaft XI., 98. l.) nem szól erről, a mit pedig bizonyára nem mulasztott volna el, ha őt bízták volna meg az építéssel (lásd G. Gozzadini, Memorie per la vita di Giovanni II. Bentivoglio, Bologna 1839, 146. l. 1. jegyzet).

² Későbbi krónikások Lor. Costa, Giac. Francia, Amico Aspertini és Chiodarolónak tulajdonítják (lásd P. Giordani, Scritti editi e postumi, Milano 1856, IX. köt. 179. l.).

nyőreit. Midőn II. Gyula pápa 1506-ban megfosztotta őket Bologna uralmától, birtokaikat meghagyta, úgy-hogy midőn később atyjának halála után Annibale 1510-ben rövid uralkodásra visszatért — mielőtt ő és nemzedéke 1512-ben örökre száműzetett Bolognából — testvéreivel a hagyatékon osztozhatott. Az 1511-ik évből való vagyonfelosztási okmány azonban a Villa della Violáról nem tesz említést;¹ úgy látszik tehát, hogy tulajdonosai már korábban túladtak rajta. 1512-ben okmányszerűleg a Salicini-család tulajdonában volt, melynek házai és kertjei szomszédosak voltak. A casino akkoriban az egy évvel előbb Giovan Filoteo Achillini által alapított poetai hajlandóságú Accademia del Viridariónak szolgált hajlékul.² A Salicini-család kihalása után a birtok vétel útján Bonifazio Ferreri biborosé lett, a ki 1540-től 1543-ig pápai követ volt Bolognában.³ Az egyetemen tanuló nemes származású piemonti földije számára collegiumnak rendezte be. Az alapítvány az alapító nevében 1796-ig állott fenn, a mikor is a Repubblica Cisalpina vezérei megszüntették.

¹ V. ö. *Fr. Malaguzzi-Valeri*, *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*. Rocca S. Casciano 1899, 128. l.

² *Gius. Guidicini* „Cose notabili della Città di Bologna, Bologna 1868 és folyt., III. köt, 146. l. és P. Giordani u. o. IX. köt. 173. és köv. l. — Achillinire, a hírneves bölcész és szónokra vonatkozólag, a ki az „Il Viridario“ és „Il fedele“ című tankölteményeket írta, továbbá akademiájára nézve v. ö. Fantuzzi i. m. I. köt., 63 és köv. l.

³ Bonif. Ferreri, Ivreából 1517-ben biboros, 1528-ban VerCELLI püspöke, 1540—43-ig mint bolognai pápai követ Giudascanio Sforzának volt utódja, ki III. Pál pápa egyik természetes leányának a fia volt, meghalt 1543-ban Rómában (l. *Ciacconius*: *Vitae summorum pontificum etc. Romae 1677*, III. köt. 351. l.).

A birtok magánkézen többszörösen cserélődött, míg 1804-ben az egészzet a kormány vette meg az egyetem céljaira. Miután a telek a S. Ignazio jezsuitakolostor (most Accademia delle belle arti) kertjeinek hozzávásárlásával megnagyobbodott, botanikai kertté és mezőgazdasági iskolává alakították át, a casino helyiségeit pedig előadási termek és más iskolai célok számára rendezték be.

Épületünk az imént vázolt változások, különösen legutóbb említett rendeltetése következtében eredeti alakjában és díszítésében tetemes kárt szenvedett. Végre napjainkban a bolognai takarékpénztár bőkezű ajánlata az épület helyreállításának gondolatát vetette fel. A házat megvásárolta és kijelentette, hogy hajlandó viselni az 50,000 lirában megállapított helyreállítási költségeket azzal a feltétellel, hogy az épület, mint eddig, úgy továbbra is az általa fenntartott mezőgazdasági intézet céljainak szolgáljon. Ne kérdezzük, nem lehetett volna-e olyan megoldást találni, a mely sértetlen fennmaradását hosszú időkre jobban biztosította volna; minden ellenvetésnek el kell némulnia ama kilátással szemben, hogy a renaissance egyik bájos alkotását nemsokára egykori szépségében látjuk új életre ébredni.

Épületünk tömegében négyzetes alaprajzon emelkedő tömb, melyet három oldalról mindkét emeleten loggiák öveznek. Nem lehet megállapítani, hogy a nyugati homlokzaton, a hol a bejárat és lépcsőzet van, szintén volt-e ilyen, mivel az időközi átalakítások folyamán az eredeti építészeti kiképzés elenyészett, de mindenesetre valószínű. A déli homlokzatfalon a loggiát 1767-ben eléje emelt, ablak- és ajtónyílásokkal áttört fallal elfődték, itt azonban még megtalál-

hatók a beépített oszlopok. Az északi és keleti oldalon is a loggiák ma már csak részben vannak nyitva; részben falakkal töltötték ki őket, hogy megfeleljenek a czélnak, melynek szolgálniok kellett, anélkül azonban, hogy szerkezetükben kár esett volna, úgyhogy itt csupán ezeket a falakat kell majd eltávolítani, hogy az épület eredeti alakját visszanyerhesse.

A földszinten oszlopokon, illetőleg a homlokzat két végén pillérekben nyugvó arkádok alkotják a loggiákat; a felső emeleten a félkörívek helyébe egyenes architrav lép, mely közvetlenül az oszlopfőkön nyugszik és az előreugró tetőzet szarúfáit hordja. Az oszloptörzsek, valamint a változó alakítású korinthizáló oszlopféjek isztriai mészkőből vannak faragva¹ az arkádívek ívkövekből szerkesztve. A falazat kizárólag téglából készült és kezdettől fogva vakolat volt előírnyozva. Éppen nem valami díszépülettel van dolgunk; azonban csak tetszetős elrendezésen, egyensúlyozott arányokon és gyér díszítésének *gratiosus* formáin alapuló harmonikus hatása éppen olyan vonzó, mint tanulságos példa arra, miként tudott ez a szerencsés korszak még oly igénytelen feladatokból is kiváló hatású műalkotásokat létrehozni.

A casino falainak festett díszítéséből csak néhány, Innocenzo da Imola által (körülbelül 1494—1550) Ferreri biboros megbízásából 1540 és 1543 között festett fresko maradt fenn. Vasari 1548-ban látta őket, a mikor pártfogójának, Giammaria del Monte követnek, a későbbi III. Gyula pápának, vendégeül másod-

¹ Ez megerősíti fenti feltevésünket, hogy Sabadinónak a „palazzináról“ adott leírása nem a casinóra vonatkozik, mert külön hangsúlyozza, hogy a loggiák oszlopai vörös márványból voltak.

ízben Bolognában időzött.¹ Csak néhány szóval emlékszik meg róluk a rövid jegyzetben, melyet szerzőjüknek szentel (V. 186); számukat hatra teszi és azt állítja, hogy Innocenzo más festők tervei után készítette őket. Az utóbbi adatot semmiféle forrás sem erősíti meg és már azért is magán viseli a valószínűtlenség bélyegét, mert a bolognai festők közül egy sem szárnyalta annyira túl Innocenzót tehetség dolgában, hogy magát alájuk kellett volna rendelnie, mikor amúgy is — miként maga Vasari írja — mindannyian ellenséges viszonyban éltek egymással. A képek száma tekintetében is téved az arezzói mester. Valamennyi helyi író egyező tudósítása alapján csak öt volt: kettő-kettő az északi és déli homlokzat emeleti loggiáinak falain, egy a keletre eső loggia falán.² Az északi oldal két falképe (egy kis töredék kivételével, amelyről alább szó lesz) 1767-ben, midőn a loggiát egyes szobákra osztották fel, az átalakítás áldozatául esett; az ábrázolások tárgyáról a kalauzok felületessége mellett nem történik említés. Bizonyára mythologiai mondákból voltak véve, mivel a déli és keleti oldal három freskója is, melyet a fölénk kifeszített falszőnyegek 1797-ig a romlás elől megóvtak és ezért tűrhetően jó állapotban maradtak fenn, ugyan-

¹ Vasari VII., 690. Az évszámot meghatározza Annibale Carónak ugyanazon évben Vasarihoz intézett levele, lásd 689. l.

² V. ö. *P. Giordani*: „Sulle pitture di Innocenzo Francucci da Imola“, „Scritti editi e postumi“ című művében. Milano 1856, IX. köt., 170—264. l. Szerző összeállítja a Villa della Violára vonatkozó feljegyzéseket és csatolja Imola freskóinak beható leírását. A bevezetésben munkáinak, a külföldön levők kivételével, meglehetősen teljes leíró jegyzékét adja. Még behatóbb jegyzéket ad *Malvasia*: „Felsina pittrice“. Bologna 1678, I. köt. 146 és köv. l.

azon körből származó epizódokkal foglalkoznak. Hiszen csak Ovidius *Metamorphosisai* olasz nyelvre való átültetésük révén is a renaissance korszak közönségénél közkedveltségnek örvendtek.

Innocenzónak szóban levő falfestményei egyéb munkáitól igen előnyösen különböznek. Míg a *compositio* száraz schematismusa, mely utolérhetetlen előképeinek utánzására törekszik és éppen ezért hatását téveszti, oltárképeinek és sokkal jobb vallásos tárgyú falképeinek élvezetében, a S. Michele al Bosco *coro notturnójában*, zavarja a nézőt, — míg az említett művekben a lelki kifejezés elevensége ritkán éri el a közep-szerűség fokát, színezése pedig tompa és édeskés tonusaival legkevésbé sem vonzó, — freskónkból életteljes realizmus ragyog felénk, melynek a festmény élénk színei is megfelelnek. Ha a típusok és formák nyomban el is árulják Raffael utánzását, mindazonáltal az istenek és azok földi kedvencei tősgyökeres, élet-től duzzadó alakok, a melyek vidám érzékiségének a színezet erőteljes tonusa igen jól megfelel. Figyelemreméltó az a fontos szerep, mely itt a tájképnek jut, mert eza művésznél másutt sehol sem fordul elő, itt pedig a növényi természet visszaadásának kiváló fejlettségével egyesül.

Úgy tűnik fel előttünk, hogy itt vannak csirái a tájképfestés ama fejlődésének, a melyet az a Caracci-testvérek alatt elért, a kik tanítójuk, Prospero Fontana (1512—1597), Imola legkedvesebb és legtehetségesebb tanítványa révén közvetve ez utóbbival függnek össze.¹

A déli loggia két falfestménye Dianát kettős lényében ábrázolja, mint a vadászat szüzi istennőjét és

¹ A felső emelet termét Imola a casinónál is Fontanával festette ki Constantinus császár és Sylvester pápa életéből vett történetekkel, a melyek fölött a kalauzok által dicséért putto,

mint az éj gyengéd uralkodónőjét. A jobboldali fresko (3·90 m hosszú, 2·95 m széles) Aktaeon bűnhődését ábrázolja. Az istennő, a ki az előtérben virágzó partok között folydogáló patak hullámaiból lép ki, még félig meztelenül nyugszik a baloldali sarokban. Vadásztársnőinek egyike mellette ül és kinyújtott karjával a középtérben történő jelenetre mutat, a hol az istennő két másik társnője Aktaeonra saját kutyáit uszítja s ez magasra emelt doronggal védekezik előlük. Az előtérben középtűt két nympa meztelen lábait a patak hullámaiban áztatja és figyeli a kegyetlen jelenetet; gyönyörű mozdulatú alakok, telve fiatalos szépséggel, — a művész kedvelt előképének rendkívüli sikerrel férkőzik közelébe. A bal középtérben hat ifjú szépségű nympa foglal helyet — mitsem véve észre a történőkből —; karcsú cyprusok és babérfák árnyalják be őket. Ha nem is igazi testvérei, legalább is földi mostohatestvérei a Raffael Parnassusában ábrázolt Múzsáknak. Erőtől duzzadó szépségük arra mutat, hogy e világ örömeitől sem tartózkodnak. Egyelőre azonban, hogy úrnőjüket szórakoztassák, a zenei művészeteknek áldoznak ének, lant-, fuvolajátékkal. A bájos csoport alkalmasint a leg-tökéletesebb a művész alkotásai közül, a mi a compositio harmoniáját, a mozdulati motivumok elevenességét és változatosságát, a típusok szépségét és életteljességét illeti. Az urbinói mester szelleme lebeghetett fölötte, midőn egy kiváltságos pillanatban műve megfogamzott. A kulisszaszerűen elhelyezett fák között,

oroszlán és tigris-friz húzódott. Midőn mult év nyarán a villát újra felkerestük, e friznek egyes részeit már megszabadították az 1812-ben ráfestett rétegtől. Valószínűleg sikerülni fog a fal-festményeket is eredeti állapotukba visszahelyezni.

melyek jobbról és balról a középteret zárják körül, a háttér változatos tagoltságú tájképére nyílik kilátás. Buja ligetek között folyó kanyarog, ennek két partján egy nagy város silhouettejét vesszük észre, melyet antik romok, kupolák és tornyok váltakozva elevenítenek, a város mögött magas hegyek emelkednek, melyeknek egyikét vár koronázza a világos felhőfoslányoktól sávozott mély kék égen.

A compositióban kevésbé szerencsés az idő vasfogától is jobban szenvedett a déli loggia második freskója (3·50 m széles, 2·95 m magas). Előteréte egészen betölti egy pásztorokból és vadászokból álló öttagú csoport, kutyáikkal, a mint a közöttük ülő, ifjú szépségű Endymion énekét hallgatják. A fölöttük balra emelkedő, fáktól koronázott dombon tehenek és birkák legelésznek. Ezekről jobbra a felhők között színektől izzó égen Selene jelenik meg kocsiján, melybe két hófehér paripa van fogva s vágyódva tekint alá kedveltjére. A középtérben jobbra folytatódik a jelenet: Endymion az istennő által mély álomba merítve magas cziprusfáktól környezett kunyhója előtt fekszik, Selene szemérmessége dacára is reáborul, karjaival átöleli s csókjaival halmozza el. Mint az Aktaeon freskónál, úgy itt is a középtér két facsoportja között támadt hézagon folyó völgyére nyílik kilátás, a távolban egy ívelt híd, városrészlet és magas hegylánczok látszanak.

A keleti loggia falképén (3·40 m. széles, 2·85 m. magas) művészünk Apollo és Marsyas mondáját választotta tárgyul. A zenei verseny az előtér erdőrészletében játszódik le, melyből balra hegyvidékre nyílik kilátás, jobbra távoli domboktól környezett folyó völgyére. Balról Apollót látjuk, a mint hegedűjén játszik, jobbán Kybele, ki szeretettel követte őt, egy fatörzset karol át és feszült érdeklődéssel várja a verseny

végét. Ugyanezt cselekszi Marsyas, a ki — a képen tovább jobbra — kezében pásztorsípjával, előrehajló testtel figyeli az isten játékát. A képsík jobb felét csoportonként letelepedve Nisa város lakói foglalják el, a kik a versenyt eldönteni vannak hivatva. A közép-térben emelkedő lejtő tetején balról kisméretű alakok vannak ábrázolva. A Kelene-tó partján Athenét látjuk, a ki a syrinxet eldobta magától, az erdőből Marsyas kúszik feléje, hogy eltulajdonítsa. Szemben azonban már fához kötözve látjuk s Apollo, fogai között véres kését szorítva, őt két kezével megnyúzni készül. A compositio nem egészen egységes és a formaképzés sem teljesen ment már a modorosságtól, egyes részletek azonban igen szépek. Így pompás alak az üldögélő öreg, a ki botjára támaszkodva elmerülten hallgatja az isten játékát; szintűgy Kybele fiatalos bájt sugárzó alakja.

Végül az északi loggiából fennmaradt töredék (0·95 m széles, 2·85 m magas) arra vall, hogy Venus és Adonis volt az ábrázolás tárgya: az istennő halott szerelmését látjuk, a mint néhány nymphea hajlik föléje, míg Amor — egy a többi alakhoz képest aránytalanul nagy ficzkó — csodálkozva figyeli a jelenetet, mely az erdőben történik. A fák részletrajza pompás. Ez a fresko, éppen úgy, mint az előbbi, számos helyen érzékeny sérülést szenvedett, azonban gondos helyreállítással meg lehet menteni.

Így tehát a mester alkotása — az egyetlen, a melynél megadatott neki, hogy teljes alakító erejét, egész szépérzékét és finom formatudását a modorosság minden salakjától menten tudja megszólaltatni — rövid idő múlva az utódok boldog öröme régi fényében fogja feltámadását ünnepelhetni.

Andrea Ferrucci két műve Magyarországban.

A fiesolei szobrászról írt életrajzában Vasari annak két művéről is megemlékszik, a melyeket Magyarországba küldött. Az egyikről ezt írja: „Márványkutat is készített, a melyet Magyarország királyának küldött el és ez nagy tisztességet szerzett neki“ (*Vasari*, IV. 479.). Ezt az adatot tényleg megerősíti a firenzei S. Maria del Fiore székesegyház építésvezetőségének 1517 május 26-án kelt határozata, melylyel megengedik Ferruccinak, a ki akkor a székesegyház műhelyében a kőfaragók művezetője volt, hogy ott elkészítsen „egy márványból való művet, a melyet Magyarország királya részére vállalt“ (*laborerium de marmore conductum ad faciendum a Rege Ungariae*) és a melynek befejezésére, véleménye szerint, két évre van szüksége, mert figurális és nem kőfaragó munka (*solum et dumtaxat figuras, sed non possit ipse nec alius pro eo in ipsa opera laborare ut vulgo dicitur de quadro*).¹

Ennek a munkának nyoma veszett, egy egykorú író azonban, Oláh Miklós esztergomi érsek, leír két

¹ A határozat szövegét l. *Gaye*, Carteggio, II. 494. l.

kutat, a melyek a főváros, Buda közelében a dunaparton levő visegrádi királyi várpalotának kertjeit díszítették: „Hujus areae in meditullio exurgit fons miro artificio ex rubro fabricatus marmore cum sculptis Musarum imaginibus. Ex cujus cacumine effigies Cupidinis utri marmoreo insidens aquam exprimit . . . Hic [vagyis a kert alsó részében] quoque in medio areolae fons est, ex alabastro exurgens, quem ambit ambulatio columnis marmoreis sustentata, quae a solis aestivi ardore tuta est“.¹ Az első kútnál arra gondolhatunk, a melyet Mátyás király Verrocchiónál rendelt meg,² legalább a tömlőn ülő Cupido megfelel a mester művészi ízlésének. A másik kút viszont Ferruccitól való lehetett, a kinek a dekoratív szobrászatban és kőfaragásban való különös ügyességét Vasari dícséri. (IV., 475. és 480.). Ezt az ügyességét alkalmá lehetett annak az oszlopcsarnoknak díszítésében kimutatni, mely az idézett szerző leírása szerint a kutat körülvette.

A második művet, a melyet Ferrucci Magyarország számára készített, Vasari így írja le: „Az ő kezétől való volt még egy márványsíremlék, a mely hasonlóképen Esztergomba, Magyarország városába küldetett; rajta volt Szűz Mária szobra, igen jó kivitelben, egyéb alakokkal: ebbe a sírba helyezték utóbb Esztergom biborosának testét“ (Vasari, IV. 479. l.). Ez a mű — legalább részben — fönmaradt, de nem „síremlék“, mint Vasari mondja, hanem oltár. Az arezzói életrajzíró tévedése különben megmagyarázható, mert a megrendelő az oltár előtt jelölte ki sírhelyét. Bakócz Tamás

¹ Nic. Oláh, De Hungaria et Attila, bécsi kiad. 1763, 26. és 28. l.

² Vasari, III. 362, 34. jegyz.

volt ez, 1498 óta Magyarország primása, 1500 óta bíboros és 1521-ben halt meg. Már 1507-ben Szűz Mária tiszteletére kápolnát építtetett az esztergomi főszékesegyházhoz, a mely Szent Adalbert, Magyarország apostola nevének volt szentelve (l. alább) és annak oltárát rendelte meg Ferruccinál, valószínűleg már 1507-ben, vagy kevéssel utóbb, azonban csak 1519-ben jutott annak birtokába.¹ Semmiféle írott bizo-

¹ Ez kitűnik a bíborosnak Alfonso d'Este herceghez intézett leveléből, a melylyel kegyébe ajánlja orvosát, Giovanni Muzarellit, a ki úton van Firenzébe, hogy onnan elszállíttassa Esztergomba a bíboros által emelt kápolna oltárának díszéül szánt szobrászati műveket. A levél szövege:

Illustrissimo Principi et Domino D. Alphonso de Aragonia [így!] Duci ferrarensi stb. Domino meo observantissimo.

Illustrissime Princeps et excellentissime Domine: Domine mihi observantissime. Cum Dominum Joannem Muzarellum artium medicine doctorem phisicum meum pro quibusdam negotiis tuis meis, cum etiam suis peragendis precipue autem *pro advehendis quibusdam imaginibus marmoreis una cum suis basibus quas in urbe Florentia pro tabula altaris Sacelli, quod ad latus Ecclesie mee Strigoniensis construi curavi*, in Italiam miserim, Dominationem vestram Illustrissimam pro ea fiducia quam in eius erga me propensa benevolentia habeo, proque mea summa in eam observantia, etiam atque etiam rogo, ut si qua in re, tam in suis, quam in meis negotiis gratia et auxilio Dominationis vestre Illustrissime indiguerit, dignetur eidem, servitutis mee causa, omni favore adiumentoque esse. In quo factura est mihi Dominatio vestra Illustrissima rem gratissimam quam meis perpetuis servitijs in quibus cumque rebus ipsa mihi mandare dignata fuerit ab eadem promereri curabo; cui servitia mea plurimum et humillime commendo, quamque a deo optimo Maximo unacum liberis suis Illustrissimis felicissimam diu conservari cupio. Datum Strigonij sexto die Augusti. Anno Domini M. D. XVIIIJ. Excelsae Dominationis Vestre Illustrissime Deditissimus Servitor Thomas Cardinalis Strigoniensis manu propria scripsit.

nyíték sem erősíti meg, hogy Ferrucci volt készítője, csakis Vasari tudósítása és magának a műnek stílusa, a mely teljesen megfelel a művész hasonlónemű egyéb szobrászati műveinek (oltár, közepén tabernakulummal, a fiesolei székesegyházban és hasonló oltár a londoni Victoria and Albert-Museumban, a fiesolei S. Girolamo templomból).

Dankó esztergomi kanonok érdeme volt, hogy a Vasari tudósítása és Bakócz Tamás esztergomi kápolnájának oltára között fönnálló kapcsolatot észrevette és hogy az oltárt összefüggésbe hozta a primás pecsétjével, amelynek egy viaszlenyomata a Magyar Nemzeti Múzeumban van.¹

Az oltárépület jelenleg a székesegyház baloldali mellékhajójához csatlakozó kápolnában vörös márványmensa fölött emelkedik, amely mellső oldalán az I. H. S. betűket mutatja gotikus minusculákban. Úgy látszik tehát, hogy eredetileg nem tartozott a szóban levő oltárhoz. Az oltárépület gyümölcsfüzérekkel díszített talapzata fölött három fülke emelkedik, amelyeket gazdag kandeláber-motivumokkal ékített négy pillér szegélyez. A középső fülke jóval szélesebb és magasabb az oldal-sóknál. Ez utóbbiak ma modern szent-szobrokat foglalnak magukban, miután a Ferrucci által készített eredeti szobrok 1543-ban, midőn a törökök Esztergomot elfoglalták, elpusztultak. A középső, ma üres fülke, jobboldali félpillérének alsó részén a bíboros, donator

(Modenai állami levéltár, Cancellaria Ducale Principi Esteri, Cardinali, Busta 33.) E levél másolatáért köszönettel tartozunk dr. Giulio Bariola úrnak, a modenai Galleria Estense igazgatójának.

¹ *Dankó*, De ortu progressuque cappellae Bakacsianae commentariolum. Esztergom, 1875.

domborművű térdelő alakját látjuk, a hogy azt pecsétjének lenyomata is mutatja. A két oldalfülke fölött levő tér, a középső fülkének magasságáig az evangélisták lapos domborművű félalakjaival van kitöltve. Az oltár fölül gazdag párkányzattal végződik, a mely fölött, a középső fülkének megfelelően az Angyali üdvözlés magas domborművű ábrázolása emelkedik, a melyet két oldalt gazdagon faragott bőségszarvak és ezekből kinyúló sphynx-alakok szegélyeznek, fölül arabeszk voluták közé foglalt angyalfej koronáz, míg a párkány legvégén két térdelő szárnyas genius fátylakat tart. Az esztergomi oltár tehát compositiójában, lényegében meg nem másított változata a londoni South-Kensington múzeumban levő tabernaculumos oltárnak (fényképét lásd a múzeum szobrászati emlékeiről Thompsontól kiadott albumban, London, 1862).

A három fülkében eredetileg elhelyezett szobrokról Ursinus Velius világosít föl, az I. Ferdinándnak a törökök ellen viselt háborújáról szóló könyve egy helyén. 1527-ben sértetlenül, eredeti állapotában látta a kápolnát és megemlékszik az annak oltárán levő szobrokról: „három szent nő szobra, luccai márványból.“¹ Minthogy pedig a kápolna Szűz Máriának volt szentelve és Vasari is Szűz Mária „igen jó kivitelű“ szobráról beszél, „egyéb alakokkal“, nem lehet kétséges, hogy a középső fülke a Madonna nagyobb és a két oldalfülke egy-egy női szent kisebb szobrát foglalta magában. Abból is következik továbbá, hogy Bakócz primás említett pecsétjének képe a szóbanlevő oltárnak nem hű másolata, a mennyiben azon Szent

¹ *Ursinus Velius*, De bello Pannonico libri decem, bécsi kiad. 1762, 10. l.: Ara ipse sustinet deas tres ex marmore Lucensi.

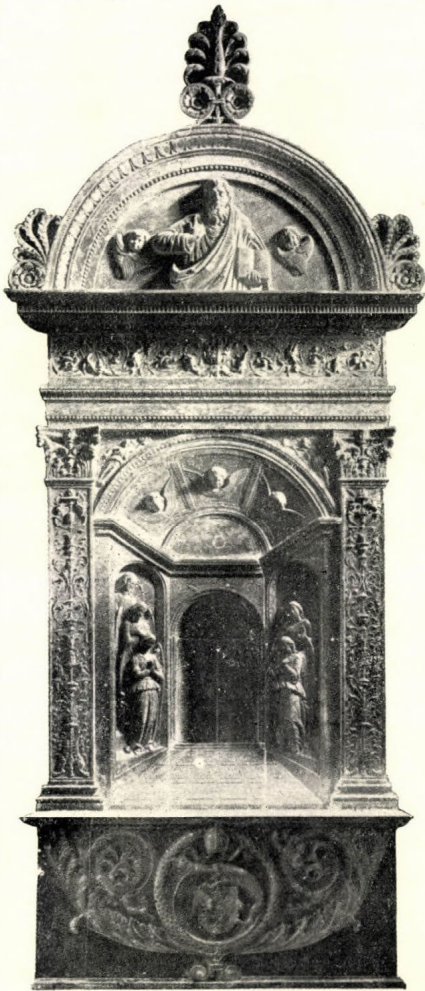
Adalbert szobrát látjuk Ev. János és Szent István király szobrai között, a párkány fölött pedig nincs az Angyali üdvözlet jelenete, hanem a Madonna félalakja a kis Jézussal és végül a három fülke egyenlő magas, úgy, hogy az oldalfülkék fölött a négy evangélista domborműveinek nem jutott hely.

Bakócz bíboros kápolnájáról, az olasz renaissance-nak Magyarországon levő legjelentékenyebb emlékeről is felvilágosítanak az egykorú tudósítások. Építésének évét, rendeltetését és alapítóját az a fölirat örökítette meg, a mely a gerendázat frizében mind a négy oldalon körülvonul: „Thomas Bakocz De Erdeud Cardinalis Strigoniensis alme dei genitrici Mariae Virgini extruxit anno MCCCCCVII“. Ursinus Velius idézett könyvében így írja le: „Arx editae imposita rupi et totus ille collis muro circumdatur, praeter caetera tum munimenta egregia tum aedificia magnifica et ampla aede sacra Divo Adalberto perinsignis est. Augustum id revera templum, in quo sacellum conditum est sumptis ingenti (így!) Thomae Cardinalis antistitis Strigoniensis, illustre parietibus ex porphyrietico (e. h. vörös márványból); ara ipsa sustinet deas tres ex marmore Lucensi; opus artificibus Italis haud dubie elaboratum. Ejus summa laquearia laminis inauratis cum coelatura mirabili tectum sustinet, argentatis tegulis conchae instar fabrefactum“. Körülbelül ugyanígy emlékszik meg róla Oláh Miklós (De Hungaria et Atilia, 56. l.): „Alterum sacellum in latere Ecclesiae meridionali a fundamento ad summum usque intrinsecus ex rubro marmore eoque politissimo per Thomam Cardinalem Patriarcham Constantinopolitanum maximis impensis exstructum. Hoc superne in orbem coarctatur, ex cupro inaurato concameratur, opus sane magnificum et pretiosum“.

Midőn Esztergom várát a császári seregek 1683-ban visszafoglalták, Szent Adalbert templomából már csak kevés rom állott fenn. Bakócz kápolnája azonban — a kupola kivételével — sértetlenül maradt fenn, mert a törökök mecsetté alakították át. 1824-ben eredeti helyén lebontották és kőről kőre újraépítették az 1822-ben megkezdett új székesegyház bal mellékhajója mellett. Ez alkalomból megtalálták a kápolna alapkövét, ezzel a fölirattal: „Thomas Bakocz De Erdeud Cardinalis Strigoniensis dicavit MDVI.“¹

A kápolna teljesen esztergomvidéki vörösmárványból épült, a melyet már a római korban is fölhasználtak; négyzetes alaprajzú, négy oldalán egyenlő kiugrásokkal, úgy hogy görög kereszt idom áll elő, a milyen gyakran fordul elő az olasz renaissance építészetében (például a Madonna delle Carceri templom Pratóban). A középső négyzet mindegyik sarkán két-két hornyolt félpillér emelkedik, korinthusi fejekkel (némiyken a bíboros címere is megvan). Fölöttük elég gazdag gerendázat húzódik és efölött a nem éppen magas kupola emelkedik, félkörös ívmezők és gömbháromszögű csegelyek közvetítésével. A négy oldal közül hármat lezáró ívmezőket kerek ablakok szakítják meg és e három keresztoszár egyformán mélyed be a sarokpillérek között: burkolatuk a nagy félpillérekhez támaszkodó keskeny félpillérekéből áll, egyszerű fejekkel, amelyek egyszerűen tagolt félköríveket hordanak. Az ívek és félpillérek között levő háromszögű mezőket domborművű növényi dísz tölti ki, míg a keresztoszárak dongaboltozatát cassettákba helyezett

¹ *Máthes*, Veteris arcis Strigoniensis descriptio. Esztergom, 1827, 60. l.



Szathmáry püspök tabernaculuma.

Pécs, székesegyház.

egyszerű, de hatásos rózsák ékítik. A négyzet negyedik oldala kiképzésében különbözik a többi háromtól: itt a keskeny félpillérek elérik a nagyok fejeinek magasságát és közvetlenül rajtuk nyugszik az architrav, a melytől a kereszt negyedik szárának félköríve kiindul. Ez az ív sokkal magasabb tehát a másik háromnál. A kereszt negyedik szárának ez az eltérő alakja abban leli magyarázatát, hogy az eredetileg a régi templom kápolnájának bejáratául szolgált, mikor azután mai helyén fölépítették, 180 fokkal megfordították, úgy hogy a kereszt belső szára kifelé került, míg az eredetileg kelet felé irányított keresztszár a benne elhelyezett oltárral együtt nyugati elhelyezést nyert.¹ Jelenleg a kereszt negyedik szárában vannak elhelyezve a régi márványstallumok, külső fala pedig újonnan készített nagy ívelt ablakot mutat.

A vonzó mű mesteréről semmiféle adatunk sincs, de compositiója és még inkább formái, némely részletek stílusbeli sajátosságai kétségkívül arra indíthatnak, hogy valamely firenzei építésznek, Giuliano da Sangallo vagy Simone Cronaca követőjének tulajdonítsuk. Azonban nem vagyunk abban a helyzetben, hogy még föl-

¹ V. ö. *Máthés*, i. m. 58. l.: „Ara Capellae huius erat orientem versus, supra quam habuit fenestram unam rotundam; meridiem versus supra stalla marmorea duas aequae rotundas, et ab occidente supra chorum unam coecam habuit solum fenestram in qua vitri loco cor spinea circumdatum corona sequentem habet circularem inscriptionem: Divae Matri. Aquilonare vero latus aut frontispicium Templo olim claudebatur. Templo aero per hostem diruto, totum patebat vento, imbris omnibusque aëris injuriis expositum, ad tres orgias tegulis solum obmuratum, tardiusve marmore vestitum, tractu temporis denique fenestra alta, porta e vestibulo octogonae formae auctum est.“ (Ezt az előcsarnokot 1824-ben nem vitték át és nem építették újra.)

tevésképen is kiválaszszunk egy nevet azoknak a művészeknek nem csekély számából, a kik Firenzéből Magyarországra vándoroltak, hogy ott szerencsét keressenek. Semmi esetre sem fogadható el az a föltevés,¹ hogy az emlék mesterét Baldassare Peruzzi személyében, vagy valamelyik tanítványában vagy utánzójában kelljen kerennünk, minthogy Peruzzi stílusa és az általa alkalmazott építészeti formák sokkalta haladottabbak, mint a Bakócz-kápolna, mely kétségkívül még a renaissance első korszakába tartozik és nem abba, melynek Bramante kezdeményezője, Peruzzi pedig egyik legkiválóbb képviselője volt.

Míg abban, hogy Andrea Ferrucci vésőjének tulajdoníthassuk az eddig tárgyalt két művet — a II. Lajos király számára készített kutat és Bakócz bíboros oltárát — írott források és stílusbeli bizonyítékok egyaránt támogatnak, csak ez utóbbiakkal kell beérnünk, midőn a díszítő szobrászat egy harmadik termékét szintén vele hozzuk kapcsolatba. Azt a szentségházat értjük, a mely eredetileg a pécsi székesegyház főoltárára volt helyezve, a templom gyökeres helyreállítása, illetőleg újjáépítése alkalmából azonban 1891-ben a Corpus Domini-kápolnába vitték át, minthogy a főoltárt külön odakészült tabernaculummal díszítették. A mű Szathmáry György megbízásából készült, a ki 1506-tól 1521-ig töltötte be a pécsi püspöki széket, mielőtt esztergomi érseki méltóságra emelkedett volna, a mely minőségében 1524-ben halt meg (XVI. melléklet). Czimere püspöki mitra alatt, koszorútól körülvéve, gazdag akanthusleveles és indás dísz közepette ott van a szentségház lábuzatán, felvilágosít a megrendelő személyéről és

¹ *Fellner Sándor és Pulszky Károly*, Bakócz Tamás sírkápolnája. *Archaeologiai Értesítő*, 1881—82, 246. l.

megállapítja a keletkezés korát. Épen nem valószínűtlen, hogy a megrendelés ideje összeesett az esztergomi oltárával, hiszen tudjuk, hogy a két egyházi főméltóság benső összekötetésben állott egymással. De még ilyen föltevésre sincs szükség, mert a mű stílusa szinte kétségtelenné teszi, hogy Ferruccinak tulajdonítható. Munkájában azt a typust követi, a melyet először Bernardo Rossellino talált föl a firenzei Sta Maria Nuova templomban levő két szentségháza számára, de gazdagabb díszítményeket alkalmaz. Compositiójában az a sajátos vonás tűnik föl, hogy a középső ajtótól jobbra-balra levő fülkében a három-három angyal egymás fölött áll, nem — mint a hasonló műveken általában — egymás mellett. Erősen emelt szárnyaik különben teljesen hasonló módon fordulnak elő Ferruccinak a pistojai székesegyházban levő keresztelőkútján a baloldali legszélső angyalnál. A keresztelőkút félpilléreinek kandeláberes díszítményei és fejei is stílusban rokonok a pécsi szentségházon levőkkel, csak hogy ezek pazarabb fejlettségűek. Ugyancsak a félpillérek és ív között levő háromszögekbe helyezett Victoriák is azonosak a két művön. Végül a tabernaculum lunettájában levő Atyaisten typusa teljesen megfelel némely szentnek, a kik Ferrucci vésője alól kerültek ki (Szent András a firenzei székesegyházban, Máté evangélista a fiesolei székesegyház oltárán). Így tehát az ő nevével illethetjük ezt a művet, a melynek mestere eddig nem volt ismeretes.

A renaissance médailleurjei.¹

A művészi tevékenység sokféle ága közül, melyekben az olasz renaissance túláradó alkotó ereje megnyilvánult, kétségkívül az éremművészet volt az, melynek tudományos feldolgozására legtovább kellett várunk. Ennek oka egyrészt abban rejlik, hogy alkotásai aránylag ritkák és nehezen hozzáférhetők, másrészt, hogy a fennmaradt történelmi anyag igen gyér s azt ellentétben a kor építészet-, szobrászata-, festészetéről reánk maradt művészet-irodalmi munkákkal, alkalomszerű felemlítésekéből és másodrendű forrásművek széjelszört jegyzeteiből kellett először kikutatni. Noha Vasari óta (a kinek tárgyunkra vonatkozó egyes adatait azonban majdnem még nagyobb óvatossággal kell fogadnunk, mint általában egyéb közléseit), nem volt

¹ *Les médailleurs de la Renaissance* par Aloïs Heiss. I. *Vittore Pisano*. Avec 11 planches de phototypographies inaltérables et 75 vignettes dans le texte. Kis fol. 48 l. II. *Francesco Laurana et Pietro da Milano*. Avec 5 pl. et 60 fig dans le texte. Kis fol. 54 l. III. *Nicolò, Amadio da Milano, Marescotti, Lixignolo, Petricini, Baldassare Estense, Coradini et les Anonymes travaillant à Ferrare au XV^e siècle*. Avec 8 pl. et 130 vign. dans le texte. Kis fol. 60 l. IV. *Léon-Baptiste Alberti, Matteo de' Pasti et Anonyme de Pandolphe IV. Malatesta*. Avec 8 pl. et 100 vign. dans le texte. Kis fol. 60 l. — Paris J. Rothschild, éditeur 1881—1883.

hiány írókban, a kik — főképen természetesen numismatikai, genealogiai vagy történelmi szempontból — foglalkoztak az éremművészettel, mindazonáltal Maffei („Verona illustrata“, 1725), Gaetani („Museum Mazzucchellianum“, 1761) és Litta („Famiglie celebri d'Italia“, 1819) műveinek kivételével kevésbé aknázták ki e forrásanyagot és a művészettörténet szempontjából használható eredmény elenyészően csekély. Az úttörő munkások, a kiknek ebben az irányban ismereteink határozott gyarapodását köszönjük, a következők: Möhsen: „Beschreibung einer Berlinischen Medaillensammlung“ (1773), Lenormant: „Trésor de numismatique et de glyptique“ (1834) és Bolzenthal: „Skizzen zur Geschichte der Medailleurkunst“ (1840). Ezen előmunkálatok alapján s az éremművészet iránt az utolsó évtizedekben megnyilvánult gyűjtő buzgalom kedvező támogatása mellett — Goethe tudvalevőleg e téren is egyike volt az elsőeknek, a ki jóval mások előtt felismerte e művek elsőrendű művészi értékét —, a művészeti kutatók közül újabban többen és majdnem egyidejűleg hozzáfoghattak az anyag tudományos feldolgozásához. Így amellet, hogy mindegyik műnek megvan a maga sajátos érdeme és előnye, megfelelően kimeríthették az egész anyagot, úgy a mint az írott forrásokban és az idetartozó műalkotásokban máig fennmaradt.

Először *A. Armand*: „Les Médailleurs italiens des quinzièmes et seizièmes siècles“ (Paris, Plon) című műve jelent meg 1879-ben első, 1883-ban második jelentékenyen átdolgozott és kétszeresen bővített kiadásban; a munka valamennyi olasz eredetű emlékérem kritikai jegyzéke a XVIII. század kezdetéig; az első kötet 178, abc-rendben felsorolt művésztől 1280 jelzéssel

ellátott darabot tartalmaz, a második kötetben 1259 jelzés nélküli darabot ad, az ábrázolt személyek chronologiai sorrendjében, helynevek szerint csoportosítva, rövid életrajzi jegyzetekkel, az egyes érmek szabatos leírásával, az eddigitől eltérő attribúciók megokolásával, a másutt már közölt példányok leírására, illu- stratiójára vonatkozó irodalmi utalással, a még nem közölt példányoknál a gyűjtemények egyikének meg- nevezésével, a melyben előfordulnak. Reproductiókat nem nyújt, ezzel szemben a gondnal és széleskörű tudással készült mű gyakorlati használhatóságát nagy- ban fokozzák a gondosan szerkesztett mutatók, úgy- hogy kutatók és gyűjtők az éremművészet régóta nél- küözött kézikönyvét bírják benne.

Kevéssel utóbb *J. Friedländer* a „Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen“-ban (1880—1882) megkezdte régóta készülő tanulmányának közlését: „Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts (1430—1530)“ cím alatt. A szerző fejtegetéseit a czímben fog- lalt időszakra s csakis a jelzéssel ellátott emlék- érmekre terjeszti ki, jelzés nélkül való érme- ket csak abban az esetben vesz fel, ha művészi értékük által kitűnnek, vagy ha készítőjük neve minden való- színűség szerint megállapítható. Rendkívül értékes már a mű bevezetése is, melyben az anyag és tech- nika, az éremművészet keletkezése és fejlődése, az érmek célja és az anyag eddigi történelmi feldolgo- zása kérdéseit ismerteti röviden. Ezután Friedländer a műfaj összes ismert művészeit időrendi egymás- utánban tárgyalja saját hosszas kutatásai eredménye- ként és helyi csoportokat alkot, a melyek keretében az anyagot részleteiben is feldolgozza. Itt mindig az illető mester életrajzi és művészeti méltatásából indul

ki, az eddig ismert, sok esetben azonban az általa felkutatott anyag lehetőleg kimerítő felhasználásával, majd az egyes emlékérmeket ismerteti keletkezési idejük szerint. Az ábrázolt személyek életrajzi adatait a legrövidebbre fogja, elsősorban azokat az évszámokat közli, melyek az érmek időbeli meghatározását lehetővé teszik, leírásukkal együtt adja a rövidített fölratok és ott, a hol lehetséges, az érmek hátlapjain levő allegorikai ábrázolások megfejtését (mind a kettő hiányzik Armandnál), végül az egyes példányok reprodukcióira is utal. A kiválóbb darabokat általában kifogástalan heliogravure-ökben szemlélteti, melyek között sok az eddigi kiadatlan, bár a képek nagyobb számát óhajtottuk volna.

Ez utóbbi kívánságnak a legteljesebben megfelelő az idetartozó harmadik kiadvány, a melynek ismertetése e sorok tulajdonképeni célja. A mű tervezete a két fentebb ismertetett kiadványnál is többet ölel fel. Az olasz éremművészet egész anyagát egyes monographiákban szándékszik tárgyalni, még pedig szintén időrendi és földrajzi szempontból, a mi különben hasonló esetben egyedül látszik észszerűnek. A már megjelent füzetek alapján véleményt mondhatunk a Heiss-féle kiadvány tervezetéről és ennek keresztülviteléről. A szó legelőkelőbb értelmében vett díszművel van dolgunk, melynek minden tekintetben kifogástalan, gazdag, mindazonáltal mértéket tartó nyomdai és illusztrációs kiállítására karöltve jár a kutató sokoldalúságával és elfogulatlanságával, a tudás teljes gazdagságával, a művészi ítélet finomságával és az anyag szakszerű feldolgozásával. Az anyag beosztásában a Friedländeréhez hasonló rendszert követ: a művész rövid életrajza után, mely azonban csak az érem-

művészet terén kifejtett tevékenységét ismerteti behatóbban, míg egyéb művészeti munkásságát illetőleg csak a forrásokra utal, következik az egyes emlékérmek felsorolása hiteles vagy sejthető időrendben. Ezzel kapcsolatban kimerítő életrajzi, genealogiai, chronologiai és történelmi adatokat (művészettörténeteket is) találunk az ábrázolt egyéniségekre vonatkozólag. Ezekhez csatlakozik a róluk készített emlékérmek leírása, a feliratok rövidítéseinek megoldása és többnyire az allegorikai ábrázolások megfejtése is (e tekintetben Friedländer munkája még teljesebb), ezután következnek a keletkezési időre vonatkozó adatok, ama gyűjtemények felsorolása, melyekben a nemes fémből való példányok találhatóak és a később előállított variáns-példányok lajstroma. A Friedländer-féle munkával szemben Heiss részéről hiánynak tartjuk, hogy nem adja az egyes mesterek stílusának és sajátosságainak jellemzését és hogy műveik művészi értékének mérlegelése alapján nem hasonlítja őket össze. A reproductiós anyag széleskörű alkalmazásában azonban felülmúlja Friedländert, minden egyes művésznek a szövegben leírt valamennyi hiteles emlékérmét kitűnő fénynyomatokban közli, melyek többnyire teljesen kifogástalanul adják vissza az eredetét, azonkívül az attribuált vagy restituált érmeket a szöveg közé nyomott fametszetű ábrákban adja (a II-ik füzetből kezdve a reprodukált példányok helyét megnevezi); az érmek tervezetére vonatkozó rajzokat mindenütt teljes számban sorolja fel — ez művének egyik sajátos érdeme —, a különböző vitás kérdéseknél felhasználja őket s a fontosabbakról kitűnő facsimile-reproductiót ad; különben a tárgyalt érmekkel valamely tekintetben összefüggő építészeti, szobrászati,

festészeti alkotásokról is közöl szövegképeket, — szóval oly gazdag illustratiós anyagot használ fel, mint elődjei közül egy sem.

Már e néhány rövid megjegyzésből is látjuk, hogy a Heiss-féle kiadvány, ha teljes lesz, az olasz renaissance éremművészetének valóságos „Corpus numismatumát” fogja nyújtani, — a milyennek hasonló megfelelő alakban, gazdag kiállításban való közreadására állami támogatás nélkül csak francia kiadó vállalkozhatott, a kit ez alkalomból szintén örömmel kell üdvözlönnünk, hogy a művészeti irodalmat ekként gazdagította. Lehetetlen, hogy részletesen foglalkozzunk e helyütt az egyes monographiák rendkívül gazdag anyagával; csak néhány oly dolgot óhajtunk a következőkben kiemelni, melyek egy vagy más tekintetben különös figyelmet érdemelnek.

A Pisanóról szóló vázlatos bevezetésben Heiss mindannak összefoglalására szorítkozik, a mit róla mint medailleurról tudunk. Érzésünk szerint a medailleurök eme fejedelmének szentelt önálló monographiában helyén lett volna az *egész* művészlől, mint a renaissance realismus egyik legkorábbi előharczosáról, behatóbb ismertetést adni, mert az éremművészet terén való tevékenységének művészi jellemét csak munkásságának egészéből lehet teljesen megmagyarázni. A mester élettörténetét illetőleg Heiss sem nyújt új adatokat. Megegyezik Armanddal Pisano feltétlenül hiteles érmeinek számára nézve — ilyent huszonötöt ismerünk —, míg Friedländer még hat mást tulajdonít neki. Ezek közül kettőt ki kell zárni, mert ezek (Sig. Malatesta és Lionello d'Este, Friedländernél 7 és 14) két különböző emlékérem elő- és hátlapjainak combinatiói. Nem oly könnyű a

döntés a másik négyre vonatkozólag, melyek közül kettő magának Pisanónak, kettő Dantenak arczképét mutatja. Friedländer Pisano szerzőségére nézve e művek stílusbeli jellemén kívül Pomp. Gaurico tanúságában talál támpontokat (*Pisanus pictor in se caelando ambitiosissimus*), — a két másik kutató ellenérvei szerint azonban e művek nemcsak jóval gyengébbek a mester hiteles műveinél, hanem szerintük a két emlékérem mindegyikének modora is különböző, ennélfogva Gaurico tanúsága nem reájuk, hanem csak Pisano arczképét ábrázoló más, elveszett érmekre vonatkozhatik. A szóban levő példányok hátlapjai is a hét erény kezdőbetűivel, szerintük ellene szólnak Pisano szerzőségének, mivel nem tulajdonítható neki oly nagyfokú szerényletlenség, hogy magát mint az erényesség netovábbját mutatta volna be az utókor-nak, míg a mester ily dicsőítése egészen természetesnek látszik egyik tanítványa részéről. Oly súlyos érvek, melyek elől az elfogulatlan ítélő aligha zárkozhatik el — és ezzel megdől a Friedländer-féle attributio a két kis Dante-éremre nézve is, melyeket azért tulajdonít Pisanónak, mivel az egyik a saját arczképét ábrázoló érem hátlapját mutatja (a valóságban ezek két különböző darab elő- és hátlapjának combinációi), a másik érem előlapja pedig az elsőével azonos, míg Heiss és Armand a XV. század végéről vagy a XVI. század elejéről való restitúciónak tartják.

Szerencsés véletlen folytán abba a helyzetbe jutotunk, hogy Pisanónak tevékenységét az éremművészet terén pontosabban követhessük. A „*Recueil de Vallardi*“ néven ismeretes, kéziratokat tartalmazó kötet (1856 óta a Louvrebán), gazdag vázlatsorozatában — a kötet 378 kéziratja közül több mint 200 —

már körülbelül tizenöt évvel ezelőtt Reiset és de Tauzia akkori konservátorok Pisano kezére ismertek, köztük számos éremtanulmány és tervezet is van. A Heiss-féle kiadványnak kiváló érdeme, hogy ez anyagot először használta fel rendszeresen a Pisano-féle érmek tanulmányozásánál és hogy a legfontosabbakat közülök pompás facsimilékben hozzáférhetővé tette a kutatók és műértők széles rétegei számára.¹ A közölt vázlatok közül mindenekelőtt az aragoniai Alfonso emlékérméhez készült tervezetre óhajtunk rámutatni; az érem (22. sz. hátsó lapján e felirattal: „Liberalitas augusta“) 1449 évszámot visel és további bizonyítékot nyújt a vázlatok attribúciójának helyességére nézve: ez ugyanis 1448 évszámmal van ellátva — a miből megállapítható a tervezet és kivitel között eltelt körülbelül egy évi időköz. A f^o. 101 verso vázlata — melyet később Gianfrancesco Gonzaga érmének hátlapjához használt fel — annyira magán viseli a természet után készült felvétel bélyegét, hogy már magában is megdönti Heiss ama feltevését, mely szerint az emlékérem csak Gianfrancesco halála után, gyermekei, Lodovico és Cecilia érmeivel egyidőben (1447) készült. Azonkívül könnyen lehetséges, hogy Pisano 1438 (ferrarai tartózkodásának éve) és 1444 (Gianfrancesco halálának éve) között első ízben Mantovában már működött. Friedländer az ábrázolt személy korához képest az 1444-ik évet állapítja meg az érem kelet-

¹ Legyen szabad e helyütt megjegyeznünk, hogy a Pisano kezétől származó, az Albertinában levő két lap közül az egyikén rajta van a Lionello d'Este alakjában ábrázolt Szent György is, a többinél kisebb méretben. Ez a londoni National Galleryben levő kép első vázlata. Másutt erre nézve eddig nem találtunk utalást.

kezési idejéül. — Novello Malatesta érmének hátlapján őt lováról leszállva, kereszt előtt térdelve látjuk (hozzávaló vázlat, melyet Heiss nem említ: a f^o. 163 verso). Ezt a jelenetet Yriarte az Ospedale del Crocefissónak Novello által Cesenában 1447-ben történt alapításával hozza összefüggésbe; ez esetben az emlékérem keletkezése Pisano mantovai és nápolyi tartózkodása közé, tehát 1447—1448-ra és nem 1445-re esnek, a mi annál kevésbé látszik valószínűtlennek, mert Cesena a Mantova és Nápoly közötti úton van. Friedländer magyarázatát, hogy Inigo d'Avalos emlékérmének hátlapja Achilles pajzsát ábrázolja (a hozzávaló vázlat a f^o. 37 lapon), már Möhsennél is megtaláljuk (I. 124. l. jegyzet). — A feliratok Friedländertől eltérő megfejtésére nézve hadd álljon itt a leghihetőbbnek látszó két példa: Lionello d'Este (Nr. 11) és aragoniai Alfonso (Nr. 23 bis) érmeinek feliratai. Heiss amannál következőképen olvas: G(ener) R(egis) Ar(agonum) ahelyett, hogy G(eneralis) R(omanae) Ar(matae). Megfejtését szerencsésebbnek találjuk, mivel az érem hátlapjának ábrázolása Lionellónak Alfonso természetes leányával való eljegyzésére vonatkozik, azonkívül Lionellót sehol sem említik az egykorú feljegyzésekben, mint a római szentszék gonfaloniere-ját; — Alfonso érmének felirata Heiss szerint: P(acificator) Reg(n)i, a mi jobban egyezik az előző Victor Siciliae-vel és a történelmi tényekkel, mint Friedländernek meglehetősen semmitmondó P(io) Regi olvasása.

Helyünk nem engedi, hogy közelebről kitérjünk a következő monographia tartalmára, melyben szerző René, Provence grófja és Nápoly címzetes királya udvarába vezet. Más alkalommal óhajtunk foglalkozni Francesco da Laurana érczöntő és medailleurrel, a

ki az ott működött két művész közül a jelentékenyebb.

A harmadik füzetben Heiss azokat a medailleuröket foglalja össze, a kik a XV. században az Esték ferrarai udvaránál működtek. Itt is az emlékérmeken kívül sok olyan eddig kiadatlan vagy nehezen hozzáférhető anyagot reprodukál, a mely tárgyával összefüggésben van. Ezek közül a ferrarai székesegyházban levő bronzszobrot említjük Niccolò és Giov. Baroncelli és Dom. Paristól, továbbá I. Borsónak Niccolò által készített és 1796-ban elpusztított szobrát, a ferrarai székesegyház levéltárában levő rajz alapján, egy Borso-síremlék számára készült tervet a Louvrebeli His de la Salle-gyűjteményből, számos vázlatot és érmet a Vallardi-féle kötetből, a Dreyfus-gyűjteményből aragoniai Eleonora márványdomborművét és — pótlásul Pisano monographiájához — a londoni National-Galleryben levő Szent Györgynek, valamint a milanói Morelli-gyűjteményben levő „Lionello d’Este“-nek reproductióit. Szívesen láttuk volna e helyütt még két, általában kevésbé ismert és eddig, tudomásunk szerint, még nem publikált mű közlését, ezek: Bianchini „Tavole astronomiche“ kéziratának a ferrarai könyvtárban levő érdekes miniatúrája, mely I. Borsót ábrázolja, a mint a szerzőt III. Frigyesnek bemutatja, — és Szent Bernardinónak pompás síremléke a neki szentelt aquilai templomban (Marescottónak a szentet ábrázoló érme kapcsán). — A szöveg is sok új anyagot, illetőleg helyreigazítást nyújt. Így például kimutatja, hogy helytelen Nicolaus Florentinus medailleur-t Nicolo Baroncellivel azonosítani, a mi még Friedländernél is előfordul; a Baroncelli életrajzában előforduló helytelen adatokat okmányok alapján kiigazítja

és valószínűvé teszi, hogy a Lionello d'Este-érem „Nicholaus“-át benne kell keresnünk; szintúgy megdönti azt a feltevést, hogy Ant. Amadio da Milano éremkészítő Amadeus Mediolanensis-szel, a cremonai S. Lorenzóban levő egykorú vértanusíremlék készítőjével és Giov. Ant. Amadeo szobrász atyjával volna azonos, a mit Friedländer Baldinucci nyomán még lehetségesnek tartott. Petricini de Florentiát illetőleg, a kinek Ant. Filaretével való azonosságát Friedländer lehetségesnek tartotta, Heiss Milanésinek közlését adja, mely szerint a mester ama Pietro di Neri Razzanti volt (szül. 1425.), a kinek — midőn hosszas távollét után 1447-ben szülővárosába visszatért — tíz évi adómentességet biztosítottak azzal a feltétellel, hogy Firenzében a fiatal embereket a gemma-metszés művészetére — a melyben kivált — oktassa. Heiss némi kétséggel fogadja Baldassare Estensénél Cavalcaselle feltevését, a ki Bald. da Reggio festővel azonosítja, holott ez, a mennyire az egykorú oklevelek alapján következtetni lehet, előttünk indokoltnak látszik.

A Heiss-féle monographiák közül a negyedik első-sorban Matteo de' Pasti veronai művészszel foglalkozik, a ki Sigismondo Malatesta udvaránál nemcsak mint medailleur, hanem mint építész, szobrász, díszítő művész és rajzoló is működött. Élettörténetében E. Müntz okmány közlései alapján a szerző néhány új adatot is feldolgozott; ezek szerint bizonyos veronai magister Andreasnak fia volt, Bartolomeo és Antonio voltak testvérei s ez utóbbi gyakran szerepelt a rimini San Francesco-templom építési szerződésai megkötésénél mint Matteo, illetőleg Sigismondo meghatalmazottja; 1464-ben Matteo még Riminiben élt, a hol jegyzői okiratokban egy és másszor mint „vir nobilis“-ről

történi róla említés. Ezzel szemben hiányzik Heissnél a Friedländer által Matteo érmeinek hírnevére felhozott tanubizonyság, a melyet Tim. Maffeinek, a fiesolei Badia építőjének és egykori apátjának Bolognából 1453-ban Sigism. Malatestához intézett levele kijelentésében találunk. Matteónak jelentőségét az éremművészet terén már akkor és azóta is napjainkig túlbecsülték és jóllehet Heiss is azon a nézeten van, hogy rangban ellenmondás nélkül Pisano után következik, azonban elég, ha egy pillantást vetünk a két mester érmeire, különösen azok hátlapjainak compositióira, hogy belássuk, mily messze áll Pasti Pisától.

A Matteótól ismeretes 23 érmen, melyek legtöbbje Sig. Malatestát és Isotta da Riminit ábrázolja, továbbá Pandolfaccio Malatestának későbbi mester által készített jelentéktelen emlékérmén kívül a szerző közöl ezúttal három plaquettet L. B. Alberti képmásával a Dreyfus-gyűjteményből és a Louvreból, melyek közül kettő, mind azok rendkívüli méretét, mind a munka kiválóságát tekintve, e nemben a legkiválóbb alkotások közé tartozik. Eddig leginkább Pasti művei közé sorozták őket (még Armand is hajlik e véleményhez), azonban különösen magának Albertinek hiteles emlékérmé első pillantásra meggyőz e nézet tarthatatlanságáról. Heiss — ugyan fenntartással — lehetségesnek véli, hogy magának Albertinek kell őket tulajdonítanunk, a kit a majdnem egykorú Christ. Landino mint „még meglevő festett, faragott, vésett és öntött kitünő művek” szerzőjét említ. E kérdés közelebbi fejtegetésével ezúttal nem foglalkozhatunk; érzésünk szerint a kérdéses művek felfogásban és kivitelben sokkal inkább magukon viselik a cinquecento kezdetének

bélyegét, semhogy az éremművészet első alkotásai közé sorolhatnók azokat, pedig azok közé kellene tartozniok, ha Alberti készítette volna őket fiatalabb éveiben (körülbelül harmincz évesnek látszik az érmeken).

A Heiss által első ízben közölt anyagból hadd említsük még a következőket: Pasti Krisztus-érme a Dreyfus-gyűjteményből, előlapjának tervezetével a Valardi-kötetből; Sigism. Malatesta nagy érme (Armand-gyűjtemény és École des Beaux-Arts), melyet Heiss Pasti művének tart, Armand ellenben, nyilván több joggal a XV. század elejéről való ismeretlen mesterek tulajdonít (Friedländer sem sorolja fel Pasti művei között); Isotta három emlékérmé, melyek közül a milanoi Taverna-gyűjteményben levőt, hátsó lapján bemélyítve metszett rózsával, Friedländer nem közli; a Louvrebán levő Gentile da Fabrianónak tulajdonított kép: Madonna a gyermekkel és az imádkozó Sigismondo Malatestával (vagy Lionello d'Estével?), végül egy quattrocentokorbéli fából való mellszobor a párisi Goldschmidt-gyűjteményből, mely azért érdekes, mivel félreismerhetetlen hasonlóságot mutat a Pasti-féle érmék Isotta-típusával. Máskülönb is a füzet illusztrációkban rendkívül gazdag. Bármennyire értékes ezek legnagyobb része, — csupán Valturio „De re militari“ című művének facsimilemetszeteit említjük, melyekhez a rajzokat minden valószínűség szerint Pasti készítette, továbbá a Malatesta-család pecsétlenyomatait, címereit és impresáit, — mégis azt tartjuk, hogy a szerző több olyan reproductionnak közzétételével, mely a tárgygyal csak egészen lazán függ össze (veronai térképek és látképek a párisi Bibliothèque Nationale régi metszetei és Maffei „Verona illustrata“ című műve után), kissé

sokat adott a jóból. Ezek helyett bizonyára szívesebben fogadták volna az olvasók L. B. Alberti arczképes domborművének reproductióját Sigism. Malatesta síremlékéről a rimini S. Francesco-templomban, annál is inkább, mert eddig még nincs közölve és mert lehetővé tette volna az összehasonlítást Alberti arczképlaquejével. Végül még megjegyezzük, hogy szerző melegen védelmére kel Isotta szellemi képességeinek, műveltségének és szépségének, melyeket Yriarte levéltári kutatásai és a róla fennmaradt festmények némileg ferde világításba helyeztek és több olyan érvet hoz fel, melyek alkalmasak arra, hogy megerősítse a reá nézve kedvezőbb egykorú irott tanubizonyosságok kétségbevont szavahihetőségét.

Leonardo da Vinci.¹

Mint festő, szobrász, zenész, költő, philosophus, mérnök, kutató, az exact tudományok majdnem minden terén, Leonardo ragyogó megtestesítője a renaissance korszak hihetetlen alkotóerejének. Tiszteletet parancsoló alakja a modern idők küszöbén mint lángelméjű úttörő áll az emberi tudás és képesség majdnem valamennyi ágában; az első igazi universalis genie, a kinek nagyságát a természet azóta sem volt képes egyetlen teremtményében sem utólérni, még kevésbé felülmúlni. Neve egyet jelent a mindent átölelő tudással; a művészet és a tudomány évkönyveiben nem találunk az övénél vonzóbb, érdekesebb alakra, az emberi cultura gazdagabb szellemet nem ismer, mert egész tevékenysége a „rerum cognoscere causas“ jegyében folyt le.

És mégis, mind a mai napig híjával voltunk olyan monographiának, mely czéljául tűzte volna ki e korlátlan sokoldalúságú egyéniségnek, Faust ez olasz testvérének — miként Michelet szellemesen jegyezte meg — lényegébe behatolni.

¹ Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant par Eugène Müntz, membre de l'Institut, conservateur des collections de l'École des Beaux-Arts, Paris, Hachette et Cie. 1899. VIII. és 553. l.

Az alább idézett mű sem oldja meg e feladatot véglegesen — a renaissance legkiválóbb szelleméhez méltó *standard-munka* még ezután is hátra van; ezt a kitünő szerző maga, a kit e lap olvasói a korábbi műveiről megjelent ismertetések révén jól ismernek, sem törekszik leplezni.¹ Egyesek ereje kevés ahhoz, hogy az ilyen vállalkozásnak minden tekintetben megfeleljen. Sőt a kutatók egész nemzedéke is aligha volna képes e feladatot minden irányban sikerrel megoldani. Olyan óriással szemben, a minő Leonardo, hiába erőszakoljuk a mondást: „Nem bocsájtalak el kezeim közül, míg munkámat meg nem áldod“. Az ilyen Proteus-természettel való még oly beható, következetes foglalkozás mindig hagy hátra valami talányszerűt és a leglelkiismeretesebb, leghivatottabb kutató kitarító fáradozásának is gyakorta lemondásteli „non liquet“ lesz az eredménye. A művész fejlődési pályáját, a tudós útjait, melyeken felfedezései közben vándorolt, emberi sorsánál is jobban elfödi a bizonytalanság ködfelhője, hogy ne mondjuk a titokzatosság fátyla a kutató epigonok fürkésző pillantása elől.

És mégis csakis az emberi tudás és tevékenység különböző ágazataiban működő szaktudósok együttmunkálása mellett lehetséges az előttünk levő problema mélyebb és kimerítőbb megoldása.

Mindaddig, míg e terv megvalósítására kísérlet nem történik, mindenesetre szerzőnké az érdem, hogy önállóan hozzálátott a feladathoz s övé a dicsőség is, hogy megoldása a korábbi kísérleteket messze túl-

¹ Lásd Beilage d. Allg. Zeitung: 1885. évf. 149. szám; 1892. évf. 75. szám; 1896. évf. 133. szám; 1897. évfolyam 215. szám.

haladó módon sikerült neki. Itt mindenekelőtt rá kell mutatnunk arra, hogy — Leonardo művészi tevékenységét véve kiindulópontul — elsősorban a mester egyes alkotásainak keletkezését igyekezett kikutatni és megmagyarázni; megmutatja fejlődésük útját az első futólagos gondolat fogantatásától a befejező ecsetvonásig — már a mennyire ez a rendelkezésre álló adatok alapján egyáltalán lehetséges. Mert az iránt semmi kétség, hogy a látszólag fáradság nélkül elért befejezettség égi magasságaiban trónoló genius is csak kitartó munka, rendkívüli gond és állandó igyekezet árán jutott el oda s tökéletességre való törekvésének eleget tenni sohasem tudott.

Bizonyíték erre a kezétől származó vázlatok és tervek megszámlálhatatlan tömege. Hogy elsősorban a fentebb jelzett cél elérhető legyen, ezeket kellett először is alaposan megvizsgálni, s a bűzát a konkolytól elválasztani — mert nem egy ékeskedik közülük egészen joggatlanul és érdemtelenül Leonardo előkelő nevével — végül azután az egyes alkotásokra vonatkozó rajzokat rendszerbe foglalni. E tanulmányok első és közvetlen eredményeül szerzőnk kritikai vizsgálódásai alapján összeállította a mester összes kézi rajzainak pontos jegyzékét, ú. n. *Catalogue raisonné*-jét oly teljes alakban, a mint ez eddig alig létezett és némely rajzokról, például a Windsor-Castle-ban őrzött mérhetetlen becsű lapokról eddig egyáltalán nem volt ily catalogusunk. Müntz ezt mint könyvének függelékét adja és csak sajnálhatjuk, hogy — nem akarván túllépní művének terjedelmét — nem adta egyszersmind a Leonardóról eddig megjelent összes munkák bibliographiáját is (ígérte azonban, hogy ezt külön fogja megjelentetni).

A nagy művész kéziratának rendszeres átvizsgálása volt a szerző feladatának második, még nehezebb és terjedelmesebb része. Ebbeli vállalkozásának megvoltak a szükséges előfeltételei, ezek tették lehetővé, hogy munkájának eme részét sikerrel végezze el, s e tekintetben helyzete jóval kedvezőbb volt elődeivel szemben. Leonardo kéziratának közzététele az utolsó húsz esztendőben történt. Első volt J. P. Richter kétkötetes műve: *The literary works of Leonardo da Vinci, London, 1883*, mely mintegy fogalmat és ízelítőt adott a kéziratok terjedelméről és gazdagságáról. Elismerésre és csodálatraméltó kísérlet volt ez egy embertől; a rengeteg anyagot kivonatszerűen főcsoportokba osztotta, s itt természetesen a kiadó ítéletétől függött, hogy mi jelenjen meg és mi maradjon el. Azután következett a párisi Institut könyvtárában őrzött tizenkét codexnek közzététele Ch. Ravaisson-Mollien által, ezt követte a Trivulzio-könyvtár kéziratának kiadása L. Beltramitól, majd a Manzoni gróf birtokából az olasz király tulajdonába átment kézirat közreadása Sabachnikoff és Piumati által. Rouveyre párisi kiadó a két utóbbi társaságában adta ki a Windsor-Castle könyvtárában őrzött összes anatómiai rajzok és jegyzetek reproductióit. A római Accademia dei Lincei pártfogása és felügyelete alatt tétetett közzé, míg a tulajdonképeni kiadómunka, Dr. Piumati és L. Beltrami között oszlott meg — last not least — a legértékesebb és leghírnevesebb Leonardo-kézirat, az Ambrosiana-könyvtár Codex Atlantica. Az összes felsorolt kiadványok természetesen facsimile reproductiókkal ellátva jelentek meg, a tudvalevőleg tükörrírásban írt eredeti szöveg helyes átírásával, francia fordításával, bevezetéssel és magyarázó jegyzetekkel.

Életrajzunk szerzője, hála a rengeteg anyag beható, rendszeres felkutatásának, jobban behatolhatott hőse jellemének mélyébe, s így sikerült neki a művész sokoldalú lényének eddig egyáltalán nem ismert oldalát kellő világításba helyeznie, vagy néhány elhanyagolt és figyelemre eddig kevésbé méltatott vonással pontosabban kiegészítenie. Hogy csak néhányat emeljünk ki, sok újat nyujtanak a Lionardo irodalmi, költői, gondolkodói és bölcselői jelentőségét méltató fejezetek, gondolkozásának positiv jellegét, vallásos meggyőződését, az occultismussal szemben elfoglalt álláspontját megvilágító részletek, míg a „Leonardo és a classikai ókor“ című fejezet egyáltalán először szól összefoglalólag tárgyáról.

Mint író, a mester egész életében érezte elhanyagolt ifjúkori nevelésének hátrányait és ezt érett korban is enyhíteni iparkodott: így tanult meg többi között latinul is. Irodalmi és philosophiai téren (valamint az exact tudományok egész széles mezején) par excellence autodidaktával állunk szemben, a kinek sikerült természetadta tehetségével pótolni mindazt, a mi neveléséből hiányzott. Olvassuk csak el Trattatójában a zephyr és a vihar leírását, mely Vergilius Georgica-ja illető híres versszakának semmivel sem marad mögötte és a mi a tájkép, továbbá a levegő és fényhatások leírását illeti, az egész cinquecento irodalmában alig talál párjára. Emlékezzünk vissza a vízőzön leírására, mely erő és phantasia dolgában Dante és Shakespeare-rel versenyez; vagy jusson eszünkbe a csata elbeszélése, melynél a nyelvi kifejezés utánozhatatlan hajlékonysággal igazodik a legváltozatosabb episodokhoz. Itt nem korának ismert szónoki dagályosságával van dolgunk; mert az író mindent önmaga

figyelt és érzett meg, s elsőízben tesz kísérletet szavakkal visszaadni azt, a mit megrögzíteni eddig csak ecsettel, vagy rajzónnal sikerült. Mint gondolkodó és philosophus Leonardo a legnemesebb spiritualismus képviselője. Írásai telve vannak mondásokkal, axiómákkal, melyek azt bizonyítják, hogy e meggyőződése a tudományokkal való páratlanul széleskörű foglalkozásából eredt, a mint az Aristoteles óta egyetlen emberi szellemnél sem volt tapasztalható. Bámulatos elfogulatlansággal áll a természettel szemközt. A pessimismus halvány nyoma sem zavarja fölfogását; a természetet mint a világszellem alkotását igyekszik megérteni, s a hol ez nem lehetséges: megcsodálni. Ilyen szellem nem lehetett atheista, a mint azt némelyek állították és Müntz több helyet idéz írásaiból, melyekben a legfőbb lény nagyságát, igazságosságát és jóságát magasztalja. Természetesen nem a biblia személyes Istenét érti ezalatt, hanem az isteni ihletet, mely minden teremtményt eláraszt; ez értelemben Leonardo a modern pantheismus előfutárja, mert a természet legparányibb alkotásában is fölismerte az istenség jelenlétét. Ez a felfogása szabott irányt positiv hitvallásának és vallásos meggyőződésének, ámbár külsőleg egész életén át alkalmazkodott a vallási cultus követelményeihez, a nélkül azonban, hogy az ajtosság látszatára súlyt helyezett, vagy éppenséggel theologiai vitákba bocsátkozott volna. Míg több kortársánál ez az álláspont önző számításból is eredhetett, Leonardónál ama türelmességnek volt eredménye, a mely csak igazán nagy, szabadon érző lelkek saját-sága. A hit ethikai részét így jóval többre becsülte a dogmánál. Írásaiban lépten nyomon találkozunk a legmélyebb erkölcsi mondásokkal, míg a dogmai téte-

lekről még futólag sem emlékezik meg. Nem üres tanítás volt ez nála. Szigorú, egészen kifogástalan életmódja, melyhez a legcsekélyebb folt sem tapad, arra mutat, hogy ez csak benső természetének volt közvetlen folyománya. Ezzel összhangban van erkölcsi szigorúsága, melylyel írásaiban minden könnyelmű, kósza gondolatot, minden kétértelmű mondást kerülni igyekszik. És hogy ez mit jelent, azt meg tudja ítélni a renaissancekori műveltség és irodalom minden ismerője.

Ily komoly, alapos felfogású férfiút könnyű feladat a szerzőnek megtisztítani a folttól, melylyel némelyek beszenyezni akarták, midőn úgy tüntették föl, mintha mágiával és alchimiával foglalkozott volna. Ha Milanóban alkalmilag astrologusok és más kétes existenciák társaságában találjuk is, a kik a babonás Moro udvarába sereglettek, úgy minden emberi iránt való mély érdeklődése vezethette csak oda és ha az ott szerzett ismereteket föl is használta egyszer-más-szor, ez csak azért történt, hogy eleget tegyen a hiszékeny tömeg mystificatiójára irányuló vágyának, mely lelkében gyökerezett. Teljesen tisztában volt az ottani adeptusok működésének értéke felől; írásainak számos helye bizonyítja ezt, hol a legerősebb kifejezésekkel illeti őket és állítólagos tudományukat maró gúnnyal teszi nevetségessé.

A szerző ezután Leonardónak a classikai ókorhoz való viszonyát tárgyalja. A renaissance nagy művészei közül egyik sem ragaszkodott oly kevésbé a classikai ókor műalkotásaihoz és mégis egyik sem assimilálta annyira és érezte át szellemét oly mélyen, mint éppen ő.

Vajjon nem ő volt-e az, a ki alakjait a puszta egyéni felfogás köréből, melyben a firenzei quattro-

cento művészete kizárólag mozgott — magasabb régiókba, oly eszményi légkörbe emeli, a mely távol a későbbi korszak elvont fölfogásának ürességétől, oly egyszerűséggel és előkelőséggel ruházta fel őket és a melyből egészen az antik művészet szelleme árad? Tárgyi szempontból Lionardo sokkal függetlenebbül áll az ókorral szemben, mint korának bármely más művésze. Nem tekintve a classikus mythológiából vett néhány compositióját (Medea, Neptunus, Bacchus, Leda) — bár itt is bizonyára nem a tárgy, hanem egyéb problémák érdekelték — mily messzire távozik allegorikai conceptióiban és gyakran nagyon nyers symbolikus ábrázolataiban mindattól, a mit a classikai ókor szentnek tartott! És mily kevés formai kölcsönzést, reminiscentiát találunk abból egész művészetében! Az Uffiziben levő Három királyok imádásához készített vázlatainak némely alakjában az Apollo Saurotonos, Narcissus és Silenus alakjaival fődözhetünk föl némi távoli hasonlatosságot; római császárságkorabeli ércpénzekre emlékeztet az Utolsó vacsora apostolaihoz készített két tanulmánya; az Anghiari-ütközetnél az ágaskodó lovak híres csoportja az Uffizi egyik cameójáról van kölcsönözve, mely Phaëton bukását ábrázolja és a mely — miként Müntz (a kinek érdeme e szép fölfedezés) kimutatja — már Lorenzo de' Medici gyűjteményének is dísze volt; rengeteg számú kéziratjaiban egyes vonások többé-kevésbbé érezhetően emlékeztetnek az antik művészet figurális és ornamentális motívumaira — ez az egész, a mit Müntznek rendkívül lelkiismeretes vizsgálódása ezen a téren kimutatni tudott. „A nagy művész — így összegezi e kérdésre vonatkozó véleményét — olyan álláspontot foglal el az antik művészettel szemben, a

milyent mindenkinek elfoglalnia kell, a ki gyümölcsöző tapasztalatot és nem üres formulákat keres benne. Nyugodt, megfontolt, de változatos munka közben tett szert e tapasztalatokra, melyek csirái mélyen bensőjében fejlődtek. Bizott saját természetének önállóságában és gazdagságában, melylyel átalakította és újjászervezte őket, hogy eleven, modern alkotásoknak szolgáljanak alapjaiul.“

A tudományok, különösen az exact tudományok terén álláspontja skeptikusabb az ókorral szemben. Itt gyakran nem vonakodik mestereinek tanítását kétségbe vonni, megtámadni, sőt a tanítások tarthatatlanságát ad absurdum kimutatni. Archimedesen kívül nem ismer el egyetlen tekintélyt sem közülük és így nyílt ellenkezésbe jut korának „tudományos közvéleményével“, mely megfellebbezhetetlen forumnak tekintette azokat. Elvei és fölfedezései általában legtöbb téren sokkal közelebb állanak a modern tudomány tanításaihoz, mint kortársainak nézetei. Hiszen három század munkája is alig volt elegendő, hogy néhányat megoldjon a problémák közül, a melyek mélyreható szellemét foglalkoztatták. Éppen azért a jelenkor sokkal inkább van abban a helyzetben, hogy rendkívüli adományait és szolgálatait méltányolja, mint kortársai. Legméltóbb utódainak egyike a legszebb emléket állította neki, midőn így írt: „Leonardo volt az, a ki először lépett ama czélponthoz vezető útra, melynek közepében összes érzéki megismeréseink a természeti egység eszméjében találkoznak“ (Humboldt).

Nem lehetett szerzőnk feladata Leonardo kutatásait és felfedezéseit teljes részletességgel feltárni; ehhez — miként fennebb említettük — hivatott szakférfiak közreműködésére lesz szükség. Müntznek itt meg

kellett elégednie a futólagos áttekintéssel, melynek ezélja a mester különböző téren kifejtett tevékenységének határait megállapítani és kiemelni azt, a mi önállót geniusa alkotott, a mivel szelleme az egyes tudományszakokat tartósan gazdagította. Leonardo volt az, a ki kijelölte a földnek helyét a naprendszerben, a ki a nehézkedésről és a szilárd testek eséséről szóló írásaiban Newton nehézkedési elméletének előfutárja. Mint mechanikus valósággal felfedező genie: vázlatai hemzsegnek a legkülönbözőbb fajtájú szerkezetek tömegétől, melyek közül csupán a dynamometert, a hodometert, a vas megmunkálására szolgáló különböző szerszámgepeket, egy szél által hajtott ekét, hajók mozgatására alkalmas kereket, az ejtő-ernyőt és a csavart, mint a haladó mozgás eszközét említjük. A physika tág birodalmában számtalan problema foglalkoztatta és majdnem mindenüvé világosságot hozott: a nehézkedés, egyensúly, ruganyosság, összehúzódás és kiterjedés, sugárzó hő, cseppfolyós és gáznemű anyagok egyensúlyának törvénye, az akusztika, a magnetismus lényeges haladást tettek kutatásai folytán; az optikát a complementair-színek elméletének felállításával és a camera obscura felfedezésével gazdagította, jóval mielőtt Cardano és G. B. Porta azt gyakorlati szempontból használhatóvá tették.

Az anatomia nemcsak a művész szempontjából érdeklí, mint ezt számtalan vázlata bizonyítja, hanem éppen annyira a biologus szempontjából is: a tudásnak erős vágya a szervek egymáshoz való viszonyának és funkcióinak, az életforrás működésének kikutatására ösztönzi. Jóval Servet és Harvey előtt teljesen tisztában volt a vér keringésének lefolyásával. A botanika neki köszöni a phyllotaxia elméletét és azonkívül

számos éles megfigyelést a növények táplálkozásáról és növekedéséről; mint geologus ő volt az első, a ki a földkéreg alakulatának genialis hypothesisekkel igyekezett magyarázatát adni, foglalkozott a megkövesedés jelenségével és megfigyelte a tenger medrének emelkedését. Külön tanulmányt szentel a fizikai földrajznak és meglepő helyesen szerkesztett térképeivel hazája földrajzi megismerését mozdította elő; ezzel szemben az újabb kutatás joggal megczáfolta azt a régebbi véleményt, hogy az új világrész felfedezésében neki is része lett volna. Mint katonai mérnök inkább az elmélet, mint a gyakorlat számára dolgozott s nagyszámmal tervezett a támadás és védelem számára különböző hadi szerszámokat, melyeknek azonban nagyobb az eredetisége, mint használhatósága — a gyakorlati körök úgy látszik találmányaival soha sem törődtek — ugyancsak ő egyike az elsőknek, a ki megerősített helyek ostrománál az aláaknázást ajánlja, golyószórót és hátul tölthető ágyúkat ő tervezett először. Mint folyammérnök, jelentőségéből újabban vesztett, mert kitünt, hogy a neki tulajdonított nagy csatornaépítkezések Lombardiában és az azzal kapcsolatos nagy hydrotechnikai újítások jóval korábbi keletűek és Leonardónak legfeljebb csak mellékes része van e munkálatokban. Ezzel szemben áll az, hogy ilyen természetű építkezések számára terveket készített Cesena és Friuli számára, továbbá életének utolsó idejében Blois közelében épített csatornát, melynél első ízben alkalmazták a Franciaországban akkoriban még ismeretlen vízfogó-szekrényeket.

Szerzőnk művének súlypontja természetesen Leonardo művészeti tevékenységének tárgyalására esik, nem mintha lényének ez oldala volna jelentősebb

(mert ugyan ki akarná eldönteni, vajjon a művész, vagy a kutató volt-e nagyobb benne?) hanem az író saját speciális szakkörére való tekintettel. És itt is annyi megoldatlan kérdés merült fel előtte! Geniusának fejlődését kellett bemutatni, forrásukig kellett követni inspirációit, melyeknek egyes remekművei létezésüket köszönik, megmagyarázni, milyen hatást gyakorolt kialakításukra a változó környezet, melyben a művész élt, végül lehetőség szerint megállapítani alkotásainak időbeli sorrendjét és ennek alapján akár eddigi kritikai értékelésüket újabb bizonyítékokkal támogatni, akár a változott megállapításhoz képest őket újra értékelni. Hogy Müntz rendelkezett mindama sajátságokkal, melyek e nehéz feladat gyümölcsöző megoldásához szükségesek, azt korábbi műveinek ismerői jól tudták. Mindazon kiváló sajátságokat, melyek irodalmi egyéniségét jellemzik, ez utolsó, talán legjelentékenyebb művében még fokozottabb mértékben találjuk meg: a történésznek széles ismereteit, kiterjedt látókörét és találó ítélőképességét; a lelkiismeretes forráskutató alaposágát, a compiler hangyaszorgalmát, mely a tárgyára vonatkozó minden adatot kifürkész; a művészeti kritikus beható és biztos látását; a szép megnyilvánulása iránt való érzékét; a tárgyért való lelkesedést, melynek tüze az olvasó szívét, agyát is szükségképen áthevíti; és végül — a mi szintén nem utolsó tulajdonsága — stílusis készségét, formai izlését, mely az olvasó számára fejtegetéseit ott is élvezetessé teszi, a hol ez tárgyának természeténél fogva gyakran kanyargó utakon kénytelen haladni.

A szerző által nyújtott anyag gazdagságát e tekintetben még kevésbé meríthetjük ki ismertetésünk-

ben, mint tárgyának egyéb oldalait ; azzal kell megelégednünk, hogy a legfontosabb dolgokra rámutassunk és különösen azt emeljük ki, a mi az eddigi kutató-sokon felül a szerző saját tanulmányainak eredménye. Nem dicsérhetjük eléggé Müntz óvatosságát, melylyel az utolsó években oly sűrűn felmerült Leonardo-attribúciókat fogadja, a Louvrebán és az Uffiziben levő, az Angyali üdvözetet ábrázoló képektől és a berlini múzeum Feltámadásától elkezdve a müncheni képtárnak a Madonnát a szegfűvel ábrázoló képéig és a bécsi Liechtenstein-képtár női képmásáig. Emez ifjúkori műveinek meghatározásánál — ha ugyan egyáltalán tőle származnak — híjával vagyunk az e korból származó teljesen hiteles művének, s nagyon is hézagos ismereteink mellett hiányzik a szükséges összehasonlítási alap, hogy végleges ítéletet mondassunk akkori modoráról.

Ugyan ki akarná eldönteni, vajjon az egyik vagy másik szóbanlevő kép őtőle való-e, vagy valamelyik társától Verrocchio műhelyében, avagy magától a tanítómestertől és nem indokolt-e a legnagyobbfokú tartózkodás e tekintetben ? E tanulóévekből az egyetlen bizonyíték néhány rajz, mely részben keltezve van, részben nyersebb, Verrocchióra emlékeztető stílusánál fogva egykorúnak látszik amazokkal. A formai kezelés felett való uralma, a mesteri mintázás még nem olvad fel teljesen — mint későbbi műveinél kivétel nélkül — a lelki hangulat kifejezésében, kiváló művészettechnikai képességei még nem szolgálnak kizárólag eszközül a mély benső élet visszatükröztetésére : — a mester még nem fest a rajzónnal. Kezének ez isteni adománya azonban fényesen érvényesül az első nagyobb festményéhez készített terveken, a Királyok imadásán,

melyet a Firenze mellett levő scopetói San Donato szerzetesei rendeltek 1481-ben és a melynek sajnos, nem is teljes aláfestésű kartonját az Uffizi mint egyik legfőbb kincsét őrzi. Müntz volt az első, a kinek a műhöz tartozó vázlatok és tervek éveken át folytatott tanulmányozása alapján (melynek eredményét a szakörök a folyóiratokban megjelent czikkeiből már régebben ismerték) sikerült sorrend szerint való keletkezésüket levezetni. Az arra fordított szellemi munka mennyiségét az is bizonyítja, hogy a carton befejezése a 90-es évek közepére, ha nem későbbre esik. De a bámuló világ szemei elé eladdig el nem ért tökéletességű csodaművet állított! A compositio felett való föltétlen uralmát, a formák kérlelhetetlen igazságát, a világítási hatások visszaadását, a lelki kifejezés végtelen mélységét tekintve a művész teljes nagyságában áll előttünk s önmagát is alig lesz képes felülmúlni.

És a mi oly annyira lehetetlennek látszott, mégis sikerült neki életének főművében, a Santa Maria delle Grazie kolostor Utolsó vacsorájában „a mely hírnevét századokon át hirdette és noha régi szépségének és előkelőségének csak gyenge visszfénye maradt is meg, mégis mint szent árnyék vonul végig a világon és az emberek emlékezetében“. A művészi ihlet e remekével kapcsolatban a szerző rámutat arra az óriási haladásra, melylyel tárgyának feldolgozásában a mester összes elődeit túlhaladta, s a hozzászolgáló rajzok alapján, melyekhez még a compositióra és az egyes alakok lelki kifejezésére vonatkozó írásos feljegyzések is csatlakoznak, a festmény fokonkint, szinte szemünk előtt jön létre. A feladat itt azonban távolról sem volt oly bonyolódott, mint az Uffizi-beli

Királyok imadásánál. Az Utolsó vacsorához készített rajzok és tervek száma ugyanis megközelítőleg sem oly nagy és már korábbi kutatók e téren előkészítették számára a munkát: hiszen a mesternek éppen emez alkotásával foglalkoztak mindannyian leginkább (nem bocsáthatjuk meg szerzőnknek, hogy elmulasztotta közöttük Goethét felemlíteni). Igen nagy jelentőségű vizsgálódásának végső eredménye, melyből kitűnik, hogy a mester művének alakításánál a realismus majdnem hangsúlyozott köréből lassan-lassan emelkedik amaz eszményi régióba, melyet műve az emberi műalkotások összeségét tekintve páratlanul képvisel — a nélkül, hogy ezáltal elevenségéből és igazságából veszítene! A művész szívvel és lélekkel csüggött alkotásán éppen annyira, mint szellemével és phantasiájával.

Ugyanolyan alapos és érdekes módon ismerkedünk meg Leonardo többi festményének keletkezésével. Így a Madonnánál a sziklabarlangban, melyről most már egészen bizonyos, hogy csak később Milanóban és nem Firenzében jött létre, Müntz egészen határozottan és megdönthetetlen érvekkel száll síkra a Louvrebéli példány hitelességéért (nézetünk szerint teljes joggal) a londoni National-Gallery példányával szemben, mely valamelyik tanítványának utánezata. A Louvrebéli levő Madonna a gyermekkel és Szt. Annával sok tekintetben homályos keletkezési történetét és változatos sorsát neki sem sikerült teljesen földeríteni. Szerző hajlandó a londoni Akadémia cartonjának továbbfejlesztését látni benne (ez egyike ama néhány pontnak, melyben nem érthetünk véle teljesen egyet, mert részünkről ellenkezőleg a Louvrebéli kép motívumának mélyítését látjuk a londoni műben). A Louvre

Giocondája alkalmat ad neki, hogy szellemes kitérés-sel Leonardo női szépségideáljáról is szóljon. Behatóan tárgyalja a firenzei Signoria-palota számára készített, az Anghiari-csatát ábrázoló freskójának keletkezési történetét, melyről, néhány apró vázlattól eltekintve, a sors irigysége folytán nem maradt egyéb emlékünknél, mint Rubensnek híres rajza, mely a kép egyik részletét, a zászlóért küzdő négy lovaszt ábrázolja, természetesen a mester formanyelvére átfordítva. Szól még más festményeiről (az Eremitage Casa Litta-Madonnájáról, a római Sant' Onofrióban és a Milano melletti Vaprióban levő freskóiról, a Louvre Bacchusáról és Ker. Szt. Jánosáról, az ugyancsak ottani női arcképeről és még egyéb női képmásairól), melyeknek hitelessége nincs olyan határozottsággal megállapítva.

Ismertetésünk azonban máris túlhaladja a megengedett korlátot. Még csak néhány szót legyen szabad szólnunk a könyv külső alakjáról, melynek ív-nagysága, papírja, nyomása, typographiai elrendezése mindenben megfelel az előkelő kiadóczég hagyományainak. Nem érthetünk egészen egyet az illusztrációs anyag összeállításának módjával. Úgy érezzük, hogy vétség a kegyelet ellen, melylyel Leonardo geniusának nagysága iránt tartozunk, ha kéziratjainak lapjait darabokra forgácsoljuk (miként itt is előszeretettel történt), hogy egyes részekből csinosan odaillő kezdőbetű-díszítéseket, fejléczeket és záródíszeket nyerjünk. Azt kérjük továbbá, megengedhető-e ama rendelkezésre álló photomechanikai eljárások mellett, hogy eredeti vázlatokat rajzbeli vagy lithographiai úton reprodukáljanak? A Szt. Anna, a Gioconda és a Belle Ferronnière vajjon nem érdemelték-e volna meg, hogy silány fametszetek és egy kisméretű fénynyomat helyett

teljes lapnagyságú photogravure-ökben kerüljenek az olvasó szeme elé, ha már néhány tanítvány munkáját érdemesnek találták e kitüntetésre? Olyan illustratiók ellenben, melyekben az eredeti mű jellegéből annyira kivetkőzöttnek látszik, mint a *Vierge aux rochers*, vagy a milanói Ambrosianában levő állítólagos Bianca Maria Sforza-arczkép reproductiói, éppen olyan kevésbé méltók magukhoz a kiváló értékű művekhez, mint a kiadóczég tekintélyéhez. Végül a szép könyv előnyére lett volna, ha az Isabella d'Este Louvrebéli arczképe után készült nagyon rosszul sikerült camaïeu inkább egészen elmaradt volna.

Ippolito d'Este misekönyve az innsbrucki egyetemi könyvtárban.

H. Julius Hermann alapvető és szorgalmas tanulmányában, melyet az Esték ferrarai udvaránál művelt miniaturfestészetről írt (Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen des Österr. Kaiserhauses Bd. XXI. 1900, 117. és köv. l.), többek között egy újabban felfedezett címliáról, Ippolito d'Este misekönyvéről is megemlékezik. A könyvtár czédulakatalogusában ez mint tiroli Ferdinánd főherceg misekönyve szerepel, azonban az Este czímer és a bíborosi főveg származását azonnal elárulja. Szerző az Olaszországban keletkezett miniált kéziratok egyik legszebb példányának tartja. Ha I. Ercole breviariumát és I. Alfonso officiumát is hozzávesszük — mindkettő estei Ferencz Ferdinánd főherceg birtokában —, úgy e műfaj kiváló csoportja van előttünk. A misekönyv éppen olyan gazdagon van illusztrálva, mint a breviarium s az officiumot e tekintetben messze felülmúlja. Ezt a véleményt megerősítik az innsbrucki misekönyv miniaturlapjairól Hermann tanulmányában közreadott kitünő reproductiók. Miként Ercole breviariumánál, úgy itt is a készítő gondossága kiterjedt a lapszélek és initialék finom filigrán díszítéseire; a codexnek legnagyobb díszét teszik azonban a pompás miniatúrák, melyek közül a kézirat

végén néhány — sajnos — nem készült el, vagy éppen csak néhány vonással jelezve van. Ha a breviariummal összehasonlítjuk, úgy semmi kétségünk sem lehet az iránt, hogy készítését ugyanannak a három miniatornak kell tulajdonítanunk, a kiket már Campori is a breviarium készítői gyanánt kimutatott, Hermann pedig egész határozottsággal nekik tulajdonítja ezek: Matteo da Milano, Tommaso da Modena és Cesare dalle Vieze. Haláluk akadályozhatta meg a kevéssel a breviarum után keletkezett mű befejezését. A ferrarai czímer előfordulása alsó határképen az 1503-ik esztendőre utal, a mikor Ippolito a város érseki székét elfoglalta; ezen esztendő és a biboros 1520-ban történt halála közé eső időre tehető a misekönyv keletkezése; a szerző feltevése szerint nem sokkal Ercole halála, vagyis 1505 után készülhetett, mert a misekönyv — mint említettük — közel áll az ő breviariumához.

E felfedezésnél nem kevésbé érdekes a szerzőnek egy másik megállapítása. A zágrábi Tudományos és Művészeti Akadémia képtára 18 darab, kéziratból kivágott gyönyörű miniatúrát őriz. Ezeket a mult század 70-es éveiben Strossmayr püspök vásárolta Amalfiban s az Akadémiának ajándékozta őket. Hermann kimutatta, hogy a négy folio-miniatura Ercole breviariuma négy fejezetének címlapja volt, míg a többi 14 kisebb kép egykor I. Alfonso officiumába tartozott. Rosini ugyanis a zágrábi lapok közül kettőt a Pisában 1847-ben megjelent „Storia della pittura italiana“ cz. munkájában konturrajzban reprodukált; ezek egyike, a folio-lap, mint Ercole breviariumának címlapja, a másik mint Alfonso imakönyvének miniatúrája szerepel. Az említett codexekben pedig nem-

csak az egész lapot kitöltő valamennyi kép hiányzik, hanem azt is világosan észre lehet venni, hogy azokat kivágták; ehhez járul az is, hogy az egyes zágrábi miniaturák pendantjai a kézirat következő recto oldalán amellet bizonyítanak, hogy e miniaturák csakugyan oda tartozhattak. Rosini reproductiójában az officium miniaturájának lapszegélydíszítése teljesen megfelel a főntebb említett pendantul szolgált recto-oldalakénak, melyek a miniaturák most üres helyei után következnek (a zágrábi 14 eredeti lapnak szélei le vannak vágva). Minthogy a két codex 1859-ben került Modenából Bécsbe, ebből következik, hogy a 18 zágrábi miniaturlapot 1847 és a 70-es évek között, valószínűleg azonban már 1847 és 1859 között lopták el belőlük.

Végül a szerző I. Ercole herceg zenekarának choraléját, mely a modenai estei könyvtárban van (Cod. lat. M J) Cristoforo de Predis művének tartja: ez ugyanis feltűnő módon egyezik a Monte Sacrón Varese mellett őrzött 1476-ból keltezett missaléjával. A mester eddig ismert hiteles műveinek száma ezzel ötre emelkedik. (V. ö. Repertorium f. Kunstwissenschaft XIX, 246.)

Petrarca és a művészet.

Általánosan ismeretes az az üdvösnek éppen nem mondható hatás, melyet a renaissance sokoldalú kezdeményezője, Petrarca költői alkotásaival századokon át egészen napjainkig az utána következő költői nemzedékre a lyrai költészet terén Olaszországban gyakorolt volt —, hiszen még csak alig egy emberöltővel ezelőtt is Giosuè Carducci szükségesnek tartotta a költő utolsó vérszegény leszármazójának műveit „Juvenilia“ című kötete néhány versében maró gúnynyal ostorozni. Petrarca költői alkotásainak a művészetre való hatását ellenben — ha a beavatottak szűk körétől eltekintünk — napjainkig nagyon kevésbé ismerték. Inkább alkalmilag, más összefüggésben hangzott el egy-egy méltatás, az érdekes thema rendszeres és kimerítő feldolgozása a szakirodalomból eddig hiányzott.

Ezt a hézagot pótolja most munkájával két francia kutató, a kiknek neve művészettudományi téren hazájuk határain túl is kitűnő hangzású.¹ Ezek egyikéről nem kell sok szót vesztegetnünk: e lap olvasói

¹ *Prince d'Essling et Eugène Müntz: Petrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits.* Paris, Gazette des Beaux-Arts. 1902. Kis folio, VIII + 290 l., 21 heliogravure táblával és 191 szövegillusztrációval.

Eugène Müntznek nagyszámú, részben okmányokon alapuló, részben monographiai vagy általánosan összefoglaló műveiről kellőleg tájékozódhattak amaz ismertetések révén, melyek róluk e hasábokon megjelentek. Munkatársát, a duc de Rivolit bibliophil körökben szintén nagyon jól ismerik értékes, szakszerű tanulmányai, főképen azonban kimerítő „Bibliographie des Livres à figures vénitiens“ (Paris, 1889) című munkája révén. Két ily hivatott erőnek közreműködése a feladat megoldásánál már előre kedvező eredménnyel kecsegtethet, annál is inkább, mivel a herczeg bőkezősége folytán anyagi tekintetben minden korlátozás megszűnt. A díszes kiállítású kitünő munka nagy nyereség a művészeti irodalomra nézve. Csak a szakember fogja teljesen méltányolhatni, mily kitartó, szorgalmas munkára volt szükség egyrészt az alapul szolgáló irodalmi művek — Petrarca összes műveinek — áttanulmányozásához, másrészt az általuk létrejött művészeti alkotások kikutatásához, méltatásához, leírásához, hogy a munka megüsse a tudományos mértéket. Úgy hisszük, nem végzünk felesleges munkát, ha — tekintve a tárgy érdekességét — kutatásaiknak eredményét az alábbiakban széles körök számára hozzáférhetővé tesszük.

Petrarcának a képzőművészetre való hatása ugyan főképen halála után vált érezhetővé, azonban bizonyíték van arra, hogy még életében egyéni befolyása is érvényesült ez irányban. A tudós élénk érdeklődése minden iránt, a mi a classikai ókorra, tehát annak művészetére is vonatkozott, volt ennek a tulajdonképeni indítóoka, s minthogy korának művészeivel, köztük a legkiválóbbak egyikével, Simone di Martinóval (vagy mint hibásan mondani szokták: Simone

Memmivel), a ki a költővel együtt Avignonban tartózkodott, személyes ismeretségben állott, ez is tevékenységre sarkalta. Petrarca felismerte Simone művészetének jelentőségét s két sonettben énekelte meg a mestert; a festő viszont Petrarca kedvelt szerzőjének, Vergiliusnak kéziratát, mely a költő tulajdonában volt, pompás miniatur címlappal ékesítette. A sonettet és a miniaturt, melyet Petrarca saját kézírású versével hitelesített, a milanoi Ambrosianában még ma is megcsodálhatjuk. A művész másik műve, melynek elkészítésére a költő buzdította, az avignoni székesegyház Szent Györgyöt ábrázoló freskója; itt a művész a lovag képében barátját, a királyleány vonásaiban imádott Lauráját ábrázolta; ez a festmény a mult század elején — sajnos — tönkrement.

A történetírás Petrarcanak Rienzihez való viszonyát régóta tisztázta, arról azonban nem tudott, hogy a néptribun megbízásából készült egyik műalkotás közvetlenül a költő sugalmazására jött létre. Ez az a freskó, melyet Rienzi a Capitolium számára festetett és a melyen Róma mint kétségbeesett özvegy volt ábrázolva, a ki viharos, hullámzó tengeren hajózik törött kormányú hajóján; a hullámokat vérengző vadállatok fogják körül és az ezek alatt alkalmazott feliratok szerint a bárók, tanácsosaik, hozzátartozóik és pártbíveik voltak értendőek. Nos, Petrarca XII. Benedekhez intézett verses levelében, továbbá IV. Károlyhoz írt levelében és a Rienzihez írt hatalmas canzonében ugyanígy személyesítette meg Rómát, annak ellenségeit és megrontóit.

A költőfejedelem személyes behatása alatt az észak-olaszországi udvaroknál való ismételt huzamos tartózkodása alkalmával számos műalkotás jött létre.

Így, midőn a milánói hercegi kastély egy falképéről értesülünk, mely a „Vana Gloriát“ ábrázolja ókori és középkori hősoktól környezve, lehetetlen, hogy a költő egyik „Trionfo“-jára ne gondoljunk; arról is tudomásunk van, hogy Jacopo Avanzi, a XIV. századbéli veronai festőiskola legkiválóbb művésze, a della Scala kastélyban a „Trionfi“ közül kettőt megfestett és hogy e festményeket egy századdal később a művészet egy másik nagymestere, Andrea Mantegna, megcsodálta; tudjuk, hogy Petrarca egyenes közreműködésével jött létre a padovai Carrara-palota termeinek egyikében a római hősök arczképcsarnoka s ehhez „De viris illustribus“ czímű művében írt történeti magyarázatot, melyet halála után tanítványa, Lombardo della Seta fejezett be.¹

Petrarca életének utolsó éveiben egész sereg másolót és miniatort foglalkoztatott, hogy velük könyvtára számára a classikusok műveiből másolatokat készíttessen, így feltehető, hogy művészi díszítésüknél is alkalmasint érvényesítette befolyását. A szerzők bizonyítékokat is hoznak fel erre nézve, a „De viris illustribus“ czímű munka címlapjánál, melyen a Hír-név diadala van ábrázolva, valamint a párisi Bibliothèque Nationale és a vatikáni könyvtár néhány más kézirat-miniaturjánál, melyek egykor — mint az kétségtelenül be van bizonyítva — Pierre de Nochal, a nagy régiségkedvelő gyűjteményéhez tartoztak. És

¹ A darmstadti könyvtárban J. v. Schlosser megtalálta e rég elpusztult festmények utánzatát, Petrarca életrajzainak miniaturokkal díszített olasz fordításában, a XV. század elejéről. Lásd szép tanulmányát: „Ein veronesisches Bilderbuch“ Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XVI.

Petrarca művészszeretetére nézve van-e meghatóbb bizonyíték, mint végrendeletének ama szavai, melyekkel Giotto egyik Madonna-képét Padova urának, Francesco Carrarának hagyományozta: „A hozzá nem értők nem képesek e festmény szépségét felfogni, ellenben a művészet mestereit csodálattal tölti el. A szent Szűz Anya járjon közbe isteni fiánál, az én parancsolóm, Padovai hatalmas urának érdekében.“

Könyvüknek második fejezetében a szerzők Petrarca és Laura ikonographiájával foglalkoznak, a mely tudvalevőleg igen bizonytalan volt eddig. Száznál több, a XIV—XVI. századból való képet, miniaturt, szobrot hiteles képmásaiknak tartottak eddig, noha olyannyira eltérők voltak egymás között, hogy az elfogulatlan szem ezt rögtön észrevehette. Sajnos, egy sem maradt fenn amaz arczképekből, melyeknek hitelességét egykorú, vagy valamivel későbbi írott források megállapítják. A még fennmaradt arczképek, különösen a kézirat-miniaturák lelkiismeretes áttanulmányozása szerzőinket arra a megállapításra vezette, hogy a költőnek valószínűleg leghívebb képmását a „De viris illustribus“-nak a párisi Bibl. Nationaleban levő kéziratát díszítő tusrajza tartotta fenn. A kézirat másolásával Lombardo della Seta Petrarca halála után négy évvel készült el. A mű származása tanuskodik annak hitelessége mellett; ezt támogatja még két más arczkép — az egyik közülük miniatur a vatikáni könyvtárban, a másik táblakép az avignoni múzeumban — a melyeken Petrarca vonásai teljesen hasonlóan vannak ábrázolva. Egy miniatur háromnegyed nézetben — az előbbieket profilképek — azáltal nyer különös érdekességet, hogy a párisi Bibliothèque Nationale „Liber rerum memorandarum“ czímű kéziratá-

nak egyik initialéjául szolgál és a kézirat széle a költő sajátkezű jegyzeteivel van ellátva; ez is egyezik a profilképekkel. Ezzel szemben Petrarca és Laura a firenzei Laurentiana-könyvtár egyik codexében levő híres kettős miniaturjának hitelességét lényegesen csökkenti az a körülmény, hogy már a XV. századból származik. Petrarca többi arczképét a szerzők alapos okoknál fogva képzeleti ábrázolásoknak tartják és ezért felesleges, hogy róluk itt megemlékezzünk.

Még rosszabbul állunk Laura arczképeinek hitelessége dolgában. A költő néhány benső barátját, köztük Simone Memmit leszámítva, a ki arczképét megfestette, Laurát oly kevesen ismerték, hogy kortársai személyéről, családjáról, sorsáról semmiféle feljegyzést sem hagyhattak hátra. Száz évvel Petrarca halála után, Vergilius fentemlített kéziratában a költő egy jegyzetere akadtak rá, a mely felfedte titkát az utókor számára! Laura miniatur arczképével, melyet Memmi festett, nekünk, szerencsés epigonoknak talán hasonló meglepetésben lesz még résziünk, mert lehetséges, hogy a költő által bírt kéziratok valamelyikében rejtőzik. Mérhetetlen értéke volna a felfedezésnek, mert mindaz, a mit földi megjelenéséről eddig bírunk, nem tarthat számot hitelességre.

A harmadik fejezetben elérkeznek a szerzők kutatásuk tulajdonképeni mezejére. Ezek Petrarca költeményeinek illusztrációi, a „Trionfi“ kivételével. Itt mindjárt csodálatosnak találjuk, mily kevéssé izgatta a „canzoniere“ a képzőművészek phantasiáját, bár sonettjei és canzonei telve vannak plasztikus képekkel és hasonlatokkal, a melyek szinte vágynak arra, hogy a szó birodalmából a festészet világába tétessenek át.

A szokásos széldíszítésekén és initialékon kívül az illuminatorok legfeljebb Daphne ábrázolásáig merészkednek, a mint Apollo elől menekülve babérfává változik át; e motivumot inkább a Laura nevére történő czélzás kedvéért választották mint azokért az előnyökért, melyeket festői ábrázolása nyújtott. Fentebb már szólottunk azokról a jelentékenyebb monumentális festményekről, melyeket a „Viri illustres“ ihlettek meg, csak még néhány miniatur-kéziratot kell hozzájuk vennünk.

Petrarca „Africa“ című hőskölteménye, bár festői képekben nagyon gazdag, egyetlen művészt sem izgatótt. Ezzel szemben a költőnek azon műve, mely ily képekben a legszegényebb, csodálatos módon a legtöbb művészt ösztökélte munkára, a „Trionfi“ kivételével! A „De remediis utriusque fortunae“ című traktatójának zavaros képei — mert arról van szó — az olasz művészeknek a világosság iránt való érzékét teljesen hidegen hagyták és illusztrációit kizárólag az Alpokon túl levő művészetnek köszönhette. Elsősorban a francia miniaturisták és metszők találtak benne gazdag anyagot, ehhez nem kevésbé hozzájárult az is, hogy Nicolas Oresme korán lefordította a művet francziára, s azt V. Károly királynak ajánlotta. Néhány jelentéktelen kéziraton kívül említjük meg itt a XII. Lajos számára készült nagy, egész oldalt kitevő miniaturákat a párisi Bibliothèque Nationale-ban. Ismeretlen szerzőjük a szöveget töle telhetőleg követni igyekeznek; a dialogusok szereplőit a jelenetekben egymásután, mintegy rhythmikus sorrendben lépteti fel, de önkényesen, saját képzeletéből vett alakokkal egészíti ki őket, ilyenek: az érzékiség, erőszakosság, csalás, gyász, szegénység, betegség,

gyengeség, fősvénység, kevélység, kétség, kétségbeesés. A jelenetek, a compositio, a pompás korhű costumök és a tájképi háttér folytán művészi jelentőség dolgában tárgyukat túlhaladó mértékben érvényesülnek. Ugyancsak a XVI. század elejéről származik egy ugyanazon könyvtárban levő másik kézirat, a mely ugyan nyugodtabb, stilizáltabb fel fogásra törekszik, de művészeti szempontból korántsem olyan jelentékeny: miniaturjai technikai szempontból ugyan kiváló tökéletességűek, azonban nincs meg rajtuk a valódi tehetség bélyege. Mindazonáltal még mindig jobbak mint a francia metszőknek ugyanazon tárgyak után készült illusztrációi. Valamennyit felülmúlja azonban az 1532-ben Augsburgban Heinrich Steynernél német átdolgozásban megjelent Petrarca-féle trattato gazdag illustratio-díszének szerzője, akár Hans Burckmair az, akár az ő köréből való művész. A metszetek összes száma 259 és a költő egyetlen művét sem illusztrálták oly gazdagon azelőtt. A mi a technikai kivitel, papírt, metszést, nyomást illeti, sajnos, nem felelnek meg a compositiók művészi jeleségének, a melyek a nevezett nagy német renaissance-mester tehetségének tetőpontján állanak.

Könyvünk további három fejezete a „Trionfi“-val foglalkozik és azt vizsgálja, minő képzőművészeti alkotásoknak szolgáltatott tárgyat; ez a rész a mű egész terjedelmének körülbelül kétharmadát teszi. Petrarca költői alkotásai közül a művészek alakító képességét egyik sem lelkesítette oly mértékben mint a költő hattyúdala: a hat diadal. Több mint másfélszáz műalkotást ismerünk: festményt, üvegfestményt, faliszőnyeget, miniaturt, metszetet, továbbá márvány-, bronz-, és elefántcsont-művet, melyeknek a költemény tárgyul

szolgált — minthogy valamennyi hat-hat compositióból áll, ez több száz műalkotást jelent. Majdnem három századon át a legkülönbözőbb művészek törekedtek a festői tárgynak minden oldalát megragadni; munkájuk eredménye reánk, utódokra nézve már csak azért is érdekes, mert belőlük annyi nemzedék fel fogásának, alakító erejének irányait, tendenciáit ismerjük meg a legkülönbözőbb szempontokból. Azonban egy lényeges pontban valamennyi eltér költői mintaképétől: míg ez — bizonyára antik diadalmenetek leírásai és ábrázolásai után indulva — csupán Ámort vonultatja fel négy ló által húzott diadalszekéren, a „Trionfi“ első énekében, addig az ábrázoló művészek kezdettől fogva következetesen alkalmazták ezt a motivumot mind a hat éneknél. Szerzőink felvetik a kérdést, vajjon ennek okát nem a költeményhez készült valamelyik (ismeretlen) commentárban kell-e keresnünk, a melyben először fordult elő e változtatás s az ábrázoló művészek utóbb valamennyien követték —, ezt a feltevést azonban csakhamar elejtik, s az eredeti szövegtől való eltérést egy nagy művész alapvető munkájával akarják magyarázni, melyet az utána jövők századokon át követtek a nélkül, hogy az inspiratio forrásához, magához Petrarcahoz fordultak volna. De vajjon ki volt ez a kezdeményező és műve merre volt található?

Egy bizonyos: nem ismerünk a „Trionfi“ után készült olyan illuzstratiót, mely a XV. századnál korábbi volna. Csakis írott forrásokból értesülünk a „Trionfo della Fama“ után készült, e korból való faliszőnyegekről; továbbá a „Viri illustres“ három kéziratában (Párisban és Darmstadtban) három miniatúrt bírnak a trecento végéről, a melyek mintegy elő-

játékai a később annyira elterjedt ábrázolásoknak. A quattrocentóval azután a megindult folyam teljes erővel kitör. Számos, a költeményben elő nem forduló motívumot vesznek fel, megörökítik az ünnepségeket kedvelő korszak felvonulásait, látványos pompáit. Másrésztől antik minták, nevezetesen domborművek hatása marad mértékadó mind a compositióban, mind a nagyszámú részletelnél, azzal a különbséggel, hogy szigorúan epikai elrendezésük a költemény szellemének és a kor ösztönszerű művészi érzésének megfelelőleg drámai elevenségűvé változik, helylyel-közzel véres kézitusává alacsonyodik. A „Roman de la rose“ reminiscentiái Orcagnának, a pisai Campo Santóban levő freskóiból kölcsönvett motívumokkal váltakoznak. A sienai Bernardo Illicinónak 1475-ből való commentárja a képes ábrázolásnak új irányt ad, különösen a mi a francia művészek nagyszámú miniaturjait illeti (a kiknek számára műve majdnem egyidejű fordításban hozzáférhetővé vált); figyelmüket nem a „Trionfi“ lényegére koncentrálják, hanem a helyett az allegorikus főalak mellé kíséretül adott hősök és hősnők életrajzát festik.

Az itt tekintetbe jövő legkiválóbb műalkotások bemutatását és méltánylását lehetetlen nyomon követnünk; meg kell elégednünk azzal, hogy futólag jelezzük őket. Olaszországban már korán találkozunk a „Trionfi“-ból vett festett ábrázolásokkal a menyasszonyi ládákön (cassoni) és felszolgáló tálczákon (deschi da parto) melyekkel gyermekágyas asszonyoknak az eledelüket átnyujtották; a thema mindenképen megfelelt, egyrészt kielégítette az újdonságkedvelők vágyát, másrészt bölcs és erényes tanításokat terjesztett. Andrea Vanninak a sienai aka-

démiában levő négy festménye, melyek a szerelem, szemérmetség, halál és dicsőség diadalát ábrázolják a legrégebb példák erre nézve — ha mesterüknek halálozási éve, 1414, hiteles.¹

A torinói gyűjteménynek a szemérmetség diadalát ábrázoló kis képe valóságos gyöngy közöttük, conceptiójának bájával és kivitelének finomságával; a festményt eddig Botticellinek tulajdonították, azonban valószínűleg tanítványától, Antonio del Sellaiótól ered, akinek művészi egyéniségét csak legutóbb hozta megértésünkhöz közelebb dr. Mackowsky. A cassone-kép legremekebb példánya azonban a South-Kensington múzeumban van, az eredeti menyasszonyi ládával együtt; a szerelem, szemérmetség és halál diadala van itt *egy* képben egyesítve; mint e műfajhoz tartozó számos más példányt, ezt is — közelebbi ok nélkül — Dello Dellinek tulajdonítják, a kit Vasari szerint, mint bútor- és costumefestőt a XV. század elején nagyon kedveltek. Idetartozó műveket nagy számmal őriznek még az olasz-, francia- angolországi nyilvános és magángyűjtemények és néhány németországi gyűjtemény is (mainzi és düsseldorf-i múzeumok); néhány, a legjelentékenyebb darabok közül nemrég az oceánon túl vándorolt (négy táblakép Pesellinótól Mrs. Gardner-nél Bostonban, egy felszolgáló-tálca a Jarves-gyűjteményben, New-Havenben).

Kisebb számban történik említés egyéb festményekről. Matteo Pasti, az ismert veronai medailleur által Piero de' Medici számára készített hajlott felü-

¹ Nem lehet semmi kétség az iránt, hogy tényleg Vanni-tól valók — bár szerzőink úgy látszik kételkednek benne. A táblák egyikén levő Vanni-aláírás hitelességéről csak nemrég volt alkalmunk a helyszínen meggyőződni.

letű kályhaellenző, mely az Uffiziben van, viseli a legkorábbi évszámot (1441); a szerelem, dicsőség, halál és istenség diadala van reáfestve, a rómaiak diadalmeneteinek epikus szellemében van komponálva, művészi tekintetben azonban nem nagyon kiváló. Sokkal jelentékenyebb ebből a szempontból a fentebb említett Sellaiónak négy bájos ábrázolása, mely Bandini XVIII. századbeli hírneves bibliographus, a Firenze és Fiesole között félúton fekvő kedves kis S. Ansano-templom kegyura által létesített múzeumban van elhelyezve, úgyszintén Lorenzo Costa némileg zavaros faliképei a bolognai S. Giacomo Maggiore-templom Bentivoglio-kápolnájában.

Mellőznünk kell az Olaszországon kívül egyéb múzeumokban levő művek említését, hogy figyelmünket a kéziratok miniaturjai felé fordítsuk, ez a műfaj aknázta ki ugyanis legbehatóbban a szóbanlevő tárgyat. Különösen a firenzei könyvillustorok karolták fel nagy előszeretettel, hiszen még ma is legalább húsz „Trionfi“-ábrázolással díszített kéziratot ismerünk. Miként a többi miniaturisták, úgy ők sem ragaszkodnak Petrarca eredeti szövegéhez, hanem mint már fentebb megjegyeztük, meglehetősen önállóan és függetlenül járnak el. Számos esetben ki lehet mutatni, hogy metszetek után dolgoztak és nem riadnak vissza attól sem, hogy cassone-képeknek egyes részleteit utánozzák. Az idetartozó legrégibb codexek egyikét, a firenzei Ricardiana miniaturjait jogtalanul tulajdonították Benozzo Gozzolinak, egy másikat, valószínűleg ugyanattól a festőtől származót, a Laurentiana őrzi — ez a legkorábbi keletű, minden diadalképet több jelenetre oszt s ebben később a cinquecento művészei nagy mértékben utánozták. Mások a

firenzei, sienai, parmai, modenai, velencei nemzeti könyvtárakban vannak. A quattrocento végéről származó, ugyancsak firenzei eredetű codexet a milánói Trivulziana őriz, mely arról nevezetes, hogy a „Trionfi” teljes sorozatán kívül címlapján Petrarcat ábrázolja, a mint szűk czellájában egy kéziratban dolgozik, lábainál egy macska és kedvelt mandolinja hever (a költő mint ismeretes, nagy barátja volt a zenének). A párisi könyvtár öt codexek közül kiválik végtelenül gratiosus miniaturjai által az, a melyet A. Sinibaldi 1475-ben a legfinomabb szemcséjű olasz pergamentre írt. A madridi könyvtár két kézírata is a maga nemében csodálatraméltó. Az egyik Urbinóból származik és Ercole da Volterra írta; ennek négy „diadal”-képe az összes eddigi ábrázolásoktól eltér: a különböző istenségek áldozatai, tisztelői és hódolói nem frizszerűleg kísérő menetben követik a diadalszekeret, hanem különböző magasságban és csoportokba, fülkébe rendezve állanak ezen. A másik kéziratnak majdnem mikroskopikusan kicsiny miniaturjai viszont jeleneteik és lapszeldíszítésük végtelenül finom kivitele által tűnnek ki.

Petrarca költői allegóriáinak terjesztésében nemcsak a könyvillustátorok, hanem a réz- és fametszők is nem csekély buzgalmat fejtettek ki, már a XV-ik században. A rézmetszetek részben ikonographiai, részben stilistikai szempontból érdemelnek figyelmet. A hat „Trionfo”-nak legrégebbi rézmetszetű ábrázolásai a bécsi Albertinában vannak, firenzei származásúak és a planéták mesterére emlékeztetnek. E compositiók sok helyen inkább a készítő jóakarataról mint tehetségéről tanuskodnak. Egészen ellenkező megítélés alá esik a British Museum híres sorozata, melyet a kö-

vetkező nevekkel hoznak kapcsolatba: Nicoletto da Modena, Cosimo Roselli, Fra Filippo Lippi, Baccio Baldini. Bizonyos, hogy szerzőjét a XIV. század elejéről való legszellemesebb és legfinomabb firenzei metszők között kell keresnünk. Tehetsége inkább a lyrai mint a drámai irány felé hajlik, ehhez képest az angyalok és szüzek kórusában a legnagyobb báj, a leggyengédebb költészet nyilvánul.

A fametszés csak későn kezdett foglalkozni a szóbanlevő tárgygyal. A Trionfo legrégebb fametszetű kiadása 1488-ban Velenczében, Bern. da Novaránál jelent meg. Compositiói eredetiségüknél fogva vonzóak és valamennyi eddig ismert változattól különböznek. A Pietro Veronesenél Velenczében 1490-ben megjelent kiadás vignettái mozgalmasabbak, ügyesebb kivitelűek, eredetiség dolgában azonban kívánnivalót hagynak: minduntalan találkozunk benne olyan motívumokkal, melyek főbb vonásaikban a British Museumban levő metszetsorozatból vannak kölcsönözve. Ugyanez áll az 1499-iki firenzei kiadásról, melynek utolsó három fametszete szintén a már fentebb említett firenzei metszetsorozat után készült.

A „Trionfi“ képes ábrázolásai között számbelileg és jelentőségre nézve az elefántcsont domborművek vannak első helyen. Felfogásban itt nem olyan nagy a változatosság: valamennyit közös típusra lehet visszavezetni; a Gonzagák tulajdonából származó, jelenleg a grácsi székesegyházban őrzött két ereklyetartó a leginkább figyelemreméltó mű e nemben. Szerzőjük, a ki a XIV. század végén élhetett Észak-Olaszországban, nem volt kiváló művész, mégis számtalan követője akadt, a kiknek munkái majdnem kivétel nélkül ugyanazon mintára és ugyanazon műhelyre utal-

nak. (Elefántcsont domborművek a Louvreban, a firenzei Nemzeti Múzeumban, a Malcolm-, Cook-, Keglevich-gyűjteményben, bronz-domborművek a Louvreban.)

A cinquecento művészetében a „Trionfo“ képes ábrázolásai tekintetében változás áll be. Míg eddig Olaszországé volt az oroszlánrész a szóbanlevő műalkotások terén, addig most az Alpokon túli művészet, elsősorban a francia lép előtérbe. Igaz ugyan, hogy Olaszország néhány mesterművet ad, a milyen Signorellinek a londoni National Gallery-ben levő „Szemérmetség diadala“ című műve, Bonifazónak hat képből álló sorozata Bécsben és Weimarban; ezzel szemben ellanyhul a miniatur ábrázolás, leszámítva azt a néhány igen jelentékeny kivételt (a madridi és kasseli könyvtárakban), a mely a renaissance művészetének teljes báját tetőpontján mutatja be. A sokszorosító művészetek a kedvelt themát éppen úgy művelik mint azelőtt, sajnos azonban, alkotásaik tömege fordított arányban áll értékükhöz. A „Trionfi“ Velenczében megjelent nagyszámú kiadásaiban csak elvétve akad egy-egy kiválóbb compositio, így például a Giolito-kiadás fametszetei 1543-ból és a Pederzanóé 1549-ből.

Franciaországban a Trionfi-illusztrálás már a század elején erős lendületet vesz. Minden valószínűség szerint olasz metszettek adták ehhez a lökést; azonban a művészek alkotásaikat új szellemmel tudták telíteni mind a compositióban, mind gazdag jelenezésükben. [Már fentebb rámutattunk arra a befolyásra, melyet Illicino commentárja e változás tekintetében előidézett. A legkorábbi idetartozó mű az ertyi templomnak 1502-ben készült üvegfestményei: egy derék vidéki mester tárja itt elénk mondandóit,

inkább félszeg, sőt komikus, mint érdekes módon, Petrarca költeményéről, melyet csak egészen felületesen ismerhetett. Jóval nagyobb jelentőségűek a faliszőnyeg-ábrázolatok, melyekből hat különböző sorozatot ismerünk (Hampton-Court, South-Kensington Museum, Bécs, Madrid, Berlin és Vatikán). Nagytehetségű művészek tervezhették ezeket: a túlon túl elcsépelet témát új, eredeti oldalról fogták fel és lendülettel adták vissza. Majd az elbeszélő, majd pedig inkább a synthetizáló formának adnak előnyt; egyesek szellemes és brilláns symbolumokba foglalják össze a cselekményt, mások a hősök és hősnőkből egész felvonulásokat rendeznek, vagy többé-kevésbé sentimentális episodokat, kedves vagy sikamlós jeleneteket tárnak szemeink elé. E nagyobbára brüsszeli műhelyekben szőtt szőnyegek pompájával és változatosságával a miniaturák győzelmesen kiállják a versenyt. A gondolati kialakításnak adják az előnyt és — a nélkül, hogy a hagyományos jelenetezéssel teljesen szakítanának — elsőrendű festői hatású motívumok egész sorával egészítik ki azt. A párisi könyvtárakban őrzött öt codex közül — melyek valamennyije remekmű — a Bibliothèque de l'Arsénalban levő, Godefroy de Batave által díszített példányé a babér. Miniaturjaiban a kis méret daczára tűz és szellem lobog. Báj, finomság, frissesség dolgában felülmúlhatatlan, a felfogás költőiségét a csodával határos kidolgozás a leghatásosabban emeli. A művész nem arra törekszik, hogy a költeményt mélyebben magyarázza, csupán szórakoztató, festői jeleneteket akar nyújtani és ebben kiválóan megállja helyét.

Mellőznünk kell a réz- és fametszők nagyszámú alkotásait, hogy a XVII. századbeli „Trionfi“ ábrázo-

lásokról is néhány szóval megemlékezessünk: így a Hôtel Bourghéroulde-on Rouenben, egy caën-i házon és Caën környékén levő másik házon elhelyezett domborművekről. Végül nem hagyhatjuk említés nélkül a német rézmetsző művészet XVI. századbeli mester-művét, mely ha nem is teljesen egyenrangú testvére a cinquecento amaz alkotásának, melyről fentebb szó-lottunk, mégis méltóan foglal helyet mellette: ez a nürnbergi Georg Pencznek hat metszete. Egy francia szobrász: Jacques Sarazin adott utoljára plastikai ki-fejezést Petrarca művének: 1663-ban Condé herceg sírkápolnája részére készített négy bronz dombormű-vön a „Trionfi“ négy jelenetét ábrázolta: ezek jelen-leg a Chantilly-i kastélyban vannak. Azóta az alle-goriák teljesen idegenszerűekké váltak számunkra s nem akadt művészkéz, a mely foglalkozott volna velük. Petrarca hatalmas előfutárjának erőteljes visióival szemben a helyzet egészen másképen alakult: ezek a legnagyobb mesterek képzeletét egészen napjainkig újabb és újabb alkotásokra ösztönözték.

A Sixtus-kápolna.¹

Alábbi sorainkban a német kormány kezdeményezésére és a birodalmi gyűlés bőkezűségéből létrehozott nagyszabású munkának első kötetével óhajtunk foglalkozni. A mű megjelenése fényes tanubizonysága annak az önzetlen és áldozatkész szellemnek, a mely az állami kormányzat e két főtényezőjét áthatja, midőn a művészet és tudomány feladatainak előmozdításáról van szó. Olvasóink e lap hasábjain annak idején megjelent közlés² révén már értesültek a vállalkozás eredetéről, így tehát azonnal áttérhetünk az előttünk fekvő kiadvány ismertetésére.

A belügyi kormányzat, melynek hatáskörébe utalták a vállalatot, a föladat megoldását arra a fiatal műtörténészre bízta, a kit e lap olvasói szép és tartalmas cikkei révén évek óta jól ismernek. Több mint tíz esztendeje élvén Rómában, előszeretettel tanulmányozta azt az emléket, melylyel mától fogva nevét tartósan összekapcsolta, mikor még legtávolabbról

¹ *Die Sixtinische Kapelle*, herausg. von Ernst Steinmann. Erster Band. Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV. München, Fr. Bruckmanns Verlagsanstalt. 1901. XIX+710 l., nagy 4^o, 260 szövegábrával és 34 foliomelléklettel.

² Beilage zur Allg. Zeitung 1898 nov. 16, a „Mittheilungen és Nachrichten“ rovatban.

sem remélhette, hogy tanulmányait egykor olyan formában értékesítheti majd a tudomány javára, miként az a jelen esetben osztályrészeül jutott. Ezúttal a kiadvány első kötetének megjelenése alkalmával fényesen beigazolódtott, hogy a feladat megoldásához a leginkább arra hivatott erőt sikerült megnyerni.

Hogy azonban a szerző munkája a vele szemben támasztott követelményeknek megfelelhessen, mindenekelőtt alkalmat kellett neki adni, hogy a múzeumokban és gyűjteményekben még annyira elrejtett műalkotásokhoz is hozzáférhessen s azokat kellőképen méltathassa, továbbá a legtávolabb fekvő irodalmi és oklevélforrásokat kikutathassa. Azután módot kellett neki nyújtani a terjedelmes anyag olyan alapos feldolgozására hogy azok az eredmények, melyeket a feladat rendkívülisége ígért, teljes mértékben lesűrhetők legyenek. A birodalmi kormány bőkezűsége biztosította ezt a szerző részére, a német követség pedig, valahányszor módjában állott, mindig buzgón igyekezett érdekében a pápai széknél közbenjárni. A szerző ismételten hálásan ismeri el ezt, s ugyancsak az őszinte köszönet érzelmeivel emlékszik meg arról a megértő támogatásról, melylyel magában a Vatikánban, első sorban a könyvtár és levéltár, a tudomány e két páratlan kincsébányája vezetőségénél találkozott.

A szerző így tanulmányainak tárgyába éveken át teljesen beleélte magát és fáradságtalanul kutató szorgalmával, melyet széleskörű tudása, különösen theologiai téren, lényegesen támogatott, a legparányibb részletekbe, a festmények legrejtettebb vonatkozásaiba is szeretettel mélyedhetett el; pontos ismeretével a tárgyával kapcsolatban álló egész forrásanyagnak, melyből közvetve, vagy közvetlenül bármiféle felvilágosítást

nyerhetett akár tárgyi, akár tartalmi tekintetben, témájával tökéletesen megbarátkozhatott. Mindez csak javára szolgált munkájának, úgy hogy azt minden szempontból véglegesnek kell tekintenünk.

A mű kiadásával megbízott cég ezúttal is hű maradt hírnevéhez. Nagyszabású, mind a tudományos, mind az anyagi előállítás követelményeinek tökéletesen megfelelő kiadványainak koszorújába újabb pompás, illatos virágot fűzött. A szöveget tartalmazó testes kötet nyomás és kivitel tekintetében valóságos typographiai remek s a külföld minden hasonló termékével bátran felveheti a versenyt. Az illusztrációk — néhány egész lényegtelen kivételtől eltekintve — külön e célra készült rajzok és eredeti fényképek alapján jöttek létre, melyekhez a felvételeket Domenico Anderson, az ismert római cég gyakran jelentékeny nehézségekkel küzdve készítette, és amelyeknél — ezt külön kell hangsúlyoznunk — a reproductio alkalmával minden retouche-t mellőztek. Míg a foliotáblák a kápolna festményeit és egyéb díszítményeit egészükben mutatják, a szöveg közé nyomott ábrák kiválógatásánál az a szempont volt irányadó, hogy a kápolnabeli részletfelvételeken kívül kevésbbé ismert vagy eddigelé seholsem közölt műveket is bemutassanak. A nyujtottak minősége bátran elbírja az összehasonlítást a legjobbal, a mit e téren elértek.

Így az örök város egyik legfőbb művészeti emléke egységes tudományos méltatást nyert, a mi már régóta hiányzott, noha egyik temploma vagy kápolnája sem érdemelte meg ezt oly mértékben, mert amazokkal, különböző korszakok többnyire össze nem tartozó conglomeratumaival ellentétben a Sixtus-kápolna ma is mint zárt egész áll előttünk, a mely művészi díszí-

tésében egy határozott korszak művészi törekvéseit egységes alakban testesíti meg. Egyes változtatásoktól és helyreállításoktól eltekintve, ma is úgy áll mint régente, mikor Michelangelo. Utolsó ítéletével elkészült benne.

A szerző mindazt, a mit a renaissance-művészet e drága kincsének történetéről, építéséről, díszítéséről és vallási jelentőségéről nekünk, távoli epigonoknak, elmondani óhajt, nagyszabású, kilencz fő szakaszból álló művében foglalja össze, melyek mindegyike ismét számos fejezetre oszlik. Az első szakaszban képet nyerünk IV. Sixtus pápáról, a ki a kápolnát megalkotta, és udvaráról. Kevés történelmi egyéniségről mondtak oly ellentétes ítéletet saját kortársai és a későbbi korszakok, mint őróla. Egyesek minden erény, bölcsesség, méltóság és emberi nagyság példajaként emlegetik; mások minden szégyent, hibát, bűnt reá szórnak szent fejére. Korlátlan nepotismusával, lelkiismeretlen politikájával és legkevésbé sem szeplőtlen magánéletével valószínűleg éppen annyi kifogás alá eshetett mint a renaissance-korszak más fejedelmei. De csak kevesen versenyezhetnek vele magas állása méltóságának és kötelességeinek tudatában, a művészetek és tudományok istápolásában, alattvalói javáról és szükségleteiről való gondoskoásában. A város fő közlekedési vonalainak bővítése és kövezése; elpusztult vízvezető-csatornák helyreállítása; az Aurelius-híd újraépítése, mely eddigi „Ponte rotto“ nevét a pápa nevével cserélte fel és azt ma is viseli; a S. Spirito-kórház alapítása, emberszeretetének ragyogó bizonyítéka; a capitoliumi ókori múzeum alapítása, a vatikáni könyvtár újrászervezése és javadalmazása — uralkodói bölcsességének mindez még ma is ékesen szóló bizonyítéka.

Más lett a sorsa élénk műszeretete alkotásainak. A Szent Péter-templom szentélykápolnáját a régi basilica újjáépítésénél lerombolták s helyébe a mostani téli szentély került. Semmi sem maradt fenn az utókor számára egykori freskó-díszéből, intarsiás díszítésű széksoraiból, majolica-padozatából, míg építettőjének Antonio Pollaiuolo kezétől származó, eredetileg ugyanott felállított, ércből készült síremlékét még akkoriban a szemben fekvő Cappella del Sacramentoba (a hol még ma is áll) vitték át. A gazdagon faragott márvány-tabernaculum, melyet Sixtus a Szent Péter-templomban az apostol sírja fölé emeltetett, ma romokban hever a vaticáni grottákban. Számptalan templom és kápolna helyreállítási munkálatairól, melyeket a pápa az 1475-iki jubileumi év alkalmából rendelt el, nagyobbára csak egyes félreeső városrészek templomajtain levő címerek és feliratok szólnak; e nemű tevékenységének egyéb nyomait a barokk korszak átalakításai, melyeknek a mai Róma építészeti képét köszöni, teljesen elnyomták. Még az általa épített két legjelentékenyebb templom is így átídomítva jutott reánk: a S. Maria del Popolo, Róma legkorábbi renaissance-temploma, a pápa kedvencz alkotása és erősen elágazott nemzetségének pantheonja, stílusát csupán alaprajzában és homlokzatán őrizte meg tisztán, a S. Maria della Pace pedig, melyet a campomortói győzelmes csata (1482 aug. 21) után a pápai curia és Nápoly között kötött békéről neveztek így, csak a kapuzat fölött levő Rovere-czímer révén emlékeztet alapítójára. Annál inkább kell áldanunk a sors kegyét, mely a pusztulástól vagy átalakítástól legalább a Vatikán házi kápolnáját megmentette. Nem hiába viseli még ma is az ő nevét: a mit élénk

tár, az stílusában és minden lényeges részében alapítójának még ma is eredeti alakjában fennmaradt műve.

A második részben Steinmann a IV. Sixtus korabeli római irodalomról és művészetről szól.

Jacopo da Volterrának, e korszak hűséges krónikáírójának panasza ellenére, hogy a tudósok nem részesülnek jutalomban, kitüntetésben, tiszteletben, a II. Pál pápasága alatt ellenük folyt elnyomatás és üldöztetés után most — egyik legjelesebbjük kifejezése szerint — „hihetetlenül kéjelegnek a szabadság élvezetében, melyet a pápa az íróknak enged“ és igazán érdemes férfiak, egy Platina, Pomponius Laetus, Argyropulos rövid idő múltán biztos, tiszteletreméltó állásokat foglalnak el az új könyvtárban, az akadémián, az egyetemen. Alkalmilag a humanisták közül egyik vagy másik magas egyházi méltóságot, vagy zsiros papi javadalmat is nyert, sőt politikai ügyleteknél felelősségteljes küldetésekben és követségeknben is alkalmazást találnak.

Míg IV. Sixtus történetírói mindezen irodalmi férfiak híréét — gyakran érdemen fölül — is magasztalják, semmit sem hallunk tőlük arról a sok művészről, kik a pápa szolgálatában újjá alakítják a várost s templomokban és palotákban szakadatlan tevékenységet fejtenek ki. Csak a pápai szék számadásainak rendszeres átvizsgálása, a mint azt E. Müntz nemrég cselekedte a művészetekről a pápai udvarnál szóló alapvető munkájában, fedezte fel számunkra neveiket és tevékenységüket, sok esetben azonban nem olyan szabatosan és alaposan, a mint az kívánatos volna. Sajnos, hogy a templomokon végzett helyreállítási munkálatok legtöbbje, a Szent Péter templom szentélykápolnijá-

nak, a S. Maria del Popolónak, a S. Maria della Pace-nak építése, sőt a S. Spirito-kórház monumentalis újjá-építése sem tulajdonítható egyiknek sem amaz építészek közül, a kikről az okiratok szólnak, noha Giacomo da Pietrasanta, Meo del Caprina, Gratiadei da Brescia és Giovannino de' Dolci jogosan igényt tarthatnának e hírnévre. Ebben is örvendetes kivétel az az emlék, melyet az előttünk fekvő monographia tárgyál: az utolsó helyen említett építőmesternek, a kápolna építőjének neve okiratilag reánk maradt.

E. Müntz kutatásai és ő utána más művészet-tudósok specialis tanulmánya alapján az építészeknél többet tudunk azokról a szobrászokról, a kik IV. Sixtus alatt — részben az ő megbízásából — Rómában tevékenykedtek. Legnagyobb részük Firenzéből és Lombardiából való; az onnan származó művészekkel szemben a római helyi iskola teljesen háttérbe szorul és ez utóbbi aránylag legjobb alkotásának, a Szent Péter-templomban az apostol sírja fölött levő tabernaculum domborműveinek mesterét sem ismerjük. E szobrászok közül a legismertebb, Mino da Fiesole, már IV. Sixtus két elődje számára is dolgozott Rómában; gazdag tevékenységét, mely IV. Sixtus pápaságának majdnem egész idejére kiterjedt, most fejtette ki leginkább. De a jelentékeny oltár-, tabernaculum-, síremlék-megrendeléseket (I. Burckhardt: Cicerone 8. kiadás, 2. rész, 455 és köv. l.) nem magától a pápától nyerte; ellenben a Sixtina szobrászati díszítésében együtt tevékenykedhetett a trauí származású Giovanni Dalmatával, a kit az előbb említett római munkák készítéséhez is társul fogadott. Harmadikul csatlakozik itt hozzájuk Andrea Bregno és műhelye. A quattrocento második felében Rómában tevékeny mesterek közül

a luganói tó partjáról származó művész volt az, a ki a legtöbb megrendelésnek és a legvirágzóbb, legnagyobb műhelynek örvendett, ugyancsak ő volt az, a ki ebben a korszakban sokkal inkább, mint mások, rányomta egyénisége bélyegét a római műemlékek stílusára. (V. ö. Cicerone, id. h., 469. és köv. l.) Azonban IV. Sixtus őt sem tüntette ki megbízással, valamint Andrea Verrocchiót sem, a ki uralkodása idején talán átmenetileg Rómában időzött. Antonio Pollaiuolót pedig, a másik nagy firenzei szobrászt csak a pápa halála után hívták meg, hogy emlékéet azzal a díszes bronz emlékművel örökítse meg, melyet unokaöccsre, a későbbi II. Gyula pápa emelt a Szent Péter-templomban.

Igaz ugyan, hogy a IV. Sixtus alatt tevékeny festők legnagyobb része nem római származású, hanem Olaszország egyéb részeiből került ki, mégis van köztük legalább egy helyi születésű művész, aki némi jelentőségre tart igényt: Antoniazso Romano. Az a sok fresko, melyekkel a helyi krónikairók szerint a római templomokat és a vatikáni könyvtárt díszítette, ugyan kivétel nélkül elpusztult (a braccianói kastélyban levő freskókat a felismerhetetlenségig átfestették) azonban a kezétől származó néhány táblakép a Galleria Nazionalében, a S. Maria sopra Minervában, Rietiben, Capuában lehetővé teszik számunkra, hogy művészi egyéniségéről fogalmat alkossunk. Számukat dr. Steinmann a Vatikán egyik anticamerájában fölfedezett, már tárgyánál fogva is érdekes oltárképpel gazdagította: ez a legfőbb pápai törvényszék, az „Uditori di Rota“ tagjainak fogadalmi képe, melyen mind a tizenketten vannak teljes létszámban ábrázolva, a mint a trónoló mennyei királynőhöz és Péter és Pál apostolokhoz imájukat küldik.

Természetesen ez a római művésznagyság nem közelíti meg azokat, a kiket a pápai szék kívülről szólított szolgálatába. Ezek között kétségkívül a legjelentékenyebb Melozzo da Forli. Sajnos, a St. Apostoli templomban, a vatikáni könyvtárban és stanzákban festett nagy freskósorozataiból csak néhány gyér töredék maradt reánk; mindazonáltal elégségesek, hogy tehetségének nagyságát belőlük fölismerjük és meg tudjuk érteni, hogy egy korabeli krónikairó: „totius Italiae splendor“ jelzővel illette. Ismert mesterművén, a renaissance első nagy arczképábrázolásán kívül, mely Sixtust házi környezetében ábrázolta, a mint Platinát a vatikáni könyvtár őrévé nevezi ki (1477-ből, jelenleg a vatikáni képtárban), Steinmann ezuttal először ad fényképi reproductiókat az angyalsereg között mennybe emelkedő Krisztusról, egyik legfenségesebb e tárgyú conceptióról (1482 előtről, a St. Apostoli szentély apsisából, jelenleg a quirináli palotában őrzik), valamint az Antoniazso társaságában (1477-től 1482-ig) készített, azóta teljesen figyelmen kívül hagyott decoratív festményekről az egykori vatikáni könyvtár jelenleg pápai bútorraktár (Floreria) gyanánt használt termeinek egyikében.

Ezenfölül igen megbízható, noha másfél évszázaddal későbbi irodalmi kútfő nyomán, melynek adatai az eddigi kutatók figyelmét kikerülték, kimutatja, hogy a mesternek két fresko-cyclusa volt a S. Maria Nuova-ban és a S. Maria Trasteverében. Minthogy ez utóbbi templom 1484-ben épített kápolnájának quattrocento-architecturája teljes épségben fönmaradt, így a későbbi átfestés alatt a gazdag kincsnek majdan még nyomára juthatunk! Nem különös-e, hogy Sixtus házi kápolnájának kifestésénél mellőzött egy olyan jelentő-

ségű és a gyakorlatban annyira kipróbált művészt, a milyen Melozzo volt?

A későbbi pápának még szentferenczrendi szerzetes korában umbriai művészekkel kötött ismeretségére enged következtetni, hogy két odavaló művészt hívott meg — a nélkül, hogy egyéniségüket közelebbről meg tudnók határozni — ama nagy kiterjedésű freskó-cyclus kiviteléhez, melylyel 1478-ban (a mint Steinmann az eddigi, a 80-as évek elejére helyezett keltezéssel szemben megállapítja) a S. Spirito-kórház két nagy termét díszítették. Jelentősége abban van, hogy tárgyi szempontból — a kórház alapítóinak, elsősorban IV. Sixtusnak életéből vett jeleneteket ábrázol — ez a kora renaissance első nagystílű történeti festménysorozata.

A szóban levő csekély művészi értékű festmények rossz fönntartásukkal és átfestett állapotukban is elárulják, hogy e művészet az örök városban alacsony fokon állott.

Csak egy évvel később lép az umbriai iskola elismert feje, Pietro Perugino a szintérre s a Szent Péter-templomhoz IV. Sixtus által épített szentélykápolna apsisát freskóval díszíti, a mely azonban a templommal együtt elpusztult. A mesternek legkorábbi biztosan keltezhető művét bírjuk benne, a Cerquetóban, Perugia mellett 1478-ban festett és Szent Sebestyént ábrázoló cyclus töredékével együtt (melynek reproductióját szerző ezúttal adja közre először). Csak föltevéskepen állíthatjuk, hogy Perugino egyik idősebb iskolatársa, Fiorenzo di Lorenzo ugyanazon időben szintén Rómában tartózkodott, míg egy harmadik, egészen az umbriai iskola nyomdokaiban járó festő, Antonio Pastura, Viterbóból, ott kimutathatólag már 1478 előtt működött. Római munkái közül Steinmann

a mesternek szentelt önálló tanulmányában, melyben őt a művészettörténelem számára újra föltámasztotta és műveinek egész sorával rehabilitálta, csak a Sixtus által a S. Cosimato templom részére megrendelt, ott még meglevő oltártáblát tudta kimutatni.¹

Végül hamar felsorolhatjuk a Rómában tevékeny firenzei művészek alkotásait, mielőtt a legkiválóbbak közülük a Sixtus-kápolna freskóinak festésére megbízást nyertek: Benozzo Gozzoli 1483-ban d'Estontville bíboros részére a S. Maria Maggioréban fest egy kápolnát és David Ghirlandajo 1475 és 1476 között, bátyjának, Domenicónak tervezete alapján a vatikáni könyvtár első termében a ma is meglevő freskókat festette (lunették az egyházatyákkal és ókori bölcssekkel), míg Domenicónak hasonlíthatatlanul értékesebb falképei a S. Maria sopra Minerva Tornabuoni kápolnájában tönkrementek.

A harmadik szakasz IV. Sixtus vatikáni kápolnája építésének, belső berendezésének és díszítésének történetét tárgyalja, a falképek kivételével. A vatikáni palotának megvolt a maga kápolnája már jóval azelőtt, hogy a Rovere pápa kedvencz alkotását, úgy a mint az ma előttünk áll, létrehozta. Alapítása III. Miklósrá vezethető vissza, az 1278-ik évre. 1376 óta ezt a nevet viseli: „Magna Cappella Sacri Palatii“ a „Parva Cappella S. Nicolai“-tól való megkülönböztetésül. Ez a még ma is Szent Miklósról (és nem, mint tévesen állították, V. Miklós pápáról) nevezett kápolna helyén

¹ Antonio da Viterbo. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerschule um die Wende des XV. Jahrhunderts. München, F. Bruckmann, 1901. V. ö. a műről megjelent ismeretűsünket Repertorium für Kunstwissenschaft Band XXIV. 315. l.

állott, a Sala di Costantino mellett, míg amaz a Sixtina helyét foglalta el. Hogy ez utóbbinak építése már 1477-ben el volt kezdve, ellenben 1473-ban még a régi kápolnában istentiszteletet tartottak, azt az alapítójukról írt két dicsőítő költemény igazolja. E két évszám közé esik az építésnek pontosan meg nem állapítható kezdete. Befejezéséről Jacopo da Volterra egészen pontos feljegyzést hagyott hátra: 1483 augusztus 9-én tartották benne az első vigiliát, ugyanazon hó 15-én nagy ünnepek között beszentelték, míg 24-én a pápa megtartotta benne koronázó miséjét. Építőjét főntebb már megneveztük: a firenzei Pietro Giovannino di Pietro de' Dolci már V. Miklós idején Rómában volt, de csak II. Pál és különösen IV. Sixtus alatt foglalt el jelentékeny állást, mint „superstans fabricae palatii apostolici“. Az építést minden lényeges részében befejezte, csak a sekrestyét toldották hozzá VIII. Inceze alatt, míg VI. Sándor a hozzávezető ajtót díszítette és II. Gyula két ízben is végeztetett rajta helyreállítási munkálatot. (1504. a boltozat biztosítása kötővasak segélyével, 1508 a tetőpadlás emelése és a pártázat részben való befalazása, valamint betetőzése.)

Sigismondo de' Conti IV. Sixtus alatt a pápai szék titkárának: „Storie de' suoi tempi“ cz. munkájában foglalt rövid feljegyzésektől és Francesco Albertininek, az ismert krónikáirónak, 1510-ben nyomtatott: „Mirabilia novae urbis Romae“ cz. művétől eltekintve a kápolna építésével aránylag legbehatóbban foglalkozott Johannes Fichard, frankfurti ügyvéd, a ki 1536-ban tett olaszországi utazásának leírásában egy fejezetet szentelt neki. Még későbbi időből valók a róla készült első ábrázolatok: Alfarano alaprajza 1590-ből (a régi

Péter templomra vonatkozó tervével kapcsolatban) és Lorenzo Vaccarinak a kápolna belsejéről készített látóképe 1578-ból (Steinmann külön táblán közli). Ezzel szemben külsejének majdnem egykorú látóképét bírjuk ama stallum intarsiáján, melyet II. Gyula 1509-ben szülővárosa, Savona székesegyházának adományozott.

Erről ítélve alkotója keveset törődött az épület külső díszével és tagozásával és csak arra törekedett, hogy a kifestés céljára lehető nagy sikokat nyerjen. A kápolna külső képének legjellemzőbb vonása volt a nyílt, később befalazott pártázat, mely az épületet megkoszorúzta és neki kettős, palota-kápolna és külső erőd jellegét kölcsönözte, arra hivatva, hogy veszély idején az Angyalvárat védelmezze. A kápolna elhelyezése ezt az elővigyázati intézkedést teljességgel megindokolta: észak-nyugat felé ugyanis a palota complexumának legszélső pontja volt. A pártázaton belül, a boltozat és fedélszék között levő helyiségekben foglalt helyet az őrsereg összes védelmi eszközeivel és hogy csakugyan így élték itt világukat, erre mutatnak a falon nagy számmal előforduló graffittik, elsősorban két harczosnak biztosan rajzolt feje, melyek kétségkívül a cinquecento idejébe tartoznak. A kápolnának szokatlanul magas alagsora (melyet az a gyakorlati szükség követelt, hogy a kápolnát a szomszédos „sala regia“ — akkor még „aula magna“ — szintjére emeljék) egy majdnem teljesen világosság híjával levő és ennél fogva alig használt alsó emeletre és efölött egy mezzaninra oszlott. Ez a pápai szertartásmester lakásául szolgált, amint azt Steinmann egy ajtófelirat alapján megállapította; a többi helyiségeket valószínűleg a kápolna énekkari tagjainak bocsátották rendelkezésére, egyik-másik talán sekrestyéül szolgált, mielőtt

VIII. Incze e czélből a Sixtina mellett külön épületet emelt.

A falak belső tagolásánál és díszítésénél a pápa teljesen az ó-keresztény templomépületek rendszerét követte. A Sixtina falmezőinek tagolása egészen hasonlít például az ugyancsak egyhajós S. Urbano alla Caffarella templom beosztásához: fenn széles szalag a pápák mellképei számára, középtűt a részben elpusztult képcycclus és az alatt üres falsík a szőnyegegk kifüggesztésére. A padozat úgynevezett „opus alexandrinum“ volt, mint az ó-keresztény bazilikákban. Némely márványlapján még sirföliatok töredékeivel találkozunk, melyeknek eredete az első keresztény századokig nyúlik vissza; valószínűleg még III. Miklós régi kápolnájának padozatából valók, a melyet, amennyire a mintázat azt lehetővé tette, az új kápolnához valószínűleg felhasználtak. És a mint a bazilikák belseje magában foglalta az „aulát“ a község számára, a „schola cantorum“-ot a zsoltárokat énekelő diaconusok számára és a papság részére a „presbyteriumot“, a melyet korlát, az úgynevezet „pergula“ választott el a scholától, ugyanígy Sixtus is az úgynevezett „cancellata“ márványkorlátjával különítette el kápolnájában a laikusok helyét a presbyteriumtól és csak azt az egy változtatást engedte meg magának, hogy az énekkart külön emelvényen, a „cantorián“ helyezze el. Ez körülbelül négy méternyire a padló fölött volt a jobb kápolnafalba mélyesztve, a kápolnától finom márványkorlát választotta el s eredetileg egyfelől a presbyteriumba, másfelől a világiak helyiségébe tekintett alá (mígnem XIII. Gergely alatt a „cancellatát“ körülbelül öt méterrel hátrább az utóbbi helyiségbe helyezték).

Az említett eltérések oka legfőképen onnan származik, hogy a kápolna tulajdonképeni rendeltetése mellett valószínűleg már kezdettől fogva a conclave czéljaira is szolgált. Szobrászati díszítésükkal a cancellata és cantoria legszebb példái a quattrocentobeli római művészetnek. Mindkettőt valószínűleg 1481-ben fejezték be, még mielőtt a falak kifestése megkezdődött. Az ornamentális gondolatok kimeríthetetlen gazdagsága, mely rajtuk előmlik, arra indít, hogy alkotójukat az akkoriban tevékeny elsőrangú művészek közt keressük. Tényleg gondos stiluskritikai összehasonlítás alapján szerzőnk arra az eredményre jut, hogy a cancellata munkálataiban Mino da Fiesole és Giovanni Dalmata műhelybeli társaikkal meglehetősen egyenlő arányban vehettek részt, míg egy harmadik, bizonyára szintén firenzei eredetű művész, a kinek kiléte meg nem állapítható, a cantoriát egészen önállóan készítette s ugyanacsak tőle való a cancellata pilléreit koronázó hét márványcandelaber is.

Ebben nem érthetünk teljesen egyet a szerzővel. Véleményünk szerint az általa megnevezett két szobrászon és azok tanítványain kívül a cancellata munkálataiban az akkori Róma harmadik nagy szobrászműhelye, az Andrea Bregnoé is résztvett és az énekkari emelvény kivitelét is egészen neki kell tulajdonítani. Eme véleményünket Dalmatáról újabban közzétett tanulmányunkban (*Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, 1901, Heft IV*)¹ behatóan indokoltuk és térszűke miatt az ott elmondottakra utalunk. Csak megállapításunk főérvét emeljük ki. Mino és Dalmata egyéb munkáikban sehohsem ragaszkodnak oly szigo-

¹ L. magyar fordításban e kötetben.

rúan, szinte szolgai módon az ókori mintákhoz, holott maga Steinmann kimutatta, hogy a cancellata egész ornamentális diszítésének előmintáit megtaláljuk az ötvösök diadalívének faragványain a Velabrumban és az Augustus-féle „Ara pacis“ domborművein (most különböző múzeumokban szétszórva). Ez a tulajdonság éppen Bregno és követőinek stilus-sajátosságai közé tartozik, egyéb számos munkája pedig meggyőző hasonlóságot mutat a cantoria és cancellata egyes részleteivel. Végül kérjük, miért nem adott a szerző a mellékletek között egy összképet a cancellatáról? Az egyes részletekről közölt reproductiók nem pótolják a gyönyörű alkotás egészének benyomását.

A következő szakaszban a szerző feladatának gerinczéhez, a Sixtus-kápolna fresko-diszének leírásához, történetéhez és magyarázatához érkezett, hogy azután művének további fejezeteit is ennek szentelje. Már kezdetben megállapítja — a miről eddig sejtelmünk sem volt — hogy a Sixtina mennyezete már régóta ki volt festve, mielőtt Michelangelo gigászi alkotásának helyet adott, sőt úgy látszik, hogy ez volt a legkorábbi munka, melyhez a kápolna belsejében hozzáfogtak (1479). Mestere az améliai származású Pier Matteo Serdenti volt, a kit okirati említéseken kívül más biztos munkája után nem ismerünk. Főadatát úgy oldotta meg, hogy a lunetták és boltsüvegek bordázatát architektonikus tagozatokkal emelte ki, a bolttükör síkját ellenben mint csillagos kék eget tüntette föl. Így megértjük ama dicsőítő költeménynek kezdő versszakait, melyet a pápai udvari költők egyike, Aurelio Brandolini a Sixtináról írt. Az új „csillagos templomot“ dicséri benne, azaz a csillagokkal tele-
szórt empyreummal borított szentélyt. Azonfölül sze-

rencsés véletlen folytán a firenzei Uffizi-gyűjtemény rajzai között fönmaradt számunkra a szóban levő mű vázlata, melyre e czikk írója a szerzőt évekkel ezelőtt figyelmeztette s a melynek reproductióját művében közzé is teszi (191. l.). Hátsó lapjára későbbi tulajdonosa, az ifjabb Antonio da Sangallo építész a festő nevét és a mű rendeltetését világosan följegyezte. Ugyancsak Pier Matteo készítette — mint Steinmann helyesen sejtí — a szürke alapon szürkén festett pillérdiszítményt az ablakok körül, valamint a felső falnak a fülkékkel együtt *en camaïeu* tagolását. Utóbb e fülkéket a vértanuhalált szenvedett első harmincz pápa képmásaival töltötték ki. Ezek a firenzei Fra Diamante, Ghirlandajo, Botticelli és Rosselli művei és még ma is láthatók, noha a festék lepattogása és átfestés folytán a fresko — sajnos — többszörösen szenvedett.

A pápák képmásainak, mellképeiknek vagy egész alakjaiknak ilyen sorozatos ábrázolása a basilikák falának felső részén régi hagyomány: ilyeneket láttunk a S. Apollinare in Classéban Ravenna mellett, a régi Szt. Péter-templomban és Szt. Pál-templomában Róma falai előtt, valamint Szt. Miklós oratoriumában a lateráni templomban. Úgy látszik, hogy ezek szolgáltak közvetlenül előképül a Sixtinához. A mit eddig több oldalról, de kevés eredménnyel megkíséreltek, az Steinmannak sikerült. Ő állapította meg az egyes festők részét e képek megfestésében és határozta meg azok jellemző stílusát. Okmányyszerű bizonyítékokra támaszkodó érvelése, melynek részletes fejtegetése e helyütt túlmesszire vezetne, megerősíti őt abban a nézetében is, hogy a lünettákat is, a melyekben ma Krisztus elődeit látjuk Michelangelótól, Fra Dia-

mante festette ki, maga vagy másokkal együtt. Irott adat híján ma már nem dönthető el, vajjon e festmények figurális vagy csak ornamentális jellegűek voltak-e.

A következő ötödik a szakaszban szerző a Sixtina tulajdonképeni történelmi képcyclusának fejtegetésére tér át és bevezetésül megemlékszik a római templomokban található korábbi keletű hasonló cyclikus ábrázolásokról, a melyek azóta Masolinónak a S. Clemente templom Katalin-kápolnájában és Fra Angelicónak Szt. Miklós vatikáni kápolnájában levő frescóinak kivételével — sajnos — elpusztultak. Valamennyien abban különböztek lényegesen a Sixtina képcyclusaitól, hogy legendai tárgyakat ábrázoltak, míg a Sixtinában az ó- és újszövetség üdvtényei szoros typologiai vonatkozásban jelentek meg. A tárgy ilyenmő fölfogásával Sixtus egyenesen az elmúlt évezred gondolati köréhez tért vissza. Benedek jarrowi apát 674-ben arról tanuskodik, hogy Rómában a templomok fresco-díszítésénél a typológia általánosan elfogadott szokás volt. Új benne azonban, hogy a Sixtina-cyclus nemcsak az üdvigazságokat, hanem az ó- és újszövetség egy-egy képviselőjének életét is szoros typologiai vonatkozásba állítja; az ószövetség legelőkelőbb alakja: Mózes és az újszövetség megalapítója: Krisztus. Ők a Sixtina falfestményuinek hősei.

De még egy más sajátságuk is van a korábbi és későbbi idők valamennyi hasonló művével szemben. Némelyek az ábrázolt jelenetek közül az elbeszélés történelmi fonalának megszakításával és a typologiai összefüggésnek mellőzésével ama történelmi idők eseményeit tükröztetik vissza, melyek határozottan a pápa életpályájára vonatkoznak. Kizárólag szerzőnk érdeme,

hogy a Sixtina fresco-cyclusában e kapcsolatokat fölfedezte. Előtte senki sem gondolt vagy ügyelt bármi tekintetben arra, hogy ezt ott keresse. A pharaónak pusztulása a Vörös-tengeren az első fresco, melyben az említett vonatkozások előtűnnek. Míg az előző és következő falfestmények mindegyikében Mózes életéből állandóan több jelenet van egymás mellett ábrázolva — a közvetlenül megelőző ábrázolásnál épen-séggel hét jelenet — itt az egész terjedelmes falterület ezt az egy jelenetet foglalja magában, a Krisztus első tanítványainak meghívását ábrázoló szemközti frescóval való typologiai vonatkozás mellőzésével. Mindkettőt megértjük azáltal, hogy a pápa az egyiptomiak pusztulásának ábrázolásával a campomortói csata (1482 augusztus 21.) hőseinek állított győzelmi emléket, a melyet akkor vívtak meg, midőn a festők a Sixtinában buzgón dolgoztak és a mely a pápai uralmat a fenyegető politikai helyzetből mentette meg. Steinmann értelmezése helyességének bizonyítására egész sereg történelmi és ikonographiai momentumot hoz föl, a melyeknek részletesebb fejtegetéséről itt le kell mondanunk.

Botticelli frescójában Korah törzsének bűnhődése az András krajnai érsek egyházellenes föllépését és az általa Baselbe egybehívott egyetemes zsinat folytán az egyházat akkoriban fenyegetett veszély elhárítását symbolizálja. Szerző itt is fölfedezte az egyes vonatkozásokat s meggyőzően mutatja ki, hogy ebben az esetben — ellentétben az előbb ismertetett frescóval — a typologiai kapcsolatot a kulcsok átadásának szemközti jelenetével mily híven megőrizték, mily szabatosan jutnak benne kifejezésre a typologiai momentumok éppen úgy, mint az egykorú történelmi

eseményekre vonatkozó czélzások. Végül Botticellinek a bélpoklos tisztulási áldozatát ábrázoló festménye — melyen a Krisztus életéből való kísértési jelenetek egészen a háttérbe szorulnak — háromszoros hódolat az ünnepségek alkalmával ebben a kápolnában a festménynyel szemben trónoló pápa előtt: valahányszor a számtalan egyházi szertartás közben, melyeknél jelen kellett lennie, szemeit fölemelte, az áldozati jelenetben ott látta dicsőítve saját tudását, mely helytállott a Krisztus véréről folyt heves dogmai vitákban, a S. Spirito-kórház homlokzatának ábrázolásában (mely a kép középterét foglalja el) a Róma újjáalakítása körül szerzett érdemeinek kifejezését, míg a bélpoklos gyógyulása arra emlékeztette, hogy mint engedelmes tanítvány szerzetének védőszentjét követte a szánalomraméltó nyomorultakról való gondoskodásban.

Az ezután következő három szakaszt a falfestmények keletkezési történetének, művészi leírásának, továbbá tárgyi magyarázatának szenteli; az umbriai és firenzei iskolák, valamint az általuk befolyásolt cortonaiak alkotásait az egyes mesterek származási helyei szerint foglalja össze. A frescók keletkezési idejéről okmányokban és egyéb följegyzésekben fennmaradt adatok — sajnos — nagyon hiányosak: minden, a mit⁷ belőlük megállapíthatunk, annyi, hogy midőn 1481 október 27-én a (reánk maradt) szerződést megkötötték Rossellivel, Ghirlandajóval, Botticellivel és Peruginóval, ez utóbbi segédjeivel valószínűleg már 1479 óta festett a kápolnában és az oltárfal három képén kívül (melyeknek helyére jött Michelangelo Utolsó ítélete) már a jobb vagy bal oldalfalán is befejezett egy festményt. Vasari Pinturicchióon

kívül tanítványának mondja Andreát, másként l'Ingegnót Assisiből, Rocco Zoppót Firenzéből és Luca Signorellit; adatainak ellenőrzése, a tanítványok munkája terjedelmének megállapítása és teljes jellemzése azért nem lehetséges, mivel az umbriaiak főalkotásai, az oltárfal festményei, már nem léteznek.

Máskülönben is — ábrázolásaik tárgyán kívül — igen keveset tudunk ezekről és csak nehezen mutathatunk rá néhány kézi rajzra, melyeknek egyes alakjaival vonatkozásban kellett állaniok. Csak Mária mennybemenetele, mely közvetlenül az oltár felett díszlett, maradt fenn gondos reproductióban a bécsi Albertinában levő és talán Pinturicchio kezétől származó rajzban. Eszerint ugyan az öreg Sigismondo de' Conti dicsérete, mely szerint: „a Szűz oly mesterien van festve, hogy valóban a földről a mennybe látszik emelkedni“, lényeges korlátozásra szorul! Steinmann azonkívül a Mennybemenetel egyik angyalát magának Peruginónak az Uffiziban levő egyik eredeti rajzában véli fölismerni; nézetünk szerint azonban az illető lap a mester eredeti vázlata vagy a fresco után készült későbbi másolat. Steinmann továbbá, ha nem is találta meg az oltárfalon, a Mennybemenetel képe alatt levő és Mózes megtalálását és Jézus születését ábrázoló frescókhoz, melyekkel a Sixtina képsorozata kezdődött, az eredeti tervvázlatokat, legalább is először válogatta ki a híres úgynevezett „Velencei Vázlatkönyv“ (különböző művészeknek egy kötetben összegyűjtött rajzai a velencei Akadémiában) lapjai közül azt a néhány, összesen hat másolatot — az egyik közülük Lillebe származott el —, melyek egyes alakokhoz szolgáló tanulmányok, vagy maguk a frescók után készülhettek, de minden valószínűség szerint ezekkel össze-

függésben vannak. Sőt Peruginónak Windsorban levő, női fejet ábrázoló egyik rajzában nemcsak fölismerte a Mózes föltalálásához tartozó egyik alak valószínű vázlatát, hanem ennek másolatára is rámutatott a Velenczében levő lapok egyikén és ezzel bizonyítékot szolgáltatott a velencei vázlatkönyv legalább egy részének származására nézve: ezek sem Raffaelnek a frescók után készült tanulmányai, sem Pinturicchiónak a frescókhoz készült vázlatai — mint azt némelyek állították — hanem egyszerűen egy kevésbé önálló tehetségű Perugino-tanítvány félszeg kísérletei, melyeken az illető magát a mester műhelyében maradt, a Sixtina-frescókhoz készült tervvázlatok után a rajzolásban gyakorolta. Valóban, ha az önfeláldozó odaadásnak, melyet a szerző tárgyának tanulmányozásában kifejt, semmi más eredménye sem volna a kutatás szempontjából, már ezért az egy megdönthetetlen bizonyítékért is a művészettudomány mély hálára van iránta kötelezve.

A mi már most a fönmaradt fresco-sorozat első szemközti párját, az ifjú Mózes körülmetélését és Krisztus megkeresztelését illeti, Steinmann meggyőzően mutatja ki, hogy mindkét festménynek meglehetősen egy időben kellett keletkeznie, hogy mindkettőt Perugino és Pinturicchio közösen festette és hogy ha a keresztelés képének compositiója sikerültebb a másikénál, ennek oka a feladatok különbözőségében rejlik. Ha a föntebb mondottak alapján kikapcsoljuk a velencei vázlatkönyvben levő rajzokat, melyeket Morelli az imént említett frescók alakjaihoz készült tervvázlatoknak tartott, előkészítő vázlatként három rajzot ismerhetünk el, melyek jelentőségét Steinmann ismerte föl először: egy női alak a mellékjelenetből, mely

Mózesnek búcsúzását Jethrótól ábrázolja, az Uffiziben, a körülmelés jelenetének egyik csoportjához készült tanulmány, mely azonban a festményen változást szenvedett, most a berlini metszetgyűjteményben (Nr. 476 az ismeretlenek közt) van. Az első Pinturicchio kezétől való, a második valószínűleg csak másolat a mester eredetije után. Végül egy tollrajz az angyalhoz, a ki kivont karddal áll Mózes elé utazásában, a milánói Ambrosiánában (Codex Resta), eddig Filippino Lippinek tulajdonították, a szerző azonban — nézetünk szerint jogtalanul — Peruginónak tulajdonítja. A fresco után készült késő másolatot látunk benne, mert, eltekintve az eltérő rajzbeli kezeléstől, eredeti vázlat nem egyezhetnék oly szolgálai módon a fresco legapróbb redőmotívumaival.

A rajzok tanulmányozása a szerzőt az umbriai mester műhelyét illetőleg a munkamegosztás kérdésére vezeti s ott arra az eredményre jut, hogy Perugino legelőször is frescóinak compositióját állapította meg, azután egyes részletrajzokat készített a főalakokhoz, első segédjének, Pinturicchióinak vázlatait átnézte és kijavította és végül néhányat a főbb alakok közül vagy csak egyes fejeket al fresco megfestett. Megállapítása szerint ilyenek: a főntebb említett angyal, a szolgáló, fején az aranyedénynyel, Mózes feje a körülmelési jelenetben és négy szemlélő feje ugyancsak ott, a pápai székhez tartozó, meg nem határozható főhivatalnokok arczképei; a többiben stíluskritikailag kimutatja Pinturicchio kezét. A Krisztus kereszteselését ábrázoló, egészen hasonló módon létrejött festmény két főalakja ugyancsak Peruginótól származik (a frescóhoz készült egyetlen fönmaradt tanulmányra Steinmann az Uffizi egyik rajzában mutat rá),

továbbá jobbra az előkelő nézők csoportjában egy aggastyán arczképe, a melyben a szerző a pápának sógorára, Giovanni Basso da Rovere jogtudósra vél ismerni, a kit fiai és unokái környékeznek; végül a bal előtérben ábrázolt nézők csoportjában három fej. Minden egyéb Pinturicchiótól való, kivéve a középtérben Ker. Szt. János és Krisztus csoportját, mely ismeretlen tanítványok kezétől származik.

A perugiai mester azonban a Sixtus-kápolna harmadik frescójában adta remekét, a kulcsátadás jelenetében. Ha magát a compositiót tekintjük, az egész cyclusban nem találunk egységesebbet: „a krisztusi dráma oly egyszerűséggel és méltósággal, az elgondolás és átérés oly tömörségével és concentrációjával van ábrázolva, hogy azt hisszük, csak így és nem másképen történhetett“. Korábbi vagy későbbi alkotásai egyikénél sem emelkedett Perugino a jellemzés és érzés ily magaslatára. A portrait-alakok közül, a melyek jobbról és balról az apostol környezete által szabadon hagyott teret kitöltik és a szent események lefolyásánál mintegy tanuskodó jelenlétükkel bizonyítják, mily nagy jelentőséget tulajdonítottak a pápai kápolna festményeinek, mily általános volt irántuk az érdeklődés, a szerzőnek sikerült legalább néhányat identificálni. Az előkelő katona baloldalt legszélről (mint az arczképes érmekkel való összehasonlítás kétségtelenül igazolja) calabriai Alfonso, a ki 1482-ben, István napján néhány nappal a campo-mortói csata után, most már mint a pápa szövetségese tartotta bevonulását Rómába. Minden valószínűség szerint azért kapott oly szélső helyet a festményen, mert ez megérkezése alkalmával már részben vagy egészben be volt fejezve. Jobbról az utolsó apostol mögül kitekintő fej vonásaiban, göndör

hajával és kövér arczával nehézség nélkül ráismerünk magának Peruginónak arczképére; az öntudatos állású, éles tekintetű aggastyán jobbjobban a mérópálczával, szélső jobbfelelől valószínűleg a Sixtina építésze, Giovannino de' Dolci.

Steinmann továbbá először mutatja ki, hogy — ellentétben a régóta általános véleménynyel, mely szerint a kulcsátadás Perugino kizárólagos alkotása — három művész dolgozott rajta: Peruginón kívül egyik tanítványa, talán a föntebb már említett l'Ingegno, a kít Vasari a mestere segédjeként említ a Sixtina-képeknél (tőle való a két apostol a térdelő Péter mögött és az ifjú balról a két fehérszakállú, kopaszfejű öreg mögött, a kik közvetlenül az Üdvözítő után következnek) és Luca Signorelli, a mester művészi ellenlábasa. Elvitázhatatlanul neki tulajdonítandó az imént említett két aggastyán; szerzőnk azonkívül neki tulajdonítja a calabriai herczeg, Giovannino Dolci és az utóbbi előtt álló előkelő öreg arczképalakját — részünkről három megállapítása közül csupán az elsőt tartjuk meggyőzőnek. Miképen történt, hogy a cortonai mester 1482 végén Perugino munkájának befejezését vállalta, erre nézve csak némileg is helytálló magyarázatot adni nincs módunkban.

A Sixtina képdíszének oroslánrésze — az egykori tizenhét falfestményből nyolcz — a Rómába hívott firenzei festőktől származik, a kiket föntebb már megneveztünk. Ezek között viszont Cosimo Rosselli áll első helyen az összes képek felével. Vasari mindenféle mesékkel áll elő arról, hogy a pápa miként tüntette ki pártfogásával az idegen művészek közül a legkevesebbé tehetségest; miféle körülménynek vagy melyik pártfogónak tulajdonítandó, hogy a

szülővárosában sem különösen nagyrabecsült festő a római meghívás tisztességében részesült, erre nézve az arezzói életírótól sem tudunk meg semmit.

Már első itteni alkotásában, a Hegyibeszédet ábrázoló frescóban sem képes Cosimo a nagy földattal megbirkózni és ha manapság mégis némi jelentőséget tulajdonítunk a festménynek, ez a tájképnek köszönhető, melyet tanítványa, Piero di Cosimo komponált beléje és a mely a Sixtina frescói között egyike a legcsodálatosabb jelenségeknek, továbbá a portraitalakoknak, a melyek éppen itt fölismerhetők. Rosselli saját arczképén kívül az elűzött cyprusi királyi pár, Lusignan Sarolta (1475 óta hosszas bolyongások után Rómában tartózkodott) és Savoyai Lajos képmásaival találkozunk; továbbá itt látjuk Almeidai Jakab johanita lovagot és annak testvérét, Portugáliának római követét; végül az ősz tudóst és pápai titkárt, trapezunti Györgyöt. A szerző az ábrázoltak egyéniségét képes volt bizonyossággal megállapítani. Ezzel szemben nem oszthatjuk ama véleményét, hogy a Rosselli mellett jobbról levő fej vonásaiban Giuliano da Sangallo építész ismerhető fel: a szóban levő arczkép és a Piero di Cosimo kezétől származó, a hágai képtárban levő hiteles képmás között igazán kevés a kapcsolat.

Második falképénél, az Utolsó vacsoránál, tulajdonképen csak a térkialakítás — polygonális, apsiszerűen zárt, gazdagon diszített terem — sikerült Rossellinek, valamint a mellékjeleneteknek az ábrázolt terem ablaknyílásaiban való elhelyezése, a melyek különben a hagyománynak megfelelően kertre vagy a szabadba néznek. Azonban a jelenet drámai élenkítése, az alakok pszichológiai indokolása fölülmulta

művészi képességeit; csak nehezen képes őket a mindennapiságból kiemelni, úgy hogy valamennyinek a komolyság és áhitat ugyanazon egyhangú kifejezését kölcsönzi. Itt is a háttérben ábrázolt kinszenvedési jeleneteknél a tájképhez Piero di Cosimo segítségét vette igénybe, a jeleneteknél pedig egy másik ismeretlen tanítványa segédkezett, akivel két másik falképén is ismételten találkozunk.

A harmadik képen, a mely hat jelenetben a Sinai hegyen történő törvényadással összefüggő epizódokat ábrázolja, ez a tanítvány a háttér három jelenetét és az előtérben az aranyborjú imádását készítette, míg az itt sokkal kevésbé sikerült tájkép Piero di Cosimótól való. A szeszélyes érzésű festő kezét a négy alakból álló arczképcsoportozat kedélyes motívumai árulják el. Ilyenek: a kis atelier-kutya, a festékes bögre az ecsetekkel és a majom. Magukat a nem identificálható alakokat azonban Rosselli festette: ezek, valamint a tánczó pár elől a legjobbak az egész falfestményen. A compositióval ugyanis és az egyes jelenetekkel a derék mester művészete teljesen hajótörést szenvedett; ez áttekinthetőség nélkül csoportosított motívumok zürzavarában minden művészeti élvezetről le kell mondanunk és be kell érünk azzal, hogy az egyes események értelmét kihámozzuk. Szerzünk e nem éppen könnyű feladatot helyesebben és tökéletesebben oldotta meg mint elődeinek bármelyike és egyúttal kimutatta, mily kevésbé voltak művészi szempontok irányadók a programnál, melyet a festő elé tűztek, minden súlyt arra helyezve, hogy a földott tárgy minden részletében tökéletesen kidolgoztassék.

A reábízott utolsó falfestmény elkészítését, mely a Pharaó pusztulását a Vöröstengerben ábrázolja, Rosselli

teljesen tanítványainak engedte át, a mint Steinmann stílus- és ténybeli okokkal meggyőzően mutatja ki (Rosselli Firenzében levő egyik képének évszáma szerint a campo-mortói csata [1482 auguszt. 21] előtt vagy közvetlenül azután hazatért, tehát nem vehetett részt a fresco festésében, mely az eseményt megörökíti). Az ismeretlen, a kiról főntebb ismételt szó volt, festette jobbról a pusztulás jelenetét, valamint a Zsidók elvonulását a hegyek közé, legszélső balról; Piero di Cosimótól való a tájkép és a Mózes körül gyülekezett személyek csoportja, köztük több arczkép alak. Közülök néhánynak identificálása meggyőző, így: a győzelmes sereg vezérei, Roberto Malatesta és Virginio Orsini, valamint ennek két fia, továbbá Bessarion érsek (a ki különben akkor már több év óta halott volt), végül Piero di Cosimo; ellenben nem teljesen győzött meg a szerző, a mikor a frescónak ezt a részét egészében Cosimónak ítéli oda. Csupán Mirjam és Áron típusaiban látjuk itt művészeti modorának jellemző vonásait, a csoport többi ideális alakjánál nem vagyunk képesek ezt fölfedezni (az arczképeknél e jellemző vonások természetesen sokkal kevésbé érvényesülhettek, mint-hogy elsősorban képmásszerű sajátosságaik nyilvánulnak meg). Igaz viszont, hogy helyette más művészt sem nevezhetünk meg, mert Benedetto Ghirlandajónak más oldalról szóba hozott szerzőségét még kevésbé találjuk elfogadhatónak.

A Sixtina falfestményeinek elkészítéséhez meghívott firenzei művészek között díszhely illeti meg Domenico Ghirlandajót, az ügyes frescofestőt. Már is találkoztunk vele, mint a legmonumentálisabb pápa-arczképek egyikének alkotójával, a kápolna falának felső részén; mint történeti festőt csak az első tanítványok meg-

hívásából ítéelhetjük meg, minthogy falképei közül a második, Krisztus feltámadása, a kápolna bejárati falán elpusztult. Itt megjegyezzük, hogy a compositióban jártas mesterekhez méltón mindent alárendelt, a mi a főjelenetet megelőzte és követte: Péter és András, Jakab és János meghívását a középtérben kis jelenetekben és arányokban tünteti föl (mindkettőnek kivitelét tanítványokra bízta), míg az előteret a döntő jelentőségű főjelenet számára tartotta fenn. Előadása pathos nélkül való, de jellemzése kifejező és jelentős. A Sixtina festői közül egy sem alkotott oly ideálisan nemes Krisztust, mint a milyen az ő Üdvözítője, a kinek mélységes komolyságát végtelen szelídség hatja át, míg ellenben Péter alakja a lelki odaadás kifejezésében mögötte áll a Peruginóénak a kulcsátadásban. A főjelenetet jobbról és balról kísérő két nagy csoportban Ghirlandajo hivatott arczképfestőnek bizonyul, a ki páratlan avatottsággal ábrázolta a maga korának életét és embereit. A baloldali csoportból azonban Steinmannak egyetlen alakot sem sikerült meghatároznia, a jobb-
oldaliból is csak hármat: a szürkeszakállas aggastyánt, mint Johannes Argyropulost, a hírneves aristotelesi bölcselőt; bal szomszédját, Giovanni Tornabuonit, a pápa kincstárnokát, a kinek részére a mester két leg-híresebb fresco-cyclusát készítette a római S. Maria sopra Minervában és a firenzei S. Maria Novellában és az előtte levő ifjúban annak fiát, Lorenzót, a ki politikai összeesküvésbe keveredvén, fiatal életét 1497-ben hóhérbárd alatt fejezte be. A többi alakot Steinmann a Rómában székelő firenzei colonia tagjainak, esetleg ama fényes követség vezetőinek tartja, a mely 1480-ban advent első vasárnapján kieszközölte szülő-városuknak az átok alól való felmentését, melylyel a

pápa Firenzét két évvel előbb az általa támogatott Pazzi-féle összeesküvés eseményei következtében sujtotta.

Akkoriban a firenzei Palazzo del Bargello homlokzati falának frescója, melyen az ifjú Botticelli a signoria utasítására amaz összeesküvés résztvevőit rettenetesen eltorzított képmásokban bélyegezte meg, magától értetődőleg már megsemmisült. Így tehát nem akadályozhatta meg, hogy Botticellit a Sixtus-kápolna kifestésében ne részesítsék, de különben is, ha tekintetbe vesszük a jelentékeny megbízást, melyet a három falfestmény elkészítésére nyert, úgy látszik, hogy a pápa nem vette zokon a sokat ígérő művésznak a Mediciekhez való ragaszkodását, a kiknek kedvencz festője volt. Sixtusnak nem is volt oka megbánni elfogulatlan-ságát.

Botticelli legkorábbi festménye, melyet nyilván már az 1481-ik év folyamán készített el, a bélpoklos tisztulási áldozata. Mint már említettük, itt a pápa dicsőítéséről volt szó és a rendkívül tehetséges festő a nehéz feladatot nagy ügyességgel oldotta meg, a történelmi, symbolikus és művészi követelményeknek, melyeket a föladat eléje állított, épp oly éleslátással, mint finom érzéssel felelt meg s a különböző elemeket motívumokban gazdag és mégis művészileg is kielégítő alakításban foglalta össze. Az ábrázolás tárgyának megfejtése azonban kizárólag szerzőnk érdeme; neki sikerült ez legelőször és érthető, ha a legapróbb részletekbe különös szeretettel mélyed el. Épp oly finom a művészi elemzés, melyet Botticelli jelentékeny alkotásáról ad. Mégsem követhetjük őt teljesen ama legfontosabb képmások azonosságának megállapításában, a melyek a nagyszámú szemlélők kettős csoportjában a középső főjeletet két oldalról fogják körül. Szívesen csatlakozunk

abbeli tetszetős véleményéhez, hogy a közvetlenül a főpap mögött álló erőteljes termetű aggastyán, aranylánczczal a nyakán és a mellette álló szép ifjú, pompás öltözetben, a S. Spirito rend főnöke fiával, hiszen e régi intézményt Sixtus, a kórház újraalapítása alkalmával, új életre keltette. Nagyon elfogadhatónak tartjuk azt a magyarázatát is, hogy a kép jobb szélén levő büszke harcos a hadvezéri pálczával a pápa unokaöccse, Girolamo Riario, a kire két évvel előbb a római szent egyház hadvezéri (gonfaloniere) méltóságát ruházták. Sokkal kevésbé oszthatjuk azonban ama föltevését (a melyet szerző ugyan nem mond ki teljes határozottsággal), hogy a festmény baloldalán levő két női alak közül az egyik Riario feleségét, a szép és erélyes Catherina Sforzát ábrázolná, valamint másik határozottabb állításával sem érthetünk egyet, hogy az előtérben jobbra levő bíboros Giuliano Rovere, a későbbi II. Gyula pápa lehetne. Egyik esetben sem látjuk a hasonlatosságot, melyre Steinmann hivatkozik, a két szóban levő személyiség hiteles arcsképe és a frescón ábrázolt fejek között. A második falfestményen a művészt nem kevésbé nehéz feladat elé állították: Mózes egész élettörténetét kellett ábrázolnia egy keretben és pedig az előírt módon olyképen, hogy az a jelenet, a mint Jethro leányainak juhait itatja, az Utolsó vacsorával való typologiai szembeállításában legyen a compositio középpontja. Legalább az utóbbi jelenet ábrázolásánál találkozott a pápa kívánsága a művész természetes hajlamával. „Az oly nehéz és gyakran annyira művésztelen feladatok közepette, melyekkel a tudós IV. Sixtus öt megbízta, e bájos epizódban legalább kedvére való tárgyat talált. Nem szertartásokat és arcsképeket kellett festenie, mint

azelőtt; nem is politikai eseményeket, mint utóbb (a harmadik falfestményen). A tárgy, noha a pápa theologiai tudása választotta, teljesen művészi volt; ugyanis azt kellett ábrázolnia, mint találja meg újra önmagához és az élethez való hitét a száműzött szűkevény, ha két védtelen pásztornőt fogad védelmébe.“ Ez epizód körül a művész nem ügyetlenül csoportosította a héber hős életéből való többi hat jelenetet — az egyiptomi megölésétől Izrael megmentéséig — és egy séget teremtett azáltal, hogy valamennyit egyetlen tájképben foglalta egybe. Botticelli két festménye földijének munkáival szemben még azáltal is nyer jelentőségben, hogy majdnem teljesen sajátkezűleg készítette őket. Csakis a háttér egyes jeleneteiben lehet a rajz bizonytalanságából, a fakó, fénytelen színekből és a mester formanyelvének üres utánzásából valamelyik tanítvány kezére következtetni.

Tudásban, képességében ekként gyarapodva, Botticelli hozzáfoghatott a harmadik falfestmény elkészítéséhez, melynek tárgya Korah törzsének bűnhődése volt. Bátran markolta meg a nehezen alakítható témát és győzött; úgy hogy nemcsak római munkásságának, hanem egész oeuvrejének legmonumentálisabb alkotását bírjuk benne. Nagyon találó és mély megértésről tanuskodik, a mit a szerző ez alkalomból a fiatal mester művészi tehetségének fejlődéséről mond el a három fresco elemző ismertetése kapcsán: miként sikerül a művésznek helyes összhangot hozni a cselekvés színtere és a cselekvők közé, mennyire fölülmulja ebben és a perspectiva művészetében valamennyi társát, mennyivel tette compositióit hatásosabbakká és tömörebbekké azáltal, hogy az alakok számát lehetőleg csökkentette és miként ért el oly megrázó tragikai

hatást, mikor az isteni büntetést kellett ábrázolnia. Itt is a szerző érdeme a Dathan és Abiram, továbbá Eldad és Medad megmentését ábrázoló jelenetek magyarázata; éppen úgy Botticelli saját arczképének, valamint a kép jobb szélén Clemente Rovere, továbbá a római Akadémia sokat ünnepelt fejének, Pomponius Laetusnak és előkelő tanítványának, Farnese Sándornak, a későbbi III. Pál pápának (ez utóbbinak csak hozzávetőleges) identificálása.

A Sixtina fönmaradt falfestményeinek utolsójához érkeztünk, ez Mózes végrendelete és halála. A megrendelést ehhez, valamint egy másik festményhez a bejárat mellett levő falon, a mely Mihály arkangyal küzdelmét ábrázolja az ördöggel Mózes holttesteért, Luca Signorelli nem kaphatta 1482 előtt; a cortonai mester ugyanis, mint már láttuk, ugyanezen év karácsonya előtt a kulcsátadás frescóján dolgozott. Méltónak mutatkozott a beléje helyezett bizalomra s már maga Vasari beszéli, hogy a Sixtina összes mesterművei közül az ő alkotásait csodálták meg leginkább. Compositiójában a térbeli középpontot nem az ábrázolt tárgy hőse foglalja el, hanem az Izrael tizenkét törzsét ábrázoló csoport, a melynek a nép törvényhozója, a ki feljebb, jobbról foglal helyet, egy nagy könyvből hirdeti ki végrendeletét. Ezeket a törzseket — Lévi törzsét kivéve — a művész meglepő módon nem ideális alakokkal, hanem korának és Sixtus udvarának képmásszerű alakjaival ábrázolta; sajnos, közülük már egynek sem lehet személyazonosságát megállapítani.¹

¹ Steinmann szerint a csoporthoz tartozó gyönyörű meztelen ifjú Lévi törzsének personificatiója. E magyarázata a „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1898-iki évfolyamában jelent

Festményének többi jelenetében is Signorellinek bőven eleget kellett tennie az előkelő urak kívánságainak, a kik a Sixtinában óhajtották látni arczképüket: néhány férfi és valamennyi női alak kivételével a többi is mind kortársainak arczképét ábrázolja. Steinmannak sikerült közülük legalább Signorelli saját arczképét, továbbá segédjének, az arezzói S. Clemente öreg camalduli perjelének, Bartolommeo della Gattának önarczképét fölismerni (a kinek neve a legújabb okmánykutatók szerint: Don Pier d'Antonio Dei Firenzéből). Éppen úgy övé az érdem, hogy emennek részét világosan megkülönböztette a mesterétől. Bartolommeo munkája csupán néhány fejre, Signorelli alakjainak ruházatára és a háttér jeleneteire szorítkozik; minden lényeges részében — a compositión és rajzon kívül — Signorelli a kivitel is magának tartotta fenn. Éppen úgy az ő műve a tájkép is, mely a compositiónak nem csupán kerete, hanem a melyben az események tényleg végbemennek, „a Sixtina fönmaradt frescói közül a legkedvesebb idyllikus hegyvidékek egyike, háttérében a ragyogó napfénytől sugárzó „terra promessa“, melyre az ősz Mózes vágyakozva tekint alá a Nebo hegyéről“.

Teljesen új a kiadvány utolsó, kilenczedik szakaszának anyaga, a mely IV. Sixtus kápolnájáról, mint kegyhelyről szól. Az első fejezetben a szerző szemtanuk okmányszerű feljegyzései alapján behatóan szól a kápolna felszentelési ünnepéről, mely 1483 augusztus 15-én történt és az első miséről, a melyet a pápa koronázási évfordulóján, tíz nappal később mutattak

meg először. Minthogy a szövegben csak futólagosan említi a kérdést, szükségesnek tartottuk fölhívni a szíves olvasó figyelmét az id. h.-en megjelent behatóbb fejtegetésre.

be. A második fejezetben szól IV. Sixtusnak gondoskodásáról a palota kápolnája egyházi disztítését illetőleg, az istentisztelet rendjéről, énekkarának újjászervezéséről. Az énekkar tagjainak számát huszonnégyre emelte és így a cappella palatina tulajdonképeni megalapítójának kell tekinteni. A Sixtina istentiszteleti rendjét úgy alakította, a mint az egészen napjainkig is fönmaradt, mielőtt az egyházi szertartásokat egyáltalán megszüntették benne. Csak az egyházi edények és szerelvények díszéből nem maradt réánk semmi, a melyekkel pedig e kápolnát kétségkívül ellátta.

Végül az utolsó fejezetet a Sixtinában tartott nagy egyházi ünnepélyeknek szenteli (az ötven egyházi ténykedés közül, melyeken a pápának évente hivatalosan részt kellett vennie, csak tíz esett a Péter-templomra, a többit a házikápolnában tartották). Ezek közül a legfőbbeket történeti jelentőségük szerint és a pápai szertartásmesterek feljegyzései alapján méltatja. A nagyhét és a feltámadás ünnepének beható leírásával, melyek a Sixtinában tartott egyházi ünnepéseknek mindig fénypontjai voltak, fejezi be a szerző munkájának első részét. „Mert nem kizárólag IV. Sixtusnak és festőinek köszönheti a kápolna hírét. Az első Rovere pápa után következett a második és Michelangelo kiragadta firenzei társainak kezéből az ecsetet. Sixtus nevét adta ugyan a kápolnának, azonban a renaissance mestereinek mestere adta meg e névnek hangzását“. A Sixtináról szóló művének második kötetét fogja a szerző neki szentelni — erőt és kedvet kívánunk megírásához, hogy minél hamarabb megajándékozhasson vele.

Beszámolóink befejezéseül azonban meg kell emlékeznünk a kötethez függelékül csatolt értékes forrás-

jegyzetekről is. Az első függelékben a IV. Sixtus éle-
tére vonatkozó forrásokot állítja össze s azokat röviden
jellemezi és bírálja. A második a pápa arczképeinek
leíró jegyzékét tartalmazza. Sixtus minden elődjén
túltett a gondoskodásban, hogy képmását az utókor
számára megőrizze. Nyolcz arczképe maradt reánk
táblaképekben és frescókban, szoborban/három, miniatur-
képekben hat, himzésben és szőnyegben kettő, intar-
siában kettő és érmekben tizenöt, a minthogy ő volt
az első pápa, a ki arczképével érmet veretett.

Végül a harmadik függelékben a Sixtinára vonat-
kozó összes levéltári okmányok vannak összegyűjtve.
Ezt a részt a római levéltáraknak, elsősorban a vati-
káninak alapos ismerője, dr. Pogatscher Henrik dol-
gozta föl. Nemcsak minden eddig közreadottat vizsgált
át a helyesség szempontjából, hanem a tekintetbe jövő
levéltári anyagot újra pontosan földolgozta és ez alka-
lomból néhány új okirati forrásra is bukkant. Közülük
külön felemlítésre méltók: az 1482-ben befejezett négy
falképnek árbecslő okirata, mely szerint mindegyikért
250 tallért fizettek; Burckhardnak, az ismeretes szer-
tartásmesternek sokáig keresett „Liber ceremoniarum“
cz. könyve, a „cappella palatina“, azaz a házi kápolna
énekkarának reformálásáról a szerző saját kéziratában;
végül ama kiváltságok jegyzéke, melyeket a pápa
bullák útján adott Burckhardnak, közöttük a Sixtina
beszentelése előtt kiadott bulla, melylyel az énekkar
újonnan belépő és a jövőben alkalmazandó tagjai
részére az összes addigi előjogok megújítottak és
biztosítottak. A munka készítőjének szak- és helyis-
meretét, szorgalmát tekintve, nincs remény arra, hogy
az idevonatkozó forrásanyag a jövőben még gyarapodjék.

Művészet és hagyomány.

A művészettudomány művelése manapság teljesen a pragmatika jegyében áll. Minden ténybeli adat, melyet akár az emlékek maguk, akár az okmányok és feljegyzések a műtárgyak stílusáról, keletkezéséről, alkotójáról, sorsáról számunkra feltárnak, kiterjedt, rendkívül szorgalmas kutatás tárgya. Ez nagy mértékben hozzájárult a jelenlegi nemzedék művészettörténelmi tudásának öregbítéséhez, sajnos azonban, ez eljárással háttérbe szorul a tudományos vizsgálatnak egy másik oldala, melyet psychologiainak óhajtanánk nevezni. Ez a művészi conceptio rejtett forrásaihoz törekszik leszállni, a művész és alkotása között fennálló subjectiv kapcsolatot kutatja, majd azután a művészi megtermékenyülés széles folyamainak keletkezését s az ebből származó fölfogásokat igyekszik kideríteni, melyek tágabb értelemben stílusképzéshez, szűkebb értelemben némely tárgykörök előnyben részesítéséhez, fölfogásbeli eltérésekhez, sőt a műtárgy technikai kialakításának mikéntjéhez vezetnek.

A bécsi császári művészeti gyűjtemények tudós igazgatója ama kevesek közé tartozik, a kik épp oly előszeretettel, mint sikerrel működnek éppen ezen a

kevésbé megmunkált téren. Legújabb dolgozatának témáját is a szóban levő körből merítette.¹ Három tanulmányában tárgyra nézve látszólag eltérő, lényegileg azonban azonos kérdéseket világít meg Schlosser — noha különböző szempontból — és széleskörű kutatásainak dús gyümölcseiként tárja eléink éppen olyan szellemes, mint formailag tökéletes, általunk mindig csodálattal élvezett fejtegetéseinek ezüst tálcáján. Az előttünk fekvő tanulmányok oly széles kilátásokat nyitnak a középkori művészet területeire, oly mély bepillantást engednek ama korszak különleges módorába, a művészi termelés sajátos föltételeibe, hogy beható tanulmányozásuk nem ajánlható eléggé mindazoknak, a kik szakszerűen óhajtanak a kérdéses területen működni.

A szerző cikkeiben mintegy új anyagot nyújt a középkori művészet élettanának egyik fejezetéhez, a mely azzal a kérdéssel foglalkoznék: melyek azok a föltételek, a melyek a műtárgynak a művészi egyéniséggel összefüggő kialakulását meghatározzák. Az újabb művészet mindkét korszakában, a középkorban és a renaissance idején, ezek a föltételek teljesen különbözők. Míg amott a *gondolati képzet*, vagyis a tipikus előkép — az „exemplum“ vagy a „simile“ — tartalmi jellegével a művészi phantasiát uralkodólag irányítja, addig a renaissance-korszakban a XIV. sz. elejétől kezdve a közvetlenül szemlélt *modell* visszanyeri lassanként azt a jelentőségét, a melyet egykor, a görög

¹ *Julius v. Schlosser*: Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XIII. Heft 5 nagy 4^o 59 l. Wien, F. Tempski 1903.

művészetben, kizárólagosan bírt. A középkor művészetében az érdekes *tartalom* az, a mit a festő és szobrász a szemlélő számára hozzáférhetővé tenni igyekszik, míg a *formával*, mint ilyen a művészi ábrázolás egyáltalában nem törődik. A szerző részletes utalásokkal, illetve példákkal indokolja ezt egyrészt Villard de Honnecourt, Jaques Daliwes és egy I. Venczel idejéből való cseh festő vázlatkönyvére (utóbbi a braunschweigi múzeumban), másrészt Raffael nagy monumentális alkotásaihoz készült nagyszámú vázlataira és terveire való hivatkozással, hogy a középkori művész az adott általánosból halad a részleges felé, míg a renaissance művésze a valóság szilárd talajából indul ki, mint közvetlen tapasztalat- és szemléletből s juttatja kifejezésre az őt lelkesítő „certa ideát“. Azon gondolat-irányzat értelmében jár el, a melyben az új világnézet és a tudomány gyökerezik, ha szabad e kifejezést használnunk: *inductive*, míg amaz *deductiv*, mint az egész korszak gondolkozása és kutató munkája. Mindazonáltal a középkor a tekintély és a gondolati képzet béklyójában ugyanolyan nagyot és fönségeset hozott létre, mint az egész természetet és világot összefoglalólag megérteni törekvő újabb művészet.

Miután a szerző e szellemes bevezető fejtegetésekben megjelölte a közös talajt, melyben cikkei gyökereznek és az álláspontot vázolta, a melyből tárgyát főként vagy kizárólagosan vizsgálta, áttér első tanulmányának tárgyára: a „Defensorium inviolatae virginittatis beatae Mariae“-nak nevezett tollrajz és vízfestéssel készített nagy pergament-lap ismertetésére (a bécsi császári művészettörténeti gyűjteményben), a mely valószínűleg a XV. sz. második feléből való osztrák könyv-

illustrator munkája és eddig csodálatosképen semmi figyelemben sem részesült.

A lap középső képén Jézus születésének terjedelmes ábrázolását látjuk nagyobb méretű alakokkal; a széles szegélyt 36 medaillon tölti ki akanthus-indák között. Ezek oly jeleneteket tartalmaznak, a melyekben az egész scholastikus tudományosság sorompóba lép, hogy Mária szeplőtelen szüzességét Krisztus születése daczára bebizonyítsák. E célból magyarázó mondásokat alkalmaznak az egyházatyák, a nagy scholastikusok (Albertus Magnus, Isidorus, Alanus, Petrus Comestor) irataiból, továbbá egyes klasszikusok (Vitruvius, Val. Maximus, Ovidius) mondásaiból. Ugyanezzel a tárgygyal nagyszámú más, igen különböző jellegű emlék foglalkozik, melyek mind közös, valószínűleg osztrák (Bécs) területről származó forrásra utalnak és a melyeket Schlosser itt először állít össze és kísér magyarázatokkal. Ezek elsősorban egy táblakép Schleissheimben (51 sz., 1598-ból), amely, noha régibb, mint a bécsi miniatur, attól külső elrendezésben nem különbözik lényegesen, hanem csakis az ábrázolások egyes részleteiben, ezzel szemben mindkettő a XV. századbeli németalföldi művészet hatása alatt készült. Továbbá egy, a müncheni udvari könyvtárban levő illusztrált kézirat 1459-ből a tegernseei zárda egyik szerzetesétől (Fratr Antonius Pelchinger?). Hat pergament lapján (a hetediket kivágták) medaillon-alakban készült színezett tollrajzokat látunk ügyes, gyakorlott kézre valló technikával, ugyanazon tárgy cyclikus ábrázolásával. A tegernseei codex átmenetül szolgál a nagyobbszámú korábbi tömb-könyvekhez, melyek közül a legfontosabb, művészeti szempontból a legjelentősebb, az 1471-ik évből való s készítői retzi Ferencz prédikáló szerzetes (Alsó-

Ausztria) s a regensburgi származású Johannes Eysen-
hut. (Példányok vannak belőle Gothában, Berlinben,
a British Museumban és Mr. Bennett tulajdonában,
Manchester.) Schlosser valamennyi fametszetnek repro-
ductióját adja (szintúgy kitűnő fénymetszeteket a bécsi
miniaturról és schleissheimi táblaképről); kevés elté-
réssel ugyanazt a tárgykört ábrázolják, a magyarázó
szövegek azonban hexameterekké vannak alakítva s
mindenütt igazoló idézetekkel ellátva. Egy évvel korábbi
egy másik, nagyobb számmal fönmaradt, de sokkal dur-
vább kivitelű munka, a Dinkelsbühlből származó Friedrich
Walter fametsző és üvegfestő, a legrégebb nyomtatott
Szegények bibliája (1470) kiadójának tömbkönyve;
végül több olyan példánya van még a „Defensorium-
nak“, a melyek mozgatható betűkkel, nyomtatás útján
készültek Georg Reyser műhelyében, Würzburgban,
1470 és 1480 között. Ezek azért fontosak, mert egész
sor új ábrázolást tartalmaznak részletes magyaráza-
tokkal, továbbá a fölíratok német fordítását is adják
és először vannak címmel ellátva.

Fejtegetéseinek további folyamán a forrásmunka
valószínű szerzőjéül a már említett retzi Franciscus
szerzetest teszi meg, a ki 1385-től 1411-ig mint a
theologia tanára működött a bécsi egyetemen († 1421)
és művét, mely a „Defensorium“ főntebb elősorolt
feldolgozásának alapul szolgált, már a XV. sz. elején
írta. Ez az eredeti irat azután két egymástól eltérő
átdolgozáson ment keresztül, melyek közül az egyiket
a bécsi miniatür-lap képviseli, míg az összes többi
feldolgozások a másodikba tartoznak. Ebből már egy a
képpel és ábrázolással szemben egészen másképen
hangolt új időszak lehelletét érezzük, szemben a korai
középkor képcyclusaival (péld. a *Tomassin von Zirclaere*

„Wälscher Gast“-jához való képsorral). Míg ezekben századokon keresztül mereven ragaszkodnak az egyszer megtalált schemához (csak a viseletben és stílusban modernizálódnak mindannyiszor amennyire lehetséges), ott már a kölcsönzött formát a művész egyéniségéhez képest többé-kevésbé átalakítja.

A Mária szeplőtelen fogantatásáról szóló dogma történetére, a Kelet és Nyugat szerepére s ebből kifolyólag általában a Mária-tiszteletre vonatkozó, tárgyának teljes uralásáról tanuskodó, szellemes megjegyzésekben, találó analogiákban és megkapó történelmi utalásokban gazdag kitérés után végül a bécsi császári gyűjteményben levő pergament-lap rendeltetésére nézve azt tartja Schlosser, hogy az alkalmasint faldíszítés céljaira szolgált, vagy — a mi még valószínűbb, a miniaturnak ugyanis nagyon gyakran közvetítő szerepe volt a nagy, monumentális művészet területén — mint „exemplum“, programmszerű előkép szolgálhatott s ha nem is kezdetből fogva készült ilyen célzattal, mindazonáltal később arra használták. Ez állítás igazolásául szerző a vercellii káptalani levéltárban levő XIII. századbeli pergament-tekerésre hivatkozik, mely az apostolok történetéből ábrázol jeleneteket és — főntartással — Balduin trieri képeskrónikájára; az elsőt kifejezetten, mint „exemplum“-ot jelöli meg és állításának kétségbevonhatatlan módon bizonyítékát is adja.

Schlosser második cikke egy tizennégy táblácskából álló, spanyolfal módjára összecsucskható képsorozattal foglalkozik, mely szürke alapon szürkével festett 56 képet tartalmaz (majdnem kizárólag fejtanulmányok, illetve félalakok: a keresztrefeszített Üdvözítő, Mária, Ev. János, angyalok, Madonnák fejükön koronával, apostolok, agg férfiak és nők, majd

tarka csoportban a felsőbb és alsóbb osztályok képviselői, udvari és paraszt típusok, mesebeli és létező állatok és végül egy házaspár kettős arczképe). Régi bőr-tokjában — melynek az volt a rendeltetése, hogy az övre akasztassék — a XVI. sz. óta őriztetett az ambrasi kastély gyűjteményében s szerzőnk most „egy utazó festőtanonc vademecumát“ ismerte föl benne. Alkotója lényegileg az emlékezeti kép béklyójában volt fogva, modell után alig rajzolt, hanem nagyszámú jól megfigyelt részletet hordott össze becsületes szorgalommal, az összeolvasztás azonban nem mindig sikerült. Egy és más, nevezetesen a haj alakítása archaikusan szimmetrikus göndör fürtjeivel a régi ornamentális fölfogásra emlékeztet, a mi különösen az alsó-rajnai iskola művein, (péld. a „Liebesgärten“ mesterénél és másoknál) a XIV. századból a XV. századba való átmenet korszakában gyakran fordul elő. Észrevehető, hogy itt új művészeti felfogás van keletkezőben, de sok fiatalos éretlenség, a tanonczkéz nyoma is érzik rajta. Szerzőnk szerint az egész leginkább az Alsó-Rajna vidékére utal s a XV. század első tizedeiben keletkezhetett, némely vonás arra mutat, hogy tábláskönyvünk művésze ama nagyszámú tanoncok közül való lehetett, a kik Németország keleti határvidékeire, Cseh-, Lengyel- és Magyarországba vándoroltak, hogy ott jó keresetre tegyenek szert. A legérdekesebb a mű rendeltetése: mintakönyv volt, „die Speise eines Malerknaben“ — hogy Dürerrel szóljunk —, a melyben a leghasználatosabb típusokat, a melyekre egy akkori szentképfestőnek szüksége volt, mesterének műterméből magával vitte, feltűnő ugyan, hogy a könyvecske majdnem kizárólag csak fejtanulmányokat tartalmaz. A festőlegény, a ki össze-

állította a könyvecskét, még a középkor küszöbén állott; nem tud és nem akar a mankóktól szabadulni; a „simile“ még nagyon eleven hatalom az ő szemében; a mint hogy a XV. századbeli északi művészet ugyan sok középkori értelemben vett típust tart meg és az efféle „minták és útmutatások“ természetes föltételei voltak a czéh- és mesterségszerű termésnek.

Nem követhetjük minden részletében a tudós kutató fejtegetéseit, melyekben a kérdés jelentőségét a legtávolabbi ó-korig és vissza az egész középkoron át vizsgálja: nagy olvasottsága mellett bőven talál bizonyítékot e tekintetben a három testvérművészet minden terén, leggyakrabban természetesen a festészetben. Itt — miként mély éleslátással kiemeli — Wundt törvénye „a jelentőség változásáról az erkölcsben“, is belejátszik a kérdésbe: igen sok, a profán pogánykorba tartozó ábrázolási forma tovább érezteti hatását a keresztény művészetben. A középkorban az „exemplum“-nak kifejezett jellege abban van, hogy a művészi inventiót körülhatárolja és vezeti. Az abból a korból fennmaradt kevésszámú vázlatkönyv bizonyítja ezt (lásd fönnebb), mindenekelőtt a Villard de Honne-courté: ez nemcsak saját használatára való rajzkönyv, hanem — mint szerzője előszavában mondja — éppen úgy mintakönyv tanulók és törekvők számára és ebben az értelemben fontos bizonyítéka a középkor művészeti oktatásának. Kizárólag könyvfestők számára való tulajdonképeni mintakönyvet is többet ismerünk. A bécsi udvari könyvtárban levő példány a XIII. század elejéről tizenhárom lapra terjedő vörös és fekete tintával készült igen szabatos tollrajzot tartalmaz; tartalmuk után ítélve minden valószínűség szerint egy miniator

vázlat- és mintakönyvének töredéke. A különböző iparágak és mesterségek (*artes mechanicae*) 12 nevezetes ábrázolása után néhány *physiologus*-kép következik, végül a tulajdonképeni mintakönyv: mindenfajta valóságos és mesebeli állat, nagy initialék, különböző díszbetűk és díszítmények, melyek gyakran nagy finomságra vallanak. Egészen hasonló módon van összeállítva, azonban néhány évszázaddal későbbi (röviddel 1495 előtt keletkezett) a Stephan von Urach-féle „*Codex iconographicus*“ a müncheni udvari könyvtárban, mely eredetileg 114 lapból állott könyvnek töredéke. Az egész lapot betöltő képek (másolatok és kölcsönzések egy *Livre d'heures*nek szokásos ábrázolásaihoz) ügyetlen kézre vallanak: jobbak a díszítmények, initialék és szépírások, melyek gyakorlott kalligraphust sejtetnek. Az imakönyvek széleit díszítő phantastikus állati alakzatokat, lepkéket, virágokat, gyümölcsöket a legkülönbözőbb kéziratokból összehordva találjuk itt, úgy hogy mindenféle stílusnak valóságos mintakönyve van előttünk és valóságos dilettáns volt az, a ki e „similiákat“ igazi íróbarát módjára és lényegileg még mélyen a középkor előmintáinak szellemében, saját használatára hordotta össze, akár csak az a vándor festőtanonc, a ki utazása céljaira mintakönyvet tákolt össze.

Utolsó cikkében a szerző még egyszer visszatér Giustónak a padovai Eremitani templom Cortellieri kápolnájában levő, a *Jahrbuch* egyik korábbi kötetében már részletesen tárgyalt frescóiira és néhány azzal összefüggő kérdésre. Ott Giustónak a római Galleria Nazionaleban őrzött vázlatkönyvét ismertette, a mely — Venturi nézete szerint — a művésznek a Cortellieri-kápolnájában levő összes frescót, azonkívül egy világ-

krónikából való egész sor alakot (valószínűleg a Leonardo Besozzóból, mely régebben Morbio tulajdonában volt, jelenleg Ben. Crespinel Milanóban), végül néhány tanulmányt, illetve másolatot tartalmaz ókori emlékek után. Schlosser nyomós, mind külső, mind belső stílusbeli és a rajzok jellegéből folyó okokkal teljesen meggyőzően bizonyítja, hogy a szóbanlevő vázlatkönyv nem Giustótól származik, hanem csak *compilatio*, a mely néhány ókori emlék másolatán kívül két, régebbi kéziratokból merített *cyclust* foglal magában (közel fekszik a gondolat, hogy Leonardo Besozzo volt a szerzője).

A mi a második, az előképre vonatkozó kérdést illeti, melyet Giusto frescóihoz fölhasznált (Schlosser ugyanis már egyik előbbi dolgozatában kifejtette, hogy Giusto nem lehetett szeilemi szerzője a tanultságot feltételező *cyclus*nak), a szerző most abban a helyzetben van, hogy ennek forrására mutasson rá egy a chantillyi könyvtárban levő északolaszországi kéziratban. Ez Bart. de Bartoli által Bolognában 1353 és 1356 között írt és egy ifjú Viscontinak ajánlott tanköteményt tartalmaz, melyben a hét erényt és a hét szabad művészetet énekl meg Szt. Ágoston mondásaiból vett egy-egy jelige kíséretében. Mind ezek, mind pedig a kézirat 16 nagy aquarellrajza világosan mutatja, hogy a nem egészen teljes bécsi és firenzei példányok révén ismert *scholasticus cyclus* eredeti kézírata van előttünk, ezekkel ugyanis teljesen egyezik. Az eredeti irat annyiban kapcsolódik a későbbi átdolgozásokhoz, hogy az úgynevezett római vázlatkönyv közvetve belőle származik, rajzolója tudniillik egy későbbi átdolgozást használt föl mintául, a mely kizárólag latin versekből állott. Giusto sem a Bartoli-féle eredeti iratot követte fres-

cóinál, hanem egy későbbi latin átdolgozást (a mint azt a két bécsi és firenzei példányban bírjuk), melyet az Eremitani egyik tudós szerzetesének segítségével némileg megváltoztatott s azután vitt át a falra. Így ez az eset is igen tanulságos fogalmat nyújt a teljesen különböző technika terén állandóan fennálló hagyományról még a renaissance előestéjén is!

Michelangelo a Sixtinában.¹

Csak alig négy éve jelent meg a Sixtináról szóló nagy munka első kötete, a melyről annak idején e helyütt megemlékeztünk, most nemrég a második kötet is megjelent s ezzel befejeződött a monumentális kiadvány, mely dícséretére válik mindazoknak, a kiknek benne részük van.

A mű tervezetéről s annak keresztülviteléről annak idején e helyen már tájékoztattuk a szíves olvasót. Hogy a munka aránylag oly rövid idő alatt elkészülhetett, az, eltekintve mindazoknak szíves előzékenységétől és segítő közremunkálásától, a kiknek hozzájárulásuk volt az ügyhez — elsősorban a Vatikán hatóságainak, méltóságainak és tudósainak —, annak a kedvező körülménynek is köszönhető, hogy a szerző hosszú évekre terjedő tanulmányai folytán tárgyával annyira megbarátkozhatott, hogy egész idejét és erejét immáron a gyűjtött anyag földolgozására, a nyert eredmények leszűrésére fordíthatta. A ki azonban ismeri és meg tudja ítélni az ilyen feladattal szemben gyakran munka közben fölmerülő és legyőzendő nehézségeket, az teljes elismeréssel fog adózni a szerző

¹ Die Sixtinische Kapelle, herausgegeben von Ernst Steinmann. Zweiter Band: Michelangelo, München, 1905. Verlagsanstalt F. Bruckmann.

fáradhatatlan szorgalmának, körültekintő igyekezetének, soha nem lankadó buzgóságának, melyet a második kötetnél is kifejtett. Első pillanatra úgy tetszik, hogy a feladat ezúttal egységesebb, zártabb és egyszerűbb is volt annyiban, hogy itt nem kellett, úgy mint az első kötetben, egész sereg tehetségre és stílusra különböző mester conceptio és kivitelben eltérő alkotásait méltatni. Igen, ha csak az az egy, a ki ama sokkal szembenállott, nem Michelangelo, az örökké kifürkészhetetlen lett volna!

Mielőtt azonban áttérnénk a kiadvány tartalmának és eredményeinek rövid ismertetésére, helyénvaló, hogy dicsérőleg emlékezzünk meg a kiadócégről, a mely mindent elkövetett, hogy a mű előállítás és kivitel tekintetében méltóképen jelenjék meg. Hozzáértéssel ragadta meg az alkalmat, hogy e téren való képességeinek fényes bizonyítékát nyujtsa. Semmiféle áldozattól sem riadt vissza, hogy a maga elé tűzött célt elérje. Az első kötetnél tapasztaltak okulásul szolgálhattak a szövegnyomásra nézve és tényleg oly tökéleteset alkottak, hogy a kiadvány napjaink könyvtechnikájának legdíszesebb termékei közé tartozik. A szövegillustrációknál a kiadók a legutóbbi évek sokszorosító technikájának haladását fordíthatták hasznukra. Azonkívül majdnem másfélszer annyi reprodukció van mint az első kötetben és különösen az egész lapot betöltő képek száma tetemesen szaporodott; egész sor kevésbé ismert és eddig közzé nem tett művet — a hol lehetséges volt eredeti fölvétel alapján — először közöltek. Különösen kiemelendő néhány épp oly érdekes, mint ritka metszetnek közlése, melyek a cinquecento- és seicento-korbeli Róma életét és emlékeit mutatják be. Minden túlzás nélkül mondhatjuk,

hogy a képes kötet hetven folió-lapja (az első kötet kétszerese) először ad igazán méltó képet Michelangelo fönséges alkotásairól. Előállításuk Andersonnak, az ismert hírnevű római fényképésznek érdeme. Nehéz, gyakran veszélyes helyi körülmények között majdnem teljes egy esztendei megfeszített munkára volt szükség, hogy a művészetébe vetett várakozásnak teljesen megfeleljen. A teljesen kifogástalan fénynyomatokat Anderson felvételei alapján a kiadóczég készítette. Ezeken kívül öt színnyomat díszíti a mappát; készítésük (éppen úgy mint Michelangelo a szövegekötethez függelékül adott 85 rajzának reproductiója) Vilmos császár bőkezűségének tudandó be. E tekintetben is — ha figyelembe vesszük azokat a kivételes nehézségeket, melyekkel a hozzájuk való minták megszerzése járt — általában elérték azt, a mi ma a színes fénynyomás terén elérhető. Ha Izsajás próféta a kifejezés, a delphii sybilla a színek összehangolása tekintetében mögötte áll is az eredetieknek, úgy ezzel szemben a három másik lap, különösen Jeremiás próféta, mint a modern sokszorosító eljárás elsőrangú mintaképe áll előttünk.

A hatalmas firenzei mester két nagy alkotásának megfelelően Steinmann a kötetet két főrészeire osztja: az elsőben a mennyezet kifestését tárgyalja II. Gyula alatt, a másodikban az oltárfalat díszítő Utolsó ítéletről szól, mely III. Pál pápa alatt készült. Terjedelmre nézve emez a mű $\frac{1}{5}$ -ét, az $\frac{4}{5}$ -ét teszi ki. Már ebből is láthatjuk, hogy a szerző fejtegetéseinek utóbbi részében nem állított maga elé korlátot. Csakugyan nemcsak a mennyezet-frescók keletkezésével, tartalmi magyarázatával és méltatásával foglalkozik, hanem tárgyalása körébe vonja korának történetét, műveltségi

áramlatait, vezető személyiségeit, elsősorban a pápát, személyes emberi vonatkozásaiban éppen úgy, mint a politikához, művészethez, irodalomhoz való viszonyában. Éppen ezen téren, mely a tulajdonképeni feladattal csak közvetett összefüggésben áll, Steinmann a kor történetére vonatkozó irodalmi források sokoldalú és mély ismeretével nem egy eseményt, személyt, tényt hozott felszínre rejtett helyéről s ezzel fejtegetéseinek intim, a kor hangulatát festő jelleget tudott adni, gyarapította ide vonatkozó tudásunkat, megtisztította ítéletünket. Így mindjárt az első szakaszból, a mely négy fejezetben II. Gyula politikáját és egyéni jellemét tárgyalja, ki kell emelnünk az 1513. évi farsang hangulatos leírását. Míg a pápa láztól gyötörve halálos órájához közeledett, az ünnepi felvonulás a pápa egyházi és politikai sikereit fényes allegóriákban ünnepelte. Már előbb, 1511-ben, borzalmat és csodálatot keltő színjáték tárul elénk Mirandola ostromában, a melyet maga a hatalmas főpap vezetett; megkapóan mondja el végül, egy alig ismert forrást követve, mint gyilkolta meg kedvenczét, Alidosit, magának a pápának unokaöccse, Francesco della Rovere.

A második szakasz kilencz fejezetben vázolja II. Gyulának a művészethez és irodalomhoz való viszonyát. E tekintetben nem követte nagybátyja példáját. Míg IV. Sixtus már mint egyszerű ferenczrendi barát rendkívüli scholastikus tudományosságáról tanuskodó theológiai értekezéseivel bizonyítékát adta tudományos képzettségének, majd mint pápa a vatikáni könyvtár rendszeresítésével s a római egyetemen a tanulmányok új életrekeltésével a tudomány istápolása körül kétségtelen érdemeket szerzett, unokaöccsénél mindkét irányban hiába keresünk kézzelfogható bizonyítékokat.

„Kardot adj kezembe, nem vagyok tudós“, kiáltott föl, midőn Michelangelo bolognai bronz-szobrának bal-kezébe egy könyvet akart tenni. Minden, a mit a tudományért és irodalomért tett, abban foglalható össze, hogy bíborosi palotáiban könyvtártermeket rendezett be, majd mint pápa a Vatikánban magánkönyvtárt állított be magának, melynek alapját bíborosi palotáinak állománya alkotta. Úgy látszik azonban, hogy nem nagyon használta; hiszen legmegbízhatóbb életíróinak egyike mondja róla, hogy a tudományoktól olyan távol állott, hogy a neki ajánlott könyveknek még a címét sem olvasta el!

Mennyire más állást foglal el a művészettel szemben! Ha elismerjük is, hogy maecenási tulajdonságainak — a legfényesebbek egyikének, melyeket a renaissance fölmutatni képes — tulajdonképeni indító oka az volt, hogy a művészet alkotásai révén is halhatatlanságot biztosítson magának, még sem mondhatjuk, hogy érdeklődése ebben merült ki, sőt ellenkezőleg, tisztán objectív érdeklődéssel is viseltetett a művészetek iránt és azok alkotásait a személyes vonatkozásoktól eltekintve is képes volt értékelni. Már az is bizonyítja ezt, hogy korának három legnagyobb művészi geniejét nyerte meg szolgálatának és miután ez sikerült neki, a „*di minorum gentium*“-tól minden megbízást azonnal elvont.

E tétel igazolása czéljából szerzünk sorban áttekinti II. Gyula művészeti vállalkozásait. Elsősorban Bramante épületeit: a Szent-Péter templomot, a Vatikánban végzett átalakításokat és új építkezéseket,¹ a S. Maria del Popolo

¹ Az az állítás, melyet már Vasari feljegyzett s utána Geymüller védelmezett, hogy a Damasus-udvar loggiáinak alapját Giuliano da Majano vetette meg, tovább fenn nem tart.

szentélyét a Tiberis partján, a pápa nevérol elnevezni szándékolt városrész tervét az óriási igazságügyi palotával a via Giulian; majd azokat a terveket, a melyeket Giuliano da Sangallo — a ki II. Gyulának már bíborossága idején hűséges csatlósa volt — készített, de kivitelükre, sajnos, nem került sor. Majd a szobrászati alkotásokra tér át, melyeket II. Gyula és bíborosainak megbízásából Pollaiuolo, Caradosso, Sansovino, G. Crist. Romano, Marini (?) készítettek. (IV. Sixtus, Ascanio Sforza, Girol. Basso, Lor. Cibo síremlékei, Szent Péter lánczainak ereklyetartója, a pápa tiarája és érmei stb.). Végül Perugino és Pinturicchio frescóiról szól a Palazzo Colonnában (abból az időből, a mikor II. Gyula még mint bíboros lakott benne), a Stanza dell'Incendio mennyezetén (Raffael mestere iránt való kegyeletből érintetlenül meghagyta őket helyükön, midőn a terem falaira saját képeit festette) és a S. Maria del Popolo szentélyében, majd Sodomára tér át (a Stanza della Segnatura mennyezete és a Farnesina frescói), továbbá B. Peruzzi műveire Ostiában, a conservatorok palotájában, a Farnesinában, a S. Onofrio, S. Pietro in Montorio templomokban, a S. Croce in Gerusalemme templom Szt. Heléna kápolnájában és a vatikáni Stanza d'Eliodoro mennyezetén. Különösen figyelemre méltó, a mit Steinmann ennek a teremnek kivitelre

ható. Okmányyszerűleg be van bizonyítva, hogy az 1467—1471. években, a mikor II. Pál alatt ezeket a munkálatokat megkezdték, Majano állandóan Firenzében tartózkodott. Vasari nyilván összetéveszti őt Giuliano de Sangallóval, a kinek az említett években Rómában való tartózkodását okmányyszerűleg bizonyítani lehet a Vasari által Majanónak tulajdonított összes műveknél. (V. ö. az általunk mindkét mesterről közlött időrendi táblázatokat Beiheft zum Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, Bd. XXIII 1902 és XXIV 1903.)

nem került falfestményeiről mond: Isten birodalmának négy korszakát kellett volna ábrázolniok az apokalypsis nyomán, még pedig az Annio da Viterbo által írt s a pápának ajánlott munkában foglalt fejtegetések alapul vételével. E cyclus helyébe festtette a pápa később Raffael által a négy képet, melyek mintegy egész életének és törekvésének foglalatját tüntetik föl. Ez a szakasz Raffael stanzabeli frescóinak beható, érdekes részletekben és megjegyzésekben bővelkedő méltatásával fejeződik be; kiemelendőnek tartjuk itt a kis chiaroscuro-jelenetekről adott fejtegetéseit, mivel ezek hasonló beható méltatásban eddig még nem részesültek.

A következő főszakaszban a szerző tulajdonképeni feladatára tér át. Elsősorban a történelmi előzményeket kell tisztáznia: Michelangelo viszonyát környezetének művészetéhez és művészeihez, a pápához és a pápa ama megbízásait, a melyek a Sixtus-kápolna mennyezetének kifestését megelőzték. A II. Gyula síremléke megkezdésének körülményei — tudjuk, hogy e mű a művész saját mondása szerint, életének tragédiájává vált — összeveszése a pápával, menekülése Firenzébe, a kibékülés Bolognában, Michelangelo ottani pápa-szobrának sorsa, visszatérése Rómába, a mester tiltakozása, hogy a síremlék helyett, a melytől ellenségeinek fondorlatai fosztották meg, a Sixtina frescóinak megfestését elvállalja, végül beleegyezése (a mi Alidosi bíboros, II. Gyula hirhedt kegyencze döntő beavatkozásának köszönhető), mindez drámai eleven-ségben vonul el szemeink előtt, majd 1508 augusztusában a nagy művészt fönn találjuk a magasban, a Sixtina állványain, hol a világtól teljesen elzárva, egészen egyedül — mert segítők közreműködését visszatartotta — éveket volt eltöltendő, míg végre 1512

október 31-én leleplezhette alkotását a világ bámuló szemei előtt. Néhány hónappal később (1513 febr. 20) meghalt a hatalmas férfiú, a kinek a mestert majdnem kényszerítenie kellett, hogy elkészítse művét, mely által örök emléket — „aere perennius monumentum“ — állított.

A következő szakaszban megismerkedünk a mű végleges tervével, a mint annak conceptiója az első vázlatból fokozatosan kifejlődött. Eredetileg a mennyezetet körök, négyzetek és négyszögű idomok gazdag rendszere élénkítette volna és csak a bolt-czikkelyeket díszítette volna a tizenkét apostol alakja, ugyancsak „szegényes dolog“ lett volna (mint maga Michelangelo erről az első tervezetről mondotta), ha azzal hasonlítjuk össze, a mi tényleg létrejött. És a mester büszkén nevezhette ezt kizárólagos sajátjának, mert tanácsért — alkotásainak tárgyát, tartalmát vagy kialakítását illetőleg — semmiféle irányban sem fordult semmiféle írástudóhoz vagy teológushoz. Ha életírói révén tudjuk is, mily mélyen elmerült kora ifjúságától kezdve a Szentírás ó- és új-szövetségének tanulmányozásába és abba az értelmezésbe, melyet azokról Savonarola adott, mégis csodálattal látjuk, mily merészen és nagyszerűen van az egész kigondolva, mily szilárdan tartanak össze e szervezet tagjai, „mily egyszerűen magyarázható meg a nagyszerű mű minden vonatkozásában saját magából“. Ez a szakasz a mennyezeti frescók keletkezési korszakainak fejtegetésével zárul. A mester munkáját a kápolnának ama részében kezdte el, a mely a világiak számára el volt kerítve (hogyan a másik, a presbyterium szabadon maradjon az isteni tisztelet számára), azonban nem a képcycclus történeti időrendjében a teremtés jeleneteivel, hanem azokkal, a melyek a bűnbeesés

következményeit ábrázolják (Noé részegsége és áldozata, vízözön) — miként a szerző igen hihetően kifejti — az egyház szolgálira való tekintettel, mely megkívánta, hogy a presbiteriumba ne a bűn és következményeinek, hanem Jehovah mindenhatóságának ábrázolása kerüljön. A mennyezetnek ez a fele volt az, melyet már 1511 augusztus 14-én lelepleztek; másik felét, mely a presbyterium fölött emelkedik, az 1512 október 31-ig terjedő időközben készítette el és itt már Michelangelo stílusának heroikussá fejlődése az egyes alakok testarányaiban is felismerhető. (Steinmann szerint a teremtés történetének jelenetei 1511 augusztus 14-ike előtt már mind elkészültek, noha nem leplezték le őket már akkor, ebben azonban nem érthetünk vele együtt.)

Az ötödik főszakasz ezt a címet viseli: „Az ember mint decoratív elem a Sixtina mennyezetén“. Tekintetbe jönnek itt az Atlas-alakok (jobban mondva a bronz-medallionok hordozói) a gyermek-karyatidék a próféták és sybillák mellett és az ezek névtábláit tartó fiúk, végül a háromszögű boltsüvegek fölött levő ciklolyekben fekvő földi és vízi istenek. Szellemesen fejti ki a szerző, hogy létezésüket végeredményben a mester fölháborodásának köszönhetik, hogy tőle, a hatalmastól, egy mennyezet díszítésének munkáját várták. „II. Gyula pápa síremléke fájdalmasan élt emlékezetében és haragjában és fájdmában a szobrok seregét, a melyet azzal együtt elragadtak tőle, a Sixtina mennyezetére hajította“. (Justi.) Itt nyílik a szerzőnek a legmegfelelőbb alkalma, hogy Michelangelónak az ó-kori művészethez való viszonyát fejtegesse. Ezen alapult egész művészi nevelése, a S. Marco Medici kertjének szobrai közepette; első művei (faunaszok, kentaurok harcza, Apollo és Marsyas dombor-

műve, alvó Amor) teljesen annak szellemétől voltak áthatva és később is, mikor művészi egyénisége teljesen kifejlődött, előszeretettel tért vissza hozzá, legalább alkotásainak tárgyaiban (Bacchus, Cupido, Apollo, Adonis [?], Léda festmény). Mindazonáltal az ó-kori művészet szolgai utánzásától mindig tartózkodott és mint érett művész is óva figyelmeztetett ettől. Nem is ilyen alakokat alkotott a Sixtina mennyezetén. Atlas-alakjaival (Steinmann így nevezi őket, míg eddig mindig mint fűzérhordozókat, rabszolgákat, „ignudikat“ emlegették őket) ugyanazt a motívumot húszféle változatban alakítja s ezzel a művészi erőpróbát győzelmesen kiállja; az egész olasz művészet csak még egy hasonló vakmerő vállalkozást ismer, Donatellonak a S. Lorenzo-templom két sekrestye-ajtaján levő húsz szent-párját. Talán ezek azok az alakok, a melyekkel Michelangelo a leginkább közelítette meg a görögöket, hiszen az emberinek minden esetlegességtől ment ideáljait az antik művészethez hasonlóan testesítik meg s bennük is megnyilvánul „az a halk, titokzatos gyász, a világtól elszakadt álmodozásnak az a hallgatag nyugalma“, mely annak legtökéletesebb alakjait áthatja. „Büszke atyai öröm tölthette el a művész keblét, midőn hős fiúk növekvő seregéhez hasonlóan, képzeletének fenséges teremtményeit a Sixtina mennyezetére varázsolta.“¹ A sibyllák és próféták mellett a félpillérek

¹ Nagyon érdekesen mutatja ki a szerző azokat az ókori mintákat, amelyek az Atlas-alakok alakításánál alapul szolgáltak (Gem-mák a palladiumot elrabló Diomedesszel és a pásztorfiúval, kinek egy puttó van a vállán, Laokoon, a belvederei Herakles-torso). Az Atlasok által tartott medaillonok ábrázolásait is Steinmann először kísérelte meg a Királyok és Salamon könyvéből vett történetekkel azonosítani. Michelangelo mély bibliai ismeretéről tanuskodnak.

mellső síkján alkalmazott gyermek-karyatidpárok alkalmazására Michelangelót bizonyára nagy művésztársának és szellemi rokonának, Donatellónak példája indította, a ki a S. Croce templomban levő és az angyali-üdvözlét ábrázoló domborművén először vezette be a renaissance művészetébe a füzérhordozó putto-párok motivumát. Behatóan szemlélve azokat, látjuk, hogy a motivumok mily kimeríthetetlen változatosságával és humorral alkotta meg a mester ezt a húsz csoportot és úgy tűnik föl, mintha azért alkotta volna őket, hogy viselkedésük pajzánságával, játékaik csintalanságával pillanatokra fölváltsák azt a mélységes szellemi munkát, mely nagy feladatához kötötte“.

A következő szakasz a történeti képek magyarázatának és méltatásának van szentelve. Szűkre szabott terünk megakadályoz abban, hogy a szerző mindig tanulságos, a lényegbe hatoló fejtegetéseit részleteiben kövessük, arra kell szorítkoznunk, hogy azokat a helyeket emeljük ki, a hol a szerző régi adatokat helyesbít vagy újakat tár föl. Dávidnak Goliáth fölött aratott győzelménél kimutatja, hogy annak mintája a firenzei baptisterium kapuján levő Ghiberti-féle dombormű volt, nézetünk szerint azonban nem hangsúlyozza eléggé a hatalmasan zárt compositio fölényét az előd „ártatlanul naiv alkotása“ fölött. Holofernes megöletésének jeleneténél kiemeli, mily egyszerű és mégis drámai képbe foglalja össze Michelangelo genialis conceptiója a multat, jelent, jövőt. Az utolsó nagy jelenetnél, melyet a mester a mennyezetre festett s a mely az érczkigyó felállítását ábrázolja, éppenséggel úttörő munkát végzett; „próféta módjára előre jelzi azt a páratlanul hatalmas fejlődést, melyet művészete az Utolsó ítéletnél fog felmutatni“. A szárnyas kígyók

gyilkos fojtogatásának vadul mozgalmas ábrázolásával csakugyan előlegezte már az elkárhozottak minden borzalmát. Noé részegségénél arra mutat rá, hogyan mondotta ki Michelangelo az utolsó szót e tárgy alakítása tekintetében, melyet a művészek a középkor óta mint az emberiség megromlásának példáját a bűnbeesés után oly előszeretettel választottak (többi között Giotto, Uccello, Gozzoli, Ghiberti, Quercia), a fejlődést ezzel lezárta, úgy hogy utána alig akadt művész, a ki e tárgyhoz nyúlni mert volna. A vízözönnek az időrend megfordításával Noé áldozata elé való helyezését, Steinmann a mennyezet térbeosztásával magyarázza: Michelangelo a nagyobb képsíkot használta föl, a vízözön nagy terjedelmű compositiója számára, a kisebbet pedig az áldozati jelenetre, melyet sokkal kevesebb alakkal lehetett ábrázolni. Örökre az alkotó phantasiának egyik legnagyobb csodája marad az a mód, ahogy a bűnös emberiség bűnhődésének aránylag igen korlátolt téren való ábrázolását, e fölülte nehéz problema teljes megismerésével megoldani képes volt. Steinmann mélyre hatoló elemzésével teljes mértékben méltányolja e körülményt.¹

Míg a Sixtina mennyezetének történeti képei már régóta nemcsak aesthetikai tekintetben nyertek teljes

¹ A vízözönt ábrázoló fresco egyik csoportja alkalmul szolgál a szerzőnek arra, hogy a milánói Crespi-gyűjteményben levő, motívumban vele rokon Madonna-képet reprodukálja. A reproductio címzését: „Michelangelónak tulajdonítva“, bizonyára úgy vehetjük, hogy Steinmann éppen olyan kevésbé van meggyőződve az attributio helyességéről, mint mindazok, a kiknek alkalmuk volt látni a festményt, melynek mestere csakis egy késői firenzei művész lehet A. del Sarto vagy Albertinelli követőinek sorából.

méltánylást, hanem minden lényeges részükben történelmi és pszichológiai szempontból is értelmezték azokat, viszont Steinmannak érdeme, hogy a próféták és sibyllák alakjainak e tekintetben első ízben eleget tett. A modern művészet e leghatalmasabb alkotásainak értékét ugyan egyhangúlag elismerték mindannyian a nagyszámú kutatók közül, a kik mesterünkkel foglalkoztak, azonban valamennyien a legújabb időkig — az egyetlen Justi kivételével, a kinek útmutatását Steinmann is hálásan ismeri el, noha fejtegetései közben gyakran más eredményekre jut is —, elvakítva szépségük fényétől, nem kutattak értelmük és jelentőségük után, keletkezésük pszichológiai folyamatát alig érintették, a közöttük fennálló benső vonatkozásokat nem derítették fel.

Steinmann éppen ezt tűzte ki feladatul maga elé a terjedelemre nézve is legjelentékenyebb szakaszban, melyben Michelangelo alkotásának ezen részével foglalkozik. A föladat minden tekintetben kielégítő megoldásához természetesen szükség volt a bibliai írások amaz alapos ismeretére, melylyel a szerző korábbi teológiai tanulmányaiból kifolyólag teljes mértékben rendelkezik. Elsősorban a hét próféta megválasztására és azok határozott szempontok szerint való elrendezésére és egyéni típusokká való művészi alakítására vonatkozó kérdések merülnek fel. A mi az első kérdést illeti, a négy nagy prófétának nem kell jelenlétét igazolnia; ezek ugyanis sehohsem hiányzanak ott, a hol prófétáknak képben vagy szoborban való ábrázolásáról volt szó. Steinmann azonban azt is meg tudja indokolni, miért esett Zakariásra, Joelre és Jónásra a választás a tizenkét kis próféta közül. Zakariás volt az, a ki Jézusnak Jeruzsálemben való bevonulását megjövendölte; ezért jelölte ki Michelangelo helyét a kapu

fölött, melyen át a pápa virágvasárnap, miután a nép között pálmákat osztott ki, ünnepi körmenetben vonult be a Sixtinába — ezzel vezetvén be a megváltás drámájának nagyheti ünnepléseit, minden egyházi szertartás csúcspontját, mely az egyházi év folyamán a palotakápolnában tartatott. Joelnek viszont, mint a pünkösdi csoda prófétájának van a Sixtinában a helye. Nemcsak a pünkösdi vigiliákat ülték meg itt ünnepélyesen, hanem minden pápaválasztásnál a conclavéba való belépés előtt a bíborosok gyülekezete itt hallgatta meg a Szentlélek miséjét, a melyet azután — a míg a conclave tartott — minden reggel a választás befejezte előtt megismételtek. Mindkét próféta ennél fogva helyét a Sixtinában népszerű jóslatainak köszöni, melyek a pápa és egész egyházi környezetének jelenlétében a legnagyobb pompával megtartott fényes ünnepekre vonatkoznak. Végül Jónás, a kit már a kora keresztény művészetben (sarkophagokon, arany poharakon, sírköveken stb.) számtalanszor ünnepeltek, mint az Üdvözítő halálának, sírjának és főleg feltámadásának jelképét, Krisztus saját kijelentésének megfelelőleg (Máté ev. XII, 39—40) a főoltár fölött, a Krisztus prototypusát megillető díszhelyet kapta. „Mélán csodálkozást kelthet a mód, a mint ezt Michelangelo fölfogta. A nyers testi erő és ifjúság e képéből, melyet még nem érintett a szellem lehelete, nemcsak az Isten küldötte férfiú magas hivatását jelző minden vonatkozás hiányzik, hanem emberi méltóságának is híjával van.“ Steinmann a próféta történetéből mutatja ki, hogy Michelangelo ábrázolásánál a Jehovával folytatott vitájára gondolt és a próféta jellemrajzát akarta adni, a ki Istennel ismételten feleselni és perlekedni merészelt.

Hogy Izsajás próféta helyét és ábrázolásának motivumát megmagyarázza (a négy nagy próféta közül ő maradt utolsónak, holott mint az Üdvözítő születése hirdetőjét az első hely illette volna meg), Steinmann a Krisztus elődeit ábrázoló, alatta levő lunettájában megfestett Ezechiással hozza kapcsolatba, a mint az angyal hírül hozza neki oltalmazójának halálát; ezt meggyőzően indokolja a kínos figyelés, borzalom kifejezése. Ezechielenben — írásának megfelelőleg, mely látományoknak sorozatából áll — a látnok van megtestesítve; a látományt kísérő szélvihar kavargat körülötte és legnagyobb fokú lelki fölindulásában minden erejét összeszedi, hogy higgadtan és méltón találkozzék vele. Hasonlóképpen Dániel — a Sixtina prófétái és sibyllái közül az egyetlen író alak — könyve ama részével van kapcsolatban, melyben a négy monarchiáról való álmát beszéli el, s melyet azonnal följegyez. Végül Jeremiás reménytelen gyászszal szemléli Izrael és Juda (a művész a háttérben lévő két női alakkal személyesítette meg őket) pusztulásáról szóló jóslatainak teljeseését. Ezzel a prófétaalakkal fejezte ki Michelangelo azt a hangulatát, mely őt — Savonarola igaz meggyőződésű hívét — az akkoriban pártokra szaggatott szülővárosáért elfogta; azért ez legegényibb alkotása, „melynél a prometheusi keze által alkotni tudott legnemesebb formába tulajdon lelkét lehelte.“

Nem kevésbé végleges az, a mit Steinmann a sibyllák értelmezésére és méltatására nézve mond. Mindenekelőtt fölényüket hangsúlyozza — mind tartalmilag, mind formailag — a korábbi keletű hasonló ábrázolások fölött; Giovanni Pisanónak a pistojai S. Andrea-templom szószékét díszítő, mély ihletettségre valló sibyllái az egyetlenek, a melyek a Michel-

angelóei mellett megállják helyüket. A tizenkét sibylla közül vajjon miért ábrázolt éppen csak ötöt? Minthogy azok egyénisége nem volt oly szabatosan meghatározva, mint a prófétáké, ennél fogva elsősorban azon fordult meg minden, mi módon volt képes őket fel fogni és mint a női jóstehetség megtestesülését alakítani; nevükkel valószínűleg már kortársai is keveset törődtek. A Delphica, a sibyllák közül a legidősebb, a görög kultúra képviselőjeként tűnt föl neki, az istentől ihletett nő volt ő, a kinek száján keresztül Apollo küldötte oraculumát. A keresztény fölfogás pedig a szep-lőtelen fogantatás dogmájának képviselőjét látja benne. („Nascetur profeta e virgine absque maris coitu“ hangzik jóslata.) Mi sem volt alkalmasabb, mint ezt a fogalmat az ő alakjára is átvinni és őt mint viruló hajadont ábrázolni. A művész abban a tekintetben is a hagyományhoz ragaszkodott, mikor e sorrend tekintetében első sibyllát ábrázolta, hogy kezébe adta a mondat-szalagot is, a látnoki tehetségű férfiak és nők régtől fogva alkalmazott megkülönböztető jelvényét a művészetben. A többi sibylla egyikénél sem találkozunk már vele; náluk a könyv lényük jellemző symboluma, nem az isteni kinyilatkoztatás hirdetői ők többé, hanem a legmagasabb bölcsesség és megismerés megszemélyesítői, a kik óriási foliánsok fölé hajolva gondolkoznak a lét titkos értelméről. Így látjuk az erythraei sibyllát, a ki a keresztény hagyományos felfogás szerint az utolsó ítélet jövendőelője s ezzel testvérei fölé emelkedett. Michelangelo ennek megfelelőleg különös ünnepélyességgel, olympusi nyugalommal vette körül, följebb helyezte a földi spheráktól, mint a többieket. Így látjuk a cumaeit, a kinek történeti alapon nyugvó jellemzését a mester, az eredeti hagyományra vissza-

nyúlva föleleveníti, történetileg is indokolt jellemzéssel ábrázolja, „mint a borzalom roppant képét, melyet a végnélküli, könyörtelenül pusztító öregség hozott létre.“ A Persicánál a mester — ezúttal a hagyománnyal ellentétben — még egyszer a legmagasabb életkort ábrázolja: nem egyéb öreg olvasó nőnél, trónjától megfosztott istennő, a kitől a művész hagyományos dicsőségének minden jelét megvonta, viszont fokozott művészeti jelentőséggel kárpótolja. Hasonlóan jár el a lybiai sibyllánál. Minthogy a hagyomány alig jegyzett föl róla valamit, Michelangelo minden tartalmi tekintettől menten tisztán művészeti problémák megoldásának szentelhette magát. Elsősorban arra törekedett, hogy megtalálja a szépségnek legmagasabb kifejezését, mely az emberi arczon és alakon elképzelhető. „Így kimondhatatlan bájjal ruházta föl nemes alakját és oly testtartást talált számára, mely tagjainak egész szépségét érvényre juttatta.“ Végül még csak azt akarnók kiemelni, hogy szerzőnk először állapít meg teljes összefüggést az egymással szembehelyezett próféták és sibyllák között és ezzel kimutatja, hogy alkotójuk a hagyományt teljességgel ismerte és mélyen belelátott a dolgok ama benső összefüggésébe, melyet csak a lángelme ihlete talál ki.

Az utolsó szakasz a mennyezet boltsüvegeiben és lunettáiban levő festményeknek van szentelve. Krisztus elődeinek ábrázolásánál a boltsüvegekben Michelangelo oly önálló úton halad, mint sehol másutt: „senki sem járt előtte e téren és senki sem követte.“ Az Üdvözítő királyi őseivel — talán Savonarola szavainak megfelelőleg, melyek szerint a szegények és alacsony sorsúak Krisztus igazi családjához tartoznak — a legalsó néposztály szegénységét akarta dicsőíteni. És mily

gazdag erkölcsi tartalmat tudott a csoportokba és az egyes alakokba helyezni! Ha voltak is Steinmannak elődei, a kik e csoportokat magyarázták (Henke, Klaczko, Justí), úgy mégis az övé az érdem, hogy világosan föltárta a vezető eszmét, az alapgondolatot, melynek kényszerhatalma alatt valamennyi áll. A művész Zion foglyait, egy megsemmisített, megvetett nép reménytelen fájdalmát ábrázolta s ehhez legfőképen Jeremiás siralmaiból merített ihletet. Azonban „a próféta könyvekkel teljes panaszát halk fájdalommá tompította le és az éjszakát fátyolul alkalmazta, a melylyel mély értelmű allegóriáit Jeruzsálem foglyairól — Krisztus emez elődeiről, — a kik a világ Megváltójára várnak, gyengéden befődte“. A lunettákban levő csoportok és alakok is hasonló gondolatokat és hangulatokat jelenítenek meg, mint fölöttük Zion foglyai. „Azt tartják, hogy Michelangelo itt oly nemzedékeket akart ábrázolni, a melyek fáradtság és nélkülözés útján a tökéletességig tisztultak, a Megváltó csöndes alázatosságának szellemi elődeit, szegénység és szolgaság homályában lappangó földi létének előképeit.“ „Egyszerű az ábrázolás tárgya, de a gondolatok kifürkészhetetlen mélységűek; a tartalom egyhangú, de a forma végtelenül változatos.“ Ezáltal ezeket a festményeket méltóképen állíthatjuk a mester legnagyobb alkotásai mellé.

Valóban nem képzelhetünk fenségesebb végaccordot a nagy színsymphoniához, melylyel a genius a Sixtus-kápolna menyezetét erejének teljes kifejtésével díszítette.

Majd egy emberöltővel később alkotta Michelangelo, mint hatvanadik évét betöltött aggastyán,¹ ugyanazon

¹ A mester arczkép-medailionja, melyet Steinmann ebből az életkorából közöl, legkevésbé sem „ismeretlen olasz metsző

kápolna számára, hat évi szakadatlan munkával, Utolsó ítéletét. VII. Kelemené a festmény gondolatának dicsősége és ugyancsak ő bízta meg a művészt a kivittel; azonban a munka előkészületei közben meghalt és utódjának III. Pálnak jutott osztályrészül a kiváltság, hogy nevét a titáni alkotás kivitelével kapcsolhassa össze. Midőn azonban ennek külső jeléül czímerét akarta alkalmazni a festmény fölé, a művész e kérését nem teljesítette. Becsületére szolgál a pápának, hogy Michelangelo kegyeletét méltányolni tudta és kívánságától elállott.

Az Utolsó ítélet keletkezési éveit a nagy mester belső életében a legtartalmasabb, legjelentősebb esztendőkként. Ebbe az időbe esik Tommaso Cavalierivel, a nemes római ifjúval való lelki barátsága, a mely csak Michelangelo halálával szűnt meg. Tudjuk, hogy Cavalieri zárta le a halott szeméit. Ugyanerre az időre esik sűrű érintkezése a fenkölt szellemű Vittoria Colonnával, a ki lelkileg és szellemileg legközelebb állott a mesterhez. Csak méltánylást érdemelhet, hogy a szerző mindkét barátságról behatóan emlékszik meg, minthogy mélyebb belátást engednek Michelangelónak lelki életébe érett korában és költői tehetségét az érzés fiatalos erejével szólaltatták meg. Más lapra tartozik ugyancsak az Utolsó ítélet alkalmából keletkezett futólagos érintkezése Pietro Aretinóval. Midőn Michel-

műve“, hanem német kéz munkája körülbelül a XVII. század elejéről. Erre vall, egészen eltekintve a keret szalagtekerediszítmányától, a románból germánba átvitt physiognomiája, a csontos, sarkos, szellemtelen formaalakítás, a haj és szakáll schematikusan száraz kivitele. Igen tanulságos összehasonlításul szolgál mindezekhez Michelangelo arczképe Vasarinak a római Cancelleriában levő frescóján, melyet a szerző szintén reprodukál.

angelo éppoly kevéssé hallgatott a festmény compositió-jára vonatkozó tolakodó útbaigazításaira, mint a hogy visszautasította, midőn rajzokért zaklatta; a csalódott gazficzkó epéjét egy levélben öntötte ki, „a leggaládabb támadással, a mely elvetemült irodalmár tolla alól valaha kikerült“. Michelangelo megvető hallgatással büntette és ezzel befejeződött a kelletlen epizód.

Külön fejezetekben állítja össze a szerző az Utolsó ítélet munkálatai megkezdésére és folytatására vonatkozó dátumokat és Michelangelo életének külső élményeit ezalatt az idő alatt (V. Károly látogatása a Sixtinában, a római polgárjog adományozása a mesternek, lezuhanása az állványról), szól továbbá a festménynek leleplezéséről 1541 október 31-én (mikor a pápa maga tartotta az ünnepi misét), későbbi sorsáról, megrogálásának szomorú történetéről, melynek következtében az ma „mint valóban tragikus nagyságú rom jelenik meg“ (IV. Pál megbízásából Daniele da Volterra a mezítelen alakokat átfesti, további átfestések utódjai alatt, legutóljára XIII. Kelemen alatt 1762-ben, teljes elpusztításának veszélye XIII. Gergely alatt), szól a fresco másolatairól (a legkorábbi 1549-ből a nápolyi múzeumban, Marco Venustitól, ez egyszersmind az egyetlen, mely színben is némileg pótolja az elpusztított eredetét), végül megemlékezik a hatalmas alkotás hatásáról az egykorú művészekre, a mire vonatkozólag a mester jóslatszerűen gúnyos kijelentését tette: „Hány embert fog ez a művem elbolondítani!“

A mű leírásának és magyarázatának szentelt utolsó szakasz első fejezetében Steinmann azt fejtegeti, milyen volt az álláspontja Michelangelónak az Utolsó ítélet ábrázolások művészi hagyományával szemben. Bizonyára ismerte a főbbeket közülök, nemcsak a Firen-

zében levőket; és bár azokhoz hasonlóan alkotását tartalmi lényegében ugyanazon bibliai alapra helyezte, a melyet már a középkor hagyománya szentesített, a kialakításban mindazonáltal saját egyéni útjain haladt. Valamennyi résztvevőt élénk cselekvésben ábrázolta; főként a rettegés és harag, a kín és bosszúállás napját állította élénk és ezek mellett még a Paradicsomban is csak kevés barátságos vonatkozású epizódnak enged helyet. Nem követhetjük ezúttal leírását és értelmezését, melyet a következő fejezetekben nyújt, ama motivumok megállapítását, melyek Michelangelo alkotását korábbi századok hagyományával kapcsolják össze, valamint a művész saját gondolatai megtestesítésének kiemelését. Ez utóbbi már a paradicsombeli csoportok fölfogásánál is érvényesül, még inkább azonban a pokol ábrázolásánál, a melyet utóljára hagyott: itt teljesen eltér minden korábbi idők művészi vagy oktató hagyományától. Charon sarkája, melyet Dante sugalmazott, a szerzőt könyvének utolsó fejezeteiben arra indítja, hogy Michelangelónak az Isteni színjáték költőjéhez való viszonyát tárgyalja. Már a mester kortársai is őt, mint korának legnagyobb Dante-ismerőjét tekintélynek ismerték el, bizonyítják ezt Gianotto Donati beszélgetései. Egyik kortársa, B. Varchi, általánosságban már arra is rámutatott, mennyit köszönt a mester művészetében a költőnek; ennek daczára a későbbi életírók elmulasztották a kérdés ezen oldalának fejtegetését. Szerzőnk az első, a ki alaposan foglalkozik vele.¹ Nemcsak kimutatja,

¹ Mellette még csak W. Kallab, a nemrég elhunyt bécsi műtörténésznek tartalmas tanulmányát kell megemlítenünk: „Die Deutung von Michelangelos jüngstem Gerichte“.

hogy „az igazaknak bosszúért kiáltása“ (Paradiso XXI, 140 és XXII, 13) adja az alaphangot Michelangelo fölfogásához; egész sor egyes motívumot és személyesítést, mind a Paradicsomban, mind az Infernóban az isteni színjáték egyes helyeire vezet vissza és végül bebizonyítja, hogy a művészt egyes helyzetekben és hangulatokban, melyekre nézve közvetlen előkép nem állott fönn, annak szelleme hatotta át. Ilyenképen az Utolsó ítélet a művészetben — éppen úgy, mint a Divina Commedia a költészet terén — „nemcsak az emberi akarat és végrehajtás legfenségesebb terméke, hanem egyszersmind a legdicsőbb ünneplés, a melyben egy genius egy másiktól valaha részesült“. Mert Michelangelo egy hosszú élet gazdag tapasztalatait helyezte művébe, magányos nagy lelkének legszentebb vallomásait fejezte ki benne, a kultúra egy fényes korszakának állított vele jelző oszlopot.

Az első kötethez hasonlóan a második is adatok gazdag függelékét nyújtja. Ennek első részében a szerző Michelangelónak a Sixtina frescóra vonatkozó rajzainak kritikai lajstromát adja, majdnem valamennyinek reproductiójával. A lajstromot igen tanulságos jegyzettel vezeti be, melyben a mester kézi rajzainak eddigi kiadványaival foglalkozik általánosságban. Ezek között egyes másolatok mellett, melyeket Steinmann maga is ilyeneknek tart, némelyik hiteles rajzként szerepel, holott eredeti állapota későbbi idegen kéz átdolgozása folytán nagyrészt vagy teljesen megváltozott (11, 12, 14, 24. ábra), van közöttük olyan is, mely csak az elveszett eredetinek másolata lehet, illetőleg a mester frescói után készülhetett (19, 26, 39, 41, 47, 52, 62, 68, 72, 73, 81), vagy olyanok is, melyeknek semmi közük Michelangelóhoz vagy a Sixtinához (28, 40, 60. ábra). A máso-

dik függelékben össze vannak gyűjtve az összes írott kútfők, melyek Michelangelónak a Sixtus-kápolnában végzett munkálataival bármilyen vonatkozásban vannak. Mint az' első kötetnél, úgy itt is összegyűjtésük, föl-kutatásuk, egybevetésük dr. Heinrich Pogatscher kipróbált kezére volt bízva. A római levéltárak e hasonlíthatatlan ismerője feladatát megszokott rendkívüli pontossággal és alapossággal oldotta meg. A nyomtatásban már másutt megjelent, Michelangelo által írt vagy hozzá-intézett levelek regestái kiegészíthetők voltak atyjának néhány eddig közzé nem tett és föl nem használt levelével, melyek Paar grófnak híres kézirati gyűjteményéből Rómába kerültek Hertz kisasszony tulajdonába, továbbá Granacci festőnek irásával, az Azzolini gyűjteményben, u. o. A pápai kamarások egyes fizetési utalványai és a szertartásmestereknek tárgyunkra vonatkozó naplójegyzeteit először tette közzé, legfontosabb közöttük Petrus Paulus Gualterius naplójának jegyzete, mely 1542 október 31-ét említi, mint az Utolsó ítélet leleplezési napját az eddigi följegyzésekkel ellentétben, melyek azt december 25-ére teszik. Végül első helyen áll, mint érdekes kiadatlan irat, a voltterrai származású Raffaele Maffei eddig figyelemre nem méltatott, II. Gyula és X. Leo uralmára vonatkozó történeti töredékének elfogulatlan jellemzése (az Ottoboniani-codexek egyikében a vatikáni könyvtárban), melyet saját szemlélete és tapasztalata alapján rajzolt meg Michelangelo hatalmas pártfogójáról.

A MELLÉKELT KÉPEK LAJSTROMA.

I. A párisi Hôtel de Ville egykori homlokzata	32
II. A padovai Palazzo Giustiniani kerti házai	48
III. Alvó Ámor márványszobra. Torino, Kir. képtár	96
IV. Bernardo Rossellino: Köpönyeges Mária. Stucco dombormű az arezzói múzeumban	112
V. Bernardo Rossellino: Oltártábla. Arezzo, székesegyház	120
VI. Bernardo Rossellino: Márványtabernaculum. London, South-Kensington-Museum	128
VII. Bernardo Rossellino: Orlando de' Medici síremléke. Firenze, Annunziata-templom	136
VIII. Giovanni Dalmata: Beato Girolamo Gianelli síremléke. Ancona, székesegyház	168
IX. Giovanni Dalmata: Roverella biboros síremléke. Róma, S. Clemente-templom	184
X. Beatrix királyné. Bécs, Művészettörténeti Múzeum	192
XI. Giuliano da Sangallo: Madonna angyalokkal. Róma, Barberini-könyvtár	200
XII. Adriano Fiorentino: Venus. Páris, Foulc-gyűjtemény	240
XIII. I. Ferrante nápolyi király mellszobra. Nápoly, Nemzeti Múzeum	248
XIV. Adriano Fiorentino: Bölcs Frigyes választófejedelem. Drezda, Albertinum	256
XV. Domenico Rosselli: Madonna. Budapest, Szépművészeti Múzeum	280
XVI. Szathmáry püspök tabernaculum. Pécs, székesegyház	312

TARTALOM.

Berzeviczy Albert: Fabriczy Kornél t. t. emlékezete . . .	1
Domenico da Cortona és a párisi Hôtel de Ville. — Zeitschrift für bildende Kunst XVIII, 1883	25
A padovai Palazzo Giustiniani kerti házai. — Zeitschrift für bildende Kunst XXIII, 1888	34
Donatello-, Masaccio- és Vellanóra vonatkozó új kutatások. — Gazette des Beaux Arts VIII, 3. période, 1892	54
Trivulzio biboros villája a Salone partján. — Jahrbuch der königl. Preussischen Kunstsammlungen XVI, 1896	62
Michelangelo alvó Ámor-szobra. — Zeitschrift für bildende Kunst N. F. X, 1899	96
Bernardo Rossellino egy fiataalkori műve és későbbi ismeretlen alkotásai. — Jahrbuch der königl. Preussischen Kunstsammlungen XXI, 1900	108
Giovanni Dalmata (Újabb adatok a mester életéről és művészetéről) — Jahrbuch der königl. Preussischen Kunstsammlungen XXII, 1901.	142
Giuliano da Sangallo figurális compositiói. — Jahrbuch der königl. Preussischen Kunstsammlungen XXIII, 1902	197
Giuliano da Majano Sienában. — Jahrbuch der königl. Preussischen Kunstsammlungen 1902	211
Adriano Fiorentino. — Jahrbuch der königl. Preussischen Kunstsammlungen XXIV, 1903	234
Renaissance-kori dombormű Viadanában. — Kirchen-schmuck, 1905	275
Domenico Rosselli néhány szobrászati műve. — L'Arte X, 1907	280

Sienai szobor a Louvrebán. — L'Arte X, 1907	287
Villa della Viola, a Bentivogliók bolognai nyaralója. — Jahrbuch der königl. Preussischen Kunstsammlungen XXXIX, 1908	294
Andrea Ferrucci két műve Magyarországon. — L'Arte XII, 1909	306
A renaissance médailleurjei. — Zeitschrift für bildende Kunst XIX, 1884	316
Leonardo da Vinci. — Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 118, 1899	330
Ippolito d'Este misekönyve az innsbrucki egyetemi könyv- tárban. — Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV. 1901	346
Petrarca és a művészet. — Beilage zur Allgemeinen Zei- tung Nr. 215, 1902	350
A Sixtus-kápolna. — Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 2—3, 1902	367
Művészet és hagyomány. — Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 270, 1903	403
Michelangelo a Sixtinában. — Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 175—176, 1906	414
A mellékelt képek lajstroma	437

