

A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM U. N. PIOMBO FÉRFIARCKÉPE

Írta : GARAS KLÁRA

A budapesti Szépművészeti Múzeum Piombo Férfiarcképét Pulszky Károly 1895-ben vásárolta a Motta di Livenzai Scarpa gyűjtemény árverésén, mint Raffaellonak Antonio Tebaldeo költőről festett portróját. A kép származásáról a következőket tartották számon. A Scarpa gyűjteménybe Cerretti apát hagyatékként került : az apát a napoleoni háborúk idején a modenai hercegi képtárból szerezte.¹ (XXV. t. l.)

Ezeknek az ismert adatoknak alapján továbbhaladva, kikutathatjuk a Férfiarckép távolabbi történetét is. A Cerretti apát által a modenai képtárból megszerzett művek között nem szerepel Raffael- vagy Piombo-kép, ellenben szerepel egy közelebbiről meg nem határozott Leonardo. Már most a modenai hercegi képtár 1787-es katalógusában Leonardo név alatt a következő leírással találkozunk : »Un ritratto di un Signore con Pelliccia sopra la toga nera. Quadro ottimo, e finissimo, dipinto in tavola, mezza figura al naturale« (p. 89, No. 13) A kép sorsát visszafelé követhetjük az 1774-es kéziratos jegyzéken át (mely erősen sérültnek jelzi) a legkorábbi, 1720 előtti inventárig.² Itt azonban már Raffael műveként, mint Raffael Önarcképe szerepel. Erről a Raffael-portréről a XVII—XVIII. századi útleírások nagy része is megemlékezik.³ 1657-ben Francesco Scanelli az olasz festészet remekeiről szóló munkájában, a *Microcosmo della Pitturában*, különleges méltatással írja le Raffaelnek a modenai képtárban őrzött nevezetes Önarcképét. Szerinte Raffael arcképei közül ez a legtökéletesebb, a kiváló szakértők valamennyien elismerik rendkívüli szépségét és tökéletességét. Életnagyságúnál valamicskével nagyobb alak, méltóságteljes, komoly magatartással néz szemközt a szemlélővel. Arányainak nemességében valóban királyi mű.⁴

¹ (G. Sambon) *Catalogo della Pinacoteca Scarpa*. Milano 1895. 24.

² A. Venturi : *La R. Galleria Estense*. Modena 1882. 312, 375.

³ Barri : *Viaggio pittoresco 1666, Misson, Reise nach Italien*. Leipzig 1713.

⁴ F. Scanelli : *Il Microcosmo della Pittura*. Cesena 1657. 267. »Sono in diversi studii varii ritratti stimati effigie propria del medesimo Raffaello, e dello stesso suo pennello : ma per non manifestarsi della solita total compitezza come si ritrova il piu perfetto, che sta nella singular Galleria di Modena, dire e non crederei ingannarmi, che siano di varii soggetti della medesima Scuola. Questo che per la straordinaria maestria, e maggiore perfettione vien riconosciuto ed approvato della commune de buoni intelligenti, mostra nella figura forse piu del naturale, che guarda quasi di tutta faccia gli spettatori con gratia, e spirito non ordinario, con attitudine grave e benissimo proportionato, e concorde insiem co panni cosi bene all ignudo riuniti, che dimostrano in chiaro i siti veri della buona simmetria, e le teste, e mani sodamento ricercate palesano con la piu bella verita la di lui solita estrema sufficienza, ed un tal egregio ritratto come piu vera effigie, e reale operatione di tante maestro vale per ridurre alla mente del risguardante quel singular soggetto, che apporto a tempi moderni il piu adeguato compimento della pittura.«

Midőn 1744-ben III. Ágost szász király a drezdai gyűjtemény számára a modenai képtár legértékesebb képeit megvásárolja, Raffaelnek ez a nevezetes arcképe nem szerepel a megvett képek jegyzékében. Ellenben a Scarpa-gyűjtemény katalógusa, hivatkozással a kép előző tulajdonosára, Cerretti apátra, megemlíti, hogy a drezdaiak annak idején hosszas huzavona után azért nem vásárolták meg a Raffael-portrét, mert az a nyaknál és a ruhán erősen meg volt rongálva.⁵ Képünkön az említett részeken valóban nagyobb méretű régi átfestést találunk. A Raffael-portré tehát rossz állapota miatt Modenában maradt, a szerzőnév a képtár felbomlása után feledésbe merült, a kép Leonardoként kerül Cerrettihez. A következő tulajdonosnál, Scarpa tanárnál azonban már visszakapja eredeti nevét, s a XIX. század első nagy Raffael-biográfiáiban Quatremere de Quincey-nél, Passavantnál az urbinoi mester műveként szerepel.⁶

Az adatok tanúsága szerint tehát Férfiportrénkat a XVII. századi forrásművek, elsősorban Scanelli, mint Raffael híres művét tartják számon. Az írásbeli dokumentumok vizsgálata a kérdések hosszú sorát hozza magával: eltekinthetünk-e teljesen a XVII. század óta eleven hagyománytól, a XVII. századi szakértők véleményétől, továbbá miképpen viszonylik a kép Piombo s miképpen Raffael oeuvre-jéhez.

A forrás hitelességét illetőleg megállapítható, hogy általában elég nagy fontosságot kell tulajdonítanunk Scanelli szavainak. Az általa említett művek (amennyiben ma is ismeretesek) csaknem kivétel nélkül a megjelölt mesterek hiteles és jellemző alkotásai. Művéhez Scanelli komoly forrásmunkákat használ, s ismeri a kor legjelesebb hozzáértőinek véleményét. Gondosságára jellemző, hogy ha a szerzőre vonatkozólag kétely merül fel, akkor felsorolja a különböző véleményeket. Raffaelről különös figyelemmel és értékeléssel ír. Minthogy határozottan hivatkozik Raffael és Piombo stílusának eltérésére, s Piombo néhány modenai mellképét meg is említi, alig képzelhető, hogy a Férfiportrénál, melyet különösen ki is emel, teljesen félreismerte volna a helyzetet.

A forrás hitelességéhez itt még hozzáfűzhetjük a kép valószínű távolabbi történetének hitelesítő adatait is. 1606-ban, midőn a pápai csapatok elfoglalják Ferrarát, a hercegi ügyvivő levélben értesíti Cesare d'Este-t, hogy Ferrarából Modenába küld két Raffael-képet, melyek egy ottani festő tanúsága szerint Alfonso hercegnek kedves képei voltak.⁷ Modenában viszont, a XVII. század folyamán nincs más Raffael kép, mint az Őnarckép s egy később Drezdába került Madonna. Férfiportrénk tehát minden valószínűség szerint a ferrarai

⁵ *D'Argenville* Abregé de la Vie des Peintres-jében (elírás vagy félreértés folytán) mint női arckép szerepel. E könyv Volkmann-féle német fordításának drezdai példányáról Passavant megemlíti, hogy ott ennél a tételnél a következő bejegyzés szerepel »Ein echter Raffael, aber da gelassen worden par iniquité.« *Passavant*, Raffael Santi, II. Leipzig 1839. 432.

⁶ *Quatremere de Quincey—F. Longhena*: Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio. Milano 1829. 140, 377. *I. D. Passavant*: Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Leipzig 1839. 291.

⁷ *Venturi*, id m. 115. A ferrarai kastélyban a XVI. században több Raffael kép is volt. 1599-ben Cesare d'Este herceg ajándékba is küldött egyet Rudolf császárnak.

kastélyból, Alfonso d'Este herceg gyűjteményéből származik. Alfonso d' Este-nek Raffaellal való kapcsolata közismert, itt csupán arra a részletre hívjuk fel a figyelmet, hogy midőn a mester halálakor a herceg visszakövetel bizonyos, előlegként kifizetett 50 dukátot, a hagyatéki rendezők nem akarják visszafizetni, s arra hivatkoznak, hogy a herceg Raffaeltől több dolgot is kapott.⁸

A felsorolt adatok, a több évszázados hagyomány, a XIX. század első Raffaél szakértői egyhangúan Raffaélre mutatnak, mint a budapesti Férfiportré mesterére. A XIX. század végétől azonban a szakértők általában Raffaél ellen s Piombo mellett foglalták állást, s mindazokat a velenceies jellegű portrékat, melyeket addig Raffaélnek tulajdonítottak Piombo ouevre-jébe sorolták (Morelli, Crowe-Cavalcaselle, Berenson, Venturi, Düssler, Palluchini.⁹). Ezzel a nézettel az utóbbi időben csak Lionel Cust és A. P. Oppé a *Klassiker der Kunst* angol nyelvű Raffaél-kiadásának a szerzője fordult szembe. Rámutattak a pusztán stílus-kritikai építmény ingatag voltára, s Oppé határozottan felhívta a figyelmet arra hogy »a hagyomány általános szava, mely ragaszkodik ahhoz, hogy Raffaélnek tulajdonítson bizonyos velencei jellegű portrékat is, nem hagyható könnyedén figyelmen kívül. S ha a Raffaélről való jelenlegi felfogás egyszer majd kissé módosul, s munkásságának velencei mozzanata elfogadott feltevés lesz, a bizonyítékok súlya egyszer csak Piombo ellen fordítja a mérleget, s ezek a képek egy csapásra visszatérnek Raffaélhez.« Oppé is, Cust is egyaránt hangsúlyozzák a dokumentumok súlyát és fontosságát a pusztán stíluskritikai meggondolásokkal szemben.¹⁰

A képek, melyekről itt beszélünk, az Uffizi-galéria 1512-es évszámú Női arcképe, a Rothschild gyűjtemény Hegedűse, a Carandolet portré (Lugano, Thyssen-Bornemissza gyűjtemény) s a budapesti Férfiarckép. Közös jellemvonása e képeknek, a szoros stílusbeli összetartozáson túl, hogy az 1510-es években készültek, s hogy a XVI—XVII. századig visszanyúló hagyomány Raffaél neve alatt tartotta őket számon.

A firenzei Uffizi-képtár Fornarinának nevezett női mellképét az 1589-es Medici inventár említi először a Tribunában, mint Raffaél művét: »Un quadro simile (ritratto) d'una donna in tavola un bragio ignudo ecollata, di mano di Raffaele da Urbino«. A Tribuna-inventár a Női mellképen kívül még öt Raffaél-képet említ, s azok egytől egyig hiteles és jelentős művei a mesternek. (Madonna dell' Impannata, Madonna della Sedia, Madonna Canigiani, Ker. János, X. Leó pápa.) A Női mellkép körül a XIX. században meginduló polémiában Giorgione majd Piombo neve merül fel, Passavant azonban határozottan Raffaél mellett foglalt állást, s Morelli, a Piombo-elmélet egyik első szószólója kijelenti,

⁸ Venturi A.: Raffaello nei documenti. L'Arte 1919. 204.

⁹ Lermoloeff J.: Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom. Leipzig 1890. Crowe—Cavalcaselle, Raphaels Leben und seine Werke. Leipzig 1883/85. Venturi A., Raffaello. Roma 1920. Berenson, Italian pictures of the Renaissance. 1932. Düssler L., Sebastiano del Piombo. Basel 1942. Palluchini R.: Sebastiano Viniziano. Milano 1944.

¹⁰ Cust L.: Notes on pictures in the Royal collections. Burlington Magazine XXX. (1916) 203. Ad. P. Oppé: Raphael. London.

hogy első benyomásra a kép valóban Raffael szellemét érezteti. A kép stíluskritikai taglalása helyett, csupán arra a jelentős különbségre hívjuk fel a figyelmet, mely Piombo korai, velencei mellképei és az ú. n. Fornarina között kétségenkívül fennáll. Ki kell emelni azonban a következő tényt. A római Galleria Corsiniben megtalálható e képnek egy korabeli kópiája, amely valamelyik Raffael-tanítványtól, feltehetőleg Giulio Romanótól származik. Nehezen képzelhető, hogy a Raffael-tanítványok, akik az adatok tanúsága szerint Piomboval a legelkeseredettebb küzdelemben álltak, éppen Piombo művéről készítettek volna kópiát.¹¹

A Rothschild-gyűjtemény egykor Raffaelnek tulajdonított Hegedüs portréja a római Sciarra Colonna képtárból származik. (XXVI. t. 2.) Történetéről a következőket tudtuk kideríteni. A Galleria Sciarra Colonnába a Barberini-gyűjteményből került. A római guidák, útleírások a XVII. századtól a XVIII. század végéig a Palazzo Barberini múkincsei között említik, mint Raffael művét (esetleg Önarcképét).¹² A XVII. század közepén a Rómában található művészarcképekkel kapcsolatban Filippo Baldinucci feljegyzi, hogy a Pal. Barberiniben őriznek egy 1518-ból való Raffael-arcképet, melyet szerinte tévesen tartanak a mester Önarcképének.¹³ Meg kell itt még említenünk a következő, eddig figyelemre nem méltatott adatot is. Rudolf császár prágai gyűjteményének 1621 előtt készült inventárjában szerepel Raffaelnek egy Hegedüs-portréja.¹⁴ Ez a kép 1648-ban Prága kirablásakor a gyűjtemény egészével együtt Krisztina svéd királynő tulajdonába jutott. Valószínűleg a királynővel és gyűjteményével került Rómába, s itt azután a Barberiniek vétel útján vagy ajándékképpen megszerezték. A Barberini gyűjteményben mindenesetre több Krisztina királynőtől származó képet is találunk. A Hegedüs portré tehát a XVI. század végének egyik legjelentősebb fejedelmi gyűjteményében Raffael műveként szerepelt. Az eredeti szerzőnév mellett tanúskodik továbbá a firenzei Galleria Corsini-beli egykorú kópia, mely Giulio Romanótól vagy a Raffael-műhely valamely más tagjától származik.

Ferry Carandol etnekés titkárjának csoportképével először a XVII. században, az Arundel-gyűjteményben találkozunk (XXVI. t. 1.). Az 1654 körül készült Arundel inventárban, ahol különben a képeket inkább csak pusztá tárgyukkal jelölik meg, a következők állnak: »Raffaello Urbino, Ritratto di Ferrico Carandolet Archidiacono Bissantino con suo secretario Guicciardino et un'altra testa. Della sua migliore maniera, e ben conservata.«¹⁵ Arundel gróf gyűjteményének

¹¹ Az a régi feltevés, mely szerint a firenzei portré azonos a Vasari által említett Beatrice Ferrarese költőné portréjával, hihetőnek látszik, a haját díszítő arany koszorú, mint attributum megerősíteni látszik ezt az elgondolást. *Vasari Vite* Ed. Milanese IV. 365. — *Ridolfi*: Di alcuni ritratti delle Gallerie Fiorentine. Archivio Storico dell'Arte. 1891. 425.

¹² *De Rossi*: Roma antica e moderna. 1700, 356. *Ramdohr*: Über Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom. II. Leipzig 1798. 285.

¹³ *Gualandi*: Nuova raccolta di lettere. II. Bologna 1844.

¹⁴ *Jahrbücher der kunsthst.* Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. XXI (1901)

¹⁵ *M. L. Cox*: Inventory of the Arundel collection. Burlington Magazine. 1910. 282, 323.

egy részével a kép valószínűleg árverésre került a Németalföldön, mindenesetre a németalföldi rendek ajándékként kerül 1660 körül Lord Arlington tulajdonába, s a lord örökösének, a Grafton lordoknak birtokában volt egészen a legutóbbi időkig. A XVII. század első felében szerepel a németalföldi Willem van Haecht festett galéria látképein (Hága és Dortmund Cremer gyűjtemény.). 1676-ban metszette Paul van Somer mint Raffael művét. Általában a mester jelentős alkotásaként ismerték, s Baldinuccinál pl. a következőket olvashatjuk »Conservato con la piu particolare attenzione, e come uno delle piu eccelenti opere del nostro divino artefice.«¹⁶ Ferry Caradolet besançoni archidiakonus 1511—12 között tartózkodott Rómában, mint Miksa császár megbízottja. 1512 tavaszán Gyula pápa hadaival együtt hagyta el Rómát, s azontúl Viterboban majd Besançonban élt. A kép a felirat szerint Rómában készült, 1511—12 körül. Ezen a ponton a történeti tények határozottan Piombo szerzősége ellen szólnak. Piombo 1511 tavaszán érkezik Velencéből Rómába, Agostino Chigi hívására, s a bankár megbízásából a Farnesina freskóin dolgozik. Ez a munka foglalja le 1512-ig; ekkor még lényegében kezdő és ismeretlen festő Rómában. Nagyobb önálló alkotásai a Farnesina kétségtelen balsikere után 1517 körül keletkeznek, s mint arcképfestőt az írott forrásokban 1520 körül kezdik emlegetni. Teljesen érthetetlen volna, hogy a Rómába érkező Caradolet a kevésbé ismert fiatalemberrel festesse a portéját, mikor pedig, mint tudjuk, Michelangeloval és Raffaellal jó barátságban volt.

A modern stíluskritika feltevése szerint Piombo Velencéből Rómába érkezve egy időre Raffael hatása alá került, s a velencei jelleget raffaeli vonásokkal egyesítette. Így jöttek volna létre a tizes években az említett arcképek, melyek egyrészt valóban rendkívül közel állnak Raffaelhez, másrészt vitathatatlanul velencei hatásra is mutatnak. Az elgondolás szerint azután Piombo összeveszett Raffaellal, Michelangelohoz pártolt, s idővel teljesen Michelangelo művészi befolyása alá került. A tények azonban valójában egészen mást mondanak. Egyetlen adat, egyetlen forrás sem szól arról, hogy Piombo Raffaellal barátságban vagy akár csak kapcsolatban lett volna, hogy művészete akár csak ideiglenesen is az urbinói mesterhez közeledett volna. Ellenkezőleg. A kortársak egytől egyig, mint Raffaellal mindenkor szembenálló, Michelangeloval szorosán együttműködő festőt említik. A kortárs festő, Francesco de Hollanda pl. határozottan kijelenti, hogy »nem lehet összetéveszteni az urbinói Raffael finomságát és szelidségét a velencei Sebastiano modorával.«¹⁷ Lodovico Dolce szerint Piombo Rómában olyan durva festői modorhoz szokott, hogy igazán méltatlan a nagy Ariosto tollára. Elmondja továbbá azt is, hogy midőn Tizian Rómában időzött, Piombo vezette körül a Stanzákban. A Sacco di Roma alkalmából megsérült s azután kijavított fejekről Tizian megkérdezte, hogy ki volt az, aki azokat olyan barbár

¹⁶ Baldinucci F.: Notizie dei professori del disegno. Firenze ed. II. 1770. 363.

¹⁷ Francisco de Hollanda: Gespräche über die Malerei. Quellenschr. für. Kunstgesch. IX. Wien 1899.

módon javította ki. Amint Dolce hozzáteszi »Nem tudta ugyanis, hogy maga Piombo volt, aki azokat a részeket restaurálta, s csak a nagy különbséget látta a fejek közt.«¹⁸ Az olasz szerzők általában Piombo nyersségét (»crudita«) emelik ki, megemlítik, hogy lassan, nehézkesen dolgozott.¹⁹ Francesco de Hollanda szerint, mielőtt a pápai pecsétőrséget el nem nyerte (1531), nem is igen festett Rómában többet mint két nagy képet. Egyöntetűen hivatkoznak arra, hogy rajzkészsége hiányos volt, s munkájában Michelangelo segítette rajzokkal és vázlatokkal.²⁰ Tudatos versengésben állott Raffaellel, s leveleiben megvetéssel és gúnyos lenézéssel beszél az urbinoi mesterről. A kortársak véleményét támasztják alá a hiteles művek is. Piombo első római munkájáról, a Farnesina 1511—12 között készült freskóiról a szakértők Crowetól és Cavalcaselletől Düsslerig egytől egyig megállapítják, hogy rajtuk már Michelangelo hatása ismerhető fel (Raffaellé ellenben nem).²¹

A Farnesina nehézkes, fogyatékos rajzú alakjai nehezen egyeztethetők össze az ugyanabból az időből származó, kifejezésben annyira nemes, kidolgozásban fölényes Carandolet portréval. Piombo következő hiteles képe, az 1516-ban készült leningradi Pieta, kb. a mi Férfiportréval egyidős, azonban stílusban, felfogásban alapvetően különbözik tőle. Haladottabb, manieristább szellemet, michelangeloi törekvéseket tükröz Raffael nyugodtbb reneszánsz művészetével szemben. 1516—18-ban készült, Raffael Transfigurációjának tudatos ellenpéldájaként a Lázár feltámasztása (London Nat. Gall.), Piombo főműve. A Lázár feltámasztásának már erősen manierista mestere semmiképpen sem festhette ugyanakkor, — ez a két kép összehasonlításából világosan következik — az 1518-ból datált Hegedüs-portrét. Ez az ellentmondás már Frizzoninak is feltűnt; oly módon próbálta kiküszöbölni, hogy kétségbevonta a dátum hitelességét, s egy valamivel korábbi évszámot javasolt.²² Eltekintve attól, hogy a Hegedüs portré az 1515 körüli Piombo művekkel (lásd Pieta) sem hozható kapcsolatba, a dátum hitelessége mellett szól, hogy a Gal. Corsini egykorú kópiáján is 1518 olvasható. Ha tehát elfogadjuk a tények tanúságát, mely szerint Piombo Rómába érkezésétől fogva Michelangelo nyomdokain, a manierizmus vonalán haladt, a tárgyalt portrék csoportja semmiképpen sem illeszthető be stílusfejlő-

¹⁸ Dolce *L*: Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino. Vinegia 1557.

¹⁹ Vasari V. 569 »la sua maniera fusse un poco dura, per la fatica che durava nelle cose che contrafaceva.«

²⁰ Bellori: Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello da Urbino. Roma írja Piomboról »E perche costui mancava nel disegno, non lo aiutava (Michelangelo) solo co suoi disegni e cartoni, ma gli ritoccava l'opera per far contrasto a Raffaello, il quale sdegnava concorrere con Sebastiano, minore di ogni suo discepolo.«

²¹ Crowe—Cavalcaselle: North Italian Painting. III. 210. »Michelangelos example affected Luciani almost at the outset of his practice in Rome.« Düssler id. mű 31. »Es verraet sich schon an diesem ersten römischen Unternehmen des Künstlers die Orientierung an Michelangelos Formenwelt.«

²² Frizzoni: La question de la date du Joueur de violon de la collection Rotschild. Chronique des Arts 1905. 260.

désébe. De problémát jelentenek e képek Piombo oeuvre-jében értékelés szempontjából is. Kvalitásban ugyanis magasan kiemelkednek, s Gombosi pl. Piombo legfőbb és legszebb arcképeiként méltatja őket.²³ Dehát miképpen lehetséges, hogy e főművek közül a források egyetlen egyet sem említenek.²⁴ Miképpen lehetséges, hogy Vasari, Piombo személyes jó barátja egyetlen szóval sem emlékezik meg róluk? Az hogy egyet-kettőt közülük nem ismert, elképzelhető, de hogy a művész egész korszakáról, legszebb műveiről egyáltalán ne tudott s ne is szólt volna, valószínűtlennek látszik. Vasari, Michelangelo rajongó híve s Raffaelle szemben a Michelangelo-követők rendíthetetlen szószólója, bizonyára nem mulasztotta volna el kimutatni, hogy Piombo Raffael területén, az ő modorában milyen kiválót alkotott, s hogy mennyire megközelítette s fölül is multa portréival. Tudott volna s aligha hallgatott volna arról, hogy barátja Rómába érkezte után gyönyörű arcképet festett egy olyan fontos személyiségről, mint Carandolet — ha a képet valóban Piombo festette volna. De Vasari hallgat. Nem tud Piombo »legszebb arcképei«-ről, s nem tud stílusfejlődésének egy egész korszakáról. Nem tud, mert hiszen ez a korszak nem is volt meg Piombo művészetében. Azok a méltató szavak, melyeket Gombosi talál e képekre »Aus diesen Bildnissen spricht ein Gefühl für Klarheit und Größe des kompositionellen Aufbaues, für objektive Auffassung und für Ruhe in der Erscheinung« tökéletesen találóak, csak éppen nem vonatkoztathatók Piombo egyetlen valóban hiteles művére sem. A tárgyalt arcképek fejlődésétől idegenek, művészetének jellegével, lényével, világnézetével határozottan ellentétben állnak.

Összegezve tehát, az adatok tanúsága szerint Piombo nem állott kapcsolatban Raffaellel, nem festett az ő hatása alatt, ellenben Rómába érkezésétől kezdve Michelangelo szellemében működött. Nincs egyetlen hiteles műve, mely Raffael művészi befolyását tükrözné. A tárgyalt arcképek nem illeszthetők bele szervesen munkásságába, s nincs egyetlen olyan hiteles műve, melyhez valóban kapcsolódnának. A források, a kortárs-beszámolóok egyetlen egyet sem említenek e portrék közül Piombo művének, s a XIX. század vége előtt nem is tulajdonították őket Piombonak. Ezzel szemben e képek mindegyikét a XVI—XVII. század óta Raffael hiteles alkotásaként tartották számon a különböző dokumentumokban és leírásokban. A képek egyik-másikáról készült egykori kópiák a Raffael műhelyből, Raffael tanítványainak köréből származnak.

Midőn a XIX. század végén kialakult a Piombo-elmélet, vagyis az az elgondolás, hogy a velencei hatású, de raffaeli jellegű arcképek nem Raffael, hanem Piombo művei, a következtetések láncolatában egész sereg nehézség merült fel. Felmerültek elsősorban azok a problématicus mozzanatok, melyek hiteles raffaeli művekhez kapcsolják a kérdéses arcképeket. A hamis kiindulás miatt

²³ Gombosi G.: Sebastiano del Piombo. Thieme-Beckers Künstlerlexikon XXVII. (1933).

²⁴ Dollmayr: Raphaels Werkstatt. Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhaus. XVI (1895) 283. Dollmayr megállapítása szerint 1512 előtt Raffael nem is igen dolgozott segédekkel, s még a Stanza d'Eliodoro idejében is csak kis mértékben (dekoráció stb.) vett igénybe segítséget.

e problémákat megoldani nem, legföljebb csak megkerülni lehetett. Az 1512-ben festett, tökéletesen hiteles foligno Madonna tájképi háttérének határozottan északolasz jellegét pl. a kutatók nem hagyhatták figyelmen kívül. De mert feltételezték, hogy ennyire velencei jellegű tájat Raffael nem festett, inkább idegen mester kezét keresték a képen. Crowe és Cavalcaselle Battista Dossi személyét vetette föl, feltételezve, hogy a ferrarai mester Raffael tanítványa volt, s műhelyében dolgozott. Ez a feltevés azonban tévesnek bizonyult, Battista Dossi vagy Dosso Dossi nem dolgozott Raffaelnél, s nem működött közre a foligno Madonnánál. A második stanzánál, a Stanza d'Elidoronál (1512—14) ugyancsak elvitathatatlan velencei hatás magyarázatára is több elmélet merült fel. Wackernagel pl. azt az álláspontot vallotta, hogy a Bolsenai Mise jobboldali része a svájci gárdistákkal nem is Raffael, hanem valamely velencei mester, szerinte Piombo műve. Szerinte ugyanis ennek a résznek ragyogó festőisége teljesen távol áll Raffael művészetétől, s ez a kolorisztikus finomság velencei iskolázottságú mesterre utal. Beismeri ugyan, hogy van valamelyes kapcsolat a velencei stílus és Raffael Donna Velataja illetve a Castiglione-portré között, de ez a velencei hatás szerinte csak később, 1515—1516-ban mutatható ki. Elképzelése szerint Raffaelnél a forma és mozgás iránti érdeklődés elnyomta a kolorizmust, s háttérbe szorította a festőiséget.²⁵ Ez az elképzelés, mely különben a XIX. század folyamán eléggé általános volt, homlokegyenest ellenkezik azzal, amit Raffaelről a forrásokból, s magukból a művekből tudunk. A kortárs Lodovico Dolce szerint pl. Raffael a koloritban fölülmulta mindazokat, akik ő előtte festettek Rómában vagy Itáliában, bizonyossága ennek az általa festett arképek sorozata. Értett ahhoz, hogy a színezés segítségével mindent, a test árnyalatait, a tájat, s mindazt, ami egy festőnek eszébejuthat, élethűen visszaadja.²⁶ Különösen érdekes ez a jellemzés, ha meggondoljuk, hogy velencei ember tollából, Tizian barátjától származik. Vasari, Michelangelo rendíthetetlen párthíve Raffael méltatásánál ugyancsak elsősorban a koloritra hivatkozik. Rendkívül érdekes különben Vasari leírása Raffaelről, hogy mi mindent is volt képes éreztetni művészetével: »ruhákat, fegyverzetet, női hajviseletet, szakállt, edényeket, fákat, barlangot, sziklákat, tüzet, viharos és csendes időt, felhőket és szelet, villámot és derűt, éjtszakát, holdfényt, napsugárt és még végtelen sok más dolgot.«²⁷ Ez a leírás természetesen nem egészen illik ahhoz a kissé száraz és klasszicista képhez, mely Raffaelről a XIX. században kialakult. Lomazzo is a koloristák, a festői effektusokra törekvő nagy mesterek közt említi. »Nella quale osservazione d'effetti che fa la luce col colore furono miracolosi ed eccelenti, Raffaello da Urbino, Leonardo, Correggio e Tiziano.«²⁸ Bellori megemlíti, hogy amikor Andrea Sacchi, a festő, egy északolaszországi útról visszatérve,

²⁵ Wackernagel: Monatsheft für Kunstwissenschaft. 1909. 319.

²⁶ Dolce id. m. 86 és Bottari—Ticozzi: Raccolta di lettere. V. 112.

²⁷ Vasari id. m. IV. 375.

²⁸ Lomazzo P: Trattato dell arte della pittura. Milano. 1585.

Rómában a stanzákban járt, felkiáltott. »Tiziano, Correggio e di piu Raffaele.«²⁹

Raffael, aki az umbriai quattrocentoból, Perugino műhelyéből indult ki, firenzei tanulmányai nyomán belekapcsolódik a szabadabb és összefogóbb reneszánsz áramlatba. Leonardo és Fra Bartolommeo példája utat mutat számára a nagyvonalú képszerkesztéshez, a jelenségek lényeges elemeinek hangsúlyozásához. A római benyomások, michelangeloi mintaképek azután tovább érelik csodálatos biztonsággal kibontakozó művészetét. Korának minden jelentős művészi kezdeményezéséből ki tudta emelni azt, ami döntően fontos volt, s e különböző forrásokból származó, de egy irányba mutató mozzanatokat harmonikus egységbe forrasztotta. Alig képzelhető, hogy az, aki mindenfelől fel tudta venni a serkentő hatásokat, éppen a velencei festészettel, a kor egyik legelevenebb s a jövő szempontjából mindenesetre legjelentősebb művészi áramlatával szemben állt volna elutasítóan.³⁰ A művek mást mondanak. Az északolasz, lényegében velencei hatás Raffael művészetében, stílusának kialakulásában kétségtelenül kimutatható. Mint már Strzygovsky rámutatott, Raffael nagyobb madonnakompozíciói, mint pl. a Baldachinos Madonna, a velencei Santa Conversationek típusáig nyúlik vissza. S ugyancsak Strzygovsky emeli ki, hogy mennyire emlékeztet a Szt. Cecilia oltárkép Magdolnája a velencei ábrázolásokra, pl. a S. Crisostomo-oltár nőalakjaira.³¹ Elvitathatatlan, hogy az a nagyszabású, félalakos portrétípus, melynek legszebb példája a Castiglione-arckép, Giorgione és a velenceiek kezdeményezésére vezethető vissza. A Castiglione-portrénál épp úgy, mint a Czartoryski képnél, a Donna Velatanál és a Bindo Altovitinél az alak fölépítése, a karok elhelyezése határozottan velencei emlékeket idéz. Még közelebről velencei jellegű Navagero és Beazzano kettős portréja az Észak-Itáliában gyakori fekvő formátummal, (sokáig velencei kópiának tartották Raffael eredetije után, később a velencei jelleget azzal igyekeztek magyarázni, hogy az ábrázolt személyek velenceiek). Raffael és a velencei festészet kapcsolatának kérdésénél kell megemlékeznünk a raffaeli tájkép alakulásáról. A korai umbriai, sőt még a firenzei műveknek is lényegében dekoratív jellegű, lírai aláfestésként ható tájképi háttereit a római időkben gazdagabb, festőibb, bizonyos értelemben romantikusabb háttérkompozíció váltja fel. A tájkép önállóbb, elevenebb lesz, s ugyanakkor szervezesebb tartozéka az ábrázolásnak. A motívumok között megtaláljuk azokat a jellegzetes épületcsoportokat, városrészleteket, melyeket Giorgione népszerűsített. A folignoi Madonna, a Garvagh Madonna (London National Gallery) tájképi háttere egyrészt kétségtelenül ehhez a velencei típushoz kapcsolódik, másrészt nyilvánvalóan a legszorosabb összefüggésben áll a buda-

²⁹ Bellori : Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello da Urbino. Roma.

³⁰ Ebben az értelemben idézi Filippo Baldinucci Berninit, aki szerint »Raffaele da Urbino era stato uno smisurato recipiente che raccoglieva in se tutte le altri fonti ; cioe ch' ei possedeva il piu perfetto di tutti gli altri insieme.« Baldinucci levele Lorenzo Gualtierihez 1681-ből. Baldinucci : Raccolta di alcuni opuscoli. Firenze. 1765.

³¹ Strzygovsky J. : Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Strassburg. 1898.

pesti Férfiarckép vagy akár a Carandolet-portré háttérével. A részletfelvételeket összehasonlítva, megállapíthatjuk, hogy a Garvagh Madonna jobboldali házcsoportja nemcsak az elrendezésben, a megvilágításban mutat feltűnő egyezést a budapesti kép épületesoportjával, hanem a részletek rajza is azonos, egészen a vízintes tagolások halvány cikk-cakkjáig, az ablaknyílások foltszerű megoldásáig. Az architektúrán túl a táj további részletei is egybevágnak, pl. a bokrok megfestési módja a folignoi Madonna háttérében s a Carandolet portrénál vagy a kicsiny staffage alakok kezelése ugyancsak a folignoi Madonnánál s a mi Férfiarcképünkön. A táj megfestésének ilyen messzemenő egyezése kétségtelenül a kéz azonosságára mutat s az az elgondolás, mely képünket éppen a velenceies háttér miatt zárta ki Raffael műveinek sorából, a hiteles alkotásokkal való összehasonlítás nyomán erejét és alapját veszti. (XXVII. t. 1-4.).

Az általunk tárgyalt, eddig Piombonak tulajdonított arcképek csoportja azonban más vonatkozásban is a legszorosabb kapcsolatban áll Raffael művészetével. Gondolunk itt elsősorban az úgynevezett Czartoryski portréra. (Krakko, Czartoryski gyűjtemény). Ezt a képet épp úgy, mint a mi Férfiportrénkat, a Hegedüst, a Fornarinát s a Carandolet arcképet, a XIX. század végén elvitatták Raffaeltól, s Piombo oeuvrejébe próbálták sorolni: velenceies jellege még Palma Vecchio nevét is sugalmazta szerzőnévként. Behatóbb tanulmányozás, újabb kutatások a rendkívüli kvalitású kép teljes elismeréséhez vezettek, s a Czartoryski-portré az újabb szakirodalomban Raffaelnek már általánosan elfogadott, jellemző műveként szerepel. Ez a kép azonban nemcsak általánosságban tanúskodik Raffael portréművészetének velencei színezete mellett, hanem közelebről is kapcsolatban áll a vitatott arcképek csoportjával. Világosan emlékeztet a Fornarinára, különösen az arc rajzában, orr, ajkak, szem megformálásában mutat vele rokonságot, de fölépítésben, beállításban köpeny és szőrme megfestésében határozottan utal a budapesti Férfiportré felé is.

A madonnaképek és portrék után Raffael freskóinak, elsősorban a Stanza d'Elidornak tanulmányozása további komoly bizonyítékokat szolgáltat ahhoz a feltevéshez, hogy az urbinói mester valóban nem zárkózott el a velencei hatás elől, s hogy pályafutásában egy komoly velencei momentummal is kell számolnunk. A velencei befolyás itt elsősorban a festőiség, a kolorizmus fokozásában, előretörésében nyilvánul meg. Rokontörekvés találkozik itt rokontörekvéssel. A mindenképpen kolorista hajlamú Raffael kézségesen csatlakozik az urbinoinál haladottabb, modernebb szellemű festőiséghez. Bőségesen van adatunk arra, hogy Raffaelnek volt lehetősége arra, hogy megismerje a velencei festészetet, s hogy a velencei hatás számos forráson keresztül el is jutott hozzá. Vöge feltevése szerint járt Észak-Itáliában, Padovában mindenesetre ismerte Donatello Santo-beli domborműveit, erre vall legalább is a donatelloi motívumok bőséges alkalmazása pl. Heliodoros kiűzetésének freskóján.³² Raffael első segédje és munkatársa, Giovanni da Udine venetoi származású, Giorgione tanítványa, s

³² Vöge W.: Raffael und Donatello. Strassburg 1898.

egyenesen Giorgionetól kerül Rómába, Raffael műhelyébe. Marc Antonio Raimondi, Raffael barátja és művészetének egyik legkiválóbb interpretálója 1510 körül Velencéből érkezik Rómába, miután jó néhány erősen velenceies, közvetlenül Giorgionehez kapcsolódó metszetet készített. Ezeket a metszeteket Raffael minden bizonnyal ismerte.³³ Találkozott velencei alkotásokkal pártfogójának, Bembo kardinálisnak gyűjteményében is.³⁴ De tudunk arról is, hogy egyenesen Velencéből hozatta a festéket.³⁵

A hiteles művek, történeti adatok nagyon is meggyőzően tanúskodnak Raffael művészetének velencei mozzanataról. S amint ez a pont tisztázódik, és a XIX. század egy stíluskritikai félremagyarázása kiküszöbölődik, az urbinoi mester fejlődése, oeuvre-je tisztábban, határozottabban bontakozik ki előttünk. Az egykor hitelesen neki tulajdonított, majd elvitatott portrék hibátlanul, harmonikusan illeszkednek bele munkásságába. A Fornarina, a Carandolet-arckép, a mi Férfiportrénk s a Hegedüs méltóan sorakozik a X. Leo pápa, a Castiglione s a Donna Velata mellé. Római portréinak sorát a fennmaradt művek közül a II. Gyula pápa nyitja meg (1511—12). A 10-es évek elejéről származik a madridi Kardinális-portré, a Tommaso Inghirami (Boston, Mus. Gardner) s feltehetően a Carandolet és a Fornarina. Az adatok tanúsága szerint 1513-ban festette Raffael az ifjú Francesco Gonzagának elveszett portréját. A kép történetét végig tudjuk követni Mantuából I. Károly angol király (aki a mantuai képtárat megvette) gyűjteményéig, majd Mazarin kardinálisig s végül a XIX. század elejéig, amikor ismét Angliában, Lord Grey tulajdonában találjuk. Passavant szerint 1859-ben Mr. Lucy gyűjteményében Charlecote-ban volt. A leírások szerint hosszan lelógó hajjal, fején medaillonnal díszített vörös sapkával ábrázolta az ifjú herceget.³⁶ Ehhez az elveszett láncszemhez kapcsolódnék azután időrendben a Giuliano de Medici s az ú. n. Bindo Altoviti-portré (New-York Bache gyűjt., illetve Washington Nat. Gallery). A Czartoryski-portré, a Donna Velata s a Castiglione-portré 1515—16 körül keletkezett, a Navagero és Bezzano 1516-ban. Ebbe a csoportba, az érett reneszánsz mesterművek közé illeszkedik a mi Férfiportrénk. A nagyszerű X. Leo portré, a csak részben sajátkezű Aragoniai Johanna (Paris Louvre), a Hegedüs s az ugyancsak 1518-ból datált, de csak másolatokból ismert Medici Lorenzo kép (Montpellier és Firenze Uffizi) zárják le a raffaeli portréművek sorát.

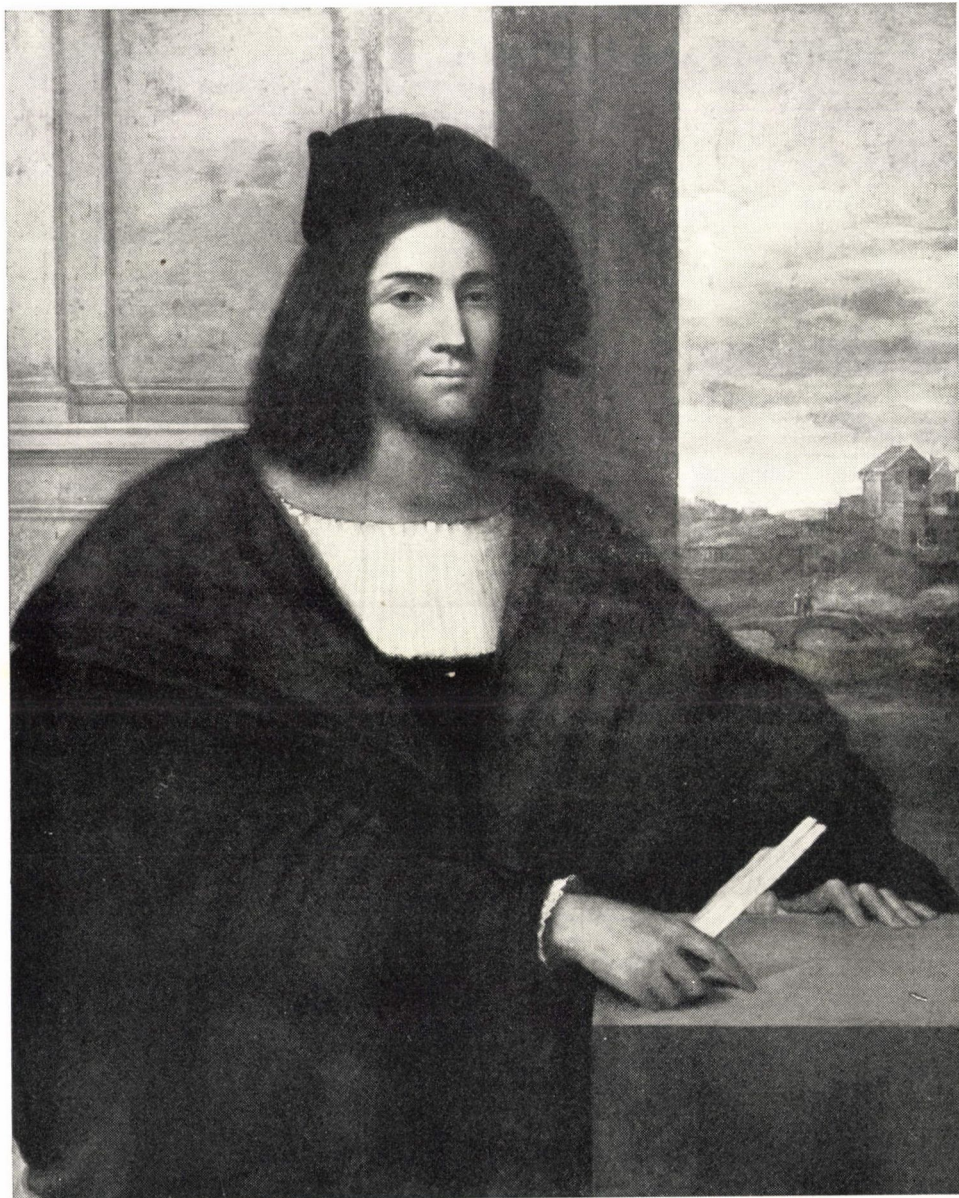
³³ Raimondi egyik erősen Giorgioneszk metszetét, amely a feltevések szerint Giorgione egy elveszett képe után készült, »Il sogno di Raffaele« néven tartották számon.

³⁴ *Venturi*: Raffaello nei documenti. L'Arte 1919. 204. Alfonso d'Este herceg egyik római megbízottja megemlíti, hogy levelének vivője Raffael egy inasa (garziane), aki már járt máskor is Ferrarában, s most Velencébe megy, ahová Raffael küldte festéket venni. (1518).

³⁵ Bembo kardinális studioja, a kardinális Rómából való távozásakor Páduába került, Paduában írja le Marc Antonio Michieli, megemlítve benne többek közt pl. Giulio Campagnola számos művét.

³⁶ Leírása I. Károly gyűjteményének katalógusában »A young mans head without a beard, in a red cap whereon a medal, and some part of his white shirt, without a ruff, with long hair... on board $5\frac{1}{2} \times 8\frac{1}{2}$ «.

Kétségtelen, hogy éppen ebben a kérdésben, a portréfestő Raffaellel kapcsolatban a kutatás még több probléma megoldásával adós. A forrásokban említett s azóta elveszett vagy elkallódott arcképek esetleges felismerése, azonosítása, a vitatott raffaeleszk portrék attribúciójának tisztázása távolabbi és további feladatok, és így túlnőnek e tanulmány keretein.



1.

1. Raffael: Férfiképmás. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



1.



2.

1. Raffael : Carandolek képása. Lugano, Thyssen-Bornemisza gyűjt. — 2. Raffael : Hegedűs képása. Azelőtt : Paris, Rothschild gyűjt.



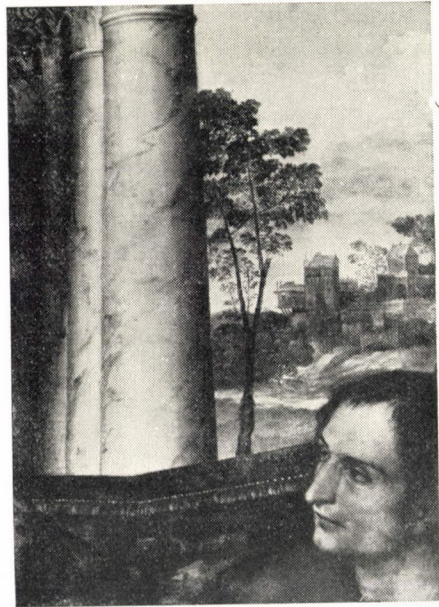
1.



2.



3.



4.

1. Raffael: Garvagh Madonna, részlet. London, Nat. Gallery. — 2. Raffael: Férfiképmás, részlet. Budapest, Szépművészeti Múzeum. — 3. Raffael: Foligno Madonna, részlet. Róma, Vatikáni Képtár. — 4. Raffael: Carandolet képmása, részlet. Lugano, Thyssen—Bornemissza gyűjt.