

ars hungarica 2015

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata
XLI. évfolyam

3.



Boskovits Miklós (1935–2011)

Tartalom

Boskovits Miklós és Magyarország

Emlékkonferencia a Budapesti Történeti Múzeumban, 2014. március 22.

| | |
|---|-----|
| Serena Padovani Boskovits köszöntő levele a konferencia résztvevőihöz | 281 |
| Bevezető (Farbaky Péter) | 285 |
| Tanulmányok | |
| Végh János: Boskovits Miklós korai, magyarországi évei | 288 |
| Marosi Ernő: La vigilia del Rinascimento. Boskovits Miklós a magyar hagyomány és az egyetemes művészettörténeti problematika között | 294 |
| Sonia Chiodo: Il Corpus of Florentine Painting da Richard Offner a Miklós Boskovits | 301 |
| Giovanna Giusti Galardi: Autoritratti oggi agli Uffizi: una Collezione in evoluzione. Uno sguardo al passato per pensare al futuro | 309 |
| Prokopp Mária: Boskovits Miklós pályakezdése: az esztergomi Keresztény Múzeum és a Szépművészeti Múzeum itáliai kora reneszánsz táblaképei | 319 |
| Sonnevend Margit: Pesellino oltároromzat-töredéke az esztergomi Keresztény Múzeumban | 331 |
| Fehér Ildikó: Falképek Paolo Lunghi műkereskedéséből. A Szépművészeti Múzeum <i>Madonna a gyermekkel</i> és <i>Vir dolorum</i> festményei | 341 |



Boskovits Miklós a dolgozószobájában, Kunsthistorisches Institut in Florenz

Cari amici,

da Péter Farbaky, da Ildikó Fehér, da Mária Prokopp, ho ricevuto l'invito a partecipare a questa giornata che vuole ricordare mio marito: un invito affettuoso, al di là di ogni formalità. E altri amici suoi e miei mi hanno sollecitata a tornare a Budapest in quest'occasione.

A tutti sono davvero grata. Ma, e mi dispiace moltissimo, non posso. La mia vita è finita con la sua.

Cerco di riassumere in queste righe la testimonianza che mi era stato chiesto di portarvi.

Miklós mi raccontava che una volta ancora in Ungheria, per scherzo aveva acconsentito a farsi leggere la mano da una zingara. Nella linea che in Italia chiamiamo "la linea della vita", la zingara aveva evidenziato una netta interruzione a un terzo della lunghezza. Abbiamo sempre interpretato questa interruzione come il segno che un terzo della sua vita si era svolto in Ungheria, e gli altri due terzi in Italia.

In effetti, in Ungheria è nato e cresciuto. In Italia ha scelto di vivere.

Miklós ha lasciato l'Ungheria il 1° Maggio 1968, in condizioni penose e difficili di cui non amava parlare. In Italia, ha trovato l'amicizia e l'aiuto di Mina Gregori a Firenze, di Carlo Volpe a Bologna.

All'Università di Bologna ha trovato anche me. Nel 1973 siamo venuti a vivere a Firenze, in una casa sulle colline intorno alla città. Lì è nato nostro figlio. Lì Miklós ha realizzato il suo sogno, di vita e di studio: perché a Firenze, oltre ai dipinti che amava e che poteva vedere nei musei e nelle chiese della città e nelle pievi sparse nella campagna, ci sono due istituzioni uniche per studiare la storia dell'arte: Villa I Tatti, che Bernard Berenson ha lasciato alla Harvard University, e il Kunshistorisches Institut, che è stato la sua seconda casa.

Le commemorazioni con cui lo hanno ricordato le due Università dove ha insegnato, L'Università Cattolica di Milano e l'Università di Firenze, hanno sottolineato la sua dimensione di studioso, l'entità e la qualità delle sue pubblicazioni, il suo rigore e il suo impegno quotidiano, spesso definito 'quasi monastico'.

Io posso aggiungere che la sua passione per lo studio, la consapevolezza cristiana del suo dovere, è stata una scelta di vita in cui si sentiva pienamente realizzato, era una scelta che non aveva niente di ascetico, e che non ha mai sacrificato la nostra vita insieme.

Da lui ho imparato (e lo dico soprattutto ai giovani qui presenti) la gioia di studiare in biblioteca (anche nei giorni festivi), perché i libri sono "amici fedeli, che ti danno le risposte che cerchi" (la frase è di Miklós)

Da lui ho imparato che rimane ugualmente tempo anche per altre cose importanti: ascoltare la buona musica; cenare con gli amici; cucinare (Miklós sapeva preparare non solo il goulash, ma lángos, Székely goulash, túrós csusza, rácponty...).

Da lui ho imparato la dimensione internazionale degli studi al di sopra di ogni ghetto nazionalistico, culturale, universitario; e l'apertura totale a chiunque fosse uno studioso serio o uno studente davvero impegnato, senza tener conto se fosse allievo suo o di altri.

Uno dei ricordi più luminosi e felici che conservo, è la nostra visita a Budapest in occasione della sua nomina all'Accademia: le ore nel Museo di Belle Arti, e nei depositi con Vilmos Tátrai; gli incontri con i suoi amici di gioventù; un concerto con una bellissima esecuzione di Brahms; la cena da Gundel...

Ma poi siamo rientrati a Firenze.

La sua strada, iniziata in Ungheria, lo ha portato in Italia dove ha studiato e insegnato, dove ha voluto vivere e morire. Il suo terzo ungherese si è innestato benissimo nei suoi due terzi italiani.

Credo che debba essere ricordato così.

Serena Padovani Boskovits

Kedves Barátaim!

Farbaky Péter, Fehér Ildikó és Prokopp Mária hívtak meg, hogy részt vegyek azon a konferencián, ahol férjemről kívánnak megemlékezni. Kedves, baráti meghívás, minden formalitástól mentes. Más barátaink is sürgettek, hogy menjek el Budapestre ebből az alkalomból. Mindnyájatoknak hálás vagyok, de nagyon-nagyon sajnálom: nem tudok elmenni. Az életem az övével együtt véget ért.

Megpróbálom összefoglalni a tanúságtételt, amit kértetek.

Miklós mesélte, hogy egyszer, még Magyarországon, viccből beleegyezett, hogy egy cigány asszony jósoljon a tenyeréből. Az Olaszországban „élevonal”-nak nevezett vonal egyharmadánál a cigány asszony éles szakadást állapított meg. Mi mindig úgy értelmeztük ezt a törést, mint annak a jelét, hogy életének egyharmada Magyarországon telt, fennmaradó kétharmada pedig Olaszországban. Valóban, Magyarországon született és nevelkedett, s Olaszországot választotta élete színhelyéül.

Miklós 1968. május 1-jén hagyta el Magyarországot gyötrelmes körülmények között, amelyekről nem szívesen beszélt. Olaszországban barátokra és segítőkre talált, Firenzében Mina Gregorira, Bolognában Carlo Volpéra.

És a Bolognai Egyetemen engem is megtalált. 1973-ban Firenzébe költöztünk, a város körüli dombokra, itt született a fiunk. Miklós itt valósította meg élete és tanulmányai álmát, mert szeretett festményein túl, amelyeket a város múzeumaiban, templomaiban és falusi plébániatemplomokban láthatott, itt található két különleges művészettörténeti intézmény, a Villa I Tatti, amelyet Bernard Berenson hagyott a Harvard Egyetemre és a Kunsthistorisches Institut, amely második otthona lett.

Az emlékére rendezett megemlékezéseken a két intézményben, ahol tanított, a Milánói Katolikus Egyetemen és a Firenzei Egyetemen hangsúlyozták tudósi nagyságát, publikációs számát és minőségét, mindennapi szigorát és odaadását, amelyet gyakran szerzetesinek minősítettek.

Annyit tennék hozzá, hogy a tudomány szenvedélyes szeretete, keresztény kötelességtudata életelhatározása volt, amelyben minden tekintetben kiteljesedettnek érezte magát, s ebben semmi aszkézis nem volt, s érte soha nem áldozta föl magánéletünket.

Tőle tanultam meg – s ezt elsősorban a jelen lévő fiataloknak mondom – a könyvtári kutatás örömeit (ünnepnapokon is) mert a könyvek „hűséges barátok, akik megadják a választásokat, amelyeket keresel”, ahogy mondani szokta. Tőle tanultam meg, hogy úgymint marad idő a többi fontos dologra, a jó zenehallgatásra, baráti vacsorákra, főzésre (nemcsak gulyást tudott készíteni, hanem lángost, székelygulyást, túrós csuszát, rácpontyot is...).

Tőle tanultam meg a nacionalista, kulturális és egyetemi elfogultságon felülemelkedő nemzetközi szemléletet, a teljes nyitottságot minden komoly tudós és valóban odaadó diák felé, tekintet nélkül arra, hogy az ő tanítványa volt-e, vagy másé.

Egyik legkedvesebb és legboldogabb emlékem budapesti látogatásunk akadémiai beiktatása alkalmából, a Szépművészeti Múzeumban töltött órák, Tátrai Vilmosmal a raktárakban, a találkozások fiatalkori barátaival, egy hangverseny gyönyörű Brahms-muzsikával, végül vacsora a Gundelben.

De aztán visszatértünk Firenzébe. Magyarországon megkezdett pályája Itáliába hozta őt, ahol kutatott és tanított, ahol élni és meghalni akart. Életének magyar egyharmada nagyszerűen illeszkedett olasz kétharmadához.

Azt hiszem, így kell rá emlékeznünk.

Serena Padovani Boskovits
(Sulyok Miklós fordítása)

Bevezető

Egy régi adósságot szeretne a magyar művészettörténész-szakma törleszteni, az itáliai késő középkori, kora reneszánsz festészet kiváló tudósának, világszerte elismert szakértőjének, Boskovits Miklós emléke előtt szeretnék tisztelegni. Már több fontos értékelés megjelent munkásságáról itthon is,¹ de magyarországi konferencia még nem foglalkozott életművével. A milánói Università Cattolica del Sacro Cuorén egykori olasz tanítványai egy, a budapesti Szépművészeti Múzeum festményeivel foglalkozó kötetrel emlékeztek meg róla,² amelyet a konferencián Tátrai Vilmos mutatott be, a firenzei Kunsthistorisches Institut, a Firenzei Egyetem művészettörténeti tanszéke és a Fondazione Longhi 2013 októberében kétnapos, német művészettörténetesek munkásságát tárgyaló tanácskozást szentelt az ő és Luciano Bellosi emlékének.³ Az Uffizi egy kiállítással emlékezett meg róla.⁴ A jelen konferencia Magyarországgal összefüggő munkásságát és a hazai kutatásokra gyakorolt jelentős hatását szeretné megvizsgálni.

Boskovits Miklós 1935. július 26-án született Budapesten, 1959-ben végzett az ELTE művészettörténész szakán, 1966-tól az ELTE Művészettörténet Tanszékén is dolgozott, majd 1968-ban disszidált Olaszországba, mert úgy érezte, hazája nem adja meg a lehetőséget arra, hogy a külföldi ösztöndíjak által nyújtott lehetőségekkel folytassa nemzetközi szintéren is kutatásait. 1965-ben még ott volt a Vayer Lajos által szervezett budapesti, a közép-európai gótika és reneszánsz problémáit elmozdító kollokviumon, 1969-ben azonban az ugyancsak Vayer által kezdeményezett nagy magyarországi CIHA-konferencián már nem.

Ő akkor már egy éve élt Olaszországban, ahol Mina Gregori és Carlo Volpe segítette, illetve 1970–1973 között az akkor Myron Gilmore által vezetett Villa I Tattitól, a Harvard Egyetem firenzei reneszánsz intézetétől kapott ösztöndíjakat,⁵ amit ő úgy hálált meg, hogy néhány

¹ VÉGH János: In memoriam Boskovits Miklós. Budapest, 1935. július 26. – Firenze, 2011. december 19. *Ars Hungarica*, 38. 2012. 373–378, ugyanitt ő állította össze a művészettörténész bibliográfiáját is: Uő: Boskovits Miklós bibliográfiája, *uo.*, 379–386; Margit SONNEVEND: Alla memoria del Prof. Miklós Boskovits (Budapest, 26 luglio 1935 – Firenze, 19 dicembre 2011), *Acta Historiae Artium*, 53. 2012. 9–14; Zsuzsa URBACH, *Miklós Boskovits (1935–2011) in memoriam, uo.*, 5–8. Boskovits Miklós bibliográfiája olasz szaklapokban is megjelent, lásd Sonia Chiodo tanulmányának 1. jegyzetében.

² *Dipinti in Valpadana tra Medioevo e Rinascimento. Studi al Museo di Belle Arti di Budapest in ricordo di Miklós Boskovits*. A cura di Francesco FRANGI. Milano, Scalpendi, 2014.

³ *I conoscitori tedeschi tra otto e novecento. Convegno in memoria di Luciano Bellosi e Miklós Boskovits*. A cura di Andrea DE MARCHI, Francesco CAGLIOTI, Alessandro NOVA. Firenze, 2013. október 11–13. Szervezői: a firenzei Kunsthistorisches Institut in Florenz, Dipartimento di storia archeologia geografia arte e spettacolo dell'Università di Firenze és a Fondazione Roberto Longhi.

⁴ *Bagliori dorati. Il gotico internazionale di Firenze 1375–1440*. A katalógust szerkesztette Antonio NATALI–Enrica NERI LUSANNA–Angelo TARTUFERI. Firenze, Giunti, 2012.

⁵ Lásd a Villa I Tatti honlapján: [www. http://itatti.harvard.edu/sites/default/files/itatti/files/i-tatti-fellows-1961-2011.pdf](http://itatti.harvard.edu/sites/default/files/itatti/files/i-tatti-fellows-1961-2011.pdf), letöltés ideje: 2015. szeptember 3., Villa I Tatti Appointees 1961–2014; neve szerepel: 1970/1971-ben, 1971/1972-ben, illetve 1972/1973-ban, témája mindháromszor: Florentine painting (1370–1420).

évvel később, 1981-ben, Eve Borsookkal és Silvia Melonival létrehozták a *Fondo Amicizia* magánalapítványt a közép-kelet-európai kollégák itáliai kutatásainak megsegítésére, amelyet 1987-től a Longhi Alapítvány, majd 1990–1994-ig a Villa I Tatti vett át.⁶

Boskovits 1979-ben befejezte a Richard Offner és Klara Steinweg halála miatt befejezetlenül maradt *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting* soron következő kötetét,⁷ majd Mina Gregori és Craig Hugh Smyth, a Tatti 1973–1985 közötti igazgatója javaslatára és támogatásával átvette a *Corpus* szerkesztését. Közben 1977–1980 között a calabriai Cosenzai Egyetem, majd tizenöt évig, 1980–1995 között a Milánói Katolikus Egyetem professzora volt, mígnem 1995-től a Firenzei Egyetem tanárává nevezték ki.

Magam is több alkalommal találkoztam vele kutatásaim során Firenzében, a Kunsthistorisches Institut második emeleti oldalszárnyai szobájában, többször beszélgettünk, s ajánlásokat adott számomra. Kapcsolatba léptünk vele a mariazelli Schatzkammerbild kegykép kapcsán, amikor elvetette az Andrea Vanni-attribúciót, és a kép egyes, nápolyi trecento festményekkel való kapcsolatát hangsúlyozta.⁸ Segített a budapesti Mátyás-kiállításunk előkészítése során is, amikor a véleményét kértem a müncheni Alte Pinakothek Corvin János-portréjáról. A tirol Michael Pacher körébe utalta a festményt, és a salzburgi St. Peter-kolostorba készült *Angyali üdvözlés* festmény angyalát jelölte meg stíluskritikai szempontból analógiaként.⁹

Nagy örömünkre szolgált, hogy elfogadta a felkérést a 2007. június 6–8. között Firenzében, a Villa I Tattiban rendezett, *Italy and Hungary: Humanism and Art in the Early Renaissance* című konferencia egyik ülészakának elnökségére. Utoljára a Tatti ötvenéves jubileumi konferenciáján találkoztam vele Firenzében, 2011 késő tavaszán, és semmilyen jel nem mutatott arra, hogy hamarosan eltávozik körünkől.

Ugyancsak ő volt az, aki az Uffizi híres festőönarckép-gyűjteménye magyar alkotásainak feldolgozását ösztönözte. Urbán János és Lakner László önarcképei az ő révén kerültek a gyűjteménybe. Már csak emlékének ajánlhatták szerzői a Fehér Ildikó által szerkesztett kötetet,¹⁰ s az Uffizi képtár San Piero Scheraggio termében az ezekből a festményekből 2013 októberében Giovanna Giusti és Fehér Ildikó által rendezett kiállítást, amely egy évvel később Budapestre is eljutott.¹¹

⁶ A Tatti és Boskovits kapcsolatáról lásd még: FARBAKY Péter: [cím nélküli köszöntő írás]. In: *Toward a Festschrift. Renaissance studies in honor of Joseph Connors*. Ed. by Machtelt ISRAËLS–Louis A. WALDMAN. Florence, Villa I Tatti–The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2010. 55–58.

⁷ *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Section 4, The fourteenth century, Vol. 6. Andrea Bonaiuti. Florence, Giunti; New York, Institute of Fine Arts, New York University, 1979.

⁸ Erről lásd Manfred KOLLER: A Schatzkammerbild restaurátori vizsgálata és konzerválása. In: *Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete*. Szerk. FARBAKY Péter–SERFŐZŐ Szabolcs. Kiállítási katalógus. Budapest, Budapesti Történelmi Múzeum Kiscelli Múzeum, 2004. 300–308, szerkesztői megjegyzés a 308. oldalon, a 44. jegyzet végén.

⁹ Ezt a véleményét röviden ismertettem is tárgyleírásomban: 14.1. kat. számon, Corvin János képmása. In: *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490*. Kiállítási katalógus. Szerk. FARBAKY Péter–SPEKNER Enikő–SZENDE Katalin–VEGH András. Budapest, Budapesti Történelmi Múzeum, 2008. 516.

¹⁰ *Az Uffizi Képtár magyar önarcképei*. Szerk. FEHÉR Ildikó. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013.

¹¹ *Gli autoritratti ungheresi degli Uffizi*. Szerk. Giovanna GIUSTI, Firenze, Galleria degli Uffizi, 2013. *Festők a tükörben. Magyar önarcképek az Uffizi Képtárból*. In memoriam Boskovits Miklós. A Budapesti Történelmi Múzeum Vármúzeumában a Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria együttműködésével megvalósult kiállítást rendezte, a kiegészítő katalógust írta és szerkesztette: FEHÉR Ildikó–VESZPRÉMI Nóra. Budapest, Budapesti Történelmi Múzeum, 2014. Az angol–olasz kétnyelvű katalógus: *Painters in the mirror. Hungarian self-portraits from the Uffizi Gallery*, illetve *Pittori allo specchio. Autoritratti ungheresi dalla Galleria degli Uffizi*. Ed. Ildikó FEHÉR–Nóra VESZPRÉMI. Budapest, Budapest History Museum / Museo Storico di Budapest, 2014. Mind a firenzei, mind a budapesti kiállítás létrejöttében döntő szerepe volt Cristina Acidininek, a firenzei múzeumok főintendánsának és Antonio Natalinak, az Uffizi igazgatójának.

Bár a magyar tudományosság 1998-ban az akadémiai külső tagsággal, a szépművészeti múzeumi tanácsadói szereppel, néhány egyetemi előadás megszervezésével igyekezett vissza-kapcsolni a hazai tudomány vérkeringésébe, ő magyar kollégái kutatásainak segítségével, tanácsokkal, tanulmányaiknak az *Arte Cristiana* folyóiratba való elhelyezésével, ösztöndíjakhoz ajánlások írásával – úgy érzem – sokkal többet tett értünk. Adósai maradtunk, ebből szeretnénk most egy kicsit törleszteni, fájdalom, immár nélküle.

Farbaky Péter

Introduction

With this conference, Hungarian art historians would like to pay tribute to the memory of Miklós Boskovits, the excellent scholar of Late Medieval and Early Renaissance painting. We would like to shed light on his Hungarian related work and his influence on Hungarian researches. Boskovits graduated from Eötvös Lóránd University in 1959 and defected to Italy in 1968, because political circumstances made it impossible to continue his research abroad. His most important scholarly legacy, aside of his teaching career at Italian universities and numerous publications, is the comprehensive research that he made on Florentine painting. In addition, Boskovits initiated the inventory of Hungarian painters' self-portraits at the famous collection of the Galleria degli Uffizi. We could reciprocate little from the help he offered to numerous Hungarian colleagues in the form of recommendation letters or publication placements.

Péter Farbaky

Végh János

Boskovits Miklós korai, magyarországi évei

Végh János

kandidátus, művészettörténész,

nyugalmazott egyetemi tanár

Kutatási területe: magyarországi

késő középkori művészet

E-mail: vegh.janos@btk.mta.hu

János Végh

PhD, art historian

Areas of research:

late medieval art in Hungary

E-mail: vegh.janos@btk.mta.hu

Boskovits Miklós a korán termőre forduló, korán publikálni kezdő kutatók egyike volt. Már a Szépművészeti Múzeumban töltött gyakoronki éve alatt megírta és nem sokkal később meg is jelentette első munkáját, egy *Bulletin*-cikket a múzeum nem sokkal korábban megszerzett késő trecento festményéről, amelyet végül is Vitale da Bologna körébe utalt, hangsúlyozva a rimini iskola erős hatását.¹ Nyilván csak véletlen, de nem lehet nem elgondolkozni rajta, hogy már első önálló munkája során kapcsolatba került azzal a rimini iskolával, amely később

annyit foglalkoztatta. Fontos jellemzője volt ennek az írásnak a szerző erős ikonográfiai érdeklődése; azokban az években merőben szokatlan módon a terjedelem csaknem harmadát ez töltötte ki.

Nagyjából ezzel egyszerre látott napvilágot egy egészen más típusú írás, perspektíva-történeti stúdiumai közül az első.² Nem kis meglepetést okozott ez akkoriban, hiszen kollégáink már az általánosabb elméleti kérdések iránt is általában kevésbé érdeklődtek; ez a geometriával és az arányrendszereken keresztül a matematikával is összefüggő problémavilág meglehetősen ismeretlen volt, és elmondhatjuk, hogy azóta sincsenek követői. (Vigasztalhat bennünket az a tudat, hogy ez világszerte így van, az ilyen vonatkozású cikkek vagy könyvek száma máshol is elenyésző.) Ő persze nem elégedett meg a jelenség kialakulásának az enyészpontra, látópiramisra és hasonlókra csupaszított tárgyalásával. A kutatás ideális célját következőképp foglalta össze: „A történeti jelenségek komplexebb vizsgálatának igénye ahhoz vezette a kutatókat, hogy a perspektíva alkalmazásában ne csak bizonyos gyakorlati ismeretet, hanem szellemi magatartást, tudományos és művészeti állásfoglalást is keressenek.”³ Ennek eredményéről az *Acta* hasábjain számolt be, mégpedig negyvennégy sűrűn teleírt, illusztrációkkal sem lazított oldalon.⁴ Ebben végigkíséri a perspektívával kapcsolatos művészetelméleti szövegeket Ghibertitől Albertin, Piero della Francescán, Luca Paciolin keresztül Leonardóig, sőt az előrehaladott 16. századig, Palladio Teatro Olimpicojáig. Különös érdeklődéssel

¹ BOSKOVITS Miklós: „Imago Pietatis”. *Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 16. 1960. 124–131; Uő: „Un „Christ de Pitié” bolonais. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 16. 1960. 51–63.

² BOSKOVITS Miklós: A perspektívakutatás kérdése a művészettörténeti irodalomban. *Művészettörténeti Értesítő*, 9. 1960. 177–191.

³ BOSKOVITS Miklós: A festői perspektíva kialakulása és szerepe a XV. századi olasz művészetelméletben. *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények*, 7. 1963. 501–542. Idézet: 501.

⁴ Miklós BOSKOVITS: „Quello ch'è dipintori oggi dicono prospettiva”. *Contributions to 15th Century Italian Art Theory, Part I. Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 8. 1962. 241–260; Uő: „Quello ch'è dipintori oggi dicono prospettiva”. *Contributions to 15th Century Italian Art Theory, Part II. Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 9. 1963. 139–162. A szöveg alig módosított változata magyarul: BOSKOVITS 1963. i. m. (3. lábjegyzet) 501–542.

kíséri figyelemmel a Platón *Timaios*zából eredeztethető, a keresztény gondolkodásba Szent Ágostonon keresztül bekerülő, az arányok fontosságát, számszerűsíthető voltukat hangsúlyozó gondolatokat, amelyek részben a gótikus építészet triangulatúráján és quadriangulatúráján keresztül szivárogtak a képzőművészetbe. Az ezzel kapcsolatos kutatásokat azonban nem folytatta tovább, utolsó ilyen írása a *Művészeti lexikon* megfelelő címszava volt.⁵

Elméleti érdeklődésének markáns megnyilvánulása volt két recenzió, Ernst H. Gombrich és Erwin Panofsky egy-egy művéről.⁶ Gombrich eredeti megközelítéseivel, a pszichológiai megközelítés lehetőségének felvetésével, a múlt és jelen művészetének töretlen egységben látásával volt fontos számára, Panofskyra – aki nem egészen negyven évvel azelőtt a perspektíváról mint „szimbolikus formáról” értekezett⁷ – a többféle diszciplína együttes használatának hangsúlyozása, az antikvitás továbbélésével, a reneszánsz kialakulásával, lehetőleg stílári kérdésekkel is összefüggő jelentéstani (ikonográfiai és ikonológiai) fejtegetései miatt figyelt. A Gombrichról írt szöveg legelején maga is leszögezi, milyen különös, hogy míg a 19. és a 20. század fordulójának táján igen fontos elméleti kérdéseket felvető könyvek jelentek meg például Riegl, Wölfflin, Hildebrand tollából, addig napjainkban – azaz az ötvenes években – milyen keveseket foglalkoztatnak hasonló problémák, éppen ezért üdvözlő örömmel a könyv szerzőjének ilyen irányú gondolkodását.

Ezután következett az esztergomi múzeum képtárában a korai olasz táblaképek feldolgozása.⁸ Ezzel nem akármilyen fába vágta a fejszáját, hiszen itt csaknem félszáz alkotás meghatározása volt a feladat, továbbá ehhez az objektumok bibliográfiájának egy megbízható katalógusnál kötelező összeállítása. Két nagy név árnyékában kellett munkához látnia: elődei Gerevich Tibor és Genthon István voltak. (A tekintélyek saját gondolkozását megbénító tisztelete egyébként sohasem volt rá jellemző.) Mindkettő nagy tudású, biztos ítéletű művésztörténész volt, saját generációjában egyiket is, másikat is a legjobbak között tartjuk számon. Számos alkalommal jártak Olaszországban, lehetőségük volt személyesen megtekinteni a korai olasz festéssel legfontosabb alkotásait, alaposan tanulmányozni fontos gyűjteményeit, míg Boskovitsnak akkor, a hatvanas évek elején még alig-alig lehetett átlépnie Magyarország határait, olasz földre pedig ebben az időben egyáltalán nem tehetta a lábát. Az egész munkát itthon kellett elvégeznie, tehát csak a hazai olasz táblaképeket tanulmányozhatta – ezek száma ugyan nem kevés –, és a külföldi szakirodalom megismeréséhez, amint napjainkban, úgy annak idején is csak a rosszul ellátott hazai könyvtárak álltak rendelkezésére. A külföldi könyvtárakba, adattárakba, sőt fotógyűjteményekbe betekintést engedő internetnek akkor még nem volt se híre, se hamva.

Egyszerű és logikus a magyarázata annak, miért léphetett mégis eredményesen nagynevű elődeinek nyomába: ellentétben az imponálóan sokoldalú Gerevichcel és Genthonnal, ő specialistája volt ennek a területnek. Szigorúan csak erre szentelte fiatal éveit – és később sem nagyon kellett kimozdulnia erről a szakterületről –, ez pedig a későbbi sikereket támasztot-

⁵ BOSKOVITS Miklós: „Perspektíva”. In: *Művészeti lexikon*, III. Főszerk. ZÁDOR Anna–GENTHON István. Budapest, Akadémiai, 1967. 736–738. Ugyanerről később, jóval részletesebben egy enciklopédikus szócikk: „Prospettiva”. In: *Arte – Enciclopedia Feltrinelli-Fischer 2*. A cura di Giovanni PREVITALI. Milano, Feltrinelli, 1971. 115–130.

⁶ Ernst H. GOMBRICH: *Art and Illusion*. New York, 1960 (recenzió). *Művészettörténeti Értesítő*, 10. 1961. 61–63. (Ez röviddel később angolul is megjelent: Ernst H. GOMBRICH: *Art and Illusion*. New York, 1960 [recenzió]. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 7. 1961. 337–339.) Erwin PANOFSKY: *Renaissance and Renascences in Western Art*. Stockholm, 1960 (recenzió). *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 8. 1962. 159–163.

⁷ Erwin PANOFSKY: *Die Perspektive als „symbolische Form”*. (Vorträge der Bibliothek Warburg, Bd. 4.) Berlin–Leipzig, G. B. Teubner, 1924–1925. 258–330.

⁸ *Az Esztergomi Keresztény Múzeum képtára*. Összeállították BOSKOVITS Miklós–MOJZER Miklós–MUCSI András. Budapest, Akadémiai, 1964.

ta alá. Nyilván már előzőleg elolvasott nem kevés ideillő írást, és a konkrét munka arra is ösztönözte, hogy végigbúvárkodja a még hiányzókat, továbbá legalább fényképek és reprodukciók segítségével megismerkedjék a közelebbi vagy távolabbi analógiákkal. Ebben kezére játszott az a tény, hogy említett elődeinél több évtizeddel később látott munkához: míg ők, a nem specialisták, inkább csak az olasz múzeumokban szerzett élményeikre visszaemlékezve tudták a kéazonosságokat, az összefüggéseket szavakba foglalni, addig Boskovitsnak a téma azóta alaposan megnövekedett irodalma is rendelkezésére állt.

Általánosságban elmondhatjuk, hogy mind Gerevich, mind Genthon arra hajlott, hogy nagy művészeket, jól csengő neveket szerepeltessen a képek szerzői között. Boskovitsnál nyomát sem látjuk ennek a kísértésnek, őt csak a valódi mester megtalálásának vágya vezette. Ennek jegyében néha precízebb tud lenni önáluk, így a Magdolna-oltár Mesterének műhelye Gerevichnél csak „román kori”, Genthonnál „XIII. századi” volt, a Paolo di Giovanni Fei műhelye meghatározás (még azt is leszűkíti a 14–15. század fordulójára) pedig a Genthonnál a Gerevichtől átvett Paolo di Giovanni Fei saját kezű műve helyett áll.⁹ Persze az is előfordul, hogy ő az óvatosabb, ő az, aki egy lazább, tágabb kategóriát szerepeltet, például egy elődei által Meo da Sienának, illetve iskolájának tulajdonított képre csak „Dalmáciai iskolá”-t mond (olyan attribúció ez, amely régebben magyar művészettörténészeknek nem jutott eszébe!), egy általuk Vecchiettának tulajdonítottól pedig „Sienai, XIV. század második fele” meghatározást.¹⁰ Óvatossága abban is megnyilvánul, hogy gyakran datál Genthonnál későbbre (akinél arra is felfigyelhetünk, hogy feltűnően gyakran utal egy-egy meghatározatlan képet a sienai iskolába). Boskovits nemegyszer szerényebb név használatát látja indokoltnak, így az általa Andrea di Bartolónak attribuíált *Joachim elhagyja a várost* című képét az eddigi katalógusok Simone Martini ecsetjétől származtatták, még Benesch is Sassetta szerzőségére gondolt.¹¹ Bár tudatosan tárgyyszerű, száraz, katalógusba illő szöveget írt, néhol mégis meglátszik szimpátiája, furcsa módon Matteo di Giovanni esetében kétszer is: *Szent Jeromosát dicséri, Madonnájánál Pope-Hennessy rekonstrukcióját emeli ki.*¹²

Bizonyos értelemben az esztergomi katalógus folytatása volt az a két könyve, amelyek a Corvina Kiadó *Magyar Műkincsek* néven ismert sorozatában jelentek meg.¹³ A kiadó vezetése egy olyan sorozatot képzelt el, amelyben a festészet történetének külföldön is érdeklődésre számító, itthon őrzött kincsei szellemes, esszészerű bevezető után az egyes képek igényes reprodukcióival szemközt elhelyezett, a képek nézegetését alkalmasan kísérő leírások sorakoznak – de erre a szerepre Boskovits kevésbé volt alkalmas. Ő tudósnak született, és ezekben a könyvekben, mint már az esztergomiban is, a korai olasz táblaképeket a feldolgozottság magas fokán kívánta kollégáival, elsősorban a külföldiekkel, megismertetni, a tudományos véleménycsere részeivé tenni. Az első kötet bevezetőjében ugyanazt tűzte ki célul, hogy „áttekinítésünk [a választott korszakot] a művek egy olyan csoportján keresztül akarja bemutatni, amelyet nemcsak a nagyközönség, de a szakemberek is viszonylag kevésbé ismernek”,¹⁴ valójában azonban ő csak a specialistákat tartotta szem előtt.

A bevezető szövegekben a fejlődés fő vonalát rajzolta meg, a nagynál nagyobb mestereket felsorakoztatva, ám az ő stílusukról, irányváltásairól mondottakat a magyar gyűjteményekbe került, ritka kivételektől eltekintve másod-harmadrendű alkotásokkal kellett illusztr-

⁹ *Az Esztergomi...* 1964. i. m. (8. jegyzet) 4. és 21. kép.

¹⁰ *Az Esztergomi...* 1964. i. m. (8. jegyzet) 28. és 48. kép.

¹¹ *Az Esztergomi...* 1964. i. m. (8. jegyzet) 33. kép.

¹² *Az Esztergomi...* 1964. i. m. (8. jegyzet) 44–45. kép.

¹³ BOSKOVITS Miklós: *Korai olasz táblaképek*. Budapest, Corvina, 1966; Uő: *Toszkán kora reneszánsz táblaképek*. Budapest, Corvina, 1968.

¹⁴ BOSKOVITS 1966. i. m. (13. jegyzet) 8.

rálnia. A stílusváltozásokat igyekeznek a társadalmi változásokkal, ájtatossági szokások átalakulásával és hasonlókkal megmagyarázni, bizonyítva, hogy a művészetek történetét nem éteri magasságokban lebegő, semmitől sem függő jelenségnek tekintik. A közfelfogás általában régóta nagyon határozottan elkülöníti a nagyobb városok (így Firenze, Siena, Velence stb.) művészeinek festésmódját, de ő ennél korszerűbben gondolkodott, gondosan számba veszi az egymásra gyakorolt hatások által létrejött keverékstílusokat is. Ez a megközelítésmód nagyon szükségesnek és hasznosnak bizonyult a mi múzeumaink képeinek esetében, amelyek ritka kivételektől eltekintve amúgy is a kevésbé jelentős, inkább a különböző irányadó mesterek hatásait eltérő arányban érvényesítő alkotók keze munkái.

Boskovits a képleírások esetében aztán maximálisan öntörvényűnek bizonyult. Míg a bevezetők megfelelhettek az átlagosnál képzetesebb és intenzívebben érdeklődő olvasók igényeinek, ezek kizárólag a művészettörténészeknek, azon belül is a téma specialistáinak szóltak. A „miért szép” kérdésre választ kereső, a kép látnivalóit e szempont szerint szavakba foglaló leírás helyett minden megállapítása a datálás és attribuálás alátámasztását szolgálta, és olyan analógiákat sorolt fel, amelyeket néha a szövegben zárójelben említett publikációkban lehetett megtalálni, máskor mindössze annyit említett, melyik múzeumban található. A toszkán kora reneszánsznak szentelt kötetben a tárgyleírások végén apróbb betűkkel néhány fontos szakirodalmi említést rögzít: ez olyan megoldás, amellyel példát mutatott a következő kötetek szerzői számára, akik azonban nem követték őt ezen az úton.

Negyven-egynéhány év után csodálkozom azon, hogy a Corvina hogyan fogadta el ezt az elvárásainak annyira kevésbé megfelelő tárgyalásmódot. Merengésemet tovább színezi az a tény, hogy a kiadóban én magam voltam a kötetek szerkesztője, nekem kellett volna szót emelnem a szerző tudományoskodó – a házban akkor használt kifejezés! – megoldásai ellen. Kétségtelen tény, hogy mi ilyenkor igyekeztünk a szerző pártját fogni kenyéradó gazdánkkal szemben, és ráadásul Boskovitsnak, aki előzőleg ugyancsak a Corvinánál szerkesztősködött, volt elég tekintélye a házon belül ahhoz, hogy főnökeink ne akarjanak túl sok időt elveszteszteni az ő szövegének bogarászásával. Minthogy a kiadvány a várakozásnak megfelelő sebességgel fogott, a továbbiakban senki sem csinált ebből ügyet, az esetleges szemrehányások elmaradtak.

A Corvina-könyvek megjelenésekor még csak alig néhány év múlt el az esztergomi katalógus óta, de már ezalatt is született egy-két apróbb módosítás. A katalógusban Agnolo Gaddi műhelyéből származónak leírt *Mandorlás Madonnát* utóbb a műhely egyik névtelen, de szükségnevhez jutott tagjának, a Santa Verdiana Mesternek (vagy egy növendékének) kezétől származónak látta. Giovanni di Bartolomeo Cristianinak egy különös témájú, a létrán magától a keresztre felmenő Krisztust ábrázoló képénél a szerzőnév mögé egy kérdőjel került a Corvina-könyvben és egy 1965-ös cikkében.¹⁵ Nem nagy dolgok ezek, de jól mutatják, hogy egyetlen tétel vizsgálatát sem tartotta lezártnak a katalógus megírásával, hogy ahol lehetett, ott a szakmai közösség elé tárta véleményének megváltozását.

¹⁵ *Az Esztergomi...* 1964. i. m. (8. jegyzet) 5. és 26. kép; BOSKOVITS 1966. i. m. (13. jegyzet) 26. és 31. képleírás, továbbá Uő: Un'opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l'iconografia della 'Preparazione alla Crocifissione'. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 11. 1965. 69–94. Már itt jól láthatjuk később is követett módszerét: bár utóbb említett írása ikonográfiai természetű, illetőleg a liturgikus drámáknak egy festményre gyakorolt hatását igyekeznek kimutatni, de fejtegetéseit azzal kezdi, hogy alaposan megvizsgálja a tárgy szerzőjének személyét és elkészülésének idejét. A liturgikus dráma befolyásának lehetőségét egyébként M S mesterrel kapcsolatban is felvetette: On the trail of an old Hungarian master. *New Hungarian Quarterly*, 3. 1962. 96–109. Megjegyzendő, hogy a későbbi kutatás nem vette át egyértelműen Boskovits feltételezését arról, hogy a különös ábrázolás mögött egy misztériumjáték által közvetített látvány áll, így EÖRSI Anna: Egy ritka ikonográfiai típus: Krisztus létrán a keresztre megy. *Művészettörténeti Értesítő*, 45. 1996. 47–60.

Boskovits ezekkel a katalógusjellegű munkálatokkal együtt kezdte, de hamarabb tudta megjelentetni egyetlen művészmonográfiáját, a Botticelliről írottat.¹⁶ Itt a társadalmat ugyan-csak figyelembe vevő könyvet írt, persze a társadalmat mint a művészeti alkotások fogyasztó-ját vizsgálva. Medici-központúnak is mondhatjuk a művet, hiszen a festő számos munkájával kapcsolódott a familiához. A platonista filozófia is sokat köszönhet nekik, elsősorban Lorenzónak, akinek fontosságát jól domborítja ki egy tőle származó idézettel: „a platonai tudomány híján senki sem lehet jó polgár vagy művelt keresztény”. És bár Botticellit nem tekinthetjük filozófusnak, a képeiből sugárzó melankólia megfelel a Villa Careggi-gondolkodásnak: „A földön nem érhetjük el a tökéletes boldogságot”.¹⁷ Őelőtte senki sem írt magyarul a jeles művésszel kapcsolatban a humanista filozófiáról, utána még Vayer Lajos reneszánsz könyvében is csak egy könnyed említést tesz róla.¹⁸ Látókörének szélességét mutatja, hogy ha ezt a könyvet soronként vizsgálánk, talán az derülne ki, hogy várostörténetről, a humanizmusról, a közönség különböző érdeklődésű rétegeiről legalább annyit ír, mint magáról a címszereplőről. Bizonytalán elmondhatjuk, hogy Boskovitsnak ezzel a könyvével indul el a magyar művészettörténetben a humanizmusra koncentrált kutatás; néhány, mindnyájunk számára ismert név, ez alkalommal csupán azoké, akik a korai szakasszal foglalkoztak: Feuerné Tóth Rózsa, Mikó Árpád, Pataki Zita Ágota, Pócs Dániel. Feltétlenül itt kell említeni még egy irodalomtörténetzt, akinek számos bennünket illető megállapítást köszönhetünk: Ritoókné Szalay Ágnes.

Talán érdemes szóba hozni, hogy szövegeiben nemegyszer bukkan fel egy 14. vagy 15. századi jelenség vagy figura jellemzésénél a „modern” vagy az „avantgárd” kifejezés. (Ennek megértéséhez tudnunk kell, hogy bár bőséges bibliográfiájában mindössze egyetlen rövid cikket találunk, amely ezt a területet érinti,¹⁹ saját korának, az 1950-es, 1960-as éveknek modern művészeti mozgalmait nagy érdeklődéssel és elismeréssel kísérte figyelemmel.) Az esztergomi múzeum egy Giovanni di Paolo-képéről azt írta, hogy „figurái meglepő módon a modern művészetre emlékeztetnek”, egy ugyanott őrzött Matteo di Giovanni-tábla leírásában a festő jellemzésébe szőtte bele: „a firenzei avantgardtól tanult művész később, Sienában alkalmazkodott a helyi hagyományokhoz”; egy későbbi művészről azt írta, hogy „Verrocchio a quattrocento második felének »legmodernebb« festője”.²⁰ Még első, Olaszországban megjelent könyvében is úgy jellemzi Taddeo Gaddi korai stílusát, hogy „avanguardia gotico”.²¹

A Corvina-könyvekkel kapcsolatos probléma – a specialistáknak szóló információ becsempészése egy nagy példányszámú sorozatba – ismét felmerült két Olaszországban megjelent, de még Magyarországon megírt album szövegének esetében, melyek Giotto közvetlen tanítványairól, illetőleg egy firenzei, 14. század közepén tevékenykedő festőről szóltak.²² A helyzet hasonló volt annyiban, hogy a kiadók nyilván itt is jól olvasható szöveget vártak, más szempontból mégis eltérő, mert ezek nem ismeretlen (vagy alig ismert) képek voltak, mint a magyarországiak. Magabiztos, meggyőző szöveget írt, jó fejlődésvonalat rajzolt fel, a mondatok patakzása ellen sem lehetett senkinek kifogása, de a képleírások itt sem a képek szépségét magasztaló elemzések lettek. Az olvasó gyönyörködtetése helyett a nagy példányszámú sorozat vásárlói számára aligha ismert, és az ő érdeklődésük helyett a kollégák figyelmét felkeltő analógiák felsorolására vannak kifuttatva. A szerző nem érezte jól magát isme-

¹⁶ BOSKOVITS Miklós: *Botticelli*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1963.

¹⁷ BOSKOVITS 1963. i. m. (16. jegyzet) 16 és 17.

¹⁸ VAYER Lajos: *Az itáliai reneszánsz művészete*. Budapest, Corvina, 1989², 127–130.

¹⁹ Svájci művészet a XX. században. Gondolatok egy kiállításon. *Művészet*, 6. 1965. 10. sz. 18–20.

²⁰ BOSKOVITS 1968. i. m. 18–19. oldal, 23–24. képleírás, BOSKOVITS 1963. i. m. (16. jegyzet) 9.

²¹ *La scuola di Giotto*. Milano, Fabbri, 1966 (I maestri del colore 248), 7. [számozatlan] oldal.

²² *La scuola di Giotto*. i. m. (21. jegyzet) ; *Giovanni da Milano*. Firenze, Sadea–Sansoni, 1966 (I diamanti dell'arte, 13).

retterjesztőként, nem lehetett könnyű feladat számára, hogy legelső olasz évei során néhány ilyen feladatot mégiscsak el kellett végeznie.

Évekkel később, a firenzei reneszánsz festészet előzményeinek szentelt könyvében egyértelműen és világosan megfogalmazta ezzel kapcsolatos álláspontját. Véleménye szerint a műalkotás közvetlenül, önmagától szól a nézőhöz, a műélvezőhöz, nem úgy, mint a zene, ahol a kottát a zenésznek vagy az énekesnek kell megszólaltatnia. A művészettörténész szerepét mindössze abban látta, hogy többletinformációkat bocsásson az érdeklődő olvasó, a majdani néző rendelkezésére. Végezetül ugyanebben az előszóban azt is megindokolta, miért fordít annyi energiát kevésbé jelentős, a fejlődésvonal meghatározása szempontjából bizvást elhanyagolhatónak mondható művészekre. A térképész példáját idézte fel, aki nem hagyhatja ki a kisebb halmokat és völgyeket, nem jellemezhet egy területet csak a kiemelkedő bércekkel.²³

Bár ezeket a sorokat 1975-ben, majdnem évtizeddel Magyarországról távozása után vetette papírra, nagyon jól jellemzi önmagát, munkamódszerét azokban a korábbi években, amelyekről ez a rövid áttekintés szólt.

János Végh

The early career of Miklós Boskovits in Hungary

The paper summarizes the beginning of the professional career of Miklós Boskovits in Hungary, who became later a renowned scholar of Italian early Renaissance painting, and professor and head of the Art History department at the University of Florence. His first studies were of theoretical nature and focused on the history and historiography of Renaissance linear perspective. In studying the development of the methods of representing the pictorial space he tried to explore the intellectual, scientific and artistic background of the new prespective system as well. Humanistic ideas, intellectual intererests and connections between artist and patron were among the most important topics treated by Boskovits in his monograph on Botticelli. This scholarly approach applied in this book combined with sophisticated stylistic analyses of the individual works of art offered a conceptual model applied later by his fellow Hungarian scholars as well.

As a young scholar Boskovits dedicated himself to the research of the 14th and early 15th century Italian panel paintings kept in the collections of the Christian Museum in Esztergom and in the Museum of Fine Arts in Budapest. The results, full of new attributions were published in two separate volumes and in a series of foreign language articles.

Forecasting his later research, which made him renowned in Italy, he also started studying the works of some lesser known masters as well. Self-describing his methodological approach Boskovits once compared his work to that of a cartographer, "who can not leave out even the smallest mounds and valleys, can not describe a stretch of land only by the crags."

²³ Miklós BOSKOVITS: *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370–1400*. Firenze, Edam, 1975. 9.

Marosi Ernő

La vigilia del Rinascimento

Boskovits Miklós a magyar hagyomány és az egyetemes művészettörténeti problematika között

Marosi Ernő, DSc
művészettörténész, a Magyar
Tudományos Akadémia rendes tagja
Professor emeritus,
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Kutatási területe: középkori művészet,
tudománytörténet
E-mail: marosi.erno@btk.mta.hu

Ernő Marosi DSc
art historian, ordinary member of the
Hungarian Academy of Sciences
Professor Emeritus,
Eötvös Loránd University
Areas of research: medieval art,
art historiography
E-mail: marosi.erno@btk.mta.hu

Az ELTE Művészettörténeti Tanszékén, amelynek – immár az egyedül-
linek Fülep Lajos nyugdíjazása és ugyanakkor az addig két tanszék-
ből álló Művészettörténeti Intézet megszüntetése után – tanszékve-
zetője Vayer Lajos lett, 1963-ban akadémiai kutatóhelyet alapítottak.
A minimális létszámú művészettörténeti tanszéken addig a tanszékve-
zető professzoron kívül két docens, egy tanársegéd, egy könyvtáros
és egy adminisztrátor dolgozott, a tantervi kollégiumok és gyakorla-
tok nagy részét más tanszékek oktatói és – gyakran igen kitűnő, nagy
tekintélyű – megbízott előadók látták el. Egy további tanársegéd
alkalmazása mellett mintegy négy fő, a Magyar Tudományos Akadé-
mia státuszait betöltő kutató így formálisan a személyi állomány
megkettőződését jelentette. Az új kollégák egy része azonban csak
formálisan tartozott a tanszékhez, ott szinte soha nem voltak látha-
tók, oktatói feladatokat sem láttak el. Mivel ebben az időben – egé-

szesen 1969-ig, az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának megalapításáig – a tanszéki aka-
adémiai kutatóhely ez akadémiai intézmény előzményének és előkészítőjének számított, nyil-
vánvaló volt, hogy például a középkori és reneszánsz könyvfestészet, a 19–20. századi művészet,
valamint a 19. századi iparművészet specialistái erre a jövődöbéli feladatra tekintettel, és rész-
ben nem Vayer Lajos kezdeményezésére kaptak alkalmazást.

Kétségtelen viszont, hogy a legfelkészültebb és legaktívabb kutató, a tanárként is siker-
rel debütáló, már nemzetközi ismertségű Boskovits Miklós Vayer Lajos választása volt. Nem-
csak tanítványaként ismerte, hanem legfontosabb munkájában, az őt az 1950-es évektől hosszú
ideig, élete végéig foglalkoztató *Masolino és Róma. Mecénás és művész a reneszánsz kezdetén*
című monográfiában legfőbb támaszaként is. Boskovits ekkor a Corvina idegen nyelvű kiadó
szerkesztője volt, feladata egyebek mellett e könyv idegen nyelvű kiadásának előkészítése, töb-
bek között apparátusának frissítése volt. Végül erre a kiadásra nem került sor, a könyv 1962-ben
magyar nyelven jelent meg a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalatánál, ahol felelős szerkesztő-
ként egy másik Vayer-tanítvány, Végh János jegyezte.

Boskovits munkatílusára, hatékonyságára elég itt az 1965. május 4–8. között rendezett
budapesti, *Problèmes du Gothique et de la Renaissance et l'art de l'Europe Centrale* című CIHA-
kollokviumot idézni. A Comité International d'Histoire de l'Art az előző év szeptemberében,
a 21. bonni nemzetközi művészettörténeti kongresszuson fogadta el a magyar javaslatot és
meghívást. Bármilyen fontosságot is tulajdonított az akkori magyar politika – megjegyzendő,

alig több mint egy évvel az 1956-os forradalom résztvevőinek 1963-ban adott amnesztia után – a nyitásnak, különösen egy, az UNESCO által támogatott nemzetközi szakmai szervezet égisze alatt, az akkori viszonyok között, belépési és biztonsági feltételek mellett csodával határos volt az alig fél évvel későbbi konferenciaszervezés sikere.¹ Talán még nagyobb csoda, hogy 1965 májusára megjelent Boskovits szerkesztésében a téma magyar irodalmának a kor nemzetközi normái szerint szerkesztett, francia nyelvű bibliographie raisonnée-ja.² A nagyrészt az ő (és Vayer) személyéhez köthető siker hatására a bonnit követő 22. nemzetközi művészettörténeti kongresszusra 1969. szeptember 15–20. között Budapesten került sor.

Boskovits ekkor már Olaszországban élt, miután 1968 nyarán úgy döntött, hogy rövidebb tanulmányútról nem tér vissza Magyarországra. Bizonyos, hogy addigra tapasztalnia kellett: a magyarországi emlékek feldolgozása után az akkori kiutazási lehetőségek nem kedveznek az itáliai festészet emlékeire vonatkozó kutatásoknak. Tapasztalatai alapján kevés kedve volt ahhoz is, hogy képességeit és energiáját egy reprezentatív kongresszusra pazarolja – saját kutatásai helyett. De minden bizonnyal közrejátszott döntésében az a belátás is, hogy módszere Budapesten kevésbé lenne használható. Mivel alapvetően idegenkedett az ideológiai színezetű módszervitáktól, erre csak 1994-es, *Immagini da meditare* című tanulmánykötete előszavában utal két lapidáris mondat: „Questo filo conduttore necessariamente rivela qualcosa della mia vicenda personale: un orientamento di ricerca di tipo storicistico, assorbito all'Università di Budapest, nonché il cospicuo debito verso colleghi ed amici italiani, dai quali ho appreso quanto io possa sapere di connoisseurship. E spero che in fondo riveli anche quanto importante mi è stata la raccomandazione di Pietro Toesca: »prima conoscitori, poi storici«.³ – Ez meglehetősen késői nyilatkozat ugyan, hiszen tartalmazza a retrospektív hitvallást is választott hazája, Olaszország művészettörténeti hagyománya mellett, mégis valószínű, hogy ez a motiváció már 1968-as választásában is fontos szerepet játszott. A gondolat kifejtésére a tanulmánygyűjtemény megjelenését követő évben Michael Viktor Schwarznak az a szokatlan terjedelmű és hangnemű recenziója adott alkalmat, amelyben a *Corpus of Florentine Painting* Section I, Volume I kötetének apropóján a korpusz egész módszerének időszerűségét és létjogosultságát kétségbe vonta. Szorosan mai tárgyunkhoz tartozik az, ahogyan Boskovits a recenzensnek Richard Offner koncepciójára vonatkozó érvelését kezelte. Schwarz szerint ugyanis Offner szemléletmódja (*ein auf die Formgebung und den Ausdruckswillen des Künstlers fixierter, im Grunde ahistorischer Blick*) Max Dvořák – mégpedig a korai Dvořáknak, nem a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* szerzőjének – gondolatvilágából vezethető le.⁴ Válaszában Boskovits mindenekelőtt helyreigazította a Dvořák koraira és későire történt kettévágásához vezető, az *Idealismus und Naturalismus...* tanulmány keletkezését érintő kronológiai tévedést, majd megállapította, hogy mindkét művészettörténész „a raffinált műértés eszközeivel válaszolt a korok művészettörténete által támasztott követelményekre”. Ezzel a műértő munkájának alapvető jellegét húzta alá: „il lavoro di classificazione storico-artistica, che è il compito del conoscitore, dipende meno dalle curiosità scientifiche del proprio tempo e fornisce elementi per ricerche fra di loro anche diverse”, mert ez joggal nevezhető *Augenphilolo-*

¹ BOSKOVITS Miklós: Nemzetközi művészettörténeti konferencia Budapesten. *A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-történeti Tudományok Osztályának Közleményei*, XIV. 4. 1965. 383–389.

² *L'art du gothique et de la renaissance (1300–1500). Bibliographie raisonnée des ouvrages publiés en Hongrie*. Réd. Miklós BOSKOVITS. Budapest, Múzeumok Központi Propaganda Irodája, 1965. 2 kötet.

³ Miklós BOSKOVITS: *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII–XV*. Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1994. viii.

⁴ Michael Viktor SCHWARZ: Miklós Boskovits, The Origins of Florentine Painting 1100–1270. *Kunstchronik*, 48. 7. Juli 1995. 275–286. Itt: 285.

gie-nak, és tárgya mindenekelőtt a képek festett oldala, nem pedig a háta.⁵ A Dvořák körüli vitát Schwarznak Offner 1914-es disszertációjára való utalása váltotta ki. Állhatott volna benne Antal Frigyes neve is, aki ugyancsak 1914-ben készítette el a bécsi professzorhoz disszertációját a klasszicizmus, romantika és realizmus irányzatairól a 18. század közepétől Géricault fellépéséig tartó időszak francia festészetének témakörében. Ez a disszertáció, amely az irányzatok egyidejűségének problémájával Antal egész munkásságának egyik alapproblémáját intonálta, önmagában is elégséges érv lehetne arra, mennyire lehetetlen lenne Dvořákot kettévágni egy stíluskritikai és egy történeti szakaszra.⁶

Az 1919 óta emigrációban, 1933 után Londonban élt Antal Frigyes műveinek magyarországi recepciója 1945 után Magyarországon igen bonyolult és ellentmondásosan alakult.⁷ Noha mint az 1919-es Tanácsköztársaság idején aktív, marxista művészettörténész, logikusan számíthatott volna magyarországi megbecsülésre. Tett is kísérletet arra, hogy felújítsa egykori barátságát Lukács Györggyel,⁸ személyes közeledése is eredménytelen maradt, így nagyrészt már az 1930-as években elkészült, *A firenzei festészet és társadalmi háttere* című, csak 1947-ben megjelent munkájára éppúgy a „polgári szociológia” bélyege került, mint a másik angliai magyar emigráns, Hauser Arnold ugyancsak társadalomtörténeti szintézisére. Nem is csoda, ha arra gondolunk, hogy az 1953-as, Grabar és Kemenov által szerkesztett, *Harc a burzsoá művészet és művészetelmélet ellen* címmel magyarra fordított tanulmánykötetben két klasszikus és polgári szerző, Viktor Lazarjev és Mihail Alpatov vette védelmébe a stílustörténeti korszakfogalmat, illetve óvott a reneszánszfogalom egységének megbontásától.⁹ Antal felfogásában nyilvánvalóan nem a stílusjelenségeknek a társadalom osztályaival való megfeleltetése – s ezáltal a művészeti irányzatok versengésében az osztályharc feltételezése – volt a botránykő, hanem az, hogy a stílusjelenségek eszmei, érzelmi és vallási alapjait kutatta.

Hauser műve, *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* már 1968-ban megjelent magyarul, Antal könyve azonban még ezután is majdnem két évtizeddel, 1986-ban. A művészet-történeti köztudatban és az oktatásban is jelen volt azonban, mindenekelőtt műve 1958-as keletnémet kiadásának köszönhetően.¹⁰ Vayer Lajos egyetemi oktatásában éppúgy alapműnek és abszolút kötelező olvasmánynak számított, mint ez időszaki kutatómunkájában, amelynek eredménye – és egyben tanításának foglalatja – a Masolino-monográfia volt.

Ez a könyv számos portré-, keresztény és profán ikonográfiai kutatás (köztük a konstanzi zsinat és a magyarországi Zsigmond-kor hagyományos témáival) eredményeiből építkezik, s különösen a római művészeti hagyomány tárgyalásában veti fel a warburgi értelemben felfogott ikonológia, a *rinascimento dell'antichità* problémakörét, amelynek magyarországi meghonosításában és polgárjogának megszerzésében nagyok az érdemei. Antalt, „a firenzei kora-neszansz történetét a társadalmi fejlődés törvényszerűségeinek alapján feldolgozó úttörő szerző[t]” ritkán találjuk egyenes idézetben, első említésénél éppen azért, mivel óvatos véleménye szerint „éppen az ő fejtegetései tesznek tanúságot arról, hogy milyen nehézségekbe

⁵ Miklós BOSKOVITS: Zuschriften an die Redaktion, Florentine Painting (I). *Kunstchronik*, 48. 12. Dezember 1995. 635–638. Idézet: 636.

⁶ KÓKAI Károly: Antal Frigyes (1887–1954). In: „Emberek, és nem frakkok”. *Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. Negyedik kötet. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 62. XVII. 2010. 101–113.

⁷ Néhány mondatban jellemzi: MAROSI Ernő: Utószó. In: *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásából*. Szerk. Uó. Budapest, Corvina, 1999. 357.

⁸ Két levelét közli, illetve idézi WESSELY Anna: Utószó. In: ANTAL Frigyes: *A firenzei festészet és társadalmi háttere*. Budapest, Gondolat, 1986. 406–414. Itt: 406 (1946), illetve 411 (1948, kérésrel, hogy a *Florentine Painting* példányait vásárolják meg magyar könyvtárak számára).

⁹ Igor E. GRABAR–Vladimir Sz. KEMENOV: *Harc a burzsoá művészet és művészetelmélet ellen*. Budapest, Akadémiai, 1953.

¹⁰ Frederick ANTAL: *Die Florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund*. Berlin, Henschel, 1958.

ütközik a kutatás mai helyzetében, a közönség egyes rétegeinek bonyolult osztályhelyzetét szemmel tartó művészettörténeti tárgyalás”.¹¹

Valójában Antal szövegében¹² ezeknek a nehézségeknek nemigen találni nyomát: ő a marxista formációelmélet kategóriáit meglehetősen biztonsággal és pontossággal alkalmazta a Firenzében fellelhető stílusfajták értelmezésére. Nála a *popolo grosso*, vagy *optimati*, „azok a firenzei polgárok, akik a világ legnagyobb iparosai és kereskedői voltak, [és] egy személyben a világ legfőbb bankárai is lettek”,¹³ „nagypolgári, racionalista légkört” képviselnek a művészetben. Az *Imago Pietatis* képtípusa, mely „bizonyos mértékig kegykép volt, cselekmény nélkül, kegyes elmélkedés céljára szánva, hogy bensőséges egységet ébresszen a szemlélő és az Istenség között”, viszont kispolgári, a *popolo minuto*, a *popolani* igényeit elégíti ki. Ilyen „tisztábban hitbuzgalmi mű[vekre]”, amilyen még a Pietà s a fájdalmas Mária csoportja, „Sienában [...] találunk [...] példákat, Siena lévén az összekötő kapocs Firenze és a kispolgári szemléletű Észak között”.¹⁴ Antal Frigyes könyvét az előszó szerint 1932–1938 között, eredetileg egy terjedelmesebb festészettörténeti munka első részeként írta; a Dvořák iskolahagyományát még erősebben képviselő előzményeket 1925-ben publikálta.¹⁵ A festészettörténet a klasszikus művészet mellett a „gótikus”, majd manierista tendenciával foglalkozott volna, egészen a disszertációjában tárgyalt 18. századi fejleményekig, Hogarthig és Füssliig, amelyek a nagy könyvterv feladása után késői, részben posztumusz kiadású tanulmányainak lettek tárgyai. A közhelyszerű Firenze–Siena ellentétpár triviális eredetén kívül, amelyben az üzleti számítás mentalitása a racionalisztikus-realisztikus stílussal azonosul, a kispolgári vallásosság pedig a gótikus-misztikus hagyománnyal, Antal fogalomalkotása bizonyára sokat köszönhet Berenson művészettörténetének is, amelyben nagy szerepet kap a plasztikus racionalizmus, illetve a síkhoz ragaszkodó dekorativitás ellentéte.¹⁶

Itt közbe kell vetnünk, hogy Berenson bizonyára jelentős hatással volt Boskovits Miklósa is; mindenekelőtt a tiszta, világos, plasztikus kvalitás történelmi elsőbbségének kérdésében. Ez felelt meg modern képzőművészeti tájékozódása fő irányának is. Ha mai összejöveteleinkre az Uffizi magyar festőönarckép-gyűjteménye adja az alkalmat, barátjának, Lakner Lászlónak firenzei önarcképe jól jellemzi ezt az eligazodást. Berenson olasz festészettörténetének késői, a hiteles és az elfogadhatóan attribuíált művek jegyzékeit közlő illusztrált Phaidon-kiadása állandó munkaeszközei közé tartozott; ha szükség volt rá, a budapesti művészettörténeti tanszéken tudtuk, az ő könyvespolcán kell keresnünk. Persze ennek prózai oka is volt: a tanszék régi fényképgyűjteménye nagyrészt tönkrement (beleértve Péter András kiváló, főleg Alinari-fotókból álló hagyatékának nagy részét is), s komoly gondot jelentett megfelelő képanyag beszerzése.

De visszatérve Antal Frigyes hatásához: mind a formációs teória értelmében, mind a stílus és a társadalmi osztályok viszonyáról alkotott elképzeléseinek megfelelően a firenzei művészeti fejlődést olyan gazdaság- és társadalomtörténeti jelenségek visszatükröződéseként fogta fel, mint a 14. század közepének konfliktusai, különösen a gazdasági válság és a *ciompi-*

¹¹ VAYER Lajos: *Masolino és Róma. Mecénás és művész a reneszánsz kezdetén*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1962. 10.

¹² Vö. magyar kiadása: ANTAL Frigyes: *A firenzei festészet és társadalmi háttere*. Ford. FALVAY Mihály. Budapest, Gondolat, 1986.

¹³ ANTAL 1986. i. m. 23.

¹⁴ ANTAL 1986. i. m. 161.

¹⁵ Frederick ANTAL: Studien zur Gotik im Quattrocento. Einige italienische Bilder des Kaiser-Friedrich-Museums. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 46. 1925. 3–32 és Uő: Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomale-ri in Siena und Florenz. *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2. 25. 1924. 207–239. – Vö. KÓKAI 2010. i. m. (6. jegyzet) 104–105.

¹⁶ Bernhard BERENSON: *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York–London, G. B. Putnam's Sons, 1896. 3. skk., részlete magyarul. In: *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Szerk. Uő: Budapest, Corvina, 1976. 343–348.

felkelés. Ezután hanyatlást érzékelt a gótikus kispolgári tendencia előtérbe kerülése értelmében, s feltételezve a dominikánus prédikációknak az ájtatosság uralma jegyében – s a nagypolgári Santa Crocéval szemben a Santa Maria Novella – vezető szerepét a művészeti produkcióban. Vayer Lajos ezekkel az ellentétpárokkal igen óvatosan bánt, de stílári kérdésekben kétségtelenül Antal hatása alatt állt, alig tudta kivonni magát az olyan frappáns stíluspárhuzamok hatása alól, mint Antalnál a könyv elején szereplő, a londoni National Gallery kiállítása nyomán elemzett párhuzam a Masaccio pisai karmelita oltárából való *Madonna* és Gentile da Fabriano *Quaratesi-Madonna*-táblája között. A Masolino-monográfiában számos alkalma nyílt ilyen párhuzamok megvonására, kezdve azzal, amit már Crowe és Cavalcaselle kiaknázott a Brancacci-kápolna bejárati pilaszterein ábrázolt *Bűnbeesés* és *Kiűzetés* között, egészen a római Santa Maria Maggiore poliptichonjának festményeiig.

Vayer nem sokat törődött Antal elképzeléseinek kritikai fogadtatásával. Boskovitsot ez minden bizonnyal jobban érdekelte, különösen Millard Meissnek 1949-ben az *Art Bulletin*ben publikált ellentései, s a helyesbítés, amelyre 1951-ben, a pestisjárvány utáni firenzei és sienai festészetről szóló monográfiája adott alkalmat. Szerzője belefoglalta egy korábbi tanulmányát a *Madonna dell'Umiltà* képtípusáról, amely eredetileg az *Art Bulletin* 1936-os évfolyamában jelent meg, tehát keletkezése szoros időbeli párhuzamban állt Antal *A firenzei festészet* könyvének írásával. Az időbeli párhuzamosság csak világosabban emeli ki az értékrendek ellentétét. Meiss bizonyította, hogy a típus sienai eredetű, Simone Martinira visszavezethető innováció volt, amelynek recepciója és transzformációja korán, már az 1340-es években megjelent Firenzében, Bernardo Daddi környezetében. Arra következtetett, hogy átvétele és változásai „ismét a két (vagyis sienai és firenzei) iskola kivételes vitalitásáról tanúskodnak”.¹⁷ Nemcsak a festőiskolák virágzásának és kölcsönhatásának megfigyelése ellentései Antalnak a 14. századi hanyatlásról szóló tézisével, hanem az is, hogy Meiss a jelentős innovációt az áhíthatos szemlélődés szolgálatában álló *devotional image* műfajában, illetve funkciókörében állapította meg, amely Antal történeti konstrukciójában önmagában is válságjelenségnek s a hanyatlás szimp-tómájának minősült. Megállapította, hogy a Simone által koncipiált forma a korai trecento művészet humanista jellegének felelt meg, amely a 14. század harmadik negyedében gyökeres változáson esett át.¹⁸ Ez a korábban kidolgozott példa Meiss 1951-es munkájába mint paradigmikus esettanulmány került. Ezt a könyvet – úgy, ahogyan Antal a londoni National Galleryben egymás mellett függő két 1425-ös, illetve 1426-os *Madonna* párhuzamos elemzéséből indult ki – egy, a század közepi hanyatlást cáfoló forrásidézet vezette be, Franco Sacchetti novellarészlete a firenzei festészetnek a Giotto-generáció utáni hanyatlásáról, a kor nagyjainak, Orcagnának, Taddeo Gaddinak és Alberto di Arnoldónak jelenlétében.¹⁹ Meiss mindenekelőtt ezen, a művészettörténet-írás ítéletét is tartósan befolyásoló nézet cáfolatára törekedett, amikor az 1350 és 1375 közötti negyedszázad festészettörténetének megírásába kezdett, s ezt Orcagna Strozzi-poliptichonjának elemzésével kezdte. Könyvének egyik appendixében külön is kitért Antal (és Spinello Aretino kapcsán a másik magyar, Gombosi György) nézeteinek elemzésére, a realizmus felső, elit osztályjellegének, illetve a népszerű, művészi „engedményekkel” járó festészet megkülönböztetésének kritikájára.²⁰ Ő a század közepi változások okát nem a gazdasági és a lázadáshoz is vezető társadalmi krízisben látta, hanem az 1348-as pestisjárvány kö-

¹⁷ Millard Meiss: *The Madonna of Humility. Origin and Development* fejezet: *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*. Princeton, Princeton University Press, 1951. Paperback kiadás: Princeton, Princeton University Press, 1978 (a további idézetek ebből a kiadásból) 132–156. Idézet: 138.

¹⁸ Meiss 1978. i. m. 156.

¹⁹ Meiss 1978. i. m. 8.

²⁰ Meiss 1978. i. m. 172–174.

vetkezményeiben, nem utolsósorban pedig abban, hogy az elpusztult munkaerő pótlására a városba hamarosan új, népszerűbb és kevésbé kifinomult vallási kultúrájú paraszti tömegek, a *contadinók* áramlottak be.²¹

Boskovits Miklós 1975-ben kiadott első nagy könyvében, részlettanulmányok még Budapest, az 1960-as évek második felében írottakkal kezdődő sorozata²² és az 1966-ban Firenzében kiadott Giovanni da Milano-kismonográfia²³ után fogott hozzá a Meiss által 1951-ben a 14. század harmadik negyedére kiterjesztett revízió folytatására és bevégzésére. *Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento* című monográfiáját a történeti fejezetekhez járuló, monografikus kritikai oeuvre-jegyzékek egészítik ki, nyilvánvalóan a connoisseurship berensoni mintájának nyomdokain haladva. A könyv bevezetésében említett – és név nélkül idézett – álláspontok jellemzésén²⁴ kívül a direkt módszertani reflexió ritka esete ebben a munkában az a bekezdés, amelyet a konzervativizmus jelenségének tárgyalására fordított. Itt említi Antal kísérletét, hogy a hieratikus stílárius jelenségeket a kor megrendelőinek „demokratikus mentalitására” vezesse vissza. Elégedetlenségét fejezi ki Meissnek azzal a kísérletével szemben is, hogy a retardatárius jelenségeknek magyarázatát az új gazdagok ízlésében keresse, különös tekintettel arra, hogy ezek mégis a megrendelők kisebbségét alkották. Véleménye szerint a korszak valóságos életének alapos elemzése adhatna megnyugtató választ a kérdésre.²⁵ Többek között ezzel a kérdésfelvetéssel függ össze későbbi, 1994-ben publikált *Immagini da meditare* című tanulmánygyűjteménye.

A *Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento* mint a firenzei festéztörténet szintézise alapvetően két korszakot tárgyal, az első, amely „A krízis évtizede” (1370–1380) címet viseli, tartalmazza a fent idézett módszertani és értelmezésbeli kontroverziában való állásfoglalást. A második, 1380–1400 közötti, a „gótikus előjáték és klasszicista reakció” mindenekelőtt szereplőinek nagy műértői felkészültséggel megvalósított jellemzéséből áll össze. Áttekintésünkben fontos, a szimbolikusanál sokkal lényegesebb szerepet játszottak azok a frappáns szituációk, amelyeket az egyes szerzők fejtegetéseik kiindulópontjául választottak. Antalnál a londoni National Gallery ma is követett párhuzama Masaccio és Gentile da Fabriano között, Meissnél a San Miniato asztaltársaságának Sacchetti által feljegyzett vélekedése. Nem kevésbé beszédes az, hogyan indította Boskovits a maga ábrázolását egy valóságos buffójelenettel, amely a kép realitásának általános igényére, de változó értelmezéseire vonatkozik. Poggio Bracciolini anekdotájában arról van szó, hogy egy arezzói művésztől a környékbeli falusiak azért választják a két lehetséges feszülettípus közül az élőt, mert ha ez nem tetszene, utólag még mindig megölhetik. A furfangos parasztokról szóló történet nemcsak Boskovits realitás- és humorérzékére vet fényt, hanem a metodikai vitáknál élesebben jeleníti meg a valóságos viszonyokat, ad értelmet a *contadini*, a *popolo minuto*, a különféle művi úton rekonstruált realizmusfelfogások közös gyökerére és különbségeire, szociális és műveltségi faktorok valóságos érvényesülésére.

²¹ Meiss 1978. i. m. (17. jegyzet) 64–66.

²² Felsorolásuk: Miklós Boskovits: *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370–1400*. Firenze, Edam, 1975, az áttekintésüket megkönnyítő kronológiai sorrendben, 1965-től kezdve: 471–478.

²³ Miklós Boskovits: *Giovanni da Milano*. Firenze, Sadea–Sansoni, 1966 (I diamanti dell'arte, 13).

²⁴ Boskovits 1975. i. m. 8–9.

²⁵ Boskovits 1975. i. m. 45.

Ernő Marosi

La vigilia del Rinascimento.

Miklós Boskovits between Hungarian and International art historiography

Between 1963—1968 Miklós Boskovits was a researcher at the Lajos Vayer founded art history department of Eötvös Loránd University in Budapest. It was here that he started his teaching career as well. The Marxist inspired methodology of Frigyes Antal's *Florentine Painting and its Social Background* (1947) had a central rôle in the teaching of Vayer, as well as in his monograph entitled *Masolino and Rome. Patron and artist in the early Renaissance* (1962). Antal, who was living in emigration since 1919, tried in vain since 1948 to revive scholarly connections with Hungarian scholars. The Hungarian translation of his *Florentine Painting*—considered an example of bourgeois sociology—appeared only in 1986, but became already known for Hungarian scholars through the East German edition of 1958.

In addition to the problem that he was debarred from research abroad and consequently lacked an international scholarly network the main reason for Boskovits in making the decision to emigrate from Hungary was that he could not count on a positive reception of and support for his researches at home. It was mainly due to his scholarly position which was based on the principles outlined by Millard Meiss in his *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century* (1951). Already in 1949 Meiss published a thorough critique of the class-based Marxist sociology of Antal. It was Meiss' thesis and the tradition of *connoisseurship* that formed the methodological approach of Boskovits's monograph (*Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370—1400*, 1975), written in the beginning of his Italian emigration.

Sonia Chiodo

Il Corpus of Florentine Painting da Richard Offner a Miklós Boskovits

*Sonia Chiodo, ricercatore
Università degli Studi di Firenze,
Dipartimento di Storia, Archeologia,
Geografia, Arte e Spettacolo
Aree di ricerca: pittura toscana
medievale, miniatura italiana
E-mail: sonia.chiodo@unifi.it*

Miklós Boskovits (1935–2011) lasciò l'Ungheria e si stabilì definitivamente in Italia all'inizio degli anni Settanta, dopo alcuni soggiorni di breve durata e quando ormai i suoi studi si erano solidamente ancorati alla pittura del Trecento e del Quattrocento in Italia Centrale, come chiaramente indicano le pubblicazioni di quel periodo.¹ A quest'epoca la pubblicazione della collana dedicata alla pittura fiorentina fondata da Richard Offner più di mezzo secolo prima – il *Corpus of Florentine Painting* – era sospesa a seguito della scomparsa nel 1972 di Klara Steinweg, che seguiva quella di Offner stesso nel 1965; Boskovits, con l'appoggio di Mina Gregori, avrebbe assunto la guida del progetto nel 1976, legando indissolubilmente ad esso la propria attività di ricerca fino alla scomparsa nel dicembre del 2011.²

*Sonia Chiodo
művészettörténész, egyetemi tanár,
Università degli Studi di Firenze,
Dipartimento di Storia, Archeologia,
Geografia, Arte e Spettacolo
Kutatási területe: középkori toszkán
festészet, itáliei miniatúraművészet
E-mail: sonia.chiodo@unifi.it*

Per capire il senso del profondo legame tra lo studioso e il *Corpus of Florentine Painting* è necessario tuttavia andare indietro nel tempo e riconsiderare la genesi, le caratteristiche, gli obiettivi del progetto *Corpus* che per Miklós Boskovits ha rappresentato un luogo fisico – lo studio generosamente concesso dal Kunsthistorisches Institut di Firenze – ma anche un luogo della mente, dove le sue ricerche si sono trasformate in mostre, volumi monografici, cataloghi, articoli, corsi universitari.

Il progetto era stato ideato negli anni Venti del secolo scorso da Richard Offner, studioso di origine germanica che aveva compiuto la sua formazione tra l'Università di Harvard, l'Università di Vienna, e l'Italia, attratto dalla straordinaria ricchezza dell'arte del Medioevo e del Rinascimento italiano, dal carisma della connoisseurship di Bernard Berenson ma anche dal rigore sistematico del metodo viennese.³ Da queste premesse e dalla consapevolezza di quanto ancora sfuggisse all'impostazione individualistica della storiografia artistica italiana scaturì nello studioso l'idea di una catalogazione sistematica della pittura fiorentina, dalle origini

¹ Per l'elenco completo delle pubblicazioni di Miklós Boskovits si veda: Miklós Boskovits: curriculum e bibliografia. *Arte Cristiana*, C, 2012. pp. 169–176 e Bibliografia di Miklós Boskovits, a cura di Alice TURCHI. *Paragone*, LXV. 2014. N. 769–771. s. III. N. 114–115, pp. 80–94.

² Una sintesi ragionata della complessa e articolata attività scientifica di Miklós Boskovits è stata proposta dopo la sua scomparsa da Andrea De Marchi, Miklós Boskovits, in memoriam. In: *Medioevo, natura e figura*. A cura di Arturo Carlo QUINTAVALLE, Milano, Skira, 2015. pp. 773–777.

³ La formazione accademica e i primi studi di Richard Offner sono ora ripercorsi in un contributo di Sonia CHIODO: Richard Offner, appunti per una biografia: studi, pensieri e maestri prima del *Corpus*. In: *Conoscitori tedeschi fra Otto e Novecento*. A cura di Francesco CAGLIOTI, Andrea DE MARCHI, in corso di stampa.



Fig. 1. Miklós Boskovits (1935–2011)

fino al pieno Rinascimento, nell'ambito della quale restituire con pari dignità il profilo di tutte le personalità artistiche che una filologia sempre più agguerrita era in grado di rendere riconoscibili.

Il primo volume del Corpus venne pubblicato nel 1930, pochi anni dopo l'inizio dell'attività accademica di Richard Offner presso l'Institute of Fine Arts della New York University, istituzione che fin dall'inizio supportò l'iniziativa sia dal punto di vista economico che da quello organizzativo. Il piano originale dell'opera prevedeva la pubblicazione di 30 volumi, ripartiti in 6 sezioni, all'interno dei quali avrebbe dovuto trovare posto lo studio sistematico dei dipinti fiorentini, dalle sue origini fino al 1500 circa, raggruppate secondo gli autori o gli ambiti di appartenenza, individuati sulla base dell'analisi dei caratteri formali.

Secondo quanto dichiarato dall'autore nell'opuscolo preparato per presentare il progetto e ottenere il necessario supporto finanziario, l'opera si sarebbe dovuta distinguere per la sua completezza, includendo insieme ai dipinti dei maestri che avevano dato i contributi più significativi all'evoluzione del linguaggio figurativo anche quelli di allievi o più modesti seguaci, destinati a illustrarne varianti e persistenze.⁴ A parlare però dovevano essere prima di

⁴ Nell'archivio del Corpus of Florentine Painting (Firenze, Kunsthistorisches Institut, archivio del Corpus della Pittura fiorentina) si conserva il prospetto del piano originale dell'opera in sei sezioni, così articolate:
 Sezione I (in 3 volumi) Le origini; Coppo di Marcovaldo e la sua scuola; Cimabue, il suo ambiente, la sua scuola.
 Sezione II (in 5 volumi) La prima metà del Trecento: La tendenza monumentale (Giotto, Taddeo Gaddi, Maso di Banco, Agnolo Gaddi, pittori anonimi)
 Sezione III (in 7 volumi) La prima metà del Trecento: La tendenza lirica (Maestro di Santa Cecilia, Pacino di Bonaguida, Bernardo Daddi, Jacopo del Casentino e i loro seguaci)

tutto le opere e, per questo motivo, fin dall'inizio i volumi del Corpus si caratterizzarono per la riproduzione di immagini a piena pagina, di alta qualità per gli standard dell'epoca, che lasciavano ampio spazio anche alla riproduzione di dettagli. Seguendo questo piano, tra il 1930 e il 1957 Offner pubblicò i primi sette volumi del Corpus, dedicati alla ricostruzione di una tendenza della pittura fiorentina della prima metà del Trecento alternativa a quella che faceva capo a Giotto e ai suoi più stretti seguaci, che lo studioso definì "miniaturist o lyrical tendency" per distinguerla da quella più aulica e monumentale dei giotteschi. Al suo interno trovava posto la ricostruzione di figure "eccentriche" come il Maestro della croce da Filicaia, successivamente identificato con Lippo di Benivieni, o il Maestro di Figline, ma si cominciava anche a mettere a fuoco la complessità dell'organizzazione delle botteghe di pittura fiorentine della prima metà del Trecento, attraverso una indagine sistematica dell'attività di artisti come Pacino di Bonaguida e Bernardo Daddi.⁵

Nel 1958 la quantità dei materiali che lo studioso incessantemente continuava a raccogliere determinò l'aggiunta di un ulteriore volume alla sezione dedicata alla Lyrical Tendency della prima metà del Trecento, contenente "Additions" a temi già affrontati in precedenza e soprattutto il profilo dell'attività di Bernardo Daddi definitivamente messo a punto dallo studioso dopo circa un trentennio di ricerche;⁶ un piano di lavoro abbozzato verso la fine dello stesso anno, che si conserva nell'archivio del Corpus, mostra però che gli interessi dello studioso si erano rivolti ormai ad un altro degli ambiti meno noti della pittura fiorentina del Trecento, quello dei pittori attivi nella seconda metà del secolo; a questi viene dedicata la IV sezione, per la quale il nuovo piano editoriale prevede nove volumi invece dei cinque indicati in precedenza.⁷ Tra il 1960 e il 1965 (anno della morte di Offner) saranno pubblicati quindi i primi tre volumi, dedicati rispettivamente ai fratelli

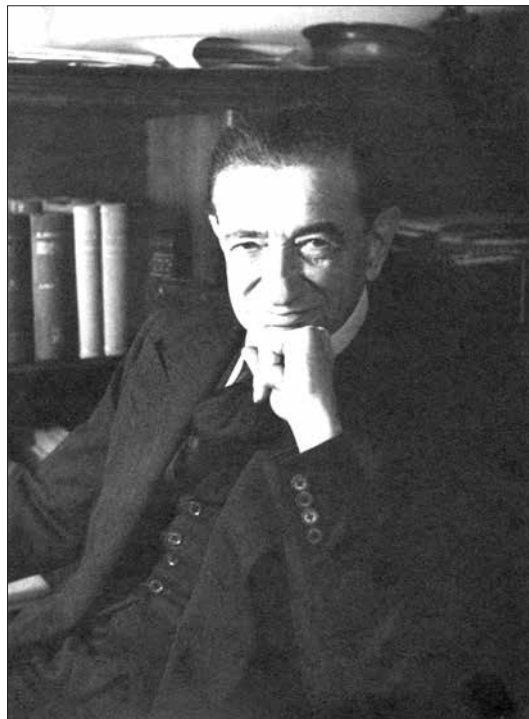


Fig. 2. Richard Offner (1889–1965)

Sezione IV (in 5 volumi) Gli anni centrali e la fine del Trecento: Lirici e narratori (Orcagna, Nardo di Cione, Jacopo di Cione, Andrea da Firenze, Giovanni del Biondo, Niccolò di Tommaso e un ampio numero di maestri minori)

Sezione V (in 6 volumi) Il Quattrocento: Tendenze monumentali e formali (Masaccio, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Antonio Pollaiuolo, Andrea Verrocchio e i loro seguaci)

Sezione VI (in 4 volumi) Il Quattrocento: La tendenza lirica (Lorenzo Monaco, fra Angelico, fra Filippo, Domenico Veneziano e altri fino a Sandro Botticelli).

⁵ La quantità considerevole di opere di questi artisti pervenute rendeva particolarmente cogente il problema della definizione del contributo di allievi e seguaci e, soprattutto, forniva occasioni esemplari di studio secondo il metodo e l'approccio elaborato dallo studioso nel periodo trascorso presso l'Università di Vienna; sulla formazione di Richard Offner si veda Sonia CHIODO, op. cit. (v. nota 3).

⁶ RICHARD OFFNER: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Sec. III. Vol. VIII.* New York, 1958.

⁷ Firenze, Kunsthistorisches Institut, archivio del Corpus della Pittura Fiorentina.

Andrea, Nardo e Jacopo di Cione.⁸ Klara Steinweg che collabora al Corpus fin dall'inizio degli anni Trenta, prosegue da sola il progetto curando la pubblicazione rimasta in sospenso dello studio su Giovanni del Biondo (due tomi pubblicati rispettivamente nel 1967 e nel 1969) e preparando un nuovo volume sugli affreschi di Andrea Bonaiuti nel Cappellone degli Spagnoli presso Santa Maria Novella che sarà pubblicato postumo nel 1979.⁹

Il progetto, che fino a questa data era stato finanziato dalla New York University subisce una battuta d'arresto. La consapevolezza della sua importanza, ma anche quella della consistenza dei materiali rimasti ancora inediti, dal momento che nell'arco di oltre quarant'anni le ricerche condotte dai due studiosi avevano determinato la formazione di una consistente raccolta di fotografie e di un archivio composto da manoscritti e appunti relativi ai volumi già pubblicati ma anche a quelli previsti, mantengono tuttavia vivo l'interesse della comunità accademica. Documenti conservati nell'archivio di Craig Hugh Smyth, docente presso l'Institute of Fine Arts dal 1950 al 1973, testimoniano lo sforzo di individuare nelle fila di quella istituzione accademica studiosi interessati a proseguire le ricerche avviate da Offner sulla pittura fiorentina della seconda metà del Trecento; dopo vari tentativi sarà Mina Gregori, allieva di Roberto Longhi e a questi succeduta nella cattedra di Storia dell'Arte Medievale e Moderna presso l'Università di Firenze, a conoscere in Miklós Boskovits che nel frattempo aveva portato a termine, in modo autonomo, il suo monumentale studio sulla *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, pubblicato nel 1975,¹⁰ la figura più adatta al proseguimento della monumentale impresa, che infatti, gli viene ufficialmente affidata nel 1976 da una sorta di comitato internazionale – composto oltre che da Craig Hugh Smyth e Mina Gregori, da Herbert Keutner, Ugo Procacci, Max Seidel, Roberto Salvini, Carlo Volpe e Federico Zeri.¹¹

Il nitido disegno storico del testo di *Pittura fiorentina* e la puntualità del lavoro filologico che connota le "liste" che lo accompagnano collocano Miklós Boskovits nel solco della più alta *connoisseurship*, erede degli "Indici" di Bernard Berenson ma anche dell'acribia classificatrice del Corpus; il lungo saggio iniziale, inoltre, pur guardando alla nobile tradizione della storiografia artistica italiana – in particolare a Pietro Toesca – introduce una inedita attenzione ai dati della storia religiosa o economica, cui non è probabilmente estraneo il periodo trascorso dallo studioso come borsista presso The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies di Villa I Tatti dal 1970 al 1973. Il volume, ancora oggi, a 40 anni di distanza, rappresenta una guida indispensabile nell'affollato panorama della pittura fiorentina della seconda metà del Trecento, accompagnando con mano ferma il lettore tra l'accanimento neo-giottesco della pittura di Andrea Orcagna, i cui personaggi emergono dall'ombra investiti da una luce diretta *quasi un faro*¹² che ne fa risaltare i volumi, l'estro narrativo di Giovanni del Biondo, l'eredità di

⁸ Richard OFFNER: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Andrea di Cione*. Sec. IV. Vol. I. New York, 1962; Richard OFFNER: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Nardo di Cione*. Sec. IV. Vol. II. New York, 1960; Richard OFFNER–Klara STEINWEG: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Jacopo di Cione*. Sec. IV. Vol. III. New York, 1965.

⁹ Richard OFFNER–Klara STEINWEG: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Andrea Bonaiuti*. Sec. IV. Vol. IV. New York, 1979.

¹⁰ Miklós BOSKOVITS: *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370–1400*. Firenze, Edam, 1975.

¹¹ Questa delicata fase della storia del Corpus of Florentine Painting è riassunta da Craig Hugh Smyth nella premessa al volume sugli affreschi del Cappellone degli Spagnoli (Richard OFFNER–Klara STEINWEG: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Andrea Bonaiuti*. Sec. IV. Vol. VI. New York, 1979, senza numero) e ricordata anche da Miklós Boskovits (*A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Painters of the Miniaturist Tendency*. Sec. III. Vol. IX. Florence, Giunti, 1984). Appunti e documenti relativi a questo passaggio sono stati consultati da chi scrive anche presso l'archivio del Corpus (Firenze, Kunsthistorisches Institut) e nelle carte d'archivio di Craig Hugh Smyth che si conservano presso The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Firenze.

¹² BOSKOVITS 1975. op. cit. (nota 10.) p. 24.

Taddeo Gaddi, l'influenza di Giovanni da Milano nella pittura del terzo quarto del secolo e gli imprevedibili sviluppi del linguaggio tardogotico di Agnolo Gaddi e dei suoi numerosi seguaci, dall'estro di Lorenzo Monaco alle citazioni più pedissequa di Cenni di Francesco di Ser Cenni. Scorrendo le pagine del volume si rimane sgomenti davanti alla minuziosa conoscenza di questo campo, all'epoca poco noto, della pittura fiorentina, che consente all'autore di ricostruire gruppi ancora ineccepibili sul piano filologico corrispondenti all'attività di pittori di seconda o terza fila prima sconosciuti. La corrispondenza tra i raggruppamenti di Richard Offner, che sarebbero stati resi noti solo con la pubblicazione postuma del volume curato da Hayden B. J. Maginnis nel 1981, e quelli di Miklós Boskovits, è spesso strettissima, anche nel caso di maestri minori come per esempio il Maestro della Madonna Lazzaroni, e da un punto di vista più generale, può essere considerata una conferma del fondamento positivo e scientifico di un metodo basato sull'analisi dei caratteri formali di un'opera d'arte, vale a dire del suo stile figurativo.¹³

Nel 1976 Miklós Boskovits dunque, assunta la direzione operativa del progetto del Corpus of Florentine Painting, si dedica alla pubblicazione del volume dedicato agli affreschi di Andrea Bonaiuti nel Capitolo del convento di Santa Maria Novella lasciato incompiuto da Klara Steinweg, seguendone la traduzione dal tedesco all'italiano e rivedendo alcune note appena abbozzate dalla studiosa. Il volume viene finalmente pubblicato nel 1979, accompagnato da una breve ma importantissima avvertenza di Craig Hugh Smyth circa il futuro della collana, il proseguimento della quale viene affidato all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Firenze, mentre l'Institute of Fine Arts di NYU considerava concluso il suo impegno nel progetto con la pubblicazione di un ulteriore volume contenente i raggruppamenti di dipinti preparati da Offner per lo sviluppo della sezione sulla pittura fiorentina di secondo Trecento, che infatti vide la luce nel 1981 con la cura di Hayden B. J. Maginnis.¹⁴

Boskovits, dal 1977, professore ordinario di Storia dell'Arte Medioevale presso l'Università della Calabria a Cosenza e dal 1981 docente della stessa materia all'Università Cattolica di Milano, finita l'edizione del volume di Klara Steinweg si mette al lavoro per il proseguimento della collana, dividendo il proprio tempo tra gli impegni accademici e il Kunsthistorisches Institut di Firenze, dove in una stanza all'ultimo piano del palazzo di via Giusti era stato generosamente messo a disposizione uno studio per il proseguimento del progetto.

Da questa data fino al 2011 Boskovits curerà la pubblicazione di altri tredici volumi, cinque di questi sono edizioni rivedute e ampliate di quelli già pubblicati da Richard Offner nella Section III e gli consentono di presentare il proprio punto di vista, con nuove acquisizioni, sull'attività di questo importante periodo della storia della pittura fiorentina.

Il primo dei nuovi volumi viene pubblicato nel 1984 ed è dedicato a integrare, con aggiunte al catalogo di Lippo di Benivieni, del Maestro di Figline, di Bernardo Daddi, di Puccio di Simone, uno dei principali contributi di Offner allo studio della pittura fiorentina del Trecento, vale a dire la scoperta di una "tendenza miniaturistica", alternativa a quella "monumentale" della pittura giottesca, nella quale il nuovo linguaggio di questo caposcuola si fonde con le persistenze del linguaggio fiorentino tardoduecentesco e con i riflessi della contemporanea cultura figurativa senese.¹⁵

Negli anni successivi, Boskovits rivolge la sua attenzione alle origini della pittura fiorentina, quella che secondo il progetto di Offner doveva corrispondere alla I Sezione del Corpus.

¹³ Miklós Boskovits presenta la ricostruzione di questo modesto pittore della cerchia di Jacopo di Cione in una nota del volume (BOSKOVITS 1975. op cit. p. 239. n. 169.)

¹⁴ Hayden B. J. MAGINNIS: *A Legacy of Attributions*. New York, 1981.

¹⁵ Miklós BOSKOVITS: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The painters of the miniaturist tendency. Sec. III. Vol. IX*. Florence, Giunti, 1984.

Comincia quindi la raccolta del materiale per il volume pubblicato nel 1993, intitolato appunto "The Origins", nel quale per la prima volta viene argomentato lo sviluppo della pittura del XII secolo nel territorio fiorentino, (croce di Rosano, Madonna di San Benedetto a Rovezzano, Croce n. 432 degli Uffizi), sulla base di confronti con le tendenze della pittura centro-italiana del tempo, ma anche con riferimenti ad un ambito meglio noto e più ricco di testimonianze come quello della miniatura, fornendo un magistrale esempio di metodo.¹⁶

Subito dopo è la volta di uno dei progetti più entusiasmanti. Uno studio sistematico dei mosaici del Duecento nel Battistero di Firenze e di quelli di Santa Maria del Fiore e di San Miniato al Monte della stessa epoca. Il metodo adoperato dallo studioso, che si basa sull'osservazione diretta e ravvicinata dell'opera d'arte e quindi di una successiva riflessione sulla base delle fotografie, rende indispensabile per assolvere questo compito la realizzazione di campagne fotografiche e sopralluoghi che in questo caso sono estremamente costose. Il supporto finanziario del Consiglio Nazionale delle Ricerche, dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze e soprattutto della Frederick W. Richmond Foundation di New York rendono possibile la realizzazione di numerose campagne fotografiche, alcune delle quali particolarmente complesse come quella dedicata ai mosaici del Battistero di Firenze, realizzata alla metà degli anni Novanta, per la quale una gru installata al centro di quest'ultimo rende finalmente possibile l'esame ravvicinato dei mosaici e la realizzazione di una campagna fotografica sistematica. Impalcature meno spettacolari vengono installate anche nella scarsella del Battistero, sulla controfacciata del Duomo, in San Miniato al Monte. E' l'occasione per un confronto serrato con colleghi e esperti restauratori, ma anche per sopralluoghi con i suoi collaboratori più giovani e per impagabili lezioni quasi "ad personam". La quantità di dati raccolti e l'incalzare di altri impegni, in primis quelli accademici, rendono lungo il tempo di elaborazione della straordinaria quantità di dati raccolti e quindi le ricerche e la stesura del testo del volume sui mosaici del Battistero si protraggono per oltre un decennio, fino al 2007.¹⁷

Mentre il volume sul Battistero era ancora in preparazione Boskovits aveva avviato tuttavia un nuovo progetto, probabilmente ancora più ambizioso, per il quale ottiene il supporto finanziario del MIUR (Ministero per l'Università e la Ricerca Scientifica). Assumendo come punto di partenza il fondamentale repertorio pubblicato da Edward B. Garrison nel 1949,¹⁸ lo studioso avvia una sistematica catalogazione di tutte le tavole dipinte in Italia tra il VI e il XIII secolo, coordinando un gruppo di lavoro del quale nel corso di vari anni avrebbero fatto parte anche Luciano Bellosi (per l'Università di Siena), Annarosa Garzelli (per l'Università di Pisa), Valentino Pace (per l'Università di Udine) e Corrado Fratini (per l'Università di Perugia). Il materiale raccolto relativo alla Toscana è destinato a diventare la base dell'ultimo volume del Corpus realizzato da Miklós Boskovits, purtroppo rimasto incompiuto al momento della sua scomparsa. Si tratta di 270 schede raggruppate per scuole (Lucca, Pisa, Siena, Arezzo, Pistoia) che integrano idealmente il contributo dedicato alla scuola fiorentina e alla stessa epoca (il XII e il XIII secolo) nel 1993: un'opera destinata a segnare un punto fermo negli studi sulla pittura medioevale, non solo toscana, alla quale lo studioso affida la propria visione dell'evoluzione del linguaggio figurativo in Italia Centrale fra XII e XIII secolo, esito di una riflessione durata quasi mezzo secolo.

L'attività di Miklós Boskovits per il Corpus non è però "solo" questa. Fin dalla metà degli anni Ottanta infatti, il suo studio nel Kunsthistorisches Institut è aperto a colleghi e gio-

¹⁶ Miklós BOSKOVITS: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Origins of Florentine Painting. 1100–1270*. Florence, Giunti, 1993.

¹⁷ Miklós BOSKOVITS: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Mosaics of the Baptistery of Florence, Sec. I*. Vol. I. Florence, Giunti, 2007.

¹⁸ Edward B. GARRISON: *Italian Romanesque Panel Painting*. Firenze, Olschki, 1949.

vani studiosi disposti a collaborare per il proseguimento della collana. Nel lavoro per gli aggiornamenti e le nuove edizioni dei volumi pubblicati da Offner o alla preparazione di nuovi contributi si avvicendano negli anni Enrica Neri, Angelo Tartuferi, Johannes Tripps, Ada Labriola, Daniela Parenti e Simona Pasquucci, Gaudenz Freuler, Barbara Deimling, Francesca Pasut e chi scrive.¹⁹

Estraneo a qualsiasi forma di settarismo Boskovits accoglie alla “sua” scuola quanti siano disposti a condividerne il metodo, il rigore, e la fatica quotidiana. Con il supporto di questi più stretti collaboratori, ma anche con i più giovani allievi dell’Università, nel corso degli anni compone anche gruppi di lavoro più allargati, che guida nella catalogazione dei dipinti fiorentini e senesi del Museo di Altenburg,²⁰ in quella di alcune collezioni private, per esempio la raccolta di Alberto Crespi poi donata al Museo Diocesano di Milano,²¹ e dei due volumi del nuovo catalogo scientifico della Galleria dell’Accademia di Firenze (in collaborazione rispettivamente con Angelo Tartuferi e Daniela Parenti).²²

Nel 2010 Miklós Boskovits, allo scopo di dare una struttura stabile e continuità alle attività del Corpus, fondava l’associazione Corpus della Pittura Fiorentina. Obiettivo di quest’ultima (dopo la sua scomparsa presieduta prima da Mina Gregori, poi da Andrea De Marchi e diretta da chi scrive) è continuare la pubblicazione dei volumi del Corpus che ancora mancano all’appello, ma più in generale favorire gli studi sulla pittura fiorentina medievale e soprattutto sostenere la formazione dei giovani nel campo degli studi filologici. Il progetto del Corpus of Florentine Painting, d’altra parte a quasi un secolo dal suo avvio, non poteva esimersi dal cogliere le opportunità fornite dalle tecnologie digitali. Dal 1930 a oggi il suo archivio si è arricchito di una cospicua raccolta di fotografie, ormai in gran parte storiche, cui è da aggiungersi quello personale di Miklós Boskovits, di consistenza ancora maggiore, che rappresentano una importantissima riserva di informazioni sulla pittura medioevale toscana e non solo. Dal 2013 questo materiale è sottoposto a inventariazione, trasferimento su supporto digitale e catalogazione, per essere reso disponibile tramite il web all’intera comunità degli studi storico-artistici. Profondamente legato alle specificità di un metodo che riconosce nell’analisi formale dell’opera d’arte e negli strumenti della filologia i propri fondamenti ma attento a un confronto costante e costruttivo con il tempo presente, l’impegno scientifico, ma anche morale e civile, del Corpus prosegue.

¹⁹ Nel 1996 esce il volume di Johannes Tripps su Andrea Bonaiuti (*Tendencies of Gothic in Florence. Andrea Bonaiuti. Sec. IV. Vol. VII. part I*), nel 1997 quello di Gaudenz Freuler su Don Silvestro dei Gherarducci (*Tendencies of Gothic in Florence. Don Silvestro dei Gherarducci. Sec. IV. Vol. VII. part 2*), nel 2000 quello di Simona Pasquucci e Barbara Deimling su Giovanni Bonsi e Tommaso del Mazza (*Tradition and innovation in Florentine Trecento Painting: Giovanni Bonsi and Tommaso del Mazza. Sec. IV. Vol. VIII*), nel 2003 quello di Francesca Pasut sui motivi ornamentali della pittura italiana nella seconda metà del Duecento (*Ornamental Painting in Italy. 1250–1310. An illustrated Index*), supplemento alla serie principale; nel 2011, al momento della scomparsa di Miklós Boskovits, era in stampa quello preparato da chi scrive sul Maestro della Misericordia e Matteo di Pacino (*Painters in Florence after the “Black Death”: The Master of the Misericordia and Matteo di Pacino. Sec. IV. Vol. IX. Florence, Giunti, 2011*).

²⁰ *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*. Cat. a cura di Miklós BOSKOVITS con l’assistenza di Daniela PARENTI, Firenze, Giunti, 2005; *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*. Cat. a cura di Miklós BOSKOVITS con la collaborazione di Johannes TRIPPS, Siena, Protagon Editori, 2008.

²¹ *Dipinti italiani del XIV e XV secolo. La collezione Crespi nel Museo Diocesano di Milano*. Cat. a cura di Miklós BOSKOVITS, Ginevra–Milano, Skira, 2000.

²² *Cataloghi della Galleria dell’Accademia di Firenze. Dipinti. I. Dal Duecento a Giovanni da Milano*. Cat. a cura di Miklós BOSKOVITS e Angelo TARTUFERI, Firenze, Giunti, 2003; *Cataloghi della Galleria dell’Accademia di Firenze. Dipinti. II. Il Tardo Trecento. Dalla tradizione orcalesca agli esordi del Gotico Internazionale*. Cat. a cura di Miklós BOSKOVITS e Daniela PARENTI, Firenze, Giunti, 2010.

Sonia Chiodo

*A Corpus of Florentine Painting**Richard Offnertől Boskovits Miklósig*

Boskovits Miklós (1935–2011) az 1960-as évek végén hagyta el Magyarországot, és telepedett le véglegesen Olaszországban. Közel tíz évvel később vállalta el a firenzei festészet kutatásának szentelt *Corpus of Florentine Painting* vezetését, amelyet még 1930-ban alapított Richard Offner, és saját kutatói tevékenységét ettől kezdve e sorozat folytatásának rendelte alá egészen 2011 decemberében bekövetkezett haláláig. 1930 és 1957 között Offner publikálta a *Corpus* első hét kötetét, amelyek egy, a firenzei festészetben a trecento első felében kimutatható, a Giotto és legszorosabb követői által képviselt irányzat alternatívájaként megjelenő tendencia rekonstrukciójának szentelt. Ezt az irányvonalat – hogy megkülönböztesse a Giotto-követők elegáns és monumentális irányzatától – „miniaturist” vagy „lyrical” tendenciaként határozta meg. Boskovits amellelt, hogy a „miniaturist” tendenciának szentelt kötetekkel követte az eredeti tervet, alapvető tanulmányokat jelentetett meg a 12. és 13. század festészetéről és a firenzei Keresztelőkápolna mozaikjairól. Irányításának több mint harminc éve alatt a *Corpus* a középkori toszkán festészet kutatásának műhelyévé vált, amelyben – azon túl, hogy itt készülnek a sorozat további kötetei és más tanulmányok –, kialakult és elfogadottá vált az a kutatási módszer, amely a művészettörténeti munka alapját a formaelemzés és a filológiai gyakorlat együttesében ismeri fel.

Giovanna Giusti Galardi

Autoritratti oggi agli Uffizi: una Collezione in evoluzione

Uno sguardo al passato per pensare al futuro



Fig. 1. Ilona Keserü Ilona (Pécs, 1933): Autoritratto coi capelli color pelle, 1999, olio e grafite su tela, cm 40x30; Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 10639

Giovanna Giusti Galardi
storico dell'arte,
docente di storia dell'arte dal 1996 presso
la California State University di Firenze
dal 2005 al 2014 direttore dei dipartimenti
Pittura del Settecento, dell'Ottocento
e dell'arte contemporanea; Arazzi
Are di ricerca: Arte dell'Otto- e Novecento,
la collezione degli autoritratti della
Galleria degli Uffizi
E-mail: giovannagiusti2@gmail.com

Giovanna Giusti Galardi
művészettörténész, 1996-tól egyetemi tanár,
California State University di Firenze
2005 és 2014 között gyűjteményi
igazgató, Galleria degli Uffizi,
18–20. századi osztály, Kárpit Gyűjtemény
Kutatási terület: 19–20. századi művészet,
a Galleria degli Uffizi önarcképgyűjteménye
E-mail: giovannagiusti2@gmail.com

Autoritratti oggi agli Uffizi significa considerare una Collezione che, consapevole della sua storicità, presta attenzione anche ai linguaggi del contemporaneo, portando avanti la tradizione del collezionismo mediceo e rinvigorendo le consistenze della raccolta. Con oculata selezione infatti la Collezione avanza, si aggiorna, cerca di mantenersi nell'equilibrio di una rappresentatività a raggio internazionale.

L'interesse vigile alle esperienze d'arte del nostro tempo è retto dall'in-

tenzione di mantenere quel primato conquistato dalla Collezione fiorentina, non solo per la quantità e qualità, ma anche perché è rappresentativa di scuole che attraversano cinque secoli (per non considerare quegli autoritratti che il visitatore può rintracciare all'interno di iconografie religiose, nel percorso in Galleria, riconoscendo, ammiccante, misteriosa o esibita con orgoglio l'effigie di Filippo Lippi, di Gentile da Fabriano, come del Botticelli).

Oggi sono quasi 1800 i "Ritratti di pittori fatti di loro mano", autoritratti di artisti italiani e 'forestieri'; sono per lo più dipinti, ma anche disegni, sculture, fotografie, e da pochi anni anche video. Due si sono aggiunti (di Ilona Keserü e László Fehér) (Fig. 1-2.), nell'occasione della mostra inaugurata a Budapest nel 2014,¹ per magnanimità degli autori, scelti per il loro merito dai competenti colleghi ungheresi; due opere che dichiarano, su consolidate formazioni, vigore concettuale e individualità stilistica; un altro autoritratto, che aggiorna il valore dell'arte ungherese, era stato offerto e presentato nell'ottobre del 2013 in occasione della



Fig. 2. László Fehér (Székesfehérvár, 1953): Autoritratto, 2013, pastello su cartone, 70x100; Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 10634

mostra fiorentina dedicata al nucleo degli autoritratti ungheresi agli Uffizi:² l'effigie di László Lakner quaranta anni dopo l'*Autoritratto con autoscatto* (Fig. 3.), già donato alla Galleria nel 2000.

¹ *Pittori allo specchio. Autoritratti ungheresi alla Galleria degli Uffizi. In memoriam Miklós Boskovits.* Catalogo della mostra a cura di Ildikó FEHÉR–Nóra VESZPRÉMI. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2014.

² *Gli autoritratti ungheresi degli Uffizi.* Catalogo della mostra a cura di Giovanna GIUSTI, su un progetto di Ildikó FEHÉR. Firenze, Galleria degli Uffizi, 2013.

Sono doni che rivestono molteplici significati, perché riconfermano, sancita da mostre e accordi, l'amicizia che lega storicamente l'Ungheria e l'Italia e l'indirizzo dell'arte che passa ogni confine. Sono doni segnati della memoria di Miklós Boskovits, che con tanta determinazione ha auspicato il lavoro corale che ha visto concretizzarsi la mostra degli autoritratti ungheresi a Firenze, grazie agli studi fecondi di novità dei professori János Végh e Ildikó Fehér. La mostra che si è inaugurata a Budapest nel primo giorno di primavera di questo 2014, una scelta piena di significato, si deve all'appassionata determinazione del professor Péter Farbaky, a cui *in primis* va il più vivo ringraziamento del direttore degli Uffizi, Antonio Natali, che rappresento anche al Convegno e la mia personale gratitudine anche ai curatori, ai colleghi ungheresi, agli artisti, con i quali ho condiviso questa felice esperienza.

Ritrovarci a Budapest era un avvenimento atteso, perché forte era il desiderio di 'ritrovare' questa città magnifica, che nella primavera di ventiquattro anni fa – era il 1990 – avevo visitato in occasione della mostra dedicata a Pál Szi-nyei Merse, curata dalla pronipote Anna Szinyei Merse, che aveva richiesto agli Uffizi l'autoritratto del bisnonno. Fu allora una immersione nel colore, saggiandone l'uso vigoroso, immediato, autonomo, che l'artista aveva maturato nel suo percorso pittorico.

Qualche accenno alla formazione della raccolta permetterà ora d'inquadrare l'importanza di questi tasselli che compongono il contributo degli artisti ungheresi e la loro presenza agli Uffizi; tuttavia si rimanda, per la loro compiutezza e considerato il limitato spazio di questo modesto contributo, alle ricerche pubblicate nel catalogo edito in occasione della mostra che ebbe luogo a Firenze nel 2013.³

La Collezione degli autoritratti è in parte conservata nel Corridoio Vasariano e in parte, per insufficienza di spazio, almeno per ora, nei depositi.⁴

Il *corridoio* – realizzato sorprendentemente dall'architetto Giorgio Vasari (*Fig. 4.*), in soli cinque mesi – è segnato da un linguaggio moderno, con apparizioni e scomparse; giocando



Fig. 3. László Lakner (Budapest, 1936): Me as remember on myself 40 years ago, 2010, olio su tela, cm 60x50, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 10628

³ Vedi nota 2.

⁴ Nonostante la Galleria degli Uffizi stia attraversando negli ultimi anni una importante trasformazione, che comporta anche il raddoppiamento degli spazi espositivi, una parte della Collezione degli autoritratti è ancora soggetta alla conservazione nei Depositi. È stato tuttavia previsto dall'attuale Direzione un ampliamento espositivo proprio all'interno del Corridoio Vasariano, facendo iniziare l'esposizione già dal tratto di corridoio sovrastante il Lungarno Archibusieri. Ciò permetterà quasi di raddoppiare il numero degli autoritratti in visione permanente.

con l'aria, fa dialogare i punti focali del potere di un granduca ambizioso, qual era Cosimo I de' Medici. Era la primavera del 1565 e occasione per la costruzione del corridoio erano le nozze del figlio di Cosimo, Francesco con Giovanna d'Austria; i festeggiamenti, fastosi e costosi (50.000 scudi), dovevano essere celebrati vistosamente ed il *corridore* sarebbe servito per gli spostamenti degli ospiti e in più si sarebbe presentato in tutta l'audacia di un progetto sorprendente.

Un chilometro di camminamento sicuro e quasi segreto si agganciava tramite un Cavalcavia a Palazzo Vecchio, favorendo i rapidi spostamenti della Corte da o verso la residenza di Palazzo Pitti, acquistata per 9.000 scudi d'oro nel 1549 da Eleonora di Toledo, sposa di Cosimo; si insinua oggi ancora nel cuore della città, legando con disinvoltura *exempla* della storia politica e sociale, gli apici dell'architettura medievale, rinascimentale e manierista.

In questo ordito di transito, il *corridore* esemplifica la genialità delle cose semplici. Vasari tuttavia ne sottolinea la complessità, descrivendo *la fabbrica de' Magistrati*; [...] non ho

mai fatto murare altra cosa più difficile né più pericolosa, per essere fondata in sul fiume, e quasi in aria, [...] per appiccarvi, come si è fatto, il gran corridore, che attraversando il fiume va dal palazzo ducale al palazzo e giardino de' Pitti: il quale corridore fu condotto in cinque mesi con mio ordine e disegno, ancorché sia opera da pensare che non potesse condursi in meno di cinque anni.

Così il corridoio prende forma (Fig. 5.) tra le solide masse dei palazzi, si muove con ritmo di arcate e finestre (gli "occhi"), che l'accompagnano per via, permettendo di scrutare anche gli interni (si pensi allo scenografico affaccio sulla chiesa di Santa Felicita, dove all'esterno tuttavia il corridore è quasi mimetizzato), in un percorso che allora conduceva anche alle botteghe granducali, alle scuderie, alla riva del fiume.

Parte della Collezione degli autoritratti vi è esposta solo dalla metà del XX secolo, ma alla sua origine, nata nello spirito di un collezionismo medico inedito, 'inventato' dal cardinale Leopoldo de' Medici (1617-1675) a partire dal 1664, grazie al "genio eccentrico dello spirito fiorentino", come amava ricordare Antonio Paolucci, la Collezione aveva dimora a palazzo Pitti. Munito e colto promotore delle arti a Firenze, Leopoldo aveva riunito i ritratti d'artista già presenti nelle collezioni di fa-



Fig. 4. Pittore della cerchia vasariana. Ritratto di Giorgio Vasari, olio su tavola, cm 100,5x80;

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 1709

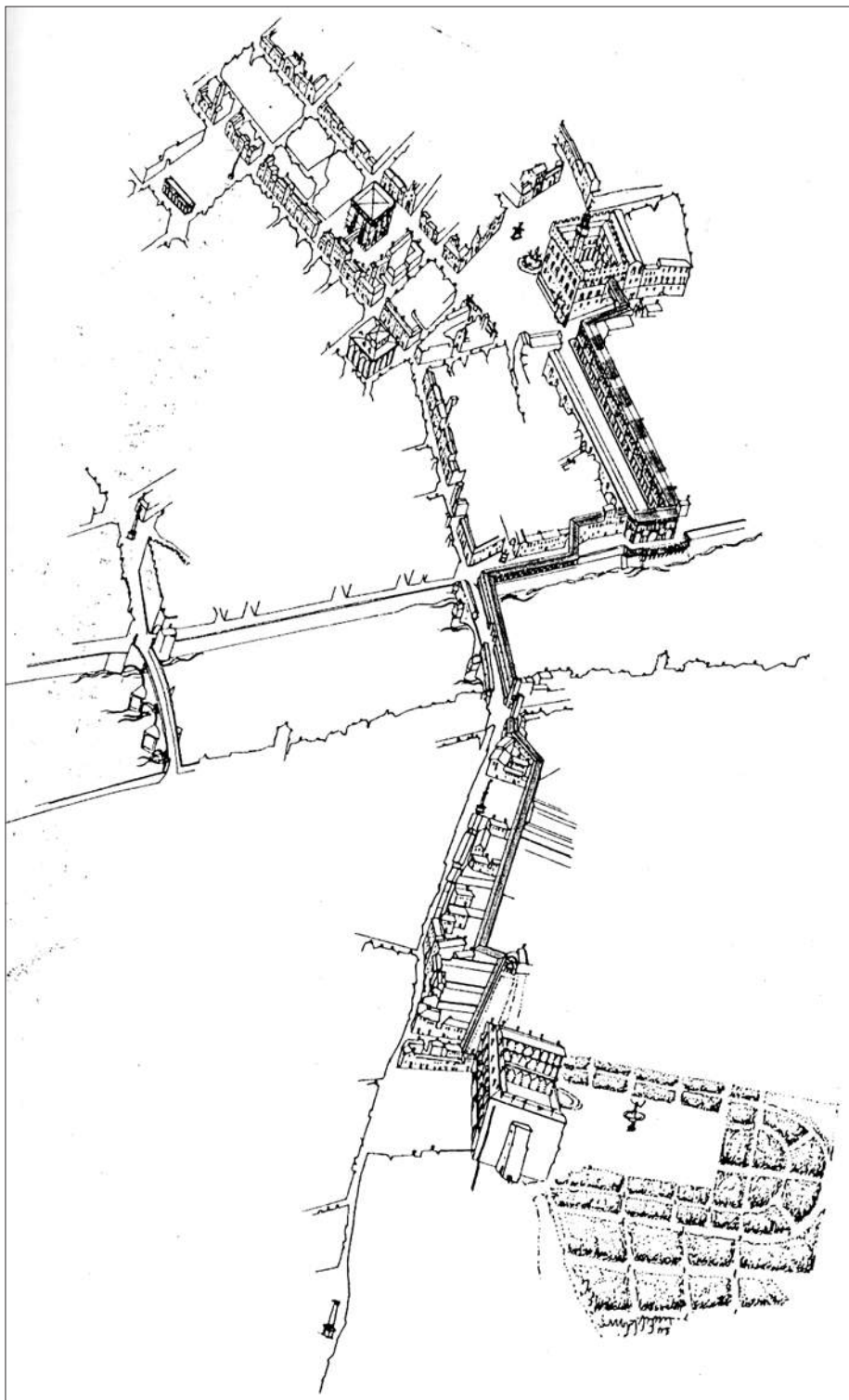


Fig. 5. Veduta prospettica della porzione di città attraversata dal Corridoio Vasariano, da Giovanni Fanelli: *Firenze, architettura e città*. Firenze 1973, vol. II, fig. 1125

miglia, avviando la ricerca, appassionata e competente, di effigi dei maestri a lui contemporanei (Guercino e Pietro da Cortona tra i primi; molti bolognesi, veneti, napoletani e qualche straniero del calibro di Rembrandt o Van Dyck, così che 73 autoritratti risultavano in suo possesso alla sua morte). Il gusto e la competenza di Leopoldo erano il punto di partenza cui si riferivano i fidati agenti (Annibale Ranuzzi a Bologna e Paolo del Sera a Venezia)⁵ incaricati di setacciare collezioni – non solo nazionali – per rintracciare opere degne d’interesse, sul cui valore il cardinale era in grado di disquisire e ben valutare l’opportunità di una scelta.

Dopo la classificazione ragionata di Filippo Baldinucci, che contribuisce all’incremento degli autoritratti con suggerimenti per nuovi acquisti mirati (1681), i ripetuti soggiorni all’estero di Cosimo III de’ Medici, che visita gli studi di artisti, commissiona e acquista, porteranno la Collezione alla soglia dei 163 autoritratti, di cui molti stranieri. Così che la raccolta viene trasferita dalla residenza medicea di palazzo Pitti agli Uffizi e già nel 1687 è quasi esposta al completo nella nuova sala di ponente, con velluto rosso alle pareti e il perduto soffitto affrescato (1697) da Pietro Dandini raffigurante una allegorica celebrazione della Toscana. Nel 1759 nella guida ufficiale realizzata da Giuseppe Bianchi, custode della Galleria, la visita comincia proprio dalla “Camera dei Pittori” con 223 opere. Di questo ordinamento sono nota e preziosa testimonianza quattro disegni a penna e a matita, di evidenza fotografica, realizzati tra il 1753 e il 1765 dall’abate De Greyss e da vari collaboratori, conservati in un manoscritto della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna.⁶

Quando poi nel 1782 si rende necessario realizzare una seconda *Stanza dei pittori*, per ché Pietro Leopoldo Lorena aveva acquistato pochi anni prima (1769) la Collezione di Autoritratti dell’abate Antonio Pazzi, con i nuovi arrivi (121 quadri) si vengono a colmare lacune, rafforzando le presenze dei pittori toscani del Settecento.

Nei due secoli seguenti la politica di acquisizione degli autoritratti ha avuto uno svolgimento lento ma continuo, con un folto incremento nel corso dell’800,⁷ che ha portato agli Uffizi, soprattutto dopo il Regno d’Italia, autori quali Delacroix, Ingres, Corot. Le proposte, sempre più frequenti di artisti, eredi e collezionisti, prodighi e insieme ambiziosi, aumentarono così sensibilmente che fu anche necessario contenerle.

Dopo una importante parentesi espositiva che consentì alla Collezione d’impegnare, a partire dal 1909, ben otto sale all’inizio del terzo corridoio di Galleria, anche con numerosi nuovi contributi dall’estero, la sua storia continua segnata da una frammentazione che la vuole divisa tra Uffizi e Pitti, con una visibilità molto parziale dei suoi pregevoli contenuti, che nel passaggio tra Otto e Novecento erano stati molto invigoriti da importanti acquisizioni, ma sensibilmente scemati nei decenni tra le due guerre.

Il grande balzo è legato all’anno 1981, ad un episodio celebrativo di radicale importanza per la Galleria. Nella ricorrenza del quarto centenario della fondazione degli Uffizi il direttore Luciano Berti ebbe la felice intuizione di sollecitare la donazione di autoritratti, privilegiando, come da tradizione, le presenze artistiche toscane, ma nel contempo allargando il raggio d’interesse alle altre regioni e al panorama estero. Per questo furono di sostanziale apporto le competenti segnalazioni degli Istituti diplomatici, che molto si adoperarono per l’individua-

⁵ Vedi Maria SFRAMELI: ‘Consacrati all’eternità alle loro stesse mani’. La collezione di autoritratti di Leopoldo de’ Medici. In: *I volti dell’arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*. Catalogo della mostra a cura di Giovanna GIUSTI e Maria SFRAMELI. Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Milano, Skira, 2007. 27–37.

⁶ ÖNB, Cod. min. 51, ff. 6–9.

⁷ Vedi Giovanna GIUSTI: Cronache di vita: peregrinazioni, esposizioni e crescita della Collezione di Autoritratti fra Otto e Novecento. Alla ricerca del tempo futuro. In: *I volti dell’arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*. Catalogo della mostra a cura di Giovanna GIUSTI e Maria SFRAMELI. Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Milano, Skira, 2007. 39–49.

zione e la consegna delle opere. Grazie a questo fervore internazionale giunsero agli Uffizi anche i due autoritratti di Pór e Nagy Balogh dalla Galleria Nazionale Ungherese, e i nuovi arrivi raggiunsero, in due anni e con l'occasione di due belle esposizioni⁸ in Galleria, un numero davvero ragguardevole, superando i 230 pezzi, tra dipinti e sculture.

Un ulteriore significativo arricchimento della raccolta è dovuto all'acquisizione nel 2005 della Collezione di Raimondo Rezzonico, l'appassionato collezionista ed editore ticinese che aveva riunito nel corso di quaranta anni, oltre a opere dei maggiori pittori e scultori del '900 soprattutto italiano, una pregevole collezione di autoritratti, venduta, alla sua morte, dal figlio Giovanni.

Si tratta di un *corpus* di trecento opere di maestri del '900, italiano e internazionale,⁹ tra cui De Chirico, Guttuso, Ligabue, Fontana, Afro, Balla, Campigli, Funi, Levi, Maccari, Mafai, Manzù, Vedova, Rosai, Sironi, ma anche Derain, Leger, Kokoschka, Vasarely, Beuys, Picabia.



Fig. 6. Allestimento degli autoritratti italiani del Novecento; Firenze, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano

⁸ Luciano BERTI: Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria. Autoritratti del Novecento per gli Uffizi. *Giornale*, Firenze, numero unico, 1981; Luciano BERTI: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria. Autoritratti del Novecento per gli Uffizi. II. Giornale*. Firenze, 1983.

⁹ Vedi *I modelli di Narciso. La collezione d'autoritratti di raimondo rezzonico*. Catalogo della mostra a cura di Antonio NATALI. Firenze, Galleria degli Uffizi, 2006.



Fig. 7. Allestimento degli autoritratti dell'Ottocento, dove si distinguono gli autoritratti ungheresi; Firenze, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano

Spiccano nella compagine le crude espressioni in cui la provocazione, la sofferta partecipazione dell'individuale e del sociale emerge vigorosa e spesso dolente o inquietante. Tutte sollecitazioni allo studio del significato del ritrarsi, nel quale hanno parte, insieme all'artista,

lo specchio, la maschera, la caricatura e la storia con le sue crudezze e negatività, mentre a noi restano dell'artista l'inganno o la confessione, la confidenza, l'ambizione, il confronto col tempo.

Questa umanità composita, che si fa riconoscere nell'autoritratto, è stata oggetto di un recente riordinamento¹⁰ nel tratto conclusivo del Corridoio Vasariano (Fig. 6.), che mi ha permesso di estrarre dai depositi circa centoquaranta autoritratti del XX secolo e d'intervenire sulle presenze che sullo scorcio dell'Ottocento avviano il passaggio al nuovo secolo. Qui anche la presenza degli ungheresi s'infoltisce con Szinyei Merse (Fig. 7.), fresco di restauro, con le betulle a far bandiera, insieme a Fülöp László e Horovitz mentre a guidare il nuovo ordinamento è *Pomeriggio a Fiesole* di Baccio Maria Bacci, che appare da lontano, imponente ed intimo all'insieme, e dà la svolta, nel tratto che piega verso Pitti, ai 'nuovi'.

Come nel tracciato storico del percorso, nell'ultimo braccio del corridoio si confrontavano, *vis-à-vis* – italiani e forestieri. I 'nazionali' esibiscono in una folta rappresentanza di nomi del primo trentennio del secolo ed emergono, con asciutte pennellate, Funi, Russolo, Marusig o Carena, alla ricerca di solidità plastica. Alla pausa meditativa dell'effigie di Morandi fanno seguito le espressioni dell'avventura futurista che incalza con due Balla, Ferrazzi, fino a De Chirico, che ritraendosi in costume del Cinquecento evoca l'età d'oro della pittura.

A confronto, il percorso che si muove su tanti territori internazionali, è sempre ordinato cronologicamente e per nazionalità. Alcuni, come i Böcklin, ricordano le frequentazioni fiorentine, spesso tradotte in scelte di vita (penso ai Markó) nelle residenze in ville collinari. Seguono autori del nord Europa e americani. Intorno alla metà del secolo i linguaggi si aprono alle sperimentazioni, introducendo *collage* di radiografie (Rauschenberg), e personificazioni fotografiche (Vasarely), fino a rappresentare il concetto ampliato di 'arte sociale' (Beuys).

In fondo Pistoletto, come Baccio all'altro capo di questo tratto di corridoio, riguarda l'avanzare del visitatore. Insieme le due *silhouettes*, dell'artista e del collezionista, Giuliano Gori – protagonista generoso e competente diffusore della contemporaneità – riflettono, mutano, illudono, così che l'opera specchiante diviene una porta di comunicazione tra lo spettatore e lo spazio circostante. Poi il corridore piega ancora, questa volta in direzione della Galleria Palatina, seguendo l'originale via di transito per la corte medicea. Vi hanno ora trovato dimora alcuni degli autoritratti in scultura, con Ceroli che si affanna, nella sua *silhouette* lignea, a salire una scala combusta, mentre per una teoria di teste – di Brolis, Marini, Venturino, Haukeland, Wotruba e Fabre, insieme a Rossi e Mitoraj – ogni sorta di materia è documentata, dal cemento al marmo, al bronzo ossidato o lucentemente dorato, alla terracotta, ed evocano il connubio tra tradizione e innovazione.

Sulla parete opposta, si è dedicato spazio, a rotazione, alle più recenti acquisizioni, che oggi portano il nome di Paolini, Kusama, Paladino, Clemente, Mapplethorpe, La Rocca, Holzer, Woodmann, tra i vari, a cui si è da poco aggiunto anche Bill Viola.

In ragione di queste occasioni di revisione e ampliamento della raccolta si sviluppano la ricerca e la curiosità e naturalmente l'interesse per l'autoritratto, che indaga il segreto dell'immortalità e rivela il processo evolutivo di stili attraverso scelte in cui i punti di osservazione mutano, rappresentando ognuno il proprio tempo. Non solo. Agli autoritratti si legano anche le presenze di collezionisti, granduchi, mecenati, artisti, agenti, eredi, direttori, conservatori, diplomatici al servizio della cultura: compartecipi, ognuno in virtù di funzioni, attività e interessi diversi, della nascita e sviluppo di questa Collezione.

Oggi come ieri.

¹⁰ *Gli Uffizi. Autoritratti del Novecento*. A cura di Giovanna Giusti. Firenze, 2013.

Giovanna Giusti Galardi

Önarcképek ma az Uffizi számára: egy fejlődésben lévő gyűjtemény

Visszatekintés a múltba a jövő megtervezéséhez

A tanulmány az Uffizi képtár ötszáz éves önarcképgyűjteményének sajátosságait és történetiségét előtérbe helyezve vizsgálja meg, hogy a jelenkorban milyen szempontok szerint gyarapodik a kollekción a kortárs alkotók munkáival. Körülbelül ezernyolcszáz műből áll ma ez az önarcképgyűjtemény, mely magyar alkotók munkáival legutóbb a 2013-as firenzei és a 2014-ben Budapesten rendezett kiállítás alkalmával bővült: Lakner László, Keserű Ilona és Fehér László munkáival. Ezek a képtárnak felajánlott munkák Boskovits Miklós emlékét is őrzik, aki nélkül nem valósulhatott volna meg a firenzei kiállítás, melyet Végh János és Fehér Ildikó kutatásai egészítették ki. A budapesti tárlat létrejöttét Farbak Péternek és az Uffizi igazgatójának, Antonio Natalinak köszönhető. Az itt bemutatott képek közül Szinyei Merse Pál önarcképe 1990-ben járt legutóbb Budapesten, amikor dédunokája, Szinyei Merse Anna rendezett tárlatot a művész tiszteletére.

A firenzei önarcképgyűjtemény létrejöttét és évszázadokon át való gyarapodását a Medici-család műgyűjtési politikájának eredménye, de folyamatosan bővült a 19. és a 20. században is, ajándékozásoknak és vásárlásoknak köszönhetően. A gyűjtemény egy része jelenleg raktárakban található, másik részével az 1565-ben Giorgio Vasari tervei szerint megépített *Corridoio Vasariano*n találkozhatnak a látogatók. A *Corridoio*n bemutatott munkák legutóbbi, 2013-as átrendezése során közel száznegyven 20. századi önarcképet állítottunk ki. Az új elrendezés szerint az egyik oldalra az itáliai festők kerültek, Giacomo Ballától Luigi Ferrazzin át Giorgio De Chiricóig, míg a velük szemközt oldalon a külföldi festők portréi láthatók, köztük a frissen restaurált Szinyei Merse Pál-portré is szerepel Horovitz Lipót és László Fülöp önarcképeinek társaságában. Az átrendezés, azonkívül, hogy felkeltette az általános érdeklődést a művészportrék iránt, jó alkalmat kínált a művek kutatására is. De az önarcképgyűjtemény gyűjtéstörténete természetesen – régen is, és ma is – magának a gyűjtőnek, nagyhercegnek, művésznek, kurátornak vagy múzeumi igazgatónak az izlését, tevékenységének emlékét is megőrzi.

Prokopp Mária

Boskovits Miklós pályakezdése: az esztergomi Keresztény Múzeum és a Szépművészeti Múzeum itáliai kora reneszánsz táblaképei

Boskovits Miklós (1935–2011) a budapesti Török Pál utcai Képzőművészeti Szakközépiskola festő szakán érettségizett, és utána, már mint ifjú művész, folytatta tanulmányait az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, a művészettörténeti tanszéken 1954–1959 között. Gerevich Tibor 1954. június 11-i halála után a tanszékvezető Vayer Lajos volt. Mindössze öten voltak az évfolyamban, így a négyévi egyetemi oktatás alatt beható képzést kaptak: Vayer Lajos mellett Zádor Anna, Fülep Lajos és a történész Váczy Péter professzoroktól, valamint Genthon István, Dercsényi Dezső és Entz Géza külső előadóktól, akik valamennyien európai látókörű, műveltségű magyar tudósok voltak. A képzés hatékonyságát segítette az ötödik év múzeumi gyakorlata, amelyet Boskovits a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárában töltött.

Boskovits Miklós már hallgató korában eljegyezte magát az itáliai trecento és a reneszánsz festészet kutatásával, amelyet kitűnően irányított Vayer Lajos, aki a kora reneszánsz festészet jeles kutatója volt, s éppen ezekben az években fogalmazta meg az 1948-as Rómában töltött tanulmányi évének eredményeit. Az előadásai éveken át a készülő nagy mű, a *Masolino és Róma. Mecénás és művész a reneszánsz kezdetén* című kötet egyes fejezetei voltak. Az opus csak 1962-ben jelent meg, amelynek szerkesztésében Boskovits Miklós nagy részt vállalt. Egyetemi szakdolgozatát *A perspektívakutatás kérdése a művészettörténeti irodalomban* címmel írta, amely 1960-ban jelent meg a *Művészettörténeti Értesítő*ben. Itt a főhangsúly a reneszánsz művészet perspektívakutatásán volt, a 14–16. század művészetének perspektívaértelmezésén. Ehhez a művészetelméleti kutatáshoz kapcsolódott a *Trattato della Pittura és Leonardo művészetelmélete* című tanulmánya, amely 1967-ben a Corvina Kiadónál jelent meg, a *Leonardo: A festészetéről* című kötetben, amely Leonardo *Tractatus*ának magyar nyelvű kritikai kiadása volt.

Boskovits Miklós már az egyetemi tanulmányai alatt bekapcsolódott az 1954-ben megújulva megnyílt Keresztény Múzeum eleven szakmai életébe. A Szépművészeti Múzeum munkatársa, Katonáné dr. Czobor Ágnes vezette a Múzeum átrendezését, amely a második világháború óta zárva volt az akkor elszennvedett károk miatt. Segítői voltak a Szépművészeti Múzeum fiatal művészettörténészei: Mojzer Miklós és Eszláry Éva, akik 1954-ben egy évre át-helyezést kaptak a Keresztény Múzeumba. Ők kezdték meg a gyűjtemények tudományos fel-
dolgozását Mucsi András, Prokoppné dr. Stengl Marianna művészettörténészekkel, és Varga

*Prokopp Mária, kandidátus
művészettörténész
Professor emerita, Eötvös Loránd
Tudományegyetem
Kutatási területe:
a középkori magyarországi művészet
európai kapcsolatai
E-mail: mariaprokopp2@gmail.com*

*Mária Prokopp PhD
art historian, Professor emerita,
Eötvös Loránd University
Areas of research: medieval art
in Hungary and its European
connections
E-mail: mariaprokopp2@gmail.com*

Dezső festő-restaurátor művész közreműködésével. A múzeum egyházi tulajdonát Farkas Attila fiatal pap mint egyházi referens képviselte, aki kiváló művészi érzékkel rendelkezett, s igaz barátjává vált a kollégáknak. Később ő is elvégezte a művészettörténet szakot az ELTE-n, és kitűnő művészettörténésszé vált. A Keresztény Múzeum szakmai felügyeletét 1954–1961 között Zolnay László régész-művészettörténész, a Balassa Bálint Múzeumhoz kinevezett igazgatója végezte, aki ugyancsak rajongva szerette a Keresztény Múzeumot, s mindenben segítette annak tudományos feldolgozását.

Ez a kiváló szakmai gárda nagy örömmel fogadta már az 1950-es években a művészettörténész hallgató Boskovits Miklóst, aki a készülő *Képtári katalógus* munkálataiban is egyre nagyobb szerepet kapott. Az 1964-ben az Akadémiai Kiadónál megjelent *Az esztergomi Keresztény Múzeum Képtára* című kötetben ő írta az itáliai trecento képekkel foglalkozó részt. Ez a fejezet meggyőzően bizonyítja a pályakezdő Boskovits Miklós szakmai felkészültségét. Mindekelőtt behatóan ismerte a témára vonatkozó korábbi hazai kutatási eredményeket, a Prímási Képtár 1875. évi alapítását követő első, 1891. évi, Maszlaghy Ferenc kanonok által összeállított katalógust, amelyeknek meghatározásai a kortárs művészettörténet kutatási eredményein alapultak. Gerevich Tibor ezeket fejlesztette tovább az 1928-ban megjelent *Esztergomi műkincesek* című tanulmányában, a Prímás-albumban. A további hazai trecento festészeti kutatást Gerevich és tanítványa, Genthon István (1903–1969) folytatta, akiknek eredményei a Gerevich Tibor által szerkesztett és Genthon által összeállított *Esztergom műemlékei* kötetben láttak napvilágot, amely a *Magyarország Műemléki Topográfija* című sorozat első köteteként jelent meg 1948-ban. Genthon István a 20. század közepének művészi érzékkel megajándékozott egyik legjelentősebb magyar művészettörténésze, aki 1940 és 1943 között a Római Magyar Akadémia igazgatója volt, s közvetlen kapcsolatban állt számos olasz művészettörténésszel, így Pietro Toesca professzorral, az itáliai trecento művészet akkori legfőbb tekintélyével.

Boskovits Miklós, az elődök kutatási eredményei mellett, nagy szorgalommal elsajátította a hazai könyvtárakban az 1950-es években elérhető nemzetközi trecento szakirodalmat, Bernard Berenson itáliai reneszánsz festészeti korpuszait, Raymond van Marle *The Development of the Italian Schools of Painting* címmel megjelent sorozatának köteteit. S mindezek alapján már hallgató korában kezdte meg önálló kutatásait a Szépművészeti Múzeum és a Keresztény Múzeum 14–15. századi táblaképeivel kapcsolatban. Sokat jelentettek számára a Genthon Istvánnal való személyes konzultációk, valamint Vayer Lajos segítsége, aki révén levélbeli kapcsolatba kerülhetett Roberto Salvini, Roberto Longhi, Cesare Gnudi, Carlo Volpe, Federico Zeri, Enzo Carli, Ugo Procacci, sőt Redig de Campos professzorral, a Vatikáni Múzeum főigazgatójával is, akik Vayer Lajos barátai voltak az ő 1948. évi itáliai tartózkodása óta. Ezek az olasz művészettörténészek örömmel segítettek fényképekkel, publikációk megküldésével és tanácsaikkal a tehetséges és ambiciózus fiatal Boskovits Miklóst. Az 1950–1960-as évek Magyarországon természetesen elérhetetlen óhaj volt külföldre utazni, eredetiben megtekinteni egy nyugati országban őrzött műtárgyat. Boskovits Miklós szakmai állást sem kaphatott keresztény világnézete miatt, amit a Szépművészeti Múzeumban tudtára is adtak a gyakorlati éve leteltével, 1959-ben. Így 1959–1966 között a Corvina Könyvkiadó szerkesztője volt.

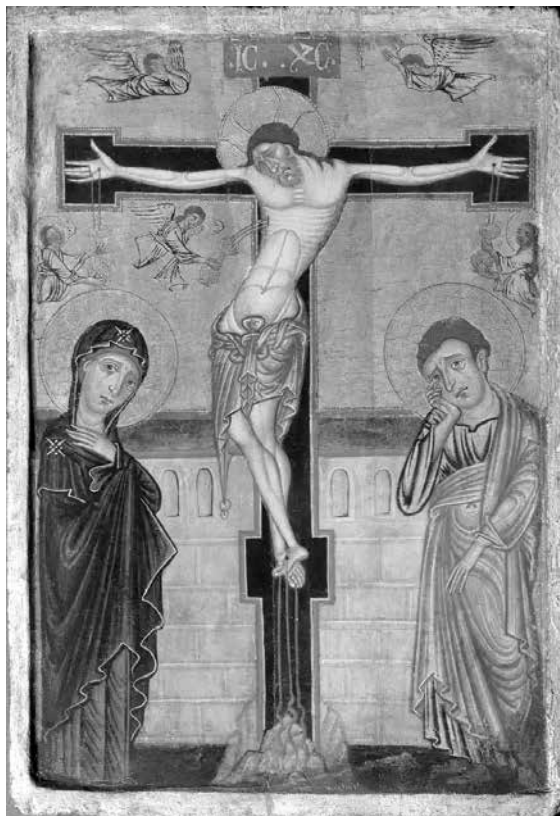
A napi kiadói munka mellett hihetetlen szorgalommal, tervszerűen és nagy lelkesedéssel folytatta művészettörténeti kutatásait az itáliai 13–15. századi festészet területén. Mindekelőtt sajtó alá rendezte említett egyetemi szakdolgozatát, amely *A perspektívakutatás kérdése a művészettörténeti irodalomban* címmel a *Művészettörténeti Értesítő* 1960. évfolyamában jelent meg. Ez a tanulmány jelzi, hogy mennyire tisztában volt a művészettörténet alapjaival, a művészet szellemi-vallási háttérének a jelentőségével, az esztétikai értékrenddel, amely az italo-bizánci stílusból a reneszánsz művészet kibontakozásához vezetett. 1963-ban jelent meg

első könyve, amelyet a firenzei quattrocento festészet teljesen egyéni művészetfelfogású zsenijének, Sandro Botticelli munkásságának szentelt. A nagyközönség e könyv által ismerte meg Boskovits Miklóst, aki nemcsak művészettörténész, hanem művész is volt, aki az egyes művek bemutatásán keresztül a művész egyéniségét is meg tudta ragadni. Botticelli művészete volt Boskovits kutatásainak az időbeli határa. E kötet írásakor is rendkívül nagy fájdalmat jelentett számára, hogy nem láthatja eredetiben a nagyra becsült mester műveit. Így érlelődött meg benne, fokozatosan, hogy tevékenységének sosem lesz kellő eredménye, ha nem láthat eredeti alkotásokat Európa nagy múzeumaiban, műemlékeiben. Ezért is vetette bele magát annak a két itthoni múzeumnak, a Szépművészeti Múzeum Régi Képtára és a Keresztény Múzeum gyűjteményeinek az anyagába, amelyek jelentős itáliai kora reneszánsz anyaggal rendelkeznek.

1964-ben látott napvilágot a már említett *Az esztergomi Keresztény Múzeum Képtára* című pompás album Mojzer Miklós bevezető tanulmányával. A katalógusrész a képtár legjelentősebb műveit mutatja be. A korai itáliai és reneszánsz táblaképeket Boskovits Miklós dolgozta fel, a német, osztrák és olasz barokk festményeket Mojzer Miklós mutatta be, míg a magyar emlékeket Mucsi András ismertette.

A legtöbb új kutatási eredményt a három szerző közül a legifjabb, Boskovits Miklós mutatta fel, aki Genthon Istvánnak az *Esztergom műemlékei* kötetben közölt attribúcióját behatóan tanulmányozta, és igyekezett azokat tovább pontosítani az időközben megjelent szakirodalom és a saját meglátásai alapján. Nagy érdeme e résznek, hogy világosan elkülöníti az egyes itáliai iskolák alkotásait, és a műveket ebbe a rendbe sorolva mutatja be.

A firenzei kora trecento *Krisztus a kereszten* kép (1. kép), amely a kölni Ramboux-, majd Ipolyi Arnold-gyűjteményből származik, és amelyet Gerevich Tibor 1928-ban és Genthon István 1948-ban csak olasz 13. századi festményként határozott meg, Boskovitsnál kapott először pontosabb megnevezést Edward B. Garrison attribúciója alapján, aki az úgynevezett *Magdolna-oltár mesterének* *œuvrejébe* utalta az esztergomi képet, megjegyezve, hogy ugyanaz a kéz festette, mint a firenzei Acton-gyűjtemény azonos tárgyú tábláját.¹ Boskovits már akkor nagy vágyat érzett, hogy lássa ezt a firenzei képet, de ez az 1960-as évek elején elérhetetlen volt. Gertrude Coor 1954-ben és 1956-ban pontosította ezt a megjelölést, és a mester műhelyébe utalta az esztergomi képet. Boskovits ezt 1964-ben megerősítette, de kissé korábbra, a század második felére datálta a képet. Taddeo Gaddi *Trónoló Madonna* képénél is pontosította a korábbi attribúciót, az 1340-es évekre, a mester érett kori alkotásai közé helyezve azt (2. kép).



1. kép. A Magdolna-oltár mesterének műhelye: Krisztus a kereszten, 1280 körül, tempera és arany, fa, 43x29,5 cm; Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 55.133

¹ Edward B. GARRISON: *Italian Renaissance Panel Painting. An Illustrated Index*. Firenze, Olschki, 1949.



2. kép. Taddeo Gaddi: Madonna a Gyermekkel és szentekkel, 1341–1350, tempera és arany, fa, 41×22 cm; Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 55.140

amelyet 1948-ban Genthon István még Giovanni del Biondónak tulajdonított.

Boskovits Miklós már az esztergomi katalógus elkészítésénél nagy figyelemmel fordult a szerényebb színvonalú helyi trecento művészeti műhelyek felé. Így Umbria felé, ahol éppen Szent Ferenc, majd követői, a ferences rend révén igen termékeny művészeti tevékenység folyt a 14. században. Meghatározta az addig csak ismeretlen romagnai festőként jelölt 55.249. számú korai trecento *Mária koronázása* kép (6. kép) mesterét is. Eredményeit önálló tanulmányban is publikálta, megállapítva egyúttal, hogy a képet ugyanaz a kéz festette, mint a milánói Poldi Pezzoli Múzeum diptichon-

Már ekkor nagy figyelmet fordított a firenzei eredetű *Tébai remeték élete*-ábrázolásokra, a budapesti és az esztergomi képekre. Az esztergomi táblát (3. kép) az 1964. évi katalógusban még igen óvatosan nem köti egyetlen festőhöz sem, inkább az ikonográfiával foglalkozik, meghatározva a kompozíció rokonait.

Az 55.194. leltári számmal jelzett táblaképet (*Trónoló Madonna a gyermekkel mandorlában, álló szentekkel*) (4. kép) Agnolo Gaddi műhelytársának tulajdonította 1964-ben Boskovits, megjegyezve, hogy helyesnek tartja Federico Zeri szóbeli közlését, amely szerint az általa korábban „Maestro di Santa Verdiana” névvel jelzett művész készíthette a képet, aki ugyancsak Agnolo Gaddi köréhez tartozott.

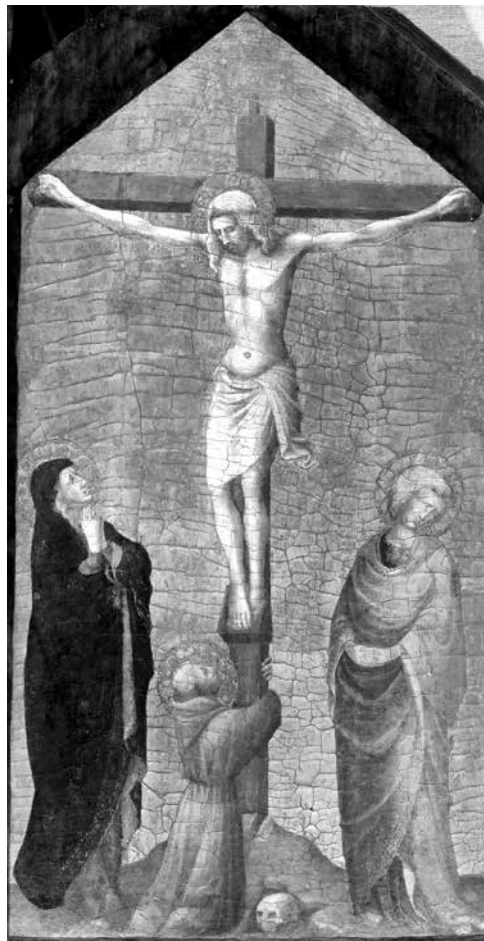
Ugyancsak a 14. század harmadik negyedében dolgozó Agnolo Gaddi távolabbi követőjeként határozta meg Boskovits az 55.166 számú *Krisztus a kereszten*-ábrázolást (5. kép),



3. kép. Mariotto di Nardo: Életképek a korai remeték életéből, 1400 körül, tempera, fa, 81×82 cm; Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 55.168



4. kép. Tommaso del Mazza
(Santa Verdiana Mester):
Madonna a Gyermekkel és szentekkel, 1380–1385
körül, tempera és arany, fa, 103×50,5 cm;
Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 4207



5. kép. A Straus-Madonna mestere:
Krisztus a kereszten, 1400 körül, tempera
és arany, fa, 64×34 cm;
Esztergom, Keresztény Múzeum,
ltsz. 55.166

ját (ltsz. 584–585), és a Vatikáni Képtár *Passiót* ábrázoló predellaképeit (ltsz. 108–109).² Ezeket a képeket Roberto Longhi az umbriai trecento legkorábbi képeinek nevezte. Boskovits a fényképek alapján igen meggyőzően találta a stíluskapcsolatot az esztergomi képpel, jóllehet igen fájlalta, hogy nem áll módjában a milánói és a vatikáni táblák helyszíni tanulmányozása.

A kisebb helyi trecento festőműhelyek közé tartozott Pistoia, Firenze közelében. A Keresztény Múzeum *Krisztus a létrán a keresztre megy* képét (ltsz. 55.153.) (7. kép) Boskovits utalta a 14. század utolsó harmadába, a firenzei Orcagna-műhely hatása alatt készült pistoiai műkényt határozva meg azt. A festő személyét 1964-ben *Giovanni di Bartolommeo Cristiani* festőben jelölte meg, aki Andrea és Nardo di Cione pistoiai követője volt. Az esztergomi képet Boskovits

² Miklós BOSKOVITS: Ipotesi su un pittore umbro del primo Trecento. *Arte Antica e Moderna*, 1965. 30, 113–123.



6. kép. A Poldi-Pezzoli diptychon mestere:
Szentháromság trónoló Máriával, angyallal
és szentekkel, 14. század eleje. tempera
és arany, fa, 36×18,8 cm;
Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 55.249

közvetlenül az 1370-es évszámmal jelzett pistoiái San Giovanni Fuorcivitas-templom predella-képéhez kapcsolta. Az e kép ikonográfiájáról és a mestere kilétéről folytatott kutatásai eredményét ezután önálló tanulmányban ismertette.³ Később aztán elvetette a Cristiani-attribúciót: az 1975-ben megjelent hatalmas opusában, újabb kutatásai alapján, már az Andrea Bonaiutihoz (Andrea da



7. kép. Maestro della Madonna Lazzaroni:
Krisztus a létrán a Keresztre megy,
1370 körül,
tempera, fa, 76,5×30,5 cm;
Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 55.153

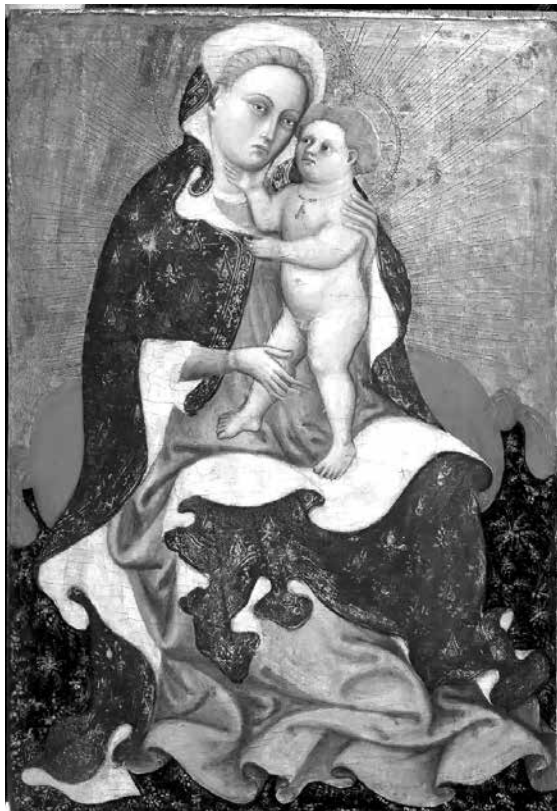
³ Miklós BOSKOVITS: Un dipinto poco noto e l'iconografia della preparazione alla Crocifissione. *Acta Historiae Artium*, XI. 1965. 69–94.

Firenze) igen közel álló festő, a *Maestro della Madonna Lazzaroni* alkotásaként határozta meg a táblakép alkotóját.⁴ Ugyanez az attribúció szerepel Boskovits Miklós 1994-ben megjelent tanulmánykötevényében is.⁵

A Keresztény Múzeum 1964. évi katalógusából idézzük még a bolognai festő *Madonna dell'Umiltà* (ltsz. 55.196.) ábrázolását (8. kép), amelyet Gerevich Tibor, a bolognai trecento festészet szakértője, a 15. század elején működő Michele di Matteo Lambertininek tulajdonított. Boskovits is megállapítja a stílusrokonságot, de ezt nem tartja elegendőnek az azonos mester feltételezéséhez.

A pályakezdő Boskovits Miklós tudományos kutatási módszere jól meghatározható a fenti néhány képpel kapcsolatos megállapításai alapján. Tisztelet a korábbi kutatók iránt, behatóan mérlegeli attribúciós javaslataikat, ismeri a korszak legújabb kutatási eredményeit, behatóan szemügyre veszi a vizsgált eredeti műtárgyat, a rendelkezésre álló irodalom és fényképgyűjtemény alapján önálló véleményt alkot a korábbi attribúciókról, és kiváló művészi érzéssel keresi a pontosabb meghatározás lehetőségét. Egyre jobban szükségét érezte, hogy eredeti műalkotásokat tanulmányozhasson, mert enélkül légüres térben mozog a művészettörténész.

E néhány katalógustétel bemutatása jól illusztrálja, hogy Boskovits már a pályája elején nagy érdeklődéssel fordult a 14. század második felének firenzei festészetére felé, amikor a megbízatások és a festők száma is megnövekedett, és amikor az 1348. évi európai hatalmas pestisjárvány után az emberek gondolkodása s nyomában a művészet is gyökeresen megváltozott, tartalmában és formájában egyaránt. Ezzel a korszakkal a két világháború között megélnékvül trecento-kutatás nem foglalkozott behatóan. Az 1945 utáni kutatás éppen erre koncentrált. 1951-ben jelent meg Millard Meiss alapvető monográfiája, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* címmel, honfitársunk, Antal Frigyes 1948-ban Londonban jelentette meg az új szociológiai szempontú művészettörténeti kötetét a firenzei 14–15. századi festészetéről *Florentine Painting and its Social Background* címmel. Boskovits Miklós is egyre inkább e korszak művészeinek munkásságát vizsgálta, elemezte. Gyakran minél hitelesebben rekonstruálni az egyes mesterek oeuvre-jét, hogy megelevenítse a művészek személyiségét, művészi hitvallásukat. A tanulmányok mellett 1966-ban már önálló monográfiát is megjelentetett a korszak egyik legtitokzatosabb művészeréről, Giovanni da Milanóról, aki a 14. század közepén Milánóból érkezett Firenzébe.⁶ A jeles festő felpezsdí-



8. kép. Bolognai festő: *Madonna dell'Umiltà*, 15. század eleje, tempera és arany, fa, 61×41,5 cm; Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 55.196

⁴ Miklós BOSKOVITS: *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370–1400*. Firenze, Edam, 1975. 229.

⁵ Miklós BOSKOVITS: *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII–XV*. Milano, Vita e Pensiero, 1994. (Arti e Scritture, 5) 189–232. Fig. 130., 132.

⁶ Miklós BOSKOVITS: *Giovanni da Milano*. Firenze, Sadea–Sansoni, 1966 (I diamanti dell'arte, 13).

tette Firenze művészeti életének vérkeringését. Boskovits Miklós a művész jellemzésével foglalkozó és műveinek katalógusát meghatározó legújabb és a legjelesebb kutatók – Roberto Longhi, Ugo Procacci, Luisa Marcucci, Stella Matalon, Liana Castelfranchi Vegas – által írt tanulmányok ismeretében, azok eredményeit gazdagítva rajzolja meg Giovanni da Milano művészi portréját, és mutatja be hiteles műveit. A monográfia szakmai jelentőségét jelzi, hogy Firenzében, az *I diamanti dell'arte* sorozatban jelent meg.

Boskovits Miklós feszített munkatempójának bizonyossága, hogy a Keresztény Múzeum gyűjteményéről szóló kötetbe megírt katalógustételei után néhány évvel önálló könyvei jelentek meg a Corvina Kiadónál *Korai olasz táblaképek* és *Toszkán kora reneszánsz táblaképek* címmel, amelyek az esztergomi múzeum képei mellett a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának egykorú itáliai táblaképeit is bemutatják.⁷ Ebben az időben, 1966-tól már az ELTE Művészettörténeti Tanszékének tudományos munkatársa volt, és részt vett az oktatásban. Ezekben az években volt hallgató Tátrai Vilmos, Wehli Tünde, Török Gyöngyi, Beke László és mások. Életre szóló élményt jelentettek számukra Boskovits Miklós órái. Jóllehet már 1959-től volt asztala a tanszéki könyvtár csendes zugában, ahol nagy elhivatottsággal dolgozott, de emellett a hallgatókkal, főképpen a középkor iránt érdeklődőkkel mindig megvolt a kapcsolata. Így az én évfolyamommal is, akik még az első évünkben, 1957/1958-ban, mint hallgatót ismertük meg. Közülünk Tóth Melinda és én voltunk a középkori művészet elkötelezettjei.

A Corvina Kiadónál először magyarul megjelent köteteket idegen nyelvű kiadások is követték, és ezek nagymértékben hozzájárultak a két kiemelkedő hazai múzeum itáliai középkori és reneszánsz gyűjteményének külföldi megismertetéséhez is. A kötetek a két gyűjteményből válogatott 43, illetve 44 táblaképen keresztül, kronológiai rendben kitűnő áttekinthetést adnak az itáliai 13–15. századi festészetről, a főbb iskolák szerint csoportosítva a műveket. A képek költői ihletettséggel szakmai bemutatása Boskovits Miklós festői vénájából ered, amely szervesen kapcsolódik a művek tudományos kutatásának, a datálás és attribúció problematikájának ismertetéséhez. Az olvasó megismerheti a szerző legújabb kutatási eredményeit is, tömör indoklással. A Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának *oeuvre-katalógusa* Pigler Andor összeállításában magyar nyelven 1954-ben jelent meg, amelyet éppen e kötetek megjelenése között, 1967-ben követett az átdolgozott, bővített német nyelvű kiadás. Ez azonban a kötetek írásakor még nem állt rendelkezésére. Boskovits Miklós, az akkori hazai könyvtári lehetőségek maximális kihasználásával, élénken figyelemmel kísérte az itáliai kora reneszánsz festészetre vonatkozó kortárs nemzetközi irodalmat, ösztönözte a könyvtárak vezetőit bizonyos kötetek és folyóiratok megszerzésére, ami az 1960-as években már egyre inkább megvalósítható volt.

A szakma tágabb köre és a nagyközönség egyaránt a két Corvina kiadóbeli kötetből figyelt fel újra a két hazai gyűjtemény értékeire, az új szerzeményekre és az újabb hazai és külföldi kutatások eredményeire. Mert e két gyűjtemény anyaga már a két világháború között mindenekelőtt Gerevich Tibor és tanítványai, főleg Péter András, továbbá a Szépművészeti Múzeum munkatársainak – Gombosi György, Meller Simon, Balogh Jolán – publikációi révén széles körben ismertté vált a külföldi kutatók előtt. 1949-től, bár a politikai zárlat karanténba helyezte a hazai tudományos kutatást, a külföldi kutatók rendszeresen hivatkoztak e két fontos magyarországi gyűjtemény képeire. Így Edward B. Garrison állapította meg, hogy a Szépművészeti Múzeum *Keresztrefeszítést* (Inv. 31.) ábrázoló sienai 13. század végi képének párdarabja, a diptichon bal szárnya a londoni National Gallery 4741. számú képe. A Múzeum rokon témájú, kortárs firenzei képe, amelyet magántulajdonból vásárolt 1962-ben, itt, a *Korai olasz*

⁷ BOSKOVITS Miklós: *Korai olasz táblaképek*. Budapest, Corvina, 1966; Uő: *Toszkán kora reneszánsz táblaképek*. Budapest, Corvina, 1968.

táblaképek című kötetben kapott első bemutatást. Az 1940-ben a londoni Lord Rothermere ajándékaént a Múzeumba került *Mária koronázása* táblaképet Boskovits Miklós meggyőzően Maso di Banco 1320 körüli művének tulajdonította. A Múzeum *Trónoló Madonnát* ábrázoló kis képe (Inv. 6006), amelyet felirat datál 1345-re, Boskovits határozottan, meggyőző érveléssel, elvitatta a korábban elfogadott Jacopo del Casentinótól és Stefano Fiorentinóval hozta kapcsolatba.

A sienai iskola bemutatása a Keresztény Múzeum *Jeremiás próféta* fél alakját ábrázoló kis oromképpel kezdődik, amely Boskovits szakszerű elemzése alapján méltán tekinthető a nagy mester, Duccio saját kezű alkotásának. A Szépművészeti Múzeum *Keresztelő Szent János prédikációját* ábrázoló kis predellakép Duccio műhelyében készült, Ugolino di Nerio feltételezett műveként szerepel, kérdőjellel. Ez a kép, éppen úgy, mint a két hazai gyűjteményünkben őrzött valamennyi 13–15. századi táblakép, mélyen belevésődött Boskovits Miklós lelkébe, és a következő évtizedek ezernyi tudományos feladatánál, így a berlini trecento-képek katalógusának írásánál, a washingtoni kora reneszánsz képek katalógusmunkálatainál, vagy más kutatásnál, mindig utal e két hazai gyűjtemény képeivel kapcsolatos újabb és újabb kutatási eredményére. Jól igazolja ezt a megállapításunkat az *Art Bulletin*ben 1982-ben megjelent recenziója az ugyanebben az évben megjelent két Duccio-monográfiáról, John White és James H. Stubblebine könyveiről. Boskovits nem mulasztja el, hogy itt tegye közzé legújabb kutatási eredményét a budapesti *Keresztelő János prédikációja* képpel kapcsolatban: meggyőzően érvel amellett, hogy ez a kisméretű táblakép egykor a sienai dóm főoltárán felállított monumentális oltárkép, a Duccio és műhelye által készített *Maestà* része volt. Megállapítása szerint tehát az elveszettnek hitt predellaképet őrzi a Szépművészeti Múzeum. Ez a gondolat már 1966-ban a *Korai olasz táblaképek* kötetben is, bár rejtetten, de ott lappang. S a következő évtizedekben egyre érlelődött benne, míg határozott állítássá vált. A kötet fontos új attribúciója az *Angyali Üdvözlétet* ábrázoló diptichon (Inv. 25.) Niccolò di Buonaccorso egyik 1370 körüli fő művének való tulajdonítása. E művész hiteles oeuvre-je, művészetének bemutatása a későbbi évtizedekben is sokat foglalkoztatta Boskovits Miklóst.

Az 1968-ban megjelent *Toszkán kora reneszánsz táblaképek* című kötetből emeljük ki a Szépművészeti Múzeum *Tébai remeték életét* ábrázoló képét, amelyet az Uffizi képtár hasonló témájú táblájával együtt sokáig Lorenzo Monaco, majd Gherardo Starnina, sőt Uccello művének is tartottak. Boskovits Miklós ekkor meggyőző érveléssel vetette el valamennyi korábbi attribúciós javaslatot. Véleménye szerint a képek alkotóját a firenzei kora reneszánsz fiatal mesterei között kell keresnünk, aki kétségtelenül azonos az Uffizi-beli tábla festőjével. Csak évtizedekkel később jut el annak megállapításához, hogy e két kép *Fra Angelico* igen korai, 1415–1420 között készült műve.⁸ Ezt a behatóan indokolt nagy jelentőségű kutatási eredményt a hazai kollégák és művészettörténet szakos egyetemi hallgatók Boskovits Miklós előadásában 1989-ben ismerhették meg, amikor először látogathatott haza a családjával. A következő évben meghívta a firenzei Longhi Alapítvány (Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi) is e téma bemutatására.

A Keresztény Múzeum *Mária halálát* ábrázoló predellaképét (Inv. 55.162.) Boskovits már a múzeum 1964. évi katalógusában is Masolino hú követőjének, *Paolo Schiavónak* tulajdonította, szemben Gerevich Tibor Lorenzo Vecchietta-attribúciójával. Itt ezt megerősíti, megindokolja, és meghatározza a kép eredeti helyét a Firenze melletti Monticelliben található Oratorio di Santa Maria delle Querce 1460-ban készült oltárképének (*A mennybe emelkedő Mária átadja övét Szent Tamásnak*) predelláján. A *Krisztus a kereszten* képet (Inv. 18.) pompás művészi

⁸ Miklós Boskovits: *Un'adorazione dei magi e gli inizi dell'Angelico*. Bern, 1976 (Monographien der Abegg-Stiftung Bern, 11). A tanulmányt kissé bővítve lásd Boskovits 1966. i. m. (6. jegyzet) 309–368.

elemzéssel Sassetta művészetének közvetlen előzményének tekinti, és Cesare Brandi nyomán *Benedetto di Biondónak* tulajdonítja. A kötet új attribúciói közül kiemelkedik a Keresztény Múzeum *Zászlóátadási* képe (Itsz. 55.161.), ahol a városi tisztviselő átveszi Siena fekete-fehér zászlaját. Boskovits Miklóst valamennyi tárgyalt kép attribúciója behatóan foglalkoztatta, de erre a többen is nagyobb figyelmet fordított. S míg az 1964-es katalógusban nem tett kísérletet az attribúcióra, csak a kép sienai jellegét hangsúlyozta, addig itt, négy évvel később, háttérőzöttan bizonyítja, hogy *Vecchietta* korai, az eddig ismert legkorábbi, 1430 körüli műve áll előttünk, amelyen Donatello 1427 körül a sienai Battistero számára készült domborművének a hatása kétségtelen. Az esztergomi képet egyenesen a fiatal *Vecchietta* művészi magára találása dokumentumának tartja.

Az új attribúciók mellett igen értékesek a kötetnek a korábbi attribúciókat megerősítő elemzései is. Valamennyi kép bemutatásánál, művészi értékelésénél, jellemzésénél példamutatón áll az olvasó előtt a művész és a művészettörténész Boskovits Miklós egysége. Ez jellemzi a későbbi évtizedekben, Itáliában folytatott munkásságát is, és ez a szakmánkban oly ritka, a műalkotáshoz való kettős hozzáállás egysége tette egyedülállóná, világhírűvé Boskovits Miklóst az 1970-es évektől kezdve.

Az 1960-as években lassan rések keletkeztek a magyarországi kommunista rendszer falán. Bár a vasfüggöny zárata nem enyhült, de bizonyos hazai és külföldi személyek, megfelelő feltételek mellett, adott feladatra, adott időtartamra, kimehettek, illetve bejöhettek az országba. Így Vayer professzornak sikerült elérnie, hogy 1964-ben Magyarország bekapcsolódhatott az UNESCO égisze alatt működő Comité International d'Histoire de l'Art munkájába. 1949 után ismét részt vehetett a CIHA kongresszusán, amelyet Bonnban tartottak. A Magyar Népköztársaság tizenkét fő részvételét engedélyezte. A kijelölt személyek között nem lehetett ott Boskovits Miklós.

A CIHA XXI. bonni kongresszusán választotta tagjai sorába Vayer Lajost, az ELTE Művészettörténeti Tanszékének vezetőjét, az MTA Művészettörténeti Bizottságának elnökét, a reneszánsz művészet nemzetközileg elismert kutatóját és elismerték az MTA szakbizottságát a CIHA Magyar Nemzeti Bizottságának. Ezzel de jure is bekapcsolódtunk, tizenkilenc év után, szakmánk nemzetközi szervezetébe. Ez tette lehetővé Bonnban a felvetést, hogy a CIHA Budapesten rendezze a következő kongresszust előkészítő egyik kollokviumát. Ez volt az 1965. évi budapesti Nemzetközi Reneszánsz Konferencia *L'art du Gothique et de la Renaissance (1300–1500)* címmel, amelyet az MTA nevében annak Művészettörténeti Bizottsága az ELTE Művészettörténeti Tanszékével közösen, Vayer Lajos vezetésével szervezett. A gyakorlati feladatok Boskovits Miklósról hárultak. Ez volt 1949 után hazánkban az első nemzetközi művészettörténeti rendezvény.

Erre a konferenciára készítette el Boskovits Miklós a *L'art du Gothique et de la Renaissance (1300–1500). Bibliographie raisonnée des ouvrages publiées en Hongrie* (Budapest, 1965. I–II.) című bibliográfiát, amely mindmáig egyedülálló betekintést ad az 1300–1500 közötti művészet Magyarországon kiadott irodalmába: a két kötet 3000 tételt ismertet.

A konferenciának nagy sikere volt. Magyarország ismét részévé vált az egyetemes művészettörténeti kutatásnak, a szakmai életnek. Boskovits Miklós itt ismerkedett meg személyesen azokkal az európai kutatókkal, akiket a szakirodalomból már jól ismert, és akikkel a korábbi kutatásai és a konferencia előkészítése során már levelezésben állt. Ezek a kutatók segítették tanulmányainak külföldi megjelentetését, szakmai folyóiratokban való elhelyezését már az 1960-as években. Említsük meg közülük Masaccio művészetének forrásait elemző tanulmányát 1966-ból⁹ és a Giotto-tanítványok művészetét bemutató kötetét, amely két évvel ké-

⁹ Miklós BOSKOVITS: Giotto born again – Beiträge zu den Quellen Masaccios. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXIX. 1966. 51–61.

sőbb az *I maestri del colore* sorozatban látott napvilágot.¹⁰ 1967-ben publikálta a Santa Verdiana mesterről írt tanulmányát a firenzei Kunsthistorisches Institut folyóiratában,¹¹ majd a következő évben négy tanulmánya is megjelent a legrangosabb külföldi folyóiratokban, a *Burlington Magazine*-ban,¹² az *Antichità Viva*-ban¹³ és a *Zeitschrift für Kunstgeschichte*-ben.¹⁴

Az 1965. évi Reneszánsz Konferencia után Vayer professzort beválasztották a CIHA elnökségébe, és lehetővé vált, hogy a következő, XXII. CIHA Kongresszusnak 1969-ben Budapest legyen a színhelye. Vayer Lajos a budapesti kongresszus témájául a közép-európai művészet és az európai művészet kapcsolatát jelölte meg: *Évolution général et développements régionaux en histoire de l'art: l'art en Europe central dans le cadre de l'art européen*. Ennek előkészítésében már nem vett részt Boskovits Miklós, mivel 1968. május 1-jén illegálisan Olaszországba távozott. Itt kellett hagynia a tudományos apparátusát, könyvtárát, jegyzeteit, fényképgyűjteményét, de magával vitte tudományos felkészültségét, szakmai elkötelezettségét, erős akaratát, és hihetetlen munkabírását, jó kedélyét és aszketikus, sportos életvitelét. Carlo Volpe professzor fogadta be, és valamennyi, az 1965. évi budapesti Reneszánsz Konferencián személyesen is megismert kutató a segítségére sietett a tehetséges fiatal magyar művészettörténésznek. Ösztöndíjat kapott a Roberto Longhi Alapítványtól, és 1970–1972 között a Harvard Egyetem kutatóintézetétől (Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies). A firenzei Kunsthistorisches Institut kutatóhelyet, külön szobát biztosított számára. Ezekkel a neves itáliai művészettörténeti kutatóközpontokkal élete végéig közvetlen kapcsolatban állt. S azok tisztelettel övezték az egyre nagyobb szakmai hírnévnek örvendő Boskovits Miklóst.

Mindezek a támogatások mellett a legnagyobb segítséget feleségétől, *Serena Padovani* jeles olasz művészettörténésztől kapta, aki nemcsak nyugodt, boldog családi környezetet teremtett számára, hanem a szakmai előrehaladásban is biztos támaszt jelentett. Szakmai vonatkozásban is méltó társa volt férjének, noha más korszakkal, más területtel foglalkozik, s ezért tudja sajtó alá rendezni a hátrahagyott kéziratok jelentős részét.

¹⁰ Miklós BOSKOVITS: *La scuola di Giotto*. Milano, Fabbri, 1968 (I maestri del colore, 248).

¹¹ Miklós BOSKOVITS: Der Meister der Santa Verdiana. Beiträge zur Geschichte der florentinischen Malerei um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. XIII. 1967/1968. 31–60.

¹² Miklós BOSKOVITS: Some Early Works of Agnolo Gaddi. *The Burlington Magazine*, CX. 1968. 208–215.

¹³ Miklós BOSKOVITS: Sull'attività giovanile di Mariotto di Nardo, *Antichità Viva*, VII., 1968. n. 5, 3–13; Uő: Mariotto di Nardo e la formazione del linguaggio tardogotico a Firenze negli anni intorno al 1400. *Antichità Viva*, VII, 1968. n. 6, 21–31.

¹⁴ Miklós BOSKOVITS: Ein Vorläufer der spätgotischen Malerei in Florenz: Cenni di Francesco di Ser Cenni. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXI. 1968. 273–292.

Mária Prokopp

The early career of Miklós Boskovits in Hungary: Italian Early Renaissance Panel Paintings from the Christian Museum in Esztergom and the Museum of Fine Arts in Budapest

Miklós Boskovits started to study early Italian painting with his professor Lajos Vayer at the Department of Art History of the Eötvös Loránd University in Budapest.

Boskovits wrote his diploma work about the development of perspective in Florentine early Renaissance painting, but soon he turned his attention to questions of attributions in fourteenth and early fifteenth century Tuscan painting. The foundations of his international scholarly network were put down during the 1965 congress of the Comité International d'Histoire de l'Art (under UNESCO auspices) in Budapest entitled *L'art du Gothique et de la Renaissance (1300–1500)*, in the organization of which he took an active part. His first important scholarly contribution was linked to the 1964 catalogue of the Christian Museum in Esztergom, in which he wrote the entries about the panel paintings of his research period, dealing with questions of attributions. (German language edition: Miklós Boskovits–Miklós Mojzer–András Mucsi: *Das Christliche Museum von Esztergom [Gran]*. Budapest, Akadémiai, 1964.) In preparing the catalogue entries for this publication he had already applied those working methods that became characteristic of his later career as well. One of the most distinctive elements in this process was a thorough stylistic analysis of the works of arts. The most important books published before his emigration were the volumes about paintings in the Museum of Fine Arts in Budapest and in the Christian Museum in Esztergom (1966 and 1968). These publications appeared not only in Hungarian, but in English and German languages as well, making the most recent research results with new attributions about early Italian paintings kept in these two collections available for the international scholarly community. (English editions: *Early Italian Panel Paintings*. Budapest, Corvina, 1966 and *Tuscan Paintings of the Early Renaissance*. Budapest, Corvina, 1969.) Although Boskovits, built on Western literature, his methodological strength lay in applying stylistic criticism, which he practiced with great proficiency due to his previous artistic training. Thus, the attributions of many important panel paintings and the publications of these in international journals from the second part of the 1960s, are linked to Boskovits's early career in Hungary.

Sonnevend Margit

Pesellino oltároromzat-töredéke az esztergomi Keresztény Múzeumban

Francesco di Stefano (Pesellino) fennmaradt műveit tekintve a Keresztény Múzeum Kálvária-ábrázolása¹ (1. kép) azok közé tartozik, amelyekről mindeddig nem készült mélyreható művészettörténeti elemzés. Jelen írás ezt a hiányt igyekszik pótolni: a festő munkásságának közel azonos korú emlékei alapján egyrészt az esztergomi töredék pontos datálására tesz kísérletet, másrészt ismerteti a mű eredeti kontextusának rekonstruálásával kapcsolatos észrevételeket.²

A festőt kevésbé ismerő olvasóknak jelzem, hogy Pesellino 1422 és 1457 között élt Firenzében.³ Egyetlen dokumentált műve a londoni National Galleryben található,⁴ eredetileg Pistoia-ba készült Szentháromság-oltár, amelyet a festő váratlan halála után 1458 és 1460 között Filippo Lippi és műhelye fejezett be Pratóban.⁵ Pesellino általánosan elfogadott,⁶ Vasari által

Sonnevend Margit, MA
művészettörténész,
az ELTE BTK Művészettörténet-tudományi
doktori iskola hallgatója
Kutatási területe:
14–15. századi firenzei festészet
E-mail: margit.sonnevend@gmail.com

Margit Sonnevend MA
art historian, PhD student,
Eötvös Loránd University,
Art History Doctoral Programme
Areas of research: Florentine painting in
the 14th–15th centuries
E-mail: margit.sonnevend@gmail.com

¹ Pesellino (Francesco di Stefano): *Keresztre feszített Krisztus, Máriával és Szent János evangélistával*. Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 55.184; a fatábla mérete 88,7×42 cm.

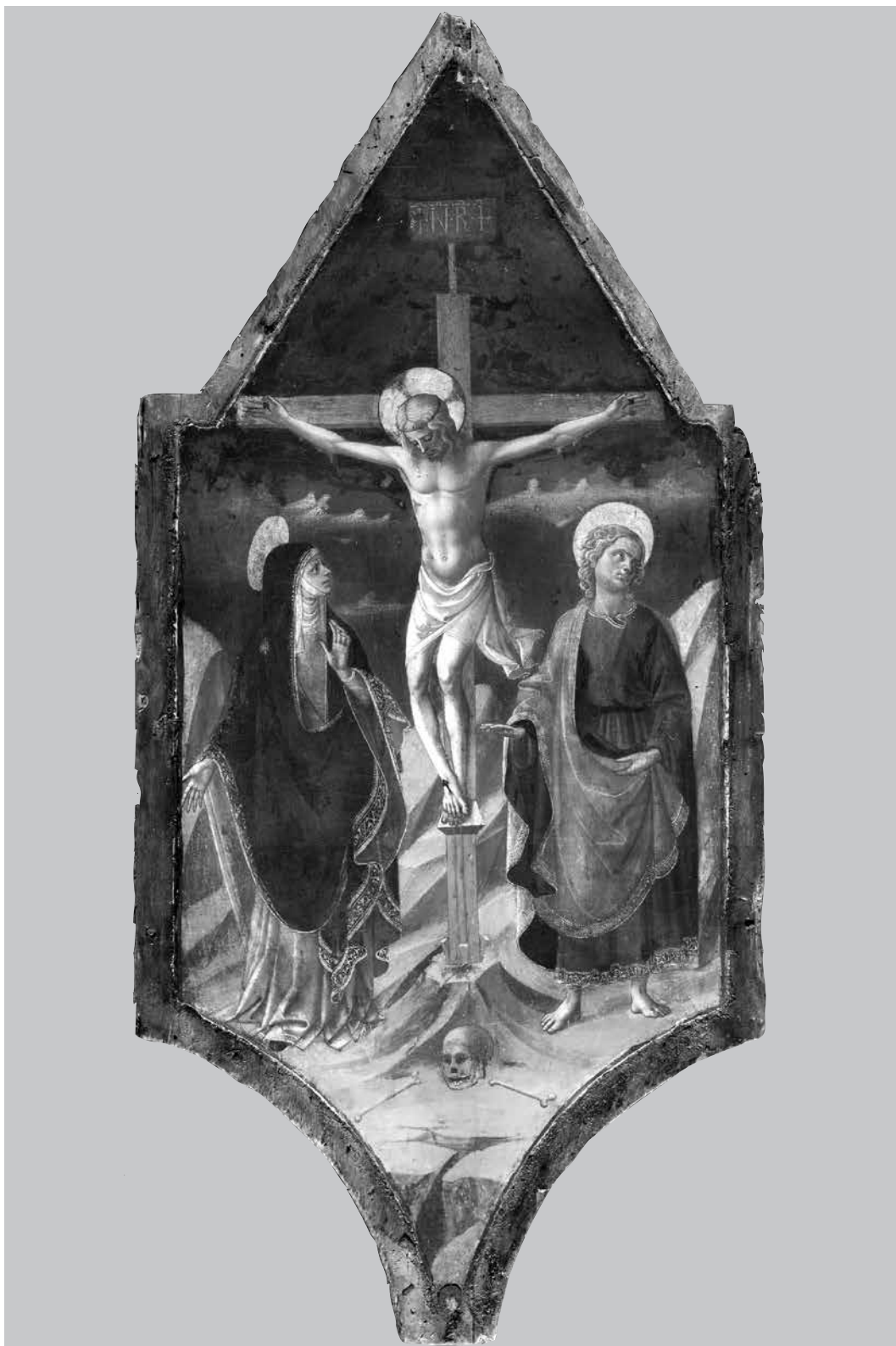
² A Budapesti Történeti Múzeum *Boskovits Miklós és Magyarország* című konferenciáján (2014. március 22.) elhangzott előadás bővített változataként megjelenő szöveg az említett műtárggyal kapcsolatban egy készülő doktori disszertáció néhány újabb eredményét foglalja össze. A kézirat átolvasásáért köszönet illeti témavezetőmet, dr. Eörsi Annát, valamint azokat a firenzei és római művészettörténészeket (Prof. Andrea De Marchi, Prof. Dr. Arnold Nesselrath, Dott. Antonio Paolucci, Dott.ssa Daniela Parenti, Dott. Angelo Tartuferi), akik az utóbbi években lehetővé tették, hogy egy-egy ösztöndíjas kutatóút és szakmai gyakorlat során a firenzei Kunsthistorisches Institut könyvtárában és a Bibliotheca Hertzianában hozzáférjek sok, itthon nem fellelhető könyvhöz, folyóirathoz.

³ Werner JACOBSEN: *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Szerk. Max SEIDEL. Vierte Folge, Band 1. Firenze–München–Berlin, Kunsthistorisches Institut in Florenz–Deutscher Kunstverlag, 2001. 557.

⁴ A predella egyik képe a szentpétervári Ermitázsba került. Dillian GORDON: The 'Missing' Predella Panel from Pesellino's Trinity Altar-Piece. *The Burlington Magazine*, 138. 1996. 87–88. Az oltárkép provenienciájához lásd Dillian GORDON: Pesellino (completed by Filippo Lippi and Workshop), The Trinity with Saints Mamas, James, Zeno and Jerome. In: Uő: *The Fifteenth-Century Italian Paintings 1400–1460*. The National Gallery Catalogues. London–New Haven, Yale University Press, 2003. 260–282; Andrea STADERINI: La pala della Trinità di Pistoia di Francesco di Stefano, detto il Pesellino. In: *Il Museo e la Città. Vicende artistiche pistoiesi del Quattrocento*. Szerk. Elena TESTAFERRATA–Giacomo GUAZZINI. Pistoia, Gli Ori, 2013. 39–65.

⁵ Pèleo BACCI: Documenti e commenti per la storia dell'arte. Il Pesellino, Fra Filippo Lippi, Domenico Veneziano, Piero di Lorenzo, Fra Diamante, Domenico discepolo di Fra Filippo etc. e la tavola pistoiese della „Trinità” nella Galleria Nazionale di Londra. *Le Arti*, 3. 1941. 422–423.

⁶ Waldemar H. de BOER (szerk.): *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia di Francesco Albertini (1510). Un volumetto dedicato all'arte fiorentina*. Firenze, Centro Di, 2010. 98.



1. kép. Pesellino: Krisztus a kereszten Szűz Máriával és Szent János Evangélistával, 88,7×42 cm;
Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 55.216. Mudrák Attila felvétele

is említett korai műve a firenzei Santa Croce novíciusainak kápolnájába készült predellája.⁷ Az esztergomi oltároromzat-töredék az 1878-ban Rómában vásárolt Bertinelli-gyűjtemény részeként került az esztergomi hercegprímási képtárba.⁸ A fatábla hátoldalán ma is olvasható a mű szerzőségének akkori téves meghatározásaként Taddeo di Bartolo sienai festő neve.⁹ Ugyanez az attribúció található a képtár Maszlaghy Ferenc által készített korai összeírásaiban,¹⁰ de a 20. század első évtizedeiben Gerevich Tibor,¹¹ Raimond van Marle,¹² Elena Berti Toesca,¹³ Bernard Berenson¹⁴ és mások¹⁵ már egyhangúlag Pesellino műveként írták le a festményt.

Elsőként 1968-ban Boskovits Miklós foglalkozott behatóan az esztergomi mű stílusával, képleírásában a következőket olvashatjuk: „Pesellino keresztrefeszítés-ábrázolása nem drámaiságával ragad meg. Képén a megfeszített nem haláltusáját vívja, hanem a fizikai fájdalom minden jele nélkül nyugszik a keresztfán, a kicsiny, finoman proporcionált testen végigsimító erős fény szoborszerűen plasztikus formákat világít meg, és az alak tökéletes nyugalmát emeli ki. Mértéktartó elegancia, szinte klasszikus gesztusok jellemzik a mellette álló két figurát, akiknek öltözete: az egyik oldalon a ruha, a másik oldalon a köpeny fáradt vörös színével finom összhangot teremt, a színek kompozícióval is az egész jelenet kiegyensúlyozottságát fokozza. Képünk valószínűleg nem sokkal azután készülhetett, hogy Pesellino (az 1440-es évek elején) Filippo Lippinek a S. Croce templom számára készülő oltárképe predellajeleneteit festette (Firenze, Uffizi 8354; és Párizs, Louvre 1414). A plasztikai szempontból tökéletes megoldások keresése azonban már világosan mutatja azt is, hogy a fiatal festő nem annyira mesterének, mint inkább a nagy szobrász kortársaknak, Luca della Robbiának vagy Bernardo Rossellinónak ábrázolásmódját tekintette ideáljának.”¹⁶ Az idézethez reflexióként annyit szeretnék hozzátenni, hogy a S. Croce novíciusok kápolnája oltárképének datálása vitatott kérdés, de a kápolna hangjának dedikációs felirata alapján befejezése 1445-re tehető.¹⁷

⁷ Giorgio VASARI: *Pesello e Francesco Peselli, pittori fiorentini*. In: Uő: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti. Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. (Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1906) Bologna, Poligrafici Luigi Parma, 1973. III. 38.

⁸ A Keresztény Múzeum első tudományos katalógusában, a vonatkozó nemzetközi szakirodalom ismeretében a műtárgy már Pesellino korai műveként került bemutatásra. Lásd BOSKOVITS Miklós–MOJZER Miklós–MUCSI András: *Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára*. Esztergom–Budapest, Keresztény Múzeum–Akadémiai, 1964. 70. (64. képleírás).

⁹ A római szakértők ezt az abszurd attribúciót vélték helyénvalónak. Lásd Ljerka DULIBIĆ–Iva PASINI: *Canon Raffaele Bertinelli's Collection of Paintings and Bishop Josip Juraj Strossmayer*. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 51. 2010. 296. (12. tétel).

¹⁰ MASZLAGHY Ferenc: *Az esztergomi hercegprímási képtárban lévő művek jegyzéke*. Esztergom, Buzárovits Gusztávnál nyomtatva, 1878. 90. tétel; Uő: *Az esztergomi hercegprímási képtárban lévő művek jegyzéke*. Esztergom, Buzárovits Gusztávnál nyomtatva, 1891 (2. kiadás). 90. tétel.

¹¹ GEREVICH Tibor: A külföldi és újabb magyar mesterek a prímási képtárban. *Az Ujság*, 1916. június. 20. sz. 3; Uő: *Esztergomi műkincsek*. In: *Prímás Album*. Szerk. Országos Katolikus Szövetség. Budapest, Franklin-Társulat, 1928. 230.

¹² Raimond VAN MARLE: *The Development of Italian Schools of Painting*. I–XVII. The Hague, Martinus Nijhoff, 1923–1928. X.: *The Renaissance Painters of Florence*, 1928. 500.

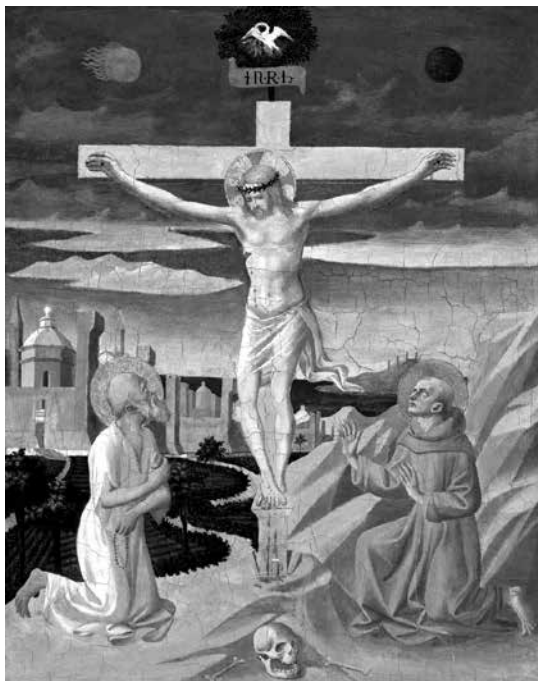
¹³ Elena BERTI TOESCA: *Arte Italiana a Strigonia. Dedalo*, 12. 1932. 950–951.

¹⁴ Bernhard BERENSON: *Pittura italiana del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi* (eredetileg angol nyelven: London, Clarendon Press, 1932, olasz fordítás: Emilio Cecchi) Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1936. 380. (eredetileg az angol nyelvű kiadásban nem szerepelt).

¹⁵ Lásd BOSKOVITS–MOJZER–MUCSI 1964. i. m. 70. (64. képleírás) a korai kutatástörténetre vonatkozó addigi teljes bibliográfiával.

¹⁶ BOSKOVITS Miklós: *Toszkán kora reneszánsz táblaképek* (Szépművészeti Múzeum–Keresztény Múzeum). Budapest, Corvina, 1968. 28. képleírás.

¹⁷ Jeffrey RUDA: *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue*. London, Phaidon Press, 1993. 414. Ugyanakkor máig sincs adat arra, hogy Pesellino ténylegesen Filippo Lippi tanítványa lett volna.



2. kép. Pesellino: Krisztus a kereszten Szent Jeromossal és Szent Ferencsel, 61,5×49,1 cm; Washington, National Gallery of Art, inv. 1939.1.109. Courtesy National Gallery of Art, Washington



3. kép. Pesellino: Madonna gyermekével, 69,8×46,9 cm; Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister, inv. 7 A

Az esztergomi képet illetően nemcsak a múzeum 1964-es katalógusának szerzői, hanem Fern Rusk Shapley 1966-ban¹⁸ és 1979-ben¹⁹ is hasonló korú műként írta le Pesellino washingtoni Kálvária-jelenetét (2. kép), amelyet 1440–1445 közé datált a S. Croce-predellával való stílári hasonlóság alapján. Alessandro Angelini 1990-ben, Pesellino életművének összefoglalásában az esztergomi töredéket korai műként a drezdai Madonnával (3. kép), a washingtoni Kálváriával és az idős Dávid király életéből vett jelenetekkel kapcsolatban említette.²⁰ Tátrai Vilmos a Keresztény Múzeum 1993-as katalógusában az 1442 körüli datálást javasolta, és szintén a Santa Croce-predellával való kapcsolatot emelte ki.²¹ 1995-ben Boskovits Miklós arra a megállapításra jutott, hogy az esztergomi mű stílári önállósága miatt segítséget nyújthat Filippo Lippi és Fra Angelico néhány művének datálási és attribúciós kérdéseiben.²² Ugyancsak Boskovits Miklós a washingtoni National Gallery 15. századi itáliai képeinek 2003-as katalógusában

¹⁸ Fern Rusk SHAPLEY: *Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection. Italian Paintings XIII–XV Century*. London, Phaidon Press, 1966. 109–110.

¹⁹ Fern Rusk SHAPLEY: *Catalogue of the Italian Paintings (Volume I–II)*. Washington, National Gallery, 1979. Vol. I. (Text) 364.

²⁰ Alessandro ANGELINI: Francesco Pesellino (1422–1457). In: *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*. (Kiállítási katalógus: Firenze, Casa Buonarroti, 1990. május 16. – augusztus 20.) Szerk. Luciano BELLOSI. Milano, Electa, 1990. 125.

²¹ TÁTRAI Vilmos: Pesellino, Francesco di Stefano: Kálvária. In: *Keresztény Múzeum, Esztergom*. Szerk. CSÉFALVAY Pál. Budapest, Corvina, 1993. 229. (99. képleírás).

²² Miklós BOSKOVITS: Attorno al Tondo Cook. Precisazioni sul Beato Angelico su Filippo Lippi ed altri. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 39. 1995. 56, 66. (58. jegyzet).

az ottani Kálvária-jelenet elemzésekor a Santa Croce-predellára már 1445 körüli datálással hivatkozott, az esztergomi töredéket ezzel egykorú műként írta le, de a washingtoni kép készülését az 1440-es évek második felére tette. A Santa Croce-predellán van egy Szent Ferenc stigmatizációját ábrázoló jelenet, és Szent Ferenc alakjának összehasonlításából Boskovits arra következtetett, hogy a washingtoni mű valamivel később készülhetett.²³

Pesellinóról szóló 2008-as doktori disszertációjában Andrea Staderini a mester *œuvre*-jének kronologikus tárgyalását a londoni Royal Collection műtárgyai között őrzött „Mária koronázása Angyali üdvözléssel” témájú festményével (4. kép) kezdte, amelyet a festő legkorábbi fennmaradt műveként határozott meg, és 1440 körüli datálását javasolta.²⁴ Az esztergomi művet sorrendben másodikként tárgyalta, majd megállapította: sajnos nincs nyoma más töredékeknek, amelyek ugyanahhoz az oltárképhez tartoztak volna. A mű számára szintén az 1440 körüli datálást javasolta.²⁵

A Bertinelli-gyűjtemény 2009-es katalógusában Sallay Dóra nem foglalt állást a stílus és a datálás kérdésében.²⁶ 2012-es disszertációjában Nathaniel Silver a londoni National Gallery oltárképeinek tárgyalásakor Pesellino esztergomi *Keresztrefeszítését* csak érintőlegesen, egy lábjegyzetben említette,²⁷ így a tárgyalt mű datálására vonatkozóan Staderini meglátása foglalja el az utolsó helyet a kutatók véleményeinek sorában.

Az 1440 körüli datálással nem tudok egyetérteni, és úgy érzem, a korábbi vélekedések, amelyek a művet a Santa Croce-predellával egykorúnak tartják, szintén pontosításra szorul-



4. kép. Pesellino: Szűz Mária megkoronázása;
Angyali üdvözlés, 85,8x72,2 cm;
London, Royal Collection,

Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2014

²³ BOSKOVITS Miklós: Pesellino: Christ on Cross, Adored by Saint Jerome and Saint Francis. In: *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*. Szerk. Uő–David Alan BROWN et al. Washington, National Gallery–Oxford, University Press, 2003. 570.

²⁴ ANDREA STADERINI: „Gentile, et in compositione di cose piccole eccellente”: Francesco di Stefano, detto il Pesellino (1422–1457). I–II. Tesi di dottorato presso l’Istituto di Studi Umanistici dell’Università degli Studi di Firenze (Dottorato di ricerca „Studi di Antichità, Medioevo, Rinascimento”, Ciclo XX). 2008. I. 155.

²⁵ STADERINI 2008. i. m. 157–158.

²⁶ SALLAY Dóra: *Raffaello Bertinelli és reneszánsz képtára. Egy műgyűjtemény útja Rómától Esztergomig*. Esztergom, Keresztény Múzeum, 2009. 67; bibliográfiája (89. o.) hiányos.

²⁷ NATHANIEL SILVER: *Francesco di Stefano, called Pesellino: the Artistic Identity of a Renaissance Painter*. I–II. London, University College London, 2012. PhD. I. 241. Az idézett szerző nemrégiben egy terjedelmes cikkben elemezte Pesellino kutatástörténetét: NATHANIEL SILVER: Creating a Renaissance Painter: Pesellino, Connoisseurship, and the Romantik. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, Vol. 18, No. 2 (September 2015), 429–467.



5. kép. Pesellino: Mars lovas szekéren; 1447–1448 körül; Venezia, Biblioteca Marciana. Lat. XII, 68 (=4519).
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Biblioteca Nazionale Marciana
Divieto di riproduzione.

nak. Mint említettem, 2003-ban Boskovits Miklós az esztergomi művet a Santa Croce-predellával azonos korú, 1445 körüli műként írta le, de ha összehasonlítjuk például Krisztus alakját az esztergomi és a washingtoni festményen, azt látjuk, hogy az esztergomin Krisztus teste arányosabban proporcionált, míg a washingtoni képen a megfeszített Krisztus karjai aránytalanul hosszúnak tűnnek, ami egyfajta stiláris bizonytalanságot árul el. Az esztergomi töredék Pesellino néhány más művével való összevetése segítséget nyújthat abban, hogy a mű készülési dátumát némi-leg pontosítani tudjuk.

Pietro Toesca egy 1932-es tanulmányában az esztergomi *Keresztrefeszítéssel* is foglalkozott. Nem tért ki ugyan külön a magyarországi mű datálásának kérdésére, de fontos megfigyeléseket tett a mű stílusára vonatkozóan.²⁸ Pesellino 1447–1448 táján készült, Marsot ábrázoló miniatúráján (5. kép) szerinte csak a palást végének hullámzásában érezhető a gótika utóhatása, amit Fra Angelico és Filippo Lippi stílusával ötvözve az esztergomi képen is a festő sajátosságaként figyelhetünk meg.²⁹ Tudtommal később sem tárgyalta senki az esztergomi töredéket közvetlenül a művész miniatúráinak tükrében.³⁰ A Pesellino által illusztrált ókori irodalmi mű felfedezése Poggio Bracciolinihez köthető.³¹ A kezdőlap dekorációját a Fra Angelico-tanítvány Zanobi Strozzi készítette. A megrendelő kérdése nem tisztázott, többen feltételezték, hogy az illusztrációk V. Miklós pápa (Tommaso Parentucelli) számára készültek.³² Mivel maga a pápa is szerepel a miniatúrák

²⁸ Pietro TOESCA: Francesco Pesellino miniatore. *Dedalo*, 12. 1932. 85–91.

²⁹ TOESCA 1932. i. m. 86–88. Toesca egyúttal azt is hangsúlyozta, hogy Vasari korában egy illuminált kódexet sem írtak le olyan körültekintően és aprólékosan, mint ezt a munkát, amely ekkor a velencei Santi Giovanni e Paolo-kolostorban volt, ahová 1490-ben Gioacchino Torriani domonkos rendfőnök vétele nyomán került. Részletes leírása Cosimo Bartolihoz köthető, aki Attavante művének gondolta (uo. 85.). A téves attribúció leginkább azzal magyarázható, hogy a miniatúrák az 1460-as évek előtti humanista szellemű kódexillumináció kirívóan ritka példái.

³⁰ Kivéve a „Pittura di luce” katalógust (lásd 16. jegyzet).

³¹ Annarosa GARZELLI: Le immagini, gli autori, i destinatari. In: *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440–1525. Un primo censimento*. I–II. (Inventari e cataloghi toscani/18) Szerk. Uó. Scandicci (Firenze), Giunta regionale Toscana & La Nuova Italia Editrice, 1985. 21.

³² Antonio MANFREDI: *I codici latini di Niccolò V. Edizione degli inventari e identificazione dei manoscritti*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (Studi e testi 359. – Studi e documenti sulla formazione della Biblioteca Apostolica Vaticana 1.), 1994. 427–428.



6. kép. Pesellino: V. Miklós pápa;
Szentpétervár, Ermitázs, inv. OR-50. © The State
Hermitage Museum, St. Petersburg



7. kép. Pesellino: Silius Italicus;
Szentpétervár, Ermitázs, inv. OR-49. © The State
Hermitage Museum, St. Petersburg

között (6–7. kép),³³ a készülés ideje nem tehető pápává választása, tehát 1447 elé.³⁴ Ha összehasonlítjuk az esztergomi Krisztus mellkasát és Mars felsőtestét (amely Leon Battista Alberti javaslatához³⁵ híven áttetszik ruháján), úgy vélem, szoros stiláris párhuzamot fedezhetünk fel, nem kevésbé Mars fejtípusa és Szent János apostol feje között.

A londoni Royal Collection képét tekintve Staderini az 1440-es dátumot a kép alján látható címer azonosítása nyomán megismerhető történeti adatokkal kapcsolta össze, a kép különös keretezése nem foglalkoztatta. John Shearman 1983-ban már ismertetett néhány fontosabb életrajzi adatot a velencei származású, 1369 és 1445 között élt Antonio Correr bíborossal kapcsolatban, akinek címere a képen ugyan későbbi, de egyértelműen korabeli ráfestés, amit Shearman azzal magyarázott, hogy a művet eredetileg nem kifejezetten a bíboros számára, hanem csak amolyan műhelybeli portékának, „raktárra” festhették.³⁶

³³ Ezek a lapok a szentpétervári Ermitázsba kerültek. (MANFREDI 1994. i. m. 427.)

³⁴ Andrea FRANCI–Melania CECCANTI: Le miniature di Silio Italico e la formazione di Pesellino. *Miniatura*, 5/6. 1993/96 (1996). 83–84.

³⁵ Leon Battista ALBERTI: *A festészetről – Della pittura*, 1436. Ford. HAJNÓCZI Gábor. Budapest, Balassi, 1997. 111. (II. könyv, 36. bekezdés).

³⁶ John SHEARMAN: *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney, Cambridge University Press, 1983. 194–196.



8. kép. Pesellino: I. Szilveszter pápa imádsága életre kelti a bikát, 31×78,5 cm;
Worcester (Massachusetts), Worcester Art Museum, inv. 1916.12

Antonio Correr Vespasiano da Bisticci által írt életútjában azt olvashatjuk, hogy fiatal-korában együtt lett szerzetes Gabriele Condulmerrel, a későbbi IV. Jenő pápával³⁷ és a kor más egyházi hírességeivel, Ludovico Barbóval, Lorenzo Giustinianival, a Velencéhez közeli S. Giorgio in Alga szigeten.³⁸ Püspökségét és későbbi bíborosságát pápa nagybátyjának, Angelo Corrernek köszönhette, aki XII. Gergely néven lett 1406-ban Szent Péter utódja.³⁹ Antonio Correr volt a megrendelője a cenedai dóm Mária koronázását ábrázoló oltárképének, amelyen kis térdelő alakként, püspöki öltözetben látható.⁴⁰ Firenzei látogatása az 1439-es zsinathoz köthető,⁴¹ de tudjuk, hogy IV. Jenő pápa már az 1434 májusában kitört római felkelés miatt kénytelen volt átteni székhelyét Rómából Firenzébe, ahová a bíborosok és a kúria hivatalnokai is követték.⁴² Antonio Correr nevét 1439 novemberében is említik a források az

³⁷ Vespasiano da BISTICCI: Meser Antonio Viniciano, cardinale. In: Uő: *Le Vite*, I–II. Edizione critica con introduzione e commento di Aulo GRECO. Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970–1976. I. 1970. 125–128.

³⁸ Giorgio CRACCO: La fondazione dei Canonici secolari di S. Giorgio in Alga. *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 13. 1959. 71–72.

³⁹ Ludwig VON PASTOR: *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*. Band 1.: *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance bis zur Wahl Pius II (Martin V, Eugen IV, Nikolaus V, Calixtus III)*. Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung, 1901. (3. és 4. többször átdolgozott kiadás). 265. Angelo Correr pápasága első évében püspökké szentelte unokaöccsét. Lásd Giovanni MUSOLINO–Antonio NIERO–Silvio TRAMONTIN: *Santi e beati veneziani. Quaranta profili*. Collana storica dello „Studium Cattolico Veneziano” 6 – Biblioteca agiografica veneziana. Venezia, Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1963. 190–191. (Vespasiano da Bisticci elmondása szerint Antonio püspök a bíborosi címet később csak úgy volt hajlandó elfogadni, ha Gabriele Condulmert is részesítik ebben a méltóságban (MUSOLINO–NIERO–TRAMONTIN 1963. i. m. 125.)

⁴⁰ Sandra MOSCHINI MARCONI: *Opere d'arte dei secoli XIV e XV*. I–III. Gallerie dell'Accademia di Venezia. Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955–1970. I. 1955. 30–31. (28. katalógustétel). Az oltárképet újabban már nem Jacobello del Fiore művének tartják. Lásd Andrea DE MARCHI: „Lorenzo e Giachomo da Venexia”: un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere. *Saggi e Memorie di Storia dell'arte*, 27. 2003–2004. 71–100.

⁴¹ Franz Xaver SEPPELT: *Das Papsttum im Spätmittelalter und der Renaissance von Bonifaz VIII bis zu Klemens VII*. Georg Schwaiger által átdolgozva. München, Kösel Verlag, 1957. 2. kiadás. 286.

⁴² 1436. március 25-én IV. Jenő pápa szentelte fel a kupola elkészülte után a firenzei dómot, ahol néhány évvel később ünnepélyesen kimondták az elszakadt egyházak újraegyesülését. Paolo VITI: Il Concilio del 1439. In: *La primavera del*



9. kép. Pesellino: Jézus születése; Szent Kozma és Damján lefejezése; Padovai Szent Antal csodája; Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890.8355.

© Gabinetto Fotografico del Polo Museale Regionale della Toscana

örményekkel való későbbi egyezkedések kapcsán, amelyek vitagyűléseit a Santa Maria Novella Domonkos-rendi kolostorában tartották.⁴³ Írott források tanúskodnak arról, hogy Antonio Correr firenzei tartózkodása idején belépett Firenzében a Santa Maria della Pietà „Buca” di San Girolamónak nevezett konfraternitásba,⁴⁴ s unokaöccsével együtt értékes kéziratok vásárlásával is foglalkozott.⁴⁵ Bíborosként később is felkérhetett egy firenzei művészt (gondoljunk IV. Jenő pápa megrendeléseire, például Filaretének a régi római Szent Péter-bazilikába készült bronzkapujára,⁴⁶ arra a tényre, hogy eredetileg ő volt az a pápa, aki Fra Angelicót 1445 végén Rómába hívta).⁴⁷ Halála után is rendelhettek a bíboros emlékére egy címerével ellátott oltárképet,⁴⁸ hiszen erkölcsösségét, tudását a firenzei Szent Antonino (Pierozzi) és Enea Silvio Piccolomini (II. Piusz pápa) is dicsérték, kétségkívül humanista körökben mozgott. A megrendelésre vonatkozó konkrét források híján nem indokolt a londoni kép 1440 körüli datálása.

1901-es Pesellino-monográfiájában Werner Weisbach csak a Szent Szilveszter pápa életéből vett jeleneteket ábrázoló predellaképeket hozta összefüggésbe a firenzei zsinat-

Rinascimento. (Kiállítási katalógus: Firenze, Palazzo Strozzi 2013. március 23. – augusztus 18.; Párizs, Louvre 2013. szeptember 26. – 2014. január 6.) Szerk. Beatrice PAOLOZZI STROZZI–Marc BORMAND, Firenze, Mandragora, 2013. 199.

⁴³ Joseph GILL: *The Council of Florence*, Cambridge, University Press, 1959. 307.

⁴⁴ Ludovica SEBREGONDI: *Tre confraternite fiorentine. Santa Maria della Pietà, detta „Buca” di San Giorlamo, San Filippo Benizi, San Francesco Poverino*. Firenze, Salimbeni, 1991. 16. (Magáról a konfraternitásról, amely 1411-től létezett, és egykor a firenzei Via della Sapienziában volt: 3–23.)

⁴⁵ Luca BOSCHETTO: *Società e cultura a Firenze al tempo del Concilio. Eugenio IV. tra curiali, mercanti e umanisti (1434–1443)*. Roma–Firenze, Edizioni di Storia e Letteratura–Dipartimento di Scienze dell’Antichità, Medioevo e Rinascimento e Linguistica dell’Università degli Studi di Firenze (Libri, Carte, Immagini 4.) 2013 (2012). 427–428.

⁴⁶ John Richard SPENCER: Filarete’s Bronze Doors at St. Peter’s. A Cooperative Project with Complications of Chronology and Technique. In: *Collaboration in Italian Renaissance Art*. Szerk. Wendy STEDMAN SHEARD–John T. PAOLETTI, New Haven–London, Yale University Press, 1978. 33–57.

⁴⁷ Gerardo DE SIMONE: Velut alter Appelles. Il decennio romano del Beato Angelico. In: *Beato Angelico. L’alba del Rinascimento*. (Kiállítási katalógus: Roma, Musei Capitolini 2009. április 8. – július 5.) Szerk. Alessandro ZUCCARI–Giovanni MORELLI–Gerardo DE SIMONE. Milano, Skira, 2009. 129.

⁴⁸ Unokaöccse, Gregorio Correr a veronai San Zeno apátjaként 1457-ben rendelt oltárképet Andrea Mantegnától. Stephen J. CAMPBELL: Lo spazio di contemplazione. Mantegna, Gregorio Correr e la pala d’altare di San Zeno. In: *Andrea Mantegna. Impronta del genio*. I–II. Convegno internazionale di studi. Padova, Verona, Mantova – 8, 9, 10 novembre 2006. Szerk. Rodolfo SIGNORINI–Viviana REBONATO–Sara TAMMACCARO. Firenze, Leo S. Olschki, 2010. I. 168. Aldo Onorato kutatásaiból tudjuk, hogy Gregorio Correr indulását, humanista kapcsolatrendszerének kiépítését nagybátyja pártfogásának köszönhette. Lásd Aldo ONORATO (szerk.): *Gregorio Correr. Opere I–II*. Università degli Studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, Centro di Studi Umanistici – direttore Gianvito RESTA. Messina, Editrice Sicania, 1991–1994. (Studi e Testi, 5) I. kötet. 1991. 17.

tal.⁴⁹ A római Palazzo Doria Pamphilj képtárában őrzött két predellakép,⁵⁰ a firenzei Santa Croce-bazilika novíciusok kápolnájába festett predellakép⁵¹ mellett a szakirodalomban legkorábban Pesellinónak attribuíált művek közé tartozik.⁵² A levéltári anyagok, valamint egy név nélkül írt, 1851-ben megjelent katalógus⁵³ is már a Pesellino, illetve „Gesellino” szerzőnevet hozza.⁵⁴ Az a feltételezés, hogy a képek Joseph Fesch bíboros gyűjteményéből származnának,⁵⁵ nem bizonyítható.⁵⁶ Ugyanakkor a festmények sarkában látható, részint a keret által takart számok arra utalnak, hogy egy nagyszámú gyűjteményből valók.⁵⁷ E predellaképek számára mindenképp későbbi datálást kell javasolni, mint a Santa Croce-predellának. Ez abból is jól látható, hogy míg a Worcesterbe került képen (8. kép) a bika esetében nem, a Santa Croce-predella Jézus születését ábrázoló jelenetében (9. kép) a helyes térbeli ábrázolás láthatóan problémát okozott a festőnek.

Alessandro Angelini szerint az I. Szilveszter pápa csodatetteit megjelenítő predellaképek már közelebb vitték Pesellinót Filippo Lippi stílusához,⁵⁸ Boskovits 2003-ban az 1450-es évek eleji datálásukat javasolta,⁵⁹ 2005-ben Laurence Kanter 1453–1455,⁶⁰ Staderini 2008-ban 1447 és 1450 közöttit.⁶¹

⁴⁹ Werner WEISBACH: *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*. Berlin, Cassirer, 1901. 48. „Für einen Papst wie Eugen IV. hätten man kaum einen geeigneteren Gegenstand, als die Geschichte des heiligen Sylvester zu bildlichen Darstellungen wählen können.”

⁵⁰ Eduard A. SAFARIK–Giorgio TORSSELLI: *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*. Előszó Federico ZERI. Roma, Fratelli Palombi, 1982. 17.

⁵¹ A párizsi Louvre két töredéke más művekkel együtt a napóleoni háborúk következtében került francia tulajdonba. Chiara PASQUINELLI: *La soppressione dei conventi in Toscana e le opere d'arte prelevate dai francesi*. *Ricerche storiche*, 37. 2007. 163.

⁵² Joseph A. CROWE–Giovanni B. CAVALCASELLE: *A New History of Painting in Italy from the second to the Sixteenth Century*. I–III. London, John Murray, 1864–1866. II. 1864. 368–369; Ivan LERMOLIEFF (= Giovanni MORELLI): *Kunstkritische Studien über die italienische Malerei*. I–III. Leipzig, Brockhaus, 1890–1893. I. *Die Galerien Borghese und Doria Panfilii in Rom*. 1890. 334.

⁵³ N. N.: *Catalogo dei Quadri esistenti nella Galleria del Principe Doria Pamphilj. Palazzo Doria al Corso n. 305*. Roma, Tipografia di Clemente Puccinelli, 1851. 30–31. (319. és 330. tétel). Ezek a művek az 1840-es években jutottak a család birtokába. Andrea G. DE MARCHI: *L'Annunciazione di Fra Filippo Lippi e altri 'primitivi' Doria-Pamphilj*. In: *Capolavori da scoprire. Colonna, Doria Pamphilj, Pallavicini*. (Kiállítási katalógus: Róma, Palazzo Colonna, 2005. június 2–5.; Róma, Palazzo Doria Pamphilj 2005. június 9–12.; Róma, Palazzo Pallavicini 2005. június 23–26.) Szerk. Giada LEPRI. Milano, Skira, 2005. 109.

⁵⁴ 1850-ből Raymond Henniker-Heaton idézi Anna Jameson *Sacred and Legendary Art* című munkáját, amely Fra Angelico műveként írta le ezeket a képeket. Raymond HENNIKER-HEATON: *A predella by Pesellino*. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 49. 1926. 154.

⁵⁵ VAN MARLE 1928. i. m. 482.

⁵⁶ Ilyen témájú képek nem lelhetők fel a gyűjtemény vonatkozó katalógusában: *Catalogue des tableaux de la galerie de feu S. E. le Cardinal Fesch*. I–III. Rome, 1843–1845. / *Catalogue des tableaux des écoles italiennes et espagnole*. Par George, peintre, Commissaire-Expert du Musée Royal du Louvre. Rome, 1845. Fesch bíboros gyűjteményéről lásd még: Philippe COSTAMAGNA: *Joseph Fesch (Ajaccio, 1763 – Roma, 1839)*. In: *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*. (Kiállítási katalógus: Firenze, Galleria dell'Accademia 2014. június 24. – december 8.) Szerk. Angelo TARTUFERI–Gianluca TORMEN. Firenze, Giunti Editore, 2014. 405–408 (további irodalommal).

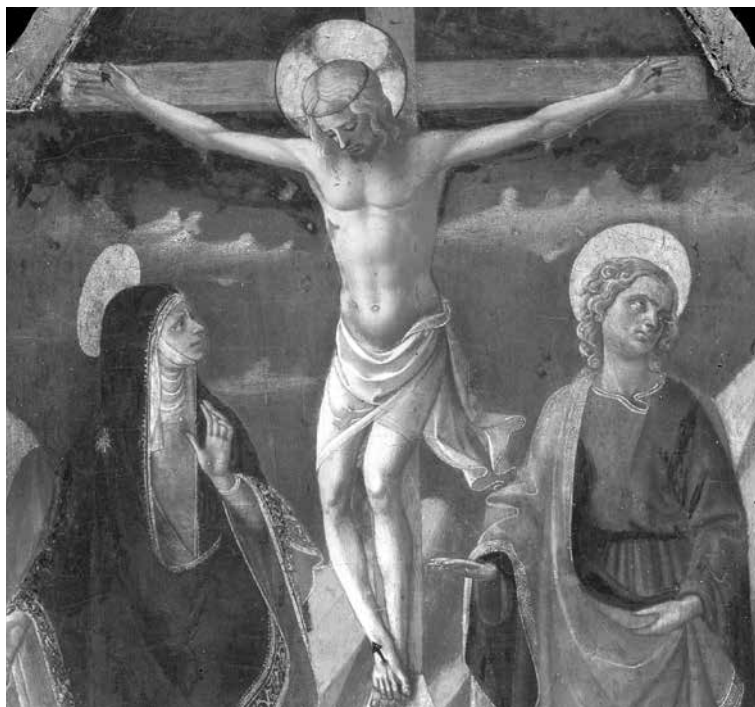
⁵⁷ Andrea G. De Marchi kutatásai szerint a római Palazzo Doria Pamphilj Pesellino-képeit Vito Eneitől vásárolták 1847-ben, Masaccio művészmeghatározással. Ez nem zárja ki, hogy közvetett módon Fesch bíboros gyűjteményéből származhatnának. V. Filippo Andrea Doria Pamphilj herceg ezekben az években különböző személyektől, Tommaso Minardi tanácsait követve, vásárolt festményeket. Andrea G. DE MARCHI: *Revelations. Discoveries and Rediscoveries in Italian Primitive Art*. Roma–Firenze, Antichità Alberto di Castro–Centro Di, 2013. 118, 160. (122. jegyzet).

⁵⁸ ANGELINI 1990. i. m. 125.

⁵⁹ BOSKOVITS 2003. i. m. 569.

⁶⁰ Laurence KANTER: *Pesellino: A Miracle of Saint Sylvester*. In: *Fra Angelico* (Kiállítási katalógus: New York, The Metropolitan Museum of Art 2005. október 26. – 2006. január 29.). Szerk. Uó–Pia PALLADIO et al. New Haven–London, Yale University Press, 2005. 284–287.

⁶¹ STADERINI 2008. i. m. 202.



10. kép. Pesellino: Krisztus a kereszten Szűz Máriával és Szent János Evangélistával (részlet az 1. képről)



11. kép. Pesellino: I. Szilveszter pápa imádsága életre kelti a bikát (részlet a 8. képről)

Martin Davies utalt arra is, hogy a Worcesterbe került festmény bal oldalán elhelyezett trónon ülő uralkodó kalapja a ferrara-firenzei zsinaton részt vevő VIII.

Palaiologosz János leginkább Pisanello éremportréjáról ismert kalapját idézheti,⁶² de az ilyen jellegű azonosításokba korabeli műveket illetően nem nehéz belebotlani.⁶³ Konstantin császár Szent Szilveszter pápa általi megtérítése visszatérően a pápaság magasztalására szolgáló téma volt a középkori művészetben,⁶⁴ ezért valóban felmerülhet a zsinati eseményekkel, egy szoros értelemben vett egyházi megrendeléssel való összefüggés,⁶⁵ de e művek számára az 1440 körüli datálás elfogadhatatlan lenne. Főleg az alakok testtartása a ruhák redővetése és díszítésének tekintetében az esztergomi művet (10. kép) ezekkel a predellaképekkel (11. kép) is szoros kapcsolat fűzi össze. Ha pedig a három egybetartozó kép hosszúságát összeadjuk, nyilvánvaló-

⁶² Martin DAVIES: Pesellino: A Miracle of S. Silvester. In: *European Paintings of the Collection of the Worcester Art Museum*. I–II. Szerk. Worcester Art Museum. Worcester, Worcester Art Museum in collab. with The University of Massachusetts Press, 1974. I. 420.

⁶³ Lásd például a Fiorenzo di Lorenzónak attribuíált, Szent Bernát csodáját ábrázoló képet a perugiai Pinacoteca Vannucciban. Reprodukálva: Luca D'ASCIA: Bessarione al Concilio di Firenze: umanesimo ed ecumenismo. In: *Bessarione e l'Umanesimo* (Kiállítási katalógus: Biblioteca Nazionale Marciana, 1994. április 27. – május 31.) Szerk. Gianfranco FIACCADORI. Napoli, Vivarium, 1994. 67–77.

⁶⁴ Enrica NERI LUSANNA: Maso di Banco e la Cappella Bardi di San Silvestro. In: *Maso di Banco, la cappella di San Silvestro*, Szerk. Cristina ACIDINI LUCHINAT–Enrica NERI LUSANNA. Milano, Electa, 1998, 18–21.

⁶⁵ A műtárgyak valamikori közös provenienciájára vonatkozóan eddig annyit sikerült kiderítenem, hogy William Young Ottley gyűjteményéből kerültek képek Lord Northesk tulajdonába, ahonnan a worcesteri kép származik. Vö. E. K. WATERHOUSE: Some Notes of William Young Ottley's Collection of Italian Primitives. In: *Italian Studies Presented to E. R. Vincent on his Retirement from the Chair of Italian at Cambridge*. Szerk. Charles Peter BRAND. Cambridge, Heffer, 1962. 275. A Worcesteri Múzeum 1916-ban egy jelentős amerikai műértő, Robert Langton Douglas közreműködésével vette ezt a darabot, akinek szintén volt kapcsolata Ottley örökösivel. A Fogg Art Museum baráti köre szintén az ő segítségével vásárolta meg 1916-ban Pesellino Dávid király házának építését ábrázoló festményét. Lásd Denys SUTTON: Robert Langton Douglas. III. *Apollo*, 109. 1979. 208, 432, 436. (képek: 434.)

vá válik, hogy egy 194–195 cm szélességű oltárképpel kell számolnunk. Ez nagyságában már megfelel egy olyan típusú oltár predellaméretének, amelyhez az esztergomi töredéknek tartoznia kellett.⁶⁶ Hasonlóképp szoros stiláris kapcsolat mutatható ki az említett predellaképek (12. kép) és a londoni Mária koronázása (13. kép) között. A londoni kép széleit részben sajnos egy 1976 és 1996 között applikált védőkeret fedi, gátolva tanulmányozását, a tábla eredeti méretének megállapítását.⁶⁷ Shearman azt a megfigyelést közölte a keretről, hogy „eredeti”, kivéve az alsó részt és a jobb és bal oldal alsó, 26 centiméteres területét,⁶⁸ így feltételezhetjük, hogy a képtábla alul valamivel hosszabb lehetett, és a címer teljes egészében volt látható.⁶⁹ A keretezés eredetiségét illetően több ponton kétségeim vannak.⁷⁰ Az eléggé megviselt műtárgyon az alakok arca láthatóan átfestés eredménye, a csillagos hátteret is átfestették, de valószínűnek tartom, hogy Pesellinónak ugyanahhoz a stílusfázisához tartoztak, mint az esztergomi mű. Figyeljük meg Krisztus arctípusát, keresztnimbuszát és némely alak furcsa oldalra nézését.

A fentebbi stiláris elemzés alapján az esztergomi töredék számára az 1447–1448 körüli datálás tűnik elfogadhatónak. Nem tudok tehát egyetérteni Staderini azon vélekedésével, hogy a londoni Mária koronázása és az esztergomi oltárromzat 1440 körüli datálással megelőzné a Santa Croce-bazilika novíciusok kápolnájába készült predellaképeket. Ha az esztergomi töredéken Szent János apostol arcát (14. kép) tanulmányozzuk, jól láthatjuk, hogy egy fejlett arctípussal van dolgunk, amely Pesellinónak az 1450-es évek legelején rögzíthető stílusától sem annyira távoli, mint a Santa Croce-predelláétól. Így máris felmerül a kérdés, hogy miként magyarázhatunk egy ilyen késő gótikus formát az 1440-es évek végén? Hiszen – ahogy erre már többen is utaltak – formáját tekintve a mű azokhoz a késő gótikus firenzei oltárromzatokhoz tartozott, amelyeknek szokványos ikonográfiáját a *Keresztrefeszítés és az Angyali üdvözlés* határozta meg. Az ilyen jellegű oromzattal ellátott oltárképek bal csúcán az Angyali üd-

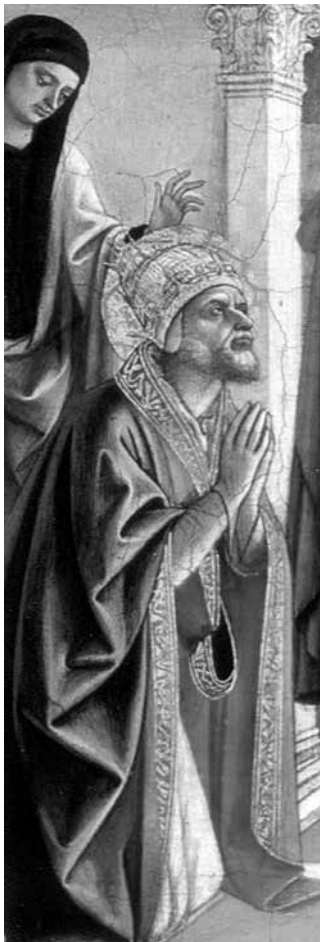
⁶⁶ Laurence Kanter felvetése, miszerint Pesellino római és worcesteri predellaképeit a szentpétervári Ermitázs két hasonló témájú, ám egy másik festőtől származó táblaképével lehetne összefüggésbe hozni, a töredékek méretei miatt kizárható. A Palazzo Doria Pamphilj két képe 58, illetve 58,5 cm széles, míg a középrész oldalsó táblájának javasolt, Nagy Konstantin császár megkeresztelkedését ábrázoló kép jelentősen szélesebb (KANTER 2005. i. m. 286–287, további irodalommal).

⁶⁷ Ha önálló négyszögletes táblaképnek tűnik is, belső csúcsíves keretezésére nehezen találunk korabeli példát. Köztudott, hogy 1430 táján az oltárképek keretezése megváltozott. Az egyesített képmező lehetővé tette, hogy a keretet csak a festés befejezése után rögzítsék. A befoglalt képek viszonylagos technikai függetlensége miatt a keretezési terveket a festés ideje alatt is módosítani lehetett. Christa GARDNER VON TEUFFEL: Lorenzo Monaco, Filippo Lippi and Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45. 1982. 1, 15. A predellaképek esetében korábban is az az eljárás volt érvényben, hogy a kész képeket csak az oltárkép felállítása során helyezték bele a szerkezetbe. (Christoph MERZENICH: *Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Untersuchung zu Konstruktion, Material und Rahmenform*. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2001. 55.)

⁶⁸ SHEARMAN 1984. i. m. 194.

⁶⁹ 2015 júniusában alkalmam volt személyesen is szemügyre venni a festményt a Royal Collection windsori restaurátor műhelyében. Ezúton is szeretnék köszönetet mondani a londoni királyi gyűjtemény vezetőjének, dr. Lucy Whitakernek, dr. Nicola Christie és dr. Al Brewer restaurátoroknak a műtárgy megtekintéséért.

⁷⁰ Az idézett gyűjteményi katalógus szerint a műtárgyat William Young Ottley feltehetőleg 1791 és 1798 között vásárolta Itáliában, Albert herceg pedig 1846-ban vette meg Warner Ottleytól (SHEARMAN 1984. i. m. 194.) William Young Ottley itáliai utazásainak idejéből nincs adatunk a műről. Vö. Hugh BRIGSTOCKE: William Young Ottley in Italy. In: *John Flaxman and William Young Ottley in Italy*. Szerk. Uő–Eckart MARCHAND–E. A. WRIGHT. London, Walpole Society, Vol. 72. 2010. 341–370. Ugyanakkor a londoni National Gallery több, Ottley gyűjteményéből származó műtárgya esetében tudni lehet, hogy csak a keretezés legbelső része eredeti. Vö. Dillian GORDON: *The Italian Paintings before 1400* (National Gallery Catalogues). London, National Gallery Company, Yale University Press, 2011. 430–434. A Royal Collection Mária koronázásáról nem készült még ilyen beható technikai elemzés.



12. kép. Pesellino: I. Szilveszter pápa imádsága életre kelti a bikát (részlet a 8. képről)



13. kép. Pesellino: Szűz Mária megkoronázása (részlet a 4. képről)

vözlet hírnöke, Gábrriel arkangyal foglalt helyet, a középsőn a *Keresztrefeszítés*, a jobb oldalin pedig Szűz Mária („*Ecce ancilla Domini*”). Az Angyali üdvözlés jelenetéhez tartozó angyal és a hírt fogadó Mária tehát általában külön képtáblán kaptak helyet, miközben a központi oromzati részen a Kálvária jelene volt látható. Számos művet idézhetnénk a késő trecento korból Mariotto di Nardótól⁷¹ és kortársaitól, de ezek a kirívóan gótikus formák az 1430-as években már eltűnően voltak. A *pala quadra* típusú oltárképekről pedig – néhány átmeneti formát leszámítva – ez a dekoráció teljesen hiányzik, az 1420–1430-as évekre vonatkozóan is inkább másodrangú mestereknél találunk még példákat.⁷² Tudjuk viszont, hogy Pesellino nagyapja, Giuliano d’Arrigo (Pesello) 1430-ban Giovanni di Francesco Toscani halála után befejezte egyik művét,⁷³ és ez a tény sokat elárul arról, hogy Fra Angelico és Filippo Lippi befolyása mellett (akiktől nem ismerünk ilyen oltárromzatokat) milyen környezet volt meghatározó a festő számára. Dokumentu-

mok szólnak arról, hogy Pesellino 1447-ben is ebben a műhelyben dolgozott.⁷⁴ Az esztergomi kép esetében feltűnő módon már nem az arany háttérrel alkalmazta, pedig van olyan későbbre

⁷¹ Andrea STADERINI: Mariotto di Nardo, Madonna col Bambino in trono, e santi Lorenzo, un evangelista [a sinistra], Giacomo maggiore, e Sebastiano [a destra]; Annuncio a Gioacchino, Nascita della Vergine, Dormitio Virginis, Presentazione della Vergine al Tempio, Sposalizio della Vergine (predella); Angelo annunciante, Crocifissione, Vergine Annunciata (cuspidi); inv. 1890 nn. 8612; 3260, 3258; 8613; c. 1391, Tavola cm 323×269. In: *Il tardo Trecento. Dalla tradizione orcagnesca agli esordi del Gotico Internazionale*. (Cataloghi della Galleria dell’Accademia di Firenze / Dipinti vol. II) Szerk. Miklós BOSKOVITS–Daniela PARENTI. Firenze, Giunti, 2010. 108–114.

⁷² Például Bicci di Lorenzótól a madridi Thyssen-Bornemisza-gyűjteményben. Lásd BOSKOVITS Miklós (Serena PADOVANI-val): *Early Italian Painting 1290–1470. The Thyssen-Bornemisza Collection*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1990. 42–47.

⁷³ Luciano BELLOSI: Il «Maestro della Crocifissione Griggs»: Giovanni Toscani. (Eredetileg: *Paragone. Arte*, 17. 1966. 44–58.) In: Uó: *Come un prato fiorito. Studi sull’arte tardogotica*. Milano, Editoriale Jaca Book, 2000. 136. Ettől a festőtől szintén fennmaradt ilyen jellegű oltárromzat. Lásd Lorenzo SBARAGLIO: Giovanni di Francesco Toscani (1371/1372–1430): Polittico Ardinghelli. In: *Gentile da Fabriano e l’altro Rinascimento* (Kiállítási katalógus: Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 2006. április 21. – július 23.). Szerk. Laura LAUREATI–Lorenza MOCHI ONORI. Milano, Electa, 2006. 276–283.

⁷⁴ BOSKOVITS 2003. i. m. 568; Cécile MAISONNEUVE: *Florence au XV^e siècle. Un quartier et ses peintres*. Paris, CTHS–Institut National d’Histoire de l’Art, 2012. (L’art & l’essai, 11.) 258.



14. kép. Pesellino:
Krisztus a kereszten
Szűz Máriával
és Szent János
Evangélistával
(részlet az 1. képről)



15. kép. Pesellino: Kerubfej; Firenze,
Galleria degli Uffizi,
inv. Depositi S. Croce, n. 7.
© Ufficio Permessi
del Polo Museale Fiorentino
Su concessione del Ministero dei Beni
e delle Attività Culturali e del Turismo.
Divieto di riproduzione

datálható műve (New York, Metropolitan Museum of Art, ltsz. 50.145.30), amely stílusában inkább az esztergomi Madonna-képhez⁷⁵ áll közel, de arany háttérrel készült, az alakok pontos térbeli megformálását nézve pedig még inkább a művész tehetségét dicséri.⁷⁶

Giotto badiabeli poliptichonjának 15. századi kiegészítéseként készült kerubfejek (15. kép) Ugo Procacci kutatásai nyomán a Pesello-műhely 1451 körüli stílusát dokumentálják.⁷⁷ Az ismertetett analógiák nyomán az esztergomi Keresztrefeszítés számára főként a miniatúrákkal való stílárkapcsolat miatt az 1447–1448 körüli datálást tartom elfogadhatónak, ahogyan a vele szoros stílár összefüggésben álló római és worcesteri predellaképek és a londoni Mária koronázása számára is.

Margit Sonnevend

The central pinnacle of a dismembered altarpiece by Pesellino in the Christian Museum of Esztergom

Pesellino's *Crucifixion* (inv. n. 55.184) was considered one of the earliest works of the painter until now, only an article published in 1932 by Pietro Toesca revealed a close stylistic relationship with the miniatures made by Pesellino around the years 1447—1448. Comparisons with other works of the painter, like the predella panels in Rome and Worcester, show strong similarities in the way of modelling the heads, the draperies, the gestures and the physiognomy of the figures, which permit to confirm a dating in the late 1440s. A final collation with a cherub face from Giotto's Badia Polyptych can make it evident that the head of St. John the Evangelist on the pinnacle in Esztergom has a fairly individual style and a very sophisticated expression.

⁷⁵ SONNEVEND Margit: Pesellino esztergomi Madonnája. Adalékok egy népszerű kompozíció eredetéhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 60. 2011. 63–72.

⁷⁶ Carmen BAMBACH: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300–1600*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999. 235.

⁷⁷ Ugo PROCACCI: Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori del corso degli Adimari nel XV secolo. *Rivista d'arte*, vol. XXXV. (serie terza, vol X.) 1960. 4. (Ebből a forrásközleményből tudjuk, hogy Pesellino 1447-ben is kimutatható ebben a műhelyben.) 2003-ban Boskovits Miklós attribuíta először Pesellinónak a Giotto Badia-poliptichonján látható kerubfejeket. Vö. BOSKOVITS 2003. i. m. 570, 572–573, n. 11. Ezt az attribúciót Andrea Staderini is elfogadta (STADERINI 2008. i. m. l. 215); Később további stílár analógiákkal támasztotta alá: Andrea STADERINI: Pesellino (Firenze 1422 circa – 1457), attribuiti: Due cherubini, parte della riquadratura del Polittico di Badia di Giotto. 1451–1453. In: *Beato Angelico a Pontassieve. Dipinti e sculture del Rinascimento fiorentino* (Kiállítási katalógus: Pontassieve, Palazzo Municipale, Sala delle Colonne, 2010. február 28. – június 27.) Szerk. Ada LABRIOLA. La Città degli Uffizi. Collana di mostre diretta da Antonio NATALI. 3. Firenze, Mandragora, 2010. 158–162. (15. katalógustétel); Angelo TARTUFERI: L'opera. In: *Giotto. Il restauro del Polittico di Badia*. Szerk. Uő. Firenze, Mandragora, 2012. 54–56.

Fehér Ildikó

Falképek Paolo Lunghi műkereskedéséből

A Szépművészeti Múzeum

*Madonna a gyermekkel és Vir dolorum festményei*¹

1860-ban Foligno város vezetősége felállított egy műemlékvédelmi bizottságot, amelynek az volt a feladata, hogy felügyelje a város és környéke épületein a falképlelválasztásokat, ugyanakkor kötelezővé tették a már leválasztásra került művek bemutatását a nyilvánosság számára. Az ilyen és ehhez hasonló szabályozások ellenére a következő évtizedekben Folignóban és környékén többször kerültek a helyi műkereskedők boltjaiba Umbria középkori templomainak falkép-dekorációiból.² Valójában csak 1909-ben született meg az első átfogó törvény, amely államilag szabályozta Olaszország műkincseinek külföldre szállítási feltételeit.³ Az ezt megelőző évtizedekben virágzó műkereskedelemnek sem a hivatalok, sem a múzeumok igazgatói nem tudtak határt szabni, és máig felbecsülhetetlen értékű műkincs került ki Umbriából ellenőrzés nélkül.

A perugiai Mariano Rocchi (1855–1943) volt az egyik legaktívabb résztvevője ennek a folyamatnak, kiterjedt műkereskedői tevékenységét Chiara Silvestrini néhány évvel ezelőtt megjelent kötetéből ismerjük.⁴ Paolo Lunghi (1841–1908) viszont egy kevésbé ismert kereskedője a korszaknak, bár boltját kiváló helyen, Assisiben, a Piazza Superiore di San Francesco és a via Principe di Napoli (ma: via San Francesco) sarkán nyitotta meg. Mivel a műtárgyak megszerzése és eladása Lunghi számára – úgy tűnik – bizonytalan megélhetési forrásnak számított, más jellegű művészeti tevékenységet is végzett: az utókor elsősorban fotográfusként ismeri: ő készített először felvételeket

Fehér Ildikó, PhD
művészettörténész, egyetemi docens,
Magyar Képzőművészeti Egyetem
Művészettörténet Tanszék
Kutatási területe:
14–16. századi itáliai falképfestészet,
magyar művészönarcképek
a Galleria degli Uffizi gyűjteményében
E-mail: fildiko@mke.hu

Ildikó Fehér PhD
art historian, associate professor,
Hungarian University of Fine Arts
Areas of research:
14th to 16th century Italian wall paintings
Hungarian self-portraits in the collection
of the Galleria degli Uffizi, Florence
E-mail: fildiko@mke.hu

¹ Jelen írás újabb adatokkal frissített és kiegészített részlete annak a hosszabb tanulmánynak, mely Boskovits Miklós professzor lektorálásával jelent meg 2011-ben angol nyelven: Three 15th century Murals from the area of Foligno in Budapest. *Arte Cristiana*, XCIX. 865. 2011. 27–280.

² Umbria és Perugia szabályozatlan műkereskedelmi viszonyairól a 19. század második felében: Elvio LUNGI: *Una ricerca di storia dell'arte nel contado di Porta San Pietro*. https://www.academia.edu/8095269/Una_ricerca_di_storia_dellarte_nel_contado_di_Porta_San_Pietro (letöltés ideje: 2015. 07. 26.); Chiara SILVESTRINI: La ricerca di una normativa unica per la tutela dei beni artistici italiani. Il travaglio postunitario. In: *Mariano Rocchi antiquario, Il commercio d'arte sull'asse Perugia-Roma tra Ottocento e Novecento*. Szerk. Uő. Perugia, EFFE, 2008. 30–34.

³ Luigi PAPPAGLIOLO: L'organizzazione amministrativa dal 1860 ad oggi. In: *Codice delle antichità e degli oggetti di arte. Raccolta di leggi, decreti, regolamenti, circolari relativi alla conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e di arte con richiami alla giurisprudenza e ai precedenti storici e legislativi*. I. Szerk. Uő. Roma, E. Loescher & Co., 1913. 209–222.

⁴ SILVESTRINI 2008. i. m. (2. jegyzet).

Assisiról és Assisi műemlékeiről evvel a viszonylag új technológiával.⁵ Ugyanakkor festett és rajzolt is, amit például az Accademia Propeziana del Subasio tulajdonában fennmaradt egyik grafikája tanúsít.⁶

Falképekkel szorosabban akkor kerülhetett először kapcsolatba, amikor fotósorozatokat készített a Leon Battista Cavalcaselle és műhelye által ezekben az években konzervált assisi San Francesco-templom falképeiről. Nem tudjuk, hogy ő maga beletanult-e a falképkonzerválás mesterségébe, mindenesetre monográfusa, Marco Mozzo publikálta azt a Cavalcaselléhez és az olasz minisztériumhoz 1877-ben címzett levelet, melyben felvételét kérte a Giotto-falképeken dolgozó konzervátorok közé.⁷ A San Francesco-templom állványain dolgozó fotográfus műkereskedésében Pulszky Károly az 1890-es években többször is megfordult: falképeket és szobrokat vásárolt az Országos Képtár számára. Pulszky ekkor már évtizedekre visszamenőleg nagyon jól ismerte az olasz műpiacot. Firenzében például ugyanazokkal a műkereskedőkkel, Emilio Costantinivel, Achile Glisentivel és Elia Volpival állt kapcsolatban, akiktől ezekben az években Bernard Berenson, Wilhelm von Bode, Herbert Percy Horne, Isabella Stewart Gardner és Stefano Bardini is vásároltak. Umbriában Mariano Rocchitól és Paolo Lunghitól való vásárlásainak emlékét a műveken kívül a Szépművészeti Múzeum Archívumában és az Archivio Storico Soprintendenza dell'Umbriában őrzött levelek, számlák tanúsítják.

Az utókor számára kiemelt jelentőségűek ezek a dokumentumok, mivel Paolo Lunghi és Mariano Rocchi számláin is találunk elvettve avval kapcsolatos kereskedői megjegyzéseket, hogy korábban honnan került a műkereskedő üzletébe a Pulszkynak eladott egy-egy tétel. Természetesen kritikusan kell bánnunk ezekkel a kutatás számára új információkkal, és több szempontból is meg kell vizsgálnunk a hitelességüket, ugyanakkor mérlegelnünk kell azt is, hogy a legtöbb esetben ezek a számlák jelenleg a falképek eredetére vonatkozó egyetlen írott dokumentumaink.

Paolo Lunghi például az 1895. július 26-án kiállított, jelenleg a múzeum archívumában őrzött számlájára két freskó mellé az alábbi megjegyzést fűzte: „Nota degli oggetti acquistati per il museo di Budapest dal Sig. Carlo De Pulszky / N. 1. Madonna di Trevi – L 800 / 2. Ecce Homo Trevi – L 200 [...]”⁸ A képek Budapestre érkezésének idején készült jegyzőkönyvből egyértelműen kiderül, hogy ez a két falkép pár hónappal később 1296-os és 1297-es leltári számon került bejegyzésre a Szépművészeti Múzeum leltárkönyvébe: a *Szarkofágban álló Krisztus*, valamint a *Trónoló Madonna a gyermekkel*.⁹ A műkereskedő szerinti származási helyet, Trevi nevét 1967-ben Pigler Andor ugyan közölte, azonban senki sem vizsgálta meg ennek az adatnak a hitelességét.¹⁰ Több mint százöt évvel a vásárlás után tehát érdemes végiggondolnunk, hogy ez a két hányatott sorsú – feltehetően a leválasztás és a szállítás során –, igen sokat sérült falkép mennyire illik bele Umbria festészettörténetébe, valóban részét képezik-e a Foligno, Trevi környéki 15. századi festészeti kultúrának.

⁵ Paolo Lunghi műkereskedői és fotográfusi tevékenységéről: Marco Mozzo: Storia della fotografia ad Assisi: Immagini e protagonisti tra Otto e Novecento. In: *Atti Accademia Propeziana del Subasio* (Assisi), VII. 10. 2005. 235–285; Diego MORMORIO–Enzo Eric TOCCACELI: *Immagini e fotografia dell'Umbria 1855–1945*. Roma, Edizioni Oberon, 1984. 204.

⁶ *Raccolte Comunali di Assisi, Disegni 2*. Szerk. Giovanna SAPORI. Perugia, Electa, 2005. 273.

⁷ Mozzo 2005. i. m. 283.

⁸ Szépművészeti Múzeum, Irattár, Paolo Lunghi számlája, 1895. július 26., 89. sz.

⁹ *Ecce Homo*, ltsz. 1297; 73×45 cm; *Madonna a gyermekkel*, ltsz. 1296; 204×130 cm.

¹⁰ Andor PIGLER: *Katalog der Galerie Alter Meister*. Budapest, Akadémiai, 1967. 40, 717. A Szépművészeti Múzeum későbbi publikációi mindössze megismételték Pigler közlését: *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*. Szerk. TÁTRAI Vilmos. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1991. 4; TÁTRAI Vilmos: Umbriai mester, Krisztus a kőkoporsóban állva. In: *Verrocchio Krisztusa / Verrocchio's Christ*. Kiállítási katalógus. Szerk. JÉKELY Zsombor. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2003. 82.



1. kép. Bartolomeo da Miranda: Trónoló Madonna a gyermekkel, 1449, leválasztott falkép, 204×130 cm; Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 1296

A *Trónoló Madonna* freskó (1. kép) ritka kivételt jelent a múzeum freskógyűjteményében, ugyanis jelzett: a festő neve a trónus vörös színű lábazatán szerepel, ma már igen töredékes állapotban: Bartolomeo da Miranda.¹¹ Az évszám azonban ma is jól látszik a kép alsó, sárga színű keretező sávján: 1449.¹² Az egykor fakeretre rögzített hálóra gipszes masszába átültetett falkép nyilvánvalóan sokat szenvedhetett a falról való leválasztáskor, ami leginkább a kép széleinél látszik. Igen valószínűnek tűnik, hogy ezt a több mint két méter magas festményt nem egyben, hanem három, azonos szélességű darabban választották le a falról, amit a felületet három részre tagoló vízszintes sávok tanúsítanak.¹³

Bartolomeo da Miranda a 15. század második negyedében Umbria déli területein és Toscanában kimutatható festő volt, akinek tevékenységét elsősorban szignált művein keresztül ismerjük.¹⁴ A festészetet apja műhelyében tanulta, aki 1369-ben Agnolo és Giovanni Gaddival együtt dolgozott a Vatikánban V. Orbán pápa számára. Bartolomeo da Miranda nevével kapcsolatban a korai irodalomban némi bizonytalanság is előfordult. A félreértések kezdetben abból adódtak, hogy 1872-ben, amikor Mariano Guardabassi először közölte a Treviben lévő Santa Maria di Pietrarossa-templom falán lévő szignált és datált falképek feliratait, akkor a festő nevét, tévesen, két különböző formában írta át: 'Bartolomeus de Merenda' és 'Bartolomé de Mutagna'.¹⁵ 1923-ban Umberto Gnoli javította ki ezt a korábbi tévedést, felismerve, hogy a festmények egyetlen kéz munkái, ugyanakkor ő volt az, aki elsőként sorolta fel a Budapesten őrzött *Trónoló Madonna* freskót Bartolomeo da Miranda képei között.¹⁶ A festő működésével kapcsolatban első, 1437-ből származó ismert írott dokumentumot Filippo Todini publikálta.¹⁷ Ez egy kifizetést igazoló számla, amely egy Lello da Velletrivel közösen festett, mára már elveszett oltárkép elkészítését igazolja. Todini szerint a munkáért kapott 75 arany forint és a dokumentumban szereplő „eccellentissimus magistrum Bartholomeum magistri Do(mi)nici de Miranda” megnevezés egyértelműen arra utalnak, hogy a festő az 1437 körüli években már komoly tekintélyt és megbecsülést vívott ki magának a kortársai körében.¹⁸

Ezek alapján feltételezhetjük, hogy a budapesti, 1449-es évszámot viselő falkép már a művész érett festői korszakában keletkezhetett. A képen az egyszerű trónuson, félkörívesen záródó fülkében ülő Madonnát erős frontalitás jellemzi. A gyermek Jézust jobb kezében tartja, aki kezét áldásra emelve anyjára tekint. A festmény kompozíciója, stílusa, a megfestés módja nagyfokú hasonlóságot mutat a festőnek ugyanebben az évben készült, szintén jelzett, Treviben készült munkáival. Tanulságos összevetni a budapesti képet például a korábban em-

¹¹ A freskón olvasható aláírást PIGLER Andor közölte először, 1967. i. m. (10. jegyzet) 40.

¹² PEREGRINY János 1914-ben közölte először az évszámot: „p. suo manu 1449”. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum állagai. III. rész. Új szerzemények.* 1. füzet, Budapest, 1914. 675.

¹³ A falkép a leválasztás óta eltelt időben jelentősebb konzerválási beavatkozásokon nem esett át.

¹⁴ FILIPPO TODINI: *La pittura Umbra dal Duecento al primo Cinquecento.* I. Milano, Longanesi, 1989. 26; FILIPPO TODINI: Lello da Velletri e il vero Bartolomeo da Miranda. *Studi di Storia dell'Arte*, 2. 1991. 51–84. A festőre vonatkozó korábbi irodalommal.

¹⁵ MARIANO GUARDABASSI: *Indice-Guida dei monumenti Pagani e Cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella Provincia dell'Umbria.* Perugia, 1872. 349–350. A festő nevének téves átíratát átvette, és újból így közölte: Giuseppe ANGELINI ROTA: *Spoletto e il suo territorio.* Spoleto, Panetto & Petrelli, 1920. 165.

¹⁶ UMBERTO GNOLI: *Pittori e miniatori nell'Umbria.* Spoleto, Argentieri, 1923. 52, 349. Gnoli attribúcióját négy évvel később Raimond VAN MARLE nem vette át, és a 15. századi umbriai művek között sorolta fel a budapesti Madonnát: *The Development of the Italian Schools of Painting.* VIII. The Hague, 1927. 385–386. A festőről szóló első önálló tanulmányt Bruno TOSCANO írta 1984-ban, amelyben a budapesti freskó fotóját is közölte: Bartolomeo da Miranda. In: *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri.* I. Milano, Electa, 1984. 93–111.

¹⁷ TODINI 1991. i. m. (14. jegyzet) 51–84; TODINI 1989. i. m. (14. jegyzet) 26.

¹⁸ TODINI 1991. i. m. (14. jegyzet) 51.



2. kép. Trevis, Santa Maria di Pietrarossa-templom. A szerző felvétele

lített Santa Maria di Pietrarossa-templom külső, déli falán található öt azonos kompozícióban megfestett, kissé monotonnak tűnő *Trónoló Madonnákkal* (3. kép), melyek közül a középső, a *Kalászos Madonna* szintén jelzett műve a festőnek. Az azonos kompozíción kívül a festmény részletei, a figura kialakítása, arányai, az arc és a kezek megfestése is azonos festői felfogás szerint készültek. A szoros stíluskapcsolatok és a monumentális hatás ellenére azonban a képek méretbeli különbözőségei jelzik, hogy különböző elhelyezésre készültek.¹⁹ A Santa Maria di Pietrarossa-templom (2. kép) egy olyan, a középkor folyamán több átépítésen átesett háromhajós épület, amelyet a hagyomány Umbria egyik legrégebbi templomépületének tart, és amely egy olyan ősi kultusz helyére épült, melynek létezéséről már idősebb Plinius is megemlékezett.²⁰ A kora középkorban itt kialakult intenzív Mária-kultusz emlékét őrzi az a különböző festési periódushoz tartozó több mint kilencven darab, Máriát ábrázoló falkép, melyeket a templom oldalfalain, a pilasztereken, a szentély falán különböző rétegekben láthatunk. Ezek közül ötven Máriát a gyermekkel jeleníti meg. A festmények nagy része a 15. század közepén a Bartolomeo da Miranda és Federico Zeri által megalkotott Maestro di Eggi műhelyének stílusát viseli magán.²¹ Bartolomeo da Miranda aláírását a mellékhajó falán egy *Angyali üdvözlés*

¹⁹ A Santa Maria di Pietrarossa-templom déli oldalfalán lévő öt Madonna-kép egységesen 183 cm magas, szélességük egyenként 104 cm, a budapesti *Trónoló Mária* méretei ennél valamivel nagyobbak: 204×130 cm.

²⁰ Giuseppe GUERRINI: Le fonti storiche e documentarie sulla chiesa di S. Maria di Pietrarossa. *Bolletino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*. LXXXVII. 1990. 34–63; Aurelio BONACA: *Trevi nella natura, nella storia, nell'arte*. Terni, [é. n.] 12.

²¹ Federico ZERI: Tre argomenti umbri. *Bolletino d'Arte*, XLVIII. 1963. 29–45; *Da Spoleto a Trevi lungo la Flaminia*. Szerk. Silvestro NESSI–Sandro CECCARONI, Spoleto, Panetto & Petrelli, 1979. 155–163; Roberto QUIRINO: Gli affreschi di S. Maria di Pietrarossa. *Bolletino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*. LXXXVII. 1990. 93–103. A téma korábbi irodalmával.

alsó széle is őrzi. Közvetlenül alatta, valamivel kisebb méretben, a mester megfestette kétszer is ugyanezt a merev, azonos arányok és kompozíció szerint kialakított Trónoló Madonnát a gyermekkel, amilyenből őt a templom külső oldalfalán is szerepel, és amely típushoz stílusában és megfogalmazásában is szorosan kapcsolódik a festő Budapesten őrzött műve.²²



3. kép. Bartolomeo da Miranda falképei, 1449; Trevis, Santa Maria di Pietrarossa-templom, déli külső fal.
A szerző felvétele

Todini szerint Bartolomeo da Miranda szignált képei Dél-Umbria késő gótikus stílusjegyeit viselik magukon, és teljesen beleillenek a 15. század közepének helyi festészeti kultúrájába. A *Trónoló Madonna* képei között a *Kalászos Madonna* egyedülálló archaikus stílust mutat, ami szerinte Giovanni di Corraduccio festészetének emlékét idézi.²³ Bruno Toscano a festő késő gótikus stílusával kapcsolatban kiemeli Bartolomeo di Tommaso da Foligno festészetének a hatását is.²⁴

A pietrarossai templomon kívül Trevis más egyházi épületei is őrznek a szignált képekhez igen hasonló felfogásban megfestett, kissé sematikus, merev *Trónoló Madonna* freskókat, melyeket az irodalom szintén Bartolomeo da Miranda munkái közé sorol. Ilyen például a San Archangelo-templom Trevis közvetlen közelében, ahol ma már csak egy évben egyszer, pünkösd idején tartanak szertartást. A szentélyfalra festett *Trónoló Madonna* freskót a barokk korban főoltárképpé alakították át.²⁵ Annak ellenére, hogy a freskó festett keretét és egyik szélét is eltakarja a barokk oltár, mégis ezt a *Trónoló Madonnát* tekintjük a budapesti freskó legközelebbi analógiájának a Madonna köpenyének íve, a fej és a kezek megfestése alapján.

Az utóbbi évek izgalmas művészettörténeti felfedezései közé tartozott, amikor a Trevitől mindössze néhány kilométerre fekvő Bovara di Treviben, egy földrengéstől sérült régi kecskeistálló helyreállításában közben, egy közel négy négyzetméteres falkép nyomaira bukkantak.

²² Magasságuk 141 cm, a bal oldali 77 cm, a jobb oldalon lévő kép 88 cm széles.

²³ TODINI 1991. i. m. (14. jegyzet) 51, 54.

²⁴ TOSCANO 1984. i. m. (16. jegyzet) 93.

²⁵ Aurelio BONACA: *Religione e beneficenza in Trevis (Umbria), notizie storiche*. Trevis, k. n., 1935.



4. kép. Umbriai festő: Vir dolorum, 15. század utolsó évtizedei, leválasztott falkép, 73×45 cm;
Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 1297

A freskó helyreállítása és a későbbi meszelések eltávolítása után az épület belső falán egy viszonylag jó állapotban lévő, ölében gyermekét tartó *Trónoló Madonna Keresztelő Szent Jánossal és Szent Péterrel* jelenet tárult fel. A felfedezést követő vizsgálatok kimutatták, hogy az épületet egykor szakrális célokra is használták.²⁶ A festmény bal oldala sajnos sokat sérült, amikor még a feltárását megelőzően az oldalfalat kívülről egy fém támasztékkal erősítették meg. A jelenet alján az évszám ma már csak töredékesen olvasható, 1440 vagy 1449 lehetett eredetileg. A festmény stílusa alapján valószínűbbnek tűnik az 1440-es évekre való datálás. Mivel a figurák megjelenítése erősen emlékeztet a Bartolomeo da Miranda kissé merev Trónoló

²⁶ Franco SPELLANI: Riscoperto un affresco del XV secolo a Bovara di Trevi. *Bolletino Storico della città di Foligno*, XX–XXI, 1996–1997. 775–780.

Madonna-típusára, így a festményt először publikáló Franco Spellani ezt a freskót is az ő munkái közé sorolta.²⁷ A budapesti képpel összevetve egyértelműen hasonló megfogalmazásról, azonos műhelyről és talán azonos festőről is van szó, mindössze a gyermek testtartása tér el a bovarai képen, de a fej, az arányok kialakítása azonos festői felfogás alapján készültek.

Bartolomeo da Miranda trevibeli működéséről a jelzett és a neki tulajdonított festményeken kívül több írott dokumentum is fennmaradt, melyeket néhány évvel ezelőtt Stefano Felicetti adott közre.²⁸ Ezekből kiderül például az, hogy a festőnek saját háza is volt Treviben, amelyet 1449-ben hivatalosan feleségének, Angelának adott át.

Mindezeket figyelembe véve egyértelműen megállapítható, hogy a Pulszky Károly vásárlása során 1895-ben Budapestre került, Bartolomeo da Miranda által 1449-ben készített freskó beleillik a 15. század közepén Treviben dolgozó művész munkáinak sorába. A mester jelzett, ugyanebből az évből származó falképei, és a neki tulajdonított, azonos típusú művek megengedik, hogy elfogadjuk a műkereskedő Paolo Lunghi közlését a Budapestre került kép származásával kapcsolatban. Dokumentumok hiányában azonban ma már nem tudjuk, hogy Treviben vagy a város közvetlen közelében pontosan hol állt az az épület, melynek egykor a falát díszítette.

A másik, Paolo Lunghi műkereskedő feljegyzése alapján szintén Trevi festészeti örökségéhez tartozó *Fájdalmas Krisztus (Vir dolorum)* jelzés nélküli falkép eredetének alátámasztása már több problémát vet fel. A múzeum legutóbbi katalógusában ismeretlen, a 15. század utolsó harmadában működő umbriai festő munkájaként szerepel.²⁹ A tondóban megjelenő *Imago Pietatis* az előbb tárgyalt *Trónoló Madonnánál* is töredékesebb állapotú, bár az 1994–1995-ös restaurálása során bizonyos részletek könnyebben értékelhetővé váltak (4. kép).³⁰

Az ehhez a festményhez ikonográfailag hasonló, kőkoporsóban álló, sebeire mutató, nyitott szemű Krisztus típusa többször előfordul a 15. századi umbriai festészetben, a figura mellett a korbács is gyakran feltűnik. A budapesti kép stílusa és az ábrázolás jellege nagyon közel áll a folignói Museo della Città di Palazzo Trinci freskógyűjteményében őrzött két azonos kompozícióhoz. Az egyik tondóban, a másikon négyzetes formában jelenik meg a vörös színű szarkofágban álló, sebeit mutató Krisztus alakja (5–6. kép).³¹ A budapesti figura testtartása, arányai, a haj és az arc kidolgozása különösen a négyzetes keretben megfestett képpel mutat rokonságot, eredetileg valószínűleg ugyanúgy ott volt ezen is jobb oldalon a korbács, mint a folignói freskón.³² Giustino Cristofaninak a folignói képtár gyűjteményéről 1916 körül írt katalógusa szerint ez a két folignói freskó azonos mesternek, Niccolò Alunno (1433 k.–1502) egy követőjének a munkája lehet.³³ Az ő kéziratban fennmaradt katalógusából tudjuk, hogy a négyzetes alakú *Pietà* kép eredetileg a folignói Chiesa dell'Ospedale Vecchio falát díszítette, ahonnan 1870-ben választották le. Cristofani megemlíti továbbá, hogy a kompozíció-

²⁷ SPELLANI 1996–1997. i. m.

²⁸ Stefano FELICETTI: „Locatio ad pingendum”. Nuovi spogli archivistici sui pittori in Umbria fra Trecento e Cinquecento. *Studi di Storia dell'Arte*, 12. 2001 (2002). 253–329.

²⁹ Pigler Andor szerint a mű stílusa Matteo da Gualdóéhoz áll közel, akinek működése 1462–1507-ig mutatható ki. PIGLER 1967. i. m. (10. jegyzet) 717. Ezt az attribúciót Tátrai Vilmos elveti: TÁTRAI 1991. i. m. (10. jegyzet) 122; TÁTRAI 2003. i. m. (10. jegyzet) 82.

³⁰ FEHÉR Ildikó: Umbriai festő: Fájdalmas Krisztus / Umbrian Painter: Man of Sorrows. In: *Kép és kereszténység / Image and Christianity*. Kiállítási katalógus, szerk. BOKODY Péter, Pannonhalma, Pannonhalmi Főapátság, 2014. 228.

³¹ Átmérője: 61 cm; 75×61 cm, Cat. 1893 N° 55, Cat. 1908 N° 2.

³² Köszönettel tartozom Veruska Picchiarellinek, aki felhívta a figyelmemet erre a két, nyomtatott kiadványban még publikálatlan *Pietà* képre.

³³ Giustino CRISTOFANI: *Inventario delle opere della Pinacoteca Comunale di Foligno*. 1916 körül, kézirat, Biblioteca Comunale di Foligno, Ms. A. 10. 3. 4. 46.



5. kép. Vir dolorum, leválasztott falkép, 75×61 cm;
Foligno, Museo della Città di Palazzo Trinci, Veruska Picchiarelli felvétele

hoz hasonló típusú ábrázolás Niccolò Alunno Folignóban lévő *Mária koronázása* oltárképének predellaképén is feltűnik, bár szerinte a falkép korábban, tehát 1498 előtt készülhetett. A tondó alakú *Pietà* képet 1909-ben szintén egy folignói épület faláról választották le: eredet-



6. kép. Vir dolorum, leválasztott falkép, átmérője: 61 cm;
Foligno, Museo della Città di Palazzo Trinci. Veruska Picchiarelli felvétele

tíleg a Palazzo Bernabò (ma: Palazzo Monaldi-Barnabò) falkép-dekorációjához tartozott.³⁴ A Giustino Cristofani kéziratában fennmaradt adatok és megfigyelések sajnos elkerülték a későbbi évtizedek kutatóinak figyelmét, és a két folignói *Pietà* freskó – a budapesti képhez ha-

³⁴ CRISTOFANI 1916 körül. i. m. 47. Feltételezése szerint Alunno a *Mária koronázása* oltárkép elkészítése előtt is festhetett már egy azóta elveszett hasonló elrendezésű *Pietà* kompozíciót, amely előképül szolgálhatott a folignói múzeum négyzetes formában festett *Pietà*ájához.

sonlóan – a múzeumok raktáiraiban megőrizve ismeretlenségüket, kimaradtak az umbriai festészet tárgyaló publikációkból.

A három *Pietà* festmény nyilvánvalóan valamilyen közös előképre mutat vissza szoros kompozicionális és stílusbeli hasonlóságuk alapján, amely különösen a budapesti és a négyzetes formába festett folignói kép esetében szembetűnő. A kivitelezés részletei, mint például a budapesti képen a kontúrok erőteljes használata az ágyékkendőnél, a mellkasnál és az arcon, egyértelműen különböző mesterkézről árulkodnak. Készítőjükre Niccolò Alunno festésze nyilvánvaló hatással volt.³⁵

Az ikonográfiai és a stílári kapcsolatokon kívül a három falkép méretbeli hasonlóságai is arra utalnak, hogy eredeti szakrális környezetükben hasonló szerepet tölthettek be, hasonló lehetett a megrendelés jellege, talán azonos egyházi testület hozta őket létre, de erről ma már csak elképzeléseink lehetnek. Evvel kapcsolatban szeretnénk utalni a Treviben található Santa Maria della Piagga-templom gyűjteményéhez tartozó körmeneti zászló festett és aranyozott fakeretén megjelenő *Imago Pietatis*-ábrázolásra, ahol szintén a kereszt szárára függesztett két korbács egészíti ki a kompozíciót. Ez a mű Pierantonio Mezzastris (1457 és 1506 közt kimutatva) egyetlen ma ismert fatáblára festett képe, amelyet az 1480-as évek végén vagy az 1490-es évek elején készített, és ebben az esetben a megrendelőt is ismerjük, amely egy flagelláns konfraternitás volt.³⁶ Egyértelmű, hogy ebben az esetben a két korbács kiemelt szerepeltetése a megrendelés jellegével magyarázható. Ez alapján felmerülhet a lehetősége annak, hogy a tárgyalta három hasonló kompozíciójú *Pietà* freskót is egy ilyen jellegű testület megrendelésével hoztuk kapcsolatba.³⁷ Egyelőre azonban a megrendelés körülményeire vonatkozó dokumentumok hiányában csak utalni szeretnénk arra, hogy a kőszarkofágból kiemelkedő, a passió eszközeivel és a korbáccsal együtt megjelenített *Imago Pietatis* falképek más típusú, egyházi megrendelésre is készültek a 15. századi Umbriában, mint például Piermatteo d'Amelia eléggé sérült freskója az orvietói dómban az 1480-as évek első éveiben.³⁸

A Folignóban és Budapesten őrzött három *Pietà* freskóról egyértelműen megállapítható, hogy ugyanannak a festészeti kultúrának az emlékei, amelyet a 15. század utolsó évtizedeiben Folignóban és környékén a legmarkánsabban Niccolò Alunno és műhelye képviselt. A budapesti kép pontos eredetét, hogy az 1895 előtti időkben melyik épület faláról választották le, dokumentumok hiányában ma már nem ismerjük. Azonban a bemutatott analógiák alapján ez az épület akár a Foligno közvetlen közelében fekvő kisvárosban, Treviben is állhatott, ahogyan azt a számlára feljegyezte a műkereskedő.

³⁵ Giordana BENAZZI: L'Alunno a bottega. In: *Pittura a Foligno 1439–1502*. Szerk. Bruno TOSCANO, Foligno, 2000. 229–271; *Nicolaus Pictor: Nicolò di Liberatore detto L'Alunno, artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*. Szerk. Giordana BENAZZI–Elvio LUNGI, Foligno, Edizioni Orfini Numeister, 2004.

³⁶ Veruska PICCHIARELLI: Pierantonio Mezzastris: Cornice di stendardo processionale. In: *Pierantonio Mezzastris, Pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*. Szerk. Giordana BENAZZI–Elvio LUNGI, Foligno, Edizioni Orfini Numeister, 2006. 165–167.

³⁷ A budapesti freskón kiemelt szerepet kapó korbácmotívum alapján Tátrai Vilmos is felveti annak a lehetőségét, hogy egy önsanyargató testvérület számára készülhetett a kép. TÁTRAI 2003. i. m. 82. Analógiaként a hasonló megrendelésre készült Niccolò di Pietro Gerini *Vir Dolorum*-át (Galleria dell'Accademia, Firenze) és Bartolomeo Caporali pre-della tondóját (Ashmolean Museum, Oxford) említi meg.

³⁸ Elvio LUNGI: Un affresco di Piermatteo d'Amelia nel Duomo di Orvieto. *Esercizi*, 8. 1985. 5–8.

Ildikó Fehér

Murals from Paolo Lunghi's Art Gallery.

The *Madonna and Child* and the *Vir Dolorum* paintings of the Museum of Fine Arts

At the end of the nineteenth-century a massive number of art works left Umbria without government control. Paolo Lunghi (1841—1908) was involved in this type of illegal art dealing in Assisi. He was also engaged in other activities related to works of art: he became known as the first photographer of Assisi and its monuments, he made a series of photos of Franciscan murals in Assisi during their conservation in 1872—1892 by Giovanni Battista Cavalcaselle. While there is no exact information regarding when and why Lunghi became involved in the art trade, it is likely that Károly Pulszky, the first director of the Hungarian National Picture Gallery, who bought several frescos and statues from him in Assisi, was not his only customer in the 1890s.

Pulszky purchased two detached wall paintings, a *Madonna and Child* and a *Vir Dolorum* at July 26 1895 from Lunghi. The *Madonna and Child* mural is a rare exception in the Museum collection as it is dated and signed: Bartolomeo da Miranda, 1449. This painting is a typical product of the master and very close to the works he executed in Trevi during the middle of the 15th century. So it appears fully justified to accept the validity of the art dealer Paolo Lunghi's note about the provenance of the Budapest picture, even if we cannot identify, for the time being, the original site of the painting was Trevi or its surroundings.

The origin of the other mural, the *Man of Sorrows*, according to Paolo Lunghi also came from Trevi, is not provided with date or signature. Based on its stylistic analysis presumably, Nicolò Alunno (about 1433—1502) influenced the painting but it appear to be by different artist. Whereas the picture was probably executed before 1895.