

Wilde János

ANTONELLO DA MESSINA: „PALA DI SAN CASSIANO”

REKONSTRUKCIÓS KÍSÉRLET¹

Az újabb művészettörténet, szemben az antikvitás és a középkor kutatásával, abban a kedvező helyzetben van, hogy tárgyának hosszú távú fejlődéséről csupán fennmaradt művek alapján összefüggő leírást tud adni. Ez a lehetőség mindaddig korlátlanul áll fenn, amíg az a tudományos célja, hogy bizonyos stílusegységeket és azok egymásra következését ragadja meg; addig a kutatónak nem kell törődnie azzal, ami elveszett. Más a helyzet viszont, ha a stílustörténet a tényleges történelmi folyamatok kutatása okán mélyrehatóbb alapozást igényel. Akkor magából az anyagból fakadóan az újkori művészet kutatója is minduntalan azzal a követelménnyel kerül szembe, hogy vizsgálódásába azokat az emlékeket is bevonja, amelyek megsemmisültek vagy elvesztek, és minden rendelkezésre álló eszközzel, az archeológia munkamódszere szerint rekonstruálja őket. Az ilyen feladatok megfelelő teljesítésének legnagyobb nyeresége az emlékekben bővelkedő újabb művészettörténet számára az lehet, hogy módot ad olyan tények rekonstruálására, amelyek helyesbíthetik a stílusfejlődésről kialakult képet.

Aki figyelmesen olvasta a reneszánsz kori velencei festészet történetének forrásait, tisztában van azzal, mekkora jelentőséget tulajdonítottak a régi szerzők Antonello da Messina egy, a 17. század első fele óta elveszett művének. Ez a mű a velencei San Cassiano-templomban található oltártábla volt, amely a trónoló Madonnát ábrázolta szentekkel. Már a megrendelő is, egy Pietro Bon nevű patrícius, aki a kép megfestésére 1475 augusztusában adott megbízást az ugyanebben az évben délről érkezett művésznek, úgy dicséri a még teljesen el sem készült művet, mint ami „egész Itáliában és Itálián kívül is az egyik legragyogóbbnak” ígérkezik.² Ezt az ítéletet erősítik meg Matteo Colaccio, Sabellico és Marin Sanuto hasonlóan csengő vélekedései a 15. századból; Vasari, Maurolycus és Sansovino szavai a 16. századból.³ A sort annak a Ridolfinak a magasztaló szavai folytatják, aki egyúttal arról is hírt ad, hogy a mű eltűnt a 17. század elején átépített templomból. – Másfelől minden

¹ Johann Wilde: Die „Pala di San Cassiano”. Ein Rekonstruktionsversuch. *Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen in Wien*, N.F. 3. 1929. 57–72.

² Egy 1476. március 16-án Galeazzo Maria Sforza herceghez írt levelében; vö. Luca Beltrami: *Archivio Storico dell'Arte*, 7. 1894. 56. sk.

³ Vö. a szerző összeállítását: Georg Gronau: Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 20. 1897. 347. skk.

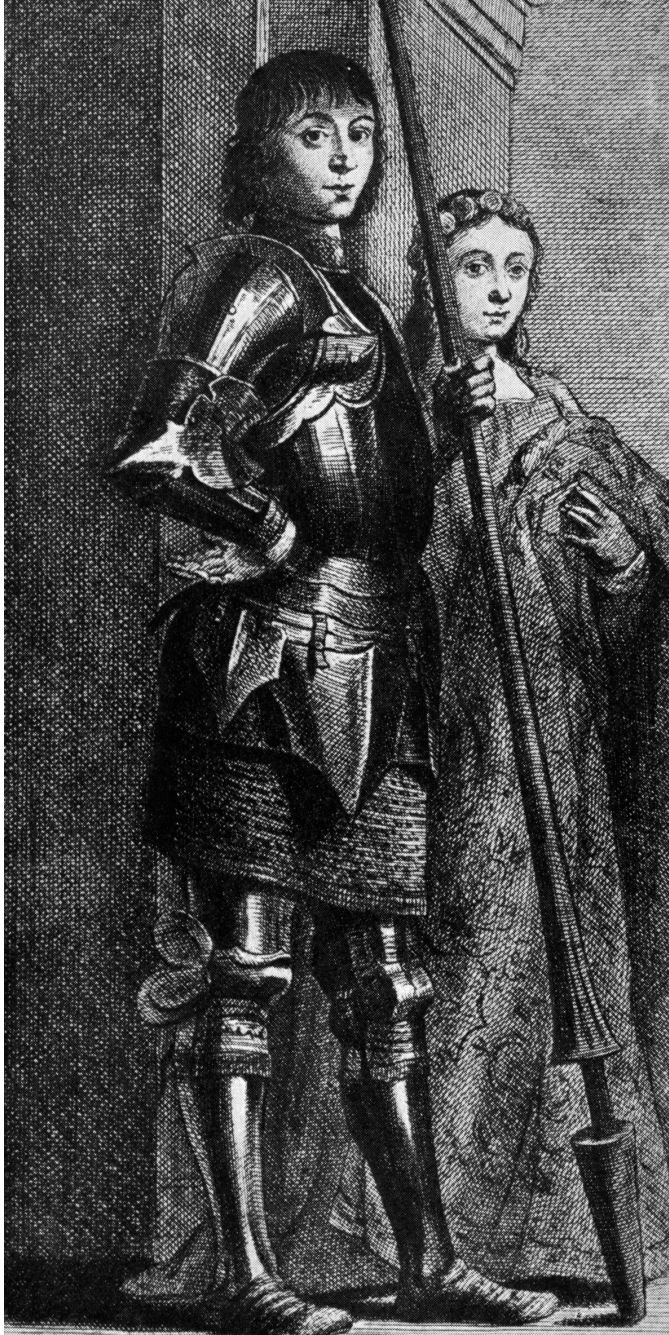
kutató egybehangzóan állapítja meg azt a mélyreható stílusváltozást, amely 1480 körül következett be a velencei festészetben. Akkor váltotta fel az előző két évtizedben általánosan uralkodó, Mantegnára jellemző lineáris-plasztikus alkotásmódot egy másfajta, alapvetően festői tájékozódású formaadás. Az új stílust képviselő fő emlékek közé tartoznak azok a nagyméretű képek, amelyek a trónoló Madonnát szentek társaságában, korábról nem ismert típusú monumentális architektonikus környezetben ábrázolják. Minthogy Antonello (közelebről csak az elmúlt évtizedekben tanulmányozott) műveinek stílárius jellege erős hasonlóságot mutat a velenceiek új törekvéseivel, ennek alapján az újabb elemzések arra a következtetésre jutottak, hogy ebben a stílusváltozásban döntő része lehetett a szicíliai festő dokumentált velencei működésének. És mivel a források ráadásul hírt adnak Antonellónak egy ott alkotott, rendkívül jelentős *Santa Conversazione*-járól, ezért, egyelőre még e mű közelebbi ismerete nélkül, ismételten tápot kapott az a feltételezés, hogy bizonyára ebben az oltártáblában érhető tetten a quattrocento végének velencei festészetében olyanira jelentőssé vált új képtípus eredete. Ezért lett a művészettörténetnek sürgetően fontos feladata a *Pala di San Cassiano* rekonstruálása.

Hogy ez az igény mennyire aktuális volt másfél évtizeddel ezelőtt, azt az a tény bizonyítja, hogy az e feladat elvégzéséhez vezető első, döntő lépést akkor egymástól függetlenül tette meg négy kutató. Hermann J. Hermann, Tancred Borenius, Bernhard Berenson és Adolfo Venturi egyszerre ismerte fel egy, a bécsi képtárban őrzött, Boccaccio Boccaccino nevén számon tartott, átfestésektől torzított Madonna-kép eredetét Antonellótól.⁴ Meggyőző bizonyítékként értékelték ugyanazon kompozíciónak a spoletói képtárban található szabad ismétlését, amely Antonio de Saliba, Antonello önállóan utánzójaként ismert szicíliai festő kezétől származott. Borenius egyúttal azt a feltételezést is kinyilvánította, hogy a Madonna a San Cassianóból eltűnt oltártáblára vezethető vissza, Berenson pedig, hogy először is el lehessen döntení a bécsi festmény egyedül általa feltételezett sajátkezüségét, a kép megtisztítását indítványozta. Az 1914-ben végrehajtott restaurálás eredménye mindkét szempontból kedvezőnek bizonyult. Bizonyíthatóvá vált – ezt a legkimerítőbb és legmeggyőzőbb módon Berenson tette meg⁵ –, hogy a bécsi Madonna minden kétséget kizáróan Antonello hiteles műve; továbbá nyilvánvaló lett, hogy egy többalakos *Santa Conversazione* töredékéről van szó, így fontos támaszt kapott San Cassiano-i eredetének hipotézise. Vizsgálódásában Berensonnak ezt a feltételezést is sikerült körültekintő módon biztos ténnyé szilárdítania. – Ezután egy másik amerikai tudós, F. J. Mather arra vállalkozott, hogy az egész kép kompozícióját rekonstruálja, ami viszont szükségképpen kudarcot vallott, mert egy ilyen feladat elvégzéséhez még túlságosan kevés biztos támpont állt rendelkezésre.⁶

⁴ Megfigyelését elsőként H. J. Hermann osztotta meg szóban a galéria vezetésével. Tancred Borenius: The probable origin of an Antonellesque composition. *The Burlington Magazine*, 23. 1913. 83. sk. Adolfo Venturi: *Storia dell' arte Italiana*. VII/4. Milano, 1915. 94. és 648. skk.

⁵ Bernard Berenson: Eine Wiener Madonna und Antonellos Altarbild von S. Cassiano. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 34. 1917. 33. skk.

⁶ Frank Jewett Mather: Antonello da Messina's Venetian Altar-piece of 1476. *Art Studies*, 3. 1924. 125.



1. Antonello da Messina: A Pala di San Cassiano két alakja ifj.
David Teniers Theatrum Pictoriumából. Rézmetszet, 1660.

Elhibázott volt Berenson későbbi kísérlete is, amikor egy női vértanú félalakját ábrázoló, a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött töredéket és egy szerzetes mellképét ábrázoló, milánói magántulajdonban levő másik töredéket próbált összefüggésbe hozni a San Cassiano-i táblával,⁷ mert e két töredék – még ha Antonellótól származik is egyáltalán, amit a szerző nem tud megerősíteni – már a léptéke okán sem tartozhatott a nevezett műhöz.

Időközben Gustav Glücknek sikerült egy további fontos felfedezést tennie.⁸ Megállapította, hogy egy, a 18. század óta elveszett képről készült, Teniers *Theatrum Pictorium*ában szereplő metszetszólam, amely egy szent lovag (György vagy Liberalis) és egy női szent (Rozália vagy Cecília?) álló alakját ábrázolja, a lehető legnagyobb stílári hasonlóságot mutatja Antonello bécsi Madonnájával és, mint-hogy az eredeti, akárcsak ez a Lipót Vilmos főherceg gyűjteményében található darab, Giovanni Bellini nevét viselte, így a *Pala di San Cassiano* egy további töredéke lehet. (1. kép) A minta töredék jellege még egyértelműbben jelenik meg az Alphons Rothschild báró tulajdonában, Bécsben található Teniers-féle galéria-ábrázoláson szereplő kisméretű festett másolaton. Ez egyúttal lehetővé teszi, hogy bár csak hozzávetőlegesen, mégis valamelyest képet alkothassunk az elveszett eredeti színhátásáról: a vért acélszürkéjét a mellvértről és a jobb kart védő vaspáncélról lecsüngő bőrszíjak cseresznyevörös csíkjai élénkítették, a szent nőalak hosszú ruhája lazacszíntű, a nehéz köpeny, amelyet baljával megemel, aranybrokát volt; az architektúra részei világos okkertónusúak, a lándzsa sienai vörös. Az 1659-ben készült leltárban szereplő leírás (Ital., Nr. 141) azzal az adattal egészíti ki ezt a képet, hogy a szent fején levő koszorú vörös és fehér rózsákból állt. Mindez jól illik a Madonna-töredék színpompájához. Másfelől ebben az esetben is, ahogy Berenson a Madonnával kapcsolatban megette, kimutatható az eredeti teljes leszármazása a késői quattrocento és a kezdődő cinquecento velencei festészetében, kivált a lovagfigurának többé vagy kevésbé hű ismétlései ismerhetők fel Alvise Vivarini korai berlini tábláján, Marescalo oltárképén a velencei Santo Spiritóban és F. Bonsignori oltárképén a veronai S. Bernardinóban, egy Catenának tulajdonított Santa Conversazionén (amely 1919-ig Bécsben volt), valamint Lottónak a teveronei Santa Caterinában található ifjúkori művén. A töredék eredetére vonatkozó feltételezést gyakori utáztatok támasztják alá; ezeket részben olyan műveken találni, amelyek egyébként is a *Pala di San Cassiano* befolyásáról tanúskodnak, de erre engednek következtetni az 1659-es leltárban feljegyzett méretek is.

Glück megfigyelését követve a szerző még egy harmadik, a *Theatrum Pictorium*-ban ugyancsak Giovanni Bellini neve alatt szereplő metszetet hozott összefüggésbe Antonello főművével; egy *Szent Sebestyént* félalakban ábrázoló, százötven éve

skk. A szerző maga is hangsúlyozza, hogy új felfedezések rácsífolhatnak eredményeire.

⁷ Bernard Berenson: Una Santa di Antonello da Messina e la pala di San Cassiano. *Dedalo*, VI/3 1925/1926. 630. skk.

⁸ A vonatkozó tanulmány: A drawing by Antonello da Messina. *The Burlington Magazine*, 41. 1922. 270. sk.

elveszett töredéket.⁹ A metszet közvetlen mintája egy kisméretű festett másolat (fa, 22,8 x 16,3 cm), Teniers azon egykor híres „pastiche”-ainak egyike, amelyeket bizonyára főleg abból a célból készített az olasz képek nyomán a rábízott brüsszeli gyűjtemény számára, hogy segítségükkel a tervezett galériaprojekt metszői kényelmesebben tudjanak dolgozni. E gondosan megfestett képecskék közül százhusz Marlborough hercegének tulajdonában, a Blenheim Palace-ban volt, majd amikor a gyűjteményt 1886-ban a Christie-nél elárverezték, a művek szétszóródtak a szélrózsa minden irányába.¹⁰ A *Sebestyén*-másolattal Ludwig Baldass 1929 tavaszán találkozott a berlini műkereskedelemben. Az elveszett minta alkotójának és keletkezési idejének biztos meghatározásához elég, ha összevetjük Antonellónak a drezdai képtárban őrzött híres Szent Sebestyénével. Amellett, hogy a San Cassiano-beli oltártáblához tartozik, ugyanazok a momentumok szólnak, mint az imént vizsgált töredék esetében: itt is egy sokatmondó részlet – hasonló félalakokat a 15. század nem ismert –, amely ráadásul egy szentet ábrázol, tehát igen jól beleillik egy Santa Conversazione ábrázolásba, stiláris jegyei alapján is arra lehet következtetni, hogy a Madonnával egy időben keletkezett. A méretek egybehangzók, csakúgy, mint a színadás. A fekete alap könnyen magyarázható átfestésként; ennek, akárcsak a Madonnánál, az volt a rendeltetése, hogy a kivágásnak lehetőség szerint képszerű zártságot adjon. (A másolótól származó kiegészítések a szent testének jobb oldalát átfúró nyilak; az inventárium leírása [Ital., Nr. 280] ezeket nem említi, és nem szerepelnek sem Teniers müncheni galériaképének kisméretű másolatain [Nr. 928], sem Storffernek a Stallburg gyűjteményéről készített festett katalógusában [Bd. II, 1730, Nr. 111].) Végezetül utáztatokból ebben az esetben sincs hiány, ezek közül csak kettőt említek: Pietro de Salibának a Hertz gyűjteményben található mellképét¹¹ és Marescalco egész alakos ábrázolását a vicenzai San Rocco-templom oltárképén. Ez utóbbi másolat, még ha az egyes formákat tekintve nem is, de az álló motívum tekintetében szolgálhat a kiegészítés forrásul. – A Sebestyén-töredék már csak azért is igen hasznosnak bizonyult, minthogy a képnek ez idáig teljesen ismeretlen jobb oldaláról való. Minden amellet szólt, hogy a figura a másik oldalon látható lovag alakjának párja volt, következésképpen a szerző jogosnak vélte azt a feltételezést, hogy az egész kompozíció esetleg Alvise Vivarini már említett, a Kaiser-Friedrich-Museumban (Staatliche Museum zu Berlin, Gemäldegalerie – a szerk.) őrzött táblájával azonos.

Lipót Vilmos főherceg gyűjteményében azonban volt még két további Giovanni Bellini neve alatt szereplő képtöredék is, amelyet eddig a szakirodalom nem említett.

⁹ *Katalog der Gemäldegalerie*. Wien, 1918. 6. – Szóbeli közlés szerint tőlem függetlenül Karl Fr. Suter ugyanezt az elképzelést képviselte egy 1925-ben a lipcsei művészettörténeti társaság előtt tartott előadásában.

¹⁰ Vö. *Catalogue of the Collection of Pictures from Blenheim Palace*. London, Christie, Manson & Woods, 1886. 27. skk. A Szent Sebestyén-töredék másolatán (Nr. 80) kívül itt volt a Madonna-töredék (Nr. 78) is, amely ma Mr. Henry Cannon tulajdonában van Firenzében.

¹¹ *La Collezione Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari*. *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, 5. 1928. 21. tábla.

Miután a császári képgyűjteményt áthelyezték az Oberes Belvederébe, ezek is eltűntek, és csak az 1659-ben készült leltár leírásaiból [Ital., Nr. 277 és 281], Teniers galériaképeinek kisméretű müncheni és brüsszeli másolataiból lehetett ismerni őket, az egyiket még ezen kívül Vorstermann egyik metszetéről a *Theatrum Pictorium*ból. Ernst H. Buschbeck egy szerencsés felfedezése folytán tavaly maguk az eredeti példányok már vissza is kerültek a galériába. Állapotuk lehangelő volt: mindkét tábla oldala (az egyik még felül is) meg volt toldva és egyes részein erősen át volt festve, úgyhogy első pillantásra magától értetődően tulajdonították Giovanni Bellininek. Csak a röntgensugárral elvégzett vizsgálat nyomán mutatkozott meg a képek eredeti állapota, amely aztán elvezette a szerzőt helyes meghatározásukhoz.¹² A képrészletek nemcsak hogy Antonello da Messinától valók, hanem, pontosan úgy, mint a Madonna és a két, másolatról ismert töredék, a San Cassino-beli oltárkép részei. Ebben az esetben nincs szükség részletes bizonyításra, mivel az összetartozást külső momentumok is egyértelműen megerősítik.

Fellelésekor a két töredék, mint említettük, oldalt meg volt toldva – a röntgenfelvételen még azt is lehet látni, hogyan helyezték el rajtuk a toldásokat –, az eredeti részeik azonban mindkét oldalon pontosan illeszkednek a Madonna-töredék alsó feléhez, rajtuk a Madonna trónjához legközelebb álló szent párok – balra Bari Szent Miklós és egy női szent (Anasztázia?), jobbra Orsolya és Domonkos – félalakja. Az átvilágítás nyomán előtűntek a trónszék profilírozott ülőlapjának átfestett sarkai, alul mindkét képen egyformán ott a Madonna kék köpenyének egy-egy csücske, ezzel szemben pedig a középső nagy töredék jobb alsó sarkában láthatóvá vált a következő figura jobb kezének egyik uja, amelyet az 1914-ben elvégzett restaurálás alkalmával nem vettek észre. Végül a röntgenvizsgálattal feltárult a régi fatábla konstrukciója. Harminc centiméter széles keresztirányú deszkadarabokból állt, és arról az oldaláról, amelyre a képet szánták, mélyítve rányvezett öt centi széles lécekkel erősítették meg, amelyek alá a nagyobb szilárdság érdekében vászoncsíkokat helyeztek. Ilyesfajta megerősítés – amely tehát nem látható sem a táblák hátlapján, sem pedig a képes felükön, ahol alapozás és festék fedi el –, vonul végig mind a három töredéken, úgyhogy a közös alapozás által is tanúsított összetartozásukhoz nem férhet kétség.

A röntgenfelvételek az eredeti festmény állapotáról is egyértelmű felvilágosítást adnak. A legsajnálatosabb károsodás a bal oldali töredéken figyelhető meg: a tábla teljes szélességén végigfut egy harántirányú repedés, melynek mentén, különösen a nőalak hajánál, egy későbbi restaurálás alkalmával lecsiszolták a festéket. Egyebekben a két képen szórványosan kisebb sérülések találhatók, továbbá a két férfialak fejénél a legfelső lazúrréteg részbeni hiánya állapítható meg. Kifogástalan állapotban fennmaradt viszont minden pasztózusan festett rész: az összes drapéria és az alakok kezében tartott attribútumok. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy a kisebb fragmen-

¹² A röntgenfelvételeket a bécsi Röntgentechnische Versuchsanstaltban (vezetője: Dr. Gottfried Spiegler), Julius Fargel és én készítettük. – Baráti közlésekből úgy értesültem, hogy Ernst Kris már korábban hangot adott annak a véleményének, hogy a táblák Antonello da Messinától származnak.

tumok csekélyebb károsodásokat mutatnak, mint a középső. Azokat már régen kijavították temperával, azonkívül egyes helyeken még át is festették, hogy töredékességük kevésbé legyen szembetűnő. (Mindkét esetben ugyanúgy jártak el, mint a Madonna-töredéknél). El kellett tűnnie például a trón sarkainak, a nőalak jobb alsó karjából egy résznek a bal oldali részleten, valamint annak a kevésnek, ami egy harmadik figurából (Ilona) attribútumával, a kereszttel együtt látható volt a jobb oldali töredék jobb szélén. Azután, bizonyára csak a múlt században, „megszépítés” céljából egy második, erőteljes átfestésre is sor került. A bal oldali darabnál az egész hátteret feketére festették, a fejeket mindkettőn csaknem teljesen átfestették, mégpedig úgy, hogy Antonello biztos modellálását mindenütt lágyabbra hangolták. Az a benyomásunk, hogy ez nem is annyira egy rossz restaurátor ízlésén múlt, hanem döntően a műhöz kapcsolt Bellini művésznévre való tekintettel történt; hajlunk rá, hogy különösen a dominikánus szent fejének teljes megváltoztatását azzal magyarázzuk, hogy Bellini formáihoz próbálták igazítani. Mindenekelőtt lényegesen keskenyebbre alakították a fejet (a fül ennek megfelelően jóval előbbre került), úgy, hogy a csuklya nem fedte be a nyakat, míg Antonello a fejnek határozott, kubusos formát ad, amely úgy nyugszik a váll horizontális redőjén, akár egy piramis.

Mindezeket az átfestéseket Sebastian Isepp 1929 nyarán gondosan eltávolította, a folytonossági hiányokat az eredetire aggályosan ügyelve példás módon pótolta, úgyhogy a két fragmentum ma szinte egykori fényében ragyog. Rajtuk keresztül világos képet kapunk Antonello technikájáról, és új fogalmat alkothatunk kolorizmusáról. A festő előszeretettel használ tiszta lazúrszíneket, amelyeket a pasztózusabb helyeken temperával derít fel, majd ismét lazúrfestékkel von be. A színek mélyek, ugyanakkor igen áttetszők és tiszták. Érzékelhető, amint a művész örömet leli a gazdag színskála kisugározta derűs ragyogásban. Közvetlenül a függöny meleg zöldje előtt, amely a bal oldali résznél sötétebb, a jobb oldalinal világosabb és a függönytől balra és jobbra keskeny csíkokban előtűnő építészeti részletek elefántcsont tónusa előtt jelenik meg az arcok halványrózsaszín felülete, a világos és sötét közötti határokon finom ibolyaszínű átmenetekkel; a testszín árnyékba vont részei barnásak és, mint Rubensnél, egészen vékony rétegben, aláfestés nélkül vannak felhordva. A festő korábbi művein megtalálható szürkésfekete árnyéktónus egyébként is eltűnik; így például a fehér ing redői Miklósnál (mint a gyermek Jézusnál és a Madonnánál) olívdzöld tónusban vannak ecsettel megrajzolva; Miklós ősz haján, valamint a kesztyűkön ismét ezzel a színes árnyékolással találkozunk. A püspököt kísérő nőalak haja vörösesbarna, sárga csúcsfényekkel; a másik képrészleten Orsolyának világosszöke, Domonkosnak fekete a haja. Derűs pompa árad a ruhák és az attribútumok színeiből, a domináns színtónusok itt szimmetrikusan vannak elrendezve a kép közepe körül. Barnába hajló intenzív téglavöröset mutat a két könyv és a gyermek Jézus öve, a Madonna mögötti ibolyakék függöny szegélye és a Madonna lábpárnájának bélése, továbbá a bal oldalon álló szentek hajpántja, a jobb oldalon pedig a zászlók. A zománc türkizkékje felragyog Miklós mellén a díszes kapcsón, a párna rózsamintájában és a jobb oldalon látható nőalak hajdíszében is. Ibolyaszínű Miklós és a Madonna ruhájának bélése, valamint Orsolya köpenye. Az összetartozás hatását

kelti a festett fa meleg vörösésbarnája is a pásztorboton – a két nádusz közötti rész metszett kristály! – a trónuson, a zászlórúdon és a kereszten. Pompás meleg színekben ragyog a püspöki köpeny az aranybrokát mintával, az alap Tegethoff-kékjével, a szegély hímzett szentfiguráinak vörösével és kékjével. Ez a felfokozott színpompa az alba ujjának telített borvörösében, a három gömb aransárgájában, a mellette megjelenő női ruha sötétlilájában és világos olívdzöldjében folytatódik, ugyanolyan intenzitással kúszik fel a képközépig, majd aztán a tróntól jobbra, a függöny világos meleg zöldjében enyészik el. Előtte jelenik meg a szerzetesi csuklya mély zöldes feketéjének kiterjedt felülete. Ezzel szemben, a fény irányát követve, a kép fennmaradt részein a színek intenzívebbé válnak. Mindenesetre a színek olyan izzása, amely a kép közepén és a bal oldalon látható két legközelebbi figurán észlelhető, Velencében korábban ismeretlen volt, és valószínűleg úgy hatott az ottani festőkre, akár egy kinyilatkoztatás.

A két új töredéken ábrázolt figurák alapján is tudunk másolatokat azonosítani a következő évtizedek velencei festészetében. Így például Szent Miklós alakját csak Bartolommeo Montagnánál kétszer is megtaláljuk (a Johnson gyűjteményben levő képen és a Sti Nazaro e Celsóból való egyik táblán, amelyet a veronai múzeum őriz), az őt kísérő nőalak tiszta profilban Lottónak a már korábban említett ifjúkori művén jelenik meg; Szent Domonkos felbukkan Fogolinónál (Berlin), Marescalcónál (Vicenza, *Pala di San Rocco*) és kétszer Giovanni Bellininél (a *San Giovanni e Paolo* leégett oltára és a *San Giobbe-oltár*), Szent Orsolya feje Cimánál (Parma) és Alvisè Vivarininál (későbbi berlini tábla).

A *Pala di San Cassiano* két új töredékének megtalálása, valamint az ugyanezen mű két további, eltűnt töredékéről készült másolat iménti bizonyítása ismételt felveti a kép teljes rekonstrukciójának követelményét, és e feladat megoldásához immár biztató kilátásokkal lehet hozzáfogni. A kiindulópont csak az öt töredék egymáshoz való kölcsönös viszonyának meghatározása lehet. Amint láttuk, ez a viszony a három középső rész tekintetében adott; a kérdés csak az, hogy az újonnan rekonstruált középrészhez, amely egy fordított T formájához hasonló, hogyan illeszthető hozzá a másik két részlet.

Előbb még ki kell térnünk egy közbülső kérdésre. Nem volt-e a Miklós-tábla Teniers idejében nagyobb, mint ma? A *Theatrum Pictorium*ban szereplő metszet ugyanis lényegesen szélesebbnek és magasabbnak mutatja, mint amilyen jelenleg. Először is egyértelmű, hogy a metszet jobb szélén levő sávon (ellenkező irányban) minden valószínűség szerint nem volt ábrázolás, mivel itt valójában közvetlenül a pásztorbot mellett a Madonna trónja következik. Ez némi kétséget ébreszt bennünk a többi eltéréssel szemben is. Ráadásul a müncheni galériaképen levő kisméretű másolat ezt a töredéket a mai állapotnak pontosan megfelelő szélességben adja vissza, jóllehet felül és alul valamivel több látszik belőle, itt azonban semmilyen új forma nem szerepel; a pásztorbot például a másolaton is a figurális díszítésű aediculumban végződik, és a görbületből semmit nem mutat. Éppen így van ez Storffer akvarelljén (Bd. III, 1733. Nr. 98), amely a töredéket már az oldalán megtoldva, de más formákkal kiegészítve mutatja, mint a metszet. A metszet megbízhatóságának

legfőbb bizonyítéka ezen a ponton az, hogy az 1659-es leltárban megadott méretek meglehetősen pontosan egyeznek a maiakkal. Köztudott, hogy ebben a leltárban a képek méretei a kerettel együtt mért értékekkel szerepeltek. Ha elolvassuk ezeket a leírásokat, és összehasonlításuképpen figyelembe vesszük Teniers azon galériaképeit, amelyek a brüsszeli főhercegi galéria figyelmünkre számot tartó, valóságosnak tűnő falait vagy legalábbis egységes lépték szerint kialakított képösszeállításait adják vissza, akkor megállapíthatjuk, hogy mind az öt kép egyformán volt bekeretezve. Minthogy azonban a *Theatrum*-beli metszet is arról tanúskodik, hogy a *Madonna*-töredék a 17. század ötvenes éveiben sem volt nagyobb, mint ma, a leltárban megadott méreteiből ki lehet számítani e keret szélességét (körülbelül 7,5 cm). Ennek alapján kikövetkeztethető, hogy a Miklós-töredék keret nélküli magassága és szélessége 60, illetve 37 centiméter, míg ma (a keskeny toldások nélkül) 55,5 x 35 (34,5) cm. A *Theatrum* metszői, illetőleg Teniers, aki a mintákat előállította számukra, mint ahogy ez sok más esetben minden kétséget kizáróan megállapítható, a képszerű lezárást a maguk ízlése szerint meglehetősen szabadon oldották meg. – Ezzel közbevetett kérdésünkre negatív választ kaptunk, és így a rekonstrukció tekintetében már nem jön számításba, hogy a metsző kiegészítése volna a pásztorbot amúgy is meglehetősen különös görbülete és a köpeny hátsó része a lecsüngő bojtokkal díszített csuklyával.

Visszatérünk fő kérdésünkhöz, és először a *György*-töredéknek a képközéphez való viszonyát vizsgáljuk meg; e viszony helyes meghatározása mindenképpen fontos a figurális kompozíció rekonstruálása szempontjából. Kezdetől fogva feltételezhető, hogy ezen az oldalon nem volt egy ötödik figura. A legnagyobb ritkaságnak számít, ha egy *Sacra Conversazione*-ábrázolás több mint nyolc alakot vonultat fel, azonkívül Sanuto a következőképpen említi képünk témáját: „Madonna e alcuni Santi”, míg tíz szent esetében már bizonyára más kifejezést használt volna. Továbbá az a körülmény is, hogy a jobb oldalon ábrázolt harmadik figura egy nőalak (Szent Ilona) volt, arra enged következtetni, hogy a fején rózsakoszorút viselő női szent Szent Miklós balján ennek szimmetrikus párja volt. De mekkora volt a távolság a két egymás mellett ábrázolt figura között? Ha a jobb oldal feltételezett szimmetriájából próbálunk következtetni, ahol Ilona háromnegyed profilja közvetlenül a Domonkos-figura mögött jelenik meg, akkor azt kellene valószínűsíteniünk, hogy az ennek megfelelő távolság a bal oldalon is egészen csekély lehetett. Ennek ellentmond Teniers metszete. Csakhogy ezúttal is az a körülmény int óvatosságra, hogy ugyanaz a töredék a Rothschild gyűjteménybeli galériaképen valamivel keskenyebb, mint a metszeten. Ugyanakkor viszont olyan arányokat mutat, amelyek pontosan megegyeznek a leltárban szereplő méretekkel.¹³ Még előbbre jutunk, ha figyelmesen megvizsgáljuk magukat a másolatokat. Mivel magyarázható a nőalak bal karjának tartása, mivel a nehéz drapéria, amelyet magához szorít? Itt valami nyilvánvalóan nincs rendjén. A galériamásolaton ez a bal kéz egy másfajta, nem kevésbé képtelen pózban még egy pálmaágot is tart. Ezekre az ellentmondásokra maradéktalan magyarázatot

¹³ A leltár a következőképpen adja meg a méreteket: „Hoch 7 1/2 Span vndt 2 Spann 7 Finger braith”. A 2-es szám nyilvánvalóan elírás, helyesen: 3.

kapunk, ha azt feltételezzük, hogy a nagy, lecsüngő drapéria nem más, mint Szent Miklós püspöki köpenyének egy része. Ezt a feltételezést az teszi bizonyossággá, hogy a pluviale brokátmintája folytatódik a valószínűtlen ruhadarabban, hogy a püspök jobb karja fölött húzódó nagy redő itt tovább követhető, és végül, hogy a kisméretű festett másolat tanúsága szerint az aranybrokát sárga színe a fennmaradt és az eltűnt töredéken megegyezett. Mármost ha a két töredék azonos léptékben készült reprodukcióit e megfigyelés értelmében összeillesztjük, akkor a Madonna jobbán látható négy figura azonnal meggyőző, természetesnek ható kompozícióba rendeződik. Tehát ami az eltűnt töredéken hamisnak bizonyult, az itt is későbbi kiegészítés, amelynek az volt a célja, hogy a részletnek képszerű hatást biztosítson. – A György-figura jóval nagyobb volt, mint a többi, mivel egészen az előtérben állt, míg amazok, amelyek a trónus térrétegéhez közelebb helyezkednek el, a nézőpont rendkívül mély pozíciója okán észrevehetően rövidülésben jelennek meg.

A kép jobb oldalán ábrázolt csoport elrendezésére nézve a kép szélének a középtengely által történő meghatározása mérvadó. A most már biztosra vehető szimmetria a balra és jobbra elhelyezkedő három-három figura elrendezésében, továbbá az a tény, hogy az enyészpont pontosan a trón szerkezetének középtengelyében van, kellőképpen bizonyítja, hogy az egész kép szimmetrikusan volt komponálva. (Körülbelül 236 cm széles volt.) Mármost ha az üresen maradt helyre jobb-oldalt, a György-figura léptékében, a kép szélétől azonos távolságra elhelyezzük Szent Sebestyén alakját, továbbá, ha Szent Ilona háromnegyed profilját kiegészítjük, akkor valóban teljesen szimmetrikus kompozíciót kapunk. Sebestyén fél alakját ki lehet egészíteni a Marescalco-féle másolat segítségével – amelyen ugyan az egyedí forma nem, a testtartás viszont hűen van megörökítve. A két klerikus szent megjelenésével kapcsolatban ugyancsak a szabad másolatokhoz folyamodhatunk felvilágosításért; ám mindkét esetben elsősorban a fennmaradt formák nyújtanak elég támpontot ahhoz, hogy a hiányzó helyeket hozzávetőleg meggyőzően ki tudjuk egészíteni.

A két csoport között üresen marad a Madonna trónját hordozó posztamens helye. Ennek az alapzatnak a tagolásáról semmi konkrétumot nem tudunk. Csak a trón többi formájából következtethetünk arra, hogy a lábpárnát tartó felső lap előreugró párkányban végződött, és ezen kívül feltételezhetjük, hogy az enyészpont – számításunk szerint a Madonna-töredék alatt negyven centivel – optikailag valamely architektonikus elemen, például az egyik lépcső peremén volt rögzítve. Elképzelhető, hogy az alapzat felső részét is egy keleti szőnyeg borította, amely a lábtartóról csüngött le. Arról a lehetőségről, hogy e posztamens előtt zenélő angyalok álltak volna, majd még később ejtünk szót.

Gondosan meg kell még vizsgálnunk azokat a momentumokat, amelyek lehetővé teszik, hogy az architektúra formáira következtethessünk. A trón mögött, melynek háttámláját egy felülről lecsüngő, majd a lábpárnáig aláhulló ibolyakék függöny borítja, egy második, szélesebb, zöld anyagból készült függöny lóg, mégpedig némi távolságra az elsőtől, ugyanis amaz ennek egész bal oldalát árnyékba borítja. Ez a függöny oldalt az elülső férfialakok feje mögé nyúlik, és a töredékeken csak egy-egy keskeny csíkot enged látni az architektúrából, egy falból, amely a kép síkjával

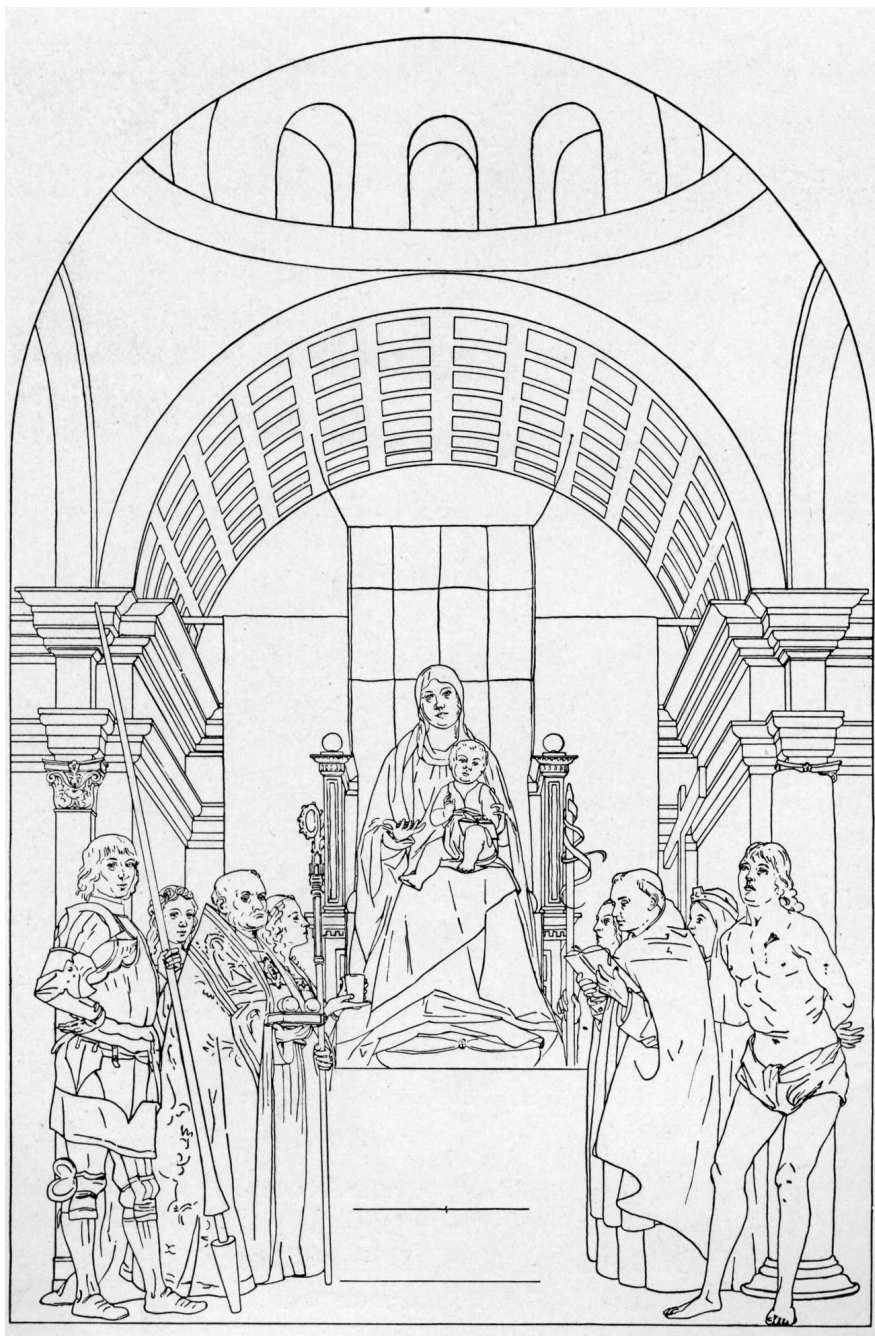
párhuzamosan fut, és hátrafelé lezárja a teret. (A fal csíkjára baloldalt nem vet árnyékot a zöld függöny, ami csak azzal magyarázható, hogy jóval távolabb van.) További architektonikus formák szerepelnek a György-töredéken. Itt először balra látunk egy ugyancsak a képsíkkal párhuzamos falat, amely előtt egy keskeny pilaszter áll; ennek a pilaszternek sematikusan jelzett lábazati profilját felismerjük a metszet-másolaton.¹⁴ Az architektúra egy másik síkja, amely az előzőre (és a kép síkjára is) merőleges, a női alak mögött a mélybe vezet, és ott találkozik össze a töredékeken látható hátfallal. Alighanem azt feltételezhetjük, hogy a párkányprofil nem itt ért véget, mint ahogy a metszet mutatja, hanem tovább folytatódott; tudjuk, hogy a töredéken éppen ezen a helyen egy nagyobb betoldott rész volt, amelyet tetszőlegesen festhettek ki; ahelyett, hogy egy formát átmetszettek volna, ami mindig a töredékesség hatását kelti, egyszerűen ráfestettek. A párkányprofil maga is tartozhatott akár egy lezáró falpárkányhoz, de akár egy három részből álló főpárkány alsó eleméhez. Magunk az utóbbi lehetőséget tartjuk valószínűnek, mivel a pilaszter csak akkor kap értelmet, ha a falnak felül van folytatása. Ha egy ilyen főpárkányt tételezünk a homlokkal fölött is, akkor az olyan magasságba kerül, hogy közte és a töredék felső széle között még marad hely egy, a pilasztert lezáró finom kora reneszánsz oszlopfőnek. A pilaszter elhelyezése is arra enged következtetni, hogy a – természetesen golyvázott – főpárkány ezen a helyen egy ívet hordozott. A Madonna trónját magába foglaló derékszögű tér felső lezárásaképpen csak egy dongaboltozat jöhet számításba, amely a kor szokása szerint valószínűleg kazettás volt. Ezzel megkapjuk a két függöny hiányzó részeinek lehetséges magasságát; Antonello szigorúan tektonikus felfogását figyelembe véve ugyanis aligha képzelhető el, hogy két ilyen lecsüngő formát egyszerűen középen átmetszett, és rögzítésük módját semmilyen módon ne jelezte volna. – Az aztán még egy további kérdés, melynek megválaszolásához a mű általunk ismert részén magán egyáltalán nem található semmiféle támpont, hogy ugyanis a kép vajon felül közvetlenül a dongaboltozat fölött egyenesen volt-e lezárva, vagy esetleg a tér boltozásának még egy része látható volt a dongaboltozattal fedett kórusfülke, tehát a négyzet előtt. Az utóbbi esetben – lett legyen ez a boltozat akár keresztboltozat, akár kupola – a kép felső lezárása valószínűsíthetően inkább félkör formájú volt, máskülönben az architektonikus tömegek viszonylagos súlya túl nagy lehetett, és túlságosan megterhelte volna a figurális kompozíciót.

Eljött a pillanat, amikor a velencei quattrocento utolsó negyedéből való hasonló kompozíciójú *Santa Conversazione*-ábrázolások vizsgálata eredményeink alátámasztására, tisztázására és talán még kiegészítésére is szolgálhat. Egyetlen ilyen ábrázolás sem

¹⁴ A Rothschild-gyűjteményben található galériaábrázolás kisméretű festett másolatán ezek a bázisvonalak nem vízszintesen futnak, hanem enyhén ferdén jobbra fölfelé, úgyhogy olyan benyomás alakulhat ki bennünk, mintha a bázis merőleges lenne a képsíkra. Ennek viszont ellentmond ezen a másolaton is a fenti falsík megvilágítása. A ferde síkok tehát a másoló figyelmetlenségéből elkövetett hibái, mint ahogy effélék a Teniers-féle galériaábrázolásoknak tulajdonképpen szinte minden kis képén előfordulnak.

korábbi, mint a mi táblánk, és figurális szempontból mindegyiken megállapítható valamiféle hasonlóság, ezért itt nagyobbrészt már említettük is őket. Időrendben az első Giovanni Bellini három, 1480 körüli kompozíciója: a *San Giovanni e Paolo* elégett oltárképe, egy második, egyetlen forrásban sem említett, eltűnt mű, melynek másolatát D. v. Hadeln azonosította Mocetto egyik metszetén¹⁵ – itt a Madonna egyértelműen a bécsi figurát idézi! – és a *San Giobbe-oltár*. Ezek után következnek: Alvise Vivarini két berlini táblája (1484 körül, illetve 1500 körül); Bartolommeo Montagna oltárképe a vicenzai San Bartolommeo- és a San Michele-templomból (Vicenza, Museo Civico, 1490 körül; Milánó, Brera, 1499-re datálva); Cima da Conegliano egy sor *Santa Conversazione*-ábrázolása, melyek közül a legkorábbi a coneglianoi dómban található (1493-ra datálva). Későbbi művek közül csak a formaadás szempontjából Marescalco különösen Antonellóra emlékeztető képei (Vicenza, Museo Civico, 1502-re datálva), továbbá még Fogolino (Hága, Mauritshuis), valamint Lotto (1506-ra datált) többször is felmerült ifjúkori műve említendő a Santa Cristina del Teveronéból. Ezt a listát még igencsak lehetne szaporítani olyan, hasonló formai felépítésű képekkel, melyeknek középpontjában a Madonna helyén egy szent alakja szerepel. – Közös ezekben a kompozíciókban: a (többé vagy kevésbé) mélyen fekvő nézőpont, melyből adódóan a talajból keveset látni és a legelöl ábrázolt figurák egészen a kép szélén állnak; aztán a Madonna trónjának megemelése, amely összhangban van a képarchitektúra domináns magassági dimenziójával, végül ennek az architektúrának világos lehatárolása, mind oldalt, mind felfelé. Minthogy e sajátosságok közül az első kettő érvényes a mi táblánkra, a harmadikkal kapcsolatban is ezt feltételezhetjük, ennél fogva arra következtethetünk, hogy, akár csak a felsorolt összes későbbi példáról, képünkről sem hiányzott valamiféle utalás arra, milyen lehetett az elülső tér felső lezárása. Különben is a kompozíciót tekintve a képarchitektúra kialakításában mutatkozó sokféleségük ellenére minden későbbi táblának igen szoros a kapcsolata a legkorábbival. Világosan felismerhető ugyanis, hogy néhány, egymással rokonságban levő képtípus variánsaival van dolgunk, és ezeknek egyikét Antonello műve testesíti meg. Ha a téglalap alaprajzú kórust egy félkör (vagy fél ovális) alakú apszissal helyettesítjük, akkor máris a szemünk előtt van a második irányadó forma, ha pedig teljesen elhagyjuk, és csak a négyezetet tartjuk meg, akkor megkapjuk a harmadik formát. Biztosan nem véletlen, hogy a két utóbbi típus legkorábbi példái Giovanni Bellinitől származnak (*San Giobbe-oltár*, a *San Giovanni e Paolo oltára*). Az architektonikus formanyelvben magától értetődően fokozatosan azonosíthatók az érett reneszánsz építőművészet kialakulásának egymást követő fázisai. – Ugyanazt a festményünk kapcsán rekonstruált felépítést mutatja Cima coneglianoi dómképe, azzal az egyetlen különbséggel, hogy ezen a hátfal elmaradt. (Egyébként Antonello merev formái Cimánál már valamelyest szelídítve jelennek meg; olyan keskeny falpilasztart, amilyennel ezen találkozunk, még Cima 1489-re datált, a vicenzai Museo Civicóban őrzött festményén találunk.) Rekonstrukciós vázlatunkhoz a coneglianoi dóm képén szereplő kupolaformát választottuk. (2. kép) Ezen jól

¹⁵ Detlev von Hadeln: Ein verschollenes Altarbild des Giovanni Bellini. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 45. 1924. 206. skk.



Rekonstrukciós rajz Antonello da Messina San Cassiano oltárához (1475–1476 körül.
Olaj, fa. 115 x 65 cm. Bécs, Kunsthistorisches Museum)

megfigyelhető az olyan kerek sztereometrikus formák iránti vonzalom, amelyről Antonello csaknem minden fennmaradt alkotása árulkodik.

A velencei quattrocento legtöbb ilyen *Santa Conversazione*-ábrázolásán, mégpedig mindazokon, amelyek erősebb közvetlen rokonságot mutatnak Antonello főművével, a Madonna trónjának alapzata előtt éneklő vagy zenélő angyalok láthatók, ami fölöttébb valószínűvé teszi, hogy ezek a figurák a mintáról sem hiányoztak; az a nagy lyuk, amely rekonstrukciós rajzunkon tátong, ugyancsak egyértelműen erre utal. Kifejezetten Antonellóhoz köthető típusokat sem nehéz felfedeznünk a későbbi mű e puttófigurái között, melyeket F. J. Mather már az előljáróban említett vizsgálatában kategorizált. Ezek azonban legfeljebb a fantáziának lehetnek támpontjai; Antonello képére vonatkozóan e tekintetben biztos támpont nem várható.

A *San Cassiano oltártáblájának* képi felépítése Antonello életművén belül is valami alapvetően újat jelent. Nem azért, mert ez az egyetlen nagyobb méretű sokalakos ábrázolás, amelyet ismerünk tőle. Az időrendben közvetlenül ezt megelőző művei olyan megformálásról tanúskodnak, hogy – az újítást magyarázandó – azt kell feltételeznünk, hogy a művészen mélyreható változás ment végbe. Az 1473-ban készült messinai oltár még polyptichon és az egy évvel a *Pala di San Cassiano* előtt Antonellótól megrendelt *Angyali üdvözlés*, amely a siracusai Palazzolo Acreidébe készült, valamint az 1475-re datált antwerpeni *Keresztrefeszítés*, legalábbis térfelfogás szempontjából teljességgel németalföldi minták felé tájékozódik. Antonello legnagyobb alkotásának előtörténete kívül esik saját oeuvre-jén.

Idézzük fel egy rövid áttekintésben, hogy milyenek voltak a quattrocento *Santa Conversazione*-ábrázolásai 1475 előtt. Miután a gótika a korai trecentóban egységes Maestà-kompozíciót részekre bontotta, egy teljes századon keresztül csak kivételként találni olyan táblákat, amelyeken a Madonna – arany háttér előtt és mindenfajta természetes térosszefüggés érzékeltetése nélkül – segédkező szentekkel jelenik meg. Csak a lágy stílus késői fázisában jön létre a csoport tömegszerű egysége, azonban anélkül, hogy eleinte a térbeli elrendezésben háttérbe szorítaná a trecento uralmát (Bicci di Lorenzo, *San Niccoló* Firenzében, 1425). A döntő újítást Fra Angelico hozza; ő teremti meg azt a kompozíciótípust, amely a század második harmadában az egész itáliai festészetet uralja. Erre a típusra mindenekelőtt a tér egészének olyan architektonikus kialakítása jellemző, amelyben a Madonna néhány lapos lépcsővel a talaj fölül emelt trónjának helye egyértelműen rögzített; ugyanakkor a figurák elrendezése lazább, az alakok különböző mélységretegekben állnak, így a takarások és rövidülések révén komplex térbeli képet adnak. A tér maga még nincs minden oldalról lezárva. Minthogy a nézőpont magasan, általában a Madonna fejével egy magasságban van, meglehetősen sok látszik a talajból, míg fölfelé és a két oldalra csak a keret adja a lezárást. Érdekes ennek az új képfajtának a fejlődése magának Fra Angelicónak a műveiben; ezt a művész különböző életrészeitől vett három példával illusztrálhatjuk, e műveket ma a Museo di San Marco őrizi.¹⁶ Az első képen

¹⁶ Vö. az illusztrációkat: Frida Schottmüller: *Fra Angelico da Fiesole*. 2. neuarb. Aufl. Stuttgart, 1924. (Klassiker der Kunst und Gesamtausgaben, 18.) 56., 116., 172.

az építészeti formák trecento-szerűek, a trón a centrális főmotívum, amely meghatározza a térbeli viszonyokat. A másodikon a Madonna trónja a háttérbe szorul, és egy concha fülke formájában a hátfal architektonikus részévé válik, amely immár tiszta kora reneszánsz formákat mutat. A figurák perspektivikus sorokban állnak a Madonna oldalán, trónjának lépcsői előtt. Hasonló felépítést mutat a harmadik kép is, itt azonban a művész mindent latba vetett a térértékek fokozása érdekében. Az architektúra magasabb lett, a korai kép nagy téglalapját tiszta négyzetforma váltja fel. A fülke azáltal, hogy félkupolája az erőteljesen plasztikus tagolású hátfal párkányzata fölött van, olyan templomi apszisra emlékeztet, amely az ülő Madonnának és két mögötte álló angyalnak koronázó, térbeli háttérteret teremt. A téralakítás eszköze még itt is lépcsőzetes elrendezés: a fülkét egy, teljes szélességében kifeszített függöny választja el a Madonna-csoporttól, maga az architektúra egy táj előtt helyezkedik el, amelyre a félkupola mellett mindkét oldalon kilátás nyílik.

Fra Angelico követői és fiatalabb kortársai semmilyen lényegi változtatást nem hajtottak végre az általa megteremtett képtípuson. Kompozíció szempontjából még Domenico Venezianónak az Uffiziben őrzött híres műve is csupán gazdagabb variánsa az utolsóként vizsgált táblának. Ez utóbbi művész teljesen zárt térbe helyezi ugyan a Madonna trónját, amennyiben egy olyan, a képsíkkal párhuzamos oszlopcsarnok középső boltszakasza alá állítja, melynek ívei a kép felső széléig érnek, a pillantást pedig egy második, dús fülkedekorációval ellátott fedetlen kerti csarnokra irányítja, a szentek azonban még mindig e zárt építmény előtt állnak. Aki aztán meghonosítja ennek a képtípusnak az új változatát, az jellemző módon nem festő, hanem szobrász. Donatellónak a padovai Santóban levő főoltárán fordul elő elsőként, hogy a Madonna és a szentek alakját mint együttest veszi körül egységes architektúra.¹⁷ Ismeretes, hogy ebből a műből vezethető le Mantegna veronai *San Zenoltárképe*: ez Donatello elgondolásának a festészetbe való átültetését jelenti. Csak az magától értetődő ebben, hogy Mantegna, a quattrocento festők törekvéseinek szellemében megduplázza Donatello valóságos architektúrájának mélységét, és a figurákat az így nyert perisztül udvarba, perspektivikus sorokban helyezi el, így azok a Santa Conversazione ábrázolásban elsőként alkalmazott mély nézőpont révén maguk is hozzájárulnak a térhatás erőteljes fokozásához, ami viszont némileg eltereli a figyelmet e képtípus egyházi-reprezentatív rendeltetéséről. Talán ez az oka annak, hogy a mű közvetlen hatása csekély volt; Velence konzervatív művészeti ízlésének semmiképp sem felelt meg. Itt minden újdonság csak néhány lustrummal később jelenik meg, itáliai földön itt él a legtovább a gótikus polyptichon. Antonio Vivarini és Giovanni d'Alemagna 1446-os nagy oltárképe – jóllehet tisztán gótikus építészeti formákat mutat – a maga egységes térszervezésével megfelel ugyan a *Santa Conversazione* első, Fra Angelico által megteremtett típusának, de eredetileg még mindig keretszegélyekkel volt három részre tagolva, Bartolommeo Vivarini 1469-ből való nápolyi táblája pedig, amelyen Velencében először jelenik meg szabadon a térbe

¹⁷ Vö. Detlev von Hadeln: Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos im Santo zu Padua. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 30. 1909. 35. skk.

állítva a szentek csoportja, teljesen lemond az építészeti keretről, és a régi *Rosenhag* (Madonna a rózsalugasban) típust képviseli.

Mantegna újításánál látványosabb hatású volt a firenzei képtípus közép-itáliai továbbfejlesztése. Domenico Veneziano egykori segédje, Piero della Francesca a Brerában őrzött késői művén a *Santa Conversazione* ábrázolásához is a monumentális templomi tér formájában találja meg a minden oldalról zárt képarchitektúrát. A concha még ott van, de nem háttér-funkciót tölt be, nem a Madonna trónjának koronázó keretét adja, hanem egy öblös, boltozattal fedett kórus mélyített hátfala, amelyben és amely előtt a szentek csoportja áll. Itt az a lényeges, hogy a képen még a négyzet boltszakaszának falíve is látszik – figyeljük csak meg az első tartóelemek előreugró párkánysarkait –, és ezzel ad támpontot a fantáziának, hogy a tér első részének felső lezárását is kiegészíthesse. Így olyan nyugodt festői képi egység jön létre, amely reprezentatív-monumentális dimenzióját tekintve messze túlszárnyalja Mantegna művét.

Piero táblájának pontos keletkezési ideje nem ismert, de külső körülmények és stiláris megfontolások alapján legkésőbb a hetvenes évek első felére tehető. Az is lehetséges, hogy már megelőzte a művésznak egy másik hasonló invenciója. A *Santa Conversazione*-ábrázolás e megoldása ugyanis teljességgel természetes alkalmazását jelenti azoknak az újításoknak, amelyek a festői perspektíva legnagyobb mesterének quattrocento-beli alkotásait kezdettől fogva jellemzik. Mindenesetre az biztos, hogy ennek a velencei festészetben a 15. század utolsó negyedében dominánssá vált Madonna-oltárkép típusnak a megjelenése efféle előzmények nélkül nem magyarázható. Ami a velencei oltártípuson még Pieróhoz képest is új, az a Mantegnát idéző mély tér és a trón megemelése (amely előtt többnyire ott vannak Mantegna zenélő angyalai), ezek a jellegzetességek pedig már a velencei földön keletkezett legkorábbi példán, Antonello da Messina egykor ünnepelt tábláján megtalálhatók. Antonello viszont – ahogy azt Roberto Longhi zseniálisan és meggyőzően kifejtette¹⁸ – szellemi rokona volt a nagy umbriainak, és amikor Északra utazott, feltehetőleg újból érintkezésbe került a művészetével. Azonkívül – amit könnyebb volna bizonyítani – velencei korszakában Mantegna műveit is tanulmányozhatta. Így aztán nem az lehet-e a legvalószínűbb, hogy a két legfontosabb előzmény harmonikus szintézisét és eredeti továbbfejlesztését jelentő új megoldással ő maga ajándékozta meg a velencei művészetet?

Schulcz Katalin fordítása

¹⁸ Roberto Longhi, Piero della Francesca e lo sviluppo della pittura veneziana. *L'Arte*, 17. 1914. 198. skk., 241. skk. Itt többek között a következő figyelemre méltó hely (218.): „E qui sia permesso anche a noi di piangere la perdita della pala di San Cassiano, che avrebbe risolto il problema storico. In essa, forse, una grande forma architettonica deliziate di colonne cilindriche, includeva un gruppo monumentale nel tutto e in ogni parte: e le sfere di Piero decoravano immobili lo spazio... In quella pala Antonello doveva in somma aver usato della stessa centralità prospettica organizzata per mezzo di vere e proprie architetture, che Piero aveva impiegato per intenti plastici e coloristici.”