



NAGY ZOLTÁN-EMLEKKÖTET

MŰVÉSZETTÖRTÉNET MAGYAR SZEMMEL

ELTE Eötvös József Collegium 2025

Művészettörténet magyar szemmel

Művészettörténet magyar szemmel

Nagy Zoltán- emlékkötet

ELTE Eötvös József Collegium
Budapest, 2025



KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS
MINISZTERIUM



A kiadvány a „Szakkollégiumok tehetséggondozó programjainak támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-24-0014) valósult meg.

ELTE Eötvös József Collegium

Budapest, 2025

Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös József Collegium igazgatója

Borítóterv: Karasz Lajos képszerkesztő

Nyomdai előkészítés: Jutai Péter

Copyright © Eötvös József Collegium 2025 © A szerzők

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkálatokat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte.

1055 Budapest, Falk Miksa utca 7. II. emelet 10/A

Törvényes képviselő: Magyar Szilvia

www.ccprinting.hu

ISBN 978-615-5897-71-9

Tartalomjegyzék

Köszöntő	9
Szerkesztői előszó	11

Nagy Zoltán, a tanár és a kutató

Szörényi László Nagy Zoltánról	15
Prokopp Mária Nagy Zoltán művészettörténésről, az esztergomi Balassa Bálint Múzeum igazgatójáról	23
VÁRALLJAI CSOCSÁN JENŐ: Héliodynamizmus Janus Pannoniusnál és Galeotto Marziónál Nagy Zoltán szerint	31
HORVÁTH LÁSZLÓ: Nagy Zoltán collegiumi oktatói tevékenysége. Forrásközlés	47

Opera minora

A magyar egyházművészet új arca	77
Il nuovo volto dell'arte sacra magiara	89
Molnár C. Pál egyházi művészetéről	101
Az erdélyi magyar művészet kisebbségi élete	107
Vitéz János művészeti alkotásai Janus Pannonius műveiben	117
Balladás jelenség Szervátiusz Jenő műveiben	151
Il fenomeno delle ballate nelle opere di Eugenio Szervátiusz	166
A szeged-csorvai tömjénező	180
L'incensiere di Szeged-Csorva	192
Il Trionfo di Giove. Trionfo del Re Mattia il Giusto nel piedistallo del Calvario di Mattia Corvino di Antonio del Pollaiuolo	203

Il Trionfo di Giove. Trionfo di Mattia il Giusto	212
I caratteri artistici: il tipo del carro trionfale	227
Il Trionfo di Giove	231
Il ruolo enigmatico della Sfinge nel pensiero e nell'arte del Rinascimento	242
Le Sfingi egiziane, greche, etrusche e romane custodi dei segreti, delle leggi e delle potenze	242
Le Sfingi del primo Rinascimento – Donatello, Andrea del Castagno, Antonio del Pollaiuolo	246
Le Sfingi del Calvario di Mattia Corvino	255
Le connessioni iconologiche del vaso, delle sfingi e dei delfini	258
Custodi di stemmi	262
Le pitture murali dello studio Vitéz	268
San Giacomo in Ungheria	285

Függelék

Vita ed opere di Zoltán Nagy	295
Nagy Zoltán tudományos munkáinak jegyzéke	305

Köszöntő

Szeretettel köszöntjük az olvasót édesapánk, Nagy Zoltán emlékére összeállított kötet lapjain. Örömmel tölt el minket, hogy a könyvben szereplő tanulmányokon keresztül nem csak szellemisége és hivatása iránti maradéktalan elköteleződése, szenvedélye mutatkozik meg, hanem személyiségét is megismerhetik a személyesebb hangvételő, kollégák és barátok által írt visszaemlékezéseknek köszönhetően. Gyermeküként számunkra is mindig példaként szolgált édesapánk hivatástudata, tudásszomja és az a leírhatatlan szeretet, amellyel közvetíteni tudta felénk, gyermekei felé a tudás, tanulás és kutatás értékét.

Köszönetet szeretnénk mondani Szörényi László Professzor Úrnak, aki legelőször javasolta a kötet megjelentetését édesapánk collegiumi munkássága okán, és legfőképpen Horváth László Igazgató Úrnak, az Eötvös Collegium vezetőjének, aki ezt a feladatot elvállalta a 2018. december 12-i emlékülés megszervezésén túl. Köszönjük Ludmann Ágnes Tanárnőnek, az Olasz műhely vezetőjének, a kötet szerkesztésében nyújtott segítséget. Ezen túl hálával tartozunk Prokopp Mária professzorasszonynak, aki megemlékezett az esztergomi együttműködésünkről, és a nemrég elhunyt Váralljai Csocsán Jenőnek, aki először foglalta tanulmányba édesapánk úttörő tudományos nézőpontját a humanizmus és a reneszánsz a héliodinamizmussal való kapcsolatáról.

Bár ahogy a kötet függelékében olvashatják, édesapánk munkássága túlmutat a kötetben megjelenő kiválasztott tanulmányokon, bízunk benne, mind a jövő művészettörténészei, mind az érdeklődő művészetszeretők haszonnal és érdeklődéssel forgathatják majd.

*Szüleink emlékére
Hervainé Nagy Judit †
B. Nagy Maya
Nagy Zoltán
Nagy András*

Szerkesztői előszó

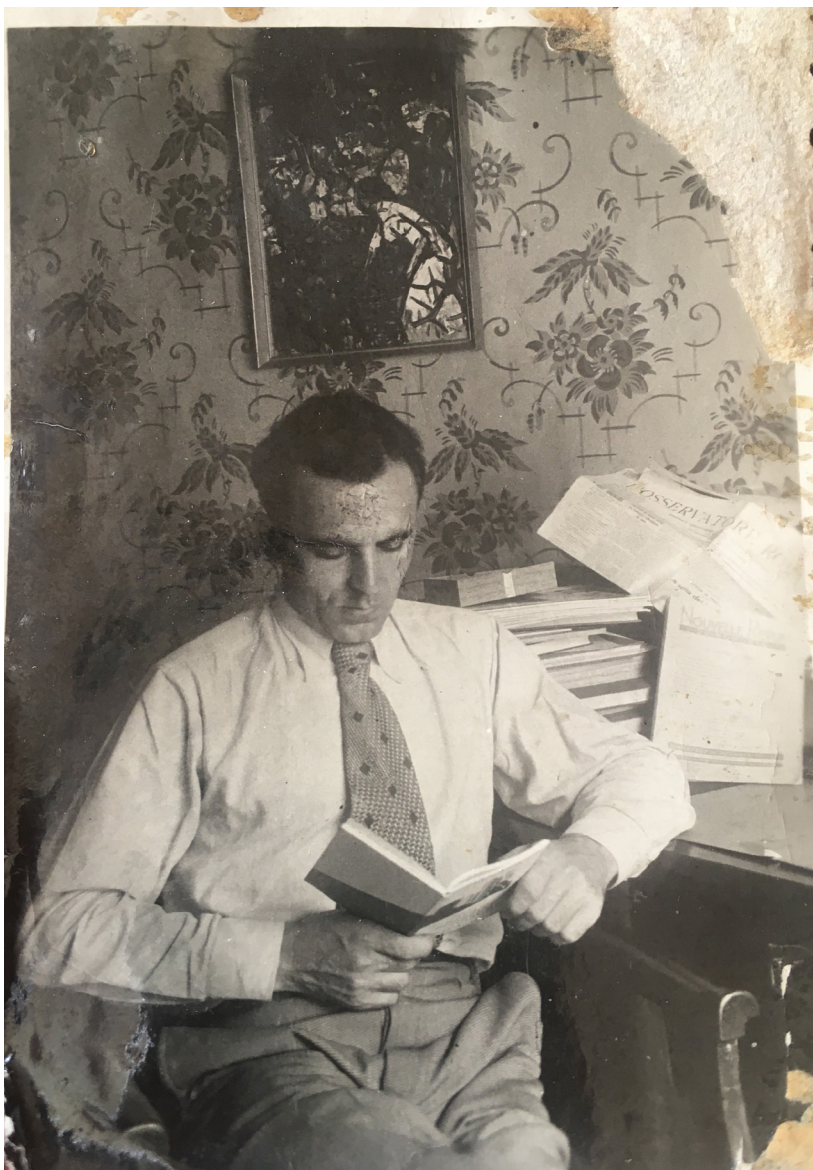
Jelen kötet célja méltó emléket állítani Dr. Nagy Zoltán művészet-történész professzornak, kutatónak.

A kötet első részében több nézőpontból is megismerhetjük Nagy Zoltánt. Szörényi László irodalomtörténész személyes hangvételű írásban vall Nagy Zoltán lányának, Mayának, édesapjával való tudományos kapcsolatáról, együttműködésükről az Eötvös József Collegiumban. Prokopp Mária megemlékezésében Nagy Zoltán esztergomi éveit, úttörő művészettörténeti tevékenységét mutatja be. Váralljai Csocsány Jenő tanulmányában a héliodinamizmus jelenségét vizsgálja Nagy Zoltán kutatásai alapján (az előadás a 2018. december 12-én elhangzott emlékülésen hangzott el). Horváth László, az Eötvös József Collegium igazgatója a Collegium Medgyánszky Dénes levéltárában végzett forráskutatások eredményeit közli, amelyből kirajzolódik előttünk Nagy Zoltán professzor alakja.

Az *Opera minora* fejezetben Nagy Zoltán tanulmányai közül a lánya, Nagy Maya által kiválasztott elemzések olvashatók keletkezésük szerinti időrendi sorrendben. Némely tanulmány egy nyelven, mások olaszul és magyarul egyaránt közlésre kerülnek, mintegy tanúbizonyságként arra, mennyire fontos volt Nagy Zoltán számára az olasz nyelv és kultúra.

A *Függelékben* Nagy Zoltán életrajzát, tudományos munkásságának főbb állomásait olvashatjuk.

Ludmann Ágnes



Nagy Zoltán

A tanár és a kutató

Szörényi László emlékei Nagy Zoltánról

Dr. Nagy Zoltánt itt ismertem meg, azaz az Eötvös Collegium épületében elterülő Irodalomtörténeti (később Irodalomtudományi) Intézetében a MTA-nak. Éppen ezért nekem annak idején nagyon jólesett, hogy az édesapámról szóló konferencián éppen ott beszélhettünk a hajdani igazgatói irodában, amelynek egy részéből később a földszinti könyvtárat alakították ki.

Igaz, hogy a kollégiumot – azaz Collegiumot –, magát már öt évvel korábban is ismertem, hiszen 1963 szeptemberében kezdtem tanulmányaimat mint magyar-latin-görög szakos, és ösztöl, amikor megtudtam, hogy a Pesten lakók is lehetnek tagjai az Eötvös Collegiumnak, akkor jelentkeztem és felvettek mint "bejárót": azaz este tízkor távoznom kellett, de egészen addig vidáman használhattam a könyvtárat és járnom kellett speciális kollégiumokra és plusz nyelvórákra. Ezeket is beírták az indexbe, beszámították a félévi átlagba, és ha ezekkel együtt 4,5 alá süllyedt volna az átlagom, akkor kirakták volna a szűrőmet. Amikor viszont végeztem az egyetemen, illetve a kollégiumban, akkor már nem magyar-latin-görög szakos voltam, hanem latin-görög-iranisztika szakos, mivel a magyar szakot másfél év után leadtam, és emellett sajnos le kellett adnom a fél éve, azaz a második tanévem első félévének elején felvett finnugor szakot is. (A magyar szakot azért hagytam ott, mert rossznak tartottam a professzor előadásait, előbb olaszra akartam cserélni, de Kardos Tibor – nyilván politikai okokból – nem vett át, aztán művészettörténetre, de ott sem volt hely, viszont akkor szervezték éppen az újdonságnak számító iranisztika szakot, ahova hála Istennek felvettek, végig is jártam; tízen voltunk, a végére hárman maradtunk.) Iranisztikából is írtam a szakdolgozatomat, amelynek valami köze van az olasz-magyar-perzsa kapcsolathoz is, ugyanis egy olyan kódexről írtam, ami ma Bolognában van, de eredetileg Budán volt a főmufti könyvtárában, csak Buda felszabadításakor Marsigli megszerezte. Ez nem egyéb, mint Zamakhsari,

nagy XI. századi teológus és nyelvész arab nyelvtanának eddigi ismereteink szerint legrégebbi kézirata. A szakdolgozatomat, amelyet egyébként – mivel fél év csúszásom volt –, csak 1968 decemberében tudtam leadni, és így akkor államvizsgázhattam, holott már mint gyakornokot szeptember elsejétől felvettek az intézetbe. Viszont 1968-ban kerültem ide az Intézetbe, de akkor más volt a szokás a frissen felvettek munkáltatásával kapcsolatban, mint ma, tehát nem osztották be az embert rögtön egy-egy osztályra. Voltak ugyanis osztályok: reneszánsz és barokk kutatások, azután a XVIII. századi, a XIX. századi, a XX. századi osztály, az irodalomelmélet osztálya, a világirodalomé (ez később kettévált nyugat-európai és kelet-európai osztályra). Ezeknek voltak osztályvezetői, ezekhez tartoztak véglegesített kutatók és fiatal segédmunkatársak, akiket ide már felvettek egy meghatározott időre, és később dőlt el, hogy véglegesítik-e őket. A legfiatalabbakat, tehát a gyakornokokat – így engem is – két évig nem egy osztályba sorolták, hanem nagyon helyesen mindegyiküknek előbb a bibliográfián kellett dolgozniuk, aztán a textológián. Az én első főnököm tehát Varga Imre volt, aki egyébként a régi magyar drámával foglalkozott elsősorban, meg a Rákóczi-korral. Ezen kétéves bibliográfia és textológiai munka után nemigen tudták eldönteni, hogy hova osszanak be a továbbiakban, mert eleve összeveszett rajtam két osztály is: a XVIII. századi, amelyet Szauder József vezetett, és a XIX. századi, amit Lukácsy Sándor vezetett. Ők mind Eötvös-collegisták voltak, mint ahogy Sötér István is, az igazgató, valamint az akkor éppen Párizsban vendégprofesszorkodó Klaniczay Tibor is, a reneszánsz osztály vezetője, egyúttal igazgatóhelyettes, aki 1969-ben, amikor visszatért, csatlakozott a két addigi igénylőhöz, mert ő a reneszánsz osztályra akart rakni. Végül háromfelé osztottak, akkor már kaptam munkákat a XVIII. századi osztályról is, mert latinistára volt szükség.

Pirnát Antal felesége, Mayer Erika – aki nekem nagyon kedves tanárom volt a latin tanszéken – volt az, aki beajánlott férjének. Ő volt az egyik, aki elérte a vezetésnél, hogy vegyenek már fel egy latinistát, ugyanezt Szauder József is forszírozta. Én Sötérnél felvételiztem. Akkor tizenhárom gyakornok pályázott, és hármunkat

vettek fel, abból maradtunk ketten, mert egy év múlva az egyikünk disszidált, mégpedig Dienes László Franciaországba, majd Amerikába – később ő lett az orosz tanszék vezetője az amhersti egyetemen Massachusettsben –, és maradt Veres Andris, aki évfolyamtársam volt, aki a XIX. meg a XX. századdal foglalkozik, most pedig ő szerkeszti Kosztolányi kritikai kiadását. Németh G. Béla professzor, a híres Arany-kutató, szintén Eötvös-collegista szervezett egy kutatócsoportot, amelyben Veres is és Dienes is benne volt. (Gyakorlatilag ez a csoport együtt maradt és egy nagysikerű kötetet adott ki, amelybe a csoport minden tagja írt, Magyarországon tudomásom szerint ez volt az első doktori iskola.) Tehát Lukácsy a Petőfi-kutatásba avatott be, Szauder és Tarnai Andor – természetesen szintén Eötvös-collegista – a magyaroroszági barokk latin irodalomba, a Klaniczay-féle reneszánsz és barokk kutatócsoport révén (Rebakucs) pedig a Vitéz János és Janus Pannonius-kutatásba avattak be. Így többféleképpen kipróbálták az embert.

Klaniczay tehát mint latinusra lecsapott rám, és azonnal bemutatót édesapádnak, aki akkor rendszeresen bejárt a Rebakucs üléseire, ahol az osztály tagjain kívül kb. negyven ember jött össze rendszeresen. Voltak közöttük egyetemisták is, de jöttek ide más intézetek kutatói és egyetemi vagy gimnáziumi tanárok. Klaniczay természetesen a reneszánszt megelőző kor, azaz a középkor magyar vagy latin nyelvű irodalmának kutatását is alapvető fontosságúnak gondolta, de külön osztályt nem engedélyeztek neki, hiszen oda nyilván nagyon sok egyházi személyt, vagy a kommunisták által reakciónak nyilvánított kutatót kellett volna bevenni, így őket – ha az osztályba nem is – a Rebakucsba be tudta szervezni. (Így például édesapádat is, akit – ha másért nem – akár már doktori disszertációja miatt lehetett volna kommunista szempontból kifogásolni, hiszen ennek nem csak művészettörténeti, hanem egyháztörténeti kutatások is képezték alapját.)

Édesapád első kérése az volt hozzám, hogy ő akkortájt szervezett egy Janus Pannonius-kiállítást mint múzeumigazgató Esztergomban, ezért fordítsak le neki néhány Janus-szöveget, amelyeket fel tud használni a tárlatban a kiállítás berendezésekor. Természetesen megkaptam tőle minden olyan szövegét, amelyet

ő írt, vagy amelyek Janus azon aspektusaival voltak kapcsolatosak, amelyeket ő kutatott – tehát elsősorban a heliocentrikus világgéppel összefüggő tanokat vizsgálták.

Megcsináltam ezeket, és ő fel is tudta használni az én fordításaimat a kiállításon. Meg is hívott a megnyitóra, én pedig lekéstem a buszt hazafele és egy árookban készültem aludni, de egy Esztergomból hazatérő cigányzenekar megsajnál és hazavittek Békásmegyerre.

Így került be Galeotto kutatása az én munkatervembe, és így írtam meg azt a tanulmányt, amely magyarul és olaszul is megjelent; ez utóbbit azon a Narniban rendezett konferencián adhattam elő, és később a konferencia tanulmánykötetében is kiadták. Természetesen a konferenciát édesapád és Klaniczay szervezték, nekik köszönhetem a részvételt is. (Narnival való kapcsolatom később is megmaradt).

Biztos azt is tudod, hogy Mario Bigotti atya, a konferencia rendkívül kedves szervezője, a Városi Történeti Központ akkori igazgatója elhívta a helyi püspököt is, aki aztán misét is mondott Galeotto emlékére. Amíg élek, nem felejttem el, hogy Klaniczay odaintett nekünk, hogy ti ketten, Ritoókné Szalay Agnes és te, menjetek el ministrálni a misére, azt mondta "én protestáns vagyok, de ti katolikusok vagytok, menjetek csak".

Bigotti nagyon lelkes ember volt, és még szervezett más konferenciákat is, így többször voltam Narniban. Az egyik Szent Ferenc kerek évfordulóján volt megszervezve, a ferences rendi mozgalom szellemiségének kezdeteiről szólt, amiről előadást tartottam, ez is megjelent olaszul 1985-ben. Így atyádnak és Klaniczaynak a bizalma miatt engem javasoltak a Harvard Egyetem firenzei Reneszánsz kutató Intézete ösztöndíjasának. Mint tudod, ennek az intézetnek a neve Villa I Tatti (The Harvard University Center For Italian Renaissance Studies). A kutatóintézet akkori igazgatója Craig Hugh Smyth volt, a világhírű Bronzino-kutató művészettörténész. Smyth arról is nevezetes, hogy ő őrizte mint a katonasághoz behívott művészettörténeti szakértő Münchenben a németektől elrabolt és kiszállított kincseit a Szépművészeti Múzeumnak, majd ő is juttatta őket haza Budapestre. Látni azonban sose látta őket, mert a magyar hatóságok ezt a meghívást valahogy elmulasztották.

Én azonban valahogy fellelkesítettem Klaniczay Tibort, aki fellelkesítette Garas Klárát; így a kiváló tudós végre, mint díszvendég meg is nézhette a hajdan rábízott képeket. Mindenesetre elmondhatom, hogy életemben a legtöbbet az olasz humanizmusról ebben a nagyszerű intézetben, a könyvtárától és akkori vendégeitől tanultam, és ezt a kiváltságos meghívást végülis édesapádnak és Klaniczay Tibornak köszönhetem.

Az Eötvös Collegiumban én persze nem tanulhattam édesapádtól, mert jóval fiatalabb vagyok, mint az az évfolyam, akit ő annak idején tanított művészettörténetre, de gyakorlatilag így is rengeteget tanultam tőle mind az olasz kultúrából, mind a művészettörténetből, hiszen olaszul már a francia után elkezdtem tanulni a Collegiumban, a művészettörténet pedig mindig érdekelt, és egy időben, mikor leadtam a magyar szakot, akkor fel is akartam venni, de Zádor Anna abban az időben nem vehetett fel évi tíz hallgatónál többet, és ekkor ez a létszám már be volt töltve.

Nagyon nevezetes dolog, hogy édesapád mint nélkülözhetetlen nyelvnek, az olasznak a tudását megkövetelte művészettörténeti szemináriumának hallgatóitól! (Külön Olasz Műhely – mint tudjuk – csak később alakult a Collegiumban.) Viszont a kollégiumnak magának – hiába zárták be a kommunisták – volt folytatása a legnehezebb időkben is: hiszen Klaniczay ügyessége folytán a könyvtár megmaradt, ott alakult egy elit kutatócsoport Kardos Tibor névleges vezetése alatt, és ennek három tagja volt: T. Erdélyi Ilona, Fáj Attila és Hopp Lajos. Klaniczay közben tovább dolgozott az akkor még Irodalomtörténeti Intézetnek nevezett intézmény létrehozásán, amely tulajdonképpen 1956. január 1-től működésbe is lépett mint az MTA egyik intézete, hiába akarta ezt tűzzel-vassal megakadályozni Lukács György és Szigeti József. Ennek viszont legfontosabb – és Klaniczay által érthetően legjobban gyámolított – osztálya a reneszánsz és barokk irodalmat kutató osztály volt, amely mellé Klaniczay egy tágabb tudósközösséget is szervezett, ezt nevezte Reneszánsz-Barokk Kutatócsoportnak, népszerű rövidítéssel Rebakucsnak, ahogy már említettem. Ennek oszlopos tagja volt természetesen édesapád is, aki minden ülésünkre eljárt és az olyan kezdő senkiket is szeretettel tanította, mint én voltam. Tehát

elmondható, hogy én 1968-ban pót-collégista lettem, '73-tól pedig ugyanezen Collegium másik felében lettem tanár, amelyet az akkori jóemlékezetű és fáradhatatlan Tóth Gábor igazgató irányított, akiről ma terem is van elnevezve, a régi földszinti ebédlőben, amely egyúttal a régi Collegium válogatott emléktárgyainak múzeuma is. Ugyanis Tóth Gábor felkérésére a magyar szakosoknak speciális kollégiumot indítottam az élő magyar irodalomról.

Tehát nekem abszolút úri dolgom volt, mert nem csak a görög tanszéken volt egy fiókom, amelyet időnként természetesen a saját évfolyamtársaim közül toborzott besúgók fel-feltöregettek, hanem ettől kezdve a Collegiumban is ott ülhettem este tízig a könyvtárban, illetve, amikor már tanítottam is, akkor a szeminárium eltarthatott akár éjszaka háromig is. Így tehát felvettem a Collegiumban plusz órákat is, hiszen ez nem csak lehetséges, hanem kötelező is volt, valamint plusz nyelvórákat is, amiből vizsgát is kellett tennem. Ami pedig az óraadást illeti, azt egy kollégista lány szervezte meg, aki összeszedett tíz hallgatót, akik vállalkoztak a tőlem való tanulásra: hajdan egy gimnáziumba jártunk, ő pedig német-filozófia szakos lett, Bendl Júliának hívták, nemrég hunyt el. Így itt tanítottam én 1973-tól 1991-ig. Meg kell említenem azt is természetesen, hogy a régi Collegium beosztásának mintájára Tóth Gábor után az igazgatói posztot betöltő Szijjártó István tanár úr is megszervezte az egyes szakok műhelyeit, és engem tett meg – mint már bevált szemináriumi vezetőt – a magyar műhely vezetőjének. '95-ben tértem haza Rómából, és ezért 1997 és 1999 között ismét taníthattam az Eötvös Collegiumban, azután azonban le kellett erről mondanom, mert kiírtak egy pályázatot, az ún. Széchenyi professzori ösztöndíj elnyerésére, de ezt csak úgy lehetett megkapni, ha az ember csak egy helyen tanít. Én pedig az intézeti munkám mellett másodállásban szintén 1973 óta Szegeden tanítottam. Ott is volt azonban egy olyan terület, ahol az Eötvös Collegiumhoz hasonlóan különleges órákat tarthattam az élő magyar irodalomról, ugyanis a szegedi egyetem Móra Kollégiumában Erdélyi Ágnes igazgatónő felkérésére, Szilasi László (akkor még tanítványom) javaslatára, Hafner Zoltán (ő is a tanítványom volt) szervezésében, Keserű Bálint és Ilia Mihály tanár urak támogatásával külön esteket rendeztem havonta – többnyire

egyed, de volt, hogy többet, ahova meghívtam élő írókat, akikkel sokszor akár hajnalig is el lehetett beszélgetni; természetesen nem csak nekem, hanem a hallgatóknak is. Persze többnyire olyan írókat tudtam meghívni, akiknek a nevét sem volt szabad kiejteni a Komócsin elvtársak által irányított városban (a nép csak Pol-Pot megyének hívta éppen ezért Csongrád megyét). Természetesen ott is feljelentettek, de ehhez már az Eötvös Collegiumban is hozzászórtam (A vendégül látott írók névsora megtalálható a Móra Kollégium *Nemzedékről nemzedékre, Negyven éves a Móra Kollégium* című kiadványában).

Prokopp Mária

Nagy Zoltán művészettörténészről,
az esztergomi Balassa Bálint Múzeum
igazgatójáról

Dr. Nagy Zoltán művészettörténészt 1960-ban, a Balassa Múzeum új igazgatóját Dr. Zolnay László után örömmel fogadta Esztergom lakossága. Többen ismerték ifjú korából, így Édesanyám is, a közös egyetemi évekből. Én ekkor, 1960-ban, IV. éves művészettörténész hallgató voltam. Örömmel fogadott, és hívott az esztergomi Balassa Múzeumba, ahol rám, mint középkorral foglalkozó művészettörténészre – aki még esztergomi lakos is – nagy szükség van, mondta, de szabad állás egyelőre nincs. Közben folytak a Művelődésügyi Minisztériumban a tárgyalások a Királyi vár épületeinek az állami tulajdonba vételéről, ami 1962-re meg is történt. 1962. szeptember 1-től léptem szerződéses munkaviszonyba a Balassa Bálint Múzeummal. Feladatom volt a Vármúzeum új üzemeltetésének kialakítása az új és a régi dolgozókkal, a kőtárak kialakítása, rendezése, leltározásának megkezdése, a BBM helytörténeti anyagának gondozása, és a környéki településeken az iskolai Honismereti körök beindítása és vezetése, kiállítások rendezése Dorogon és Bajnán.

Nagy Zoltán a BBM és a Vármúzeum átvételével járó feladatok, valamint az általa elgondolt múzeumi élet beindítása mellett talált időt, többnyire éjjel, hogy az évtizedekkel korábban, az 1930-as években megkezdett tudományos kutatásait, amelyek főképpen a Mátyás-kor reneszánsz kultúrájára, művészetére vonatkoztak, folytassa. Ő a budapesti Pázmány Péter Egyetem Gerevich Tibor vezette Művészettörténeti és Keresztény Régészeti tanszék hallgatója, majd doktorandusza és 1934-től tanársegédje volt, aki figyelemmel kísérhette az 1934-38 évi Esztergom-Várhegyi ásatásokat a Várhegy

déli oldalán. Az akkori kutatásnak az volt a célja, hogy megtalálják a Szent István-i királyi vár maradványait a szent király halála 900. éves évfordulójára, az 1938-as Szent István évre készülve. Végül is nem Szent István király palotájának a maradványai tárultak fel a kutatók előtt, hanem a bizánci császári trónörökösből lett III. Béla királyunk (1172-96) által építtetett koragótikus stílusú palota rombadőlt helyiségei a királyi kápolnával, amelyet III. Béla az István-kori épület helyére emeltetett. Ez a 13 x 6 m alapterületű pompás kápolna a korábbi, 10-12. századi lakótoronyhoz rövid folyosóval kapcsolódott. A lakótorony első emeleti három termének szépen faragott kváderköves oldalfalai is ekkor kerültek elő, a középső terem északi falán a négy sarkalatos erény allegóriáját ábrázoló freskósorral. A festett loggiában ábrázolt allegorikus nőalakok művészi megjelenítésének magas színvonala már a 30-as években is csodálattal töltötte el az akkor kezdő művészettörténészt. Most, hogy 1960-ban újra Esztergomba kerülhetett, szenvedélyesen folytatta a kutatást Mátyás király korának a kulturális élete, képzőművészeti emlékeinek területén, hogy feleleveníthesse a reneszánsz Esztergom, Vitéz János primás-érsek, Mátyás király kancellárja udvarának fényes életét.



Nagy Zoltán, Lux Kálmán, Gerevich Tibor, Leopold Antal, Nikássy Lajos, Genthon István

Sorra rendezte e témakörben az országos jelentőségű kiállításokat, amelyek anyagát az országos gyűjteményekből – az Országos Széchényi Könyvtár, Nemzeti Múzeum, Iparművészeti Múzeum, Keresztény Múzeum, Főszékesegyházi Könyvtár, Kincstár és másoktól – kölcsönözte. Ma már elcsodálkozunk, hogy hogyan tudta megszerezni ezeket a féltett kincseket az esztergomi kiállításra? Úgy, hogy a kortárs hazai szakemberekkel közvetlen, igaz barátságot ápolt a Gerevich-tanszéken töltött évei óta. Természetesen akkor sem volt mindenki angyal, mert éppen ezekben az években tombolt a besúgó rendszer, a III/III-es ügynökök. De tanúja voltam dr. Nagy Zoltán szakmai baráti köre egymást segítő tevékenységének. Ezek főbb tagjai: Dercsényi Dezső és Entz Géza a műemlékvédelem területéről, Csapodiné Gárdonyi Klára a Széchényi Könyvtárból, Nékámné az Iparművészeti Múzeumból, stb.

A Műemléki Hivatalban dolgozó kollégákkal való jó kapcsolata tette lehetővé, hogy restauráltassa a vármúzeum falképeit az 1960-as években. Természetesen csak hazai anyagokkal és hazai restaurátorokkal lehetett dolgoztatni, szemben a 30-as évek gyakorlatával, amikor Gerevich Tibor professzor meghívhatta a milánói Brera képtár restaurátorát, Mauro Pelliciolit, aki a kor legjobb középkori falkép-restaurátora volt Európa-szerte. Ezeknek a munkáknak a megszervezése az akkori technikai eszközökkel – számítógép, e-mail és további, azóta elterjedt technikai csodák nélkül – óriási fizikai és szellemi igénybevételt jelentett. S Nagy Zoltán mindezek mellett tudta írni a magyar és az olasz nyelvű tanulmányait, amelyek mindmáig alapvetőek a Mátyás-kori csillagászati és művészettörténeti, vagyis a szellemi életre vonatkozóan.

Ezek közül itt csak kettőt említek, az 1969-ben az MTA Filológiai közlönyben megjelent dolgozatát *A Nap diadala a Mátyás Kálvária talapzatán*, és az olasz nyelvű dolgozatát Vitéz János esztergomi érsek humanista udvarának csillagászati ismereteiről, amely 1975-ben jelent meg a Klaniczay Tibor szerkesztette *Venetoi-magyar kapcsolatok a Reneszánsz korszakában* című kötetben, amelyet a Magyar Tudományos Akadémia adott ki.

Az első a Mátyás király-kori ötvösművészetünk főművével foglalkozik, az esztergomi Főszékesegyházi Kincstár legfőbb kincsét

képező ún. Mátyás-kálvária reneszánsz talapzatával. A tanulmány bemutatja az ötvösműre vonatkozó forrásokat, a műalkotás kutatástörténetét, és feladatának a talapzat három diadalmenetét választja. Az ábrázolások, a Nap, a Hold és Jupiter diadalmenetének ikonográfiai elemzése után elsőként határozta meg Nagy Zoltán a talapzat ikonográfiai programját, amely nem antikizáló, mitológiai szemléletre épül, és nem is a kortárs itáliai trionfopéldákat követi, hanem elsősorban hazai gyökerekből táplálkozik. Regiomontánus, Ilkus Márton, Galeotto Marzio és e körhöz tartozó Janus Pannonius már Vitéz János váradi püspöki udvarában korszakalkotó csillagászati számításokat végeztek, és ezt folytatták Vitéz esztergomi érseki udvarában is, az Academia Istropolitana oktatási és kutatási keretében. Mivel a talapzat három diadalmenetének középpontjában a Nap áll, attól jobbra kapott helyet Jupiter alakjában Mátyás király portréja, és a Nap baloldalán a Hold bolygó-isten trionfója. Nagy Zoltán behatóan foglalkozott a Nap tiszteletének irodalmi emlékeivel Mátyás környezetében. Baráti kapcsolatban volt a hazai humanizmus kiváló kutatójával, Kardos Tiborral is, és az ő nyomán foglalkozott behatóan Janus Pannonius Quarino énekének Naphimnuszával, amelyben a Quattrocento asztronómiai költészetében először fordul – Macrobius után – a Nap felé, és hirdeti, hogy a Nap az élők éltetője! A világ nem hord magában előbbvaló dolgot, mint a Nap. Janusban már felvilant a "héliodinamikus naprendszer" megsejtése. Janus ezt a költeményét 1454-55-ben írta, Quarino irányítása alatt, mikor még nem ismerte Regiomontanus kutatásait. Janus költészetében a csillagászati érdeklődést nem a jövőbelátás gondolata vezette – hiszen azt meg is mosolyogta! –, hanem a világnak és a létnek a komoly, tudományos eszközökkel való megismerése. Az elsősorban matematikus Regiomontanus meghívását az Academia Istropolitana tanári karába Vitéz János, minden bizonnyal, Janus és Galeotto tanácsára tette.

Nagy Zoltán mutatott rá elsőként a Mátyás-kálvária Zsigmondkori, 1401-ben újévi ajándékként Párizsban készült felsőrész és a Mátyás király által újonnan készített talapzat ábrázolásai közötti szoros tartalmi összefüggésre. Krisztus keresztye alatt a

Nap diadalkocsija áll. A kereszt alatt balról Jézus anyja, Mária alatt a Hold trionfója az egyszarvúval Mária szüzességére utal és jobb oldalt, Szent János apostol és evangélista alatt – akinek jelképe a sas, mivel a lángoló Isten-szeretetet az evangéliumában úgy tudta megjeleníteni, hogy az olvasót szárnyaló sasként emeli Istenhez – Jupiter diadalkocsiját látjuk, amelyet Jupiter állatai, a sasok repítenek a magasba. A Mátyás-kálvária két részének összeillesztése tehát a reneszánsz humanizmus neoplatonikus konkordanciájának, az antik mitológia és a keresztény teológia összekapcsolásának korai jelentkezése – állapította meg Nagy Zoltán a fent idézett, 1969-ben megjelent tanulmányában.

Nagy Zoltán a Mátyás-kálvária talapzatának ikonográfiai vizsgálatával egyidőben és azt követően beható kutatásokat végzett a Várpalota első emeleti termében az 1934-38 között feltárt és részben restaurált falképek, Erény-allegóriák és bolygók, valamint a Zodiákus-képek ábrázolásaival is.

Az 1594-95. évi nagy esztergomi tüzéségi ostromban – amely a császári seregek vezette 15 éves háború kezdetén Esztergom török megszállásának felszabadításával kezdődött, s amelyben Balassi Bálint is részt vett a Zólyomból érkezett seregével – a lakótorony felső emeletei beomlottak a torony első emeletére. A harc közben eldöngölték az omladékot, s a tetejére máris felállították az ágyúkat, és folytatódott a háború. 1934-ben, 340 év után már csak egy dombot láttak a királyi palota helyén az emberek, amelyen egy szép kis filagória állt. Lepold Antal tudós történész-kanonok ötlete volt, hogy kutassák meg ezt a dombot, hátha ott rejtőznek Szent István első királyunk által épített épületek maradványai.

Nagy Zoltán még ismerte ezt a tudós történészt, a közös fotók őrzik az emléket, hogy a fiatal tanársegéd ott áll Gerevich Tibor professzor és Lepold Antal kanonok mellett a frissen feltárt Várkápolna bejáratánál.

Az 1960-as években, amikor mint múzeumigazgató ismét itt lehetett a királyi vár falainál, sokszor állt meg ugyanezen a helyen, és emlékezett az egykori hihetetlen nagy boldogságra, izgalomra és lelkesedésre, amely akkor, a négy évig tartott feltárás napjaiban mindnyájukat áthatotta.

Nagy Zoltán igazi tudós, mély művészi érzékkel rendelkező, lírai alkatú ember volt. A felesége, Kovács Mária (1910–2005), jeles szobrászművész, csak elmélyítette benne a művészi érzéket.

1938-tól 1960-ig nem sok minden történt az esztergomi Várhegy műemlékei körül. Mindenekelőtt a Bazilika kupoláját hozta rendbe a II. világháború után a Műemlékek Országos Bizottsága. A királyi palota 1938-ra feltárt részei, ezek bemutatása a kortárs európai műemlékvédelem példáját képezte a további évtizedekben is, mivel nagy tiszteletben tartották az eredeti részeket. Csak a legszükségesebb kiegészítéseket engedélyezték, és azokat is az eredeti kváderköves falazástól eltérő, külön e célból készítettetett keskeny téglá alkalmazásával. Ennek megvalósulása az 1930-as években Gerevich Tibor, a Műemlékek Országos Bizottságának elnökének az érdeme volt. A pályakezdő Nagy Zoltán mindennek szemtanúja és munkatársa volt Gerevich professzor tanszékén.

Az esztergomi középkori Várpalota feltárt részei nem szenvedtek nagyobb kárt a világháborúban, így azoknak bemutatása a Főszékesegyház, a Bazilika papjainak vezetésével biztosítva volt az 1962. évi államosításig. Ekkor Nagy Zoltán, a Balassa Múzeum igazgatója lett a megalakuló Vármúzeum igazgatója is, aki átértézte e megbízatás jelentőségét, és hatalmas tervekkel és hihetetlen lelkesedéssel, nagy szakértelemmel kezdett hozzá a feltárt XII. századi termék és a királyi kápolna XII–XIV. századi életének életre keltéséhez. Középkori hangversenyek, történelmi színjátékok, és a korszak emlékeinek éveken át történő sorozatos bemutatásával, az országos gyűjteményekből kölcsönzött kódexek, kőfaragványok, ötvösművek kiállításával az esztergomi Balassa Bálint és Vármúzeum országos érdeklődés előterébe került.

Dr. Nagy Zoltán kiválóan ismerte a magyar történelmet és művelődéstörténetet Szent Istvántól kezdve, de esztergomi éveiben és azt követően is a reneszánsz művészet állt az érdeklődése középpontjában. Mindenekelőtt Mátyás király kancellárjának, Vitéz János érseknek, Magyarország primásának rövid hét évét (1465–72), igyekezett felidézni a különböző oldalakról, minél hűségesebben az általa szervezett előadóesteken, hangversenyeken és kiállításokon. Az Academia Istropolitana, a Mátyás-kori magyar egyetem, Vitéz

érsek kinevezése után két évvel, 1467-ben, 100 évvel a Nagy Lajos király által alapított pécsi egyetem felállítása után, megnyitotta a kapuit pápai engedéllyel, bolognai mintára és annak jogaival. Addigra megérkeztek Vitéz érsek hívására a legjelesebb európai tudósok a négy fakultás minden ága számára. Különösen nagy figyelmet fordított Vitéz érsek a természettudomány oktatására és kutatására. 1467-re már állt Esztergomban a csillagvizsgáló, hogy Regiomontanus végezhesse az úttörő jelentőségű csillagászati vizsgálataihoz szükséges számításokat, és készíthesse a Vitéz érseknek ajánlott tudományos dolgozatait, könyveit.

Nagy Zoltán a fent idézett, 1975-ben olaszul írt nagy lélegzetű tanulmányában összefoglalta az esztergomi éveiben végzett kutatásait Vitéz János érsek humanista udvaráról, az általa megrendelt műalkotásokról, elsősorban a Studiolo Erény-allegóriákat ábrázoló magas színvonalú freskóképekről, amelyeknek az ikonográfiai elemzésén túl a stílus meghatározásával is behatóan foglalkozott. Vizsgálta Mantegna tarokkártáa enciklopedikus metszetsorozatait az allegorikus alakokkal, főképpen a Kozmoszt jelképező bolygók ábrázolásait, amelyek az 1459–60. évi ferrarai zsinat alkalmából készültek, a Vitéz János baráti köréhez tartozó jeles humanisták közreműködésével, mint Enea Silvio Piccolomini, Bessarion bíboros és Nicolaus Cusanus. Nagy Zoltán alaposan tanulmányozta a ferrarai Schifanoia-palota Hónap-képeit, a firenzei Pollaiuolo fivérek és Botticelli művészetét is, hogy meghatározhassa az esztergomi Vár Erény-allegóriáinak mesterét. Ennek érdekében sikerült elérnie az Országos Műemléki Felügyelőség vezetőségénél, hogy az 1960-as években négy falkép-restaurátor – Illés János, és a felesége Szentesi Rozika, Dénes Jenő és a fiatal Nagy Zoltán – megtisztítsa, s állagmegóvjá a Studiolo négy Erény-allegória ábrázolását. Ekkor már én is a Vármúzeum művészettörténésze voltam, de egyikünk sem szólhatott bele a munkájuk menetébe, mivel a kijelölt szakértői zsűri jóváhagyta a restaurálási elveiket, ami akkor a hivatalos volt hazánkban. Ez azt jelentette, hogy az allegóriák hiányzó részeit, szemet, fület stb. kiegészítették, hogy a látogató értelmezhesse az ábrázolásokat. S így ezt a négy különböző elv szerint restaurált festményt még a korábbi állapothoz képest is kevésbé lehetett

eredetinek tartani, vagyis lehetetlen volt a képek mesterének meghatározása. A kiegészítéseken és az átrajzolásokon kívül az állagmegóvást úgy végezték, hogy a kép felületét paraloiddal vonták be. Ez a műanyag réteg teljesen elzárta a kép felületét a levegőtől, így 40 év alatt, 2000-re olyannyira elhomályosodtak az ábrázolások, hogy a megmentésükért, hazánk államiságának Milleniumára pályázatot hirdetett a rendszerváltozás utáni Műemlékvédelmi Hivatal, amit a hazai végzettségű, és Rómában továbbképzett és 15 éven át jelentős megbízásokat kapott Wierdl Zsuzsanna festő-restaurátor művész nyert el, aki immár 20 éve emberfeletti szívós munkával és nagy hozzáértéssel távolítja el a képek felületéről a rárakódott, rátett idegen anyagokat.

Hiszem, hogy Dr. Nagy Zoltán nagy tudású, jeles művészettörténészünk, a Mátyás-kori reneszánsz művészet és kultúra fáradhatatlan kutatója az örök élet boldogságában örömmel látja, hogy jó kezekbe kerültek az általa oly nagy tiszteletben és szeretetben tartott esztergomi reneszánsz falképek, amelyek mestere ma már egyértelműen Sandro Botticelli volt. Ezt már ő is sejtette, de a fent említett körülmények, a falképek állapota és a restauráláshoz szükséges anyagiak nem tették lehetővé a sejtésének bizonyítását.

Váralljai Csocsán Jenő

Héliodynamizmus Janus Pannoniusnál és Galeotto Marziónál Nagy Zoltán szerint*



Stróbl Alajos ezen szobrából még talán ki lehet olvasni, hogy ez a vadász írhatta a *De egregie, sapienter et iocose dictis ac factis Matthiae regis* (Mátyás király jeles, bölcs és elmés mondásairól és tetteiről) című alkotást, de azt már nem, hogy – Csapodi Csaba szerint – ő volt a Corvina könyvtárosa 1472-ig azután, hogy 1465-ben másodszor jött Magyarországra.¹ Még kevésbé azt, hogy Kopernikusz előfutáraként a Nap döntő szerepét hangsúlyozta a bolygók mozgásában, amit héliodynamizmusnak neveznek.

* A 2018. december 12-én, Dr. Nagy Zoltán tiszteletére rendezett emlékülésen elhangzott előadás átirata.

¹ Csapodi Csaba: *Corvinian Library*, Budapest, 1973, 43. o.

Kardos Tibor volt pedig az, aki rámutatott, hogy ez a héliodynamizmus megjelent mind Janus Pannoniusnak Guarinóról írott panegyrisében, mind pedig szívbeli barátjának és iskolatársának, Galeotto Marziónak írásaiban.² Erről a héliodynamizmusról nincs szó sem Huszti József pompás Janus Pannonius életrajzában³, sem éppen Kardos Tibor és V. Kovács Sándor igen jól szerkesztett tanulmánykötetében Janus Pannoniusról.⁴

Az ELTÉ-n hatalmas nemzetközi konferenciát tartottak *Matthias Rex 1458–1490, Magyarország a renaissance hajnalán* címmel, amely során mintegy 107 előadás hangzott el, de azok közül egynek a címében se lehet a héliodynamizmusra utalást találni.⁵

Ezzel szemben Nagy Zoltán legalább három tanulmányában hangsúlyozta a héliodynamizmus jelentőségét, mind Janus Pannonius, mind pedig Galeotto Marzio írásaiban:

- Nagy Zoltán: *„A Nap diadala a Mátyás Kálvária talapzatán”,* Filológiai Közöny 1968, 3–4. ünnepi szám a 60 éves Kardos Tibor tiszteletére, 452–453. oldal
- Nagy Zoltán: *Ricerche cosmologiche nella corte umanistica di Giovanni Vitéz* in: KLANICZAY (Tibor) ed., *Rapporti veneto-ungheresi all’epoca del Rinascimento*, (Convegno di Studi Italo-Ungheresi, 2. Budapest, 20–23 giugno 1973) 65–93. oldal, ahol a 84–93. oldal szól a héliodynamizmusról
- Nagy Zoltán: *Antonio del Pollaiolo: Il piedistallo del Calvario di Mattia Corvino*, *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae / Magyar Tudományos Akadémia* <Budapest>. 33.1987/88(1988), 3–104. oldal, melyben a 29–34. oldal szól a héliodynamizmusról. Lásd: Mario Frezza *De doctrina promoscua – Varia doctrina*, Nápoly 1949, 45., 48. oldal

² Kardos Tibor: *Janus Pannonius bukása*, Pécs, 1935, 128. o.

³ Huszti József: *Janus Pannonius*, Pécs, 1931.

⁴ *Janus Pannonius (Tanulmányok)*, in Kardos Tibor és V. Kovács Sándor (szerk.): *Memoria saeculorum Hungariae* 2, Budapest, 1975.

⁵ *Matthias Rex 1458–1490: Hungary at the Dawn of the Renaissance*. ELTE Gólyavár 2008. május 20–25.

Ezek közül a *Ricerche cosmologiche nella corte umanistica di Giovanni Vitéz* foglalkozik a kérdéssel legrészletesebben. Ebben Nagy Zoltán előbb leírja Vitéz János Esztergomban kiásott Studiólójának a meny-nyezetén ábrázolt bolygóknak és csillagképeinek megtalált töredékeket (melyről azt gyanítják, hogy a Regimontanus és Ilkuszi Bylica Márton által kiszámított pozsonyi egyetem horoszkópját rejtette), majd a következő fejezetben Vitéz János váradi könyvtárát és Vitéz János váradi humanista körét vázolja, végül pedig rátér Georgius Purbachius és Vitéz János kapcsolatára.

Itt rá kell mutatni arra, hogy Purbachius eredetét valójában nem ismerik, de nem jöttek eddig rá arra, hogy Feketevárost a Fertő-tó nyugati partján V. István magyar király 1270-ben castrum Purbachnak nevezi, és ennek megfelelően V. László magyar király Georgius Purbachiust 1454-ben királyi asztrológusának nevezte ki.

Nagy Zoltán kifejtette, hogy Georgius Purbachius Vitéz Jánosnak még Váradon készítette el a *Tabulae Waradiensenses seu Tabulae Eclipsium*-ot 1459-ben, melyben a [nagy-]váradi délkörre számította ki a nap- és holdfogyatkozásokat.

Georgius Purbachius talán legfontosabb művének – amelyben a bolygók mozgásában a Nap új jelentőséget kap – *Theoricae novae planetarum* címet adott, és azt Vitéz Jánosnak ajánlotta. Ennek a kéziratát Budán kötve, jelenleg a krakkói egyetemen őrzik.⁶

Purbachius ugyancsak Vitéz Jánosnak írta a *Canones pro compositione et usu gnomonis geometrici pro reverendissimo domine Johanni [Vitéz] archiepiscopi Strigoniensi compositi* című művét 1465 és 1472 között; nyomtatva Nürnbergben 1516-ban.

Nagy Zoltán kifejtette, hogy Vitéz János a pozsonyi egyetem, az Academia Istropolitana tanárainak 1465-ben meghívta többek között Regimontanust, Ilkuszi Bylica Mártont és Galeotto Marziót is.

Regimontanus abban a Königsbergben született 1434. június 6-án, ami akkor Alsó-Frankóniában volt s most Bajorországhoz tartozik. A neve eredetileg Johannes Müller volt s a Johannes a Monte Regio nevet használta latinul. Melanchton 1531-ben keresztelte át Regimontanusra.

⁶ Krakkó, Bibliotheca (Jagell Rps) universitaria Ms 599. Kinyomtatta tanítványa, Regimontanus Nürnbergben 1472-ben.

Az egyetemet Lipcsében kezdte, majd Bécsben volt Purbachius tanítványa, és 1460-ban vele ment Bessarion hívására Itáliába, hogy Ptolemaiosz *Almagest*-jét görögből fordítsák, ahol Purbachius a következő évben meghalt.

Regiomontanus 1463-ban Bianchininek azt írta, hogy a Venus és Mercur bolygók az égbolton való mozgásukban a Naphoz vannak kötve.

Azután, hogy Vitéz János udvarába hívta, Regiomontanus Ilkuszi Bylica Mártonnal elkészítette a pozsonyi egyetem vagyis az Academia Istropolitana horoszkópját 1467. március 17-én, 1467. június 4. 20 óra 9 percre és az esztergomi székesegyház meridián-jára számolva.⁷

Erről azt tartják, hogy Vitéz János studiológjának a mennyezetén ábrázták.

Nagy Zoltán úgy gondolja, hogy annak kiszámításában már használta azt a torquetumot, amit Regiomontanus leírt Vitéz Jánosnak írt művében: *Praeclarissimi mathematici, Iohannis de Monte Regio super Torqueto Astronomici instrumento ad reverendissimum Domininum Ioannem Archiepiscopum Strigoniensem Problemata XXI*.

Regiomontanus Esztergomban még trigonometriai táblázatok is írt, és 1469-ben Esztergomban fejezte be *Tabulae directionum projectionumque in nativitatibus multum utiles* (Az irányok és eredetek táblái, melyek a születéseknél nagyon hasznosak) című művét. Ennek másolatát Mátyás királynak küldte meg, aki egy pompás köntössel és 800 dukát arannyal jutalmazta meg ezért.

Ezen Tabulák kidolgozásában is segítette Ilkuszi Bylica Márton (1433-1493) lengyel származású orvos és asztrológus, akit Vitéz János szintén a pozsonyi egyetemre hívott meg. Regiomontanus ugyancsak Esztergomban és 1469-ben fejezte be kalendáriumát, amit németül 1473-ban adott ki, latinul 1475-ben jelent meg. Az 1580-ban kiadott kolozsvári magyar kalendárium címlapján az áll, hogy "a híres neves Király Hegyi János írásaiból magyar nyelvre fordíttatott."

⁷ Bécs Bibliotheca Nationale, Cod. Last. 24 folio 212verso,

1465-ben Janus Pannonius követséget vezetett II. Pál pápához, s tőle megnyerve többek között a pozsonyi egyetem megalapítását, magával hívta szívbeli barátját és iskolatársát, Galeotto Marziót az Academia Istriopolitánára tanárnak.

Nagy Zoltán Kardos Tibort követve kifejtette, hogy az általuk héliodynamikusnak nevezett elméletre Janus Pannonius és Galeotto Marzio már Ferrarában, Guarino iskolájában rájöttek, mert ott írta Janus Pannonius a *Panegyris in Guarinum Veronensem* vagyis *Veronai Guarinora írt dicsőítő költeményt*.⁸

Nagy Zoltán idézi tanulmánya *Ricerche cosmologiche...* 89-90. oldalán a *Panegyris in Guarinum Veronensem* 920-927. sorát:

920. sor *Immensus nil sole gerit praestantius orbis:
Sol Iovis est oculus mens mundi lucis origo
Rerum temeperies cor caeli, spiritus aethrae
Astrorum dominus mensor revolvibilis aevi
Sensilium sensus viventium vita propago
Nascentium largitor, opum largitoer honorum,
Telluris pariter coniunx fecundus et undae,
927.sor Fatorum rector, deus idem summus et omnes.*

920. sor Nincsen a mindenségben a Napnál csodálatosabb:
ő Jupiter szeme, ő a világ értelme, a fénynek
atyja, a hó forrása, az ég szíve, lelke a légnek,
csillag-kormányzó, a szabályos idő tagolója,
élők élete, érzők érzéklése, szülőknek
magzata, gazdagság, tisztesség osztogatója,
termő-párja a földnek-víznek, sors-alakító
927.sor legfőbb istenség és egymaga mindenik isten⁹

Nagy Zoltán ezzel kapcsolatban még három Janus korabeli levelet is idéz: Janusról, ugyanis még szintén Ferrarából való másik barátja, Battista Guarino a következőket írta:

⁸ V. Kovács Sándor (szerk.): *Janus Pannonius munkái latinul és magyarul*, Budapest, 1972, 560. oldal szerint 1450–54-ben, de bővített rajta még Itáliában 1456–57-ben, majd pedig Verona Guarino halála után Magyarországon 1468–69-ben.

⁹ Csorba Győző fordítása (V. Kovács Sándor (szerk.): *Janus Pannonius munkái latinul és magyarul*, Budapest, 1972, 452. oldal)

...ipse non contentus sola poetarum et rhetorum cognitione ad mathematicas disciplinas et physicae partes ac virtutum parentem moralem Philosophiam traduxit animum.

nem elégedve meg a költők és szónokok ismeretével lelkét a matematikai tanulmányokra és a fizika részeire, valamint az erényeket szülő erkölcsi Filozofiára fordította¹⁰

Magának Janus Pannoniusnak a raguzai Giovanni Gazulo asztrológusnak írt levelében a következőket találjuk:

„quem nuper ad nos misistis armillas ptolomei et alia instrumenta, de quibus in opere vestro mentionem facitis, nobis ad expensas nostras istic apud vos paranda et conficienda procuretis.”

Ptolomeus armilláját és más eszközöket – melyeket munkátokban említetek –, gondoskodjatok, hogy azokat nekünk költségünkre nálatok elkészítsék és összeállítsák.¹¹

Janus Pannonius Galeotto Marziónak pedig a következőket írta 1462-ben:

Nos hactenus Deo adjuvante feliciter viximus sine horiscopis et Genethliacis; spero vivemus in futurum

mi Isten segítségével horoszkopok és asztrológusok nélkül éltünk; s remélem, hogy a jövőben [is úgy] élünk¹²

Nagy Zoltán legutóbbi idézetéhez hozzátenném, hogy ebből az következne, hogy Janusnak például *Ad animam suam* és Vitéz Borbála halálára írt verseit inkább költészetnek kellene vennünk, ha nem éppen a jungi mélylélektan korai megjelenésének.

A héliodynamizmusnak nevezett elméletet illetően Nagy Zoltán idézi Galetto Marziótól az 1465-ben – éppen Magyarországra való meghívásának évében – írt Filelfo-vitairatot:

Nam et motus astrorum et apotelesmata saepe demonstrant; unde fit, ut qui huius rei ignari sunt, cum ad illud Lucani deveniunt, perturbentur,

¹⁰ Ábel Jenő dr.: *Adalékok a humanizmus történetéhez Magyarországon*, Budapest, 1880, 207. o.

¹¹ Samuel Teleki, *Iani Pannonii Opusculorum pars altera*, Terajecti ad Rhenum 1784, 101-102. o.

¹² Samuel Teleki: *op. cit.*, 89-91. o.

*cum de sole loquitur – Radiisque potentibus astra Ire vetat cursusque
vagos statione moratur.*

Mert a csillagok mozgása és a horoszkópok gyakran bizonyítják; innen van, hogy azok ezt nem ismerik, amikor Lucanusnál oda jutnak, ahol a napról beszél, megzavarodnak:hathatós sugaraival a csillagoknak megtiltja, hogy haladjanak, kósza pályájukat gátolja.¹³

Nagy Zoltán rámutat: azután, hogy Galeotto a meghívásra Esztergomba érkezett, Vitéz Jánossal közösen javították Manlius Astronomiconját 1469-ben (*Ricerche cosmologiche...* 87. oldal). Ez a kódex ma a Vatikáni Könyvtárban van: Vat.Pal.Lat. 1711 és a 88. levél hátoldalán olvashatjuk:

„Legi et emendavi Magr Galeotto et Jo Ar. Strig” fol 88verso

Nagy Zoltán ugyan nem említi, de ezt a javított szöveget azután éppen Regiomontanus adta ki Nürnbergben 1473-ban. Regiomontanust IV. Sixtus 1475-ben Rómába hívta a naptárreform előkészítésére, de 1476 júliusában ott meghalt. Föltehetően a szóbanforgó kódex akkor még nála volt, és így került a Vatikáni Könyvtárba.

Galeotto 1471-ben Vitéz Jánosnak ajánlotta *De homine* írott munkáját (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mss., 84.27; OSZK *Clae*, 351).¹⁴ Galeotto a Janus-Vitéz féle összeesküvés nyomán visszatért Itáliába, ahol 1464-től 1477-ig Bologna latin nyelvtanára volt. 1476 és 1478 között írta az utólag Mátyásnak ajánlott *De incognitis vulgo* (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Lat., 3166, c. 296r) című művét.

«differentiae inter theologos et philosophos” su temi canonici quali materia prima, eternità del mondo, unità dell’intelletto, immortalità dell’anima fino al suo destino ultimo. Se questo dipende da Dio, inteso più come Fato che come Provvidenza, ne deriva che ogni credente, “Turchus, Iudaeus, haereticus, Gentilis», può accedere alla salvezza anche senza “aquae tinctura” (c. 27v).

¹³ Ladislaus Juhász (szerk.): *Galeottus Martius: Invectivae in Franciscum Philelphum*, Lipsiae, 1932, 15.

¹⁴ Csapodi Csaba: *The Corvinian Library: History and Stock, Studia Humanitatis 1*, Budapest, 1973, 228.

Ezért a velencei inkvizíció 1477 végén – 1478 elején Montagnában elfogta és Velencébe vitte. Maga Galeotto állítja, hogy az *Inquisitio* fogságából korábbi tanítványa, az ifjú Vitéz János kánonjogász szabadította ki nyilvánvalóan Mátyás király segítségével, akinek ajánlotta utólag a *De incognitis vulgot*. Galeotto ezért 1479-ben és 1482-ben is Mátyás udvarába ment, ahol 1482-ben leányának hozományt kapott.

Mátyás segítségével 1484 és 1487 között hálából olasz földön keletkezett jól ismert munkája: *De egregie, sapienter et iocose dictis ac factis Matthiae regis* (Mátyás király jeles, bölcs és elmés mondásairól és tetteiről) címmel.

Nagy Zoltán szerint Galeotto 1489-90-ben írta *Varia doctrina* című művét, amelyből hosszan idézi a héliodynamikus elmélet következő részletes kifejtését a *Ricerche cosmologiche...* 91. oldalán:

Sed cum Sol, cui aurum dedimus et unde initium sumpsimus, medium inter planetas locum obtineat, expulsa Platonis Aristotelisque sententia qui statim supra Lunam locaverunt, rector et gubernator omnium est. Nam Luna nihil profecto luminis, nisi a Sole menstruus motibus receperit, habet, et Venus et Mercurius numquam ab eo duobus signis abesse possunt, quasi imperio quodam catenati; fidissimi Solis comites esse noscuntur, ita ut precedant quandoque et sequantur aliquando. Tres autem superiores, Saturnus Iuppiter Mars, nutum Solis verentur: non enim ex opposito esse possunt. Nam hoc certissimum est: Saturnus Iuppiter Mars, oppositi Soli, sunt retrogradi; quod et Lucanus non tacuit, cum de Sole ait: "radiisque potentibus astra – ire vetat, cursusque vagos statione moratur."¹⁵

De amikor a Nap, akinek az aranyat adjuk, s ahonnan a kezdetet vesszük a bolygók között középső helyet foglal, elvetvén Plató és Arisztotelész véleményét, akik közvetlenül a Hold fölé helyezték, mindenek igazgatója és kormányzója. Mert a Holdnak valójában nincs fénye, hacsak havi mozgásával a Naptól nem nyer, a Venus és a Merkúr soha két csillagjegynél [a Naptól] távolabb nem lehet, mintha valamilyen hatalommal láncolva lennének; a Napnak leghűségesebb kísérőiként ismerhetjük föl, úgyhogy valamikor megelőzik, máskor követik. A három fölsőbb a Saturnus, a Jupiter és a Mars a Nap intését tisztelik: ugyanis sose lehetnek a Nappal szembe. Az ugyanis

¹⁵ Galeotto Marzio da Narni: *Varia dottrina* (*De doctrina Promiscua*) 1489-90, Nápoly, 1949, 91. oldal, 2. 112. sor.

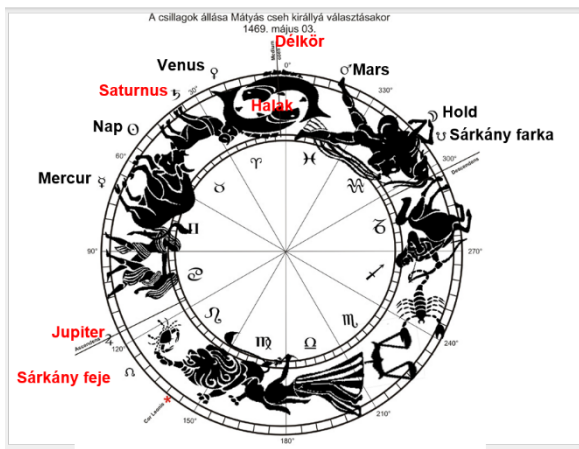
igen bizonyos: A Saturnus, a Jupiter és Mars a Nappal szembe lévén visszafelé haladnak. Erről Liucanus nem hallgatott el, amikor a Napról mondta: hathatós sugaraival a csillagoknak megtiltja, hogy haladjanak – kóbor pályájukat megállással feltartóztatja.¹⁶

Nagy Zoltán – követve Kardos Tibort és Mario Frezzát, aki a II. világháború után kiadta Galeotto Marzio sok munkáját – úgy vélte, hogy Kopernikusz 1496 és 1503 során Bologna, Padua és Ferrara egyetemén tanult, ahol Galeotto és Janus Pannonius is működött. Nagy szerint Kopernikusz ott kapcsolatba kerülhetett az ő héliodynamikus gondolataikkal, amikkel utat törtek a kopernikusi fordulatnak.

Nagy Zoltán arra is rámutatott, hogy Kopernikusz előbb a krakkói egyetemen tanult, ahol Purbachius *Theoricae Novae planetarum* művét őrizték, és nagyra becsülték Regimontanust Esztergomban írott munkáival együtt, és ahova Mátyás király halála után az Academia Istropolitana harmadik csillagásza, Ilkuszi Bylica Márton magával vitte Hans Dorn budai dominikánus csillagászati mérésekre készített pompás műszereit: az asztrolábot, a torquetumot, és az éggömböt. Dorn napóráját 1480 óta Oxfordban őrzik.

Janus Pannoniusnak és Galeotto Marziónak ez a héliodynamikusnak nevezett elmélete tehát a magyarországi renaissance a tudomány fejlődését és az újkori világkép kialakulását, és így az emberiség haladásának útját a helyes útra terelte. Szerintem megérdemelnék, hogy munkatársaikkal, Regiomuntanusszal, Ilkuszi Bylica Mártonnal s különösen kutatásaik legfőbb támogatóival, Vitéz Jánossal s méginkább Mátyás királlyal együtt csoportjuk disputálva láthassuk, amint a meridánon álló Pegazusból merítenek ihletet a budai várban a Boldogasszony kápolna körül. Ott működött éppen a királyi csillagvizsgáló és a Corvina könyvtár, melynek a falán két csillagvizsgáló között az égboltot lehetett látni Mátyás király cseh királlyá választásakor, mert az ihletet adó Pegazus akkor éppen a délkörön állt.

¹⁶ Galeotto Marzio da Narni: *Varia dottrina (De doctrina Promiscua)* 1489-90, Mario Frezza kiadásában, Nápoly 1949, 91. oldal, 2. 112. sor



A Halak csillagképe állt a délkörnél, de a Halak csillagképe közrefogja a Pegazust, ami származást és ihletet sugallt



Ilkuszi Bylica Márton Budán készült éggömbje

A csillagképek neveit kiemeltük a jobb láthatóság kedvéért:

Equus Pegasus – Pegazus

Aries – Kos

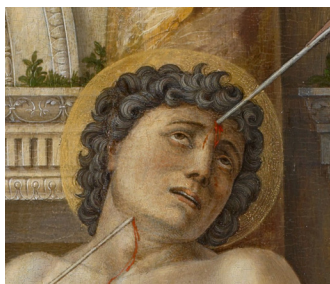
Pisces – Halak (a két hal alulról és jobbról fogja közre a Pegazust)

Ezen szoborcsoport kialakításával kapcsolatban térjünk még vissza Galeotto szobrára. Hálásak lehetünk Stróbl Alajosnak, hogy éppen a budai királyi palotában van szobra Galeotto Marziónak.



Galeotto Marzio szobra a budai palotában (Fortepan / Horváth József)

Galeotto azonban, mint Bonfini *Symposion*jából és ifjú Vitéz János *Pontificaléj*éből tudhatjuk, nem volt ilyen inkább szikár alak, hanem meglehetősen piknikus testalkattal rendelkezett, és arca is inkább holdvilágképű volt, amint arra rámutattam a Báthory–Brassai konferencián tartott előadásomban:



Galeotto Marzio 31 évesen mint Szent Sebestyén, 1458



Galeotto Marzio egy érmén,
nagyjából 50 éves korában



Galeotto Marzio 27 évesen, 1454-ben

A páduai Ovetari kápolnában ugyanolyan a fejalkata s a szemöldökvágása.



Galeotto Marzio 62 évesen, 1489-ben ifjú Vitéz János pontifikálójában.
Vatikáni Könyvtár, Ottob. Lat 501, fol. 38 recto

Antonio Bonfini 1486-ban írott *Symposion de virginitate*... műve szerint is Galeotto addigra már meglehetősen kövér lett, amit az 50 éves kora körül készült érmén is láthattunk már.¹⁷

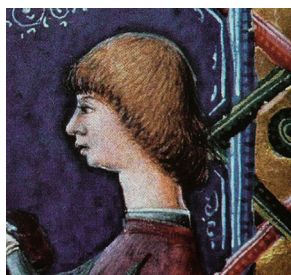
¹⁷ Szörényi László: "Attila vagy a szüzek", *Élet és tudomány*, 2008, 50. szám, 1588.

Ugyanott kifejtettem: Huszti József már 1926-ban tisztázta, hogy Janus Pannonius szőke volt,¹⁸ mert maga Janus írta *Valedicit Musis* (Búcsú a Múzsáktól) című versében:

Iam satis est; depono lyram, depono coronam,
ac flavis hederas detraho temporibus

Végeztem; leteszem lantom, leteszem koszorúmat,
szőke halántékom már ne borítsa babér.

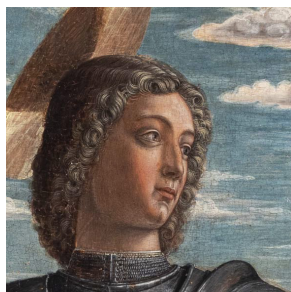
Kerényi Grácia fordítása*



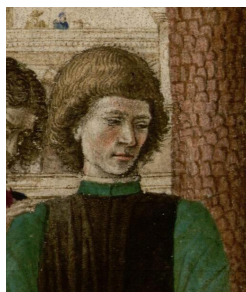
Janus Pannonius 17 évesen
Bécs, Cod.Lat 111 fol1recto 1451



Mantegna: Janus Pannonius 20
évesen, Padua, Ovetari, 1454



Mantegna: Janus Pannonius
Venice, Academia inv. no. 98, 1458



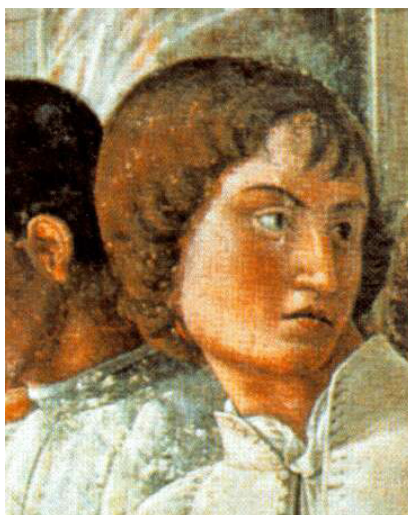
Janus Pannonius 24 évesen, Strabon-
fordítás, Albi MS 77 folio 4recto, 1458

¹⁸ Huszti József: "Mantegna és Janus Pannonius", *Századok*, 1926, 614.



A három jóbarát a paduai Ovetari kápolna ablakában barátjuk, Mantegna festményén, 1454-7

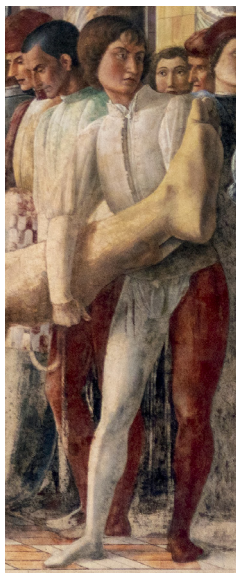
Balogh Jolán Janus Pannoniusszal azonosította a Szent Kristóf bal lábát tartó ifjút.¹⁹



Giovan-Pietro, III. Ludovico Gonzaga unokaöccse

¹⁹ Balogh Jolán: "Mantegna magyar vonatkozású portréi", *Századok*, 1925, 234–243; 1926, 890–893.

Azonban ez az ifjú nem szőke, s ezért sem lehet Janus Pannonius.
A Szent Kristóf bal lábát tartó ifjú ezenkívül a Gonzágák fehér és piros nadrágját viseli, mint a Gonzágák a mantuai Camera degli Sponsiban. Ezért ő csak Gonzága lehet.



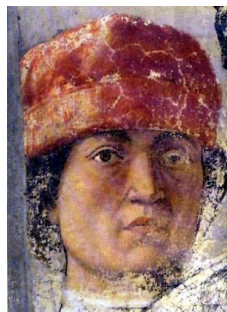
Giovan-Pietro,
III. Ludovico Gonzaga unokaöccse



Ugoletto, Carlo Gonzaga fia
Lásd: Caravaglia p. 17.

Szentmártoni Szabó Géza ezzel a fejjel szeretné Janus Pannoniust azonosítani.²⁰

Ez a fej azonban nem szőke, és azt már Huszti József megírta a Századok 1926. évi évfolyamában a 614. oldalon, hogy Janus szőke volt, mint ahogy maga a költő megírta: *flavis hederas detraho temporibus* (Búcsú a múzsáktól).²¹



²⁰ Szentmártoni Szabó Géza, „Hol és mikor született Janus Pannonius”, *Élet és tudomány*, 2009, 1194.

²¹ V. Kovács Sándor (szerk.): *Janus Pannonius munkái latinul és magyarul*, Budapest, 1972, 312–313.

Janus 1452-53-ban éppen Marcello megbízásából írt panegirist Anjou Renének (Janus Pannonius p 558 no 5), majd 1456 után kezdett Marcellóról szóló panegirisébe. (Kardos p 52)

Janus 1454-1458-ig Velence mellett Paduában tanult kánonjogot, így érthető, hogy Jacopo Marcello társaságában megjelent. Eddig nem vették észre, hogy ezen a miniatúrán ábrázolása sokkal jobban ráüt s megfelel Mantegna Szent Györgyének is.



Marcello átadja Anjou Renének a Strabon-fordítást, 1459
(Bibliothèque municipale d'Albi MS 77)

Horváth László

Nagy Zoltán collegiumi oktatói tevékenysége

Forrásközlés

Nagy Zoltán Szabó Miklós felkérésére kisebb megszakításokkal 1941 januárjától 1945 szeptemberéig volt a Báró Eötvös József Collegium művészettörténet-előadója, oktatója. Felkérése előtt ilyen jellegű képzés nem folyt a Collegiumban, így az alaptantervet is Nagy Zoltán dolgozta ki, a tervezett órákat pedig maga látta el. Az alábbiakban három, tartalmukban elkülöníthető forráscsoportból közlöm a legfontosabb tételeket. I. Foglalkoztatással kapcsolatos iratok, amelyekből Nagy Zoltán és az igazgató közötti bensőséges viszonyra is következtetni lehet. II. A művészettörténeti képzésre vonatkozó tervezetek, amelyek a megszerzett tapasztalatok alapján folyamatosan alakultak. III. Tanári jelentések, amelyek a Collegium belső szabályai szerint félévente összegezték az elvégzett órák tartalmát és értékelték a collegisták teljesítményét.¹

I. Foglalkoztatással kapcsolatos iratok

1) 382/1940. sz.

Tárgy: művészettörténeti előadó az Eötvös Collegiumban.

Nagyméltóságú Miniszter Úr!

1939. évi február hó 23.-án Nagyméltóságodhoz intézett felterjesztésemben részletesen kifejtettem azokat az okokat, melyek kívánatossá

¹ Köszönöm Boda Attila levéltárosnak és Szabó Edit Zsuzsanna könyvtárosnak, collegiumi kollégáimnak az anyag összeállításában nyújtott segítségüket.

tennék, hogy az Eötvös Collegium tanulmányi rendszere a művészettörténeti szakvezetéssel kiegészíthessék.

A leghivatottabb szakférfiakkal való megbeszélés útján a kérdést gondosan előkészítve, felkértem Dr. vitéz Nagy Zoltán gyűjteményegyetemi tisztviselőt, jeles fiatal művészettörténészt, hogy dolgozzon ki egy munkatervezetet, amely alkalmas lenne e tudományágnak az Eötvös Collegiumban való eredményes oktatására. Időközben beszereztem egy kitűnő vetítő gépet, amely a szemléltető anyag bemutatására elengedhetetlenül szükséges.

Mínhogy ilyképpen a munka eredményes megkezdése és folytatása biztosítva van, mély tisztelettel kérem Nagyméltóságodat, hogy Dr. vitéz Nagy Zoltánt – a Gyűjteményegyetem létszámában való meghagyása mellett – a jelzett feladatra az Eötvös Collegiumhoz szolgálatértelre beosztani méltóztassék. Amennyiben ez intézkedésnek akadálya nem lenne, a rendszeres művészettörténeti oktatás azonnal megkezdődhetnék.

Fogadja, Nagyméltóságú Miniszter Úr, mély tiszteletem nyilvánítását.

Budapest, 1940. évi november hó 28.-án.

Szabó Miklós
a B. Eötvös József-Collegium igazgatója.

Nagyméltóságú
Dr. Hóman Bálint
m. kir. vallás- és közoktatásügyi miniszter úrnak.
B U D A P E S T.

[MDKL, 41. doboz, 72. dosszié]

*

2) 48/1941. sz. Budapest, 1941. évi február hó 18.-án.

Tekintetes
vitéz Nagy Zoltán dr.
M. Nemz. Múz. I. oszt. segédőr úrnak
Budapest, II., Lánchíd-u. 15-17.

A M. Kir. Vallás- és Közoktatásügyi Miniszter Úr – f. é. január hó 29.-én kelt 36.362/1941-IV-1. sz. rendeletével – Tekintetességedet 1941.

évi január hó 1.-től kezdődőleg további intézkedésig szolgálattételre a B. Eötvös József-Collegiumhoz osztotta be.

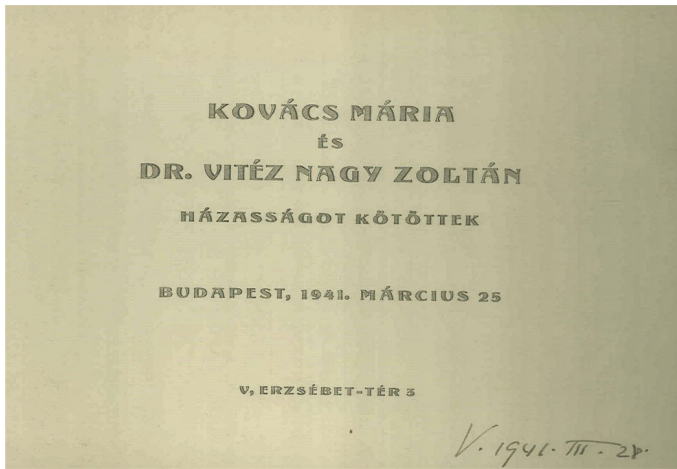
Midőn erről Tekintetességedet értesíteni szerencsém van, felkérem, hogy szolgálatának megkezdése céljából nálam jelentkezni szíveskedjék.

Örömmel üdvözlöm Tekintetességedet a magam és kartársaim nevében s működéséhez sok szerencsét kívánok.

Szabó Miklós
a B. Eötvös József-Collegium igazgatója.

[MDKL, 41. doboz, 72. dosszié]

*



*

3) Képeslap Újvidékről



Méltóságos
Szabó Miklós
igazgató úrnak
Budapest
Nagyboldogasszony
útja 11.

Újvidék, 1941. IV. 27.

Méltóságos Uram! Hirtelen kellett bevonulnom, s így csak feleségem útján tehettem erről jelentést Méltóságodnak. Azt hiszem, mostmár rövidesen haza megyek, s akkor azonnal jelentkezem.

Mély tisztelettel köszönt
igaz híved
v. Nagy Zoltán



[MDKL, 41. doboz, 72. dosszié]

4) 64.415-1943. szám

Tárgy: dr. vitéz Nagy Zoltán kollégiumi IV.1. szolgálata alól való felmentése.

Hiv. szám:

Melléklet:

Értesítem a tek. Igazgatóságot, hogy dr. vitéz Nagy Zoltán a Báró Eötvös József Collégiumhoz beosztott múzeumi segédőrt 51.132/1943.III.1. számú rendelettemmel további szolgálattételre a Műemlékek Országos Bizottságához osztottam be. Ezzel egyidejűleg nevezett Eötvös collégiumi szolgálata alól azonnal hatállyal felmentem.

Budapest, 1943. március hó 19.

A kiadvány hitelül: A miniszter rendeletéből:

[aláírás]	dr. Mártonffy Károly s.k.
irodaigazgató.	miniszteri tanácsos.

A Báró Eötvös József Collégium tek. Igazgatóságának,
Budapest.

[MDKL, 41. doboz, 72. dosszié]

*

5) 57/1943. sz.

Tekintetes

D r . vitéz N a g y Z o l t á n

tanár úrnak.

B u d a p e s t .

Értesítem, hogy a M. Kir. Vallás- és Közoktatásügyi Miniszter Úr – f. é. március hó 19-én kelt 64.415/1943-IV.1.sz. rendeletével – Tanár Urat további szolgálattételre a Műemlékek Országos Bizottságához osztotta be, s ezzel egyidejűleg Eötvös Collegiumi szolgálata alól azonnali hatállyal felmentette.

Midőn a VKM rendeletét Tanár Úrral közölni szerencsém van, az egész tanári testület nevében hálás köszönettel emlékezem meg

azokról a rendkívül értékes szolgálatokról, melyeket Tanár Úr az Eötvös Collegium művészettörténeti szakvezetésének megindításával és megszervezésével két éven át teljesített.

Engedje meg Tanár Úr, hogy a magam, valamint kartársaim és az ifjúság nevében megköszönjem az Eötvös Collegium érdekében kifejtett lelkes munkáját s mindnyájunkkal szemben nyilvánított baráti érzelmeit.

Budapest, 1943. évi március hó 23-án.

Szabó Miklós
a B. Eötvös József-Collegium igazgatója.

[MDKL, 41. doboz, 72. dosszié]

*

6) 38/1945.

Igazgató Úr!

Tisztelettel bejelentem, hogy az OTBA szakorvosi rendelőintézetében végzett vizsgálatok szerint nyombélfekély és vastagbélhurut megbetegedésem van. A bemutatott hivatalos orvosi bizonyítvány részemre hatheti gyógyszeres és diétás gyógykezelést javasol, amit a jelenlegi körülmények között leginkább vidéken érhetnék el. Fentiek alapján arra kérem Igazgató Urat, szíveskedjék részemre hat heti szabadságot engedélyezni.

Budapest, 1944. június 12.

Dr. Nagy Zoltán

Nagyságos

Dr. K e r e s z t u r y D e z s ő Úrnak
a Bárány Eötvös József Kollegium igazgatója
Budapest

[MDKL, 40. doboz, 71. dosszié]

*

7) Dr. vitéz Nagy Zoltán intézeti tanár Úr kinevezési okmányát a tanár úr megbízásából a mai napon a B. Eötvös József-Collegium igazgatóságától átvettem.

Budapest, 1944. augusztus hó 4.

Jámbor József
VKM. altiszt.

[MDKL, 40. doboz, 71. dosszié]

*

8) 58.470/1944. szám

Tárgy: dr. vitéz Nagy Zoltán tanári IV.1. kinevezése.

Értesítem a tek. Igazgatóságot, hogy dr. vitéz Nagy Zoltán keb. min. segédtitkár, a kollégium volt előadóját a művészettörténelem előadására intézeti tanárrá a VIII. f. o.-ba kineveztem. Erről szóló értesítésemet nevezettnek közvetlenül küldöttem meg. Szolgálatának megkezdése iránt külön szám alatt fogok intézkedni.

Budapest, 1944. június hó 30.

Dr. Antal István s.k.
A kiadvány hitelül:
Simon József
min. irodafőtiszt.

A Báró Eötvös József Kollégium tek. Igazgatóságának
Budapest

[megjegyzés: a pecsét mellé kézzel odaírva:

Szül.: 1908. XI. 16.

r. k.

nős

1 gyermek]

[MDKL, 40. doboz, 71. dosszié]

*

9) 145/1944. koll. szám.

Tárgy: dr. vitéz Nagy Zoltán, intézeti tanár szolgálati beosztása.

Mellékletek száma: egy drb. 2. számú Kimutatás.

Központi Illetményhivatalnak

(Középiskolai Tanárképzők)

I. ker. XI. Ince pápa-tér

Dr. vitéz Nagy Zoltán, a B. Eötvös József-Collegiumhoz kinevezett intézeti tanár a vallás- és közokt. miniszt. 61.536/1944. okt. 23-án kelt rendelkezése alapján kollégiumi szolgálati helyét elfoglalta.

A nevezett által kiállított 2. számú Kimutatást oly célból küldöm fel, hogy dr. vitéz Nagy Zoltán illetményeit új állomáshelyére utalni szíveskedjenek.

Budapest, 1944. november hó 20.

[szignó]

megb. igazgató.

[MDKL, 40. doboz, 71. dosszié]

*

10) Tárgy: dr. v. Nagy Zoltán szolgálati beosztása.

Hiv. szám:

Melléklet:

61.536/1944. szám

IV.1.

Értesítem a tek. Igazgatóságot, hogy dr. vitéz NAGY ZOLTÁN intézeti tanárt központi szolgálata alól felmentem s egyidejűleg azonnali hatállyal szolgálattételre a Bárány Eötvös József Kollégiumba osztom be.

Erről nevezettet jelen kelet és ügyszám alatt egyidejűleg értesítettem.

Budapest, 1944. október hó 23.

A miniszter rendeletéből:

dr. Molnár Andor s.k.
 miniszteri osztályfőnök.
 A kiadvány hitelül:
 [aláírás]
 irodaigazgató.

A Báró Eötvös József Kollégium tek. Igazgatóságának,
 Budapest.

[MDKL, 40. doboz, 71. dosszié]

*

11) [szám]/944.

2. sz. minta.

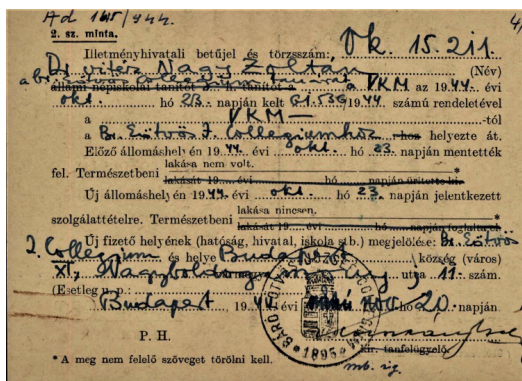
Illetményhivatalbeli betűjel és törzsszám: Vk. 15.211.

Dr. vitéz Nagy Zoltán (Név)
 a br. Eötvös Collegium tanárát a VKM az 1944. évi
 okt. hó 23. napján kelt 61.536/1944. számú rendeletével
 a VKM-től
 a Br. Eötvös J. Collegiumhoz helyezte át.

Előző állomáshelyén 1944. évi okt. hó 23. napján mentették
 fel. Természetbeni lakása nem volt.
 Új állomáshelyén 1944. évi okt. hó 23. napján jelentkezett
 szolgálatátételre. Természetbeni lakása nincsen.

Új fizető helyének (hatóság, hivatal, iskola stb.) megjelölése: Br.
 Eötvös
 J. Collegium és helye Budapest község (város)
 XI., Nagyboldogasszony útja 11. szám.

(Esetleg u. p.:)
 Budapest, 1944. évi nov. hó 20. napján.
 [aláírás]
 mb. ig.



[MDKL, 40. doboz, 71. dosszié]

*

12) Magyar vallás- és közoktatásügyi minisztérium.

31.443/1945. szám.

V. ügyosztály.

Felhívom az Igazgatóságot, hogy dr. Nagy Zoltán intézeti tanár részére 1945. évi szeptember hó 1.-től kezdődőleg az Igazgatóság által készített fizetési jegyzékbe nevezett eddigi illetményén felül 1945. július 13-án született fia után 1 családi pótlékot (450 P) vegyen fel. Budapest, 1945. augusztus 1.

A miniszter rendeletéből:

[aláírás]

miniszteri osztálytanácsos.

Eötvös Collégium Igazgatóságának
B u d a p e s t .

[MDKL, 40. doboz, 71. dosszié]

*

13) 25.658/1945. szám.

V. ügyosztály.

Értesítem Igazgató Urat, hogy dr. Nagy Zoltánt, a Báró Eötvös József Collégium r. tanárát a szegedi Alföldi Tudományos Intézethez helyeztem át.

Budapest, 1945. szeptember 10.

A miniszter rendeletéből:

[aláírás]

miniszteri tanácsos.

Dr. K e r e s z t u r y D e z s ő úrnak
a Báró Eötvös József Collégium igazgatója
Budapest.

[MDKL, 40. doboz, 71. dosszié]

*

14) Szolgálati és minősítési táblázat

Dr. vitéz Nagy Zoltán részére.

[kivonat a kitöltött rovatokból]

Születési ideje és helye: 1908. XI. 16., Magyarország, Csanád megye, Dombegyház község.

Vallás: r. kath.

Családi állapot: nős.

Feleség neve: Kovács Mária.

Házasságkötés ideje: 1941. III. 24.

Nyelvismeretek:

Beszél: Tökéletesen: olasz; Elég jól: német; Kevéssé: francia.

Ír: Jól: olasz.

Végzett iskolai tanulmányok:

1. Reálgimnázium I–VIII. oszt.

Bizonyítvány kelte: 1929. VI. 24., sz.: 23/1929. V/24.

Bizonyítvány kiállítója: Klauzál Gábor reálgimn. ig.

2. Pázmány Egyetem Bölcsészeti Kar
(1929–1933.)

Bizonyítvány kelte: 1936. II. 5.

Bizonyítvány kiállítója: Pázmány P. Tud. Egyetem abszolutorium.
Letett szakvizsgálatok:

1. Reálgimnáziumi érettségi 1929. VI. 24.

Bizonyítvány kelte: 1929. VI. 24. sz.: 23/1929. VI. 24.

Bizonyítvány kiállítója: Klauzál Gábor reálgimnázium.

2. Középisk. tanári alapvizsga 1931. IV. 18.

Bizonyítvány kelte: 1931. IV. 22. sz.: 588/1930-31.

Bizonyítvány kiállítója: Bpi Orsz. Középisk. Tanárv. Biz.

3. Bölcsészdoktorátus 1934. XI. 14.

Bizonyítvány kelte: 1936. II. 8. sz.: –

Bizonyítvány kiállítója: Pázmány P. Tud. Egyetem Rektora.

Hadkötelezettségének miként s mikor tett eleget? (Katonai minőség, rendfokozat, csapattest, *hadi-évek*, felmentés stb.; a vonatkozó katonai vagy más okmányok adatai)

Póttartalékos tényleges szolg. 1938. okt. 5-től dec. 20-ig

Rendkív. fegyvergyak. 1940. VII. 2-től IX. 20-ig. –

1941. IV. 10. – V. 10-ig a Föv. Klgs. csop.-nál.

Karp. c. őrmester, az erdélyi és délvidéki emlékérem tulajdonosa. –

A szolgálat részletezése:

Az első hivatalos esküt 1932. év november hó 15. napján tette le.

Egyetemi gyakornok – ideiglenes – díjtalan

Szolgálat helye: Pázmány Egyetem Művészettörténeti és Kereszténység Intézete

Rendelet: Intézet igazgatója utólag, 1937. VII. 12.

Szolgálat kezdete és tartama: 1931. XI. 1. – 10 hó

I. fent – ideiglenes – I. fent

Szolgálat helye: I. fent

Rendelet: Vkm. 20.139/1932-IV., 18.179/1933-IV.

Szolgálat kezdete és tartama: 1932. IX. 1. – 2 év, 3 hó, 18 nap

Szakalkalmazott – ideiglenes – [?]

Szolgálat helye: Műemlékek Országos Bizottsága

Rendelet: Vkm. 11437/1934-III., 99454/1934-III.

Szolgálat kezdete és tartama: 1934. X. 19. – 4 hó, 27 nap

Ádob-gyak. – ideiglenes – "Ádob"

Szolgálat helye: I. fent

Rendelet: Vkm. 19.818/1935-IV.

Szolgálat kezdete és tartama: 1935. III. 14. – 2 év, 6 hó, 24 nap

A Magyar Nemzeti Múzeum gyakornoka – végleges – XI. fiz. oszt.

Szolgálat helye: I. fent

Rendelet: Vkm. 13.747/1937-III.
 Szolgálat kezdete és tartama: 1937. X. 10. – 1 év, 8 hó, 20 nap
 l. fent – l. fent – l. fent
 Szolgálat helye: M. Kir. Miniszterelnökség
 Rendelet: 14192/1939-III.
 Szolgálat kezdete és tartama: l. fent – l. fent
 A Magyar Nemzeti Múzeum segédőre – végleges – X. fiz. oszt.
 Szolgálat helye: l. fent
 Rendelet: Vkm. 18.248/1939-III.
 Szolgálat kezdete és tartama: 1939. VII. 1. – 1 év, 6 hó
 l. fent – l. fent – l. fent
 Szolgálat helye: Vallás- és Közokt. Minisztérium
 Rendelet: 3271/1940. M.E.I.
 Szolgálat kezdete és tartama: l. fent – l. fent
 A Magyar Nemzeti Múzeum I. o. s. őre – végleges – IX. fiz. oszt.
 Szolgálat helye: V.K.M. VII. ü.o. 1941. jan. 1. óta Eötvös Collegium
 Rendelet: 21.926/1940.III. V.Km. (36.362/1941.IV.1.)
 Szolgálat kezdete és tartama: 1940. XII. 30. – 3 év
 V.K.M. min. s. titkár – végleges – VIII. fiz. oszt.
 Szolgálat helye: VKM.
 Rendelet: [nincs feltüntetve]
 Szolgálat kezdete és tartama: 1943. XII. 30. – 6 hó
 Br. Eötvös József Coll. tanára – végleges – VII. fiz. oszt.
 Szolgálat helye: VKM-Eötvös Coll.
 Rendelet: [nincs feltüntetve]
 Szolgálat kezdete: 1944. [?] 30.

[MDKL, 43. doboz, 78. dosszié]

A szolgálat részletezése

(az abban előforduló edítések, u. m.: kinevezés, véglegesítés, áthelyezés, magasabb illetmények utalványozása, cím- és jellegadományozás, végkielégítés, ideiglenes vagy végleges nyugdíjazás, lemondás stb.)

1.	2.	3.	4.	5.	6.		7.	8.			
A hivatali állás és az erre vonatkozó változások megjelölése	Végleges vagy ideiglenes minőségű	Fizetési 1. csoport 2. osztály, (római számmal) 3. fokozat, (arabs számmal)	Mely hatóságnál, hivatalnál illetve intézetnél és hol	A rendeletet mely hatóság, mely keltezéssel (év, hó és nap) és mely szám alatt adta ki	A szolgálati idő		tartama egyes minőségek szerint részletezve	Megjegyzések (Be nem számítható szolgálati idő — u. m.: felfüggesztett állapotban, ártatlannak nyilvánítás nélkül töltött idő, 2. szabadságon vagy rendelkezési állapotban tényleges szolgálat nélkül töltött időnek egy évet meghaladó része, 3. nyugdíjazott állapotban töltött idő — tartandának feltüntetése. Esetleges kinttételek, stb.)			
					kezdő-pontja						
					év	hó nap	év	hó nap			
Eszteleni gyakorlatok	i.	díjtalan	Pázmány Egyetem Műveltségfejlesztési és Keresztényképzési Intézet	Intézet igazgatója utólag 1937. VII. 12.	1931.	XI.	1.	10	-	Az első hivatalos eskü 1932. év november 15. napján tette le.	
" "	i.	" "	" "	Vkm. 20 139/1932-III. 10. 179/1933-III.	1932.	IX.	1	2	3	18	Az esküvő az eredeti szolgálati és minősítési táblázathoz van-e fűzve?
Szakáltrálmásolt	i.		Műveltségfejlesztési és Keresztényképzési Intézet	Vkm. 11437/1934-III. 99454/1934-III.	1934	X.	19.	-	4	27	
Adó- gyak.	i.	" Adó"	" "	Vkm. 19 818/1935-III.	1935	III.	14	2	6	24	
A Magyar Nemzeti Múzeum gyakorlatok	II.	XI.	" "	Vkm. 13 747/1937-III.	1937	X.	10.	1	8	20	
			M. K. T. M. Műveltségfejlesztési és Keresztényképzési Intézet	Vkm. 14 192/1939-III.							
A Magyar Nemzeti Múzeum segédje	II.	X.	" "	Vkm. 12 248/1939-III.	1939	VII.	1.	1	6	24	
Műveltségfejlesztési és Keresztényképzési Intézet	III.	III.	Műveltségfejlesztési és Keresztényképzési Intézet	(5271/1940. M. E. I.)							
A Magyar Nemzeti Múzeum I. o. 2. o. 2. o.	II.	IX.	V. k. M. VII. 2. o. 1941. Jan. 1. óta Eszteleni Collegium	21. 926/1940-III. Vkm. 35 362/1941-III.	1940.	XX.	30.	3	-	-	
V. k. M.											
Min. i. f. i. k. i.	V.	III.	Vkm.		1948.	XII.	30.	-	6	-	
Dr. Szilárd József toll. tanára	V.	VII.	Vkm. - Eszteleni Collegium		1949.	III.	30.				

II. A művészettörténeti képzésre vonatkozó tervezetek

15) Dr. vitéz Nagy Zoltán szakvezetése a br. Eötvös József kollegiumban.

Miután az Eötvös kollegiumban eddig művészettörténeti szakvezetés nem volt, a Kollegium összes tagjainak a művészettörténet általános problémáiba, a nagy stíluskorszakok vázlatos bemutatása végett két általános jellegű, egy egyetemes művészettörténeti és egy magyar művészettörténeti előadássorozat tartását tervezzük. A harmadik előadássorozat, mely a 19. századi európai művészet fejlődéséről szól, már részletesebb anyaggal, a tudományos módszertanra is kiterjedő figyelemmel mutatja be a közelmúlt művészetét, melynek megítélésében a művelt rétegek értékítélete, általában a legbizonytalanabb. A továbbiak során tervezünk egy heti egy órás módszertani szakvezetést, a tudományos irodalom néhány kiemelkedő művének az olvasásával, a művészettörténet-szakos jelöltek számára. Kíváncsú voltam volna, hogy ezen a szakvezetésen a politikai, társadalom, gazdaságtörténet, az irodalomtörténet, s esetleg a politikai földrajz (geopolitika) hallgatói is részt vegyenek. Végül szükséges volna legalább két hetenként, de lehetőleg hetenként múzeumlátogatással egybekötött gyakorlati jellegű szakvezetést tartani, a szakosok s általában az érdeklődők számára.

F e l o s z t á s :

I. A művészettörténet korszakai. Heti 1 óra

- 1.) A távolkeleti (kínai, hindu, japán) az északi (steppe) és a nyugati művészetek hármasságának kialakulása. A távolkeleti művészetek általános jellemzése.
- 2.) Az asszír-babiloni és az egyiptomi művészet.
- 3.) A kréta-mykaenei kultúra és a görög művészet kialakulása.
- 4.) A görögök művészete. A dór, az ion és a korinthusi stílus. A klasszikus görög szobrászat. Hellénizmus.
- 5.) Görög gyarmatvárosok. Magna Graecia. Az etruszk művészet. A római művészet kialakulása.
- 6.) A rómaiak művészete.
- 7.) A római művészet hanyatlása. Az ókeresztény művészet. Katakombák, bazilikák. Bizánc. Barbár betörések. Az ír és karoling miniatúra.
- 8.) A román kor művészete. A nyugat és kelet szerepe. Az olasz, francia és német román stílus.

- 9.) A gótika. A francia katedrálisok. Az olasz trecento. Az északi gótika.
- 10.) A Trecento és a reneszánsz kialakulása.
- 11.) A Quattrocento. Olasz és flamand művészet.
- 12.) A Cinquecento.
- 13.) A német és francia reneszánsz.
- 14.) A vakok művészeti lelkivilága és stílusa.

II. A magyar művészet kis tükre.

- 1.) A steppe művészi világa.
- 2.) A honfoglaló magyarok művészete.
- 3.) A római művészet hagyománya Magyarországon.
- 4.) Kelet és Nyugat találkozása. A magyarság beilleszkedése a nyugati, római kultúra életformájába és formavilágába. Szt. István első templomai. A bazilikák.
- 5.) A magyar román stílus. Az Árpád-kor művészete.
- 6.) A gótikus művészet. Zsigmond és Mátyás kora.
- 7.) A magyar reneszánsz. Zsigmond és Mátyás kora.
- 8.) A barokk stílus Magyarországon.
- 9.) A török hódoltság szerepe. A nagyművészet és a szépművészet külön útjai.
- 10.) A magyar művészet újjászületése. A 19. század első fele.
- 11.) A magyar művészet nagy korszaka: a 19. század második fele. Nagybánya.
- 12.) Vaszary, Csók, Rudnay. A magyar művészet új útjai.

A XIX–XX. század művészete.

- I. Az európai művészetek hanyatlása a XVIII. század második felében.
- II. Francia empire, olasz klasszicizmus, német biedermeier.
- III. Francia és német romanticizmus.
- IV. A historizmus művészete.
- V. Naturalizmus.
- VI. Impresszionizmus.
- VIII. Posztimpresszionizmus.
- IX. A forradalmak: futurizmus, kubizmus, expresszionizmus.
- X. Novecento, az új valóság keresése.
- XI. A XIX. sz. I. felének magyar művészete.
- XII. A XIX. sz. II. felének magyar művészete.
- XIII. A Nagybányai és az Alföldi iskola.
- XIV. A magyar művészet új útjai.

16) Br. Eötvös József Kollégium. Nagy Zoltán: Művészettörténet.

T A N R E N D

Egyetemes művészettörténet: 1 óra I-IV. évesek számára.

- I. A primitív, keleti és ókori művészetek.
- II. A középkori keresztény és népvándorlaskori nomád művészet, a románkor és gótika művészete
- III. A reneszánsz és barokk kor művészete + a megfelelő korszak keleti művészete
- IV. A XIX-XX. század európai és távolkeleti művészete.

Magyar művészettörténet: 2 óra Évfolyamonként.

- I. A népvándorlaskori és honfoglaló magyarság művészete (I-II. évf.)
- II. A román és gótikus magyar művészet (I-II. évf.)
- III. A reneszánsz és barokk magyar művészet (III-IV. évf.)
- IV. A XIX-XX. századi magyar művészet (III-IV. évf.)

Művészeti kritika: 1 óra Önként jelentkezők.

Gyakorlatok: 4 óra Évfolyamonként.

- I. Egyetemes művészettörténet köréből (I-IV. évf. jelentkezők). (2 óra)
- II. A népvándorlaskori és középkori magyar művészet köréből (I-IV. évf. jelentkezők). (1 óra)
- III. A reneszánsz, barokk és az újabbkori, valamint a népművészet köréből (III-IV. évf. jelentkezők). (1 óra)

Múzeumi vezetés és tárlatlátogatás heti egy délelőtt Önként jelentkezők.

[MDKL, Jelentések 1941–1942]

17)

Jelentés

a br. Eötvös József Collegiumban 1942–43. I. félévben tartandó művészettörténeti órák felosztási tervezetéről és anyagbeosztásáról.

A művészettörténet tanításának a Collegium tanrendjébe való beiktatása óta három félév telt el. Ez a három félév szükséges volt ahhoz, hogy a collegiumi tanítási elveknek leginkább megfelelő rendszert és módszert alakítsuk ki. Az Igazgató Úr Öméltóságával történt megbeszélések és saját tapasztalataim alapján bátorítokom vonatkozó összefoglaló jelentésemet és a művészettörténet tanítására vonatkozó általános és az 1942–43. I. félévre szóló részletes javaslatomat az alábbiakban tisztelettel megtenni.

A művészettörténet tanításában kellő eredményt csak úgy érhetünk el, ha az anyagot négy évre osztjuk fel, s a collegiumi hagyományoknak megfelelően megbeszélési módszerrel mutatjuk be. Ennek a módszernek egyik előfeltétele, hogy egy-egy órán minél kevesebben vegyenek részt. A legcélszerűbb tehát az volna, ha a négy évre szóló felosztásnak megfelelően a collegiumi ifjúságot I–IV. évfolyam szerint négy csoportra osztjuk. Így biztosítva van az, hogy a Collegium minden tagja négy év alatt megismerheti a művészet egyetemes és külön magyar történetét; s ezzel elérjük azt, hogy a collegiumi tagoknak a heti egy órás minimális kötelező igénybevételével a lehető legtöbbet nyújtjuk. Az egy-egy kötelező óra mellett ugyancsak négy csoportban, az anyag órabeosztásának rendjében egy-egy gyakorlati óra beállítása volna szükséges a művészettörténet szakos és az önként jelentkező hallgatók részére. Végül pedig valamennyi művészettörténet és önként jelentkező hallgató részére kéthetenként, esetleg hetenként egy-egy múzeum- vagy kiállítás-látogatás rendszeresítését tartanám szükségesnek, természetesen mindenkor a résztvevők szabadidejéhez igazodva.

A művészettörténet tanításának eredményességét ugyancsak nagy mértékben kedvezően befolyásolná az is, ha az órákat nem este (vacsora után) tartanánk, hanem más időpontokban, amikor a hallgatók még nem fáradtak.

Szükséges volna a művészettörténeti könyvtárrészlegnek és az előző három félév alatt létesített diaposzítív-gyűjteménynek a további fejlesztése. Különösen az utóbbinak a bővítése elengedhetetlenül szükséges.

Anyagfelosztás és órarend:

Első évek: Az ókori (asszír-babyloniai, kréta-mykenaei, görög, etruszk, római) (I. félév) és a távolkeleti (hindu, kínai, japán stb) (II. félév) művészetek. Heti 1 óra.

Gyakorlatok fenti tárgykörből. Heti 1 óra.

Másodévek: A középkori (ókeresztény, népvándorláskori nomád, Karoling, román) (I. félév) és az árpádkori magyar (II. félév) művészet. Heti 1 óra.

Gyakorlatok fenti tárgykörből. Heti 1 óra.

Harmadévek: A külföldi (I. félév) és magyar (II. félév) gótika és reneszánsz. Heti 1 óra.

Gyakorlatok fenti tárgykörből. Heti 1 óra.

Negyedévek: A külföldi (I. félév) és magyar (II. félév) barokk, XIX. és XX. századi művészet. Heti 1 óra.

Gyakorlatok fenti tárgykörből. Heti 1 óra.

Múzeum és tárlatlátogatás a művészettörténet és önként jelentkező, valamennyi évfolyambeli hallgató részére. Esetenként megbeszélendő időpontban. Heti 2 óra.

Dr. v. Nagy Zoltán

[MDKL, Jelentések 1942–1943]

III. Tanári jelentések

18)

Jelentés

az 1940–41. II. felében tartott művészettörténeti órákról.

Miután a collegium tanítási rendjében a művészettörténet eddig nem szerepelt, ezt a félévet elsősorban a collegium oktatási elveinek megfelelő, valamint a növendékek más irányú elfoglaltságához is igazodó tanítási módszer kialakítására kellett fordítani. Ez a félév tehát a kísérletezés korszaka volt, amiről az alábbiakban teszem meg tiszteletteljes jelentésemet.

Tartottam három összefüggő előadássorozatot, s két kisebb csoport részére gyakorlatot:

I. Bevezetés a művészettörténetbe: az egyetemes művészet történeti és stíluskorszakai. II–IV. évesek számára. Heti 1 óra.

II. Bevezetés a magyar művészet történetébe. II–IV. évesek számára. Heti 1 óra.

III. A XIX. sz. művészete. I. évesek számára. Heti 1 óra.

IV. Gyakorlatok az ókori művészettörténet köréből. Heti 1 óra.
Résztevők: Benczéd József, Horváth Henrik, Lám Leó és Turányi Kornél.

V. Gyakorlatok az Árpád-kori magyar művészet köréből. Heti 1 óra.
Résztevők: Borossy András, Major Jenő, Szántó Imre.

VI. Múzeumlátogatás és tárlatvezetés. Esetenként, önként jelentkezőkkel.

Az előadásokat részben csak febr. 18.-án történt beosztásom, részben több mint egy hónapos katonai szolgálatom miatt nem fejezhettem be. Az előadásokon általában kellő érdeklődést tapasztaltam, ugyanakkor kiderült azonban az is, hogy a többféle előadási anyag helyett a jövőben hasznosabb lenne azt korlátozni. Ezt a következő módon gondolom. Az általános művészettörténeti anyagot nyolc részre osztva, nyolc féléven át kellene előadni, mindenkor az összes collegiumi tagok részére. A magyar művészettörténeti anyagot pedig négy félévre osztva az első- és harmadévesek számára. Az elsőévesek kapnák a középkori magyar művészetet a gótikáig bezárólag, a harmadévesek pedig az újkort, a reneszánsztól máig.

A gyakorlatok igen hasznosaknak bizonyultak. Minden résztvevő elolvasott legalább egy könyvet, s az órákon valamennyien beszámoltak munkájukról.

A két csoport résztvevői közül első helyen Lám Leót említtem meg, aki szorgalmával, intelligenciájával, s kitűnő, kritikai szempontokat is tartalmazó előadásmódjával valamennyi társa fölé emelkedik. Kellő elmélyüléssel, s az egyetemen való továbbképzéssel kitűnő archaeologus lehet belőle. Mellette Benczédý József és Szántó Imre váltak ki. Benczédýnél több érzéket, Szántónál valamivel több érdeklődést tapasztaltam. Lám Leóval az élen mind a hármat dicséretre javasolom. Horváth Henrikben még sok a gyerekes magatartás, s némi ideges kapkodás is tapasztalható nála. Kétségtelenül tehetséges fiú, s úgy látszik, hajlama van a művészettörténet iránt, de szükséges szigorúbb keretek közé való szorítása. Általános fegyvelmezésre van szüksége. Borossy András, Major Jenő és Turányi Kornél közül Borossyban elég igyekezetet láttam a művészettörténet iránt, azonban nincs különösebb hajlama. Turányi Kornél szorgalmas, de kapkodó, ideges. Gyenge középiskolai alapjai vannak. Major Jenő valószínűleg hasonlóan áll a középiskolával, bár sokkal fegyvelmezettebb, nyugodtabb, de gyengéje, hogy kissé félénk természetű. Benne azonban nemcsak szorgalmat, hanem határozott irányú érdeklődést láttam. Egyrészt a honfoglaláskori, másrészt az élő népi magyar művészet iránt érdeklődik. Ebből az önként adódó érdeklődésből lassú, de szívós munkával szép eredményekhez juthat, noha egyelőre csak közepes tehetségnek mutatkozik.

Kísérletképpen jó lenne Lám Leónak Alföldi, Benczédýnek, Szántó Imrének és Horváthnak Gerevich professzor urakhoz, Major Jenőnek pedig részben Alföldi professzor úrhoz, részben a Néprajzi Intézetbe való irányítása.

A tárlatvezetés és múzeumlátogatás a legjobb módja a művésztörténeti gyakorlatba való bevezetésnek. Ebben a félévben csak két tárlatvezetést sikerült megtartani, ezeken azonban kielégítő érdeklődést észleltem. A jövő félévtől kezdve ezt rendszeresíteni kellene, kiegészítve a művészetkritikára nevelő elméleti előadásokkal.

Mindezek alapján tisztelettel javasolom az alább körülírt tanítási rendszert és anyagbeosztást.

I. Egyetemes művészettörténet. Heti 1 óra. Az összes collegiumi tagok számára.

II. Középkori magyar művészettörténet a gótikáig. Heti 1 óra. I. évesek számára.

III. Újkori magyar művészettörténet a reneszánsztól máig. Heti 1 óra. III. évesek számára.

IV. Gyakorlatok az egyetemes művészettörténet köréből. Heti 2 óra egyszerre. Az önként jelentkező I–IV. évesek számára.

V. Gyakorlatok a középkori magyar művészettörténet köréből. Heti 1 óra.

VI. Gyakorlatok az újabb kori magyar művészettörténet köréből. Heti 1 óra. III. évesek számára.

VII. Múzeumi vezetés és tárlatlátogatás. Önként jelentkezőkkel. Hetenként egy délelőtt.

VIII. Művészetkritika. Önként jelentkező III–IV. évesek (esetleg gyakorló tanárjelöltek) számára. Heti 1 óra. Erre különösen azért volna szükség, mert a művészetkritika mind a napilapoknál, mind a folyóiratoknál általában igen alacsony színvonalon mozog. Képzett művészeti kritikusok a tanári állás mellett szép és élvezetes munkával járó mellékjövedelmet biztosíthatnak maguknak.

IX. Az óráktól, gyakorlatoktól és a múzeumi vezéstől, avagy tárlatlátogatástól függetlenül kötelezővé kellene tenni, hogy minden kollegista havonta egyszer elmenjen valamelyik múzeumba és az egyik szabadon választott kiállításra. A múzeumlátogatás és a kiállítás megtekintés igazolására mindenki köteles legyen írásbeli beszámolót készíteni, melyeknek terjedelme azonban csak egy-egy oldal. Elég volna egy-egy múzeumi vagy kiállításon bemutatott műtárgy leírása, művészettörténeti, illetőleg kritikai méltatása.

Ezekből a leírásokból nemcsak a látogatás megtörténtét lehetne ellenőrizni, hanem azt is meg lehetne állapítani, hogy kiben milyen művészeti érzék van. Ez komoly támpontot nyújtaná a további tanításra. Az így kiépítendő rendszer alapján egy-két év alatt szép eredményeket lehet elérni, immár nemcsak az általános művelődés terén, hanem a tudományos érdeklődést illetőleg is. Szerény nézetem szerint ez egyik előfeltétele annak, hogy a kollegiumból a művészettörténet tudománya számára komoly szakembereket neveljünk, amivel régen érzett hiányt pótolnánk.

Végül tisztelettel jelentem, hogy a collegiumi könyvtár művészet-történeti részlegét áttanulmányoztam, s a beszerzendő könyvekre vonatkozó javaslatomat rövidesen beterjesztem. Ugyanakkor tisztelettel javaslatot teszek a következő félév előadásaihoz szükséges diapozitív anyag beszerzésére, valamint a diapozitívek tárolásához szükséges szekrény megrendelésére.

Dr. vitéz Nagy Zoltán

[MDKL, Jelentések 1940–1941]

19)

[Fejlécen:] Szépművészet. Budapest, 1941. december 12.

[kézirat]

J e l e n t é s

az 1941–42. I. félév művészettörténeti szakvezetéséről.

A művészettörténet tanításában ebben a félévben, a megelőző félév tapasztalataiból leszűrűt, új rendszert vezettünk be. A kollégium tagjait az I–II. és a III–IV. évesek két csoportjára osztva, az egyetemes és a magyar művészettörténet anyagát úgy osztottuk fel, hogy nyolc félév leforgása alatt minden hallgató legalább nagy vonásaiban megismerje a művészettörténet fejlődését, korszakait, kiemelkedő alkotásait és legjelentősebb egyéniségeit. Ennek a célnak megfelelően az I–II. éves hallgatóknak a középkori művészet – építészet, szobrászat, festészet – fejlődését mutattam be az ókeresztény művészet kialakulásától a román korszak végéig, beleértve a népvándorláskor, valamint a honfoglaláskori és a románkori magyar művészetet is. A jövő félévben szemléltető órát a gótika művészetével folytatam. A III–IV. éveseknek a barokk művészetet mutattam be, míg a következő félévben a XIX–XX. század művészetét ismertetem.

A bemutató művészettörténeti órákon kívül heti két gyakorlati órát tartottam, amelyeken önként jelentkező I. éves hallgatók, Bodolay Géza, Kiss József, vitéz Klaniczay Tibor, Lukácsy Sándor, Ruttkay Kálmán, Szabó György és Szeőke István vettek részt. Szaktárgyaiknak megfelelően a közép- illetve a reneszánsz-kor magyar, olasz és román, illetve délszláv művészetre vonatkozó szakkönyveket olvastattam velük. Olvasmányaikról megbeszélészerűen számoltak be. valamennyi között a legjobbnak Szeőke Istvánt találtam, aki intelligenciában, a művészettörténet iránti érzékben és szorgalmában egyaránt kivált társai közül. Egyedüli baja előképzettségének rendszertelensége, ami azonban kisebbségi iskolázottságával és sokoldalú érdeklődésével könnyen menthető, annál inkább is, mert elég jó kritikai érzéke van. Utána kb. egyenlő értéknek találtam Klaniczayt és Ruttkayt. Előbbi talán szorgalmasabb és rendszeresebb, utóbbi talán intelligensebb, illetve fogékonyabb. Jó felfogású és szorgalmas volt Bodolay, s szorgalmasan dolgozott Kiss József is. Lukácsy Sándor értékesebb volna, ha nyeglesége lekopna róla. E tekintetben erős javulást máris észleltem nála. Szabó György alapműveltsége és modora foggyatékos. Mindamelllett fejlődőképes, képességei elég jók.

Önként jelentkezőkkel hat múzeumi gyakorlatot, illetőleg tárlatlátogatást tartottam. Ezeket a lehetőséghez képest a következő félévben is szándékozom folytatni.

Nagy Zoltán

[MDKL, *Jelentések 1941–1942*]

*

20)

J E L E N T É S

az 1941–42. II. félévben tartott művészettörténeti órákról.

Ebben a félévben a már az első félévben megkezdett művészettörténeti anyag bemutatását és ismertetését folytattam. A kollégium tagjai ebben a félévben is két csoportban látogatták az este $\frac{1}{2}$ 9 – $\frac{1}{2}$ 10-ig, kedden és szerdán tartott bemutató órákat. E félév elején kialakult az a módszer, amely a collegiumi tanítási elveknek, valamint a hallgatók nagyfokú elfoglaltságának leginkább megfelel: az órák felét bemutatásra és ismertetésre, a másik felét pedig bemutatás közben való megbeszélésre fordítottam. Ezek alapján kialakult az a tapasztalatom, hogy a megbeszélő jellegű bemutatások, olykor vitákkal fűszerezve a leghasznosabbak, a legeredményesebbek. Ahhoz azonban, hogy a művészettörténet tanítása kielégítő eredményeket hozzon, szükséges volna, hogy a növendékek az órákon minél kisebb csoportokban vegyenek részt. A legmegfelelőbb az évfolyamonkénti csoportosítás lenne. Így egyrészt az egyes művészettörténeti tárgyakat jóval részletesebben lehetne megvilágítani és megbeszélni, minden hallgatóra lényegesen több idő jutna, másrészt a művészettörténet egész anyagának a bemutatása nem szorulna össze két éves ciklusokra, hanem négy év állana rendelkezésre. Arról is gondoskodni kellene, hogy havonta mindenki legalább egy múzeumi látogatáson kötelező erővel részt vegyen.

A gyakorlati órákon részt vevő I. éves hallgatók: Bodolay Géza, Kiss József, vitéz Klaniczay Tibor, Lukácsy Sándor, Ruttkay György, Szabó György és Szeőke István. Két csoportra osztva szorgalmasan számoltak be olvasmányaikról. Közülük hárman művészettörténet szakosok is: Klaniczay, Ruttkay és Szeőke István. Közülük elsősorban Szeőke István rátermettségét és szorgalmát találtam a

legerősebbnek. Sokat olvas, a múzeumokat szorgalmasan látogatja, kellő kritikai érzékkel rendelkezik. A most még tapasztalható, de egyre csökkenő rendszertelenség kétségtelenül felfokozott mértékű érdeklődésében is keresendő. Külön dicséretben való részesítését javaslom. Dicséretet érdemel a másik két műtörténet szakos, valamint Lukácsy Sándor, aki főként a modern művészet iránt mutat nagyfokú érdeklődést. Ha nem is lesz művészettörténész, nagyon finom érzékű műkritikus lehet belőle.

Dr. vitéz Nagy Zoltán

[MDKL, *Jelentések 1941–1942*]

*

21)

J e l e n t é s

az 1942–43. I. félévében tartott művészettörténeti tananyagról.

Ebben a félévben már a művészettörténet tanításának a Collegium tanrendjébe történt beiktatása óta eltelt három félév tapasztalatai alapján osztottuk fel a művészettörténet anyagát az évfolyamonként tartott órabeosztásnak megfelelően. Ezáltal elértük, hogy az egész anyagot az egyetemi felosztásnak megfelelően a Collégiumban is négy évre, illetőleg nyolc félévre oszthattuk fel, ami a korábbi, sokkal zsúfoltabb beosztásokkal szemben kétségtelenül sokkal eredményesebb tanítást tett lehetővé, anélkül, hogy a collegiumi tagokat jobban megterheltük volna, sőt bizonyos mértékben csökkent az egyes hallgatóknak a művészettörténeti órákkal való megterhelése, mert mindenkinek csak egy órán kellett résztvenni.

Fentieknak megfelelően az

I. évfolyam hallgatói részére az ókori művészettörténet első részét, az asszír-babilóniai és az egyiptomi művészet fejlődését és stílusait ismerttettem, kellő mennyiségű szemléltető anyag bemutatásával. A II. évfolyam hallgatóit két csoportra osztva, heti egy-egy gyakorlati órát tartottam részükre, különböző művészettörténeti problémákról, lehetőleg oly megválasztás szerint, hogy az olvasandó és referálandó munka, tanulmány a hallgatók főszakjainak is megfeleljen. Ezt a megoldást azért választottam, mert a jelenlegi beosztás szerinti

anyagot ennek az évfolyamnak, valamint a jelenlegi III. éveseknek már a múlt félévben bemutatattam. A III. évesek számára a gótikus művészet kialakulását, fejlődését és jellegzetes nyugati alkotásait ismerttettem. A magyar gótika a következő félév anyaga lesz. A IV. évesek számára a legújabb kor művészetéről tartottam megbeszélő, megvitató gyakorlatokat, amiben nagy segítségemre voltak a legújabban beszerzett, elsőrendű színes reprodukciós kiadványok (Le trésor de la peinture française). A második félévben a legújabb magyar művészet kialakulását, fejlődését és kiemelkedő egyéniségeit fogjuk tárgyalni. Az I. évfolyam következő félévi anyaga a görög-etruszk-római művészet lesz, míg a második félévesekkel folytatjuk a szakjaiknak megfelelő, de leginkább a középkori művészetből vett problémákkal a már ebben a félévben megkezdett gyakorlatokat.

A kötelező órákon kívül két elsőéves, Csongor Sándor és Leel-Óssy Sándor, valamint Szőke István vettek részt külön gyakorlaton. Ezúttal is Szőke István rátermettségét, szorgalmát és kiváló művészettörténeti tudományos érzékét kell kiemelnem. Az első évesek közül ebben a félévben főképpen Csongor Barnabással foglalkoztam, aki ugyancsak szorgalmas és értelmes munkát végzett. Szőke Istvánt dicséretben való részesítésre tisztelettel javaslom.

Budapest, 1942. december 19.

Mély tisztelettel:
Dr. vitéz Nagy Zoltán

[MDKL, *Jelentések 1942–1943*]

Opera minora

A magyar egyházművészet új arca*

Lépten-nyomon használt, de kevesek által jól, annál gyakrabban rosszul magyarázott kifejezés az «egyházművészet» szó. Erre vonatkozólag igen hasznosnak ígérkezik *Gerevich Tibor* egyik 1920-ban megjelent cikkének (Egyházművészetünk jövője, Magyar Iparművészet, 1920, 4-7. sz.) idézése: «Az egyházművészet fogalma új keletű. Hosszú századokon keresztül külön megjelölése felesleges volt, szüksége csak a művészetnek a liberális korszakban bekövetkezett elvilágiasodása folytán állt be”. De szükségtelen ma is, mert «az egyházi művészet vallomástétel, hittevés, mint ahogy minden művészet végeredményben világszemlélet kifejezése, állásfoglalás a világhoz, természethez, élethez, amit mennél kiválóbb művész valaki, annál világosabban és meggyőzőbben tud művészi eszközeivel kifejezni.»

Minden más felfogással szemben valljuk, hogy a művészet, mint az emberi szellem más kifejezéseivel teljesen egyenrangú és párhuzamos jelenség, nem önmagáért, hanem az emberi szellemért, a Teremtőért és a teremtett emberért való. A művészetnek éppenúgy, mint az irodalomnak célja, hivatása, küldetése van: A művészet életjelenség. Tehát ki kell, hogy fejezze az emberi életet, azt kell szolgálnia és széppé, nemessé tennie, a lelket felemelnie a szellem magas régióiba. Az ideális, igazi művészet helyes értelmét tekintve, nem lehet különbséget tenni egyházi és világi művészet között. Különbség közöttük csak a tárgyban, a rendeltetésben lehet, de végcéljában nem. Beszélhetünk ellenben antik, pogány művészetről, barbár művészetről, és van keresztény, katolikus művészet, melyeknek éltető alapja az antik mitológiák, a pogány emberiség, a barbárság, a kereszténység, a katolicizmus

* «Vigilia» 1935/IV, 135–141. o.

világnézete. Ha a XIX. század különbséget tett világi és egyházi művészet között, azt bizonyára azért tette, hogy igazolhassa az emberiség előtt a maga léleknélküli, liberális világnézettelenségét.

A keresztény szellem tizennyolc századon keresztül fő irányítója volt az emberiségnek. A XVIII. században keresztényellenes eszmék burjánzottak elő, amelyek a mult század folyamán mindinkább elhatalmasodva, nagy, áthidalhatatlan szakadást idéztek elő az emberiség szellemében. Ezzel egyidejűleg a művészet is elvesztette addigi egyneműségét. A már a mult század elején előállott különeműség kétségtelenül a hanyatlásnak a megnyilvánulása. De nem a keresztény szellem és művészet hanyatlásáról, hanem az idézett, felburjánzó eszmék eleve alacsonyabb rendűségéről van szó. Ez a szellem hozta létre az ú. n. világi művészetet. A «polgáriarsult», «világi» művészetnek azonban nem volt ereje, hogy új stílust hozzon létre, hanem a keresztény művészet stílusait ismételtette, azok szelleme és lelkisége nélkül. Egyházi feladatok megoldására is ezt a művészetet alkalmazták, ami a liturgikus, sacrális követelményeknek távolról sem felelt meg.

A «varázs» mégsem tarthatott soká. A keresztény szellem ideig-óráig háttérbe szorulhatott az emberek lelkében, de szunnyadásában ekkor is nagy ígéret parázslott. És a század végén, európa-szerte Prohászkaák jelentkeztek, akik újra meghirdették a krisztusi, «diadalmas világnézetet”.

A katolikus szellemnek az irodalomban, filozófiában való új-jáéledésével egyidőben a művészetben is hasonló jelenségekkel találkozunk. A megújhódási kísérletek a mult század 70-es éveibe nyulnak vissza, amikor *Peter Lenz* (Pater Desiderius) a beuroni kolostorban Szent Benedek Regulái és a katolicizmus örök szellemében új, az ókori egyiptomi és görög művészet formaiságának tanulmányozásán alapuló sajátos, a formákat erősen leegyszerűsítő, vonalakra redukált, «szinte metafizikailag elanyagtalánított új festészeti és szobrászati stílust» (Gerevich: *A beuroni bencés művészet*, Budapest, 1926.) s azt gyakorló, széleskörű iskolát alakított ki: ez a stílus, a maga szigorúan elméleti jellegénél fogva azonban túlzásokba esett. Hatásában az is háttérbe szorította, hogy ekkor élte legdiadalmasabb éveit az impresszionizmus. De az idők is még

csak vemhesek voltak az új idők szellemétől. Mégis az új európai művészet egyik csírája, egyik geniális előfutára *Pater Desiderius* stílusa volt; a beuroni Szent Mór-kápolna, a montecassinoi Capella del Crocefisso.

Az impresszionizmus még évtizedekig uralkodott a művészi életben. A nézők szeme azonban belefáradt a XIX. század materialista-naturalista és a történelmi stílusokat hamisan utánzó művészetének szemléletébe. Az emberiség új után vágyott. Új után, amelyben a lélek a fontos, amelyben az anyag csak a lélek kifejezésének aláazatos szolgálja. Új művészetet akart, amely nem utánzó, hanem alkot, amely nemcsak dísz, hanem megfelel az élet követelményeinek; amely nemcsak külső szép, hanem belső tartalom is, amely nem fénykép, hanem a lényegét adja, amely nem fárasztja a szemet a sok apró részlettel, hanem egyszerűsége által gyönyörködtet. Korunk művészetének egyik vetülete, s ma már ez a legszámottevőbb, megfelel ezeknek a vágyaknak és kívánságoknak.

Az átalakulás nem símán, hanem a legélesebb szakadással ment végbe. A század elején a különböző «izmusok» a legreakciósabb forradalmat jelentik a művészetben. Geometriai törvényekkel akartak újat teremteni. Ebben rejlik nagy tévedésük. A művészet nem lehet a természet utánzása, de nem lehet szerkesztés sem. Művészeti szempontból ezeknek az irányoknak az a jelentőségük, hogy a valósági forma elvetése ellenére is felhívták a figyelmet a formára, az impresszionizmus síkábrázolásával és felbontottságával szemben a tárgyak tömegére és elhatároltságára, és a mozgásra. Jelentőségük továbbá, hogy lerombolták az unalmas és sablonos, akadémikus «szép» hamis kultúrát. Hogy mégsem vezethettek pozitív eredményre, azt az magyarázza, hogy tagadták a megfigyelhető valóságot, a lelki átélést, a hagyományt, s az alkotás egyedüli normájául az észet ismerték el. A művészi alkotásnak pedig lényeges eleme a megfigyelés, a lelki újraélés, valamint a korábbi fejlődés egészséges vívmányainak tiszteltben tartása és továbbfejlesztése.

Ma, amikor az emberiséget az új, a kollektív társadalmi rend, az egyetemességben élő ember, a valóságnak nem ez, vagy az a részlete, hanem maga a Természet, maga a Valóság izgatja, akkor

korunk művésze is az egyetemességet, az összetartozást keresi a létező világban. Az új gondolkodás középpontjában ismét az Ember áll. A filozófiában mind nagyobb szerepet és tért hódít a metafizika. A materialista gondolkodás háttérbe szorul a vallásos filozófiával, amely újból istenhívő és célja az emberi lét örök problémájának megoldása. Érthető, ha ebben a korszakban a vallásos, szakrális művészet nagy ígéretekkel jelentkezik s a művészetbe ismét bevonul a teremtés legmagasabbrendű lényé, az Ember.

Az összes művészeti ágak közül az építészet fejlődik ki leghamarább, mert ez áll legközelebb a gyakorlati élethez (templom, lakás) s ehhez alkalmazkodva fejlődik a szobrászat, festészet és díszítőművészet stílusa. A művészet fejlődésének e közismert törvényével magyarázható az, hogy a nagy stílusok kezdeti korszakában a többi műfajok erősen architektonikus jellegűek. Hogy a beuroni művészek, hogy *Adolf Hildebrand*, a németek nagy szobrász-teoretikusa («A forma problémája a képzőművészetben») már a modern építészet kialakulása előtt ilyen elveket hirdettek a szobrászatban és a festészetben, az nem cáfolja a fönnebbi állítást, mert az ő esetükben ez csak zseniális előérzés volt. Hatásuk nem volt elég erős ahhoz, hogy ilyen értelemben egységes korstílus alakuljon ki. Ennek határozott jelei csak most kezdenek jelentkezni, amikor a szobrászok, festők és iparművészek a már egységes stílusú modern építészet lehetőségeihez és követelményeihez alkalmazkodva alkotnak, oldanak meg művészi feladatokat.

A modern stílus egyházi téren is legelőbb a templomépítésben jelentkezett. Stílusa azonos a világi feladatok megoldásában jelentkező stílussal. Anyaga is ugyanaz: vasbeton. Különbség csak a rendeltetésben van, amiről a XIX. század templomépítői gyakran megfélemltek. Akik a modern építéstílust templomokon először alkalmazták, azoknak kettős feladatot kellett megoldani: eleget tenni a vasbeton anyagszerű követelményeinek s kihasználni annak minden technikai lehetőségét, valamint eleget tenni a liturgiai követelményeknek, a templom «Kriszto-centrikus» jellegének. Tagadhatatlan tény, hogy ezeknek a követelményeknek, különösen eleinte kevesen tudtak megfelelni. Vagy az egyik, vagy a másik szempont háttérbe szorult.

A vasbeton, az építés új anyaga, új lehetőségeket nyújtott s új követelményekkel lépett fel. Ilyen anyagszerű követelmény a konstrukciós, racionális technika, a nagy síkfelületek szükségszerűsége, a dekoratív aprólékosságok kerülése. Mindezek párhuzamos jelenségek a mai lélek egyszerűséget és nyugalmat szomjuhozó vágyával s párhuzamos jelenségek korunk gazdasági viszonyaival is.

A mondhatni egyetemesen kialakult építészet díszítésére olyan műfajok vállalkozhatnak, amelyek sík-törekvését természetüknél fogva nem gátolják: a falba, fülkébe símuló, nyugodt, architektonikus felépítésű szobor, a fallal szinte egy síkba tapadó lapos relief, a freskó és nem utolsó sorban az üvegfestészet.

Néhai *Árkay Aladár* volt az első kezdeményező és úttörő, 1929-ben fejezte be győr-gyárvárosi templomát, amely még homokkőből, de vasbeton szerkezetre épült. De már hiánytalanul érvényesülnek rajta a modern építészet formai törekvései. A falusi magyar templomok tanulmányozásából indult ki, ahol tradicionális és gazdaságilag is szükségszerű volt a takarékoskodó, racionális egyszerűség. Városmajori kis kápolnája jellemző példája ennek a törekvésnek, amely már a modern stílus eljövételét hirdeti. A győr-gyárvárosi templom háromhajós, bazilikális elrendezésű. Az oldalhajók aránylag keskenyek, jóformán csak a belső közlekedésre valók. Így a széles főhajóban elhelyezkedő hívek zavartalanul vehetnek részt a szentmisén. A templom másik jelentősége az, hogy elsőül kísérli meg a modern szobrászatnak és üvegfestészetnek az alkalmazását. *Vilt Tibor* gotizáló vallásos kifejezést és áhítatos lelkületet sugárzó angyalai kellemesen simulnak az architektúrához. Stílusban és csodálatos színharmonióban nem is lehet elképzelni egységesebb, harmonikusabb megoldást, mint amit a templom színes, fröcskölt architektúrája és *Sztehló Lili* (*Árkay Bertalanné*) üveglablakai nyújtanak. *Árkay Aladár* győr-gyárvárosi temploma tisztán alkalmazza ugyan a modern építészet szerkezeti és stílusbeli sajátságait, de a tömegek arányaiban. Ritmikájában a régi, románkori magyar templomépítészet hagyománya éled újra.

Már ennek a templomnak a tervezésében és építésében is részt vett fia, *Árkay Bertalan*, aki a modern magyar építészetnek, de különösen a templomépítésnek ma már legkiforrottabb művelője.

Sok tanulmány, előkészület, tervezgetés után kapott megbízást a budapesti városmajori plébániatemplom felépítésére (1933). A tervezésben atyja is részt vett még, de az egész elgondolás már a fiatalabb építész modernebb, lendületesebb szellemének az eredménye. A vasbetont már teljes következetességgel alkalmazza. Az architektúra jellegét, térzáró szerepét a liturgia követelményeinek hiánytalan kielégítése és a vasbeton nyújtotta szerkezeti lehetőségek adják. Az egész architektúrán alig van valami dísz, az ornamentika teljesen hiányzik. Művészi volta a tömegek harmóniájában, a szerkezet tisztaságában, monumentális összbenyomásában, a vonalak ritmusában rejlik. A fehérszürke falfelület megnyugtató egyhangúságába a belső világításban fontos szerepet játszó színes üvegablakok visznek a léleknek jóleső és a szemnek is kellemes változatosságot. A templom sok vitát, rajongást és ellenvetést váltott ki. Sokan kifogásolták a templom sivárságát. Milyen nagy tévedésben vannak ezek az örök kifogásolók. Azt hiszik, hogy a lelket magával ragadja az általuk dicsőített neo-román, neo-gotikus, neobarokk, mindenféle fölösleges cirádával telezsúfolt templom. A templomnak nem az a feladata, hogy az elmúlt korok lomtára legyen, hanem, hogy a léleknek adjon nyugalmat. Aki nem hisz a modern templomok áhítat-keltésében, lélekmegnyugtató-sában, a fohászok magas régiókba emelésében, az menjen el ebbe a templomba s próbáljon ott minden előítélet nélkül imádkozni, vagy figyelje meg az imádkozók sokaságát. Szükségesnek látjuk hangsúlyozni, hogy a modern építészet «sivársága» ellen főként azok hadakoznak, akik a pusztuló műemlékek meghamisításával, mint mondják újraépítésével, tehát «megmentésével», nem annyira a hívők lelki haladását, mint inkább dilettáns álmodozásaik kielégítését, vagy éppen zsebük érdekeit áhitozzák.

Művészetünk újabb történetében azért is fontos ez a templom, mert ez az első sikeres kísérlet arra, hogy az építészet, szobrászat, festészet, liturgikus iparművészet egységes stílusban, az áhítat egységes himnuszában szolgálja ugyanazt a célt. Díszítését a legjobb fiatal művésznemzedék, a római Magyar Akadémia volt ösztöndíjasai végezték, akik ily módon megtették az első elhatározó lépést arra, hogy a modern magyar művészet különmeműségében fáklját

gyujtsanak az egységes művészi akarás, az egyetemes érvényű új magyar művészi stílus megteremtésére. *Molnár C. Pál* oltárképe, a Szent Imre mellékoltár a maga naiv bájával és szeretetalakjával, a középkor vallásos szárnyalását idézi lelkünkbe. *Pekáry István* Szent Családja a magyar népi vallásosságból merít, a falusi betlehemes gyermekek szájáról-szájra élő énekeinek hangulata termékenyíti meg a modern művész ecsetjét. Vannak, akik mosolyognak rajta. De ezt csak azok tehetik, akik nem látnak valami hallatlanul mély vallásosságot a nép betlehemes-járásában. Akik pedig így gondolkoznak, azok maguk vannak a legnagyobb tévedésben. *Pátzay Pálnak* az Arcus Triumphalison elhelyezett 12 apostol szobra, falhoz tapadó, reliefszerű megoldásában az apostolok méltóságteljességét, öntudatát fejezi ki. Mint eredeti szobor-elgondolások (lehet szobornak és lehet reliefnek tekinteni) tiszta példái az architektonikus plasztikai látásnak ezek az apostolalakok. A szentély óriási ablakát a Jézus Szívét ábrázoló hatalmas üvegkompozíció tölti ki. Középen a jobb kezét áldásra emelő s balját szíven tartó Jézus hatalmas, archaikusan stilizált alakja foglal helyet. Merev tekintetéből jóság és szeretet sugárzik. Körülötte éneklő és zenélő angyalok teszik gazdaggá a nagyszerűen felépített kompozíciót. Nem mutat naturalisztikus formákat, stilizált vonalai és színei mégis a valóság illúzióját adják. Árkayné ügyesen olvasztja egybe a képelgondolást a darabokból álló anyaggal. Az üvegablakok még nem készültek el teljesen, a templom művészi hatása pedig csak akkor bontakozik ki a maga egészében, ha a fehér üvegek helyére végig színes kompozíciók kerülnek. *Sztehló Lili* művei, melyek közül kiemeljük a később tárgyalandó Rimanóczy-féle, Pasaréti úti templom négy üvegablakát, nemcsak a magyar határokon belül, hanem a külföldön is, Milánóban, Rómában, nagy sikereket arattak. Ami érthető, hiszen *Sztehló Lili* egyik legtehetségesebb modern művészsünk, s talán az ő művészetében nyilvánul meg a legmélyebben és a legtisztábban a vallásos áhítat.

A modern magyar egyházi művészet másik fontos állomása a Pasaréti úti Szent Ferenc-rendi templom, amelyet *Rimanóczy Gyula* tervezett és épített. Hasonlóan vasbetonból. Alaprajzában az ókeresztény római bazilikából indul ki, felépítésében, de különösen

az ácsolt mennyezetre emlékeztető beton-gerendás megoldásban is azok tanulságait használja fel. Művészi hatása egészen meglepő, liturgiai, egyházi szempontból semmi kifogást nem lehet emelni ellene. Érthető ez, hiszen úgy ennek, mint az *Árkay*-féle templomnak a térbeosztása, alakítása, felépítése, valamint egész felszerelése az egyháziak tanácsa szerint történt. De érthető azért is, mert ezek a fiatal építészek nemcsak építészek, hanem maguk is behatóan tanulmányozzák a régi templomépítészet kiváló példái mellett a liturgiát, a Missalet. Külső formájában nagyon szépen olvad bele a közeli budai hegyek immár emelkedő, de még mindig lankás oldalába. *Rimanóczy* temploma háttérben marad *Árkayé* mellett a belső kiképzés egységét tekintve, bár itt is közreműködött néhány kiváló kvalitású művész. Nem kell külön méltatni *Sztehló Lili* üvegablakait, amelyek az ablaknyílások nagy felületeit borítják, s amelyek a templom misztikus hangulatát a maguk pompás kolorizmusukkal növelik. A belső kiképzésben jelentős szerepet visz *Ilyefalvi Lóte Éva* kiváló szobrászi tehetséggel rendelkező fiatal művész. Tőle való az egyik kápolna Szent Szív oltára. Krisztusnak archaizáló stílusban, az architektúra parancsoló törvényeit tiszteletben tartó szobra a templom legjobban sikerült plasztikai darabja. Ugyancsak az ő műve a Passió eddig elkészült két stációja (Krisztus Pilátus előtt és Krisztus felveszi a keresztet), amelyek a baloldali mellékhajó oldalfalán vannak elhelyezve. Egyike azoknak az újabb magyar reliefeknek, amelyek a reliefművészet legnagyobbjainak, az egyiptomi és görög művészetnek a tanulmányozását árulják el. Távolról sem akarjuk azt mondani, hogy ezek hatása alatt készültek volna, de bizonyos az, hogy ezek tanulmányozása folytán jutott el a relief-látásnak erre a magas fokára. Mindkét reliefen csak három alakot faragott. Csupán az illúzió felkeltésére szükséges lényegyet adja. A reliefek jól sikerült, ugyancsak régies színezése több elevenséget visz az egyébként statikus kompozícióba, bár a diófa nemes anyaga magában véve is alkalmas finom fény és színeffektusok kiváltására. Eppen ebből a szempontból kell sajnálattal megemlítenünk, hogy a reliefsorozat további tagjai még nem kerültek a templomba. A templom művészi hatását az fokozza, hogy ha minden művészi darabja azonos elgondolás szerint,

egységes stílusban fogant. Bizton reméljük, hogy a többi reliefek is hasonló lelkületről, őszinte lelki átélésről fognak tanúskodni, hogy a további domborműveken még csak finomulni, csiszolódni fog stílusa és plasztikai készsége, hiszen ezek a domborművek csak első ilyenmű alkotásainak tekinthetők. A Jézus Szíve-Oltár Krisztus-domborművének Jézus alakjában meggyőző s csak a lényegét hangsúlyozó erővel, eredendően szobrászi látással fejezi ki az időfelettlenséget. Archaikus merevségében, mozdulatlan-ságában, nemes fejtartásában a fenség, méltóságteljeség, szeretet kifejezése meggyőző erővel él. Ezeken a szobrokon kívül sok más vallásos kompozíciót készített, amelyek közül meg kell említeni Golgotáját. Három külön álló alak; középen a keresztfeszített Krisztus, mellette Szűz Mária és János evangelista. Érezzük ez alkotásán, hogy őszintén, elmélyülten élte át Nagypéntek tragikumát. (Nagypénteken kezdte a gipsszel felrakni, s a kivitelezés további részleteit is pénteki napokon végezte.) A szenvedés nem kiabál az arcokon, inkább valami nemes formákban megnyilatkozó, szenzibilis fájdalom tükröződik rajtuk, de ezen át-át csillan a feltámadás tudata.

Az eddigiek során jóformán semmit sem láttunk a festészetből. Magyarázata az, hogy modern templomainkból teljesen hiányzik a falfestmény. Ami azonban nem jelenti azt, hogy a magyar szakrális piktúra nem rendelkezne egészen kivételes tehetségű művészekkel és sikeres alkotásokkal. Már az eddigiek során is érintettük *Molnár C. Pál* nevét, aki modern művészetünknek egyik legkiemelkedőbb alakja. Mélységesen vallásos, lírai, egyénien stilizált művészetéről, fametszeteiről és oltárképeiről nem régen közölt cikket az Uj Kor.

A mai magyar művészek közül *Aba-Novák Vilmos* egyházi művészete érdemel legtöbb figyelmet. Nemcsak azért, mert 1932-ben, az első padovai nemzetközi egyházművészeti kiállításon nyerte a kiállítás legnagyobb kitüntetését, az olasz trónörökösnek erre a célra veretett nagy aranyérmét; nemcsak azért, mert kétségtelenül leegyenibb, legsajátosabb stílusú festőművésziünk s legtehetségesebb szakrális festőnk, hanem azért is, mert némely alkotásával olyan vihart keltett egyháziak és világiak, kritikusok és kontárok berkeiben, amilyenre nincs példa a magyar művészettörténetben.

Az ókeresztény művészet első századaiban hasonlóképpen küzdelmes keresés, kísérletezés ment végbe, hogy a kereszténység új szellemének megfelelő művészi formákat alakítsanak ki. A szellem már élt, de a formák még nem tudták teljesen fedezni. És bátran állíthatjuk, hogy ugyanaz a szellem most újra él. A művészi formák még nem fedik teljesen, de jogos a reményünk, hogy hiánytalanul fedni fogják. És tekintetbe kell venni *Aba-Novák* szenvedélyes egyéniségét, aki lázasan dolgozik, aki lendülettel alkot; tekintetbe kell venni, hogy ezek még jóformán első ilyenmű alkotásai, amelyeken felfedezhetünk ugyan hibákat, de sokkal nagyobb számban találunk nagyszerű megoldásokat. Mennyire fenséges, mennyire szuggesztív erővel hat például a szentély falára festett, szimbólikusan egyszerű keresztet tartó, jobbát áldásra emelő Krisztusa. Milyen drámai feszültség van az evangéliumi falon lévő Golgotában. És végezetül milyen nagy festői kvalitások rejlenek ezeken a freskókon, melyekről részletesen most nem szólhatunk. Mindezt tovább folytathatnók, ugyanezeket a tulajdonságokat mondhatnók el a szegedi románkori Szent Demeter-toronyba festett falfestményeiről is. És folytathatnók más vázlataival. De a helyszűke már megakadályoz bennünket ebben. Még csak annyit, hogy *Aba-Novák Vilmos* több társával együtt a freskók vázlatait bemutatta a múlt évben, Rómában rendezett második nemzetközi «Arte Sacra» kiállításon. A vázlatok úgy egyházi, mint világi részről nagy elismerésben részesültek. Mussolini vásárolta meg őket.

Ennek a kiállításnak a jellegéről és magyar sikeréről hallgassuk meg a leghitelesebb tanu, a magyar részt rendező *Gerevich Tibor* véleményét. «... a fiatal magyar művészet, egyházi és világi körök, művészek és közönség, sajtó és szakirodalom egyöntetű véleménye szerint nagy diadalt aratott ... Egybehangzóan állapítják meg, hogy a magyar csoport kiállítása sikerült a legjobban.» Majd később így ír a modern magyar művészet legkiválóbb és legfáradhatatlanabb irányítója, szellemi tanácsadója: «Szükség volt erre a próbatételre már a hazai polémiák miatt is, amelyekbe döntően szól bele a római siker. Magyar sors, hogy legjobb értékeinket nem egyszer a külföld fedezi fel számunkra, olykor már későn, de a fiatal magyar egyházművészek esetében reméljük, hogy még idején”. A kiállítás

egyik termét Gerevich Tibor elgondolása szerint Árkay Bertalan templom-belsővé képezte ki. A templomot a fiatal magyar művészek, főként a Rómában járt ösztöndíjasok műveivel szerelték fel. Az oltárokat, részben festett, részben faragott oltárokat, önálló képeket és szobrokat, reliefeket Ohmann Béla, Pátzay Pál, Mészáros László, Aba-Novák Vilmos, Molnár C. Pál, Medveczky Jenő, az üvegablakokat Árkayné Sztehló Lili, az ötvösmunkákat Megyer-Meyer Antal, Molnár Mária és a budapesti iparművészeti iskola növendékei készítették. Kiváló szakember által elgondolt s irányított egységes szellemenben készült, teljesen felszerelt templommal állunk szemben ezen a kiállításon, amely nemcsak a magyar egyházi művészet fontos állomása s a helyes fejlődés mutatójai, hanem sok tanulsággal szolgált a külföld részére is. Sajnos, nem bocsátkozhatunk részletek leírására. A nagy siker illusztrálására csak annyit szeretnénk még felhozni, hogy több mint húsz fiatal művésztünk alkotását vásárolták meg itt, olasz, francia, osztrák templomok, magán- és közgyűjtemények részére.

A római egyházművészeti kiállításon szereplő s főnnebb kiemelt művészek egy része, mint Mészáros László, Pátzay Pál, Medveczky Jenő csak alkalmilag foglalkozik egyházi, liturgikus témákkal. Aba-Novák, Molnár C. Pál, Sztehló Lili művészetéről már más vonatkozásban szoltunk. Sem az Árkay, sem a Rimanóczy-féle modern templomok díszítésében nem működött közre, mégis elsősorban egyházi, sacrális témák érdeklik Ohmann Bélát, az Iparművészeti Iskola kiváló szobrásztanárát. Ohmann Béla egyike az elsőeknek, aki kialakította nálunk a maga archaikus és architektonikus, modern stílusát. A gyakorlat vezette rá erre a stílusra. Mint iparművész elsősorban épületekkel kapcsolatban jutott művészi feladatokhoz, s azoknak kielégítő megoldása rávezette a nyugodt, a barokkkal teljesen ellentétes, statikus szobrászi látásra, ami általán a modern szobrászat stílusát is jellemzi. A szegedi Pantheonba, illetve az ottani egyetemi épületek díszítésére, tagolására készített szobrai, Temesvári Pelbárt, Körösi-Csoma Sándor, Szent Gellért és Szent Imre szobrai, vagy a szegedi Fogadalmi-templom kriptájában elhelyezett Klebelsberg-síremléke a legkiemelkedőbb ilyenmő alkotásai. A tömeges és passzív, szinte felépített szobrok értékét

növeli a bennük kifejezett történetyszimbolikai erő is. A Rómában bemutatott padovai Szent Antal-szobrán enged korábbi merevségéből, lágyabb, líraibb, kissé érzelmes lesz. Finom vonalritmikájú, szenzibilis kerámia-Madonnái megkapnak elevenségükkel és lírai bájukkal. Donatellói kora reneszánsz reminiszcentiák érezhetőek a balatonboglári *Kotsis Iván* által épített modern templomban elhelyezett feszületén, akivel egyébként is közeli szellemi rokonságban van. Úgy látszik, újabb fázist kezdenek művészetében a most készített Stáció-domborművek, amelyeken a nyugalmat a mozgás, az architektónikus merevséget a lendület, a lírát a drámaiság váltja föl.

Érthetetlen és bántó az a közöny és gyakran még ma is megnyilvánuló ellenszenv, amellyel itthon fogadják a modern művészeket. De csak látszatra érthetetlen. Ha meggondoljuk, hogy Magyarországon nem foglalkoznak intézményesen a liturgikus művészet tanításával, hogy a magyar szemináriumokban csaknem ismeretlen a művészettörténetnek, az egyházművészet történetének és ikonográfiájának a tanítása. Enélkül nem fejlődhetik ki a papság és a művészek hathatós együttműködése, pedig enélkül a további egészséges fejlődésről vakmerőség beszélni, mert az egyházművészet nem egyéb, miként ezt a fogalmat éppen az említett kiállítás tisztázta, mint a «hit és művészi kvalitás találkozása.»

Il nuovo volto dell'arte sacra magiara

In memoriam di mio padre Zoltan Nagy che non fu soltanto uno storico dell'arte, che l'esame lo ha sostenuto in lingua italiana summa cum laude e che aveva ancora altre lauree in lingua e letteratura italiana, filosofia ed archeologia della terra ungherese con András Alföldi. Vent'anni della sua scomparsa ho cercato di rappresentarlo che complessivamente poteva coprire meglio il suo pensiero generale, allora ho deciso che avrei tradotto quest'articolo apparso nel 1938 sulla rivista di Vigilia, all'apice della sua carriera in qualità del consigliere personale artistico del primo Ministro Conte Paolo Teleky. (Parole della figlia, Maya Nagy)

La parola arte sacra viene continuamente usata, ma esattamente solamente da poche persone, mentre dalla maggior parte delle persone viene usata erroneamente. Riguardo a questo si dimostra molto utile uno scritto apparso nel 1920 di Tibor Gerevich, (*Il futuro della nostra arte sacra*, Magyar Iparművészet, num. 4-7, 1920) citazione: 2) Il concetto dell'arte sacra è un concetto di una nuova tendenza. Per interi secoli la sua nomina era del tutto superflua, soltanto da questo secolo appare tale interpretazione a causa dalla liberalizzazione e per la secolarizzazione, che si è affermata. Ma è del tutto superfluo anche oggi perché l'arte sacra è una testimonianza, articolo di fede, come qualsiasi altro genere di arte è una testimonianza di fede all'appartenenza al mondo, alla natura, alla vita, da una parte del mondo, e quanto un artista è migliore tanto si esprime chiaramente tanto più è capace di, essere convincente con i suoi propri mezzi, che è l'arte.

Contro ogni altra affermazione sosteniamo come ogni altra espressione del prodotto dello spirito è dello stesso rango e un fenomeno parallelo, non esiste per se stesso ma esiste per lo spirito, per il

Creatore, esiste per l'uomo creato. L'arte ha eguale alla letteratura come tale ha un fine, un credo, un mandato: l'Arte è un fenomeno di vita. Dunque deve esprimere la vita dell'uomo, deve stare al servizio di questo e deve renderlo bello e nobile, deve innalzare lo spirito in alte regioni delle alte sfere. Riguardo l'arte ideale, la comprensione della vera arte, non è possibile fare differenza tra arte secolare o arte sacra. Tra loro la differenza è solo sul soggetto, nel loro ordinamento e non nella loro fine. Al contrario possiamo parlare dell'arte pagana, arte barbara, ed esiste arte cristiana o arte cattolica, della quale la loro linfa vitale e la mitologia delle antichità, il mondo dell'uomo pagano, l'uomo barbaro e la concezione del cristianesimo e del cattolicesimo.

Se il XIX secolo ha fatto la differenza tra arte cedolare e religiosa, sicuramente l'ha fatto, per giustificare d'avanti all'umanità la sua concezione di esistenza senza anima e il suo punto di vista liberale esprimendo l'inesistenza del suo punto di vista.

Lo spirito cristiano per diciotto secoli era il principale conduttore dell'umanità. Nel XIII secolo si sono avanzati moltiplicandosi gli ideali e movimenti anti cristiani i quali nell'ultimo secolo sempre si sono allargati di più, creando insormontabili fossati, sempre più grandi creando un grandissimo ed irriducibile strappo nello spirito dell'umanità. Contemporaneamente anche l'arte ha perduto la sua uninominalità. Già nell'inizio del secolo scorso si sono presentate le loro diverse nominalità e questo già dimostra il suo fenomeno della decadenza. Ma non si tratta della decadenza dello spirito dell'arte cristiana, ma del citato fenomeno burbanzosa a causa del loro stato secondario e del loro livello più di espressione più bassa che ha creato questo come si dice arte-secolare. Ma quest'arte che si è fatta più "borghese" o "secolare" non aveva però forza, che potesse creare uno nuovo stile, ma soltanto di imitare lo stile dell'arte sacra senza però del suo spirito e senza la sua anima.

Per risolvere i problemi della Chiesa egualmente applicavano questo genere, che non corrispondeva alle loro obbligazioni, ai criteri ed alle esigenze liturgiche nè sacrali.

La "magia" non è durata tanto. Lo spirito cristiano per qualche ora o tempo è stato o si è trattenuto indietro nell'animo delle

persone, ma anche così nel suo stato di dormiveglia ardeva una grande speranza.

E alla fine del secolo in tutta Europa si sono presentati dei Prohaszka i quali hanno annunciato una "concezione gloriosa" cristologica.

Della rinascita dello spirito cattolico nella letteratura, nella filosofia ci incontriamo con lo stesso fenomeno nello stesso tempo anche nell'arte. Le sperimentazioni di rinascita le troviamo già riguardando in dietro, verso gli anni 70 del secolo scorso quando Peter Lenz (Pater Desiderius) nel monastero di Beuron rinnova le regole di San Benedetto nello spirito eterno del cattolicesimo osservando le espressioni formali dell'arte egiziana e greca l'apetti riduttivi nella loro semplicità, riducendoli quasi ad "una espressione quasi immateriale e metafisica creando uno nuovo stile pittorico e scultoreo" (Gerevich: l'arte Bendettina di Beuron, Budapest, 1926) e i loro praticanti avevano creato una scuola molto vasta: ma tale scuola proprio per la sua concezione molto rigorosa teorica talvolta cadeva anche negli eccessi, nel suo effetto viene comunque limitata per il dilagare dell'espressionismo di allora. Comunque anche i tempi erano non ancora maturi per di una possibilità di rinnovazione dello spirito. Eppure l'embrione di un' arte nuova europea con il suo geniale precursore era lo stile di Pater Desiderius; nella cappella di San Mor e nella cappella del Crocifisso di Montecassino.

L'impressionismo regnava ancora per decenni sulla vita dell'arte. Gli occhi di osservazione delle persone si sono stancati nel corso del XIX secolo di tale concezione materialista-naturalista e della falsa rappresentazione degli stili dell'arte e della storia. L'umanità desiderava qualcosa di nuovo. Di nuovo in cui era importante l'anima, in cui la materia è umile servitore dello spirito. Voleva una nuova arte quale che non imita ma crea, quale non è una decorazione, ma la quale corrisponde alle circostanze della necessità della vita; quale non è bella solo esteriormente, ma che contiene la bellezza, la qual non è fotografia, ma che offre l'essenziale, la quale non fa stancare l'osservatore con tanti particolari, ma ci da gioia nella sua semplicità. L'arte del nostro tempo ha questa esposizione verso

l'esterno, e questo è il suo peso maggiore, perché corrisponde ai desideri e alle domande.

Tale trasformazione non è andata del tutto liscio, ma ha causato uno profondo strappo. All'inizio del secolo i vari movimenti degli "ismi" rappresentavano le rivoluzioni più reazionarie nella situazione dell'arte. Intendevano creare una nuova tendenza nell'arte con teorie geometriche. E proprio in questo sta il loro grave errore. L'arte non può essere né l'imitazione della natura, ma non può essere nemmeno costruzione. L'importanza di questo genere artistico sta nel fatto che malgrado che intendevano negare la forma perdendola realmente ma nello stesso tempo veniva posta l'attenzione sulla forma, l'impressionismo con la sua espressione della dimensione planare degli spazi e con la demolizione della forma richiamavano l'attenzione sulla compostezza della materia e sul movimento. L'importanza di loro sta nel fatto che hanno demolito la concezione della cultura della falsa "bellezza" accademica preconstituita e noiosa. Ma che malgrado di questo non sono riusciti ad ottenere dei risultati validi si nasconde nel fatto che rinnegavano l'osservazione della realtà, di viverla con lo spirito, la tradizione, riconoscendo unicamente come norma il senno della ragione. Ogni elemento base dell'espressione artistica è l'osservazione, riviverla nell'intimore dell'anima, inoltre il rispetto di ogni sviluppo precedente nel suo sano riconoscimento di novità e nella sua prosecuzione.

Oggi quando si sta sviluppando un nuovo ordine di società collettiva, l'uomo che vive nell'universo, non interessa una o l'altra particolare, ma gli interessa la Natura la stessa che la Realtà, che lo agita, ed allora anche l'arte contemporanea deve essere universale e la partecipazione che la rende in comunione con gli altri. Nella centralità del modo di pensare di nuovo si trova l'Uomo, nella filosofia sempre maggior spazio conquista la metafisica. Il pensiero materialistico retrocede alla filosofia religiosa il quale di nuovo credente in dio, e il suo fine è il problema della risoluzione eterna dell'uomo. Così è comprensibile che il pensiero sacrale si ripresenta con nuovi propositi nel campo dell'arte e di nuovo marcia con la sua massima espressione che è l'Uomo. Di tutti i settori dell'arte si sviluppa prima di tutto l'architettura perché questo che sta più

vicino alla vita reale (chiesa ed abitazione) e a questo si accostano poi i vari stili scultura, pittura e decorazione. Lo sviluppo dell'arte nella sua logica di legge può essere spiegato che ad ogni inizio di grande stile tutti gli altri sono di espressione vicini all'architettura. Che gli artisti di "beuron" come teorizza esprimendosi Adolf Hildebrand il grande scultore teoretico tedesco (*Il problema della forma nell'arte figurativa*) il quale già prima dell'inizio dell'arte moderna professava simili idee nel concetto della scultura e nella pittura, non contraddicendo l'affermazione sopra, perché nel loro caso era solo un geniale sensazione di presagio. Il loro effetto non era così forte di fare uno stile unitario. Ma i segni evidenti solo adesso si stanno manifestando ora quando scultori e pittori si stanno creando e realizzano opere di uno stile uniforme, secondo le esigenze e le possibilità dell'architettura dell'arte moderna.

Lo stile moderno innanzitutto si è manifestato nella costruzione delle chiese. Il suo stile però ed eguale allo stile delle problematiche che si presentano negli edifici pubblici o privati. Anche il suo materiale eguale: il cemento armato. La sua diversità è determinata solo dalla committenza e dal suo ordinamento che poi i costruttori delle chiese del XX secolo spesso si sono dimenticati. Coloro che si dimentavano per le prime volte con la costruzione nel concetto della modernità dovevano corrispondere ad un duplice compito: tirare fuori ogni possibilità della materia data dal cemento armato, e sfruttare tutte le sue possibili qualità, inoltre soddisfare le esigenze liturgiche prescritte, dimostrando il suo aspetto di Cristo-centricità. Non si può negare il fatto che soprattutto agli inizi in pochi sono riusciti a corrispondere. O l'uno o l'altro aspetto veniva trascurato.

Il cemento armato è il nuovo materiale della costruzione, apriva nuove possibilità ma presentava anche nuove esigenze. Tale esigenza materica ad es. si trova nella tecnica razionale della costruzione, si trova di fronte alle necessità dei grandi piani estesi, tralasciando le minuziosità delle decorazioni. Tutto questo corre parallelamente e si manifestano nell'esigenza e nella sete dell'animo odierno che aspira alla tranquillità, correndo altresì parallelamente anche con le esigenze economiche del tempo odierno. Si può dunque dire che nell'architettura universalmente sviluppata possono concorrere

solo quelle forme di decorazioni che rispettano i grandi piani vertiginosi non ostacolando questo: accostandosi serenamente al muro o alla nicchia, scultura del tipo di costruzione dell'aspetto quasi architettonico, oppure rilievi aggrappandosi al muro, l'affresco e non in ultimo le vetrate dipinte.

Lo scomparso Aladar Arkay fu il pioniere ed iniziatore di questo fatto. Ha concluso proprio nel 1929 la sua chiesa del quartiere operaia di Győr la quale fu costruita ancora di pietra arenaria ma già su una costruzione di base di cemento armato. Ma si può osservare senza limiti ogni aspetto delle esigenze nella forma della modernità. Era partito studiando il concetto delle costruzioni delle chiese dei piccoli paesi dove era naturale il rispetto della semplicità e dell'economicità. La cappella di Varosmajor l'esempio notevole di queste tendenze che pubblicizzano già l'arrivo dello stile nuovo. Le navate laterali sono abbastanza strette e servono solamente ad un camminamento interno. Così che i fedeli possono stare tranquillamente nella navata centrale durante la santa messa. L'altro aspetto e l'importanza primaria di questa chiesa che la prima volta sperimenta l'uso della scultura e dei dipinti del vetro della modernità.

Gli angeli di ispirazione gotica con tratti di religiosità e spiritualità di Tibor Vilt si accostano con delicatezza agli aspetti architettonici. Nello stile e nella sua armonia di colori non si può nemmeno immaginare una risoluzione messa insieme migliore di questa, nel colore e nella tecnica schizzata dal punto di vista architettonica e delle vetrate della Sig.ra. Bertalanné Arkay-Lili Sztehlo. Aladar Arkay anche se nella Chiesa di Győr - Gyárváros (quartiere operaia) adotta tutti i segni della costruzione della struttura moderna anche negli stilemi, ma nel rapporto di costruzione e nella ritmica conserva la vecchia tipologia della costruzione tradizionale delle chiese medioevali magiare.

Già sia nella progettazione ed anche nella costruzione di questa chiesa ha preso parte suo figlio Bertalan Arkay che è considerato il più rappresentativo architetto dell'architettura magiara e soprattutto dell'architettura ecclesiale. Dopo diversi studi preparativi e progettazioni ha ottenuto la delega per la costruzione della chiesa parrocchiale di Varosmajor (1933). Della progettazione ne ha preso

parte anche suo padre, ma tutta la costruzione presenta il pensiero el risultato di uno spirito del più giovane architetto, più moderno e di un nuovo slancio. Il cemento armato lo usa già con volontà di conseguenza. La caratteristica dell'architettura che circonda lo spazio la sottopone con preciso ed immancabile rigore secondo le regole precise della liturgia secondo le possibilità che vengono poste dal cemento armato. Su tutta la costruzione il decoro è minimo, gli elementi ornamentali mancano totalmente. Dimostra nella sua espressione artistica l'armonia dei volumi, la purezza della tipologia della costruzione, esprimendo nell'insieme un chiaro effetto monumentale. La superficie bianco-grigiastra esprime un tranquillizzante effetto monumentale. Attraverso le vetrate colorate si dà poi importanza e valore significante alla illuminazione interna, di effetti che offrono serenità all'animo dell'osservatore.

La chiesa ha causato molte discussioni, creato entusiasmo ma anche gli oppositori per la sua semplicità per i suoi tanti grigiori. Ma come sono in grave errore questi eterni oppositori di critica. Loro credono che l'animo venga rapito dal neo-romanico, dal neo-gotico, dal neo-barocco da tutte le variegate decorazioni, dai superflui addobbi. La chiesa non ha per compito che essa contenga un magazzino dei periodi del passato, ma di dare e suscitare serenità all'animo. Coloro che non credono che le chiese moderne possano creare l'effetto della preghiera dell'innalzamento dello spirito nelle alte sfere, quelle persone venissero a visitare questa chiesa, e tentassero a pregare senza alcun pregiudizio, oppure osservassero le persone che pregano. Consideriamo necessario affermare che coloro che giudicano le chiese moderne troppo le opere del passato, desiderano la loro rielaborazione, e non si interessano tanto della cura dell'animo dei loro fedeli, piuttosto seguono i propri sogni dei dilettanti, o meglio ancora degli interessi delle proprie tasche. L'importanza nella nostra arte sta nel fatto che questa chiesa è la prima sperimentazione di riunire l'architettura, la scultura, la pittura, la decorazione liturgica tutto nello stile unitario facendo sì che con un inno servissero la stessa causa. Tutta l'intera decorazione è stata fatta dalla migliore generazione dei borsisti dell'Accademia di Roma, così facendo questi giovani artisti sono partiti su una strada

nuova ed hanno acceso la fiaccola della nuova arte magiara con una loro specificità singolare con la una comune volontà esprimendo un concetto universale. Il dipinto dell'altare di sant' Amerigo di Pal Molnar C. nella sua semplicità gioiosa con la sua figura affettuosa evoca il tentativo di un volo della religiosità medioevale. La Sacra Famiglia di Antal Pekary si ispira dalla religiosità popolare magiara. Ci fa apparire con la sua pennellata i ragazzi che nella notte di Natale vanno in giro con una piccola scatola del Betlemme cantando canzoni dedicate a Gesù Bambino. Taluni fanno su questo smalizati sorrisi. Ma questo lo fanno coloro che non sentono la profondità della fede religiosa in questi giri notturni invernali e questi bellissimi cantati. Queste persone sono nel errore profondo. La sculpture di Pal Patzay nella Chiesa di Arcus Triumphalis che sono quasi dei "relitti" esprimono la maestosità di questo dodici apostoli. Sono pensate come sculpture originali. Si possono interpretare come sculpture o anche come rilievi, a un modo di vedere di aspetto architettonico puro e plastico degli apostoli. Nella parte centrale lo spazio enorme della finestra del presbiterio viene occupato nella composizione della vetrata del Gesù che tiene la mano destra sul proprio cuore arcaicamente stilizzato. Dallo suo sguardo quasi rigido viene emanato affetto ed amore umano intorno a loro ci sono gli angeli cantanti i quali rendono ricca la composizione costruita eccellentemente. Non mostrando forme naturalistiche, le linee stilizzate e i suoi colori creano l'effetto della realtà. La sig.ra Arkay unisce con abilità nel suo ragionamento del quadro con i vari pezzi dell'angelo. Le vetrate non sono ancora completate. L'effetto vero della chiesa uscirà fuori definitivamente nella sua completezza solo quando al posto delle finestre bianche ci saranno messe le vetrate colorate. Le opere di Lili Sztéhlo che qui vogliamo evidenziare con le quattro vetrate della Chiesa di Pasarèt di Gyula Rimanóczy, hanno suscitato, grande riconoscimento non solo in Ungheria ma anche all'estero, a Milano e a Roma. Che è del tutto comprensibile dal fatto che Lili Sztéhlo è una delle nostre artiste delle migliori capacità artistiche. E forse è possibile affermare anche che nelle sue opere appare in modo migliore l'effetto religioso devozionale.

La seconda stazione dell'arte sacra magiara senz'altro la Chiesa dell'Ordine Francescana di via Pasarèt che è stata progettata e costruita da Gyula Rimanoczy. Altrettanto fatta di cemento armato. Nella sua forma parte dalla basilica di chiesa paleocristiana, ed anche nella sua costruzione del tetto utilizza questo nella forma della carpenteria solamente che in cemento armato. L'effetto artistico è sorprendente, nè dal punto di vista liturgico nè dal punto di vista ecclesiastico si può fare alcuna obiezione contro. Si capisce come anche nella tipologia della chiesa di Arkay la suddivisione spaziale, la sua formazione, la sua costruzione, come anche il suo arredo è stato fatto secondo il consiglio ecclesiastico. Diviene pertanto comprensibile per il fatto che questi giovani artisti non si occupano solo della questione architettonica, ma studiano con impegno gli esempi della costruzione delle chiese antiche con le questioni liturgiche e il Missale. Nella sua forma esteriore si amalgama con bellezza nel fianco nelle colline lentamente crescente ma ancora non ripide di Buda. La chiesa di Rimanoczy rimane in dietro rispetto di quello di Arkay nel suo ordinamento dello spazio interiore, anche se anche qui sono intervenuti alcuni artisti di qualità. Non dobbiamo fare menzione ed attenzione speciale alle vetrate di Lili Sztehló, le quali sono particolarmente grandi come superficie creano quell'effetto mistico particolare accrescendo l'effetto anche attraverso la colorazione. Nella decorazione dell'interno la maggior parte del peso lo occupa Eva Lóte di Ilyésfalva una eccellente scultrice. A lei è dovuta una delle altari chiamata di Sacro Cuore. Il pezzo migliore è la sua scultura che tiene in miglior modo l'armonia rispetto alla logica della architettura che impone una logica rigida e lei lo rispetta con il rilievo secondo me sono i migliori pezzi della chiesa presentati nello stile arcaico, avanti a Cristo e Cristo prende la croce le due stazioni, fino di adesso fatte, le quali si trovano nella navata di sinistra. Sono due rilievi che rappresentano la migliore arte della nuova arte ungherese, dimostrano lo studio dei rilievi antichi egiziani e greci. Non vogliamo dire lontanamente che sono stati fatti sotto l'effetto di questi ma sicuramente possiamo affermare

che si è giunto alla concezione del modo di vedere del rilievo a questo livello e risultato attraverso lo studio di essi.

Su entrambi i rilievi ha scolpito solo tre figure, esprimendo bene la loro staticità anche con la materia nobile del legno di noce. Creando così l'essenza necessaria dell'illusione. La delicata colorazione di aspetto secolare delle sculture in sé le rendono valide per creare degli effetti di luce particolari. E qui dobbiamo osservare con dispiacere che manca ancora il resto delle stazioni. L'aspetto artistico della chiesa si manifesta anche nel fatto che ciascuna opera è pensata nella stessa maniera e nata in uno stile unitario. Nella certa speranza che tutto il resto dei rilievi sarà eseguito con la stessa sincera e profonda religiosità, dando la testimonianza che nascono dallo spirito profondamente vissuto come fino ad ora avvenuto, essendo questi considerati come primi lavori siamo certi che in prossimi si raffineranno proprio attraverso l'esecuzione e saranno così levigati anche meglio nello stile e nella loro plasticità.

Le sculture della forma di altorilievi nell'altare del Cuore di Gesù esprimono il pensiero di essere oltre il tempo, sono create con avvincente forza, tendendo all'essenzialità con mezzi espressivi scultorei. Appare nella forma arcaica tenera la testa quasi rigida che esprime regalità e nella sua immobilità la nobiltà, esprimendo così la forza dell'amore. Al di fuori di queste sculture ha fatto molte altre di composizione religiosa e qui dobbiamo citare la composizione della Golgota le quali sono tre figure separate: in mezzo il Cristo Crocifisso, a fianco la Maria Vergine e Giovanni evangelista. Si sente che queste opere sono state fatte con sincera passionalità del dramma del Venerdì Santo. Ha cominciato mettere su la composizione in gesso il venerdì santo ed ha continuato l'esecuzione dei lavori sempre nei giorni di venerdì. La sofferenza non viene urlata dal volto, ma esprime una sofferenza nobile, il dolore traspare con sensibilità e si nota già il concetto della resurrezione.

Fino ad ora non abbiamo visto quasi nulla della pittura. La sua spiegazione è dovuta al fatto che nelle nostre chiese moderne sono totalmente mancanti i dipinti. Questo fatto non significa però che non esiste la pittura sacrale magiara o che non abbiamo dei bravi

pittori in questo campo. Precedentemente abbiamo nominati Pal Molnar C. che è uno dei pittori più importanti della nostra pittura sacra. È un pittore profondamente religioso, i suoi lavori sono molto lirici, stilizzati con propri ed unici concetti, recentemente è apparso un articolo dei suoi dipinti e delle sue pale d'altari e delle sue xilografie nella rivista Uj Kor.

Tra gli artisti contemporanei dobbiamo rivolgere maggior attenzione sull'artista Vilmos Aba-Novak. Non solamente perché nel 1932 ha vinto il premio più prestigioso della Biennale d'Arte sacra di Padova e per questo motivo l'ereditiere del re d'Italia ha fatto coniare per questa occasione una medaglia d'oro, non solamente perché è il migliore nostro pittore di arte sacra con una concezione del tutto unica ma anche perché con alcune delle sue opere ha suscitato tale polverone; bisogna tenere conto che questi ancora sono i suoi primis fino ad ora non c'è stato mai esempio nell'arte magiara. Nei primi secoli dell'epoca paleocristiana è avvenuta similmente la lotta della ricerca e della sperimentazione della espressione dell'arte per esprimere la nuova forma delle nuove esigenze dello spirito cristiano. Lo spirito esisteva già ma ancora le forme non riusciva ricoprirle del tutto. Allora possiamo affermare con certezza che la stessa cosa sta succedendo ora. Le forme artistiche non coprono ancora il nuovo spirito ma siamo sicuri nella nostra speranza che immancabilmente lo raggiungeranno. E bisogna anche prendere in considerazione il carattere unico e passionale di Aba-Novak che lavora febbrilmente, che crea con slancio, e bisogna tenere anche in conto che questi sono i suoi primi lavori nei quali possiamo anche trovare ancora qualche errore ma in molto maggior numero si trovano delle risoluzioni eccezionali. Quanto è maestoso, quanto suscita una forza suggestiva ad esempio il dipinto sull'ambone il Cristo simbolicamente di aspetto semplice, con il braccio alzato che tiene in mano un crocifisso mentre la mano destra innalza per la benedizione.

Quanto esprime un dramma e quanta tensione c'è sulla parete evangelica nella figura sulla Golgota. Ed in fine quanta espressione di qualità si nascondono in questi affreschi dei quali ora non vogliamo parlare. Tutto questo potremmo continuare, delle stesse

proprietà dipinti sulle pareti della chiesa dell'epoca romanica di San Demetrio. E potremmo ancora continuare anche sui suoi disegni dei progetti. Siamo impediti dalle ristrettezze delle pagine. Ancora solamente che i suoi disegni dei progetti sono stati esposti a Roma anno scorso nella seconda edizione dell'Arte Sacra. Tali progetti hanno ottenuto grandi riconoscimenti sia nell'ambito ecclesiastico che nel mondo laico. Sono stati acquistati da Mussolini. Ma dell'importanza di questa esposizione ascoltiamo la voce più autentica.

(traduzione di Maya Nagy)

Molnár C. Pál egyházi művészetéről*

Molnár C. Pál a mai egyházművészet egyik leghivatottabb képviselője, aki az egész magyar művészet gazdag színskálájából is pompás, egyéni tónussal emelkedik ki.

A Csonkaország egyik határmenti, alföldi falujának, Battonyának dús televényű talaján született. Apja tősgyökeres magyar, anyja francia.

Kis gimnazista korában, a minoriták híres aradi gimnáziumában kapta azt a lelki alapot, amelyre később öntudatos művészetét ráépítette. A *Zászlónk* rajzpályázatának kitüntetése, s tanárainak buzdítása a budapesti képzőművészeti akadémiára hozta, ahol néhány évig tanult. Később Genfen keresztül Párizsba ment. Párizs ekkor a művészi és esztétikai elméletek forrongásától volt hangos. Tudnunk kell azonban, hogy ezt a forradalmat nem a francia művészetek hozták létre, ha némelyek részt is vettek benne, hanem az itt élő idegenek (*Picasso, Chagall, Kandinskij* és mások). Molnár C. Pál, aki józan magyar lelkével toppant be *Ady városába*, itt a nemest, a finom, előkelő francia művészi kultúráit vette észre. Ehhez vonzotta őt az ereiben csörgedező anyai vér is. Dufy grafikus finomsága, az immár megtisztuló Picasso új-klasszikus alkotása s talán Maurice Denis mély vallásos lírája fogta meg leginkább. Mindez azonban csak segítette, de nem irányította további fejlődését. Hozzájárult ehhez, hogy a külföldi nagy képtárakban már ekkor megismerkedett a *Trecento* és a korai *Quattrocento* olasz mestereivel. Művészetének alapját azonban józan magyar lelkének, az örök szép beleszületett kultuszának, vallásos lelkiségének s a vallás igazságait kutatni kényszerülő gondolatvilágának köszönheti.

* «Újkor” 1935. október 31., I. évfolyam 14. szám, 20–21. o.

1923-ban jött ismét Pestre, s ekkor rendezett első gyűjteményes kiállítása (Belvedere) elhatározó sikert biztosított számára. Mégis, úgy látszik anyagi körülményei folytán, néhány évig alig festett. Újságoknak rajzolt, s már-már az önmanierizmusba fulladás fenyegette, amikor 1927-ben egyik budapesti kiállításon ismét feltűnést keltett *a madaraknak prédikáló Szent Ferencével*. Ez a kép új állomása, helyesebben kiindulópontja lett annak a belső küzdelmekben, kísérletekben, de pompás alkotásokban is gazdag fejlődésnek, amely – úgy látszik – most zárult le.

1928-ban Rómába ment, ahol a Római Magyar Intézet ösztöndíjasaként három évet (1928-31) töltött. Időközben *Keleti Artur Angyali Üdvözlétéhez* készített illusztrációkat, amelyeket irányítása mellett még más fametsző kivitelezett. Mint római ösztöndíjast érte az első nemzetközi kitüntetés: az 1929. évi monzai Nemzetközi Iparművészeti Kiállításon fametszeteit aranyéremmel jutalmazták. Ez a kitüntetés buzdíthatta arra, hogy tehetségét e téren is nagyobb mértékben kifejlessze. Bámulatos gyorsan és tökéletesen tanulta meg a fametszés technikáját. Azóta egymás után jelennek meg önálló fametszetei és könyvillusztrációi, amelyek sorra nyerték el a külföldi és itthoni kiállítások legszebb pálmáit. 1930-ban a newyorki "Limited Editions Club", Amerika legelőkelőbb bibliofilköre felkéri az "Assisi Szent Ferenc virágoskertjének" (*The Little Flowers of Saint Francis of Assisi*) illusztrálására. Ez a hatalmas publikáció, mely úgy nyomdai kiállításban, mint az illusztrációk páratlan művészi értékében s a kettő tökéletes harmóniájában az újabb könyvművészet egyetemesen is egyik legkiemelkedőbb állomása: ma már sokat keresett ritkaság. Ezután néhány "*Annunciazione*" metszet következik, majd az *Új-Testamentumhoz* készített illusztrációkat. 1931-ben a "Könyvbarátok" részére illusztrálja *Tormay Cécile "Magyar Legendáriumát"* s ugyanezen évben jelenik meg "*Hat fametszet*" címmel biblikus sorozata. Kisebb közbeeső alkotásaira ki nem térhetve, ki kell emelnünk, mint fametsző művészetének újabb állomását, a *Rostand «Cyrano»-jához* készített fametszet-illusztrációkat. Megjelenés előtt áll Jánosi József "*Elmélkedések Szűz Mária életéről*" c. könyvéhez készített sorozata, amelyről még később szólunk.

Közben egymásután festette a vallásos kompozíciókat, melyeknek legfőbb témája *Mária életével és a kis Jézus születésével* kapcsolatos: Angyali üdvözlés, Jézus születése, Három királyok, Menekülés Egyiptomba, Madonna a kis Jézussal, stb. Mély vallásos lelkületet sugárzó egyházművészeti alkotásaival nagy sikert aratott az 1932. évi padovai egyházművészeti kiállításon. Eddigi külföldi sikereire az 1934-ben, Rómában rendezett nemzetközi egyházművészeti kiállítás tette a legnagyobb elismerés koronáját. Ezen a kiállításon a Gerevich Tibor által rendezett magyar pavillon (teljesen felszerelt templom) aratta a legnagyobb sikert, úgy az egyházi, mint a világi szakvélemény legnagyobb elismerését. Molnár C. Pálnak mindkét kiállításon több művét vásárolták meg külföldi, különösen olasz köz- és magángyűjtemények. Nagy számban festett természetesen világi tárgyú képeket is. Ezek között, ami az előbbivel éles ellentétben állónak látszik, a női akt foglalja el a legfontosabb helyet. Összekapcsolja azonban ezt a két végletet az örök kísérletezés szükségyszerűsége és a szép-igazság kutatásának olthatatlan, tiszta, valóban művészi vágya. A vallásos és akt-kompozíció Janus-fejének látszik ez, ami azonban jelen esetben nem áll egymással ellentétben, hanem mint érdekes műfaji kettősség pompás esztétikai egységben egészíti ki egymást.

Mint említők, legfontosabb korai művei a *Szent Ferenc* és az *Angyali Üdvözlés-illusztrációk*, melyek még római tartózkodása előtt készültek. A Szent Ferenc-kompozíciójában, szeretettől duzzadó mélységes lírájában van valami, ami *Giottót* vagy *Simone Martinít*, az olasz Trecento eme egymástól lényegesen különböző két mesterét idézi elénk. Nem hatásról van itt szó, hanem az egyszerűen, de mélyen érző vallásos lélek rokonsága ez. Sok olyan tulajdonsága is van e képnek, amely alapján véve későbbi képeit is jellemzi: a formák lehető leegyszerűsítése, naiv bája ellenére is meggyőző valószerűség; a lélek megható, lágy lírai muzsikája; a vonalak finom, ritmikus kezelése s úgy az alaknak, mint az egész képszerkezetnek a stilizáltsága. Módosul azonban később, már Rómában keletkezett képein kolorizmus. Itt a kép háttérét erőteljesen duzzadó, eleven, mozgalmas színek alkotják. Rómában sápadtabbak és stilizáltabbak lesznek színei. Úgy hatnak sokszor, mintha a japán színes

fametszetek hatása hozta volna létre ezt a változást. Pedig nem. A kis színfoltokból, egységes nagy felületek lesznek, amelyeken belül a legvirtuózabb technikával létrehozott átmenetek vannak. Kövér, mondhatni tarkás kolorizmusából Róma nagy átfogó szeleme alkotja meg Molnár C. Pál új kolorizmusát.

Római tartózkodása alatt és után még egy új motívum-körrel gazdagszik művészete. Kompozícióin, gyakran, mint térkitöltő elemeket, antik római vázákat, szobortöredékeket alkalmaz, sőt, egyes képeit tisztán ilyen motívumokból szerkeszti meg. Felületes szemlélet után úgy látszik, mintha ezek a képek többi alkotásaitól elütő stílust képeznének. Ezt az érzést azonban csak az új motívumok szakadatlansága s a kísérletek némi bizonytalansága kelti bennünk.

Művészete stilizált művészet. S bár ebben a stilizálásban tudatosan jár el, mégis sok benne a naivitás. Mert a vonalak ritmusában, az alakok elhelyezésében tudatos ugyan, de mindez csak a belső, olykor gyermekien naiv léleknek a kifejeződése. És a tudatosság, a mesterkéeltség, mint szokták szemére vetni, Molnár C. Pálnak kéllően alig értékelhető mesterségbeli tudásából következik. Az "izmusok" elvetették a technikát s a múlt század második felének a művészete is csak külsőségekben dicsekedhet ezzel. Művésziünk nemcsak művész, hanem mester is, a szó legnemesebb értelmében. Érdekes megfigyelni például festési technikáját. Vászonra festett olajképei úgy hatnak, mintha freskók lennének. Sokan azt hiszik, hogy ez azért van, mert fúvógéppel rakja fel a festéket. Figyelmes vizsgálat azonban meggyőz bennünket arról, hogy ezt a hatást a leggondosabb ecsetkezelés által éri el. Hozzájárul a hatáskeltéshez az is, hogy színeit a finom átmeneteken keresztül sokszor a fal fehérségéig gyöngíti, ami magában véve a fal illúzióját kelti fel bennünk. Hozzájárul végül az is, hogy az olajat úgy keveri, hogy a kép felülete matt marad. Problematikus, a korai Quattrocento, különösen Piero della Francesca értelmében. Biztosan, hibátlanul, s amit sokan nem akarnak, mert nem tudnak, a valóságnak megfelelően akar rajzolni. Ismerni akarja a tempera- és olajfestés minden technikai fogását. De ez nála csak eszköz és nem cél, mint némely elkésett akadémikus-naturalista művésznél. Ebből következik az, hogy Molnár C. Pál festeni és művészi feladatokat

megoldani, nem pedig "új stílust kialakítani" akar. Ebben rejlik az üres akarnokok eredendő hibája. Ez a magyarázata annak, hogy Molnár C. Pál a maga szerénységével, magába vonultságával, igazi művészi lelkével és nagyszerű technikai felkészültségével valóban egyéni stílust tudott kialakítani.

Bár szinte megszámlálhatatlan az egyházi festményeinek, oltárképeinek és szárnyasoltárainak a sora, eddig csak egy magyar templom kapui nyíltak meg előtte. A városmajori Szent Lélek-templom ez, melynek Szent Imre oltárára gondolunk. Pedig ez a szárnyasoltár éppen nem a legszerencsésebb alkotása. Kifogásolható rajta többek között Szent Imrének, a róla alkotott ideáljainkkal ellentétes germános arctípusa. És általában érezhető rajta, hogy kevés idő alatt kellett elkészítenie, ami nemcsak az egész kompozíciót, hanem az egyes részleteket is károsan befolyásolja. Sokkal kiegyensúlyozottabb és művészileg tökéletesebb az a szárnyasoltára, amit múlt évi gyűjteményes kiállításán (Ernst-Múzeum) mutatott be. Középen a Menekülést Egyiptomba, a szárnyakon Szent Ferencet (bemutattuk az Újkor 13. számában) és Pádulai Szent Antalt, a predellán pedig Jézus életéből vett három jelenetet ábrázol. Harmonikus, kiegyensúlyozott kompozíció, finom dekorativitás és stilizáltság, kissé sápadtan meleg színek és valami csodálatosan mély, kontempláló lelkiség jellemzi. Ez a szárnyasoltár kétségtelenül legjobb egyházművészeti alkotása.

Ha ennek az oltárnak a madarakhoz prédikáló Szent Ferencét korai Szent Ferencével összehasonlítjuk, akkor azt tapasztaljuk, hogy ez a kép végső kifejlődése annak a stílusfázisának, melyet a kompozícióban, rajzban és színekben való leegyszerűsítés, dekoratív és stilizáló hajlam, klasszikus nyugalom s elmélyülő vallásos érzés kifejezésére irányuló törekvés jellemez.

Mindent egybevetve azt látjuk, hogy Molnár C. Pálnak ez a stílusfázisa az olasz Novecentóval, illetve a francia és olasz újklasszicizmussal tart rokonságot. Tévedés volna azonban hatásról beszélni. Művészetét az hozza rokonságba az említett stílusáramlatokkal, hogy azonos, bár még csak csírázó korérzésből s az azonos múltbeli hagyományok megbecsüléséből, tudatos vagy tudatalatti, de mindenesetre korszerű felhasználásából ered.

A múlt év tavaszán Dél-Olaszországban és Szicíliában töltött néhány hónapot. Ottartózkodása jelentékeny változást hozott művészetében. Korábbi stílusfázisának jellemzéshez hozzátartozik még, hogy képeiből csaknem teljesen hiányzik a levegő és napfény. Kompozícióit valami természetfeletti, misztikus fénnel világítja meg. A délolasz táj levegője, párateltsége, pompás sokszínűsége, a színeket felbontó izzó napfénye voltak rá döntő, átalakító hatással. Korábbi alkotásain is gyakran szerepel a táj, de csak mint az alakos kompozíciók másodrendű, erősen stilizált kerete. Most egymásután festi az önmagukért való tájképeket, amelyeken érezzük a levegő suhogását, a forró napfény vibrálását és a párás levegő dús szingazdagságát. Stilizáltsága kezd felengedni. Kompozíciója mozgalmasabb, természetlátása elevenebb lesz. És úgy látszik, mint ha a klasszicizáló törekvéseit – hogy megszokott kifejezéssel éljünk – romantikus hullám váltaná fel.

Ez a törekvés jellemzi legújabb alkotásait, melyeket részben olaszországi kirándulásán, részben azóta, itthon festett. Ezek nagyrészen tájképek. De vannak már egyházművészeti alkotásai, portréi és egyéb kompozíciói, mint például a Jánosi József: *Elmélkedések* művéhez készített fametszetek, amelyek ebben az újabb stílusakaratban jelentkeznek s amelyek azt hitetik el velünk, hogy ebben az irányban fog tovább fejlődni. És meggyőznek eme legújabb alkotásai arról, hogy ez az újabb fázis éppoly értékes lesz, mint az előbbi. Jogosan remélhetjük, hogy ebben a korszakában is megtartja a magyar egyházművészetben azt a kiváló, vezető helyet, amit eddigi műveivel méltán kiérdemelt.

Az erdélyi magyar művészet kisebbségi élete*

Erdély a titkok és küzdelmek földje: az erdő küzdelme a viharral, az ember birkózása a fával, az erdélyi magyarok küzdelme a sokszor kegyetlen sorssal. Áldozatos, rejtelmes föld ez, amely évszázadokon át sok vért, áldott szellemet, zsenit, költőt, író, politikus, fejedelmet, Lengyelországnak egyik legnagyobb uralkodóját, művészt adott és áldozott. A titkok országa: szülte, adta, áldozta a rejtelmes lelkű emberek végtelen sorát. Rejtelmes világ: mert kiismerhetetlen a földje, éghajlata, népe. Emberei egyszerűek, szikárak, kemények, ridegek, de jókedvűek, játékosak, földjükhöz tapadók, keletre vágyók és nyugatra kóborlók. Az Apáczai Cseri Jánosok, a Bod Péterek, a Kőrösi Csomák, a Bólyaiak titokzatos földje és népe.

Erdély szülte és adta nemcsak a magyarságnak, hanem az egyetemes művészetnek is egyik legszebb, legértékesebb, de a maga korának kétségtelenül legnagyobb szabású művészi alkotását, a prágai Hradžin-on álló Szent György szobrot, s annak két testvérmesterét, Kolozsvári Mártont és Györgyöt; középkori képtáblafestészetünk egyik legkimagaslóbb alakját, Kolozsvári Tamást. Adott nagyszerű építészeket, szobrászokat és festőket a későbbi századok folyamán is. A XIX. század elején a magyar művészi élet megteremtésére Erdélyben rendeltetett el Barabás Miklós sorsa. Azután jöttek a többiek, köztük a legtragikusabb sorsú művészek: Paál László, ez a Franciaországban oly fiatalon elégett festő-talented, a legnagyobb magyar tájképfestő; Gyárfás Jenő, a székely balladák megszállottja, korának egyik legmélyebben érző magyar művésze, akit azután szomorú sorsában ura magához ölelve vigasztalt. A magyar művészet egyik legnagyobb, legfestőibb és legtudósabb

* «Szépművészet», I. és II. évfolyam, 1940-41, Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda

festője, Székely Bertalan is Erdély ajándéka. És majdnem innen, Mármaroszigetről jött és ment Münchenbe Hollós Simon, hogy Párizstól is tanulva, s majdan visszatérve és másokat is magával csalogatva, megteremtse az első magyar művészközösséget, a nagybányai művésztelepet és szabadiskolát. Jóllehet tanárainak és növendékeinek nagy része nem erdélyi, hanem az alföldi és nyugati magyar városokból, valamint Budapestről és külföldről való volt, a magyar művészet legszebb, legzamatosabb iskoláját az erdélyi, a nagybányai föld, táj, ég, levegő szülte.

És a Székelyföldről származott el az Alföldre, hogy olthatalanul beleszeressen, századunk elejének egyik legsötétebben látó, és sok más magyar művésztársához hasonlóan tragikus sorsú festője, Nagy István, Brassó szülötte Koszta József, a modern magyar festészet egyik legnagyobb koloristája.

A nagybányai iskola művészei még járták a lankás hegyeket, s a budapesti közönség még nagyban ünnepelte őket és vásárolta képeiket, amikor a világháború szétriasztotta a romantikus lelkű, a naturalista és impresszionista felfogásnak sajátosan nagybányai sugalmazású, erdélyi igézetű embereit. Szétriasztotta őket, hogy soha többé ne találkozzanak. Aki ott maradt az imperium-változás után is, mint Thorma János, Mikola András, az egri születésű Ziffer Sándor és Szolnay Sándor, nyomasztó anyagi helyzetbe került. Visszavonult. Magánosan festegetett. Nagybányán eleinte Thorma volt továbbra is a vezér, de tulajdonképpen csak Mikola András maradt ott, aki 1927 óta legfőbb vezetője és irányítója a megcsappant szabadiskolának. Nagybánya felett azonban ekkor már eljárt az idő: legjobb képviselői eljöttek, az ifjabb nemzedék képviselői pedig új művészi égtájak felé kémleltek.

Az erdélyi magyar társadalom széthullott. Hinni is csak titokban mertük, hogy az erdélyi magyarság oly hamar magára találjon, amennyire magára talált. Ki adta neki az erőt, nehéz kideríteni. A síki havasok, Kalotaszeg, a Gyulik ősi segítő keze, vagy talán Sarolt asszonynak az erdőkön, hegyeken és völgyeken végigsuhogó lelke erősítette őket? Ki tudja?! A táj, az ég, a múlt, de leginkább a székely és erdélyi magyarságnak agyoncsaphatatlan ereje és kiolthatatlan hite, bámulatos tehetségtermése. Mert termelt az elmúlt húsz év alatt nagyszerű szervezőket, nagyszerű írókat, Kuncz Aladárokat, Nyíró

Józsefeket, Tamási Áronokat, Balázs Ferenceket, Kovács Józsefeket és művészeket. Ki tanította őket, a fiatal festőket és szobrászokat? De ki tanította Barabás Miklóst, hogy a múlt századi magyar művészet megindítója, első tudatos, lázas szervezője, s korának, különösen ifjabb éveiben, legnagyobb magyar művésze legyen?

Azt hittük, Erdély Romániához csatolása a művészi és szellemi élet teljes megszakadását hozza ma magával. Félve és joggal hittük ezt, mert alig maradt ott mester, aki a folytonosságot biztosíthatta volna. Az erdélyi művészeti iskolákba és intézményekbe idegen tanárok vonultak be, akik új szellemet, új formákat akartak meghonosítani. Tőlük nem tanultak. Vagy csak nagyon keveset. Ki fogta hát meg a kezét az erdélyi magyar művészeknek? Ki fogta meg kezüket, hogy az első ecsetvonásoknál, az első agyagformálásnál segítse őket? Senki vagy talán sokan is, az ősök, maga az évezredes erdélyi magyar művészi hagyomány.

Eleinte teljesen magukra voltak hagyatva, különösen a fiatalok. Csupán az írók siettek segítségükre, akik azonban maguk is szegények és elhagyatottak lévén, csak lapjaik, az Erdélyi Helikon, a Pásztortűz, majd pedig a Hitel lapjait tárhatták fel előttük. Ezeken szeretettel írt lapokon találkoztak össze az Erdély távoleső városaiban és kis falvaiban alkotó idősebb és fiatalabb művészek. 1930-ban végre megalakult a Barabás Miklós Céh, amely még ez évben két kiállítást rendezett Kolozsvárott. Néhány évi újabb visszaesés következett, s végre a 30-as évek derekán megindult a szervezesebb művészi élet. Másfél évtizedre volt szükség, amíg magukra találtak.

Közben, már a 20-as évek második felétől kezdve titokban, sok veszélyt és megtorlást vállalva, ellátogattak Budapestre, tanulni, nézgelődni. Egynémelyük itt is maradt, a legtöbb azonban viszontért, hogy öntudatosan vállalja a kisebbségi élet keserűbb és feketébb kenyerét, s a megszorult magyarság szellemi vezetésének fájdalmas örömét.

Legelőbb is Kós Károlyról kell szólni, mert Erdély történetének talán legszomorúbb korszakában volt az ottani magyarság egyik legszilárdabb pillére. Ő volt a társadalmi és szellemi élet szervezésének mindenütt jelenlévő kovásza, s így a művészeti életnek is irányítója, a fiatalok bátorítója, hitük megtartója.

Fiatal korában Lechner Ödön tanítványa volt, igazi atyamestere mégis Erdély, a leggazdagabb magyar népművészeti hagyomány kincsháza. Erdélyi hagyományöröksége tereli a magyar építőművészet új, sajátos útjára. Műgyetemi évei alatt több pályázatot és ösztöndíjat nyert, beutazta Erdélyt, majd később Törökországot. Tanulmányútjai meggyőzték arról – mesterével, Lechnerrel ellentétben –, hogy a magyar építészetnek városinak és népinek, immár igen kevés köze lehet a távolkelethez, hiszen a magyarság új hazájában a keleti építőformavilágnak csaknem teljes ismerete nélkül kezdett építkezni. Meggyőződéssé vált benne, hogy a sajátosan magyar építészethez csak a korszerű törekvések és a magyar, elsősorban népi és főképpen erdélyi építőhagyomány úján lehet eljutni.

„Régi Kalotaszeg”, „Erdély kövei”, „Sztambul” és más munkáiban világosan fogalmazta meg elveit, de jórészt meg is valósította azokat terveiben és építményeiben. Első szűkséglet szerinte a népi építészet szellemének, a paraszti építési gondolkodásnak a megismerése, elsajátítása, amit korszerű tudással, sallangok és motívumok nélkül kell felhasználni.

Egyik legkorábbi építészeti művén, sztánai lakóházán (1910), az erdélyi faépítészet hagyományai válnak korszerű valósággá. 1911–12-ben Zrumeckzy Dezső társaságában építi fel a budapesti Állatkert nagy részét, ahol ismét bő alkalma nyílt az erdélyi faépítészet magas tornyainak, tágas tornácainak alkalmazására. Legpompásabb itteni műve a festőien szép kalotaszegi könnyedséggel tervezett Madárház. A kolozsvári református templom, valamint a sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum felépítésével már nagy lépést haladt előre. Építési gyakorlata biztosabb, formavilága kitisztultabb, az épületrészek funkciója szerveesebb, mint a korábbiaknál. Kompozíciója nagyobb szabású, a kivitel modernebb: a feladat is komolyabb, a művész is érettebb.

A háború előtti években még rengeteget tervez és épít, de az impérium-változás hazaszólította. Nagyszabású építész-karrierjét gondolkodás nélkül hagyta itt. Erdélybe vonult vissza, sztánai Varjuvárába, ahol a kisebbségi sorsra jutott magyarságnak elsősorban kenyerét kellett biztosítani. Erre is alig jutott s építkezésre már nem igen tellett. Kós azonban mégis „ír, izgat, perel, riaszt, de

kalkulál is és épít, egyre épít kőből és szellemből”. Inkább szellemből és lélekből. És Kós, a "Viharok ügynöke", ahogy 50. születési évfordulójára írt cikkében Kovács László nevezte – ma is egyik legnagyobb a magyar "építők" között.

A huszas években Nagybánya még jelentős központja az erdélyi művészeknek. Az agg Thorma, aki Halasról tapadt örökre Nagybányához, csodálatos fáradhatatlansággal vezeti tovább egy ideig a szabadiskolát, amelynek 1926-ban még közel 150 növendéke volt – köztük mintegy 50 bukaresti román festő. A következő években azonban nagyon megcsappant a növendékek száma, s Thorma is mindinkább visszavonult. Mikola András 1927-ben átvette a vezetést, azonban ekkor már alig volt növendék, s a művésztelepnek már csak három jelentős tagja volt: Thorma, Mikola és Ziffer. A negyedik, Szolnay Sándor Kolozsvárra költözött, de jellegzetesen és egyéni módon expresszionista stílusában is messzire távolodott el Nagybányától. Mikola hű maradt a nagybányai iskola természetszemléletéhez. Ziffer Sándor is kitartott Nagybánya mellett, de már egészen más szemekkel nézi, látja és festi a lankás dombokat, hegyoldalakat és völgyeket, mint elődei. Modern, nagyvonalú térszemléletében, szűkszavú egyszerűségében erőteljes s egyéniséggel jelentkezik az új naturalizmus, míg arcképein, alakos kompozícióin ő is az expresszionizmus felé hajlik.

Az elmúlt 22 év lidércnyomásos erdélyi magyar életében a csíkszögödi Nagy Imre alakította ki a legnagyobb vonalú, egyéni és sajátosan erdélyi magyar festői stílust. Mégis éppen ő az, aki az erdélyi magyar festészetet a legszorosabb szálakkal szövögette az anyaország művészetéhez.

1893-ban született, 1913-ban Pestre jött, 14-től 17-ig Galíciában harcolt. A háború után beiratkozott a főiskolára. Szőnyivel és Aba-Novákkal együtt főképen Olgyay mester grafikai osztályát látogatta. A huszas évek elején, amikor mindhárman kezdenek kibontakozni, még édestestvéreknek látszanak. Később elváltak útjaik, de sok rokonvonás köti őket össze művészetük későbbi alakulásában is.

Nagy Imre a huszas évek közepén visszament Csíkba, a Hargita tövébe, s ott alakította ki a maga távolba néző, epikus tartalmú,

földszagúan monumentális festészetét, amelyet néhány kiállításon az utóbbi években a pesti közönségnek is bemutatott. Tulajdonképpen egyforma esélyekkel indult Szőnyivel és Aba-Novákkal. Egymást megközelítő tehetségek, csaknem azonos gyökérből, Nagybányából, Ferenczyből, Rudnayból és Olgyayn keresztül Rembrandtból indultak, negyedik társukkal, az ugyancsak székel Vargha Nándorral együtt. Ma már mind a négyen elismert művészek, s valamennyien egyéni úton járnak.

Nagy Imre nem érezte jól magát Pesten, egy ideig keresgélt Szolnokon, Kecskeméten, de nem talált magára. Egyre jobban érezte lelkében a Hargita hívását. Hazament, de sokáig nem volt se kedve, se ereje festeni. Gazdálkodott és méhészkedett. Összenőtt a földdel, a munkával, a székel néppel, a tájjal, a növényzettel és az állatokkal. Két-háromévi művészi tétlenség után lelkében felfrissülve s emberségben meggazdagodva nyúlt újra az ecsethez, s festette, amit ez idő alatt élt, látott, s ami belesimult a lelkébe. Énjének és környezetének fáradságos, dolgozó életét, így jutott el a székelység mély lelkéhez s rajta, társain és volt mestereinek visszatérő emlékein keresztül az egyetemes magyarsághoz.

A székel parasztság küzdelmes élete, végtelen távlatokba tekintő nyugalma elevenedik meg festményein. Nagyvonalúan, szélesen húzott ecsettel fest, mindig csak mondanivalójának s az ábrázolt dolgoknak lényegét vetítve élénk. Olajképei drámai erővel, nyers, sokszor brutális őszinteséggel szólaltatják meg, s vetítik kemény, erőteljes, zománcos színekben vászonra a csíki havasok szegény székel népének életét. Régebben rézkarcokat és fametszeteket is készített. Újabban az olajfestés mellett a tollrajzban is utolérhetetlen virtuozitásig fejlődött, s ki-kirándult az akvarell területére is. Az erdélyi művészeknek a Nemzeti Szalonban Vargha László által rendezett kiállításán kizárólag akvarellekkel szerepelt. Vízfestményei újszerűek, olajfestményeinek sokszor nyers, de mindig erőteljes és kifejező kolorizmus itt halkabbra hangolódik, anélkül, hogy erejéből veszítene. Ezek is, mint olajképei: tájképek, emberek, állatok. Vannak kiszakított, kiragadott részletképei, mint például a „Dobos”, amely önarckép is lehetne, ha annak nevezné. Hallatlan bátorsággal, őszinte tükörbenézéssel festette meg ezt a képet, amely egyik

legjobb művének fog számítani. Sokszor torzít, gúnyol, nyersen, őszintén beszél. Máskor elhalkul. Finomabb tónusok, könnyebb, játékos színek, vibráló levegő, rejtelmes táj simul ki ecsetje alól. Nagy Imre művészete a székelység életének gazdag bukolikus költészete.

Jelentősége nem merül ki művészetének önértékében, hanem fokozódik abban a szervező munkában, amit különösen az elmúlt 6-8 évben fejtett ki az erdélyi magyar művészeti élet megszervezése, valamint itthoni művészetünkkel és szellemi életünkkel való összekapcsolása érdekében.

Egyedül él. Tanítványai nincsenek. Egyedül, mint a többi erdélyi magyar művész. A kiállításokon való gyakori szereplése azonban így is elegendő volt ahhoz, hogy az ifjabb művészek tanuljanak tőle, ami meg is érzik nem egynek mostanában kialakuló stílusán.

Az erdélyi magyar művészetnek Nagy Imre mellett legjelentősebb és legkiérlettebb alakja és képviselője Gy. Szabó Béla, a fametsző. A huszas évek derekán ő is Pesten tanult s 1927-ben, mint gépé-szmérnök ment vissza Erdélybe. Később el is helyezkedett és csak 1933–34-ben látott hozzá a művészetéhez.

Művészi kialakulásában és fejlődésében székely származásán és egyéni talentumán kívül fontos szerepe volt mérnöki pályafutásának. A mérnök pontossága, alapossága, alaptermészetének határozottsága, az egyszerűség és a kezdeti igazságok megismérésének vágya, a fehér-fekete szűkös, de erőteljes nyelven való megszólaláshoz, a fametszéshez vezette. Tanítója csak a kísérletezés volt és a régi mesterek. Szigorú önkritikával, az eltévedés állandó félfő szorongásával dolgozott. A legkomolyabb, önfegyelmezett autodidakták közé tartozott. Első nagyszabású műve, a „Liber miserorum” fametszet regénye felé. Drámai erővel szólal meg benne a székely balladák rokonsága. A nyomorultak és elesettek szövegnélküli, sejtelmes életregényével itthon is nagy sikert aratott, miután a Bibliophil Társaságtól megkapta „az év legszebb könyve” kitüntetését. Ekkor „kijött” az „országba” körülnézni és tanulni. Pár hónapig volt itt, s tanult is Vargha Nándor grafikai osztályán, ahol sokat fejlődött.

Két év múlva művészetében még jobban meggazdagodva, de már nemcsak fametszetekkel, hanem toll- s még inkább színes

krétarajzokkal ismét jelentkezett. Kemény, fehér-fekete fametszetei olyanok, mint szikár, csontos, székely önmaga. A színes krétarajzok lelkének másik felét, az életnek, a szép színeknek, a természetnek örülő gyermeki, játékos felét mutatják meg, ami már egy-két korábbi színes fametszetén is előcsillant. Budapesten újabb nagyszerű sorozatot készített elő, amelyet ez év tavaszán a Liber Miserorumhoz hasonlóan a kolozsvári Minerva nyomdában jelentetett meg.

Szabó Bélához sokban hasonlatos Szervátiusz Jenő útja. Az asztalos- és bognárinasból érdekes faszobrok születnek. Összetakarított pénzéből Párizsba ment, ahol sokat tanult a gótikus szobrászattól, de átcsapott rajta a kubizmus és primitíveskedés hulláma is. Érdekes, markáns és sokfelé kalandozó szobrászegyéniség volt már, amikor Erdélybe visszatért.

Az ő szobraival, fába faragott különös látomásaival, fantasztikus elképzeléseivel magára vonta a csodálkozás és elismerés tekintetét. A Nemzeti Szalonban bemutatott művei közül már szinte teljesen hiányoznak fiatal korának vékony, karcsú, elnyújtott, a gótika által megihletett, simára mintázott alakjai. Újabb korszakában félelmetes erővel merednek elénk nyersen faragott, elnagyoltnak látszó, de alapjában véve pompás művészi hatást elérő faszobrai.

A fiatal erdélyi művésznemzedék tagjai leginkább az anyaország felé vágyakoztak. Titokban, ezerféle nehézségek leküzdésével jöhettek csak át a szigorúan ellenőrzött határokon. De jöttek, mert vonzotta őket a magyar lélek és művészi akarat megbonthatatlan egysége. 1925-ben érkezett a főiskolára a marosvásárhelyi kollégium tehetséges növendéke, Bordy András. Réti tanítványa lett, majd 1927-ben Párisba ment, azután visszatérve, Rudnaynál tanult. Háromévi tanulás, az Állami Akvarell Díj és sok szép más siker után visszament Erdélybe, ahol a művészet, a gazdálkodás és a család között osztotta meg erejét.

Az elmélázó, inkább szemlélő, kissé szomorkásnak látszó, de alapjában véve jókedvű, ritkán ítélkező embert mutatják meg nekünk Bordy András finoman kezelt s a szokásos akvarell-technikától eltérő, egészen egyéni és fejlett módon készült vízfestményei.

Az újak, az eddig ismeretlenek között a legnagyobb meglepetés Simon Béla, aki szintén járt Budapesten, ahol Szőnyi István körül forgolódott.

Különös módon alakult Vásárhelyi Z. Emil művészete. Kora gyermekkorában is festőnek vágyott, de a szülői akarat a jogi tanulmányok felé irányította. Művészi stílusának kialakulását elmélyedő, gondolkozó természete irányította. Egyéni stílust alakított ki magának, tudatosan, elméleti gondolkodásokat tartva szem előtt. Sokat tanult az olasz neoklasszicizmusból, felhasználta stílusának formálásában a távolkeleti, kínai és japán művészet tanulságait. Saját lelkét igyekszik belevinni képeinek tárgyába: ezért, de csak ezért expresszionista. Az expresszionista stílushoz mint olyanhoz vajmi kevés köze van.

Bármennyire is érdekes és értékes festészete, különösen arcképfestészete, mégis többre kell tartanunk szervező munkáját – a Barabás Miklós Céh feltámasztása az ő érdeme – és művésztársairól szóló írásait.

Értékesek, mind műemléki, mind művészi szempontból figyelemreméltók Debreczeni László erdélyi műemlékeket, romladozó fatornyokat, ősi templomokat ábrázoló grafikái, tusrajzai, s önálló építészeti tervei. Mindkét nemben Kós Károly kiváló tanítványának mutatkozik.

Kemény, komor színeivel, szaggatott, vonalas formaképzésével Nagy Imrére és némileg Ziffer Sándorra emlékeztet Karácsony János. Szép, ígéretes tehetségről beszélnek Fülöp Antal neoklasszikus ízű, portréi és csendéletei. Még kiforratlan, de határozottan tehetséges grafikusnak ítélik P. Kovács Ferenc.

A fiatalabb szobrászok közül ki kell emelni Szabó Józsefet, akinek szép, fehér márványból simára faragott szobrai, elmélyülő művészlelkét sugároznak. Jakab András kisplasztikái ugyancsak igen tehetséges szobrászkézre és komponáló erőre vallanak. Sajnos, ez a fiatal tehetség áldozata lett a román kegyetlenségnek. Gyenge szervezete nem bírta a börtön nyirkos levegőjét. Belehalt. Botár István is a legjobb fiatal szobrászok közé tartozik.

Jakab Anikó franciás könnyedséggel, szellemes beállítással, üde színekkel megfestett női arcképei komoly érdeklődésre tarthatnak igényt. Gruzda János, K. Agrikola Lydia, Piskolti Gábor és Kovács Ferenc, az ifjabb erdélyi művésznemzedék ma még meg nem ítéltető, de szép kibontakozást ígérő festőtagjai.

Gál Ferencné már évek óta komoly munkát végez az erdélyi népi szőnyegszövés fejlesztése érdekében. A helyiel-közzel torontáli módra szőtt szőnyegek finom színérzékre, nagyszerű képzelőtehetségre vallanak.

A huszonkétévi sok megpróbáltatás ellenére is a második évtizedben már kezd kibontakozni az erdélyi magyar művészeti élet. Az írók mellett, akik háború utáni irodalmunknak egyik legjellegzetesebb magyar vonalát vezették, mind több festő és szobrász jelentkezett, hogy biztosítsa a nemzeti továbbélés lehetőségét. Lassan rátaláltak a régi hagyományokra és meglették azokat az utakat, amelyek csonkaországi művészetünkhöz vezettek. Ezek az utak még nagyon tekervényesek és veszélyesek voltak, de ők járták azokat, hogy amikor az "Idő" elérkezik, büszkén vonulhassanak be rajta a megnagyobbodott országba. Testvéri, magyar szeretettel öleljük őket magunkhoz!

Vitéz János művészeti alkotásai Janus Pannonius műveiben*

Janus Pannonius költeményeiből és leveleiből Mátyás király és Guarino mester mellett Vitéz Jánosnak, atyai pártfogójának és Galeotto Marziónak, legbensőbb barátjának az alakja emelkedik minden más kortársa fölé. A rokoni kötelékek szálainál még sokkal erősebben és szorosabban fűzték őt Vitéz Jánoshoz a hála, a megbecsülés és a szeretet érzése, s nem kevésbé a nemzet sorsának, az ország helyzetének azonos megítélése, a hasonló politikai felfogás és mindenekelőtt humanista öntudatossága. Janus Pannonius nem tartozott a mások kegyeit kereső, hízélgő humanisták közé. Túlzó dicséretekkel, magasztaló szavakkal még azokban a költeményekben vagy levelekben is csak elvétve találkozunk, amelyeket olyanokhoz írt, mint Guarino, Mátyás király vagy Galeotto, akiket valóban nagyon tisztelt és szeretett. A Vitéz Jánosról szóló epigrammáiban és leveleiben is érezhetjük, akár ifjabb, akár érettebb korában, a magabiztos, humanista öntudatosságot. Nagybátyja iránti szeretete is többnyire tartózkodó módon szólal meg, s leginkább csak akkor melegszik fel, amikor a váradi püspök, majd pedig az esztergomi érsek alkotó tevékenységét, humanista cél-tudatosságát hangsúlyozza és magasztalja. Szeretetét, ragaszkodását nemegyszer nagybátyja jó egészsége iránti aggodalmának, féltésének a kifejezésével szóltatja meg, mint például Ferrarából 1450 decemberében Ivanich Pállal hozzá küldött levelében: "Sciat igitur paternitas vestra nos valere ac studere ambos, ceterum de communis benefactoris salute perquam sollicitos esse ac in dies aliquid prosperi audire exoptans."¹

* Különnyomat: *Janus Pannonius (Tanulmányok)*, in: Kardos Tibor és V. Kovács Sándor (szerk.): *Memoria saeculorum Hungariae* 2, Budapest, 1975.

¹ Johannes Rmo in Christo patri domino Johanni episcopo Waradiensi. Remigio Sabbadini: *Epistolario di Guarino Veronese*. Venezia 1919. III. 440-41.

Nemegyszer hivatkozik arra, hogy Vitéz János neki és másoknak is mily nagy jótévedője. Úgy tűnik, Janus ezt a tényt is csak azért emlegeti, mert tudja, hogy Vitéz jótékonysága, támogatása elsősorban a humanistáknak szólt. Pompás megnyilatkozását olvashatjuk ennek az elismerésnek a Raffaello Zovenzonihoz 1462-ben írt levelében. Egykori ferrarai iskolatársának arra a kérésére, hogy ajánlja őt a váradi püspök pártfogásába, azt válaszolja, hogy "... habes quod optas. Fovet ille vir, et quidem sua sponte, omnes doctos ac tui similes viros..."². Hogy Janusnak ez a közlése nem hitegetés vagy baráti bátorítgatás, hanem a legigazabb tény, azt számos más hiteles megnyilatkozás mellett a legékesebben szemlélteti és erősíti meg Sanocki Gergelyről szóló életrajzában Callimachus Experiens, aki Vitéz János váradi udvaráról – amelyben a negyvenes években Gergely is ott tartózkodott Paulus Vergerius és Philippus Padochaterus társaságában – mint "confugium bonorum ac literarum asylum"-ról emlékezik meg.³ A reneszánsz ember jellemének, magatartásának jellegzetes velejárója a dicsőségvágy, a trionfo-érzés. Az olasz reneszánsz költészetben és művészetben, különösen Petrarca Trionfi-ciklusának a hatására, meglehetősen széles mederben bontakozott ki, fejlődött és vált sokfelé ágazóvá a trionfo eszméje.⁴ Ez a reneszánsz jellemvonás Magyarországon már Zsigmond király egyéniségében is megmutatkozik, s nemcsak budai bevonulásaiban és külföldi, különösen itáliai útjainak egyes állomásain, hanem a személyéhez kapcsolódó művészi alkotásokban is.⁵ Hunyadi János és Vitéz János életében a dicsőség gondolata

² Joannes Episcopus Quinque-ecclesiensis a Raphaelem Tonenzonium. Iani Pannonii Opuseulorum pars altera. Traiecti ad Rhenum 1784, ed. S. Teleki (a továbbiakban: Teleki II). 87-88.

³ De vita et moribus Gregori Sanocensis. . . Auctore Philippo Buonacorsi. E. Abel: O Analecta ad historiam renescentium in Hungaria litterarum spectantia. Budapestini-Lipsiae 1880. 163.

⁴ A. Didron: Les Trionphes. Annuaire Archaeologique (Paris) XXIII (1863) 38-145; E. Müntz-Prince D'Essling: Pétrarque. Paris 1902; A. Venturi: Les Trionphes de Pétrarque dans l'art représentatif. Revue de l'Art Ancien et Modern. XX (1906) 81-93, 209-21; W. Weisbach: Trionfi. Berlin 1919.

⁵ Horváth Henrik: Zsigmond király és kora. Budapest 1937. (Udvartartás és lovagvilág c. fejezetben passim) 29–68; Zoltán Nagy: L'arte italiana del Medio Evo in Ungheria. – Ungheria d'Oggi. Roma IV (1964) no. 5. 36-49.

azonos a haza ügyének alázatos szolgálatával, ami azonban az egyéni virtus hangsúlyozásában már ugyancsak a reneszánsz öntudat jelentkezésére utal.

Maga Janus Pannonius és Mátyás király az első magyar földön, akikben a trionfo-tudat páratlanul magas, s hangsúlyozottan individuális fokon lángol. Mátyás király diadalvágányának hangsúlyozása és első felvázolása Kardos Tibor érdeme.⁶ Janus Pannonius költészetében ugyancsak számos és szép példáját találjuk a trionfo-eszmének, mégpedig nem ritkán éppen Mátyás egyéniségével és hadi tetteivel, valamint önmagával, s olykor mások személyével kapcsolatban. A Mátyáshoz vagy a róla írt trionfo-epigrammák csak részét alkotják azoknak a megnyilatkozásoknak, amelyek az ember egyéni dicsőségét, diadalvágját az emberi erények legmagasabb fokára emelik. Nemcsak a maga költészetének, de egyáltalán a korai reneszánsz költészetnek is egyik legszebb ily alkotása a *Laus Pannoniae*. Az sem túlzás, ha azt gondoljuk, hogy a Tribrachus-kódex címlapján található Vitéz János-képmás „Lux Pannoniae” körirata is elsősorban Janus Pannonius ötletével, javaslatával magyarázható.⁷

A *De signo Joannis Vitezii Archiepiscopi* verstöredék szintén Janus trionfo-költeményeinek a sorába tartozik, ámbár nyilvánvaló, hogy János érseknek ilyen természetű vágyai, igényei egyáltalán nem voltak. Egyébként nincsen tudomásunk arról, hogy Vitéz János személyesen is részt vett volna Mátyás 1467-es moldvai hadjáratában. A valószínűbb az, hogy Mátyás hadseregében harcolt Vitéz János zászlaja alatt az ő érseki csapata is. A „Joannis signum praesulis istud erat” sort éppen ezért helyesen értelmezte fordításában Hegedüs István: „Zászlaját Vitéz is elküldte oda”. És Vitéz János zászlaját, hadi jelvényét Mátyás király győzelmi jelvényeivel együtt helyezték el a budavári Nagyboldogasszony-templom falain.

⁶ Kardos Tibor: Mátyás király és a humanizmus. Mátyás Király Emlékkönyv. Budapest 1942. II. 38-40, bő jegyzetekkel.

⁷ Valószínű, hogy Tribrachus és Vitéz János, valamint Argyropilus és Vitéz János között a szoros kapcsolatot Janus Pannonius teremttette meg 1465-ben, itáliai követjárása során. Nagyon valószínűnek tarthatjuk azt is, hogy a Tribrachus címlapján levő Vitéz János miniatúra arcképhez ugyancsak Janus szolgáltatott leírást és esetleg rajzos ábrázolást.

A győzelmi jegyeknek és a hadi zsákmánynak a templom falain való elhelyezését rendszeresen a királynak és kíséretének diadalmenete előzte meg, amire meggyőzően utal Janus *Gratulatur de duplici victoria Matthiae* epigrammájának "Matthiae gemini simul accessere triumphus" sora is.⁸ A reneszánsz diadalgondolatnak megfelelően Janus költészetében is csaknem általános a victoria helyett a triumphus, s a coelum helyett a sidera és polus, vagy más, asztronómiai vonatkozású szavaknak a használata.⁹ Jellemző e tekintetben a Galeotto Marzio-émlékermének hátoldalán levő Boethius idézet is: "Superata tellus sidera donat".¹⁰

*

Vitéz János életművében igen előkelő, s egész egyéniségét és törekvéseit leginkább tükröző helyet foglal el könyvtára, amiről, bár annak csak csekély töredéke maradt meg az utókor számára, meglehetősen jó, s egyre alaposabb és bővebb ismereteink vannak.¹¹

⁸ A trionfo-eszme oly széles körben jelentkezik Janus költészetében, mind filozófiai, életszemléleti vonatkozásaiban, mind pedig szóhasználatában, hogy annak bemutatása elmélyült tanulmányozást és külön feldolgozást érdemelne.

⁹ Ez a jelenség különösen Janus Pannonius epithaphiumaiban figyelhető meg, de gyakori egyéb epigrammaiban és elégiáiban is. Néhány példa: Epitaphium Ioannis Hunyadi, Matthiae regis patris: "sidera vivus edit", továbbá "triumphus", "polum" szavak; Epitaphium Alphonsi, regis neapolitani: "sidera summa tenet"; Epitaphium Leonelli, Ferrariae principis: "Hac etiam summo fulgeret ille polo"; Epitaphium Andreolae, matris Nicolai V. P. R.: "...sidereas...arces"; De translatione Ioannis episcopi varadiensis...: "Vox haec a terris sidera summa petat"; De munitionibus ab archiepiscopo Strigoniensi constructis: "Sidera, Petre, duci, sidera pande gregi".

¹⁰ Galeotto emlékérmére vö. Meller Péter: Mercurius és Hercules találkozása Galeotto emlékérmén. Antik Tanulmányok 2 (1955) 170-80. (Budapest 1955. Separatum); Zoltán Nagy: Ricerche cosmologiche nella corte umanistica di Giovanni Vitéz. Rapporti veneto-ungheresi nell'epoca del Rinascimento. Budapest, 1975. 65-93.

¹¹ Fraknói Vilmos: Vitéz János könyvtára. MKsz 1878. folytatásokban, továbbá újabb tanulmányai a MKsz 1879., 1886., 1887. évfolyamaiban; Hoffmann Edith: Régi Magyar Bibliofílek. Budapest 1929. A „Vitéz János esztergomi érsek” c. fejezet; Berkovits Ilona: A Magyarországi Corvinák, Budapest 1964. Bevezetőjében alapvető hangsúlyozása Vitéz János kezdeményező szerepének a korai ferrarai kapcsolatok kialakításában. Klara Csapodi-Gárdonyi: Die Bibliothek des Erzbischofs Johannes Vitéz. Gutenberg-Jahrbuch 1973. 441-47. Vitéz könyvtárának céltudatos és tudományos programszerűségére vö. Nagy Zoltán: A Nap diadala a Mátyás Kálvária talapzatán. Filológiai Közlemények 1968. 436-60 passim.

Tudjuk, hogy könyvtárát sok humanista kortársa ismerte, használta, méltatta, de úgy tűnik, mind között a legőszintébb, legelragadóbb és legjellemzőbb Janus Pannoniusnak a *Búcsú Váradtól* c. elégiájában írt hat sora:

Ac tu, bibliotheca iam valet,
Tot claris veterum referta libris
Quam Phoebus Patara colit relict,
Nec plus Castalias amant recessus,
Vatum Numina, Mnemosis puellae.
Quam primum, o comites, viam voremus.¹²

A váradi, majd esztergomi bibliotéka gyarapításában egyébként maga Janus is igen tevékenyen közreműködött. Az 1450. december 8-án Ferrarából, Ivanich Pál útján Vitéz Jánoshoz küldött levelében szinte mentegetőzve írja: "Librum nunc nullam mitto, maxime quia improvisus me nuncius offen dit, sed quod potui, tradidi ei perfe-rendam ad vos Guarini nostri eneam effigiem, existimans id non mi-nus gratum fore quam tantundem argenti, scilicet ut paternitas tua eum virum, quem fama et scriptis dudum cognovit, nunc ipsis oris lineamentis et forma pernoscat."¹³ Nem kevesebbet jelent Janusnak ez a mentegetőzése, mint azt, hogy más alkalmakkor rendszeresen küldött könyveket nagybátyja, illetőleg annak könyvtára számára. A levél e passzusa nem vonatkoztatható Janus saját műveire, ha-nem olyan kódexekre, amelyek beszerzésével Vitéz János bízhatta meg őt, vagy amelyekről ő maga is tudta, hogy azok jól beleillenek Vitéz János könyvtárfejlesztő programjába. Vitéz János könyvtá-rát kezdetben és elsősorban ferrarai, padovai, s más észak-itáliai keletkezésű kéziratokkal alapozta meg és gyarapította. Valószínű, hogy a könyvtárából ránk maradt északolasz kódexek egy része Vergerio révén, illetve az ő hagyatékából került Vitéz birtokába, de az is bizonyosra vehető, hogy azok másik része viszont Janus beszerzéseként és küldeményeként jutott a váradi gyűjteménybe.¹⁴

¹² Abiens valere jubet sanctos reges, Waradini, 25-30. sor. Epigr. II. 5.

¹³ 1. sz. jegyzet.

¹⁴ Huszti József: Janus Pannonius. Pécs 1931. passim; uő.: Pier Paolo Vergerio és a magyar humanizmus kezdete. Filológiai Közöny I (1955) 521-33. passim.

*

A ferrarai levélidézet másik része, amely a Guarino-érem megküldésére vonatkozik, érdeklődésünket még inkább felkeltheti. Vitéz és Guarino személyesen nem ismerték egymást, de – miként Janus leveléből is nyilvánvaló – Vitéz nemcsak hírből ismerte Guarinót, hanem írásaiból is. Ezt egyébként Vitéz Jánosnak Guarinóhoz Janus Pannonius ügyében írt levele is valószínűsíti. Ténynek vehetjük, hogy Guarino egyes műveit Vergerio adta Vitéz János kezébe, mégpedig jóval Janusnak Ferrarába való küldése előtt. Bizonyos, hogy Janus is több Guarino-művet juttatott el nagybátyjához. Ami pedig azt illeti, hogy Guarino a maga érdemével ajándékozta meg Vitéz Jánost, az annak a jele, hogy Guarino szintén jó értesüléseket kapott róla, s nemcsak Janustól, hanem másoktól, mint legvalószínűbben Vergeriótól, Lassocki Miklóstól, nemkülönben a Ferrarában működött Andreas Pannoniustól is.¹⁵

A Guarino-éremről Janus nem tájékoztat részletesebben, de majdnem kétségtelen, hogy a Matteo Pasti által mintázott műről van szó. Sabbadini ugyan a Basinio-költemény alapján feltételezett egy Pisanello által készített Guarino-érmet is, amely azonban, miként arra már Buszti József is rámutatott, sokkal valószínűbben remek festmény, „mira tabella” volt. Pisanello különben nemcsak jól ismerte Guarinót, hanem jó barátok is voltak, s gondolhatjuk, hogy a Guarino-kép a mesternek nemcsak hiteles ábrázolása, de pompás jellemzése is lehetett. Hozzá kell vennünk ehhez még azt is, hogy Pisanello ekkor már oly nagy és elismert művész volt, hogy ha az ő érdemről lett volna szó, azt Janus bizonyára meg is említette volna.

A Guarino-éremre vonatkozóan egyébként utalást találunk Vitéz Jánosnak a veronai mesterhez írt levelében, bár nem fizikai, hanem átvitt értelemben. Janus neveléséért köszönetet mondva, sajátos módon azt emeli ki, hogy „Coluimus in eo fraternam personam, verum Doctoris imaginem multo amplius”. Levelének további részében

¹⁵ Huszti József idézett művei. – Vitéz és Andreas Pannonius kapcsolatairól alapvetően ír Horváth János: Az irodalmi műveltség megoszlása – Magyar Humanizmus. Budapest 1944. 171-72; Fraknói Vilmos: Andreas Pannonius. MKsz 1879. 113-18. Utalás a „De regiis virtutibus ad Mathiam Hungariae Regem c. művének f. 71, De veris laudibus Reverendissimi domini domini Johannis Archiepiscopi Strigoniensis” fejezetére.

is a tudós nevelő nagy értékére hivatkozik: "Eadem quippe ratione, qua doctum fratrem amabimus, Doctorem quoque laborantem reficere non aspernabimur." ¹⁶ Matteo de' Pasti Guarino-érme a remekműveinek tartott Malatesta-érmek mellett is kitűnően megállja a helyét. Janus Pannonius is nagyra becsüli, midőn kiemeli, hogy arcának vonásai és formája következtében ez a bronzérem értéke-sebb, "quam tantundem argenti" ¹⁷. Janus nyilvánvalóan arra utal ily módon, hogy a mű értéke nem anyagában, hanem az ábrázolt személy arcvonásainak és formájának, kifejezésének nagyszerűségében, hűségében és jellemző erejében rejlik.

A „GVARINVS VERONENSIS” köriratú előoldalon teljes profilban jelenik meg a nagy humanista doctus poeta és egyben korának legkiválóbb nevelője, tanítómestere, talán kissé túlzottan is hangsúlyozott, megszépítő szándékúnak egyáltalán nem mondható arc-lal. Ez a realisztikus felfogás, hajának viszont antikizáló mintázása s a vállon összefogott tóga is a tudós és pedagógus jellemzését szolgálja.

Guarino mester lényegének, humanista voltának és szellemének a bemutatására azonban még inkább az érem hátoldala hivatott. A babérkoszorúval körülfont belső képmezőben alacsony, henger alakú talapzat fölé antikizáló, de már jellegzetesen kora reneszánsz ízű, kecses vízmedence emelkedik, amelyből kétoldalt egy-egy emberfejből, illetőleg azok szájából víz folyik alá. A medence felett gömb alakú test helyezkedik el, amely négy – természetesen csak három látható – nyílásból, mintegy forrásból táplálja lefolyó vizével a medencét. A gömb alakú test tetején meztelen ifjú áll, aki jobbjaiban a gömbtestet érintő, alsó végén kiszélesedő-vastagodó botot tart, míg bal kezében alul és felül keskeny, közepe felé öblösödő, s kifelé domború pajzsszerű tárgyat fog. A medence talpa körül finoman mintázott, virágos, dús növényzet látható.

A kompozíció jelentéstartalmával a vonatkozó irodalom ez ideig nem foglalkozott. Az éremművészet minden korszakának egyik alapvető jellegzetessége, különösen a kiváló személyek ábrázolása esetében, hogy az elő- és hátoldal között szorosabb tartalmi,

¹⁶ Egregio viro, domino Guarino Veronensi, amico nobis sincere dilecto. Schwandtner, SRH II. 100. LXXV. 1.; Huszti: Janus Pannonius 35, 314.

¹⁷ Vö. 1. sz. jegyzet.

realisztikus vagy jelképes összefüggés érvényesül. Különösen így van ez a reneszánszban, kiváltképpen pedig a humanisták ábrázolásában. A Guarino-érmének a hátoldalán levő kompozíció esetében is egyenesen elképzelhetetlen volna, hogy az csak egyszerű, díszítő szerepet töltsön be. Az ifjú meztelen alakja, a kezeiben levő, kétségtelenül attributum-tárgyak, a gömb alakú test, a vízmedence, a lefolyó víz és a pompás virágos mező jól átgondolt, összefüggő jelképrendszert alkot.

Az érem hátoldaláról Hill csak annyit mond *Corpus*ában, hogy szökőkútja fölé meztelen ifjú férfi emelkedik, bal kezében buzogányt, jobb kezében pajzsot tart. Egy másik ismertetésében viszont úgy véli, hogy a rendkívül erőteljes Guarino-érem Pasti valamenynyire érme között a legfinomabb.¹⁸ A Pastira vonatkozó adataink szerint 1441-ben Velencében Piero di Cosimo de' Medici megbízásából Petrarca *I Trionfi*-jához készít illusztrációkat. 1444-ben pedig Ferrarában működik, ahol egyben Guarino közvetlen tanítványa is. A Guarino-érem 1446-ban készült, s ugyanerre a korszakra esik a Malatesta-érmek és a Leon Battista Alberti-érem mintázása is. A Sigismondo Malatestához s Albertihez fűződő szoros kapcsolat következtében 1451-től kezdve Reginiben dolgozik az Alberti által tervezett és épített Tempio Malatestiano-ban. A templom díszítésének másik szobrásza Agostino di Duccio volt, akinek itteni munkásságát hiteles adatok határozzák meg. Sajnos ilyenekkel Matteo de' Pasti műveire vonatkozóan nem rendelkezünk. Pope-Hennessy fejtegetései alapján azonban bizonyosra vehető, hogy Matteo mester tervezte és készítette az Izotta-kápolna, valamint a Bolygók és a Szabad Művészetek domborműveit. A templom díszítése egészében nemcsak az első, de egyúttal a legátfogóbb értelmezését és művészi bemutatását szolgáltatja a görög antikvitásnak, és modorában is számos vonatkozásban kapcsolódik a görög művészet neo-attikai stílusához. Pope-Hennessy megállapítása szerint az

¹⁸ Georg Francis Hill: *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*. London, British Museum, MCMXXX.38.1. No. 158 és 157. 1.; uő.: *A Guide to the Exhibition of Medals of the Renaissance in the British Museum*. London 1923. 14; Georg Habich: *Die Medaillen der italienischen Renaissance*. Stuttgart-Berlin é. n. [1922] 8, 46 sk. 1., Tafel XV/3.

említett három kápolna, de különösen a Szabad Művészetek dom-borműveinek a mestere, azok kompozícióját és főképpen kalligráfi-kus stíljét tekintve jól ismerhette a szidóni szarkofágok mintájára készült alkotások reprodukcióit.¹⁹

Guarinóról köztudott, hogy egyik első és alapos ismerője és hatásos terjesztője volt a görög tudománynak és irodalomnak, s nyilvánvalóan a művészetnek is. Az első görög humanista, aki Itáliában működött, Khrüszolorasz, ugyancsak Ferrarában tanított és Guarino környezetéhez tartozott. Matteo de' Pastinak ugyan már Velencében is módja lehetett arra, hogy a Bizáncból érkező első görög hullámokat felfogja, az antikvitásban való elmélyülésének gyújtópontja azonban kétségtelenül Ferrara, Guarino iskolája és környezete volt. Humanista gondolkodásának kialakulásában és fejlődésében azonban alapvető szerepet kell tulajdonítanunk Leon Battista Albertinek is, aki viszont a római építészet, s általában a római hagyományoknak volt egyik legalaposabb ismerője és köve-tője. Matteo de' Pastinak a Tempio Malatestianóban folytatott alkotó szerepével kapcsolatban a Szidóni Sirató Asszony-szarkofágokra való utalás igen valószínűen ugyancsak Guarinóhoz és környeze-téhez vezeti a szálakat. Anélkül, hogy ennek a szövevényes prob-lémának a szálait most behatóbban kibogozni szándékoznánk, ismét Janus Pannoniushoz fordulhatunk, s ezzel alátámaszthatjuk Pope-Henessynek Matteo mester Rimini-beli munkásságára vo-natkozó megállapítását. Janus Pannonius ugyanis az *Epithalamium ad Gulielmum Calefinum et Flordemiliam Guarinam* nászénekében Guarino leánya kiválóságát és szépségét méltatva, jóllehet nem a Sirató Asszony szarkofágjára, de mégis a szidóni asszonyokra hivatkozik:

Huic Pallas multo replevit pectora Phoebos
Edocuitque artes, Penelope, tuas.
Cum quid acu insignit, Coas superare videtur,
Sidoniasque simul Dardaniasque nurus.²⁰

¹⁹ John Pope-Hennessy: Italian Renaissance Sculpture. London 1958. 85 skk.

²⁰ Janus Pannonius: *Epithalamium ad Gulielmum Calefinum et Flordemiliam Guarinam*. V. Kovács Sándor: Janus Pannonius munkái latinul és magyarul. Budapest 1972. 302. 1. 37-40. sor.

Ebből a közvetett utalásból mindenesetre alaposan feltételezhetjük, hogy Guarino hat évi bizánci tartózkodása alatt megismerhette a gazdag múltjáról, művészetéről is jól ismert Szidón városát, s egyáltalán nem kizárt, hogy éppen ő volt az, aki az itteni szarkofágokról, köztük az ún. Nagy Sándor-szarkofágról, s így a *Sirató Asszonyéről* is hozott rajzokat. Ez a kérdés azonban még további, alapvető kutatásokat igényel.

A Guarino-érem hátoldali kompozíciójának jelentéstartalmát mind az ábrázolt személy, mind pedig Pasti humanista művész voltának a szemszögéből kiindulva, nyilvánvalóan az antikvitás valamely vonatkozásának értelmezésében kereshetjük.

A meztelen ifjú jobb kezéből lefelé tartott, s a gömbtestet érintő bot felfogható ugyan buzogánynak is, de közelebb járunk az igazsághoz, ha azt egyszerűen botnak ismerjük fel. Ha husángszerű buzogány lenne, elsősorban Héraklészt vélhetnénk az ifjú alakjában, viszont, ha botnak látjuk, akkor az nem más, mint Hermész caduceusa. Ezt a felfogást támasztja alá a balkézben levő tárgy értelmezése is. A pajzsnek mondott tárgy ugyanis sommás megjelenésében inkább Hermész lyrájának olaszos lant alakban való megjelenése.

Hermésznek meztelen ifjúként való művészi ábrázolása az i. e. V. századtól kezdve egyre inkább háttérbe szorította az archaikus kor szakállas, idősebb férfi alakjában megjelenő típusát, s a többféle attribútum közül leginkább a caduceus, valamint a szárnyas saru és sisak maradt meg. Gyakori a teknőc-attribútum alkalmazása is, különösen a késő római, itáliai és provinciális emlékanyagban, mind a bronz kispasztikában, mind pedig domborműveken, az érmeiken, gemmákon és kámeákon.²¹

A quattrocento első felében már számos gyűjtemény keletkezett Itáliában, amelyekben az itáliai földből előkerült szobrok, vázák,

²¹ Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, I-VII. + Suppl. Roma 1958-1966. "Hermes" címszó, alapos mitológiai és művészettörténeti összefoglalás, bő irodalommal; Trencsényi-Waldapfel Imre: Görög-római Mythológia. Budapest 1936. 104 skk.; Robert Graves: A görög mítoszok. Budapest 1970. I. 93-99; Homérosi Himnuszok Hermészhez, Pánhoz, Dionysoshoz. Devecseri Gábor fordításában, Kerényi Károly bevezető tanulmányaival, mitológiáról és gyermekistenekről; Ervin Panofsky – Fritz Saxl: Classical Mythology in Medieval Art. Metropolitan Museum Studies. Washington 1936.

domborművek, gemmák, kámeák és egyéb pompás, többnyire etruszknak vagy rómainak tartott – köztük nem egy eredeti görög – remekmű talált új gazdára. A legszenvedélyesebb gyűjtők, mint Ghiberti, Donatello, Mantegna, Giovanni Bellini, Antonio del Pollaiuolo, művészek voltak. Céltudatos gyűjtőket találunk a világi és egyházi fejedelmek között is, mint például éppen Ferrarában Leonello d’Estét, Benedetto Dandolót és Barbo kardinálist, a későbbi II. Pál pápát Velencében, s Piero de’ Medicit, majd pedig Lorenzo il Magnificót Firenzében. Pastinak tehát mind Velencében, mind pedig Ferrarában bőséges lehetősége volt az antik ikonográfia megismerésére. A humanizmus és reneszánsz azonban mind tartalmában, mind művészi formájában újra fogalmazta az antik, görög, etruszk és római hagyományokat.²² Ezzel a jelenséggel állunk szemben a Guarino-érem Hermész-alakja esetében is. A hagyományos formáktól való részbeni eltérés, s többek között egyes attribútumok, mint esetünkben a szárnyas kalap és saru, avagy csak egyszerűen a szárnyak elhagyása nemcsak a reneszánsz művész alkotói szabadságával magyarázható, hanem indokolja azt az előoldalon ábrázolt személyre való vonatkoztatása is.

Tudjuk, hogy Hermész a teknőc héjából maga készítette hangszereit, a lyrát azért adta Apollónnak, hogy kiengesztelje őt marháinak ellopásáért. A nádból hirtelen készített sípjának odaajándékozásaért pedig Apollón aranybottal jutalmazta a gyermek Hermészt.²³ Hermész a lyrával és a síppal eredeti hivatását, a költészet, a zene és a tudomány feltalálójának, művelőjének és pártfogójának a szerepét Apollónnak adta át, s ezért cserébe kapta az aranybot, a caduceus jelképében az isteni – zeuszi és hádeszi – hírnök, valamint a kereskedelem, a szerződések, s így a békeség szerzője és megtartója hivatását. A Guarino-érmen az aranybot és a lant együttes megjelenése tehát Hermészt nyilvánvalóan a humanista felfogásnak

²² André Chastel: *Italianische Renaissance. Die Ausbildung der grossen Kunst-Studies in der Zeit von 1460 bis 1500.* München 1965. passim; uő.: *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico.* Torino 1964. passim; Hans Gebhart: *Gemmen und Kameen.* Berlin 1922. T32-33; H. B. Walters: *Catalogue of the engraved Gems and Cameos Greek, Etruscan and Roman in the British Museum.* London 1926.

²³ Vö. 21. sz. jegyzet

megfelelően, még mindkét szerepében, hivatásában állítja elénk, mégpedig a földkerekség tetejére. Mert nem lehet kétséges, hogy a gömbtest ebben az esetben magát a Földet jelenti, jóllehet ilyen ikonográfiai megoldást sem az ókorból, sem a középkorból nem ismerünk, a reneszánszban azonban, ritkán bár, de más művekben is előfordul.

A középkorban és reneszánszban egyaránt gyakran jelenik meg Hermész, illetőleg és pontosabban Mercurius, mint Bolygó-isten az asztrológiai kéziratokban, falképeken, s elvéve domborműveken is. A korai reneszánsz művészetben alkalmasint a legkorábbi Merkur-bolygótrionfo a *Tempio Malatestiano* minden bizonnyal éppen Matteo de' Pasti által faragott domborműve. Ugyancsak bolygó-trionfóként találkozunk Merkur alakjával a ferrara – velencei ún. *Tarocchi del Mantegna* és a firenzei *Pianeti* niellometszet sorozataiban. A legpompásabb művészi alkotása a ferrarai Palazzo Schifanoia freskója. Hasonló képsor díszítette, mint ismeretes, Vitéz János esztergomi dolgozószobájának, a Vitéz-stúdióinak a boltmezeit is. Ez utóbbiból csak a Mars-, a Saturnus- és a Jupiter-bolygó diadalok töredékei kerültek felszínre az 1934-38. évi műemléki feltárásokban. Más helyen részletesen bemutatjuk az esztergomi freskóknak a hasonló ferrarai és firenzei ciklusokhoz való szoros kapcsolódását.²⁴

Hermész, illetőleg Mercurius alakja azonban nemcsak Bolygó-istenként, hanem más jelentéstartalmában is foglalkoztatta a humanista tudósokat, írókat és művészeket. Ez alkalommal csak néhány, a Guarino-érem ábrázolásával rokon értelmű művészi alkotásra kell figyelmet fordítanunk.

Andrea Mantegnának a Louvre-ban őrzött *Parnasszusán* Mercurius szép, ifjú testét csupán a bal karját és lágyékát takaró lepel borítja. Lábán szárnyas saru, jobb kezében hosszú nyelű, szárnyakkal is díszített caduceus van, s mellette áll, s feléje fordul a hatalmas szárnyú Pegazus. A lyra-attributum és a Pegazus nyilvánvalóan hangsúlyozzák Mercuriusnak azt a tulajdonságát, hogy ő a költészet

²⁴ Nagy Zoltán: A Nap diadala a Mátyás Kálvária talapatán. Filológiai Közlöny 1968. 436-60; uő.: Ricerche cosmologiche nella corte umanistica di Giovanni Vitèz. Rapporti veneto-ungheresi nell'epoca del Rinascimento. Budapest 1975.

és zene, valamint a tudomány pártfogója. Érdemes megemlíteni, hogy Mercurius ez esetben némileg magát Mantegnát is jelenti, amire találó és jellemző sorokat írt Janus Pannonius is:

Num te Mercurius divina stirpe creavit?
Num tibi lac, quamvis virgo, Minerva dedit?
Nobilis ingenio est, et nobilis arte vetustas,
Ingenio veteres vincis, et arte, viros.²⁵

Mantegna festménye eredetileg Isabella d'Este mantovai dolgozó-szobáját díszítette. Semmiképpen sem véletlen, hogy Antico (Pier Jacopo Alari Buonacolsi) Mercuriót ábrázoló bronzszobra, amely a bécsi Kunsthistorisches Museumban van, ugyancsak Isabella d'Este részére készült. Erről tanúskodik Isabella d'Este 1550 körül készült leltári bejegyzése: „Mercurio, che insegna a leggere a Cupido”. Ennek a 41 cm magas bronzszobrocskának két replikáját is ismerjük, egyik a firenzei Museo Nazionaleban, a másik a modenai Museo Estensében. Mantegna és Antico művei arról tanúskodnak, hogy a Guarino és Leonello d'Este idejében, Ferrara humanista légkörében kialakult antikvitás- és azon belül Hermész- és Héraklész-kultusz hosszú időn át tovább élt az Este-udvarban.

Antico szobra arra az ókori márványszoborra vezethető vissza, amely III. Gyula pápa ajándékaként jutott 1553-ban Cosimo Medici herceg birtokába, s amelyet jelenleg az Uffizi őriz. Antico azonban nagyon szabadon követi, s lényegesen újjá alkotja az előképet. Az ifjú Hermész teljesen meztelenül áll, fején sima, szárnyak nélküli, sisakszerű kalap. Lábain sem saru, sem szárnyak nincsenek. Jobb karjával egyszerű, faágat utánzó botra támaszkodik, amelynek hajtásait lenyeszték. A caduceusnak ez a minden mellékletét nélkülöző átalakítása arra enged következtetni, hogy miként Matteo de' Pasti, úgy Antico sem tartotta fontosnak az attribútumok hagyományos alkalmazását.²⁶

²⁵ Janus Pannonius: *Laus Andreae Mantegnae, pictoris Patavini*. V. Kovács S.: Janus Pannonius munkái latinul és magyarul. Budapest 1972. 250. 1. 17-20. sor. Az idézetre Mantegna mercuriusi voltát illetően már Balogh Jolán felhívta a figyelmemet: Mantegna magyar vonatkozású portréi. Századok 1925. 250.

²⁶ G. Constable: *Mantegna and Humanism in the Fifteenth Century Italy*. Newcastle/

Minden hermészi attributumot nélkülöz Giovanni Francesco Rustici firenzei szobrásznak, Verrocchio és Leonardo tanítványának bronz Mercuriusa. A szinte még gyermekien ifjú Hermész teljesen meztelenül, szinte repülő helyzetben jobb lábával támaszkodik az alatta levő, nyilvánvalóan a Földet megjelenítő gömbtalpazatra. Vasari közli Rusticiről írt életrajzában, hogy Giulio de' Medici bíboros bízta meg Rusticit 1515-ben egy kicsiny Mercurio-szobor elkészítésével. A szobor rendeltetése Vasari leírása szerint az, hogy a Palazzo Medici udvarának fontanját díszítse: "... il Mercurio di bronzo alto circa un braccio, che è nudo sopra una palla in alto di vola: al quale mise fra le mani un instrumento che è fatto, dall'acqua che egli versa in alto, girare..." Tulajdonosa, Henry Harris, majd pedig Middeldorf azonosította a szobrot Rustici alkotásával.²⁷

A XVI. század elején készült Rustici-szobor három összetevő eleme a szökökút, a földgömb, s a meztelen Mercurio alak, ugyanúgy, mint Matteo de' Pasti Guarino-érmének hátoldali domborművű képe. A Medici-palota kútjáról már nem állíthatjuk, hogy humanista gondolati tartalom kifejezése lenne a szándéka, de nem lehetetlen, hogy ez a korai kompozíció esetleg mégis éppen a Guarino-érem hatására vezethető vissza.

Guarino magában testesíti meg a klasszikus, görög és római tudományok, a költészet és a művészetek újra felfedezőjét, művelőjét, valamint mindezek tanítóját s hirdetőjét. Tanítványai, tudósok, költők és művészek, hosszú évtizedekre nyúló működése alatt elvitték tanítását az akkori művelt világ, Európa minden részébe, a "jeges Dunáig" éppen úgy, mint a Visztula és a Temze partjaiig. A tanítványok és követők többszörösen elmondták és megírták Guarino mesternek ezt a rendkívül áldásos szerepét. Idézzük

Tyne 1937; E. Wind: Mantegna's Parnassus. The Art Bulletin 1949; E. H. Gombrich: An Interpretation of Mantegna's Parnassus. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1963; V. Tátrai: Osservazioni circa due allegorie del Mantegna. Acta Historiae Artium (Budapest) XVIII (1972) 233-50.

²⁷ Kunsthistorisches Museum, Wien. Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe. II. Teil, Renaissance. Wien 1966. 15. 1. No. 201. Merkur. Tafel 21. Vonatkozó irodalommal; John Pope-Hennessy: Italian High Renaissance and Barock Sculpture, I-III. Phaidon, London 1963. Catalogue Volume 43 és Plate Volume 40; Middeldorf: New Attributions to G. F. Rustici. Burlington Magazin 1935. 71-81.

fel erre vonatkozóan Janus Pannoniusnak számunkra leginkább kedves, de Guarinónak a humanizmus kialakításában, a görög és római hagyományok feltárásában és terjesztésében betöltött szerepe szempontjából nagyon tanulságos sorait:

Salve, magne parens, cunctis decus addite saeculis,
Optime doctorum, doctissime, salve bonorum!
Salve, instaurator Latiae, revocator Achivae
Pallados! Ipsa tuis titulis Euandria mater
Cesserit, Arcadio vates afflata Lyceo;
Illa bis octonas Latio intulit hospita formas.
Quas quondam Tyrius Graiis monstraverat exul:
Tu quiquid veterum dederat sollertia patrum,
Reddis et in lucem longa e caligine promis,
Qui nisi prostratas relevasses funditas artes,
Priscorum vanus stret labor.²⁸

Ami pedig Guarinónak mercuriusi eredetét és voltát illeti, arról ugyancsak Janus Pannonius tesz szép vallomást:

Reddere Romana Danaum gravitate leporem
Dicere vel nexa pedibus voce soluta,
Quae duo vix unquam tribuit caducifer uni.²⁹

A humanista tudós és nevelő markáns profil arcképe mögött, az érem hátoldalán a maga legmélyebb emberi tulajdonságában és magatartásában, a legtisztább hagyományforrásokból táplálkozó hivatásában, hermészi-mercuriusi voltában — s még hozzá annak eredeti jelentése szerint — áll az utókor előtt, a magas kora ellenére is mindenkor ifjú Veronai Guarino.

*

Az elégiák, epigrammák és levelek, amelyeket Janus Vitézhez írt, vagy amelyekben megemlékezik róla, azt is megmutatják, hogy ő is részese, sőt előmozdítója volt nagybátyja tudományos, humanista

²⁸ Janus Pannonius: Panegyricus in Guarinum Veronensem. Ed. Ladislaus Juhász. Budapest 1934. 897–907. sor.

²⁹ Uo. 770–72. sor.

törekvéseinek, s nemcsak figyelemmel kísérte építészeti és művészeti alkotásait, hanem azok előkészítésében, gondolati felépítésében és művészi-formai megvalósításában maga is közreműködött.

Vitéz János esztergomi érsekké tételének jelentőségét a kortársak, különösen a humanisták, magyarok és külföldiek egyaránt felismerték, sőt hangsúlyozták is. Janus Pannonius pedig, mindenkit túlszárnyalva, kitörő örömmel szólítja, fel a „zöldkoszorús Múzsákat”, s magát Kalliopét, hogy zengjenek vidám dalt, s hirdessék a földtől a csillagokig, hogy a király és Róma kegye a „legfőbb érseki székbe” ültette Jánost, a váradi püspököt:

Pangite Laurigerae laetum Paeana sorores,
Festius et solito Calliopea sonet.
Metropolitanae supremum sedis honorem
Dat Princeps domino, dat pia Roma meo.
Haec vox per populos immensi transeat orbis:
Vox haec a terris sidera summa petat.
Caedat Strigonio Varadinum, Crysius Istro,
Sit patrum primus, qui modo quartus erat.³⁰

Ujjongó és elragadtatott hangja ellenére sincs semmi túlzás Janus epigrammájában. Valóban oly nagy jelentőségű esemény volt ez, amelyhez hasonlót keveset találunk az esztergomi érsekségnek alkotó egyéniségekben egyáltalán nem szűkölködő, a magyarországi művelődés és művészetek fejlődésének számos fejezetében oly döntően fontos, gazdag és változatos történetében.

Könyvtára, s levelei révén és politikai szereplése következtében Vitéz Jánost már jóval korábban is jól ismerték és nagyra becsülték, s nemcsak itthon, hanem külföldön, így Krakkóban, Bécsben éppen úgy, mint Itáliában, Ferrarában, Padovában, de Firenzében és Rómában is. Elég volna ennek igazolására csak az ebből az alkalmából keletkezett megnyilatkozásokat felidézni, de azok amúgyis közismertek, s messze túllépnék jelen szándékunk kereteit. Janus Pannonius dicsőítő, himnikus epigrammájánál maradva úgy érezzük, hogy abban nem a nagybátyja és fő patrónusa iránti hála, hanem az a biztos tudat kap szárnyra, amely előre jól látta, hogy Vitéz János ebben a méltóságában és hatalmában mily nagyszerű

³⁰ De translatione Joannis Episcopi Varadiensis in Ecclesiam Strigoniensem, Epigr. I. 51.

alkotásokat fog létrehozni. Nemcsak érezte, de bizonytal tudta is, hogy Vitéz János már kiérlelt és szervesen felépített programmal foglalta el a "metropolitana" székét.

Építészeti és művészeti alkotásaira vonatkozó, egyelőre csak részben tisztázott. és publikált ismereteink, annak ellenére, hogy ezen alkotások legnagyobb s talán legszebb része elpusztult, az újabb kutatások nyomán egyre inkább arról tanúskodnak, hogy az esztergomi var építészeti- és művészettörténetében a legfényesebb korszak Géza fejedelem és István király, majd III. Béla és Jób érsek, valamint Telegdy Csanád után Vitéz János nevéhez fűződik. Azt is hozzátehetjük, hogy Vitéz János e vonatkozásban teljesített szerepe átfogóbb s valószínűen monumentálisabb is volt még Bakócz Tamásénál is, akinek pedig a magyarországi reneszánsz építészet jelenleg is fennálló legszebb emlékét, a Bakócz-kápolnát köszönhetjük. Mindinkább nyilvánvaló lesz, hogy Esztergom Vitéz János érseksége alatt a humanista tudományosság, az antikvitás és a természettudományos gondolkodás, különösen a matematika és a csillagászat, az univerzum reálisabb megismerésére irányuló kutatások egyik első európai humanista központja, valóságos fellegvára volt. És ugyancsak kezdeményező szerepet játszott az építészet s a képző- és díszítőművészet reneszánsz formavilágának a meghonosításában és fejlesztésében is.

Az esztergomi érseki stallumban, a főkancellári tisztséggel egyetemben, az országnak a király után a legnagyobb hatalma került a kezébe, s egyúttal a korábbiaknál jóval nagyobb gazdasági lehetőségek is adódtak számára. Vitéz János, ez köztudott dolog, a maga világi és egyházi hatalmát, rendkívül nagy műveltségét, sokrétű tudományos felkészültségét s minden gazdasági-anyagi lehetőséget a haza javára, a tudományok és művészetek művelésére, így az Academia Istropolitana alapítására és fenntartására, csillagászati obszervatóriuma felszerelésére, matematikai és asztronómiai, valamint egyéb természettudományos művek kidolgozására és megíratására, könyvtárának céltudatos fejlesztésére s nagyszabású építészeti és képzőművészeti alkotásokra fordította.³¹

³¹ Nagy Zoltán: *L'arte italiana del Medio Evo in Ungheria*. i. h.; uő.: *A Nap Diadala a Mátyás Kálvária talapzatán*. i. h.; uő.: *Ricerche cosmologiche nella corte umanistica di Giovanni Vitéz. Rapporti veneto-ungheresi nell'epoca del Rinascimento*. Budapest 1975. 65-93.

Rövid, alig ötévi érseksége (1465-1472) idején, amiről számos korabeli s XVI-XVII. századi hiteles forrás is tájékoztat, felújította és megerősítette magát a várat, a székesegyházat több színű mázas cseréppel fedette be, s annak északi oldalán külön könyvtártermeket építtetett, az egykori királyi palotaépületek dunai oldali részeinek átalakításával és bővítésével pedig hatalmas méretű, loggiás és függőkertes reneszánsz palotát és kerek kilátó tornyot emeltetett. Az új palota ebédlőtermét a hun és magyar királyok, míg a hozzá csatlakozó kápolnát a Szibillák falképeivel díszítette, ablakait színes üveglablakkal látta el.

Az Árpádok palotájának a lakótornyában, miként ez az 1934–38. évi műemléki feltárás és helyreállítás következtében kiderült, megfestette az erények, a szabad művészetek, a bolygók, a zodiákus és a hónapok allegóriáit ábrázoló falképeket. Ezeket a termeket nevezzük Vitéz-stúdióknak.³²

A Vitéz-stúdióban felszínre került Erény-allegóriákat, a bolygók és a zodiákus falfestménytöredékeit nem számítva, Vitéz János építészeti és művészeti alkotásaiból alig maradt meg valami: néhány festett, növényi és geometriai motívummal, leveles indákkal díszített árkádvíztöredék s kisszámú kőfaragvány. Az írott források, krónikák és útleírások, valamint a régebbi ábrázolások, mint főképp a XVI-XVII. századbeli metszetek, sok mindent elmondanak róluk, s ezekből kielemezhető egykori monumentális valójuknak – hézagos bár, de így is megkapóan szép – vázlata.

Esztergomi építkezéseit és művészi alkotásait a legrészletesebben bár ugyancsak tömören és távolról sem teljesen Mátyás király olasz humanista történetírója, Antonio Bonfini sorolja fel és méltatja. Midőn elbeszéli a király elleni összeesküvést és életének

³² Gerevich Tibor: A legújabb magyarországi ásatások. Magyar Szemle 1935. Budapest 75-77; Lepold Antal: Az Esztergomban föltárt műemlékek ikonográfiája. Katolikus Szemle 1935. 23-33; uő.: Az esztergomi vár története. Esztergom Évlapjai-Annales Strigonienses VIII (1936) No. 1-2; uő.: Vitéz János esztergomi dolgozószobája. Szépművészet 1944. 115-19; Zoltán Nagy: Le palais des Arpadiens à Esztergom. Nouvelle Revue de Hongrie. Budapest 1935. 58-64; uo.: L'arte italiana del Medio Evo in Ungheria. i. h.

más eseményeit is ismerteti, Vitéz nagyszabású alkotásairól ezeket mondja: "Vir fuit archiepiscopatui vehementer accommodus, quippe qui triclinium in arce amplissimum erexit, prominens vero ante triclinium e rubro marmore ambulacrum cum duplici podio et superbissimum extruxit. Ad triclinii caput Sibyllarum sacellum e fornicato opere acuminatum statuit, ubi Sibyllas omnes connumerare licet. In triclinio non modo omnes ex ordine Ungarie reges, sed et progenitores Seythicos cernere erit. Item caldarias frigidariasque cellas et hortum duplicem, quem xystis excoluit et superiore ambulacro coronavit. Inter utrunque turrin rotundam penes rupem erexit in varia triclinia cubaculaque divisam, variis supra specularibus exornatam, quam neque edicula carere voluit; hanc ipse fere semper inhabitavit, quia Dunubio prominens iucundum prospectum et hortorum amenitatem affererebat; locus quidem ad philosophandum et contemplandum nimis idoneus. Divi Alberti basilicam vitriaria tegula, ne igni foret obnoxia, texit tectumque fastigiatum ad imbres nivesque reiiciendas fecit. Bibliothecam quoque utriusque lingue fecundissimam dicavit."³³

Janus Pannoniusnak kezdettől fogva nagy része volt Vitéz János hírének és nevének propagálásában. Így, bár nyilvánvaló, hogy Vitéz Jánosról s különösen könyvtáráról régebben is tudomást szereztek az olasz humanisták s közöttük a firenzeiek is, mégis valószínű, sőt bizonyos, hogy a legjobb és legmegbízhatóbb értesüléseket Janustól kapták, egyrészt az 1458-as, másrészt az 1465-ös firenzei tartózkodása során. Vespasiano Bisticci is tudhatott róla korábban is, sőt valószínűleg már előbb is kapcsolatban állt vele, de nem vitás, hogy a Vitéz Jánosról írt rövid életrajzában több olyan adat van, amely csak részben származhatik Janustól, mivel azok egyes részleteiről csak a Janusszal való találkozások után értesülhetett, különösen a később keletkezett építészeti és művészeti alkotásokról. Éppen ezért szükséges, hogy ezekre kiterjesszük figyelmünket. Két olyan tényező is található Bisticci Vitéz-életrajzában, amely fontos adalékul szolgál Vitéz építészeti és művészeti alkotásainak a megítéléséhez és értékeléséhez. Ezekről

³³ Antoniis de Bonfinis *Rerum Ungaricarum Decades*. Ed. Fögel-Iványi-Juhász. Budapestini 1941. Tom. IV. Lib. III. 47-48.

az alkotásokról elmondja, hogy "Aveva questo arcivescovo di Strigonia una fortezza ch'era delle belle cose del mondo, fornita benissimo d'ogni cosa da difendere, ed avevala fatta murare gran parte lui, ed acconciare bellissime stanze, infra le quali aveva fatta fare una degnissima libreria, ed aveva in questa fortezza tutte le sua sustenze..." Majd pedig így emlékezik róla: "Fecevi andare pittori, scultori, legnajuoli, e così d'ogni facoltà, e quasi d'ogni arte a fine di nobilitare quella patria più che potesse..."³⁴ Amikor Janus másodszor járt Firenzében, tehát 1465 tavaszán, Vitéz még éppen-hogy megérkezhetett Esztergomba, és az építkezések és művészeti alkotások csak a következő években jöhettek létre. Janus azonban ismerhette Vitéz terveit, s azokról már szólhatott Bisticci és más olasz humanisták előtt. Hogy valóban mit épített Esztergomban, arról azonban másoktól kellett híreket kapnia. Ami a várra vonatkozó közlését illeti, az bizonyos túlzásokat tartalmaz. Mert, ha úgy hírlett is, hogy az esztergomi vár, továbbá világi és egyházi épületei a világ legszebb dolgai közé tartoznak, akkor is ez nemcsak az ő érdeme, hanem azoké a királyoké és főpapoké, akik Vitézt megelőzően már valóban páratlanul becses, európai jelentőségű építészeti és képzőművészeti alkotásokat hoztak itt létre. És ha nem helytálló még az sem, hogy az akkor fennálló épületek nagy részét Vitéz emeltette, bizonyos, hogy az ő új építkezései és műalkotásai megérdemelték híruket és megbecsülésüket, amelyeket a humanisták és reneszánsz művészek tápláltak. Hogy Vitéz János festőket, szobrászokat s mindenféle más művészeket hívott, illetőleg vitt magával Esztergomba, azt már Janus ekkor is jól tudhatta, s Bisticcinek el is mondhatta, aki ezután e vonatkozásban másoktól is, már mint megtörtént tényekről értesülhetett.

*

Nemcsak monumentális és gazdagon diszitett, de igen nagy kiterjedésű, s a termék – Bonfini szavait idézve – "*varia triclinia cubiculaque*" és "*edicula*" hosszú sorát magába foglaló építkezéseivel

³⁴ Vespasiano Bisticci: Vita de Uomini Illustri del Secolo XV - Arcivescovo di Strigonia. Közli E. Ábel: *Analecta* 221-22.

nyilvánvalóan nemcsak pompás alkotásokat akart létrehozni, hanem kétségtelenül az a cél is vezette, hogy azokban megfelelő helyet biztosítson az Academia Istropolitana részére, valamint humanista munkatársai, a tudós beszélgetések, symposionok számára is. Ez a nem alaptalan feltételezés is alátámasztja, azt a meggyőződésünket, hogy Vitéz János eredetileg Esztergomban szeretne volna a kétségtelenül általa kezdeményezett egyetemet létrehozni. E meggyőződés helyessége mellett szól az is, hogy a XV. századi humanista írásokban az "Istropolis" megjelölések kivétel nélkül Esztergomra, s nem Pozsonyra vonatkoznak. Az egyetemnek Pozsonyban való létrehozása Mátyás király szándékai és akarata szerint következett be.³⁵ Valóban, alighogy elfoglalta az esztergomi érseki széket,

³⁵ F. Xystus Schiekr: *Memoria Academiae Istropolitanae seu Poseniensis...* (Viennae 1774) úgy véli, hogy az Istropolis nevet Pozsony városa csak az Esztergomban alapított és megnyitott egyetem áthelyezése után kapta meg. Schier ezt a véleményét Ransanus alább idézett művére alapította. — Császár Mihály (Az Academia Istropolitana, Mátyás király pozsonyi egyeteme. Pozsony 1914.) Ransanus vonatkozó helyének Schier általi magyarázatát tévesnek tartja. — Mathias Bél (*Notitia Hungariae novae historico-geografica*. Viennae 1735. I. 166) Mátyás király 1468. szeptember 28-án Pozsonyban — Histropolim — kiadott oklevelével kapcsolatban megjegyzi: "Istud in diplomate prorsus peculiare est, quod Hlistropolim adpellet Ponium: consultone? an scribae adfectione? ambigo. Eodem nomine, Academia, quam Johannes Vitéz, Archiepiscopus Strigoniensis, parabat instituere, Istropolitana adpellari debuerat, nisi eam, fata conditoris, ante obliteravissent, quam celebritatem adsequeretur. Meminit ejus, Ladislaus Thuróczi, nuperus scriptor: Ad radices montis, stabat Academia Istropolitana, a Joanne Vitezio, Archiepiscopo Strigoniensi... instituta. Sed breve illi aevum: elato quippe auctore, ipsa quoque extinta est". — Bél Mátyás az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtárban őrzött kéziratának Esztergomról szóló fejezetében a város középkori nevére (Strigonium) részletes természetföldrajzi és nyelvi magyarázatot ad: "Nevét az Ister és Garam folyóktól kapta, ugyanis az utóbbi a vár alatt egy ágyúlövésnyire ömlik be az Ister-be, vagyis a Dunába, amellyel a városra és a várra egyaránt előnyös szögletet alkot... Így tehát joggal nevezik Istrogranumnak..." — Hogy a középkori városnév, a Strigonium szóösszetétel első tagja valóban a Duna — legalábbis alsó szakaszának — klasszikus görög földrajzi elnevezéséből, az "Ister"-ből származik, arra nézve középkori okleveleink és egyéb forrásaink bőséges etimológiai magyarázatot és bizonyítékot szolgáltatnak. A régi szerzők szinte egyöntetűen így is magyarázzák Esztergom nevének keletkezését. Így például Reinholdt Lubenau (*Beschreibung der Reisen...* [1587] Ed. W. Sahn: *Mitteilungen aus der Stadtbibliothek zu Königsberg*, IV. 1912. 72. Das Sechste Capittel) kifejti: "Die Stadt ist von dem Wasser in zwei Theil getheilet und hatt den Nahmen von dem Wasser Gran, latteinisch wirdt sie Strigoniun genant. Es vermainen etliche von der Thona und Gran, die Thona, so Danubius, auch Ister genandt wirdt, als wolte man sagen Istrigan od. Istriopolis; de die Gran feldt alda aus dem Gebirge in die Thona." — Mellőzve a további példák

azonnal hozzá is látott az építkezésekhez. Erről számos korabeli, hiteles adat tesz bizonyosságot. Így például Regiomontanus a *Tabulae directionum profectionumque* ajánlásában, méltatva mindenek előtt azt, hogy Vitéz János a maga főkancellári és első érseki hatalmát a haza s a tudományok és a művészetek javára fordítja, az esztergomi várbeli építkezések és a könyvtár fejlesztésének a legfőbb célját mintegy abban jelöli meg, hogy azok is az egyetem céljait szolgálják, mondván: "Quantum praeterea et quam perennem curam habeas condendi studii generalis conclamatum esse iam pridem arbitrator...". Tudjuk, hogy Regiomontanus ezt a könyvét Esztergomban 1467-ben írta, s ebből világosan következik, hogy az építkezések már jóval régebben megkezdődtek.³⁶

Vitéz János ebben az időszakban is rendkívül fontos és sokrétű szerepet vitt az ország politikai életében, ami már magában véve is igen nagy mértékben vette igénybe idejét és energiáját. Az Academia Istropolitana szervezése, a tudományos, csillagászati munkálatokban való részvétel, sőt azok irányítása, könyvtárának fejlesztése s a nagy építkezések és díszítő munkálatok pedig még fokozottabb tevékenységre készítették. Janus Pannonius magasztaló, de ugyanakkor féltő hangon mutatja be az ekkor már öregedő

idézését, ez alkalommal elegendő, ha néhány XV. századbeli, tehát korabeli humanista szóhasználatra hivatkozunk. Így Janus Pannonius — aki filológiai szempontból is elsőrendűen illetékes — a *De translatione... c. epigrammájában* Esztergomot ugyancsak a "Histro" névvel illeti. Bartholomaeus Fontius Baptistae Guarino (*Epistolarum libri III. ed. L. Juhász, Budapest 1931. 10-12*) "Florentiae, XII. Cal. Maii, MCCCCLCCII." keltezésű epistolájában a "...vir clarissimus, Historigoniae archiepiscopus..." szövegével egyértelműen azt bizonyítja, hogy az Ister Esztergom nevének első tagjára vonatkozik. — Végül a kérdésben Schier és Császár magyarázatával kapcsolatban főntebb már hivatkozott Petrus Ransanus: *Epitome Rerum Hungaricarum*. Budae 1754. 45, a „Descriptio Hungariae” c. fejezetben — Komárom megye ismertetése után — így ír: „Strigoniensis hunc attingit, dictus a Strigonio totius Hungariae Metropoli: quam ab Istro et Grano fluvio, qui urbem praeter labuntur, cognominatum nonnulli putant, prima ex Istro detracta litera.” Majd pedig (Index III. 65, — Lábatlan helység ismertetését követően): „Sub quo ad M. XXV. Strigonium, Istropolis antiquitus dicta, totius Hungariae praeclara Metropolis, cui praeest hodie Hyppolitus Éstensis...”. Ransanus idézett helyei kétségtelenül bizonyítják egyrészt, hogy Schier hivatkozása és magyarázata helytálló, másrészt, hogy az Istropolis városnév a XV. században, azaz Vitéz János és Mátyás király idejében Esztergomot jelentette.

³⁶ Reverendissimo in Christo patri et domino Joanni Archiepiscopo Strigoniensi ... Joannes Germanus de Regiomonte... E. Ábel: *Analecta* 169-70.

humanista főpapnak ezt a fáradhatatlan, szinte lázas tevékenységét a János esztergomi érsekhez írt epigrammájában:

Quo tibi tot duros et luce et nocte labores,
O nunquam curis non agitate pater?³⁷

Ezek a sorok vitathatatlanul a főkancellár politikai tevékenységére, a közügyek intézésére is utalnak, de úgy tűnik, hogy Janus ez alkalommal elsősorban mégis inkább az érsek tudományos és művészeti, humanista és reneszánsz munkásságára céloz. Határozottan erre utal az epigramma két utolsó sora:

Si sapis, ex aliqua, tuus esto, parte, nec unquam
Sic aliis vivas, ut tibimet perdas.³⁸

Arra vonatkozóan, hogy e korszakában a másokért, a társakért, a tudományért és művészetért való törődés alkotta fáradhatatlan munkálkodásának s célkitűzéseinek középpontját, egyéb hivatkozások mellőzésével elegendőnek tűnik, ha ugyancsak Janus Pannoniusnak valamivel korábban, 1462-ben Galeotto Marzióhoz írt levelének Vitéz Jánosra utaló magyarázó mellékmondatát idézzük: "...qui ut scis, propemodum avidior est labori quam vitae...".³⁹ E levél szándéka pedig az, hogy Galeottót Magyarországra hívja avégből, hogy itten közvetlenül vegyen részt a váradi humanista kör munkájában.

Vitéz János rendkívül nagy és sokféle elfoglaltságára, politikai, tudományos és művészeti tevékenységére, az esztergomi építkezések nagyságára és gyors ütemére következtethetünk Regiomontanusnak az Esztergomban 1467-ben írt *Tabulae directionum projectionumque* ajánlásában e vonatkozásban mondottakból: "Ita tamen foris publica curas, ut domi quoque magnificentia tua ineffabilis demonstretur, in arce, inquam, Strigoniensi, ad cuius restitutionem assiduam etsi nullis parcas impensis...".⁴⁰

³⁷ Ad Ioannem Archiepiscopum Strigoniensem, Epigr. I. 19. 1-2.

³⁸ Uo. 11-12. sor.

³⁹ Joannes Episcopus Quinque-ecclesiensis ad Galeottum. Teleki II. 89-90.

⁴⁰ Vö. 36. sz. jegyzet.

*

Minden bizonnyal ugyanebben az időben keletkezett Janus Pannonius *Az esztergomi érsek erősítéseiről* c. epigrammája:

Pannonici dum sceptrum tenet felicia regni
 Matthias clarum stirpis imitata patrem;
 Condidit hoc pastor Ioannes nobile septum,
 In patulo positae ne raperentur oves.
 Pro quibus officiis, superae tu ianitor aulae,
 Sidera, Petre, duci, sidera pange gregi.⁴¹

Az epigramma címéből következik, hogy nyilvánvalóan az esztergomi vár erősítményeiről – „de munitionibus” – van szó. Regiomontanus előbb idézett közlése is a várra vonatkozik, a két építészettörténeti adaléknak is tekinthető megemlékezés között azonban bizonyos különbség mutatkozik. Regiomontanus elsősorban helyreállításról, mégpedig folyamatos restaurációról – „assiduam restitutionem” – beszél, míg Janus Pannonius „constructis” szóhasználatából elsősorban új építkezésekre kell gondolnunk. Bonfini és az utána következő szerzők értesülései utólagosak, míg Regiomontanus és Janus Pannonius nemcsak kortársak, de egyúttal szemtanúk is voltak, ezért soraikat és szavaikat különös gonddal kell mérlegelnünk. Nem valószínű, hogy Széchy Dénes után elhanyagolt állapotok maradtak volna az erősítményen, legfeljebb arra következtethetünk, hogy az általa folytatott helyreállítások – miként ez a székesegyház esetében is történt –, illetőleg új építkezések nem fejeződtek be egészen. Regiomontanusnak föltétlenül hitelt kell adnunk, s ennek alapján megállapíthatjuk, hogy Vitéz János a várfalakon s esetleg azok tornyain, bástyáin is végeztetett helyreállítási, javítási munkálatokat. Tudjuk azonban, hogy a Bonfini által oly sommásan megírt Vitéz-féle építkezések részben a régebbi épületek átalakítását, bővítését is jelentették. Ezek az átalakítások oly nagymérvűek voltak, hogy Vitéz János építkezéseit valójában és lényegében új alkotásoknak, a saját „konstrukciói”-nak tekinthetjük. Hogy Janus is így értelmezhetette, az kétségtelennek tűnik a „constructis”

⁴¹ De munitionibus ab Archiepiscopo Strigoniensi constructis, Epigr. I. 15.

kifejezésből. Regiomontanus közlését részben az erődítmény egészén, illetve annak javításra szoruló részein végzett munkálatokra, de csak részben, Janus Pannonius epigrammáját pedig egészében elsősorban a vár erődítményébe szorosan beilleszkedő, Bonfini által körvonalazott loggiás, függőkeres és hatalmas kerek kilátó toronnyal is ellátott új palotára vonatkoztathatjuk. Hozzátehetjük, hogy a kerek kilátótorony, amelynek helye a későbbi hadmérnöki helyszínrajzokból pontosan megállapítható, mint erős kerek bástya illeszkedett a vár védelmi rendszerébe.⁴² Hogy ezt Janus is így értelmezhetette, az kétségtelennek tűnik a "constructis" kifejezésből, aminek nem mond ellent az epigramma egyéb, építészeti jelentésű szavainak az elemzése sem. A "munitio" elsősorban a magyar "erődítmény" szónak a megfelelője, de tágabban a középkori magyar templom-, kastély- és palota-erődítményekre is értelmezhető. A latin "munitio"-t azonban ez esetben "arx"-nak, "castellum"-nak, azokon belül esetleg "curia"-nak, sőt "palatium"-nak is értelmezhetjük. Pápai-Páriz későbbi keletkezésű, de bizonyára régebbi hagyományokat is őrző szótára a "munitio"-t az erősség, vár, kastély szavakkal fordítja. Ez a szó klasszikus értelmezésének is megfelel, hiszen a castellum = kastély végeredményben variánsa a "munitio" vagy "arx" szavaknak.

A kérdés ilyen részletes elemzése egyébként azért is fontos, mert a műfordítások nem így, s nem is egyformán értelmezték Janus epigrammáját. Az építkezés mivoltának megállapítása szempontjából fontos a "septum" szó értelmezése is. Weöres Sándor "sánc-öv"-re, Hegedüs István és Geréb László viszont "akol"-ra fordítja.⁴³ Ez utóbbi értelmezés elfogadása esetén – a címben meghatározott "munitio"-val ellentétben – elsősorban a templomra, tehát a székesegyházra kellene gondolnunk. A szó használata ugyan

⁴² Az esztergomi vár és közvetlen környékének térképe 1756-ból. Krey András katonai mérnökkari főnök rajza 8 darab részletrajzzal. 49 x 37 em. Wien, Kriegs-archiv C. V. Gran No. 6. (Lepold Antal: Esztergom régi látképei. Budapest 1944. No. 184. 57.1. – Első ízben közli másolatban Villányi Szaniszló: Néhány lap Esztergom vármegye és város múltjából. Esztergom 1891.

⁴³ Hegedüs István: Janus Pannonius költeményei. Budapest 1938. 182; Geréb László: A Duna mellől. Budapest é. n. 81; Weöres Sándor fordítása: Janus Pannonius versei (szerk. Kardos Tibor). Budapest 1972. 205. 1. és 31. j. 304. 1.

ezt az értelmezést is megengedi, miként az *"irruere in septa ovium"* frázisban. Első értelmezése azonban bekerített, sáncsal-fallal körülvett létesítmény, tehát *"arx"* vagy *"castellum"*. Weöres Sándor fordítása így a szó eredeti jelentése szempontjából kifogástalan. A *"munitio"* és a *"saepum"* szavak egyébként is gyakran és szorosán kapcsolódnak egymáshoz, mint például az *"urbem munitioibus sepire"* szóösszetételben is. Figyelemre méltó még az is, hogy a *"saepum"* a klasszikus római latinban azt a kezdetben fából, majd pedig kőből, márványból épített kerítést, illetve falat jelentette, amely a comitia szavazó helyiségét körülvette.⁴⁴ Hogy a klasszikus latin szó ez esetben nagyszabású építkezésre utal, azt egyértelműen hangsúlyozza annak *"nobile"* jelzője is.

Regiomontanus a vár folyamatos helyreállításáról ír, míg Janus epigrammája nem folyamatban levő, hanem befejezett építkezésekről szól. A két hivatkozás látszólagos ellentmondásából arra következtethetünk, hogy Janus epigrammáját a Vitéz-féle építkezések egy már befejezett s feltehetően legszebb részére, az egykori királyi palotához csatlakozó dunai oldal erősségeire, a bástyaszerű kilátótoronyra, az emellett elterülő függőkertre, valamint a föléjük emelkedő loggiás palotára vonatkoztathatjuk. Így a *"septum"* szónak Janus epigrammájában való előfordulása talán még arra is utalhatna, hogy Vitéz János palotájának s hatalmas kerek tornyának

⁴⁴ Franciscus Pariz Papai: *Dictiones et locutiones latinae, cum ungarica earum interpretatione*. Leutschoviae, MDCCVII; Györkössy Alajos: *Latin-magyar szótár*. Budapest 1960; Koppány Tibor kitűnő tanulmányában nyelvtörténeti, valamint építészet- és művészettörténeti emlékenyag igen alapos vizsgálatával olyan oklevéladatokat és azokra támaszkodó megállapításokat közöl, amelyek fenti fejtegetéseimet megerősítik. (A castellumtól a kastélyig. A magyarországi kastélyépítés kezdetei. Művészettörténeti Értesítő 4 [1974] 285-99.) Megállapítja többek között, hogy a XV. században gyakorta használt *"kastel"*, *"castel"* magyar kifejezés latin megfelelőjeként nem ritkán használták okleveleink a *"castellum"* és a *"castellum seu fortalitium"* avagy a *"curia ad modum castelli"*, a *"curia ad modum castris"*, a *" Fortalitium in modum castris"* kifejezéseket. Jellemző példaként említhetjük az 1465. évi királyi oklevelet, amelyben Pálóczi László engedélyt kapott *"Curiam suam in oppido pathak... ad modum Castris, cum propugnaculis munibus fossatis, et alijs necessarys edificys, construere et edificare..."* (296. 1. 105. j.). Ugyanebből az időből, amikor Vitéz János a titkos kancellár és Janus Pannonius is az udvar legbensőbb tagja, még jó néhány hasonló példát sorolhatnánk fel. Megjegyezhetjük, hogy ez időben éppen Janus Pannoniusé volt a titeli prépost központi torony köré épített erdődi castelluma.

a helyiségei a humanista összejövetelek, a symposionok céljait is szolgálták. A Galeotto által leírt "Esztergomi Symposion" is ezekben a helyiségekben történt. Ehhez még hozzávesszük a palotaudvarba nyíló új, vörösmárvány kaput, amelynek létezéséről s Vitéz János által való építtetéséről majd az alábbiakban számolunk be részletesebben. Regiomontanus szövege viszont az építkezések egészére, a várfalak folytonos helyreállítására vonatkozik. Éppen ezért nagyon helytálló Kardos Tibornak az a Regiomontanus közlésével kapcsolatban történt megállapítása, hogy Janusnak ez az epigrammája legkésőbb 1467-re teendő. Ugyancsak rendkívül fontos megállapítása Kardos Tibornak az is, hogy "...ez a vers monumentális epigramma, oly értelemben, hogy valóban egy márványtáblán foglalt helyet a várfalakon, talán a főkapu felett.⁴⁵ A Janus epigrammáját viselő márványtáblát bizonyára nem a várfalak valamely külső felületén helyezték el. Gondolhatunk Vitéz János új palotájának homlokzatára, esetleg a várfok sziklái mellett emelt, erős bástya szerepét is betöltő kerek kilátótoronyra. Mégis valószínűbb az, hogy azt valamely fontos bejáratnál, miként Kardos is vélte, díszes főkapun állították fel. Ez pedig nyilvánvalóan csak a palota udvarához nyíló, új, Vitéz által létesített díszkapu lehetett. Bonfini leírása a maga szűkszavúságán belül ilyen részletről nem tesz említést, s eddig ismert forrásaink sem szolgáltak erre vonatkozó adatokkal.

*

Hogy az új palotának volt egy közvetlen, díszes kapuja, azt kétségtelenül megállapíthatjuk *Auer János Ferdinánd Naplójából*.

Auer János Ferdinánd pozsonyi nemes polgár 1663 augusztusában Párkánynál esett a törökök fogságába, s ezt követően, augusztus 9-12 között az esztergomi várban tartották. Innen hajóval Budára, majd Konstantinápolyba vitték, ahol tizenegy évig raboskodott a Héttoronyban. Német nyelvű naplója egyike a korszak legbecsebb történeti forrásainak.⁴⁶ Az esztergomi várban töltött rabsága

⁴⁵ Janus Pannonius versei (szerk. Kardos Tibor). Budapest 1972. 304. 1. 31. j.

⁴⁶ Auer János Ferdinánd Naplója 1664. Közzéteszi Lukinich Imre. Budapest 1923.

alatt, a kegyetlen kínlódások ellenére is olyan építészeti részleteket figyelt meg, s írt le naplójában, amelyek ismeretével számos, s még-hozzá igen fontos vonatkozásban erősíthetjük, illetve gazdagíthatjuk a királyi, majd érseki palota elpusztult részeinek képzeleti rekonstrukcióját. A rabokat a felvonóhidas kapun át vitték a várba, majd: "Von dar so man aufwärts in der Gassen, so gantz mit Quattersteinen gepflastert, gehet, ein auf beenden Seitten hohe Häusser, hernah ein zimliche schöner gepflasterter Platz, auf welchem etlich gross Stück, so gegen der Gassen herunter gerichtet sein, stehen. Von dannen gerad hinauff kommet man in die Oberburg, welche schier viereckicht, zu welcher man durch *ein schönes hohes rott Marmor-steinernes Thor* eingehet, inwendig hat es auf 3 Seitten 4 garn hohe Zimmer, mit hohen engen Fenstern von ausgehauenen Quattersteinen, der vorder Theil aber gegen die Thonau, allwo der diesem dem Anzeygen nach *ein schöner Saal, oder Gebeu* mag sein gewesen, ist mehrers als halb niedergerissen, und darauf Stük gegen der Tonau und der Parkaner Feld zu gepflantzet; auch hat es *einen Saall zu ebner Erdt*, welcher inwendig von Brettern getaffelt, und oben am Boden gemalhen, anietzo aber gantz unsauber von allerley Unflat ist; nebens selbigen an ist das Gewölb, oder alte Schmitten, in welche sie uns, wie vorhero gemeldet worden, zuerst gelegt haben."⁴⁷

Az idézett szövegben említett, kváderkövekkel kirakott utca a felfelé haladó kapuszoros, amely a belső – második – kapu után Auer János Ferdinánd szemében térnek tűnt fel. Hogy a várba felvezető kapuszoros két oldalán, de különösen az északi részen magas épületek emelkedtek, azt a régi metszetek is megmutatják. Rendkívül becses számunkra Auer leírásának az a részlete, amelyben a Fellegvárról, tehát a királyi, majd érseki palotatómbról megállapítja, hogy az csaknem négyszögű volt. Ez a megfigyelés kétségtelenné teszi, hogy a palotaépületek és -falak mind a négy oldalról körülzárták a palotaudvart. Ehhez azonban hozzá kell tennünk, hogy a keleti oldal épületeinek egy része nem az Árpád-korban, hanem jóval később, feltehetően éppen Vitéz János, illetőleg Estei Hyppolit idejében keletkeztek. Azt is meg kell jegyeznünk,

⁴⁷ Auer: i. m. 114.

hogy a palotaudvarba nyíló vörösmárvány kaputól északra eső szakaszt az északi oldalt záró ún. "kis román palotáig" csak magas fal alkotta.⁴⁸

Nem feladatunk ez alkalommal, hogy Auer János Ferdinánd idézett leírását s naplójának egyéb utalásait a várpalota építészeti részleteinek és művészi kiképzésének a szempontjából elemezzük és értékeljük, mégis célszerűnek tűnik, hogy egy-két ponton rámutassunk azokra a megfigyeléseinkre, amelyek a Bonfini-től s más szerzőktől nyert ismereteinket, legalábbis a Vitéz János palotájára vonatkozóan kiegészítik. A Bonfini leírásában szereplő, "triclinium"-nak nevezett dísztermet Auer ugyanúgy "ein schöner Saal"-nak nevezi, mint ahogyan azt Meyerpeck is megjelöli az Esztergomot 1595. évi állapotában ábrázoló metszetén.⁴⁹ Új és rendkívül fontos adat számunkra Auer leírásában az a részlet, amely a másik, földszinti, faburkolatú és festett mennyezetű teremre vonatkozik. Ez a terem pontosan az emeleti díszterem alatt volt, ami kitűnik Auernak abból a megjegyzéséből is, hogy mellette volt "az előzőekben már említett boltozatos helyiség", amelyben megérkezésük után elhelyezték őket. Ez a helyiség jelenleg is áll, benne a rabok odakötözésére szolgáló török kori vaskarikákkal. Bonfini leírása szerint Vitéz palotájának a triclinium elé vörösmárványból "cum duplici podio" épített "ambulacrum"-a, tehát loggiája mögött az emeleten és a földszinten egyaránt hatalmas, díszes terem húzódott.

A bemutatott részletek olyan hatalmas építészeti és művészeti alkotás körvonalait s egyes belső vonásait tárják elénk, amely méltó volt arra, hogy Janust valóban "monumentális epigrammá"-jának a megírására ihlesse. Hogy az Auer János Ferdinánd által jellemzett "szép, magas, vörösmárvány kapu", tehát a legbelső kaputorony a XV. század alkotása, az kétségtelen, és bizonyosra vehetjük, hogy az is Vitéz János alkotásai közé tartozott. E feltételezés alapján tehát igen valószínűnek tűnik, hogy Janus Pannonius epigrammája a palota eme új kapuján elhelyezett márványtáblát ékesítette.

⁴⁸ Nagy Zoltán: Az Esztergomi Vármúzeum kialakításának programja. Múzeumi Közlemények 3 (1970) 72-133. – Vö. Krey térképe. I. 42. j.

⁴⁹ Wolfgang Meyerpeck: Emléklap – cím nélkül – Esztergom 1595. felszabadításáról. Pragae 1596. (Részletesen ismerteti Lepold: i. m. 52. sz. 26-27. 1.)

*

Művészettörténeti szempontból is ugyancsak igen becses számkra Janus Pannonius *De tectis per Io. Archiepiscopum Strigoniensem instauratis* c. epigrammája (Epigr. I. 359):

In cathedra Petri, Paulo residente secundo,
Tertius imperium dum Fridericus habet,
Haec instauravit Ioannes tecta Sacerdos,
Funditus obroerat quae prius ignis edax,
Pro quibus officiis aeternum vivat Olympo,
Sed postquam in terris vixerit ille diu.

Az epigramma mind címében, mind pedig harmadik sorában egyértelműen tető, fedél (tectis, tecta) helyreállításáról (instauratis, instauravit) emlékezik meg. A műfordítások, nyilvánvalóan a történeti tények ismeretének vagy mérlegelésének a hiányában, a "ház újjáépítése"-nek (Geréb László), sőt éppenséggel a "házsorok" (Kurcz Ágnes) helyreállításának, újjáépítésének értelmezik a "tectis", illetve "tectae" szavakat. Bár ezek a fordítók által alkalmazott tágabb értelmezést (ház, lakóhely) is megengedik,⁵⁰ mégis ebben az esetben erre nincsen szükség. Közelebb jutunk a probléma tisztázásához, ha figyelembe vesszük az epigramma negyedik sorának magyarázatát, amely szerint az említett épület korábban "pusztító tűzvész" áldozata volt. Nagy rombolást végzett a várban az az ostrom is, amelyet Ulászló indított Esztergom ellen, miután Széchy Dénes érsek a gyermek V. Lászlót megkoronázta, s trónjának megtartását támogatta. A várat Széchy Ferenc várkapitány megvédte ugyan, de az ellenséges ágyúk lövedékei a Szent Tamás-hegyről erősen megrongálták a vári épületeket, közöttük elsősorban a székesegyházat. Széchy Dénes érsek nagy erővel látott hozzá a székesegyház újjáépítéséhez. Hogy az ehhez szükséges anyagiakat előteremtse, 1449-ben országos zsinatot hívott össze Esztergomba, ami lehetővé tette a Szent Adalbert-katedrális

⁵⁰ Geréb László: A Duna mellől. 82: "Vitéz János építkezéséről." Kurcz Ágnes fordítása: Janus Pannonius munkái latinul és magyarul (szerk. V. Kovács Sándor). Budapest 1972. 209: Az épületekről, melyeket János esztergomi érsek állíttatott helyre.

nagy szabású, késő középkori megújítását, s nem kis mértékben bővítését és átalakítását is. Ezek az építkezések hosszú éveken át folytak, s mint tudjuk, a tetőzet márt nem készült el halála előtt.⁵¹ Ezt a feladatot utóda, Vitéz János végezte el, amiről Bonfini közlése is igen tanulságos tájékoztatást ad: "Divi Alberti basilicam vitriaria tegula, ne igni foret obnoxia, textit tectumque fastigiatum ad imbres nivesque reiciendas fecit."⁵² Bonfini igen pontos leírása több szempontból is jelentős építészettörténeti adalék. Hiteles közlés ez egyrészt arról, hogy Vitéz fejezte be a székesegyház újjáépítését, nevezetesen ő építtette annak egészen új tetőzetét. Igen lényeges ebben a közlésben az is, hogy a tetőzetet az eső és hó ártalmait ellen magasra emeltette. Nem kétséges, hogy ez a tetőszerkezet szokatlan magasságával is magára vonta a figyelmet, s bizonyos, hogy ezt a gyakorlatot Vitéz János Erdélyben ismerte meg, s onnan, közelebbről Nagyváradról s még inkább Vajdahunyadról hozta magával. Más helyen részletesebben rámutathatunk arra, hogy nemcsak a tetőépítés módját, de valójában építőmestereinek s Esztergomban foglalkoztatott művészeinek egy részét is Vajdahunyadról hozta át Esztergomba.⁵³ Hasonlóképpen fontos a "vitriaria tegula"-ra vonatkozó leírása is Bonfininek. Ez az első hiteles forrás arra vonatkozóan, hogy tetőzet fedésére hazánkban mázas cserepet alkalmaztak. A vajdahunyadi és váradi ásatások során a múlt század második felében nagy mennyiségű olyan zöld és sárga mázas cserepet találtak, amelyeket kétségtelenül tetőfedésre készítettek és alkalmaztak. Nyilvánvaló, hogy Vitéz e vonatkozásban is az ottani gyakorlatot követte, sőt bizonyos, hogy az ebben a technikában járatos fazekas mestereket is onnan hozta magával új székhelyére. Ez pedig lényeges tényező a XV. század második felében oly rendkívül gazdagon kifejlődött esztergomi kerámiaművesség alapvetése s kialakulása szempontjából. Kétségtelen dolog, hogy Vitéz János idejében Esztergomban már igen komoly, színes és mázas kerámia

⁵¹ Vö. a 32. jegyzetünkben közölt fontosabb irodalommal, főképpen Lepold Antal: Az esztergomi vár története. Széchy Dénes építkezéseiről részletesen számol be Thuróczi: Magyar Krónika. Bp. 1957. XXXIII. fejezet.

⁵² Bonfini: i. m. i. h.

⁵³ Nagy Zoltán: Tudomány és művészet Vitéz János humanista udvarában. Kézirat.

előállítására alkalmas fazekasműhely működött. A műhely nemcsak építészeti kerámiát, tetőcserepet és padlóteglat állított elő, hanem magasabb művészi igényeket is kielégítő, figurális díszítésű tárgyakat is.⁵⁴

A bazilika újjáépítésének a befejezése tehát nem merült ki egyszerűen a tetőzet befedésében. A tetőzetet egészében, ácsszerkezetében és pompás, művészi külsejében is Vitéz építtette, s ezzel az itt – miként arra Bonfini jellemzéséből is következtethetünk – még szokatlan módozattal és színes mázas cserépfedéssel újszerűt alkotott. Olyan valóban jelentős, s minden bizonnyal monumentális és színességében pompás tetőépítkezés volt ez, amely méltán vonta magára a kortársak s köztük elsősorban Janus Pannonius figyelmét. Janus Pannoniust feltehetően nem annyira a templom újjáépítésének a befejezése, hanem inkább annak újszerű szépsége ihlette meg.

*

Janus Pannonius eddig ismert költeményeit, amelyekben Vitéz Jánost, gazdag könyvtárát és művészeti alkotásait magasztalja, szinte megrázó módon szárnyalja felül az újonnan felfedezett Sevillai-kódexben fennmaradt, s csak a közelmúltban közzétett *...ad Henricum poetam Germanum 1470 c. ódája*.⁵⁵ Az ismeretlen, ifjú német költőt arra buzdítja Janus, hogy ha Vitéz Jánost akarja dicsőíteni, ne hívja segítségül "Apollót és a Múzsák szent karát", miként ez szokás, hanem

Cocco rubenti tu modo summa sacrum
Prescribe nomen pagina

⁵⁴ Möller István: A vajdahunyadi vár építési korszakai. Budapest 1913; Pál Voit: I codici modensi di Ippolito d'Este. Acta Historiae Artium, Budapest 1958; uő.: Magyar kerámiatörténeti tanulmányok, I. Kaza György, Estei Hyppolit esztergomi kályhása. Művészettörténeti Értesítő 1954. 113-22. — Az esztergomi feltárások XV. századi kerámiaművészeti és egyéb iparművészeti anyaga, néhány kiemelt darab bemutatásától eltekintve, egészében még feldolgozatlan. Különösen a kerámiaművészeti emlékenyag érdemel nagy figyelmet. A további kutatások feladata annak a megállapítása, hogy ennek az emlékenyagnak mely része származik Vitéz János korából.

⁵⁵ Horváth János: Janus Pannonius ismeretlen versei a Sevillai-kódexben. ItK 1974. 594-627. Az idézett versrészlet a 610. lapon. Jelenits István fordítása a 618. lapon.

s akkor majd nemcsak a Múzsá-had és Apollo, hanem maga az eget kormányzó Juppiter is lantjának pengetéséhez kezd. Ez így természetes, mert hiszen ki lehetne méltóbb erre a dicsőségre,

Quantam irreprentis noster emeruit parens
Mentis beate dotibus;
Fabis, Metellis, Quinctiis, Catonibus,
Curiis, Camillis sanctor —
Melioris illos seculi sinceritas
Virtute fecit preditos —
Iste, iste maior, labe quem nulla inquinat
Nec ultimi fax temporis,
Sed sic nitescit improbos inter probus,
Spinas ut inter lilium,
Quare superbas parce mirari domos,
Sacer colit quas pontifex!

Ez a csodálatos, fenséges otthon nyilvánvalóan nem más, mint az a palota, amelyet Vitéz János, a "sacer...pontifex" alkotott. És mégis: arra hívja fel itten Janus az ifjú poétát, hogy ne ezt a nagyszerű otthont dicsőítse, mert annak alkotója méltó arra is, hogy még sokkal pompásabb otthona legyen a "csillagos nagy ég", az "ether igneus".

A költemény következő soraiban — mintha Galeotto emlékérmének Boethius-idézetét, a "Superata tellus sidera donat",⁵⁶ bár még középkori, de mindenképpen humanista eszméjét öntené a maga költői szavaiba — Janus is azt vallja, nyilván önmagára értve is, hogy

...a csillagos nagy ég
.....
...Tejútján örvend, ki a földi gond
Béklyóit levetette már.⁵⁷

⁵⁶ G. F. Hill: A Corpus of Italian Medals. London 1930. I. No. 1131. — Meller Péter: Mercurius és Hercules találkozása Galeotto emlékérmén. Antik Tanulmányok — Studia Antiqua 2 (Budapest 1955) 176. (Separatum); Zoltán Nagy: Ricerche cosmologiche nella corte umanistica di Giovanni Vitéz. Rapporti veneto-ungheresi nell'epoca del Rinascimento. Budapest 1975. 87.

⁵⁷ Jelenits István fordítása.

A *De tectis...* c. epigramma utolsó sorához – "ámde csak aztán, hogy földön is élt eleget"⁵⁸ hasonlóan, ezt az ódáját is ugyanezzel a féltő-szerető óhajával zárja:

Diu tamen tu, si sapis tellus, tene,
Sortita quod vix es decus;
Tot pictus astris nec tibi invidet polus
Sidus (quod semper) unicum!

⁵⁸ Kurcz Ágnes fordítása.

Balladás jelenség Szervátiusz Jenő műveiben*

„A' nemzeti Hagyomány pedig sok tekintetben megbecsülhetetlen kincs... Úgy vélem, hogy a' való nemzeti poezis' eredeti szikráját a' köznépi dalokban kell nyomozni; szükség tehát, hogy pórdalainkra illy célzattal vessünk tekintetet.”

KÖLCSEY FERENC

Művészi fejlődésének éppen hogy kibontakozott, de már akkor is igen sajátos gondolat- és formavilágú korszakában, első ízben 1937-ben láthattuk Budapesten a fiatal kolozsvári szobrász műveit. A *Tamás Galériában* bemutatott egyéni kiállítás, s a *Barabás Miklós Céh* csoportkiállítását követően újabb és újabb szobrai tűntek fel az erdélyi magyar művészek alkotásaiból a *Nemzeti Szalonban* 1938–39-ben, majd pedig 1941-ben rendezett tárlatokon.

A kritika nagy elismeréssel fogadta bemutatkozását. A *Barabás Miklós Céh* kiállításának ismertetésében *Lyka Károly* már hangsúlyozottan mutatott rá arra, hogy „Különálló jelenség Szervátiusz Jenő... munkáiból komoly és gazdag lélek szól hozzánk, az erdélyi hegyvilág és fávilág nehéz sorsosai, az élet barázdáival...” A *Nemzeti Szalonban* rendezett erdélyi magyar csoportkiállítás öt szobrászának műveiről szóló méltatásában *Lyka Károly* ismételt felfigyelt Szervátiusz alkotásainak sajátos jellegére: „...messze kimagaslik közülük Szervátiusz gazdag sorozata, amelyet a legeredetibbnek, legerdélyibbnek tartunk...”¹

Ezekben az években megjelent írásaimban magam is úgy vélttem, hogy Szervátiusz Jenő „...szobraival, fába faragott különös

* «Művészet», XIX. évfolyam 8. szám, 1978. augusztus 16–23. o.

¹ *Nemzeti hagyományok*, 1826, Kölcsey Ferencről. Gyomán, Kner Izidor betűivel, 1941. 28. és 42. o.

látomásaival magára vonta a csodálkozás és elismerés tekintetét... félelmetes erővel merednek elének nyersen faragott... szobrai.. majd pedig: "...Erős oldala Szervátiusznak a székely balladák szimbolikus erejű világának a megérezése". Végül is arra a meggyőződésre jutottam, hogy "A modern magyar faszobrászat legnagyobb erejű, legegységibb formavilágú, s egyben a leganyagszerűbb képviselője Szervátiusz Jenő. Művei csaknem kivétel nélkül szimbolikus-kollektív tartalmú alkotások... Szervátiusz Jenő a székely balladák modern költője. De költeményeit szobrokká mintázza és faragja".²

Az említett budapesti tárlatokon azonban még nem szerepeltek olyan művek, amelyeknek mondanivalóit közvetlenül népballadák szolgáltatták volna. Ezért érezhettem és mondhattam abban az időben magam is csak annyit, hogy Szervátiusz "a székely balladák költője".

Költő, balladák költője? - aki "költeményeit" nem írja és dalolja, hanem faragja vagy belevési a maga nemes anyagába, a gondosan megválasztott fatörzsekbe, ágakba, tuskókba, rönkökbe vagy gyökerekbe, olykor-olykor pedig trachitba, gránitba, márványba.

Kézenfekvőnek tűnt, hogy művészi megnyilatkozása abból a világból, abból a hagyományközegekből fakadt, amelybe ő maga is beleszületett, amelyben felnőtt, s amelyben emberré és alkotóvá nőtt. Ez a világ Erdély. Kezdetben Kolozsvár, ahol a mesterséget megtanulta, majd pedig - rövid párizsi intermezzo után, ahol szakmai tudását gazdagította s bepillantott egész Európába - az egész Erdély, a radnai havasoktól a Hargitáig s onnan Nagybányáig és a máramarosi tájakig.

Mesterség és művészet a középkorban egyet jelentett. A reneszánsz igyekezett szétválasztani ezt a szoros egységet, de az eredmény lényegében alig több társadalmi elkülönítésnél. A legnagyobb művészek is azért lettek nagy művészek, mert egyben kitűnő, technikailag jól felkészült mesterek is voltak.

Ne beszéljünk most középkori lapidáinkról, avagy várakat s palotákat építő ácsmestereinkről, csak emlékezzünk arra, hogy a későbbi évszázadok ránk maradt művészi hagyatékának nem

² Lyka Károly: *Erdélyi művészek kiállítása Budapesten*. Pesti Hírlap, 1937. május 2., 6. o. - Uő.: *Erdélyi művészek a Nemzeti Szalonban*. Pesti Hírlap, 1939. január 3., 5. o.

kis, de éppenséggel nagyon is jelentős részét készítették főúri kastélyokban és kis falusi templomokban egyaránt működő ács- és asztalosmesterek. Nagyművészet - népművészet aligha szétválasztható kategóriák festett famennyezeteink gazdag tárházában.

Szervátiusz Jenő is ilyen iskolát járt: kerék- és kocsigyártó, majd asztalosinasként-segédként még a kovács- és bútorfestőmesterséget is megtanulhatta. Huszonegy éves korában, amikor már mesternek tarthatta magát, könyvreprodukcióról másolva, domborműben megfaragta *Judith és Holofernész* jelenetét. Ennek hatására a kolozsvári Iparos Székház vezetősége ösztöndíjat adott részére, hogy magát a bútorfaragásban tovább képezhesse. És ekkor Szervátiusz Párizsba ment.

Párizsban 1925 őszétől 1927 tavaszáig bútörüzemekben dolgozik, szabad idejében a múzeumokat járja, nézegeti a műemlékeket, esténként pedig iparművészeti tanfolyamra jár. A régi és modern európai művészet hagyományai, a görög szobroktól a középkor kőfaragásain keresztül *Rodin*, *Bourdelle* és *Brancusi* alkotásáig, oly mélyen beépültek Szervátiusz értelmi és érzéki világába, hogy művészi kialakulásának első korszakában sem könnyű hatásukat kielemezni.

Az erdélyi hagyományok egyik legjellemzőbb vonása s egyik legerősebb megtartó pillére a balladás emberi magatartás. Nemcsak népi műveltségében, hanem magas kultúrájában, szépirodalmában s számos képzőművészeti alkotásában is tükröződik. Csupán a közelmúltba visszapillantva, megjelenik előttünk *Gyárfás Jenő* a *Tetemrehívással*. Ez a kép ugyan Arany János balladájának a hatására jött létre, de azt Gyárfás a maga sajátosan festői eszközeivel önálló alkotássá komponálja. És mennyi a balladás elem *Székely Bertalan* műveiben is! A legújabb időköt tekintve pedig gondoljunk *Buday György* balladaillusztrációira s *Gy. Szabó Béla* Kopjafák-metszeteire vagy a *Liber Miserorum* kötetének egyik-másik – minden balladai ismérvet kielégítő – kompozíciójára.

A ballada a népköltészetnek nemcsak hazánkban, de szinte egész Európában egyik legjelentősebb, több évszázadon át kialakult műfaja. A magyar esztétikai szakirodalomban Greguss Ágost műfajmeghatározása: "tragédia dalban elbeszélve" – szinte napjainkig

általános érvényű maradt. Ortutay Gyula a *Székely népballadák* bevezető tanulmányában még úgy látta, hogy "Az egyes balladákra nézve ez a meghatározás túlságosan nehézkes és merev. A ballada műfajának egészére nézve azonban föltétlenül érvényes"³. Arany János viszont már a nagykőrösi *Széptani jegyzetekben* kifejtette, hogy a ballada és a románc, "e két költeményszerűség közt nehéz elválasztó falat húzni". Arany Jánosnak ez az észrevétele a saját balladaköltészetére is érvényes, miként ezt Sötér István is hangsúlyozza.⁴

Vargyas Lajos megfogalmazása szerint a ballada általában egyetlen eseménynek, gyakorta csak egy esemény egyik jelenetének sejtető, siettetett, kihagyásos, drámai hangú és lélektani szemléletű, párbeszédes formában való előadása. Hősei nem mitikus hősök, hanem hús-vér élőlények, akiknek életét, tragédiáját gyakran társadalmi helyzetükből fakadó körülmények határozzák meg. A ballada – szereplőinek egyéni vonásai ellenére is – mindenkor stilizált, tipikus valóság.⁵ E röviden összefoglalt műfajjellemzésből következik az is, hogy a ballada eseménye sokszor csak homályosan érthető, s hogy előadásmódjának velejárója a szaggatottság, darabosság.

Az eseményt, amit a népballada vagy akár a műballada is szavakkal s énekelt dallammal, esetleg tánccal kísérve előad, a festmény s még inkább a dombormű és körszobor csak a maga elvontabb eszközeivel, plasztikai formáinak zaklatott, dinamikus mozgásával, egymáshoz való viszonyának sajátos arányaival, fény-árnyék ellentéteivel és kolorizmusával, a színek viszonyával fejezheti ki.

A székely és magyar parasztok, a román pásztorok, a hargitai erdőlők, fával, vadakkal, viharokkal küszködő emberek, a csíki és moldvai csángók, a nagybányai bányászok, avagy a máramarosi ruszinok élete - a keményen, keservesen dolgozó, elnyomottságában, nélkülözéseiben, szenvedéseiben is sokszor oly derűs és

³ Nagy Zoltán: *Az erdélyi magyar művészet kisebbségi élete*. Szépművészet, 1940. október, 15-18. o. - Uő.: *A Műbarát V. Kiállítása*. Szépművészet, 1941. április. 105. o. - Uő. *Új magyar művészet*. Budapest, 1941. 135-136. o.

⁴ Greguss Ágost: *A balladáról és egyéb tanulmányok*. Budapest, 1886. - Ortutay Gyula: *Székely népballadák*. Fametszetekkel díszítette Buday György. Budapest, é. n. (1935). Bevezető tanulmány.

⁵ *Arany János balladái*. Borsos Miklós rajzaival. Az Előszó Sötér István munkája. Budapest, 1974.

vidám, daloló-táncoló, mesélő és balladamondó, olykor-olykor drámai erővel kirobbanó, avagy éppenséggel tragikus eseményekbe zuhanó, de sohasem megtörhető nép élete, ősi hagyományvilága magában hordozta magát a balladát.

A magyar népköltészet s általában a néphagyományok gyűjtése és feldolgozása Petrás Ince, Kriza János és Gyulai Pál óta Erdélyben tekinthet vissza a leggazdagabb, évszázados múltra. A népköltészet és a népművészet világa az erdélyi városi társadalmi rétegekbe is mélyen befonódott. Ebben rendkívüli érdemeket szerzett Orbán Balázs is.⁶ A népköltészet, a néphagyományok világa az a tiszta forrás, amely Bartók Béla és Kodály Zoltán céltudatos munkássága és halhatatlan alkotása révén hömpölygő folyammmá szélesedett. Ismeretes, hogy az 1920-30-as években Kodály és Bartók népdalfeldolgozásai, zeneművei, kórusai mily nagy hatást gyakoroltak főképpen Kolozsvár, de a többi erdélyi városok szellemi életére is. A művészeti élet és alkotás síkjain pedig utalnunk kell mindenekelőtt Kós Károly, Nagy Imre és Tamási Áron utakat mutató alkotásainak szerteágazó hatására.

Szervátiusz Jenő indulása és későbbi kibontakozásának megalapozása szempontjából megfogja figyelmünket négy 1932-ben készült műve. A *Tánc* szelíd mozgású alakja és *Tibike képmása* kissé reneszánsz ízű, klasszicizáló s meglehetősen modern, franciás zamatú szobrok. Kifinomult, sima felületkezelés tanúskodik az ifjú mester fejlett technikai felkészültségéről. Klasszicizáló egyszerűség jellemzi az 1936-ban ugyancsak fába csiszolt *Bánat* szobrát. A *Szobrászcsalád* háromalakos kompozíciója viszont Szervátiusz fafaragó tudásának másik, kissé nyersebb, vibráló fény-árnyékú, naturalisztikusabb oldaláról tanúskodik. A szoborcsoport sajátos érzésritmusban fogant: a szobrász álló alakja jobb kezével felesége haját érinti, s elgondolkodva tekint feléje. Az ülő asszony is komoly, elmerengő, mintha aggódó félelelemmel gondolna lábainál ücsörgő gyermekükre. A kompozícióban kiegyensúlyozott tömeg- és vonalritmus érvényesül, harmonikusan kiegyensúlyozott pozitív és negatív háromszögekből összefogva.

⁶ Vargyas Lajos: *A magyar népballada és Európa*. I-II. Budapest, 1976.

Különösebb hangsúllyal kelti fel figyelmünket az *Elindultam szép hazámbul* című szobra. Ez a névadás nyilvánvalóan azt jelenti, hogy a mű témájában az ismert székely népdalhoz kapcsolódik, ahhoz a népdalhoz, amely Bartók feldolgozásában mélyen szívünkbe véste magát. De úgy vélhetjük, hogy ez a mű jelképesen azt az utat is jelzi, amelyen a művész járni, haladni akar.⁷

Formai, stílusbeli fejlődését néhány, a következő években készült faszobrán követhetjük végig. Rendkívül vékony, magasba nyúló *Leányaktját* egy sudár alakú fatörzsbe szorította. Fejéről kétoldalt simán, hullámok nélkül leereszkedő haja és a fatörzs két, egyenesen meghagyott oldalvonala zárt keretbe foglalja az egyébként igen mozgalmasan, bár sematizáltan tagolt, csiszoltan sima felületkezelésű leánykatestet. Mintha ugyanez a leányfigura jelenne meg, de immár csak félalakban a *Bűnös szerelem* című szobrán. Túlzottan hosszúkásra nyújtott, szinte érzelem nélküli, magába zárkózó arcában valami egészen távoli misztikum rejlik. Csőszzerűen leegyszerűsített, erősen megnyújtott nyak, kicsiny féldobszerű mellkas. A kidomborodó mellék alatt a fatörzs posztamensnek meghagyott aljából kivágott, a szobor többi részénél naturalisztikusabban kezelt, sóvárgó férfifej. Az adott fába belezárt kompozíció finoman csiszolt felületű. Stilizáltságában, szükséztűségében, misztikus sejtelmességében balladaszerűség érezhető. Formai megjelenésében a népi s bútorigari hagyomány mellett, miként előbb említett *Leányaktjában* is, feltehetően egyik-másik Párizsban látott s minden bizonnyal afrikai plasztika élményének visszhangja szólal meg. Mondanivalójában első kísérletének, a *Judith és Holoferné* másolatnak az emléke mellett a *Tiltott szerelem* és a *Megegett leány* népballadáinak körplasztikában való tömör megfogalmazását kell felismernünk.⁸

E két szobráról vezet fejlődésének útja a következő években faragott *Madonna*-szobraihoz, *Anyaság*-kompozícióihoz, valamint

⁷ Kallós Zoltán: *Balladák könyve*. Bukarest, 1971. Szabó T. Attila előszava. - Orbán Balázs: *A Székelyföld leírása*.

⁸ Lakatos István: *Kodály művészetének útja Erdélyben*. Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára. Budapest, 1943. 141-153. o. - Benkő András: *Bartók Béla kolozsvári hangversenyei*. Korunk, 1965. 1735-1738. o.

e korszakának kiemelkedően legjelentősebb alkotása, az *Élet* keletkezéséhez. Ez az 1935-ben faragott mű olyan mélyen emberi, mondhatnók, létfilozófiai kérdéseket állít eléünk, s hozzá oly rendkívülien egyszerű, tömörre zárt kompozícióban, hogy annak mélységeibe csak külön tanulmányban lehetne bepillantani.

A test és lélek szépsége, vonzalmak, érzelmek és gondolatok tisztasága árad, hol borongósan, hol felcsillanva e korszakának számos alkotásából. E műveinek jelentősebb hányadát a kiegyensúlyozott élet vágya és reménye szülte. Reménysége azonban múlandó volt: "a családi élet felbomlása felkészületlenül éri, és váratlanul mély sebet ejt" - írja kitűnő monográfiájában *Banner Zoltán*.⁹

Erdély egyes vidékeit már korábban is megismerte: 1928 nyarán ösztöndíjas hónapokat tölt Nagybányán, ahol 1934-ben is megfordult. Kiállításokon mutatkozott be Désen, Temesvárt, Nagybányán és Szatmáron. Erdély népeinek igazi közelségébe azonban csak ezután, hosszú éveken át tartó küzdelmes vándorútján került. Óradnán faragja a *Román paraszt szobrát* 1937-ben. Még ugyanebben az esztendőben vési tiszafába, de már Gyergyószentmiklóson *Őnarcképet*, Nagybányán pedig a *Bányarémet*. A következő években készült művei közül meg kell néznünk a *Ruszin parasztok* - idős férfi és asszony - szobrait. Gondolkodóba ejt két korábbi, 1938-as *Őnarcképe*. Az 1938-1939-ben készült művei, mint a *Máramarosi szőnyegárus*, a *Csikmenasági hősi emlékmű*, a *Rőzsehordó asszony* több változata sorából mindenek fölött *Emre bá'* szobra mond el legtöbbet Szervátiusz Jenő lelkivilágáról.

„Az én vezéreszmém... a népek testvérréválásának eszméje ...ezért nem vonom ki magam semmiféle hatás alól, eredjen az szlovák, román, arab vagy bármiféle forrásból. Csak tiszta, friss és egészséges legyen az a forrás!” Másik írásában pedig arra mutat rá Bartók Béla, hogy „...a parasztokban ádag gyűlöletnek más népek iránt nyoma sincs és sohasem volt. Békésen élnek egymás mellett.”¹⁰ Szervátiusz

⁹ Banner Zoltán: *Szervátiusz Jenő*. Bukarest, 1976. (A Szervátiusz Jenő életére és műveire vonatkozó adatokat, a művésztől közvetlenül kapott információkon túl, elsősorban Banner monográfiájából merítettem.)

¹⁰ Bartók Béla idézett sorai: *Koczogh Akos: Szervátiusz Jenő Cantata profanája* c. tanulmányának mottójából - Művészet, 1966. november, 20. o. - továbbá: *Bartók Béla válogatott*

Jenő pedig szobraiban tesz erről tanúságot. Emberi megértést, jóságot keresett, szeretetre vágyott, s miként ezt a Román paraszthalakja, az öreg ruszin pár két különálló figurája vagy a *Máramarosi szőnyegárus* monumentális szobra kifejezésre juttatja, azt az egyszerű nép közt meg is találta. Maga is mély emberi együttérzéssel visszhangozza a parasztok baját-gondját, elesettségét, avagy méltóságteljes emberi tartását és tekintetét.

A vándorlás, a hegyek-erdők friss levegője, a folyók-patakok csobogása és az emberek jósága enyhítette az ő fájdalmát is, de kitörölni már csak azért sem töröhlhette, mert azok az emberek, akikkel bármerre találkozott, maguk is sok szomorúságot viseltek. Egyből leolvasható ez arról az *Önarcképről*, amely Gyergyószentmiklóson készült s amelyben oly szomorúan tekint önmaga elé. A kemény tiszafába vágott lüktető formákat, a szaggatottan szeletelt haj- és arctömböket biztos és határozott vésők vonta barázdahullámok foglalják drámai feszültségű egységbe. Másik (Nagybányán készült) *Önarcképe* már csak valami megnyugvásféle bánatot sugároz. Az ugyanebben az esztendőben és ugyancsak tiszafába faragott, 1938-39-ben a Nemzeti Szalon kiállításán általános feltűnést keltett *Önarcképe* keserűségét megkeményedett öntudattá fokozza. Olyan darabos ez a fej, mintha nem is vésővel, hanem valamiféle ácsszerszámmal faragta volna. Ajkainak kemény kiemelkedése, kissé jobbra elbillentett fejtartása, szemöldökének ellentétes mozgása olyan eltökéltségről tanúskodik, amilyenhez fogható elszánt lelketű emberekkel a székely népballadákban találkozunk. Ez az *Önarckép* szűkszavú, meg nem változtatható akaratával, szaggatott formaképzésével a képzőművészeti "műballada" műfaji rangjára emelkedik.

Tamás Menyhért, a költő is hasonlóképpen érzi és szólaltatja meg a Szervátiusz Jenő önarcképeiben sajgó fájdalmat és a kíméletlen sorsba való bele nem törődést.¹¹

*Kéreg hántódik lombozódni csöndre.
Holt-rönk vetődik öltözködni göcsbe.*

íráσαι. Összegyűjtötte Szöllősy András. Budapest, 1956. 174-175. o.

¹¹ Tamás Menyhért: *Önarckép*. Forrás, VII. évf. 1975. szeptember, 28. o.

*Gyökér hántódik kibontani arcom.
Alkatlan éjbe, hét kínba falazzon.*

A bányarémmel vagy bányaszellemmel a német eredetű hiedelemmonda szerint általában jóságos, a bányászokat segítő, rendszerint törpe alakjában elképzelt lény.¹² Szervátiusz Jenő *Bányaréme* nem ilyen jószellem, hanem egy megkeményedett arcú, felfokozottan expresszív, torzító vonásokban szabdaltságot, idősebb férfi feje. Átvitt értelemben úgy is értelmezhetnénk, hogy a művész megöregített önarcképe. Valós önarcképeihez hasonlóan balladaképzet, olyan szellemi és formai megfogalmazásban, amilyenekkel későbbi művein, így a *Nagy hegyi tolvaj* ábrázolásaiban találkozunk. Ennek a korai remekműnek legnagyobb mélységű kifejlődését a *Csodálatos mandarin* mindenre elszánt arcában találjuk meg.

Nagybányai éveiben az ifjabb nemzedékek már elfordultak a posztimpresszionista hagyományoktól, s az expresszionizmus és a realizmus útjain haladva nagyobb megértéssel foglalkoztak társadalmi, szociális problémákkal, a bányákban, az erdőkben s a mezőkben dolgozó emberek nehéz sorsával.

A ballada képzőművészeti műfaji lehetőségeit, sajátosságait keresve, útmutatóként vizsgálhatjuk Szervátiusz Jenő *Rőzsehordó asszonyokat* ábrázoló szobrait, amelyekhez tanulságos példaként állíthatjuk Gy. Szabó Béla azonos témájú fametszeteit. Az 1968-ban készült *Rőzsehordó asszonyok* szobrai közül a két első azonos egyéni testi-lelki vonásokat mutat. Az első hátán a fadarabok puttányban sorakoznak egymás mellé állítva, míg a másodikon és harmadikon keresztet alkotnak. Az első alak is meggörnyed, feje kissé előre-bukik, kezei lenyúlnak s úgy helyezkednek egymásra. A második már-már összeroskad a nagy teher alatt, karjait álla alá emelve fonja össze. Térdeinek behajlása, lábainak görcsös kapaszkodása mutatja, hogy a nagy teher végletes megerőltetést kíván tőle. A hajlott hátú, hajlott karú asszonyok a terhet önmegadós lelkülettel viselik, amit a második és harmadik szobron a "kereszt" is szimbolizál. A drámai feszültséget nem annyira az arckifejezések, hanem inkább a testrészek adta tömegmozgás s a szélesen, de rendkívül

¹² Magyar Néprajzi Lexikon. Budapest, 1977. I. 214. o. (Bányaszellem)

lendületesen vágott síkok fejezik ki. Egy cselekmény, amely szinte egész életen keresztül nap nap után megismétlődik, egyetlen jelenetben, a formai megjelenítés expresszív és elvont stilizáltságával válik típussá. Mindaz, amiről a szobor beszél, egy-egy alakról lévén szó, csak "monológ" lehet. És hány olyan népballadát ismerünk, amely ugyanígy, monológszerűen adja elő mondanivalóját.

Tóth István *A kövek és fák balladája* című versében szemléletesen érzékelteti a Szervátiusz szobraiban megtestesült balladát.¹³

*Homorú, darabos metszések
szólnak, mint göcsörtös,
egyszerű szavak.
A történet itt
gyakran nehezek,
mely visszabillent
a valóba
a jellemek természetét.
A mozdulatok törésig
tömör balladák.*

E versének egyik főszereplője Emré bá':

*„Emré bát” mesélik,
kinek tréfás kezéből
az öröm elszaladt.*

A népballadákban gyakran komikus, tréfás helyzetekből fakad a dráma. A dráma, ami a ballada "hősében", annak egész életében, sorsában, társadalmi helyzetében, szegénységében, testi vagy lelki nyomorúságában már amúgy is benne él. Csak egy szikra, egy pillanatnyi esemény kell hozzá, hogy felsírjon-nevessen.

Emré bá' szobrának nincs népköltészeti előzménye, a művész által látott-hallott s magában átélt eseményből született. A művész maga ragadta meg a történetnek azt a momentumát, amely háromdimenziós valóságba formálódva jellemez egy esetlen-elesett embert, egy embert, aki nemcsak Erdélyben, hanem a világnak bármely táján élénkünk bukkanhat. A tréfából kapott báránykát csak pár pillanattig

¹³ Tóth István: *A kövek és fák balladája*. Fáklya. XII. évf. 1962. december 15. 297. o.

melengethette karjaiban, addig a néhány percre, amíg a tréfacsináló legények jól elmulatoztak a szegény öreg groteszk medvetáncán. A szobor – miként azt Szervátiusz elbeszélése alapján Banner Zoltán és mások is megírták – egy részletesen elbeszélhető, akár ballada formában is megénekelhető eseményeknek egyetlen mozzanata. A történet, miként az idézett költő is állítja, itt csak nehezék. Ahhoz, hogy a szobor mondanivalóját megértsük, a történet részletesebb ismeretére nincs szükségünk. A szoborba éles vésőkkel belesűrített ember a maga megbillent fejtartásával, barázdált arcának szavakkal le nem írható kifejezésével, a báránykát simogató, robusztus, darabos kezével, térdben kissé megroggyant lábainak nehézkes mozgásával, a szobortest laposan, szélesen, szaggatottan vágott, mondhatni izgalommal nyesett felületeinek, síkjainak zárt tömeggé való összeolvadásával mindent elmond, amit róla tudni óhajtunk. Egyéni, saját életet élő ember volt Emre bá', aki ebben a plasztikusan stilizált szoborballadában típusú, a szenvedve is boldog ember jelképévé magasztosult.

Ez a jelkép, a szegénységében szenvedő vagy az elesettségében egyesek által megcsúfolt, mások által megszánt és felkarolt ember jelképe kezdettől fogva körülvette Szervátiusz Jenőt, beszövedt lelkébe és műveibe, hogy mindenkit jóra, szeretetre intsen – mert hiszen anyjától is azt tanulta, hogy az embereket csak szeretni szabad.

Emre bá'-t pedig különösen szívébe zárta. Számos egyéb alakjában és jelenetében lépnek színre a hasonló arcvonások, görnyedt hátak, roskadó térdek, erőlködő lábak s a kifejezéstárában oly nagyon fontos szerepeket betöltő, hatalmas, csontos kezek. Ezek a típus, a jelkép változatai. De Emre bá' alakja személyesen is visszatér két későbbi kompozíciójában, nevezetesen a *Hegyek-völgyek mögött állók* kör alakú asztallap-domborművében, s a Székelyudvarhelyi Dalegylet százéves ünnepére készült *Balladákon*.

A tárgyalt művek Szervátiusz Jenő művészi fejlődésének első korszakából valók. Ezeknek a szobroknak a kiválogatásával és bemutatásával az volt elsőrendű célunk, hogy megkeressük bennük és rajtuk azokat a tartalmi és formai, szerkezeti sajátságokat és egyéb elemeket, amelyeket a ballada képzőművészeti műfaji ismérveinek tekinthetünk. Ennek a sokrétű problematikának

a megnyugtató kifejezéséhez és tisztázásához további megfigyelések s más – főképpen korabeli – hasonló szándékú vagy célzatú műveknek összehasonlító jellegű elemzése is szükséges. Felvetett kérdésünk megválaszolásához természetesen meg kell ismernünk Szervátiusz Jenőnek a későbbi időben készült olyan alkotásait, amelyekben ballada jelleget láthatunk, s különösképpen azokat, amelyek egyes népballadákhoz kötődnek.

Önálló, a maga élményeihez, látott és átélt eseményekhez kötődő, balladás alkotásai közé sorolhatjuk az *Erdőlő családot*, a *Csángó sirtóasszonyt*, a *Csikmenasági balladát*, a *Végítéletet*, s azt az *Élet fájának* is nevezhető szobrot, mely hatalmas gyökérből és göcsörtös fatörzsből csupán arcával, mellével s a keble alatt megbúvó kisgyermeke fejével kibontakozó, fiatal nőt ábrázol. A *Bűnös szerelemtől* induló aktokon és félaktokon, *Anyaság*-, *Család*- és *Madonna*-szobrokon, illetve domborműveken és főképpen az *Élet fejlődésén* keresztül ível és érkezik ehhez a szimbolikus jelentésű remekműhöz Szervátiusz Jenő művészi alkotásának egyik szép vonulata. Ez az útvonal is nem egy balladás jelenséget rejt magában, de legfőbb hivatása, hogy hirdesse az emberi lét, a Szerelem és a Szeretet tisztaságát és örökkévalóságát.

A balladákhoz, balladás dalokhoz és balladahagyományokat őrző népmesékhez fűződő domborműveinek és körszobrainak gazdag sorozata legutóbbi, az ötvenes évek derekán kezdődő korszakában keletkezett.

Az 1955-ben véselt és festett *Hegyek-völgyek mögött állók* című kör alakú domborművén a rámeredő ordas elől menekülő, visszatekintő ember alakjában és arcában, az egész mű drámai lüktetésében a művész egyik legjellemzőbb önábrázolására ismerünk.

Terjedelmesebb méretű, többnyire jelenetsorokból álló népballada-kompozícióinak sorát az 1956-ban készült *Molnár Anna* balladája nyitja meg. A mintegy három és fél méter széles és 40 cm magas, két részből álló deszkára faragott, színezett dombormű öt egymást követő jelenetben komponálja át a ballada szövegét. A népballada nagyszámú szövegváltozataiból csak három lényegesebb jelenet bontakozik ki. Rendszerint a „Gyere velem Mónár Anna” felszólítással kezdődik a csábítás jelenete. A második, a ballada

tulajdonképpen drámai központját alkotó mozzanat az egyes változatokban kisebb-nagyobb eltérésekkel előadott, "burkusfa" alatti – a csábító katona elalvását és lefejezését magában foglaló – esemény. A befejezés az elcsábított feleség hazatérése és ura által való visszafogadása, a megbocsátás jelenete. Szervátiusz domborművén az első képben látjuk, amint a férj az erdőbe érkezik, ahol a furulyázó pásztorgyerek vidám hangulatot kelt az őt hallgató állatok, az őz, a medve és a mókus nagy öröme. A baltás férj mögött külön képen malomépület emelkedik, amelynek eresze alatt bölcsőben fekszik az asszony "karon ülő kicsiny fia". A rengő előtt magasra emelt fejű kutya vonít, a tetőn ijedten ugrál a macska, a kép bal felső sarkában pedig ott áll a bagoly. Ezt a képrészt a malomépület magas tetőzetének vonalát követően balra hajló fatörzs íve zárja el attól a jelenettől, amelyen a csábító katona maga után vonszolja a gyermekére és "hütes társa" felé visszatekintő menyecskét. Ezzel a jelenettel szorosan egybekapcsolódik, minden képelvásztó elem nélkül, a "fa alatti esemény", a katona fáról lefelé lógó teste, alatta levágott fejével, s az arra csizmájával rátaposó asszony elrugaszkodó, a képsíkban átlósan elhelyezett, lendületes alakjával. Itt végződik az első deszka. A második deszkán két jelenet követi egymást. Az előbbin már a katona ruhájába öltözött menyecske vágat a lovon. A ló alatt szépen stilizált virágok, előtte őzike fut, s ennek feje fölött repül egy madárka. A kapuval elválasztott térség már az otthon, a ház és udvar, mögötte fenyves hegyvidék. A kapun belül az asszony már gyermekét szoptatja. Vele szemben érkezik vissza a faluból a gazda, kezében a butykossal, miközben a szoptató asszonyra visszanező kutya – mintegy kérlelően – a férj térdéhez emeli bal lábát. A két alak között ismét virágok. A férj mögött a kompozíciót záró fatörzs tövében anyamedve kicsinyével, a törzsön kapaszkodik a – fát bizonyára boldogan kopogtató – fakopáncs, az ágon pedig a mókusmama, utána futó kicsinyével.

A ballada szövegében a menyecske csak pár szóval utal férjére és gyermekére. Szervátiusz ezt a körülményt kibontja s önálló jelenetben megmagyarázza. A vidám hangulatú jelenet mögött már ott lappang a drámát jelző képrész, a nép hiedelem világában oly

jellegzetes, vészt jelző, vonító kutyával, a háztetőn ijedten ugráló macskával és a bagollyal, amely a veszedelmet még hangsúlyosabban juttatja kifejezésre. Két olyan jelenetet ismertünk meg, amelyek csak nagyon gyér szállal fűződnek a ballada szövegéhez, ellenben elvezetnek bennünket a népi élet mindennapos világába s annak a népmesékben ősidőktől fogva létező jelképrendszerébe.

A csábítás jelenete Szervátiusz képszerű előadásában már pontosan megfelel a balladaszöveg párbeszédének. Csakhogy a szavakat itt a két alak ellentétes testmozgása, a katona elszánt fejtartása, az asszony kérő kézmozdulata, visszahúzó tartása, gyermekére hátranező, ijedt arca, hajának és szoknyájának ugyancsak hátralendülő hullámverése s a katona mögött toporgó ló indulásra kész hevülete helyettesíti. Ebben a jelenetben az epikai tartalmat már tragikus, drámai érzések fűtik. A balladának és Szervátiusz domborműben újra költött – hogy úgy mondjam – változatának a középpontjában a menyecske bosszúja, a katona fejképe áll. Amíg azonban a balladaszövegek ezt a jelenetet aránylag hosszadalmasan adják elő, addig Szervátiusz a részletekről, mint például a katona elalvásáról s ébredéséről, a fára akasztott korábbi szeretőkről semmit sem közöl. Tömören, összesűrítve tárja elénk a dráma végkifejlését, mégpedig a katonának a fa ágára akadt, lelógó testével, földre hullott, megmeredt fejével, a felső sarokban rikoltó - osztrák - sas csapkodásával s a már katonaruhába átöltözött asszony alakjának megdöbbenő lendületével. Tömény dráma ez, amelyben csak képzőművészeti kifejezőeszközök szólaltatják meg, epikus részletezés nélkül, a mondanivaló leglényegét, a ballada tragikumát.

A hazatérés és megbocsátás jelenete a népballada szövegváltozatának megfelelően már ismét az epika körébe vezet. Ezt az elbeszélő, befejező részt azonban Szervátiusz ismét teleszövi a nép képzeletvilágában élő, állatfigurákkal bemutatott szimbolikus jegyekkel. A Molnár Anna ballada szövegeiben ugyan nem, de a népballadákban általános jelenség a virágszimbolika. Szervátiusz stilizált virágai tehát beletartoznak a ballada stíluselemeinek a rendjébe.

Összegezve a mondottakat, kétségtelen, hogy Szervátiusz *Molnár Anna*-domborműve a leglényegesebb részében, az esemény

súlypontját alkotó fejevétel jelenetében tökéletes balladát fogalmaz a dombormű nyelvezetével. Nyitó és záró jeleneteiben azonban átengedi magát gazdag néphagyomány-ismeretének, a népi élet és a népmese igézetének. Ez a felfogása még tovább is érvényesül, elsősorban a *Bíró Máté balladájának* ugyanebben az esztendőben faragott domborművén. A később következő, népballadákhöz szorosan fűződő alkotásaiból, mint a több változatban megfogalmazott *Kőműves Kelemen*, illetve *Kőműves Kelemenné* szobrából és domborműveiből kiszorul a mesés hangulat, s erőteljesebben emelkedik művészi útjának legmagasabb szintjeire a balladajelleg hangsúlya. Ebbe a körbe tartozó alkotásai közül több szempontból is a legjelentősebb, a ballada tartalmi és formai jegyeit, ismérveit leginkább kielégítő műve, a páratlan tömörséggel megfogalmazott, 1976-ban rönkbe faragott *Nagy hegyi tolvaj*. Ezeket az alkotásokat azonban csak úgy érthetjük meg és élhetjük át, ha őket egyéb műveivel, a maga élményeiből fogant balladás műveivel s a Bartók Béla zeneműveihez kapcsolódó szobraival és domborműveivel párhuzamosan és egyetemben vizsgáljuk és világítjuk meg.

Il fenomeno delle ballate nelle opere di Eugenio Szervátiusz

“la Tradizione Nazionale è un immenso tesoro... Io penso che la poesia reale bisogna cercare nella scintilla originale dei canti popolari; pertanto è necessario svolgere lo sguardo in questa considerazione”

FERENC KÖLCSEY

Il suo sviluppo artistico appena bocciato, ma già in quella epoca, con una tendenza particolarmente propria sia del suo pensiero e nella sua forma di espressione, la prima volta potevamo vederlo a Budapest nel 1937 questo giovane scultore di Kolozsvár.

In seguito alle esposizioni, personale presentate nella Galleria Tamás e dopo anche nell'esposizione collettiva all'Associazione Miklós Barabás appaiono l'uno dopo l'altro le sue sculture innovative tra gli artisti provenienti da Erdély nel Salone Nazionale nel 1938-39 e anche nel 1941.

La critica ha accolto con grande merito le sue opere. Nella conoscenza dell'esposizione dell'Associazione Miklós Barabás Károly Lyka ha riconosciuto “di Jenő Szervátiusz che il suo fenomeno è un'arte individuale di un animo unico e profondo, da cui proviene un messaggio serio e ricco, del mondo dei monti e degli alberi fatti attraverso” i solchi delle difficoltà dell'uomo. Nell'esposizione del Salone Nazionale organizzata per cinque scultori di Erdély, Károly Lyka osserva di Szervátiusz, presenta le sue opere di un aspetto individuale unico “tra i cinque le sue sculture si distinguono di un livello alto dagli altri ...che ritengo di un aspetto più profondamente di Erdély...”

In questa epoca nei miei scritti a mia volta osservavo “che le sue opere scultoree realizzate nella loro plasticità di legno, le sue particolari visioni tiravano l'attenzione su di sé, gli sguardi di

riconoscimenti... ci guardano con un grande timore... le sue sculture create in grezzo"... e poi ancora "La sua parte migliore consiste in Szervátusz nella sensazione delle ballate dei székely con il loro mondo simbolico". In fine sono giunto alla considerazione che la scultura moderna magiara è meglio rappresentata da Jenő Szervátusz, nella sua forza, nella profondità di idee, attraverso il suo mondo particolare delle forme. Le sue opere in maggior parte rappresentano la forza simbolica collettiva... Jenő Szervátusz è il poeta moderno delle ballate dei székely. Le loro poesie le trasforma e le muta in sculture.

Nelle ultime esposizioni a Budapest non erano ancora presenti opere che nel loro significato esprimevano direttamente le ballate popolari. Per questo motivo sin quell'epoca potevo solamente scrivere che era "il poeta delle ballate dei székely".

Poeta, poeta delle ballate: colui che le sue poesie non canta ma incide dentro la materia nobile del legno che accuratamente sceglie nel legno pregiato nei tronchi, nei rami, nelle radici, tal volta nel trachite o nel granito oppure nel marmo.

È del tutto naturale che la sua forma di espressione deriva da quell'ambiente in cui è nato, in cui è cresciuto, nel quale si è sviluppato, divenuto uomo e si è sviluppato artista. Questo mondo è Erdély.

All'inizio questo luogo fu Kolozsvár dove ha imparato il mestiere, poi invece Parigi con un breve intermezzo dove si è arricchito la sua sapienza dove ha potuto dare il suo sguardo sull'Europa intera, su tutto il mondo. Su tutta la sua Erdély dai monti innevati, dai Radna fino ai Hargita, fino al mondo di Nagybánya e Máramaros.

Nel medioevo sapienza della maestria e l'arte significava la stessa cosa. Il rinascimento ha cercato di separare questo stesso e stretto legame ma con scarso risultato, ma il risultato è poco più di una separazione sociale. I più grandi artisti sono divenuti tali perché nello stesso tempo erano anche tecnicamente maestri carpentieri molto preparati.

Adesso non parliamo dei nostri lapidei ossia dei maestri costruttori delle fortezze o palazzi nobiliari, ma ricordiamo che nei secoli seguenti ci hanno lasciato non poche testimonianze, anzi la maggior

parte palazzi della grande nobiltà come anche nelle piccole chiese dei paesi presenti con il loro lavoro questi maestri carpentieri intagliatori di legno.

La grande arte e l'arte popolare sono categorie difficilmente separabili nei tetti di legno e nelle loro decorazioni presenti nella loro ricca catalogazione.

Jenő Szervátiusz ha fatto questa scuola, ha persino potuto imparare il mestiere del carrozzaio delle ruote, come mestierante del falegname, del fabbro, del decoratore dei mobili. A ventun anni quando poteva ritenersi maestro, da una produzione di un libro ha copiato la scena in basso rilievo di Giuditta e Oloferne. In conseguenza di questo fatto la direzione della Camera degli Industriali di Kolozsvár gli ha assegnato una borsa di studio per imparare il mestiere del falegname dei mobili. È allora che Szervátiusz parte per Parigi.

Dall'autunno del 1925 fino alla primavera del 1927 lavora in vari laboratori del mobiliere, nel tempo libero visita i musei, i vari monumenti e la sera invece studia nei vari corsi delle arti applicate. Lo studio delle opere dell'arte europea antica come anche dell'arte moderna entrano a far parte profondamente della sua identità, dalle sculture greche a quelle delle sculture del medioevo, attraverso le opere di Rodin, Bourdelle, e Brancusi si inseriscono così profondamente nel suo mondo del suo sapere e delle sue sensazioni che è molto difficile analizzare i vari effetti nel suo periodo giovanile.

La caratteristica più profonda del comportamento dell'uomo di Erdély è il comportamento del modo di pensare e di agire secondo le ballate e questo fatto rappresentato anche come elemento fondamentale come colonna di sostegno dell'uomo stesso. Non si nota solo nel mondo popolare ma anche si rispecchia nell'arte di alto livello, nella bellezza dell'arte della letteratura, nell'arte artistica.

Se poniamo il nostro sguardo nell'arte immediatamente recente ci appare Jenő nell'opera di Gyárfás "Tetemre hívás" (Chiamata alla morte). Anche se quest'opera è nata in seguito alla ballata del poema di János Arany ma Gyárfás la fa diventare un'opera a sé: la compone attraverso il suo mondo particolare pittorico. E quanti sono gli elementi delle ballate nelle opere di Bertalan Székely!

Riguardo ai tempi attuali pensiamo alle opere delle illustrazioni delle ballate di György Buday, alle Steli delle illustrazioni di Béla Szabó Gy. o al volume di Liber Miserrorum in cui si ritrovano le ballate in alcune composizioni soddisfacentemente riconoscibili.

Le ballate sono riconoscibili con la loro specificità nella tradizione popolare secolare della cultura europea, non solo nella nostra tradizione, questa specificità sviluppatasi ed espressa attraverso i secoli. Nell'enciclopedia estetica magiara della letteratura così viene denominata da Ágost Greguss "tragedia raccontata attraverso il canto". Questa definizione è rimasta fino ai nostri tempi il suo riconoscimento generalmente accettato. Gyula Ortutay nella sua prefazione delle ballate dei *székely* all'inizio ancora questa definizione la ritiene troppo pesante e rigida riguardo proprio le singole ballate. Invece János Arany nel suo studio delle "note dei *Széptan*" (lo studio della bellezza) scrive che separare le ballate dalle romanze è difficile creare un muro di separazione. Questa sua definizione naturalmente è valida anche per la sua poesia, per le sue ballate come lo definisce anche István Sötér.

Riguardo invece sulla concezione delle ballate in generale sicuramente il concetto di Greguss è valido.

Lajos Vargyas scrive nella sua affermazione che la ballata tratta solo un avvenimento o solo una scena particolare di un avvenimento, talvolta espressa solo come supposizione offuscata, affrettata o non del tutto espressa la sua drammaticità, una specie di considerazione visuale dello spirito, che avviene in forma di dialogo. I suoi eroi non sono eroi mitici, ma sono esseri di carne e di sangue ai quali spesso il dramma proviene e nasce dalle circostanze, dalle loro considerazioni sociali. La ballata – anche malgrado i singoli personaggi nei loro tratti individuali – sono sempre una realtà tipica nelle loro figure schematizzate. Facendo una breve sintesi, facendo e assommando la considerazione del genere della ballata si consegue che l'avvenimento della ballata spesso avviene come un'allusione, si comprende solo come in un mondo di oscurità, e il suo modo di rappresentazione è tratteggiato e tratto dai pezzi in pezzi.

L'avvenimento della ballata popolare o la ballata moderna si esprime con parole o con il canto o talvolta si presenta con il ballo,

nel dipinto o ancor di più nel bassorilievo o nella scultura tutta tonda ha strumenti ancor più nascosti nei loro significati, talvolta tratteggiati, perseguitati, espressi con elementi tra loro dinamici, riferiti tra loro nello spazio misurato, con i contrapposti di luce e di ombre, espressi ancora con la creazioni di colori speciali tra loro.

I contadini *székely*, magiari o i contadini rumeni gli uomini viventi tra i monti e gli alberi vivono la loro vita con sofferenza del taglia legna, lottando con la selvaggina, con le tempeste, l'etnia dei ciango di moldva o del monti *Csík*, o dei minatori di *Nagybánya*, o la vita dei *ruszin* di *Máramaros*, è la vita delle sofferenze degli uomini che lavorano duramente, è vita oppressa, vissuta di rinunce e di sofferenze, ma talvolta vissuta con canto e ballo e talvolta con il racconto e di ballate, o anche caduti nella drammaticità della tragedia, ma mai di un popolo e di gente che si lascia spezzare o sottomettere, la loro antica tradizione culturale è portatore in sé delle ballate.

Le tradizioni culturali popolari e la loro raccolta sono state catalogate da Ince Petrás, János Kriza e dal Pál Gyulai e in questo senso hanno la più grande, la più antica e profonda tradizione in *Erdély*, indubbiamente essendo anche la più ricca. La poesia popolare come anche il canto popolare come anche l'arte popolare in *Erdély* si sono inseriti profondamente anche nei ceti sociali delle città. E in questo fatto ha un grande riconoscimento indubbiamente Balázs Orbán. Le tradizioni popolari e la poesia popolare rappresentano quella fonte pura, la quale si manifesta in Béla Bartók e Zoltán Kodály nei loro lavori sapientemente raccolti che poi si sono estesi divenendo un fiume inarrestabile di ricerca divenuti immortali attraverso le loro opere, risaputo che la loro ricerca del canto popolare negli anni 1920-30 hanno suscitato con le loro esecuzioni e opere sopra tutto corali un grande riconoscimento ed effetto sulla vita culturale e spirituale, sopra tutto a *Kolozsvár* e nelle altre città di *Erdély*.

Sui vari aspetti delle manifestazioni delle forme dell'arte innanzitutto dobbiamo fare riferimento sopra ogni altra cosa alle opere di Károly Kós, Emré Nagy ed Áron Tamási i quali con le loro opere multiforme, con i loro effetti indicavano le vie da seguire.

L'inizio della via dell'arte di Jenő Szervátusz nella sua evoluzione dobbiamo fermarci su quattro delle sue opere lignee datate del 1932, intitolato "Il leggero impulso della danza, Il ritratto di Tibike" quasi di aspetto rinascimentale classico ma nello stesso tempo moderno, quasi del sapore francese. La superficie liscia mostra lo sviluppo del sapere ottenuto tecnicamente. Lo stesso concetto classico viene espresso nell'opera levigata nel legno la "Tristezza" del 1936. L'opera della famiglia dello scultore della triplice composizione

è un altro esempio e dello scultore è Szervátusz in cui esprime il sapere tecnico un po' più grezzo e naturalistico con riflessi delle ombre e delle luci. Questo gruppo scultoreo è nato in

un particolare aspetto e ritmo di sentimenti della sua vita, la figura in piedi dello scultore tocca con leggerezza i capelli della moglie e guarda verso di lei. La donna che sta seduta in piedi esprime un volto serio, guarda in basso, assorta verso il bambino che sta sotto i piedi della donna. In questa composizione si trova una massa ben composta e un ritmo di linea equilibratamente bilanciata di elementi positivi e negativi costruiti e legati tra loro dai triangoli con la creazione di un raro effetto. Rivolgiamo la nostra attenzione sulla composizione intitolata "Sono partita dalla mia patria", sicuramente con questo titolo vuole indicare e che si collega al famoso canto popolare *székely*, elaborato e reso famoso da Bartók, che è entrato nel nostro cuore profondamente, ma possiamo anche interpretare che l'autore vuole indicare la strada che vuole percorrere. Il suo sviluppo lo possiamo seguire su alcune delle sue opere lignee attraverso la forma e lo stile eseguiti negli anni seguenti. Un nudo di figura femminile in un legno molto stretto e lungo, dalla sua testa scendono sui due lati i capelli senza ondulazione ma le due linee laterali la rinchiudono schematicamente ma nello stesso tempo dando la sensazione che sono movimentate con levigazione quasi liscia, sembra che la stessa mezza figura femminile appaia nella scultura "L'amore peccaminoso". Il volto troppo allungato e quasi senza sentimenti spessamente rivolta dentro se stessa dal volto da l'impressione quasi di una figura mistica e lontana. Il collo semplificato alla forma del tubo, il suo torace come un mezzo tamburo. Sotto il seno abbastanza rotondo, nella parte del legno

lasciata come installazione c'è un uomo con lo sguardo assorto, creato con effetto più naturalistico. In questo legno adatto sono elementi levigati con delicatezza nella sua concezione stilizzata, di lenenti semplici, nella sua espressione chiusa si nota un misticismo misterioso delle ballate. Nell'esposizione della sua forma, oltre alla tradizione popolare mobiliara, si notano anche elementi degli effetti africani che sicuramente vissuti nell'esperienza del periodo parigino, già detti prima, già notati anche nella precedente figura del nudo femminile.

Il suo dire, il suo contenuto solido vuole esprimere e noi possiamo riconoscere i quali si vedono nell'opera della sembianza copia di Giuditta e Oloferne o "L'Amore peccaminoso", o nell'opera "Ragazza caduta" in questi legni tutto tondi strettamente legati al concetto delle ballate.

Da queste due sculture partono il suo sviluppo e la sua strada alle composizioni seguenti "Madonna", "Maternità" infine alla sua opera "L'inizio della vita" del suo periodo di più alto livello. Questa sua opera talmente umanistica e profonda in cui tratta un concetto filosofico di vita così profondo che per entrare veramente nelle sue profondità di questa opera bisogna trattarlo in un capitolo a parte, realizzato in modo particolare semplicità, di composizione solida.

La bellezza del corpo e dell'anima inonda dalla purezza dei sentimenti e dall'attrazione, talvolta ombrosi, talvolta luccicanti dei suoi periodi. Queste opere sono nate dal desiderio e dalla speranza di una vita serena ed equilibrata. La sua vita invece si è sfasciata: "non si era preparato e lo ha ferito profondamente", scrive di lui nell'eccellente monografia Zoltan Banner.

Alcune parti di Erdély le aveva conosciute già in precedenza: nell'estate del 1928 passa mesi come borsista a Nagybánya, dove si ritrova anche nel 1934. Si è presentato in varie esposizioni a Dés, Temesvár, Nagybánya e Szatmár. Ma nella profondità della popolazione delle genti di Erdély entrerà solo dopo questo periodo inseguito alla sua lunga peregrazione. Nella Óradna colpisce il "Vecchio contadino rumeno" nel 1937. Nello stesso anno colpisce il suo autoritratto a Gyergyószentmiklós, nella città di Nagybánya invece "Il mostro della miniera". Dopo questi anni dobbiamo vedere

invece le sue sculture dei "I contadini rusin", "Uomini e donne vecchie".

Ci fanno invece pensare due sue opere precedenti, i due autoritratti del 1938. Le opere eseguite del 1938-39 come il "Venditore di tappeti di Máramaros", "L'opera dei fatti eroici di Csíkmenaság", "La donna trasportatore dei rami" e le diverse variazioni di queste, ma di ogni altra opera ci dice di più della profondità della personalità Jenő Szervátiusz il legno scolpito di "Emré bá".

Il mio concetto principale concerne nella "fratellanza dei popoli", per questo motivo non mi sottraggo da nessun effetto sia slovacco, rumeno o arabo che provenga da qualsiasi effetto che sia. Che sia di fonte pura ma che sia sana questa fonte!

In un altro suo scritto indica Béla Bartók che "nei contadini, tra le varie etnie, non si trova l'odio, non c'è e non si trovava neanche nel passato verso altri popoli. Vivono in pace l'uno l'accanto l'altro". Jenő Szervátiusz conferma ed esprime la sua testimonianza attraverso le sue sculture di questo fatto. Cercava comprensione umana, bontà, aspettava l'affetto come dimostrava nel "Contadino rumeno" o nelle due opere del "Vecchio russo" o nell'opera monumentale di "Venditore di tappeti di Máramaros" e questo sentimento lo ha anche trovato in mezzo a questi semplici contadini. Esprime da solo con echi i sentimenti di tristezza e dolore dei contadini o la loro condizione precaria ma nello stesso tempo il loro sguardo di contegno.

Il suo peregrinare tra monti e valli tra l'aria pura, il gorgogliare delle insenature, la bontà delle genti levigava, riduceva anche il suo dolore ma nello stesso tempo non poteva cancellarlo perché lo ritrovava anche nell'animo delle persone che ovunque incontrava.

Subito si può leggere sul suo autoritratto quale ha scolpito a Gyergyószentmiklós la sua condizione di tristezza come guarda avanti a se stesso. Risolto nel legno duro dell'albero di tasso la forma della figura ondulante, capelli tagliati a tratti, i vari massi della testa, tagli sicuri ed attenti, solchi ondulanti formano drammaticamente in tensione l'opera formando tutto in unità.

L'altro autoritratto (eseguito a Nagybánya) esprime già solo una latente tristezza di accettazione del dolore. Anche nello stesso anno

nel 1938-39 e anche lo stesso modo scolpito nel legno di tasso il suo autoritratto ha suscitato grande attenzione esposto nel Salone Nazionale, la sua amarezza diventa ed aumenta consapevolezza. Talmente fatto di pezzi questa testa come se lo avesse fatto uno strumento del carpentiere: la sua bocca viene espresso con durezza, la tenuta della testa sbilanciata verso destra, le sopracciglia si muovono in senso opposto, testimonia una determinazione che si possono trovare solo nell'animo nelle ballate dei *székely*. Questo ritratto parla poco, la sua intenzione irremovibile, con la sua formattazione tratteggiata nelle forme lo trasforma e lo eleva in una ballata di nuova creazione in un'opera d'arte del genere.

Il poeta Tamás Menyhért similmente sente e parla dei ritratti di Jenő Szervátiusz, del dolore infinito e della non accettazione della condizione della sorte.e.

La crosta cade e fa cadere le foglie sul silenzio,
Tronco morto cade e si veste sul nodo,
le radici si sciolgono e svelano il mio viso:
Nella notte senza condizione: murandomi in sette dolori.

Secondo la tradizione germanica il mostro della miniera solitamente è un essere bonario il quale è dedito di aiutare i minatori, generalmente una figura nana. Il mostro di Jenő Szervátiusz non è uno spirito bonario, egli invece è un uomo dal viso duro, dal volto del tratto espressivamente accresciuto, con tratti distorti e ridotti da uomo vecchio potrebbe essere tradotto in un suo autoritratto invecchiato. Similmente trattato dal suo viso un'immagine

delle figure delle ballate, una formulazione spirituale e formale che incontriamo nelle raffigurazioni delle sue opere come "Il grande ladro delle montagne". Quest'opera del capolavoro giovanile lo troviamo in seguito nello suo sviluppo ultimo nell'opera del "Mandarino Meraviglioso" dai tratti della sua dedita capacità di espressione quasi feroce.

Negli anni trascorsi a Nagybánya i giovani nuovi autori quasi si sono allontanati dalle tradizioni post-impressionisti, incamminavano sulle strade del espressionismo e del realismo, considerando maggiori interessi dei problemi sociali e della società, dei problemi

dei lavoratori nelle miniere e nei boschi, dei lavoratori dei campi e della loro considerazione di vita sovente difficile.

L'uomo inciso e stretto nel legno con mezzi pesanti non ha bisogno di particolare spiegazione con la sua testa rivolta verso destra con il ginocchio un po' cadente con un movimento pesante sia se lo guardiamo nella parte piana o nella parte larga, tagliato con tratti tratteggiati, si potrebbe dire che i suoi piani sono tagliati con agitazione e troncati, chiuso e sciolto in un blocco unico ci dice molto di tutto ciò che ci vuole dire. Emré'bá era un uomo solitario con una vita vissuta proprio, e in questa ballata di scultura con una classica stilizzazione ha formato in un uomo del tipo chi anche attraverso la sofferenza lo ha esaltato e trasformato ad un tipo d'uomo come simbolo dell'uomo felice.

Questo è un simbolo, dell'uomo che nella sua caducità e nella sofferenza, secondo alcuni canzonato o secondo altri aiutato con compassione, sin dall'inizio era questo lo spirito che circondava, che si è inserito nel suo animo e nelle sue opere, perché Szervátiusz indicasse a tutti l'amore e la bontà – poiché questo che ha imparato da sua madre.

Emré'bá lo ha chiuso proprio nel suo cuore.

In innumerevoli sue opere appaiono queste figure, queste scene, avanzano simili tratti di volti, ginocchi cadenti, spalle scese, nella sua collezione di versioni di espressioni spesso esposte enormi mani ed ossute. Queste sono le sue versioni dei tipi e dei simboli.

Ma la figura di Emré'bá ritorna personalmente in altre due opere seguenti composizioni, notata nell'opera "Sto dietro i valli e i monti" che ha la forma circolare ma è un legno da tavolo, e in un'altra opera intitolata "Le ballate", eseguita per il centenario del "Dalegylet" (Associazione del canto) a Székelyudvarhely.

Queste opere trattate di Szervátiusz sono l'inizio del suo sviluppo artistico. La scelta e la selezione di queste sculture servivano a dimostrare e questo era la nostra intenzione primaria di cercare dentro e fuori di loro quelle particolarità essenziali ciò che contenevano, anche strutturali o anche elementi nascosti quali potrebbero essere considerati gli elementi conosciuti delle ballate. Per giungere all'espressione tranquilla e sicura della problematica multiforme di

questo genere d'arte dobbiamo fare ancora molte osservazioni della stessa epoca delle opere che possono essere comparate e di simili intenzioni. Per questa domanda sollevata dobbiamo conoscere le opere di Jenő Szervátiusz create più tardi rispetto a queste, cercare in cui possiamo vedere la natura delle ballate, ma innanzitutto quelle che sono legate alla ballata popolare.

Possiamo annoverare le opere che sono autentici e legate alle sue impressioni personali ma egualmente leganti alle ballate la famiglia Erdölő, la donna ciango che piange il morto, la Ballate di Csikmenaság, e L'ultimo giudizio e anche che si potrebbe chiamare L'albero della vita che scolpito di un enorme radice pieno di nodi, il viso e il corpo ripetuti sempre dagli stessi movimenti sotto il grande peso che obbliga alla sopportazione portata in tutta la vita giorno per giorno. Di tutto ciò che parla la scultura trattasi solo di una sola figura, può essere solo un "monologo". E quante di queste ballate popolari conosciamo che ci raccontano lo stesso monologo.

Nella poesia István Tóth nella "Ballata delle pietre e degli alberi" espressamente dimostra ciò che avviene incarnata nelle sculture di Szervátiusz.

Tagli rudi convessi con i nodi,
parlano come parole semplici.
Ciò che accade è solo un peso
che fa bilanciare verso nella
realtà
la natura dei caratteri.
I movimenti sono fino alla rottura
ballate piene e solide.

Il suo principale attore è Emré'ba.

Raccontano Emré'ba,
che dalle sue mani allegre
è sfuggita la felicità.

Sto dietro un lavoro circolare del 1955, intagliato e dipinto intitolato montagne e valli, in questo lavoro c'è l'uomo che fugge dal lupo grigio, in questo sia nelle figura che nel tratto e nel volto

riconosciamo nella sua drammatica espressione e nel battito dell'autoraffigurazione più emblematica dell'artista.

Le sue opere di maggiore diffusione si aprono con la serie di ballate popolari nel 1956 con Anna Molnár. Il lavoro lungo quasi tre metri e mezzo e 40 cm alto, intagliato e colorato, fatto di due pezzi di legno si trova distinto in cinque pannelli, sussegue la storia componendo il

racconto della ballata popolare, in cinque l'uno dopo l'altro.

Del racconto della ballata popolare dalle innumerevoli versioni, qui trae solo tre momenti fondamentali che comincia con le parole della seduzione "Vieni con me Anna Molnár". La seconda nella quale è il tratto fondamentale della scena drammatica, con più o meno diversificato racconto avviene sotto l'albero di "burkus", la dormizione e l'uccisione e con la decapitazione del soldato seduttore. La terza scena invece è il racconto del ritorno a casa dalla moglie sedotta e il perdono e raccoglimento dalla parte del marito. Nell'altorilievo di Szervátiusz nella prima scena appare il marito che arriva nel bosco, dove il pastorello con favola crea un idillio degli animali che lo ascoltano per il piacere del cervo, dell'orso e dello

scoiattolo. In una scena a parte si vede il marito con lascia accanto il mulino e sotto la grondaia la donna con la culla dove si trova il piccolo bambino. Sotto gli alberi del rengö c'è un cane che ulula, un gatto che impaurito saltella, e in alto a sinistra si trova un gufo o nell' "Amore proibito" che racchiude il quadro.

Questo tratto dell'immagine all'altezza del tetto del mulino si spiega verso destra un tronco di un albero separando dalla scena che segue in cui il soldato strascina verso di sé la "moglie" che guarda in dietro al suo "fedele consorte" e bambino. Con questa scena si accosta con sequenza diretta senza alcun elemento di separazione la storia "del sotto l'albero" il corpo del soldato che pende in giù dall'albero e con la testa tagliata sotto con la donna che calpesta la testa con la sua figura quasi in salto risolta trasversalmente sul primo tavola di legno... Qui finisce la prima tavola di legno. Sulla seconda tavola seguono due scene uno dopo l'altro. Nella prima la donna vestita con il vestito del soldato corre sul cavallo. Sotto il cavallo si trovano fiori precisamente stilizzati, avanti a lei corre

un cerbiatto e sopra questa c'è un uccellino. Nello spazio separato dal portone c'è già la casa familiare, il giardino, dietro a questo monti con alti pini. Dietro il portone c'è già la donna che allatta il suo bambino.

Di fronte arriva già il padrone di casa in mano con la borraccia mentre il cane guarda in dietro sulla donna allattante, quasi con lo sguardo domandante verso il marito alza la gamba destra. Tra le due figure di nuovo fiori. Dietro il marito un albero che chiude la composizione sotto un'orsa che allatta il suo piccolo, sul tronco si aggrappa un picchio che picchia felicemente sull'albero, sul ramo una mamma scoiattolo inseguita dal suo piccolo.

Nel racconto della ballata la sposa solamente con qualche parola fa cenno del suo marito e del suo figliolo. Szervátiusz invece questo concetto lo sviluppa in un'unica scena spiegandolo. Dietro la scena allegra già si cela la sequenza tragica, nella tradizione della credenza popolare appare il cane ululante, il gatto impaurito saltante e la civetta, così esprime ancor più profondamente l'avvicinarsi dell'agguato. Abbiamo conosciuto due quadri di scene che si agganciano debolmente alla scrittura della ballata, ma in compenso ci portano dentro la vita del popolo in quel mondo di tutti i giorni vissuti, alle storie dei racconti, delle favole, al suo codice delle immagini-quadri che esistono dall'inizio dei tempi.

La scena della seduzione già perfettamente si identifica alla scrittura al tema del discorso della ballata. Solamente che qui le parole vengono dimostrate e sostituite nell'opposto movimento della testa tirata del soldato e delle mani preganti della donna, del suo atteggiamento quasi che si tirerebbe in dietro, dallo sguardo rivolto in dietro al suo figliolo, il suo volto impaurito, altrettanto le onde rivolte in dietro dei suoi capelli e anche le pieghe della sua gonna, dietro il soldato c'è il cavallo agitato che tenterebbe di partire. Qui in questa scena il tema, il contenuto epico vengono già riscaldati dai sentimenti tragici. La ballata viene poetizzato da Szervátiusz nel suo altorilievo, come dire, nella sua versione nel centro della storia si trova la vendetta da parte della moglie nell'aver tagliato la testa del soldato. Fin tanto nelle varie versioni della parte nella ballata viene raccontata lungamente, qui Szervátiusz dalle particolarità

non comunica nulla come per esempio nel far addormentamento del soldato, del suo risveglio, delle amanti impiccate sull'albero lui non comunica nulla. Ristretto e concentrato espone a noi l'essenza del dramma, qui inoltre tutto con il corpo del soldato impiccato sull'albero con la testa in giù, con la testa rigida già caduta per terra, nell'angolo alto con un uccello, con l'aquila – austriaca – strillante nel suo movimento agitante.

Nella sua scultura di Kömüves Kelemenné e nel suo alto rilievo scultoreo viene escluso l'idillio del racconto popolare, e ne viene fuori nella sua via il suo più altro percorso artistico il racconto del fenomeno dell'accento della ballata. A questa cerchia dei lavori appartenenti sicuramente il migliore da più punti di vista, sia nel contenuto che nel riconoscimento nella presentazione formale che esprime con maggior vigore la ballata, è l'opera "a Nagy hegyi tolvaj" (il Grande ladro di montagna), eseguito nell'anno del 1976, messo in un tronco concentrato senza pari. Queste opere possono essere comprese e vissute solamente se viste insieme ad altre sue opere con contenuto idillico, nate nel suo aspetto delle ballate assieme alle sue opere legate alle opere musicali di di Béla Bartók viste, osservate e illuminate parallelamente.

Traduzione di Maya Nagy

A szeged-csorvai tömjénező*

Az egyházi szertartási eszközök között szinte minden templomban nélkülözhetetlen tárgy a gyakran tömjénezőnek is nevezett füstölő. Az európai nyugati és keleti egyházi kincstárak, múzeumok és magángyűjtemények szinte felmérhetetlen mennyiségben őrzik a középkorban aranyból, ezüstből s egyéb nemes fémekből, valamint bronzból és rézből készült hazai gyűjteményeink, kincstáraink egyházi szertartási eszközöket. Ezzel szemben múzeumaink elképesztően szegények az Árpádok korának különösen a tatárjárás előtti évszázadaiból. A korszakból meglévő magyarországi ötvösművek nagyobb hányadát azok az emlékek alkotják, amelyek aranyból, ezüstből, gyakorta drágakövekkel, zománcokkal ékesítve készültek. Az ilyen tárgyak anyagi értéküknél fogva is nagyobb "kincsek" voltak, míg a bronzból, rézből valókat könnyebben lehetett, ha megrongálódtak, vagy elavultak, újabbakkal pótolni. A legnagyobb pusztítást a tatárjárás, majd pedig a török háborúk okozták. Román kori vidéki templomaink legnagyobb része leégett, a pusztulás maga alá temette azok belső berendezését, szertartási tárgyait is. E korszakból számos ötvösművünk ásatásokból vagy más célú földmunkákból került napfényre. Ezek közé tartozik a szeged-csorvai bronztömjénező is.

A füstölőt 1895-ben a Szegedtől mintegy 24 km távolságra eső Csorva község határában, Szücs Tamás gazda tanyájának udvarán, ásás közben, kb. félméteres mélységben találta meg. A műtárgy első ismertetését Reizner János adta közre az Archaeológiai Értesítőben. Ebből kiderül, hogy a tömjénezőt két rozsdás abroncs fogta körül. Egyéb tárgy nem maradt mellette, sőt feltehetően felfüggesztő láncai is hiányoztak. Valószínű, hogy a hordóban textíliák is voltak,

* «Művészet», 1983. április XXIV. évfolyam, 4. szám, 10-14. o.

de elenyésztek, vagy a megtaláló azok esetleges maradványaira nem fordított figyelmet. A füstölőt tehát – minden bizonnyal – a tatárok elől való menekülés közben rejtette el az a személy, aki-nek a feladata volt, hogy őrzéséről gondoskodjék.

Csorvát Kaltschmidt Ábrahám 1747. évi térképén "Csorba" néven találjuk a halasi út mentén, "Loc. Eccl." jelzéssel. A Görög Demeter-féle atlaszban Csongrád megye térképén a bajai út mentén olvasható a P.(usza) Csorba neve. A kétféle útmegjelölés azt jelentheti, hogy a Szegedről induló út már a középkorban is két irányban elágazott: az egyik Baja és Dunaszekcső, a másik pedig Kalocsa felé. Az is bizonyos, hogy mindkét út fontos szerepet játszott a középkorban, sőt ami a Baja és Dunaszekcső felé vezető utat illeti, a római-jazyg korszakban is. A település térségéből a múlt század végén nagyszámú II-III. századi érme került a szegedi múzeumba. Csorva tehát a rómaiak által használt, Dáciát Pannóniával Szegeden (Partiscum) és Duna-Szekcsőn (Lugio) át összekötő út vonalába esett.

A lelőhelytől hozzávetőlegesen 2 km távolságra Reizner egy 8 méter hosszú és 3,5 méter széles Árpád-kori templomocska helyét állapította meg. Nyilvánvaló, hogy Csorva a XI-XII. században templomos hely volt. Templomának szerény méretei alapján mégis arra kell gondolnunk, hogy nem tartozott a jelentősebb, nagyobb települések közé.

A gömb alakú, 12,3 cm magas füstölő felső félgömbjét a füst-kibocsátás célját is szolgáló palmettaindás ornamentika töri át. Előlnézetben, körbe forgatva, a felső félgömbön három, felül keskeny és sima sávval zárt félköríves gömbsíkot kapunk. Mindegyiknek a középtengelyében egy-egy életfát idéző pálmafa emelkedik, amelynek ágai, mintegy kétharmad magasságban kétfelé ágaznak. A pálmafa ágai a félköríves sima sávot követve a fa törzséhez hajló részekén két-két dús levéllel kör alakú spirálissá alakulnak, s háromlevelű palmettában végződnek. Figyelnünk kell még arra is, hogy az életfák törzsei egy-egy hármastagolású, hogy úgy mondjuk, halomszerű "talapzat"-ból nőnek fel. Az életfa törzséből, közvetlenül az ágak elágazása alatt, egy-egy levél-forma hajlik el jobbra és balra. Az indák alkotta spirálisokban egymással szembe forduló,



*A szeged-csorvai tömjénező
oldalról és felülnézetből*

hosszú csőrű s hosszú farkú madarat látunk. Noha bőbitájuk nincs, nem nehéz bennük a páva stilizált jelképi jelentésű alakját felismernünk. A pávák csőrük végével az életfából kihajló leveleket érintik.

A tömjénező tetején álló csonkakúp a középpontját képezi a felülnézetben a gömbháromszöget alkotó, sajátos szerkesztésnek. A gömbháromszög oldalait azok a sima sávok alkotják, amelyek előlnézetben a félköríves mezők felső határsávjai. Ezt a gömbháromszöget a csonkakúp tövéből lefelé nyúló két szárban induló, középen hármasszalagpánttal átkötött s az oldalsó lánctartó fülekhez lenyúló három levélben végződő palmetta tagolja három részre. A felső félgömb fő szerkesztési elve tehát a háromszög, s ez nyilvánvalóan a Szentháromság eszméjének kifejezője. Az előlnézetben uralkodó pálmák s a felső né-

zetben jelentkező palmetták – szintén hárman-hárman – az ősi életfamtívumot nyújtják, de azzal a teológiai jelentésváltozással, hogy ezek Krisztust mint a lét legfőbb forrását jelentik. Kétségtelenné tesz ez a tény az oldalnézetben uralkodó pávák, amelyek a hívőket jelentve, csőrükkel az életfa leveleihez nyúlva, abból táplálkoznak. A szeged-csorvai tömjénező tehát a keresztény teológia két alapvető dogmájának, a Szentháromság és az Eucharistia eszméjének jelképesen megfogalmazott, páratlanul fegyelmezett, nem

mindennapi mértani felkészültséggel megszerkesztett s a legszebb, hiánytalan művészi tudással történt megvalósítása.

A tömjénező, miként láttuk, nem a csorvai, egyébként is kicsiny méretű, következőleg nem jelentékenyebb településre valló templom helyén, s még csak nem is annak közvetlen közelségében került felszínre, hanem olyan helyen, ahol semmi más egyházi létesítményre jellemző tárgyat nem találtak. Nem alaptalan e körülményeknek és a mű kitűnő kvalitásának figyelembe vételével feltételeznünk, hogy a tömjénező eredetileg nem a kis csorvai, hanem valamelyik nagyobb templom szertartási eszköze volt.

A román kori tömjénezők számos csoportjában aránylag kisebb számban ismeretesek azok a tömjénezők, amelyek a gömb formához következetesen alkalmazkodnak. A XII. század második felében uralkodóvá vált az építészeti elemekkel, ablakokkal, tornyokkal képezett, tehát már a gótika irányába mutató füstölők csoportja. Mindamellett jó néhány olyan alkotást is találunk az egyes európai múzeumokban, magángyűjteményekben, amelyek gömb, illetve tojás alakjának felületét olykor geometrikus, többnyire azonban vésett és áttört növényi, indás, fonatos, s néhány esetben éppen palmettás formákkal díszítették.

Otto von Falke egyik tanulmányában a berlini Schloss-museum XII. századi palmettaindás és -leveles bronzfüstölőjének helyét a veronai ötvösművészet körében határozza meg. Falke a bécsi Dr. F. Kieslinger magángyűjteményének általa a XII. század elejére datált füstölő szekrényéről, valamint a kölni Schnütgen Museum bronz ajtókopogtatójáról is megállapítja, hogy azok a berlini Kaiser Friedrich Museumnak a veronai San Zeno első bronzkapujáról származó két bronzplakettjével azonos műhelyből származnak. A veronai bronzkapuról viszont – Falke hivatkozása szerint – már A. B. Boeckler minden kétséget kizáróan bebizonyította, hogy az nem – mint ezt korábban vélték – az Ottók idejéből való délnémet, hanem veronai olasz mesterek műve. A tömjénezőszekrény, az ajtókopogtató s a két bronzplakett indaornamentikájának stilizált palmettavégződéseivel szemben a Schlossmuseum füstölőjének növényi ornamentikájában uralkodó jellegű a palmetta. Ebben a vonatkozásban tehát ez a tömjénező az a műtárgy, amely a szeged-csorvai

füstölőnek a legközelebbi rokona. A szeged-csorvai tömjénezőt csupán sajátlagosan a gömbháromszögre épülő kompozíciója és ikonográfiája választja el tőle.

A Szentháromság dogmájának realiztikus vagy elvont ábrázolása is rendkívül ritka a középkor művészetében. Az Eucharistia eszméjének művészi eszközökkel való szemléltetése viszont általánosnak mondható mind az ókeresztény, mind a román kori mű-



A trieri füstölő

vészet valamennyi műfajában. Egyetlen olyan művészi alkotást sem tudunk azonban tömjénezőnk mellé állítani, amely ennyire szoros egységben szólaltatná meg ezt a két eszmét. Eltekintve a háromszög elvére épülő, meglehetősen egyedülálló és elvont szerkesztéstől, az Eucharistiának az életfával és a hozzá forduló pávákkal vagy más madáralakokkal való kifejezésére viszont jó néhány rokon példát sorakoztathatunk fel.

A trieri dóm XII. század végére datált, hangsúlyozottan építészeti szerkezetű füstölőjén ugyancsak spirálisan csavarodó indák között találkozunk a két páva alakkal, ezek azonban nem egymás felé hajolva, hanem fejüket hátrafordítva érintik az indabimbókat. Egyébként azonban ennek a füstölőnek nemcsak architektonikus felépítése, de egész művészi megjelenése is igen távol áll a szeged-csorvai tömjénezőtől. A velencei San Marco egyik, XI. századbéli mellvédomborművének közep-tengelyében klasszicizálóan stilizált kehelyből emelkedik a pálmafa, melynek csúcsát páfrányszerű levél, s mellette két háromlevelű palmetta alkotja, ágai pedig gumószerű gyümölcsfésélyekben végződve indaszerűen borítják



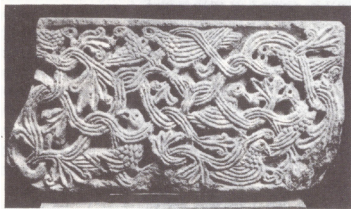
A San Marco mellvédomborműve

a téglány alapterületű mező felső részeit. Az indák alatt két bóbítás, hosszú farkú s erőteljesen stilizált páva áll. Mindkettő az életfa törzse felé fordul, s egyikőjüknek a csőre hozzátapad a fa törzséből kinyúló levélhez. A korai román korszakban keletkezett dombormű az Eucharistia eszméjének a legkövetkezetesebb s egyben művészi szempontból is egyik legszebb megtestesülése.

Ha időben akár évezredekre és távoli, leginkább keleti tájakra visszatekintünk, az őskori művészetekben is számos hasonló jellegű alkotásra ismerhetünk. Az Ermitázs őrzi e tekintetben az egyik legcsodálatosabb példát, mégpedig azt az amforát, amelyet a Fekete-tenger északi partján létezett görög kolóniák mesterei készítettek a szkíták részére, az i. e. V. évszázad elején. Az amfora oldalán szerteágazó indákból klasszikusan stilizált pálmafa emelkedik, s az oldalsó ágakon egy-egy madár fordul a pálmalevelek felé. Ez a jelenet kétségtelenül a szkíták s más ősi, keleti népek hiedelemvilágát tükrözi. Az ókereszténység és a középkori kereszténység művészeti alkotásaiban tehát egy messzi évezredekbe visszanyúló ikonográfiai formának a jelentésváltozásával állunk szemben. Hogy pedig ez a jelentésváltozás az Eucharistiát szimbolizálja, amit egyébként az idevonatkozó tudomány már régen tisztázott, azt a mi tömjénezőnkhez időben és térben közelebb eső néhány igen jellemző példával is szemléltethetjük, olyanokkal, amelyek a görög és római művészet sugárzásában, de már az ókeresztény korban, Dalmáciában és a Balkánon keletkeztek. A silistrai római sírkamra IV. század végéről származó freskóján a két páva a kelyhet jelentő váza mellett áll. A szófia-szerdica-i régi temető templomának késő IV. századi domborművén, a végződéseivel élő fára utaló kereszt két oldalán állanak a pávák, és sajátos módon a kereszt felső szára és a két pávafaj közé behajlanak a két oldalon emelkedő pálmafák hármassal. Ossenovo ókeresztény temploma kóruskorlátjának a várnai Archaeológiai Múzeumban őrzött VI. századi domborművén egyetlen páva jelenik meg, s az előtte álló áldoztató kehely felé lépked. Ezen a domborművön még egy igen sajátos jelenséget figyelhetünk meg: a páva nemesen stilizált alakja fölött halad egy bekarcolt szarvasalak, s ő is – miként a Cantata Profanában is – a tiszta forráshoz siet. Végül pedig még egy olyan kompozícióra

hivatkozunk, ahol ennek a jelentésváltozásnak egészen világos, félre nem érthető magyarázatát találjuk. A Sztara Zagora-i templomnak a szófiai Nemzeti Múzeumban lévő kórusmellvéd-domborművéről van szó: a dombormű közepén, annak tengelyét alkotva, négyzetes csonkakúpból vékony és sima fatörzs emelkedik, melynek felső végződését a pálmafa stilizált gyümölcse koronázza. A fatörzs közepén, az abból kihajló két faág között a csak kontúrjaiban megmintázott kehely foglal helyet. Az oldalmezőket a két páva alakja tölti ki. A bal oldali páva csőrével érinti az életfa gyümölcsét, a jobb oldali pedig még csak közeledik ahhoz.

A román korszak magyarországi kőplasztikai emléanyagában a tárgyaltaéhoz hasonlóan egyértelmű alkotást nem ismerünk. Ikonográfiai szempontból minden bizonnyal a pécsi székesegyház altemplomi lejáratának domborművei között találjuk a leginkább idevágó megfogalmazást. Ezen a lejárati párkánytöredéken rendkívül stilizáltan faragott pálmászerű ágak és bokrok között viszont valóság-hű formában jelenik meg a két, jobbra-balra álló, a központi facsoport felé csak fejével visszaforduló páva.



Fent: a pécsi székesegyház altemplomának lejárati domborműtöredéke.

Lent: márvány fríztöredék a somogyvári apátság romjaiból.

Kőszobrászatunk XI-XII. századi emléanyagában azonban több olyan faragvány ismeretes, amelyeknek indás, gyakran palmettaleveles ornamentikájában madarak mozognak, s láthatólag az indákból táplálkoznak. Tömjénezőnk madáralakjait Gerevich Tibor hozta első ízben kapcsolatba a pécsi és somogyvári indás-madaras kőfaragványokkal. A somogyvári dombormű stilisztikai problémáival, valamint észak-olasz és észak-adriai összefüggéseivel behatóbban foglalkozott Dercsényi Dezső doktori értekezésében. Vizsgálatának fontos eredménye a somogyvári fríz s a zárai San Donato Múzeumba

került arbei oszlopfő közötti szoros kapcsolatok felismerése. Dolgozatában hivatkozik az osztrák régészet és művészettörténet egyik kiváló képviselőjének, Dagobert Freynek arra a megfigyelésére, hogy az arbei kő megmunkálása a fémtechnikához hasonlítható. Tömjénezőnknek a kőfaragóművészettel való kapcsolatba hozása utat nyitott azokhoz a vizsgálatokhoz, amelyek felszínre hozták és részletesen kimutatták a romanika magyar kőfaragó művészetének



Fent: palmettadíszes párkányrészlet
a veszprémi székesegyházból, XI. sz. közepe
Lent: palmettadíszes vállkő, XI. sz., Dombó

jellegzetes palmettás csoportjával való szoros kapcsolatát.

Művészettörténeti szakirodalmunk évtizedek óta foglalkozik annak a palmettás díszítő rendszernek az eredetével és fejlődésével, továbbá – nehezen bár, de mégis – elkülöníthető stíluscsoportjaival, amely a magyar romanika kőfaragó művészetének egyik igen tetemes csoportjának a sajátja. Annyi már ma is nyilvánvaló, hogy az emléksanyag legkorábban ismert, a veszprémi kőfaragványokkal kezdődő csoportjának eredete a honfoglaló magyarok és a késő avarok fémművességének a hagyományvilágából kapta éltető erejét és táplálékát mintegy másfél-két évszázadon át. Ennek a stíluskörnek

Veszprém mellett és után

a legjelentősebb központjai Tihany, Óbuda, Pilisszentkereszt, Esztergom, Bodrogmonostorszeg és a szerémségi Dombó voltak. A másik főbb stílusirányzat központja Pécs, amelynek a legnyilvánvalóbb összefüggéseit a kutatók észak-italiai és csekélyebb mértékben franciaországi emlékeken ismerték fel. Külön problema-



*Tömjénező, bronz, XII. sz.,
Schlossmuseum, Berlin*

tika szálai gomolyodnak az újabb előkerült szegedi, dorozsmai, pusztaszeri, csoltmonostori és sárvármonostori emlékek köré, bár már most is úgy tűnik, hogy ezek a szakszerűen még csak többnyire egyes vonatkozásaikban megvizsgált és publikált emlékek is közvetlen gyökereket eresztenek egyrészt a honfoglalók fémművességébe, másrészt pedig kapcsolatban állanak az esztergomi királyi kőfaragó műhellyel, a bodrogmonostorszegi és egynehány dombói faragvány-nyal is.

Tömjénezőnknek a XI–XII. századi magyar palmettás kőfaragó művészettel való összefüggéseit más vonatkozásban is részletesen elemző és alapvető dolgozatában Entz Géza vizsgálta meg. Meggyőző megállapítása

szerint a tömjénező palmettái a XI. századi veszprémi palmettadíszes kőfaragványaihoz, s azokon keresztül a honfoglaló magyarok és a kései avarok fémművességéhez kapcsolódnak. Az általa részletesen elemzett összefüggéseket a magunk részéről még néhány más példával egészíthetjük ki. Ezek pedig a pilisszentkereszti, a bodrogmonostorszegi és egyes dombói kövek. A veszprémi kőfaragványok – s a pogány magyarság fémművességére visszatekintve – a kijevei kardmarkolatra és az úgynevezett Nagy Károly-kard hüvely- és markolatpalmettáira való utalása magában véve is erőteljes bizonyíték. Döntő érve azonban Entz Gézának az a megfigyelése, hogy a tömjénező felső csúcsából lehajló palmetták kettős ágát s a három levélben szétágazó részét ugyanolyan hármasszalagpánt fogja össze, mint amilyeneket a veszprémi párkánytöredékeken is

megtalálunk. Hozzá kell fűznünk ehhez a perdöntő azonossághoz még azokat az átkötő hármasszalagokat is, amelyek a pilisszentkereszti párkányrészleten és egyes dombói pilaszterfejezet-töredéken – valamint a legújabban feltárt tihanyi vállkőszerű maradványon is szembetűnően felismerhetők. A szeged-csorvai tömjénező palmettaképzésének a kijevei és Nagy Károly-féle kardok vereteivel, továbbá a szolyvai és bezdédi tarsolylemezek palmettaival való rokonságát kiterjeszthetjük még a tarczai és geszterédi kardveretek palmettás díszítéseire is. A hivatkozott tárgyak az ekkor már német területen lévő Nagy Károly-féle kard kivételével – a föld alatti sírokban rejtőzvé – ötvösmesterünk számára ismeretlenek voltak. A honfoglaló magyarság fémművességének a XII. században még élő hatása – miként ezt Entz Géza is kiemeli – technikai eszközeiben-módszereiben s hagyományszerűen továbbélt. Ezt a továbbélést tömjénezőnk is igazolja, mert annak felületi megmunkálásában olyan részletek figyelhetők meg, amelyek a kőfaragványokon – már az egészen más technikai eljárást és eszközöket igénylő anyag, tehát a kő követelményeinek megfelelően – nem mutatkoznak.

A tömjénező megmunkálásának tanúsága szerint mestere meglehetősen jól ismerte a már érintett észak-olasz, közelebről veronai ötvösműhely technikai eljárásait is. A tömjénező eucharistiakompozíciójával összefüggésben hangsúlyoznunk kell, hogy az ősi és a honfoglaló magyarság hitvilágának lényeges elemeit a magyarországi kereszténység a XI-XII. századok folyamán már csaknem hiánytalanul átértékelte és beolvasztotta a maga eszmevilágába, s miként Európa-szerte általában, úgy itthon is kialakította azoknak a pogány formákra már alig utaló ikonográfiáját. A bizánci és a nyugati kereszténység művészeti fejlődésében kialakult ikonográfiai sémák és típusok a magyar romanika művészetében is – a pogányság olykor erőteljes, majd pedig egyre csak lappangóbb ellenállása ellenére is meghonosodtak. A szeged-csorvai tömjénezőnek a Szentháromságot szimbolizáló gömbháromszög alapszerkezete feltehetően hozzákapcsolható Kálmán király ama törvényes rendelkezéséhez, amely elrendelte a Szentháromság évenkénti megünneplését. Az Eucharistiát jelentő életfa és pávakompozíció pedig, amire a korábbiakban számos példát mutattunk be,

a – hellyel-közzel – korabeli keresztény ikonográfiához kapcsolódik.

Az ötvösmester, aki ezt a remekművet megalkotta, benne élt a magyar művészet eszmei és formai, technikai hagyományvilágában, de jól ismerte az észak-itáliai kulturális központokat s művészeti műhelyeket is. Olyan művészre kell tehát gondolnunk, akinek a párisi, bolognai, padovai egyetemeken tanuló magyar diákokhoz hasonlóan, módja volt arra, hogy külföldön fejleszthesse itthon szerzett tudását. E korszakbeli művészetünk kapcsolatai az északolasz művészeti központokkal a legszorosabbak, s ez már magában véve is kellő magyarázat arra, hogy mesterünk is ezekben a központokban, talán Milanóban s Velencében, de minden bizonnyal Veronában dolgozhatott és tanulhatott.

A vonatkozó szakirodalom általában a XII. század második felében határozza meg tömjénezőnk keletkezési idejét. Ha viszont Kálmán király hivatkozott törvényére gondolunk, valamivel korábbi időpontot is feltételezhetünk.

Keletkezési helyére vonatkozóan Entz vetette fel azt a gondolatot, hogy ez a mű valamelyik királyi ötvösműhelyben készült. Alig férhet kétség ahhoz, hogy királyi ötvösműhely valóban létezett Esztergomban, mégpedig és elsősorban a királyi pénzverdével kapcsolatban. Nagyon valószínű, hogy ilyen műhelyek a nagyobb egyházi központokban is kialakultak. És ha igen, akkor olyan helyekre kell gondolnunk, mint Székesfehérvár, Pécs, Gyulafehérvár s nemkülönben Veszprém, a királyné városa.

Nemigen lehet vitás tehát, hogy mesterünk is azoknak a helyeknek egyikén-másikán működött, ahol palmettás művészetünknek ez, az ősi hagyományokhoz legtisztábban kapcsolódó csoportja az utókorra hagyta a maga szórványos, töredékes emlékeit. A veszprémi királynői udvartól és püspöki székhelytől várhatnánk ebben a vonatkozásban a legtöbbet, de nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy Tihanyban, Bodrogmonostorszezen és Dombón, valamint a Szegedhez közeli Szermonostoron és Dorozsmán is igen rangos apátságok és nemzetségi monostorok voltak. Végül, de nem utolsósorban: arról sem feledkezhetünk meg, hogy az egykori szegedi várban már a XI–XII. században a korszak legelső

színvonalába helyezhető templom létezett. És legvégül, hogy Szeged Asszonyfalvának nevezett felsővárosi része a királyné birtoka volt.

A kiváló képességű művész mögött nagy műveltségű, a teológiában és liturgiában alapos tudású egyházi személyt is joggal feltételezhetünk, ami ismét csak azt a tényt igazolhatja, hogy tömjénezőnk valamelyik nagyobb püspöki vagy apátsági, esetleg nemzeti monostortemplom számára készült.

Miként a lelőhely alapján nem lehet eldönteni, hogy a tömjénezőnk melyik templom felszereléséhez tartozott, akként egyelőre arra a kérdésre sem adhatunk egyértelmű választ, hogy ez a valóban kiváló ötvösmester melyik központban és műhelyben dolgozott. A XIV–XVI. században már oly nagy jelentőségű szegedi ötvösmesterség talán megengedi annak feltételezését, hogy annak műhelygyakorlata az Árpádok korába nyúlik vissza, amit egyelőre csak néhány, de nem jelentéktelen szórványemlékkel lehetne támogatni. Ehhez azonban további megfigyelésekre, vizsgálatokra s néhány szerencsésen még felbukkanó tárgyra is szükség lenne. Így csak az mondható kétségtelen ténynek, hogy a szeged-csorvai tömjénező alkotója méltán sorolható a román kori, de mindenképp a tatárjárás előtti magyar bronzművesség legjobb képviselői közé.

L'incensiere di Szeged-Csorva

A dieci anni dalla scomparsa di mio padre, Zoltan Nagy, il miglior modo per ricordarlo mi sembra questo suo articolo apparso sulla rivista ungherese "Művészet" (Arte) nell'aprile del 1983, di cui ho fatto la traduzione in lingua italiana. In molte occasioni ho seguito e accompagnato mio padre nelle varie università europee e italiane per le innumerevoli conferenze che egli ha tenuto sul patrimonio storico-artistico ungherese in correlazione con l'arte italiana.

Questo studio è uno tra quelli che meglio esprime il suo concetto dei valori dell'esistenza umana. Innanzitutto della tradizione cristiana, in particolare della tradizione szkíta, di cui il maggior gruppo etnico furono gli Unni e in seguito i sarmati ed avaro-magiari, che si sono avvicinati nel bacino dei Carpazi, portando con sé anche la scrittura runica, così chiamata székel-y-magiara, dall'altopiano turanico. Si tratta di una scrittura di origine sumerica, che per sedici lettere è identica al sumerico antico e per quattordici lettere identica all'etrusco (nel famoso guerriero di Capestrano, piceno le lettere sono identiche al runico, a ulteriore conferma che questi popoli che sono arrivati nell'Europa occidentale, hanno una comune origine nell'Asia Minore). A tale proposito vorrei ricordare che mio padre è nato a Dombegyház, un paese nella regione Békés, dove ci sono sette tumuli di origine szkíta, di cui uno si trovava sulla proprietà di famiglia e di cui egli ha promosso lo scavo archeologico nel 1936. Questa tradizione nell'espressione semantico-simbolica è trasmigrata nell'arte cristiana. Non a caso mio padre era un sostenitore della rivista Turan, fondata dal primo Ministro conte Paolo Teleky, di cui per diversi anni fu consigliere artistico personale.

In questo articolo appare la sua provata fede nella cultura greco-romana trasferitasi per effetto del Cristianesimo nell'arte ungherese, il forte legame con la scuola iconologica di Aby Warburg che costituì il suo principale

metoto di lavoro ed anche il grande amore per la propria patria divisa in cinque nazioni con il Trattato di Trianon.

Tra gli oggetti di culto della chiesa cattolica, in ogni chiesa ungherese si trova un incensiere o turibolo come oggetto immancabile. Nei musei e in innumerevoli collezioni ecclesiastiche e private, sia occidentali che orientali del Medioevo, si trova questo tipo di oggetto, sia in oro che in argento. Nella nostra tradizione, però, sono rari gli esempi di questo oggetto di culto di questo periodo e, in particolare, sono rari quelli risalenti all'epoca della casa reale *arpadiana*, che va dal 1000 al 1300 all'incirca, o dei secoli antecedenti, andati distrutti a causa delle varie scorribande e distruzioni dei Tartari. Gli oggetti che sono rimasti, per la maggior parte in oro ed argento, sono tempestati di pietre preziose e smalti. Questi oggetti, per la qualità della loro fattura, venivano ritenuti di più alto livello rispetto a quelli in bronzo e più preziosi dal punto di vista economico, sebbene quelli in bronzo fossero più facilmente restaurabili o, passati di moda, potessero essere modificati. Le distruzioni più gravi furono commesse dalle occupazioni dei Tartari e dei Turchi. La maggior parte delle chiese romaniche fu bruciata e furono sepolti i loro arredi di culto.

Di quest'epoca sono ritornati alla luce alcuni oggetti durante i lavori agricoli o in occasione di scavi archeologici. A questo gruppo appartiene anche l'incensiere di Szeged-Csorva.

L'incensiere è stato rinvenuto nel 1895 nel terreno dell'agricoltore Tamás Szűcs mentre faceva i lavori di aratura, a 24 chilometri nella periferia di Csorva. Il ritrovamento è stato reso noto dal Sig. János Reizner nella rivista "Archeológiai Közlöny" (Rivista di Comunicazione Archeologica). Da qui sappiamo che l'incensiere era nascosto tra i cerchi di una botte arrugginita. Altro non si è trovato attorno, neanche le catenelle a cui veniva appeso. Nella botte presumibilmente c'erano anche tessuti in decomposizione ma evidentemente chi li ha trovati non li ha ritenuti degni di essere conservati. Dunque l'incensiere fu sotterrato insieme alla botte dalla persona che aveva il compito di custodirlo e di salvarlo dalle distruzioni dei Tartari.

Nella carta geografica di Abraham Kaltschmidt, Csorva viene segnalata nel 1747 col nome di "Csorba", a fianco della strada di Halas, con dicitura "Loc. Ecc.". Nell'atlante di Demeter Görög viene segnalata nella provincia di Csongrád, sulla strada di Baja, con la sigla "Pusztá Csorba". Questo fatto sta a significare che già nel Medioevo la strada si biforcava in due direzioni, partendo da Szeged una verso Baja e Dunaszekcső, l'altra verso Kalocsa. Sicuramente entrambe furono delle strade importanti, soprattutto quella di Baja-Dunaszekcső era stata importante già nell'epoca romana di "Jazig".

Dagli scavi in questo territorio furono rinvenute già alla fine del secolo scorso molte monete del II e III secolo, conservate nel museo di Szeged. Dunque Csorva si trovava sulla strada già usata dai Romani che collegava la Pannonia con la Dacia attraverso Szeged (*Partiscum*) e si congiungeva a Dunaszekcső (*Lugio*).

A due chilometri di distanza dal luogo di ritrovamento dell'incensiere, Reizner segnalava una chiesetta dell'epoca *arpadiana* di 8 metri di lunghezza e 3 metri circa di larghezza. Da ciò si evince che Csorva era luogo cristianizzato, anche se non dei più importanti.

L'incensiere, del diametro di 12,5 cm, nella parte superiore della sfera che serve ad emanare il fumo presenta un ornamento di palmette e di sarmenti. Guardando dall'alto, rigirandolo, l'oggetto presenta tre cerchi separati; nell'asse centrale si trova una palma, simbolo dell'albero della vita che, alzandosi dalla base così chiamata "dal tumulo", verso l'alto, all'altezza dei due terzi, si divide in una triplice ramificazione con foglie ampie e con andamento a spirale. Dobbiamo prestare attenzione anche alla triplice ramificazione dove possiamo osservare due uccelli dal lungo becco e coda lunga. Sebbene non abbiano la cresta, dal punto di vista iconografico sono simbolicamente pavoni e questi pavoni toccano le foglie degli alberi. La punta più alta dell'incensiere, in forma di cupola mozza, presenta vista dall'alto un cerchio inscritto in un triangolo, una costruzione per la verità molto rara nel periodo, lateralmente divisa da campi eguali. Alla base del tumulo il tronco si divide in due campi cinti da triplici nastri che scendono in tre foglie e le palmette arrivano agli anelli che dovevano sostenere le catenelle. Pertanto il concetto

del cerchio nel triangolo, nella parte superiore vista dall'alto, è un simbolo evidente della Sacra Trinità. Frontalmente dominano gli alberi delle palme; ancora verso l'alto le palmette, divise sempre in tre parti uguali, rappresentano l'albero della vita dell'antichità che si trasformano in significato teologico, in Cristo, come sorgente primaria della Vita. Pertanto è anche evidente che lateralmente i pavoni simboleggiano i fedeli che con i loro becchi, toccando le foglie, si abbeverano alla fonte della Vita.

Così l'incensiere di Szeged-Csorva contiene due dogmi fondamentali della teologia cristiana: la Santa Trinità e l'Eucarestia, connessi qui con un ordine logico senza pari.

L'oggetto è stato inoltre costruito senza dubbio con conoscenza di alto livello formale e realizzato con sapienza artistica profonda. L'incensiere non è stato rinvenuto né vicino alla piccola chiesa e neanche nella vicinanza della contrada, ma su un punto dove non sono stati trovati altri oggetti di culto sacrale. Pertanto non è senza fondamento presupporre, per la sua qualità eccellente, che dovesse appartenere originariamente ad una chiesa di maggiore importanza.

Tra gli incensieri dell'epoca romanica, classificati in varie tipologie sulla base del loro aspetto, sono rari quelli che si trovano in forma sferica. Nel XII secolo erano dominanti quelli che seguivano forme architettoniche con finestre e torri, ispirate all'arte gotica. In taluni casi, nei musei e nelle collezioni private, si trova qualche esempio a forma di cerchio o ovale, esternamente decorato con foglie e sarmenti e talvolta anche con palmette incise.

Otto von Falke, in uno dei suoi studi sul turibolo del XII secolo con palmette e sarmenti, che si trova nel museo di Schloss di Berlino, ci dice come già A. Boekler avesse ampiamente dimostrato come l'oggetto fosse stato realizzato dai maestri italiani veronesi. Sempre Falke e il Dr. F. Kieslinger riportano che nella collezione privata di Kieslinger si trova un incensiere tipo armadietto del XII secolo che non appartiene sicuramente al periodo degli "Otto" sud germanico; inoltre, nel museo Schnütgen di Colonia si trova un batacchio di bronzo e dei frammenti sempre in bronzo che decoravano la porta veronese di San Zeno. Tutti questi oggetti derivano sicuramente dalla stessa manifattura di maestri veronesi, di cui è nota

la caratteristica ornamentazione con motivi a palmette e sarmenti stilizzati. In questo contesto, dunque, questi incensieri si collocano in stretta vicinanza stilistica con quello di Szeged-Csorva, che si diversifica soltanto nell'iconografia del triangolo a sfera.

Il concetto del dogma dalla Sacra Trinità, sia nella sua forma realistica che astratta, era molto rara nell'arte del Medioevo; invece si può dire che il concetto eucaristico era generalmente molto diffuso sia nell'arte paleocristiana che nell'epoca romanica. Ma non possiamo trovare neanche un esempio che si possa avvicinare a questo incensiere, nel quale questi due concetti, della Trinità e dell'Eucarestia, si trovino così saldamente uniti. A prescindere dalla concezione del triangolo e dalla sua elaborazione insolita, possiamo riportare diversi altri esempi in cui l'Eucarestia è spesso rappresentata con il motivo dell'albero della vita o con i pavoni o con qualche altro uccello.

L'incensiere del Duomo di Trier, datato alla fine del XII secolo, nella sua costruzione di tipo accentuatamente architettonico, presenta il motivo dei sarmenti attorcigliati con altrettanti pavoni, solo che questi non si piegano l'uno verso l'altro, ma riversano le teste all'indietro toccando i sarmenti. Sebbene nella sua strutturazione architettonica questo esempio sia molto lontano dall'incensiere di Szeged-Csorva, dobbiamo dire che anche tra i bassorilievi dell'XI secolo del Duomo di San Marco di Venezia appare, nella fascia della cintura pettorale centrale di protezione, all'interno degli spazi suddivisi in forme rettangolari, l'immagine di un calice classicheggiante da cui esce un albero di palma stilizzata che termina in foglie del tipo felce, con accanto le foglioline a tre del tipo palmetta e con rami che si concludono in frutti rotondeggianti attraversati da sarmenti. Sotto questi sarmenti si trovano due pavoni stilizzati; entrambi sono rivolti verso il tronco dell'albero della vita ed uno dei due con il becco tocca le foglioline. Nell'epoca preromanica questo bassorilievo, sotto l'aspetto iconografico, rappresentava esplicitamente e conseguentemente il concetto dell'Eucarestia, manifestandosi nella sua forma più bella.

Se ci rivolgiamo indietro, ai tempi più lontani nei millenni ed ai territori dell'Oriente, nell'epoca dell'antichità, possiamo trovare

simili rappresentazioni artistiche. Il Museo dell'Ermitage conserva uno degli esempi meravigliosi che i soldati greci hanno eseguito per il popolo szkíta che si affacciava sul Mar Nero tra il I e il IV secolo a.C. Sui lati dell'anfora cinta dai sarmenti estesi, si innalza un albero di palma stilizzata e sui lati ci sono due uccelli che si piegano verso le foglie. Questa scena senza dubbio rispecchia la tradizione del pensiero e delle credenze del popolo szkíta e di altre etnie dell'Oriente.

Nella tradizione paleocristiana e preromanica ci troviamo di fronte alla mutazione del significato simbolico dell'antichità. Questa trasformazione nel significato simbolico dell'Eucarestia, già ampiamente dimostrato e chiarito senza ombra di dubbio, è confermabile con alcuni esempi significativi più vicini al nostro incensiere; tali esempi, nati nella tradizione dei Balcani e della Dalmazia, si trovavano nel raggio d'influenza greco-romana già nell'epoca paleocristiana.

Nell'affresco del loculo sepolcrale di Silistra, alla fine del IV secolo dell'epoca romana, appaiono due pavoni tra un calice. In un bassorilievo nell'antico cimitero di Sofia-Szerdica, si trovano due pavoni tra un albero che finisce in alto con foglie viventi ed anche qui, tra il tronco dell'albero a forma di croce e tra le teste dei pavoni, le palme si piegano in trifogli. Nel Museo Archeologico di Varna, sul bassorilievo del VI secolo dei resti dei cornicioni del coro della chiesa di Ossenuovo, appare un pavone unico finemente stilizzato che si incammina verso il calice. Su questo bassorilievo possiamo osservare un fenomeno alquanto interessante: sopra la testa finemente stilizzata del pavone si trova incisa una testa di cervo che pure si accinge a bere alla sorgente, come nella "Cantata Profana". Infine ci richiamiamo ad un esempio di cui non è travisabile la comprensione del significato eucaristico: si tratta del bassorilievo dei resti dei cornicioni della chiesa di Stara-Zagora, che si trova nel Museo Nazionale di Sofia. In asse centrale si appoggia sul quadrato una cupola mozza da cui si innalza un albero esile e liscio che finisce in alto con il "frutto" dell'albero di palma. Nella parte centrale dell'albero, accennato solo nel contorno, si vede un calice. I campi laterali contengono due pavoni e quello a sinistra con il becco tocca il frutto dell'albero della vita.

Nell'epoca romanica in Ungheria, a quanto storicamente documentato, non troviamo altri esempi simili di bassorilievi che trattino lo stesso argomento. Qualcosa di analogo dal punto di vista iconografico è ravvisabile nel bassorilievo della balaustra delle scale che si trova nella parte inferiore della chiesa sottostante la cattedrale di Pécs. Nei resti di questa balaustra, tra i rami e un cespuglio di palme resi realisticamente, appaiono due pavoni stilizzati che con le loro teste si piegano all'indietro.

Nella nostra tradizione scultorea dell'XI e XII secolo si trovano diversi esempi scolpiti che presentano motivi ornamentali a sarmenti e palme, al cui interno si muovono uccelli che si nutrono dell'albero della vita. È stato il Prof. Tibor Gerevich a mettere a confronto per la prima volta la forma degli uccelli con gli alberi scolpiti di Pécs e Somogyvár. Mentre il Prof. Dezső Dercsényi, nel suo trattato di dottorato, ha confrontato relativamente alla problematica stilistica, i bassorilievi di sarmenti e uccelli di Somogyvár con esempi dell'Italia dell'Adriatico e dell'Italia del nord, giungendo nella sua conclusione ad una scoperta fondamentale: che il fregio di Somogyvár è il capostipite della colonna di Arbei che si trova nel Museo di San Donato di Zara, un risultato questo a cui perviene attraverso un raffronto iconografico e stilistico, mettendo così in luce lo stretto legame tra i due esempi. Nel suo studio egli si richiama allo studioso austriaco di archeologia e di storia dell'arte, Dagobert Frey, e si osserva come la lavorazione della pietra di Arbei assomigli al tipo di decorazione metallica che si adopera in questi incensieri.

Così viene dimostrato il legame del nostro incensiere con le opere dei gruppi di artisti scultori di sarmenti e palmette, che apre la strada a quelle prove che verranno alla luce successivamente con gli scavi archeologici di molti decenni dopo.

La nostra letteratura specifica riguardo alla storia dell'arte si occupa da decenni di questo contesto di indagini, cioè della tradizione iconografica dei sarmenti e delle palmette, dei gruppi di scultori che vi si dedicarono, le scuole e i sottogruppi, della sua origine, del suo sviluppo e delle varianti che la compongono, anche se sono difficilmente identificabili nei vari aspetti stilistici che sono propri di ogni gruppo di scultori dell'arte romanica.

Con certezza si distingue un primo gruppo di artisti operanti intorno a Veszprém, in quanto nella loro derivazione espressiva della tradizione dell'arte metallica è dimostrabile il legame con i "*magiari dell'occupazione*" dell'VIII secolo e dello stesso periodo chiamato anche "*degli avari*", similmente espressi sia nelle leggende che nei contenuti dei loro racconti, che hanno operato un'infiltrazione e una contaminazione in tutti gli aspetti della cultura del periodo e in tutti gli apparati decorativi. Questo stesso genere di stile che troviamo a Veszprém si trova anche nei dintorni di Tihany, Óbuda, Pilisszentkereszt, Esztergom, Bodrogmonostorszeg nella regione di Szerémség (*Sirmium*), e anche a Dombó.

L'altro gruppo che si può distinguere sulla base delle caratteristiche stilistiche ha il suo epicentro a Pécs, che i nostri studiosi legano all'influenza italica, ed in misura minore ai monumenti dell'arte della Francia.

Un altro cerchio di problematiche si intreccia intorno agli esempi di Szeged, Pusztaszer, Dorozsma, Csoltmonostor, Sárvármonostor, spesso non sufficientemente analizzati nelle varie pubblicazioni specifiche. Volendo fare però fare un'analisi scientifica, essi mostrano di avere un preciso legame con l'arte metallica del periodo "*dell'occupazione*", con le lavorazioni marmoree del Palazzo Reale di Esztergom, Bodrogmonostor e di Dombó.

Lo storico dell'arte Géza Entz ha osservato ed ampiamente dimostrato nel suo studio il legame del nostro incensiere con l'arte orafa e metallica di sarmenti e di palmette dell'ornamentazione marmorea dell'XI-XIII secolo. Secondo la sua indagine abbiamo la certezza che i sarmenti e le palmette magiare dell'incensiere sono direttamente collegati con gli stessi esempi marmorei di Veszprém dell'XI secolo ed attraverso questi, si legano direttamente agli esempi dell'arte metallica "*dell'occupazione*" e "*degli avari*". Qui intendiamo ampliare ulteriormente gli aspetti già ampiamente analizzati, con altri di Pilisszentkereszt, Bodrogmonostor e di Dombó.

Riguardo ai resti marmorei di Veszprém e il loro legame con il periodo magiaro dell'epoca chiamata "*pagana*", sono già sufficienti le testimonianze fornite dallo studio di Entz sulla loro somiglianza con alcuni motivi delle opere metalliche, ad esempio con l'impugnatura

della "spada di Kiev", oppure con le stesse forme delle palmette della copertura dell'impugnatura della spada di Carlo Magno. Géza Entz fornisce il dato come indiscutibile testimonianza nella dimostrazione della sua tesi: della diretta conseguenza, della stessa identità con i resti marmorei della balaustra di Veszprém, decorata con gli stessi motivi a nastro che si cingono intorno alle palmette dividendo i doppi rami in tre parti e le foglie in cima, proprio come nel coperchio dell'incensiere.

Dobbiamo aggiungere a queste inconfutabili rassomiglianze, il motivo a triplice nastro che avvolge la balaustra di Pilisszentkereszt, come anche le decorazioni sui capitelli di Dombó e sulle pietre portanti di Tihany recentemente scoperte. Possiamo estendere la tipologia della costruzione delle palmette dell'incensiere di Szeged-Csorva, oltre gli esempi delle spade di Kiev e di Carlo Magno, alle decorazioni metalliche a palmette dei contenitori che venivano allacciati alle cinture della vita di Solyva e di Bezdéd; inoltre anche alla decorazione delle spade di Tarcál e di Geszteréd.

Questi riferimenti a tutte le decorazioni di oggetti metallici, eccetto la spada di Carlo Magno che si trova in territorio germanico, in quell'epoca riposavano in tombe nascoste sotto terra e al nostro orafo non potevano che essere sconosciuti; pertanto, come chiaramente spiega Géza Entz, nella tradizione orafa ungherese è sopravvissuta negli occupanti del territorio fino al XII secolo, una conoscenza che trova espressione sia nella tradizione iconografica che nella tecnica che nella metodologia, anche se richiedeva una tecnologia di tipo diverso dalla pietra. La lavorazione orafa dell'incensiere rende visibile che il suo esecutore conosceva benissimo la tipologia dell'Italia settentrionale e precisamente la tecnologia usata nei laboratori veronesi.

Dobbiamo affermare che la concezione eucaristica dell'incensiere contiene il mondo di credenze sia dell'antichità che degli occupanti dell'attuale territorio del popolo ungherese fino all'XI-XII secolo, nella trasformazione che i motivi iconografici hanno subito dal significato pagano alla simbologia cristiana. Nello sviluppo sia della cristianità di Bisanzio che della tradizione occidentale anche negli stili e nelle varie forme dell'arte romanica magiara, continuavano

a persistere le antiche forme pagane, talvolta in modo più latente altre volte più esplicitamente.

Si nota nella concezione dell'incensiere, nella forma della Santa Trinità, che con decreto del Re Colomano doveva essere festeggiata ogni anno, espressa nel triangolo inscritto nel cerchio e nell'albero della vita con la composizione dei pavoni, il legame alla tradizione iconografica, precisamente cristiana dell'epoca, di cui qui in seguito porteremo vari altri esempi.

Il maestro orafo che ha fatto questo capolavoro era pienamente immerso nell'universo formale, espressivo e tecnico della sua epoca così come si era formato attraverso la tradizione ma conosceva bene anche i centri culturali dell'Italia settentrionale. Dobbiamo dunque pensare ad un artista, che come molti altri studenti ungheresi, aveva effettuato il proprio aggiornamento in qualche centro culturale occidentale, parigino, bolognese, padovano, per poter sviluppare ed arricchire le conoscenze acquisite in casa propria. In questo periodo l'arte ungherese fu più vicina ai centri artistici dell'Italia del nord, e questo ci dice che se il nostro artista ha lavorato con tutta probabilità nei centri di Milano e Venezia, con certezza ha studiato a Verona.

La letteratura ungherese riguardo all'arte orafa, assegna l'incensiere di Szeged-Csorva alla II metà del XII secolo. Se pensiamo però al decreto del Re Colomano e alla sua datazione, dobbiamo supporre per questo oggetto un periodo precedente. Della sua origine e della sua esecuzione Entz presupponeva che fosse stato realizzato in uno dei laboratori di oreficeria reale. Non si può escludere che ci fu un laboratorio di oreficeria nella città reale di Esztergom, dove venivano coniate le monete. Questi laboratori reali più importanti si trovavano nei centri ecclesiastici come Székesfehérvár (*Alba Regia*), Pécs, Gyulafehérvár (*Alba Julia*, Transilvania) nonché a Veszprém, la città della regina. Non c'è dubbio che il nostro maestro provenisse da uno di questi laboratori e facesse parte di uno dei vari gruppi legati all'antica tradizione espressa nella sua purezza attraverso il motivo decorativo delle palmette, tradizione che grazie all'incensiere è giunta fino a noi. Non possiamo escludere pure l'incidenza delle sedi vescovili, i centri delle abbazie, i centri dei monasteri di

alto rango di Tihany, di Bodrogmonostozeg, di Dombó come anche di Szermonostor, vicino a Szeged, o di Dorozsma.

Infine, ma non in ultimo, non possiamo dimenticare neanche che nel castello di Szeged esisteva già nell'XI e XII secolo una chiesa di primaria importanza, e che nella parte alta della città la zona così chiamata Asszonyfalva fu proprietà della regina. Dietro questo artista possiamo presumere un prelado di alto rango, di elevato livello culturale e teologico che altresì fa supporre come questo oggetto fosse stato realizzato per una chiesa di primaria importanza, o vescovile, o per un'abbazia, o per una chiesa monasteriale di uno dei centri etnici.

Dal luogo di ritrovamento non possiamo stabilire con certezza a quale centro di chiesa appartenesse, non possiamo dare risposta neanche in quale centro avesse lavorato questo eccezionale maestro per costruire l'oggetto, ma l'arte orafa così importante di Szeged del XIV e del XVI secolo dimostra che la pratica della lavorazione degli esempi ritrovati attestano innegabilmente la continuità con la casa arpadiana del X, XI e XII secolo. Avremmo bisogno che venissero alla luce altri esempi per una migliore definizione. Possiamo affermare comunque che l'incensiere di Szeged-Csorva nell'arte orafa romanica è tra i migliori esempi di oggetti realizzati prima delle incursioni dei Tartari nel nostro territorio.

Traduzione di Maya Nagy

Il Trionfo di Giove.
Trionfo del Re Mattia il Giusto nel
pedistallo del Calvario di Mattia Corvino
di Antonio del Pollaiuolo*

*Le due parti del Calvario:
la crocifissione gotica ed il piedistallo rinascimentale*

Il Calvario di Mattia Corvino, custodito nel Tesoro della Basilica di Strigonia (Esztergom), costituisce una delle più belle e pregevoli opere dell'oreficeria europea del secolo XV.¹

Quest'opera d'oro purissimo e ornata in maniera estremamente ricca con perle e pietre preziose e con statuine, scene ed ornamenti floreali, eseguiti con finissimi smalti dipinti ed alla 'ronde-bosse'. Anche le sue misure sono imponenti. L'insieme è alto 72,5 cm., la parte superiore, cioè il Calvario propriamente detto, è di 41,5 cm., mentre la parte inferiore, il Piedistallo misura 31 cm. (Fig. 1)

Sulla croce del Crocifisso in alto si vede il Corpus Christi; dietro la testa di Cristo v'è una grande aureola con dei raggi di Sole. La croce è circondata di foglie della vite e di uve. Accanto alla croce, un po' più in basso rispetto al Corpo di Cristo, sono collocate le statuine della Vergine Dolorosa e di San Giovanni Evangelista.

Sotto la composizione della Crocifissione si forma architettonicamente, su un piano triangolare, una specie di un torre-tabernacolo

* Pubblicato dall'Istituto Internazionale Studi Piceni - Sassoferrato, 1987

¹ Per le notizie storiche e per la bibliografia cf. *Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában (L'arte nella corte del Re Mattia) I-II.* Budapest, 1966. 1. 336-342. - Per la valutazione critica del Calvario nella storia dell'arte cf. Nagy, Zoltán: *Il Calvario di Mattia Corvino con speciale riguardo al suo Piedistallo di Antonio del Pollaiuolo.* In corso di stampa, in *Acta Historiae Artium*, Budapest, 1987.



Fig. 1. Il Calvario di Mattia Corvino. [La Crocifissione 1402, il Piedistallo 1469-1476].
Esztergom (Strigonia), Tesoro della Basilica. Foto: Mudrák Attila, Esztergom, Museo Cristiano.

con una spazio interno nel quale si vede la figura di Cristo legato alla colonna. Nelle tre nicchie esterne del torre-tabernacolo prendono posto i Profeti Elia, Isaia e Geremia.

Nel Piedistallo sono individuabili due parti. Tra la base triangolare superiore, su cui poggia il Calvario e quella triangolare, ma con lati curvilinei dello zoccolo, quasi alla metà dell'asse verticale, è collocato un 'nodo' di forma cilindrica.

Al di sotto della base del Calvario, visibili soltanto da chi guarda l'opera dal basso verso l'alto, si formano tre piani concavi, sui quali

sono dipinte composizioni con carri, figure e simboli del Trionfo del Sole, della Luna e di Giove.

Al centro della parte inferiore del Piedistallo vi è un vaso di stile atticheggiante, simile ad un'anfora classica, accanto al quale, reggendo gli stemmi del Re Mattia con le figure del corvo e del leone boemo, seggono tre sfingi alate con corpo di leoni.

Sopra al nodo cilindrico vi sono tre delfini e, dietro alle figurine di essi, sul piano di un corpo simile ad un collo capovolto di anfora, sono dipinti tre coppie di uccelli, cioè di tre aironi accoppiati con tre piccioni.

Nelle figure di Cristo, della Madonna, di San Giovanni e dei Profeti riconosciamo a prima vista un realismo quasi naturalistico, fortemente espressivo e pieno di sentimento, caratteristico del tardo gotico.

Gettando un'occhiata invece alle figure delle sfingi e dei delfini e soprattutto a quelle delle tre composizioni dei Trionfi, non si può non accorgersi del mondo degli affetti e dei pensieri espresso attraverso un eroismo dinamico e sorprendentemente vitale. Le figure plastiche, insieme alle composizioni ed ornamenti dipinti, emanano il senso della sicurezza e la vitalità del primo Rinascimento.

In quanto al contenuto vi è da constatare anche una certa diversità tra le due parti: la Crocefissione esprime epicamente il proprio mondo biblico, il Piedistallo porta invece un contenuto non tanto mitologico quanto filosofico ed astrologico-astronomico, espresso sempre attraverso mezzi simbolici.

La Crocefissione, come è già ben noto, è uno dei più pregevoli capolavori dell'oreficeria parigina, sviluppatasi attorno al 1400 e caratterizzata dallo smalto alla 'ronde-bosse', di cui - dopo le indagini e pubblicazioni di Imre Szalay, di August Ludwig Mayer, di Ulrich Middeldorf e di altri studiosi - Theodor Müller ed Erich Steingraber hanno dato un ampio ed approfondito trattamento.²

² Szalay I.: A XIV. és XV. századi ötvösség két remeke / Due capolavori dell'oreficeria dei secoli XIV e XV / in: *Művészi Ipar*, VIII. 1893. pp. 77-96. Mayer, A.L.: A Paris Atelier of Goldsmiths about 1400, in *Apollo*, VI. London, 1927. pp. 235-237. Middeldorf. U.: On the origins of 'email sur rondebosse'. In *Gazette des Beaux-Arts*, XIII. 1960. pp. 233-244. Müller, Th. und Steingraber, E.: Die französische Goldemailplastik um 1400. In *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*. III/F.Bd. V. 1954. pp. 29-79.

In altri miei studi ho già additato che la Crocifissione del Calvario di Mattia Corvino, il Reliquiario della Sacra Spina, custodito nel British Museum di Londra, il medaglione della Santa Trinità, conservato nella National Gallery di Washington e la Pace di Siena, del Duomo di Arezzo, derivano non solo dalla stessa bottega, ma anche dal medesimo maestro orafo.³ Si può affermare che la Crocifissione sia stata creata nel periodo delle suddette opere, cioè nei primi anni di 1400. La mia datazione venne poi verificata e documentata dalla pubblicazione di Éva Kovács la quale, con riferimento alla Crocifissione determinò la sua data di realizzazione negli anni 1402-1403.⁴

Mentre la Crocifissione è largamente trattata nella letteratura di storia dell'arte, i problemi cronologici, stilistici, iconografici ed iconologici sono stati appena toccati. Alcune opere riassuntive o altri studi, seppur toccando l'argomento del Piedistallo, si occupano di esso per lo più in relazione alla tecnica degli smalti e tentano, in tal modo, di determinare il suo luogo di origine.

Quanto al maestro, ossia alla scuola artistica di provenienza parecchi studiosi, come per primo Franz Bock, Imre Henszlmann, József Dankó, Vilmos Fraknói, E. Müntz, L. Courajod ed il Martinov hanno opinato che l'opera derivasse dall'arte toscana o, addirittura, fiorentina. Anzi, Imre Henszlmann e sulle sue orme anche alcuni altri studiosi ungheresi supponevano che il Piedistallo fosse eseguito nella bottega del Verrocchio o in quella del Pollaiuolo.⁵

³ Nagy, Z.: Il Trionfo della Luna nel Calvario di Mattia Corvino. Relazione in XXII Congrès International d'Historire de l'Art, Budapest, 1969./ Cfr. Resumés Conférences, ... p. 216. - *Idem*: Il Trionfo della Luna nel Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino. In: Studi Umanistici Pieni V, 1985/ e in Res Publica Litterarum, Studies in the Classical Tradition VIII, 1985, The University of Kansas.

⁴ Kovács, É.: L'orfèvrerie parisienne et ses sources. In Revue de l'art, 1975. no. 28. p. 27. pubblica ed identifica la descrizione d'inventario ritrovata in *Dehaisnes: E.: Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandrie, l'Artois et Hainaut avant le XVe siècle, 2e partie, 1374-1401: Lille, 1886. p. 827.* al Crocifissione del Calvario di Mattia Corvino.

⁵ Bock F.: Der Schatz der Metropolitankirche zu Gran. In: Jahrbuch der k.k. Centralcomission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Bd. III. Wien, 1859. pp. 136-137. / "das Pedalstück, massiv im Gold im Style der späteren Mediceer, wohl in der Zeit des Mathias Corvinus, also in der zweiten Helfte des 15. Jahrhunderts, ... aus den Werkstätten von Florenz oder Venedig ..." - *Henszlmann. I.: A bécsi 1873.*

Altri studiosi d'arte, come E. Molinier ed H. Berteaux hanno indicato la sua origine nell'arte lombarda. Ad onta dell'opinione negativa del Malaguzzi-Valeri, più tardi anche André de Hevesy, Sándor Mihalik, Elena Berti Toesca, Giuseppe Delogù, Cornelio Budinis, Yvonne Hackenbrock e, soprattutto Jolán Balogh ed Éva Kovács hanno continuato a sviluppare la concezione che il Piedistallo sia un capolavoro dell'oreficeria lombarda, ossia eventualmente di quella del triangolo Milano - Venezia - Padova.⁶ Licia e Carlo L.

évi világtárlatnak magyarországi kedvelőinek régészeti osztálya. Budapest, 1875-1876, pp. 215-218 - *Idem*: Előadás a Magyar Tudományos Akadémiában a Mátyás Kálváriáról. / Conferenza sui Calvario di Mattia Corvino nel seno dell'Accademia Ungherese delle Scienze/, in: *Archaeologiai Értesítő*, V. 1875. / *Dankó, J.*: De ortu progressuque capellae Bakacsianae commentariolum. Strigoni, 1875, p. 13. - *Idem*: Történelmi, műirodalmi és okmánytári részletek az esztergomi főszékesegyházi kincstárból. / Particolari storici, letterali e d'archivio del Tesoro della Basilica di Esztergom / Hozzá: Az esztergomi főegyház kincstára / Supplementum: Il Tesoro della Basilica di Esztergom / Esztergom, 1880. pp. 65. sgg. - *Fraknói V.*: Erdődi Bakócz Tamás műtárgyai / Oggetti d'arte di Tommaso Bakócz de Erdőd / in: *Archaeologiai Értesítő*, IX. 1889, p. 113. - *Martinov*: Le Tresor de Gran. in *Revue de l'Art Chrétien*. XIV. 1881. pp. 161, 164 - *Louis Courajod* látogatásairól az esztergomi Bazilikában. Beszámoló: in *Egyházművészeti Lap*, Budapest, 1884, 320. 1. / Relazione sulla visita di Luois Courajod nella Basilica di Strigonia).

- ⁶ 6. *Molinier E.*: Exposition rétrospective d'orfèvrerie á Budapest, in *Gazette des Beaux-Arts*. Vol. UI. 1884. p. 526. - *Idem*: Chefs-d'oeuvres d'orfèvrerie ayant figuré á l'exposition de Budapest. Paris 1888. Vol. II. pp. 134-136. - *Idem*: Venise. Paris, 1889. p. 88. / Anche il Candelabro della Chiesa di S.M. della Salute rammenta le sfingi del Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino. - *Berteaux. E.*: Monuments et souvenirs des Borgia dans la Royaume de Valence, in *Gazette des Beaux-Arts*. Vol. XXXIX. 1908. p. 112. - *Idem*: Études d'histoire et d'art. Paris, 1911. p. 215. - *Malaguzzi-Valeri. Fr.*: La corte di Lodovico il Moro. Vol. III. Milano, 1917. pp. 280-282., 310, 312. - *Hevesy, A. de*: La Bibliothèque du Roi Matthias Corvin. Paris, 1923. p. 10. - *Mihalik, S.*: A régi magyar egyházi ötvösség. / L'antica oreficeria ecclesiastica in Ungheria \ in *Műgyűjtő*, IV. 1930. p. 170. - *Berti-Toesca, E.*: Arte italiana a Strigonia, in *Dedalo*. Vol. XII. 1932, pp. 933-960. - *Delogú G.*: Arte italiana in Ungheria, in *Emporium*. 1936. pp. 182, 184. - *Budinis. C.*: Gli artisti italiani in Ungheria. Roma, 1936. pp. 61, 155. - *Hackenbrook. L.*: Goldsmith's Work from Milan, in *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1965. Mart. - *Genthon, I.*: Le Calvaire d'Esztergom, in *Nouvelle Revue de Hongrie*, 1936. I. pp. 253-256. - *Genthon, S.*: Der Kalvarienberg aus dem Schatz der Kathedrale von Esztergom, in *Alte und Moderne Kunst*. 1962. Nr. 56/57 pp. 47-49. - *Balogh, J.*: A művészet Mátyás király udvarában / L'arte nella corte di Mattia Corvino I-II. 1966. Vol. 1. pp. 336-342. - *Idem*: Die Kunst der Renaissance in Ungarn. in *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541*. / Ausstellung / Schallaburg '82. p. 89: "In seinem Schatz befanden sich die berühmte Kalvariengruppe auf italienisch em Renaissancesockel mit seinem Wappen, ein Meisterwerk Caradossos" / - *Kovács.*

Ragghianti nella loro recensione, pubblicata in *Critica d'Arte* nel 1986, sul libro *Der Goldene Kalvarienberg des Königs Matthias Corvinus*, di Éva Kovács hanno confermato che "il tripode - cioè il Piedistallo - non è opera collocabile nel triangolo Milano-Venezia-Padova ma è stato operato a Firenze da Antonio Pollaiuolo".⁷

Nelle mie relazioni e pubblicazioni, sin dal 1964, ho dimostrato iconograficamente ed ho documentato con delle analogie dettagliate che il Piedistallo è opera di Antonio del Pollaiuolo e - in certi, però non molto significanti particolari - della sua bottega.⁸

*La concordanza tra il contenuto biblico della crocifissione
e quello umanistico del piedistallo*

Nella ricerca del maestro o, comunque della bottega del Piedistallo gli studiosi e, soprattutto quelli che lo collocavano alla scuola lombarda, si occupavano quasi senza eccezione soltanto con la tecnica dello smalto dei tre Trionfi ed hanno trascurato generalmente le caratteristiche stilistiche ed iconografiche ed iconologiche. Non si esaminava neanche il significato del vaso, delle sfingi, dei delfini

É.: A Mátyás Kálvária az Esztergomi Főszékesegyházi Kincstárban / Il Calvario di Mattia nel Tesoro del Duomo di Esztergom / Budapest, 1983. pp. 49-54. - *Idem*: Der goldene Kalvarienberg des Königs Matthias Corvinus. Budapest, 1984.

⁷ Ragghianti, Licia e Carlo L.: Il Calvario di Mattia Corvino e Antonio Pollaiuolo. In *Critica d'Arte*, Anno LI, gennaio/marzo 1986.

⁸ Nagy, Z: Mátyás Király Kálváriája / Il Calvario di Mattia Corvino / Előadás / Relazione / Esztergom, 1964. november. - *Idem*: A Mátyás Kálvária Talapzatának ikonográfiája és mesterkérdése / L'iconografia ed il problema del maestro del Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino / Előadás / Relazione, 1965. május, Magyar Régészeti Művészettörténeti és Éremtani Társulat / Associazione Ungherese di Archeologia, Storia dell'Arte e Numismatica. - *Idem*: Il Trionfo del Sole nel Calvario di Mattia Corvino. Conferenza nell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Bologna. 1965. dicembre; / Questa conferenza venne ripetuta pochi giorni più tardi anche nel seno della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze/. - *Idem*: Esztergom / Quaderno divulgativo, in ungherese e in tedesco dei musei di Esztergom, 1966.1 - *Idem*: A Nap Diadala a Mátyás Kálvária Talapzatán / Il Trionfo del Sole nel Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino / in: *Filológiai Közöny XIV*, 1968. No. 3-4. pp. 436-460. Tav. 1-VI. - *Idem*: Il Trionfo della Luna ... Cfr. n. 3. - *Idem*: Il Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino. Conferenza nell'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Magistero dell'Università di Firenze, 1985. giugno. - *Idem*: Il Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino. Conferenza, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 1986. aprile

e degli uccelli. Non si indagava ed in seguito non si riconosceva il concordamento d'idee fra le due parti, cioè fra il contenuto biblico della Crocifissione ed il significato umanistico del Piedistallo.

I problemi dell'origine del Piedistallo sono dunque eccessivamente complicati. È ben palese che si deve esaminarli ed analizzarli non soltanto sotto l'aspetto delle tecniche e delle forme ma, prima di tutto, dal punto di vista iconografico-iconologico ed artistico-stilistico.

Siccome la maggioranza degli studiosi si occupava più particolarmente soltanto dei carri trionfali, volgo pure io la mia attenzione dapprima ai tre Trionfi del Sole, della Luna e di Giove. A tal proposito la prima domanda che dobbiamo porci è quella tendente a ricercare i motivi che hanno spinto gli ideatori del Piedistallo a scegliere, tra i sette pianeti conosciuti nel Quattrocento, proprio questi tre.

Il Piedistallo, a quanto attestano gli stemmi, è stato realizzato dopo che Mattia venne eletto, nel 1469, anche Re di Boemia, ma sembra molto probabile che il suo concepimento sia avvenuto già prima di tale data e, cioè, nei tempi in cui il cerchio umanistico, attivissimo sia nella corte Vavadiana (1444-1465), sia in quella Strigoniense (1465-1472) di Giovanni Vitéz, raggiunse il suo apogeo e, quando anche il giovane Re Mattia, consolidando le proprie posizioni, gettava le fondamenta della sua corte umanistica e rinascimentale di Buda.

È ben noto che, già negli anni 1465-1472, nello Studio di Giovanni Vitéz, arcivescovo umanista di Strigonia (Esztergom), al di sopra delle pitture murali raffiguranti le Virtù cardinali e teologali e le Arti Liberali, erano stati dipinti anche i dodici segni dello Zodiaco ed i Trionfi di tutti e sette i Pianeti.⁹ Si sa pure che anche il Re Mattia fece raffigurare i Trionfi di tutti i Pianeti ai suoi tempi conosciuti sul soffitto della grande sala della sua rinomata Biblioteca di Buda.¹⁰ Purtroppo, però, questi ultimi sono totalmente scomparsi ed anche

⁹ Nagy, Z: A Nap diadala Mátyás Kálvária talapzatán. 1. cit. Tavv. 1-VI. I Separatum I - Nagy, Z: Ricerche cosmologiche nella corte umanistica di Giovanni Vitéz. in: Rapporti Veneto-Ungheresi all'epoca del Rinascimento. 65-93. I Separatum 1.

¹⁰ *Antonius de Bonfinis 'Rerum Ungaricarum Decades*. Ed. Fögel et B. Iványi et L. Juhász MCMXLI. Tomus IV. Pars 1. Budapest, Decas IV. Liber VII. p. 137./ 101. "Contignationes \ cioè i soffitti \ huic insano sumptu destinarat, quibus laqueria surigantes per ethera planetas continerent erratilesque cursus miro suspecuto refferent".

di quelli dello Studio Vitéz sono rimasti soltanto dei frammenti riportati alla luce grazie agli scavi effettuati, negli anni 1934-1938, nel palazzo medioevale appartenuto dapprima ai re e, successivamente, agli arcivescovi di Strigonia.

Negli anni intorno al 1460 a Buda e ad Esztergom, sotto l'auspicio del Re Mattia, si svilupparono colloqui quasi continui tra l'Arcivescovo umanista, Giano Pannonio, Giovanni Gatti, Galeotto Marzio e Regiomontano.¹¹

La concezione filosofica e la concordanza tra il contenuto biblico della Crocifissione con il mondo filosofico, astronomico e, fondamentalmente petrarchesco e neoplatonico del Piedistallo si forma, senza dubbio, nel corso dei 'Symposi' di queste corti umanistiche.

Dobbiamo però notare che lo spirito e le idee di queste corti ungheresi erano strettamente connesse con quelle del Guarino Veronese a Ferrara, con quelle del Marsilio Ficino a Firenze e, non di meno, con quelle sviluppatesi alle università di Padova e di Bologna.

È ben palese, infatti, che tra i Trionfi dei Pianeti dello Studio Vitéz e quelli periti di Buda ed i quadretti dei carri trionfali del Piedistallo del Calvario vi è un nesso programmatico di concezione.



Fig. 2. Il Trionfo di Giove - di Mattia il Giusto - nel Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino (a sinistra il Trionfo del Sole, a destra il Trionfo della Luna). Foto: Mudrák Attila, Esztergom, Museo Cristiano.

¹¹ Kardos, T.: Il simposio di Esztergom. in Studi e Ricerche umanistiche italoungheresi. 1. Debrecen 1967. pp. 63-79.

Secondo la concezione mitologica il trionfo di Giove (Fig. 2), si sarebbe dovuto trovare al centro,¹² in questo caso, invece, al centro troviamo il trionfo del Sole, trainato da due cavalli bianchi e guidato da Hélios, dio dell'astro Sole e figlio del titano Hyperion e della titana Thea. È noto che i titani e gli dei degli astri, nella mitologia, erano stati sempre sottoposti alla potenza di Giove; è ben palese quindi che in questo caso, il concepimento del Piedistallo non ha e non può avere una derivazione mitologica.

Il Trionfo di Giove, "optimi maximi", si trova nel piano concavo di destra ed intende simboleggiare, come dimostreremo più avanti, il Re, cioè Mattia il giusto.

Ricercando i motivi che hanno ispirato gli ideatori dell'iconologia del Piedistallo dobbiamo osservare, prima di tutto, il fatto che il Trionfo del Sole si trova subito sotto il Corpo di Cristo occupando quasi il centro geometrico di tutta l'opera. Al di sotto della composizione trionfale del Sole troviamo il vaso cui pure dobbiamo attribuire un significato importante che travalica il mero aspetto compositivo.

Non può essere casuale neppure il fatto che il Trionfo della Luna sia stato collocato sotto la statuetta della Vergine, spesso raffigurata con la falce di luna, e quello di Giove sia stato realizzato sotto la figurina di San Giovanni Evangelista, simboleggiato sempre da un'aquila.

Si realizzò in questo componimento una perfetta e meravigliosa concordanza iconologica fra le due componenti del Calvario: la luce e la vita soprannaturale ed eterna che è nel Cristo, cioè nel Gesù-Sole della Crocifissione e la vita naturale e terrestre è nell'astro-Sole del Piedistallo. È conosciuto generalmente pure che il vaso ha il significato di una vita essenzialmente pura.

Nella composizione del Trionfo della Luna, sottoposta alla figurina della Vergine della Crocifissione, osserviamo due importantissimi attributi: il Plenilunio simboleggia l'idea dell'Amore e gli Unicorni rappresentano il concetto della Castità ovvero la Purezza,

¹² Il fatto della mitologia greco-romana che il Dio Supremo fu Zeus-Giove, era stato conosciuto anche dagli umanistici ed in questa relazione ci sono da trovare numerosi riferimenti anche nella poesia di Giano Pannonio.

la Verginità. È un fenomeno rarissimo che questi due attributi anti-tetici si trovassero in una composizione artistica. Si tratta in questo caso - come abbiamo chiarito particolarmente in un altro luogo - di una concezione profondamente umano ed umanistico, che faceva una parte caratteristica del Re Mattia: il Trionfo dell'Amore ed il Trionfo della Castità-Purezza si concretizzano nella congiunzione del 'vir et uxor', dunque nel matrimonio.¹³

Il Trionfo di Giove. Trionfo di Mattia il Giusto

Il carro trionfale di Giove, guidato da un giovane oltremodo energico e trainato da due veementissime aquile, è collocato sotto la figura di San Giovanni Evangelista, rappresentato, come sempre, con l'aquila.

L'aquila, secondo la mitologia greca e romana, è l'uccello caratteristico di Giove, "rex deorum hominuque".¹⁴ L'attributo del dio supremo, del "Jupiter Optimus Maximus" dei Romani, era considerato anche quale simbolo della potenza dei re, dei dittatori, dei Tribuni militari vittoriosi nelle guerre e, soprattutto, degli imperatori di Roma, rappresentanti terrestri del dio.

Conformemente alla caratteristica propria della civiltà romana, che si esprimeva spiccatamente nella sua giurisprudenza, il Giove Ottimo Massimo aveva incarnato in sé il sovrano giustissimo con il potere di assicurare la "salus" cioè il benessere per tutti gli uomini. Giove era quindi il difensore ottimo della "lex romana", della giustizia,¹⁵ ed, in tal senso secondo gli astrologi dell'antichità classica ed anche dell'epoca rinascimentale, la bontà e la prudenza degli uomini deriva dal Pianeta Giove.

In contrasto con le credenze astrologiche dell'epoca, Cicerone, nel terzo libro del suo *De natura deorum*, enunciando le parole scettiche

¹³ Nagy, Zoltán: *Il Trionfo della Luna ... cit. nota 3.*

¹⁴ Ovidius: *Metamorphoses ...*, Idem: *Fasti* III. 334., Vergilius: *Eneide* 1. 254.

¹⁵ Boar, W. der. *Le culte des Souverains dans l'Empire Romain*, *Entretiens ... Fondation Hardt* XIX. Vandoeuvres, 1973, passim., - Wlosoka, A.: *Römischer Kaiserkult*. Darmstadt 1978, passim., - Hahn, I.: *Hitvilág és történelem / Il mondo delle religioni e la storia* / Budapest, 1982. 26, 264 e passim

di Aurelio Cotta, affermava che "noi denominiamo Giove 'Ottimo Massimo' non perché ci renda giusti, sobri e salvi, ma perché ci offre sanità, integrità, ricchezza e prosperità".¹⁶



Fig. 3. Giove e la sua aquila, su un vaso di Laconia, VI sec. a. C., London, British Museum.

Lo Zeus dell'Olympos e, similmente, il Juppiter capitolinus vennero rappresentati nell'arte generalmente con la loro aquila. Un esempio eccellente lo si osserva su un vaso di ceramica greca di Laconia del VI secolo a. C.¹⁷(Fig. 3): di fronte alla figura di Zeus seduto sul trono, appare un'aquila reale con le ali spiegate, quasi a voler dimostrare che essa fa la guardia del corpo, ovvero, come Ovidio la definiva "l'armigero" del suo patrono divino.¹⁸ Tale funzione dell'aquila viene rappresentata non di rado anche sugli scudi di certi eroi delle epopee omeriche, i quali – come più tardi pure gli imperatori e tribuni militari romani – combattevano sotto l'egide di Giove.

Una raffigurazione molto istruttiva di tale concepimento è quella che si trova sopra lo scudo di Ettore della scena dipinta su un vaso calcidiano del II secolo, conservato nel Museo di Würzburg.¹⁹ (Fig.4)

L'altro attributo di Giove è la quercia poderosa, "sacrificata a Giove da seme dodoneo". Per tale motivo gli imperatori romani e soprattutto i 'duces belli', i 'Tribuni militari', avevano ottenuto, per le vittorie guerresche, la 'Corona Etrusca', cioè la corona di foglie auree di quercia.

¹⁶ M.T. Cicero: De natura Deorum III. 87.

¹⁷ Arias. P.E.: Greek Vase Painting, New York, s. a. Fig. 73/below/cfr. p. 308

¹⁸ Ovidius: Metamorphoses, XV, 386.

¹⁹ Arias. P.S. op. cit. Fig. 75.



Fig. 4. Ettore prende congedo da Andromeda su un cratere di Calcedonia, c. 590 a. C., Würzburg

Il Trionfo romano, facendo parte dei culti religiosi di Giove, doveva arrivare sempre al Tempio Capitolino di Giove, nel cui santuario il Trionfatore depondeva la parte più bella e più preziosa delle prede di guerra. Il Trionfatore era Jovis Optimi Maximi ornata decoratus, ovvero in tunica Jovis, tenendo nelle mani lo scettro decorato con l'aquila; la sua testa era ornata con la corona d'alloro e, sopra la testa, gli veniva innalzata, da un servo, la corona di foglie di quercia.²⁰

Nei tempi più remoti Giove fu onorato anche quale Imperatore. Tito Livio, a tal proposito, racconta che Quinctius dictator, dopo l'occupazione di nove città, portò con sé la statua di Giove Imperatore di Praeneste e, alla fine del suo Trionfo, la collocò sul Capitolino tra il Tempio di Giove e quello di Minerva.²¹

I Trionfi più grandiosi furono, peraltro, quelli di Scipione l'Africano e di Giulio Cesare e, successivamente, nell'epoca imperiale, divenne una prassi consuetudinaria per rappresentare alcune

²⁰ Brelich, A.: A Triumphator / Il Trionfatore /, in Műhely, Pécs, 1937-38. pp. 62-67. - Ovidius: Metamorphoses, VII. 21-23, 29, 32. - Livius, X. 7. 10.

²¹ Castiglione, L.: A római művészet világa / Il mondo dell'arte romana, Budapest, 1974. p. 42. / Livius, VI. 29, 8-9./

scene della vittoria più importante. Purtroppo le pitture trionfali, solitamente collocate nei templi di Roma e, talvolta, anche nel Foro Romano, sono andate distrutte, però ne abbiamo ampie ed accurate descrizioni nelle opere di Festo, di Plinio, di Appiano, di Tito Livio e di altri autori romani.

Le scene trionfali delle sculture e le descrizioni dei citati autori hanno costituito fonti autentiche per gli scrittori e per gli artisti del Rinascimento tra i quali, innanzitutto, il Petrarca ed Andrea Mantegna. Gli scritti del Petrarca ed i Trionfi di Cesare, disegnati e dipinti dal Mantegna in diverse composizioni, hanno aperto la strada per un nuovo sviluppo dell'arte trionfale del Quattrocento.

In questa arte erano più diffuse le rappresentazioni de' I Trionfi di Petrarca ma, col rinascere e con l'approfondire dell'interessamento astrologico ed astronomico per il mondo cosmico, si sviluppò, nell'arte figurativa, un nuovo tipo di trionfo dei Pianeti di cui costituiscono esemplari modelli la serie dei Pianeti dei Tarocchi del Mantegna, i Sette Pianeti di Firenze, nonché i rilievi dei Pianeti di Agostino di Duccio nel Tempio Malatestiano di Rimini.²²

Il Giove dei Tarocchi è raffigurato seduto in un mandorlo, con la corona sulla testa e con la saetta nella mano destra; sulla sommità del mandorlo prende posto un'aquila reale. Il Giove dei Sette Pianeti di Firenze è rappresentato su di un carro trionfale, trainato da due aquile, con la corona reale sulla testa; nel paesaggio sottostante si osservano diverse scene che rispecchiano l'influenza del Pianeta Giove e, nel mezzo di queste, si stagliano le querce di Giove; sotto, a destra, in una elegante loggia, stanno seduti in conversazione San Tommaso d' Aquino, Francesco Petrarca e Dante Alighieri, i grandi simboli della bontà e della sapienza umana. (Fig. 5)

Iconograficamente è più completo il Pianeta Giove di Rimini (Fig. 6) nella cui rappresentazione sono contemplati tutti gli attributi di Giove: sopra la sua testa c'è un'aquila potente, con la mano sinistra alza i suoi fulmini, nella mano destra tiene tre spighe e, sotto di lui, sono scolpiti tre semi, mentre, nella parte inferiore, a sinistra emerge una quercia; è evidente che le spighe ed i semi simboleggiano la magnanimità di Giove dispensatore di benessere per gli uomini.

²² Per il Giove del Tempio Malatestiano cfr. Ricci, c.: Il tempio Malatestiano p. 456-457. Fig. 565.

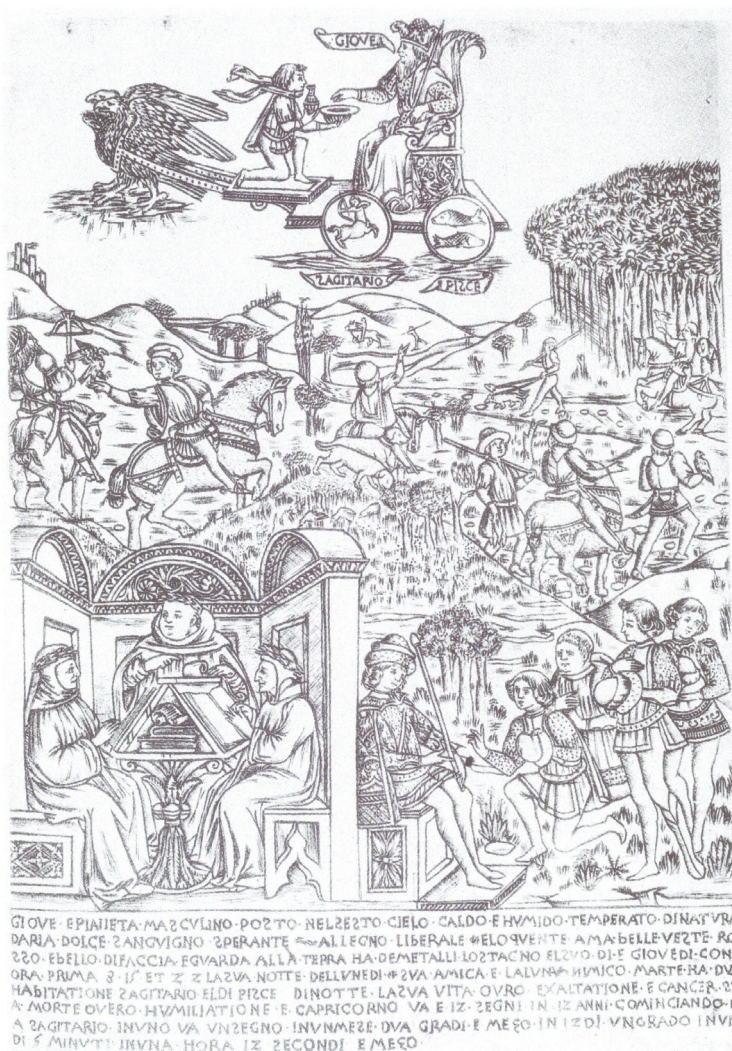


Fig. 5. Il Trionfo di Giove della serie Sette Pianeti, 1460-1465. Firenze.
 Bottega di Finiguerra – Pollaiuolo.



Fig. 6. Giove di Agostino di Duccio 1450-1456. Rimini, Tempio Malatestiano.



*Fig. 7/a Augustale dell'imperatore Federico II, moneta d'argento. Diam. 2. cm. Brindisi, 1231.
Fig. 7/b La medaglia di Alfonso d'Aragona di Pisanello. 1449. Rovescio.*

Tornando ora all'interpretazione prerinascimentale e poi quattrocentesca del significato dell'aquila porghiamo la nostra attenzione all' 'Augustale' (Fig. 7/a) d'oro (1231) di Federico II, che

rappresenta l'aquila imperiale e non di meno alla medaglia di Alfonso d'Aragona, (Fig. 7/b) del "Divus Alphonsus Rex - Triumphator et Pacificus".²³

Sul tergo della medaglia vediamo un gruppo di aquile, una delle quali, cioè l'aquila reale, emerge sopra le altre più piccole; intorno all'aquila reale si leggono due parole significative: "Liberalitas Augusta", espressione non solo della bontà liberale del Re Alfonso ma - evidentemente - anche della generosità dell'Ottimo e Massimo re, Giove. La medaglia di Alfonso d'Aragona, re di Napoli, è opera del Pisanello, partecipe del cerchio umanistico di Guarino Veronese. Questo fatto richiama la nostra attenzione alla scuola ferrarese del Guarino di cui una dei più eccellenti allievi che, "...veterum dede-rant sollertia patrum .." e che rilevò, "...funditas artes Priscorum"²⁴ fu Janus Pannonius.

Giano Pannonio, già nei suoi anni puerili, ha appreso la conoscenza dell'antichità classica nella scuola del Guarino e di questo fatto sono vive conferme le sue prime traduzioni poetiche dal greco. Nel suo epigramma *Hymnus in Musas ...ab Homero Puero Editus* egli parla di Giove quale "Pater ac moderator Olympi" elogiando-lo così: "At tu magne parens, radiantis rector Olympi, Purpureos ornas pulchra diademate reges, Imperiale decus et sceptrum nitentia donans".²⁵ Più tardi, tornato in Ungheria, così supplica "Pro pace":

*O pater omnipotens, qui, coelum et sidera solus,
Aeterna ditione premis; defige potentes
His miseris oculos terris, quas Marte feroci;
Vastari cernis, longoque perire duello.
Et nobis tandem, tribus pater optime pacem.
Quae maia cuncta procul, noctesque repellit acerbas.*²⁶

²³ Habich. G.: Die Medaillen der Renaissance. Tav. VIII/1

²⁴ *Ianus Pannonius*: Panegyricus in Guarinum Veronensem. Ed. L. Juhász Budapest, 1934.vv. 904-907.

²⁵ *Iani Pannonii Poemata*. Traiecti ad Rhenum. MDCCLXXXIV. 646.

²⁶ Pro pace, in: *Iani Pannonii Opera Latine et Hungarice*. Ed. V. Kovács, S. Budapest, p. 242-245.

Come gli imperatori romani regnavano sotto l'insegna delle grazie e del patrocinio di Giove e come i "Tribuni militari" ottennero le loro vittorie protetti dal "Giove Statore", anche il Re Mattia Corvino stava, regnava e combatteva nelle buone grazie di Giove. Di questa condizione del re Mattia troviamo belle ed indicative parole nelle poesie del Pannonio.

Il grande poeta dell'Umanesimo così elogia il re nel suo epigramma:

*Invitat Regem Matthiam ad hospitium suum
Sic tibi, sed sero, pateat domus area Divum
Matthias regi, rex adamate Iovi.*

In un altro suo epigramma il poeta si rivoige al dio Giove che custodisca il re Mattia nelle sue battaglie contro i Turchi:

*Hunc inter pugnae certamina, vulnere ab omni,
Aegide praetenta, Iuppiter, ipse tegas.²⁷*

Sono convincenti, a questo riguardo, anche i versi di Callimaco Esperiente espressi, nel suo poema Pro Regina Beatrice ad Matthiam Hungariae Regem, con le parole del fiume Danubio:

*Turce, acies convertite retro temerariaque arma
Adverso profers impia signa deo;
Vinceris pater ante tuus ceu victus avusque
Incepti et penas ambitiose dabis;
Rex aderit, cuius tantum victoria castris
Cognita cumque ipso conditor orbis erit.
Hic te fulminibus, gladio petet ille corusco
Igne tue ac ferro divipientur opes.²⁸*

Che lo stesso Mattia Corvino abbia creduto nella tutela e nelle grazie di Giove e che le abbia anche richieste, è deducibile, tra l'altro, anche dal fatto che lo stemma dei suoi tappeti d'arazzo del trono, eseguito a Firenze su disegno di Antonio Pollaiuolo - similmente al

²⁷ Invitat regem Matthiam ad hospitium suum. Ibidem, 210-211. Comprecatio pro rege Matthia in Turcos bellum parante. Ibidem, 194-195.

²⁸ Callimachus Experiens / Filippo Buonaccorsi/: Pro Beatrice ad Mathiam Hungariae Regem. in: Huszti L: Callimachus Experiens költeményei Mátyás Királyhoz / Le poesie di Callimaco Esperiente al re Mattia /. Budapest, 1927. vv. 49-57. pp. 315 sgg.

sopra menzionato Trionfo di Giove - è custodito da due aquile.²⁹ A tal riguardo si può osservare che le aquile del tappeto del trono sono identiche a quelle che tirano il carro trionfale di Giove nel Piedistallo del Calvario.

Prima di trarre una conclusione definitiva in merito al significato del Trionfo di Giove nel Piedistallo, è necessario, peraltro, accennare a due caratteristiche del Re Mattia e, cioè, al suo desiderio di gloria e di trionfo ed al suo spirito di giustizia.

Mattia, figlio del grande eroe Giovanni Hunyadi, "folgore e terrore dei Turchi"³⁰, venne educato - secondo le massime di Pier Paolo Vergerio - prima dall'umanista polacco Gregorio Sanocense e, successivamente, da Giovanni Vitéz ed ascese al trono giovane, anzi, adolescente. Sulla scorta delle profezie di San Giovanni Capistrano si sperava e credeva che lui sarebbe divenuto un "alter Alexander" ovvero, secondo altri presagi, un "secundus Attila".

I propagatori, uomini di politica nazionale ed europea e, non di meno, gli umanisti nutrirono, con cosciente determinazione, l'idea che egli un "alter Alexander et acerrimus fidei propugnator ac rex fu urus esset".³¹ Non è sorprendente, quindi, che lo stesso Mattia abbia voluto e cercato, fin dalla sua età giovanile, una vita bellicosa, gloriosa e trionfante.

A tal proposito è molto istruttiva la descrizione del suo carattere fatta da Antonio Bonfini: "Mathias enim suapte natura liberalis et magnificus, laudis plus equo cupidus et appetantissimus honoris, cuisumma animi magnitudo et promptus ad pericula preclaraque facinora semper inerat animus".³²

²⁹ Tutti i due Tappeti sono custoditi nel Museo Nazionale Ungherese (Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest), Per le attribuzioni cfr. Balogh.: op. cit. I. 390-392.

³⁰ Paolo Giovio: Gli elogi, vite brevemente scritte, d'huomini illustri di guerra antichi et moderni, di Mons. Paolo Giovio, In Fiorenza MDLIII. Libro terzo pp 202-205.

³¹ Antonius de Bonfinis: op. cit. Decas III. Lib. VIII. 149.. descrive una bella profezia attribuita a San Giovanni Capistrano, in Dec. III. VIII. 149 e sgg.: "... alter (cioè Mattia) Ungarie regnum sortietur, virtute ac Gloria Alexandro certabit Christianae plebis ropugnator erit acerrimus, cui si diu vivere liquerit, omnes orbis princeps sui admiratione conficiet".

³² Bonfini op. cit. Dec. IV. Lib. IV. 103., Cfr. anche Idem: op. cit. Dec. IV. Lib. IV "immensa animi magnitudo, cum ingenti gloriae cupiditat coniuncta". ~Thuróczy, J.: Chronica Hungarorum, 1488. p. 286.: "gloriae usque ad infinitum cupidus". Altri esempi cfr. in Balogh, J.: op. cit. I. 630.

In occasione della sua elezione a Re d'Ungheria prima e, successivamente, della Boemia, delle sue innumerevoli vittorie belliche ottenute contro l'imperatore Federico III, contro gli Ussiti e, soprattutto contro i temibilissimi Turchi ed, infine, in occasione dell'occupazione di Vienna è nata una vastissima serie di elogi e di laudi, opere di scrittori e poeti ungheresi (come Andrea e Giano Pannonio), nonché di umanisti italiani come Costantino da Fano, Lodovico Carbone, Filippo Buonaccorsi detto Callimachus Experiens, Angelo Poliziano, Alessandro Cortesio, Bartolomeo Fontio, Antonio Tebaldeo e Antonio Bonfini.³³

Ai tempi della sua elezione al trono d'Ungheria e delle sue vittoriose guerre contro i Turchi, si sviluppò in Italia e poi si diffuse in tutta l'Europa occidentale l'idea di una nuova crociata contro gli infedeli Turchi e contro l'eresia degli Ussiti. La Santa Sede, gli umanisti ed anche la maggior parte dei principi occidentali sostenevano l'opinione, come secondo l'affermazione di Tibor Klaniczay che il bastone più forte di tale crociata non poteva essere che l'Ungheria il cui eccellentissimo re era la personalità più adeguata per coprire il ruolo del supremo comandante di essa.³⁴

Per rafforzare questa scelta e per approfondire in Mattia la coscienza della sua missione videro la luce non solo solennissimi elogi, ma anche opere artistiche in cui Mattia Corvino era rappresentato quale difensore non solo dell'Ungheria ma dell'intero mondo cristiano.

³³ *Costantio da Fano*: Poema adhortativum ad Matthiam regem Pannoniae invictissimum. In: *Abel-Hegediüs*: *Analecta nova ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*. Edd. Eugenius Abel, Stephanus Hegediüs, Budapest, 1903. pp. 110-113. cfr. *Janus Pannonius*: *Matthias rex Hungarorum* Antonio Constantio, poetae italo, elegia. in: *Jani Pannonii opera latine ...* op. cit. 348-357. *Lodovico Carbo*: *Dialogus e laudibus rebusque gestis regis Matthiae*. MS Budapest, MTA Könyvtára (Biblioteca dell'Accademia Ungherese delle Scienze) Cod. lat. 2. Ed. *Husztí, J.*: in: *Klebensberg Emlékkönyv*, Budapest, 1925. 347-359. *Gli Scritti di Bartolomeo Fonzi* in: *Abel-Hegediüs*, op. cit. pp. 16-18., *Antonio Tebaldeo*: *Oratio ad Matthiam invictissimum Pannonie regem*. Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. lat. 3389. *Alexander Cortesius*: *De Matthiae Corvini Ungariae regis laudibus bellicis carmen*. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek. Cod. Guelf. 85. 1. 1 Aug. 20. Le lettere di *Angelo Poliziano* in: *Abel-Hegediüs* op. cit. 423-428.

³⁴ *Klaniczay, T.*: *A keresztshad eszméje és a Mátyás mítosz \ L'idea della crociata ed il mito di Mattia * in: *Irodalomtörténeti Közlemények* 1975. I. pp. 1-14.- *Idem*: *Mattia Corvino e l'Umanesimo italiano*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974. \ *Separatum*).

L'opera più significativa che venne creata in quei tempi (attorno al 1465) fu certamente l'affresco del Trionfo del re Mattia che ornava un tempo la facciata di "una casa a mano manca all'entrata della strada del Pellegrino" e, cioè, nel Campo dei Fiori a Roma. Di questo dipinto murale, non più esistente, abbiamo una copia settecentesca di acquarello,³⁵ in cui è possibile vedere, al di sopra della rappresentazione equestre ed in assetto bellico del giovane Mattia, due versi, l'uno tenuto nelle mani di un angelo e l'altro di un diavolo.

Il verso dell'angelo ricorda al re la sua missione:

*Deberis coelo Matthia invicte sed ipsa
Religio in terris usque tuenda tenet,
Hanc victor defende diu coelumque mereri
Mortales possint qua pietates doce.*

I versi del diavolo affermano:

*Tartara te cupiunt. sed te sibi vindicat aether
Di/vi's virtus, Rex bone, cara tua est
Dum neque te sperant in ea regna neque astra exposunt,
Imperio terras inter utrunque rege.*

Giano Pannonio ha esaltato spesso i trionfi del re combattente; in occasione dell'occupazione della Boemia, con una leggera e poetica esagerazione, così scrisse:

*Quae tu ultra tellus, quae gens fere, inclyte regum?
Quis non auditas procidet ante tubas?
Quandoquidem saevi, tibi iam cessere, Boemi,
Haud unquam externum, natio passa: iugum.
Si venit insignis, de quolibet hoste, triumphus,
Hactenus invicto qualis ab hoste venit?*

³⁵ *Pittore ignoto: Matthia Corvino dipinto in una casa a mano manca all'entrata della strada del Pellegrino, della quale pittura fa menzione il Giovio. Acquarello, Sec. XVII. Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Barberiniano lat. 4423. Fol. 73. Per il luogo dell'affresco cfr. Genthon: Az olaszországi magyar emlékek leltárához. / Analecta di ricordi ungheresi in Italia I. in: Gerevich Emlékkönyv, Budapest, 1942. pp. 241-247 / Separatum f p. 246. Fig. 196.*

La più bella descrizione delle glorie guerresche di Mattia si rivela, però, nel suo epigramma "Gratulatur de duplici victoria Matthiae":

*Sed Iovis et Bacchi felix victoria quondam
Magna licet fuerit, non duplicata fuit.
Matthiae gemini simul accessere triumpho,
Una simul fixit, bina tropea, manus.
Nam Transilvaniae subit in Moldavia, palmae
Non tam astu, ferro quam superata gravi.³⁶*

Callimachus Experiens, da parte sua, nel suo poemetto eroico, fece esprimere alla Regina Beatrice il desiderio di un ritorno fortunato e glorioso di suo marito dalla guerra:

*Crescat et emeritum tollat ad astra caput.
Quique hominum tutela prius certissima dictus,
Dicaris columen non minus esse dei:
Subsistatque tuis humeris velut ante parentis
Religio, cuius tu modo sola salus.
Evenit, vinctus, oneratque colla catensis
Procedet surrus barbara turba tuos.³⁷*

Tra gli elogiatori umanisti italiani si distinse Angelo Poliziano che, in una delle sue lettere dedicate al Re Mattia, lo paragonò a Alessandro Magno: "Nec tu profecto Macedoni Alexandro (sit vero venia) iure cesseris Mathia Rex seu victorias eius seu beneficentiam consideres"³⁸

L'ingresso trionfale di Mattia e delle sue truppe gloriose nella città di Vienna, nel 1485, suscitò una lunga serie di rievocazioni letterarie ed artistiche.

Antonio Bonfini, spettatore e testimone degli avvenimenti che seguirono l'occupazione della città imperiale, descrisse minuziosamente gli atti solenni dell'entrata:

*"Regina deinde cum aulicorum et oratorum manu arcem adivit,
...virumque triumphantem exciperet. Tertio die expectata siderum*

³⁶ Iani Pannonii Opera latine... cit. 232-233.

³⁷ Callimachus Experiens op. cit. l. cit.

³⁸ Ábel-Hegedűs: op. cit. p. 424.

dexteritate Mathias ovans sub umbrellâ magnificâ pompa et precedentibus cunctis sacerdotum magistratumque ordinibus urbem ingressus est. In qua quidem pompa non fercula spoliolum, non captivorum turba, non oppugnationis conficta simulacra, sed victricia tantum Corvina vexilla precessere".³⁹

Le miniature dei codici corviniani e le medaglie del Re Mattia rappresentano spesso scene di battaglie e di trionfi. Benché tale abitudine fosse abbastanza diffusa nell'arte del Quattrocento, possiamo affermare che gli artisti italiani crearono tali raffigurazioni perché sapevano bene che erano desiderate e gradite dal re umanista; anzi è certissimo che alcune di tali composizioni sono state ordinate direttamente dal re, ovvero dagli uomini della sua corte come, d'altra parte, sappiamo che Mattia Corvino fece fare opere artistiche di trionfo anche per ricordare i suoi condottieri.

Alcune scene trionfali le possiamo osservare sui frontespizi di certi codici che sono stati elaborati in relazione alle sue vittorie ed ai suoi trionfi: possiamo, così, rintracciare, ad esempio un rapporto con l'Ingresso trionfale di Mattia nella città di Vienna sia nella miniatura del Trionfo, opera di Boccardino Vecchio, che nel codice di *Philostrati heroica ... ab Antonio Bonfini traducta*.⁴⁰ Un altro bell'esempio è il trionfo che adorna il fregio inferiore del frontespizio della *De architectura* di Averulino, detto il Filarete, attribuito a Cattaneo e tradotto, anch'esso dall'italiano al latino, da Antonio Bonfini.⁴¹ In tutti questi esempi il trionfatore non è altro che il Re Mattia.

Nella descrizione dell'entrata trionfale di Mattia Corvino a Vienna il Bonfini ha evidenziato che, a capo della sfilata, non vi erano le "captivorum turba, non oppugnationis conficta simulacra, sed victricia tantum Corvina vexilla ..." e che il re, nella sua liberalità, volle ascoltare i magistrati e rappresentanti della città. Da parte nostra possiamo aggiungere che Mattia Corvino si presentò anche

³⁹ *Bonfini* op. cit. Dec. IV. Lib. VIII. 78 79. Cfr. anche *Idem*: Dec IV LI b VI 271.

⁴⁰ *Philostrati heroica, icones, vitae sophistarum et epistolae* ab Antonio Bonfini traducta. Fol. 2. r. Budapest, OSZK. / Bibl. Nazionale / Clmae 417.

⁴¹ *Antonii Averulini Florentini de architectura libri XXV. Ex italico traducti et Mathiae regi dicati* ab Antonio de Bonfinis, Venezia, Biblioteca Nazionale di San Marco, MS, 2796. Fol. 1r.

a Vienna, come in tante altre occasioni, con il suo carattere profondamente umano e giusto.

Secondo Galeotto Marzio una volta che venne riferito al re Mattia che certi suoi sudditi gli avevano mescolato veleno nelle vivande allo scopo di ucciderlo, il re così rispose: "Nemo venenum ferrumque a suis timeat, qui iuste et legitime imperat". In un'altra occasione, come leggiamo nel libro del Marzio, Mattia Corvino ebbe a dire: "quicumque enim esse hominem intelligit, veritatis amatorem se esse profiteatur, necesse est".⁴²

Come il sopra citato Poliziano gli altri umanisti italiani in genere e soprattutto Lodovico Carbone hanno esaltato in Mattia, innanzitutto, l'invincibile condottiero ma, quasi senza eccezione, tutti hanno elogiato anche la sua saggezza, bontà e liberalità.

"Secondo un suo coetaneo - scrive Tiberio Kardos⁴³ - Mattia professò l'antico principio secondo il quale la missione del re è quella di migliorare l'umanità: punire i cattivi, premiare i buoni". Infatti, con diversi suoi provvedimenti, specialmente con la sua legge del 1486, assicurò la difesa ed i diritti della plebe oppressa.⁴⁴

Tra il popolo sono, tutt'oggi, conosciute numerose leggende su Mattia che spesso, travestito, appariva nelle città e nei paesi per rendere giustizia alle vittime, oppresse dai prepotenti. Sebbene alcune volte, in questi racconti, si celino motivi noti anche nei cicli di leggende internazionali, Tibor Kardos suppone - e la sua opinione è sicuramente accettabile - che "le visite mascherate, di cui la tradizione popolare si ricorda, non appartengono al regno dell'impossibilità..." una parte di queste "coincide in modo sorprendente alle riforme di Mattia, alle ordinanze della sua politica interna e vero o no, suscitano l'impressione della verità".⁴⁵

⁴² *Galeattus Martius Narniensis*: De egregie sapienter iocose dictis et factis regis Mathiae ad ducem Iohannem eius filium liber. Ed. Ladislaus Juhász, Lipsiae, MCMXXXIV 19 - Dictum Sapienter, 2., 21. - Sapienter dictum.

⁴³ Kardos, T.: *Ki volt Mátyás Király?* Budapest, 1983, pp. 20-29. / Chi era re Mattia?/: *Mátyás az igazságos* / Mattia il giusto / pp. 23.

⁴⁴ Káldy, K.: *Mátyás az igazságkereső* / Mattia cercatore della giustizia /, Budapest, é.n.; - Kardos, T.: op. cit., - *Elekes. L.: Mátyás és kora* / Mattia e la sua epoca /, Budapest, 1956, pp. 91-101.

⁴⁵ Kardos, T.: op. cit. p. 28

Riguardo tali caratteristiche ed atteggiamenti di Mattia, molto istruttiva è anche la seguente descrizione del Bonfini: "Ad promerendam procerum ac militum benevolentiam sua liberalitas, clementia, popularitas et benevolentia promptum effecerat, ut a cunetis ex animo coleretur ... Nullo benegnitatis et liberalitatis officio poterat expleri. Non solum proceres nobilesve milites officii gratia, sed gregarios quoque visitavit".⁴⁶

Circa le sue visite improvvisate fra il popolo e circa la giustizia da lui resa ci offre, già pochi decenni dopo la morte di Mattia, una prova convincente István Székely, cronista e predicatore, il quale ha affermato che "di truffe ne ha avute parecchie il re Mattia".

Non è dunque sorprendente che il popolo sia in vita del sovrano che, perfino, in tempi attuali lo abbia conservato nel proprio cuore come il suprema difensore e la massima garanzia di giustizia. Gáspár Heltai, nella sua *Chronica* pubblicata nel 1565, scrisse: "è morto Re Mattia, è morta la giustizia";⁴⁷ anche oggi si usa dire, in occasione di qualche iniquità: "è morto Re Mattia, addio giustizia!"

Il Trionfo di Giove nel Piedistallo del Calvario non poteva essere altro che una bella e, ad onta della sua piccola composizione, una monumentale rappresentazione dell'ottimo, invito e, soprattutto, giustissimo Re Mattia.

⁴⁶ Bonfini: op. cit. Dec. IV. Lib. VII. 75-76.

⁴⁷ Kardos, T.: op. cit.

I caratteri artistici: il tipo del carro trionfale

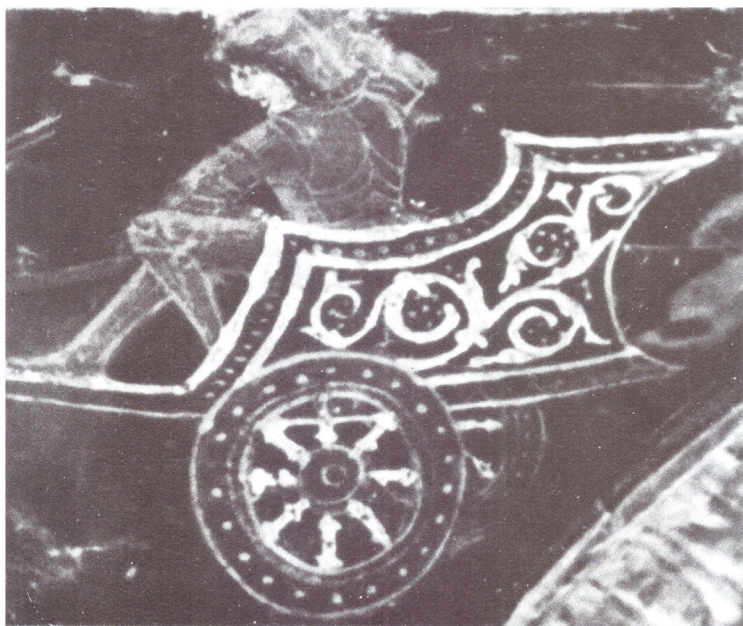


Fig. 8. Il carro trionfale e la figura di Giove - Mattia il Giusto - Particolare del Trionfo di Giove nel Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino.

Il primo fenomeno che richiama la nostra attenzione è costituito dalla tipologia dei carri trionfali (Fig. 8) che sono abbastanza rari nell'arte del Quattrocento e non hanno precedenti nell'arte medioevale.

Un simile tipo di carro di Trionfo, cosa molto indicativa, appare, per la prima volta, intorno al 1430-1435, sullo zoccolo della statua bronzea del Davide di Donatello (Fig. 9) (Museo Nazionale, Firenze). Questo carro trionfale, guidato e trainato da geni alati, può essere concepito come un 'carro d'anima', benché sia, come ha affermato André Chastel, "un ricordo del gruppo di Bacco ed Ariadne che si vedeva su un cammeo in onice, conservato nella raccolta medicea". Anche sulla opera bronzea Pseudo-Donatelliana,



Fig. 9. Carro trionfale trainato da geni alati, sullo zoccolo della statua del Davide di Donatello, 1430-1435. (Particolare) Firenze, Museo Nazionale, Bargello.



Fig. 10. Carro trionfale. Particolare della statua bronzea del busto di Uomo giovane di 'Pseudo-Donatello', c. 1440. Firenze, Museo Nazionale, Bargello.

il Busto di uomo giovane, databile all'intorno 1440⁴⁸, è reperibile un altro esempio di questo tipo di carro trionfale (Fig. 10) che altro non è se non la riproduzione anche di un antico cammeo. Molto simile a questo cammeo è l'altro che si trova sul collo del Gesù Bambino nel rilievo in marmo di Agostino di Duccio, custodito nel Victoria

⁴⁸ Chastel, A.: *Arte e Umanesimo all'epoca di Lorenzo il Magnifico*. Milano 1964, cit. p. 63. fig. 10. Elmo di Golia. - *Idem op.cit.* p. 47, fig. 7. Cfr. pure Sites, R. S.: *Un cavallo di bronzo di Leonardo da Vinci*. in *Critica d'Arte*. Anno XVII. 1970. p. 19. fig. 16. / dettaglio, "Donatello: Medaglione sul busto del Gattamelata".

and Albert Museum di Londra.⁴⁹ Un analogo carro trionfale è riconoscibile anche sul Trionfo di Cesare di Andrea Mantegna. (Fig. 11)⁵⁰



Fig. 11. Trionfo di Cesare. Disegno di Andrea Mantegna, London, British Museum.

Sulle orme degli umanisti, ricercatori dei manoscritti dell'antichità greca e romana, anche gli artisti hanno voluto conoscere l'arte dei greci, degli etruschi e dei romani. A quei tempi venivano alla luce nella terra italica bellissime opere, soprattutto di ceramica, di cui in seguito sono nate ricche collezioni.

I primi collezionisti furono alcuni artisti, architetti, scultori e pittori, come Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Donatello, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Desiderio da Settignano, Agostino di Duccio, Antonio Rossellino, Antonio del Pollaiuolo e, nella seconda metà del Quattrocento, parecchi altri ancora che, con l'aiuto delle opere ritrovate, poterono approfondire le proprie conoscenze della mitologia greca, etrusca e romana e che restarono ancor più affascinati dalle opere già conosciute dell'antichità, subendone l'influsso che trasfusero, successivamente, con il significato corrispondente all'età propria delle loro opere.⁵¹

⁴⁹ Pop-Hennessy, J.: *The Virgin and Child by Agostino di Duccio*. Victoria and Albert Museum Monograph. No. 6. London, 1952. - Chastel, A.: *Arte e Umanesimo* cit. pp. 47. Tavole fig. 8. /Dettaglio /.

⁵⁰ London, British Museum Disegno.

⁵¹ Chastel, A.: op. cit. soprattutto i capitoli "Artisti e Umanisti".

Non è quindi strano, anzi è molto comprensibile, il fatto che si possano trovare i modelli dei sopramenzionati carri trionfali nelle steli funerarie etrusche e romane e nelle rappresentazioni dei Trionfi dei Cesari e dei dittatori militari vittoriosi. Un esempio molto indicativo ci viene fornito dalla stele etrusca, risalente agli inizi del IV secolo a. C. e conservata nel Museo Archeologico di Bologna, che rappresenta, nel mezzo, il viaggio del defunto agli inferi. Fra i rilievi di trionfi romani, a questo proposito, è da menzionare innanzitutto un Trionfo di Tiberio reperibile su una tazza d'argento da Boscoreale custodita nella Collezione Rothschild di Parigi.⁵²

È molto probabile, però, che i modelli ancor più vicini ai carri quattrocenteschi siano stati reperiti nelle ceramiche dipinte che esercitarono ancor più forte influsso sugli artisti tra cui, per primo, Antonio del Pollaiuolo. È indubitabile, infatti, che il Pollaiuolo abbia conosciuto e, forse, anche posseduto⁵³ delle composizioni simili, per esempio a quella che possiamo osservare sulla raffigurazione del Trionfo del Sole, in un'anfora con figure rosse custodita nel British Museum di Londra, ovvero a quell'altra di un'idria attica, proveniente dalla Necropoli di Spina, rappresentante Peleo che rapisce Tetide.⁵⁴

Dobbiamo, però, evidenziare che gli archetipi più vicini ai carri trionfali fiorentini del Quattrocento erano, probabilmente, quelle raffigurazioni rintracciabili in un gruppo di ceramiche propriamente etrusche, quali la scena di Hilaeira sul carro di Polydeuces, raffigurata su un'idria del Meidias Pittore ed il Trionfo in una cista di Praenestine. (Fig.12)⁵⁵

⁵² Stele funerarie etrusca degli inizi del IV sec. a. C. Viaggio del defunto agli inferi e duello fra Gallo ed Etrusco. - cfr. *Giglioli Arte Etrusca ...* Tav. CCXXXVI., Bologna, Museo Civico - *Brendel, O.T.: Etruscan Art*. Penguin Books, 1978. p. 376. fig. 292. - Il trionfo di Tiberio: *Seta, A. Della: I monumenti dell'antichità classica*. 1932. Vol. II. p. 173. fig. 416.

⁵³ cfr. *Shaplev, F.R.: A student of ancient ceramics Antonio Pollaiuolo in The Art Bulletin* II., 1919. pp. 78-86.

⁵⁴ Raffigurazione del Sole in un'anfora con figure rosse. London, British Museum. Repr. in: *Furtwängler-Reichold: Griechische Vasenmalerei*. cfr. anche Hydria attica della seconda metà del sec. V. a. C. dalla Necropoli di Spina, Ferrara, Museo Archeologico, Particolare: Peleo rapisce Tetide.

⁵⁵ *Meidias Painter.: Hilaeira being carried off in the charriot of Polydeuces* c. 41° B. C., London, cfr. *Arias, P.E., - Hirmer, M.: Greek Vase Painting*, New York s.a. Pl. 215. - *Triumph on a Praenestine Cista*, 3d Cent. Berlin - cfr. *Brendel O.J.: op. cit.* p. 417. fig. 317.

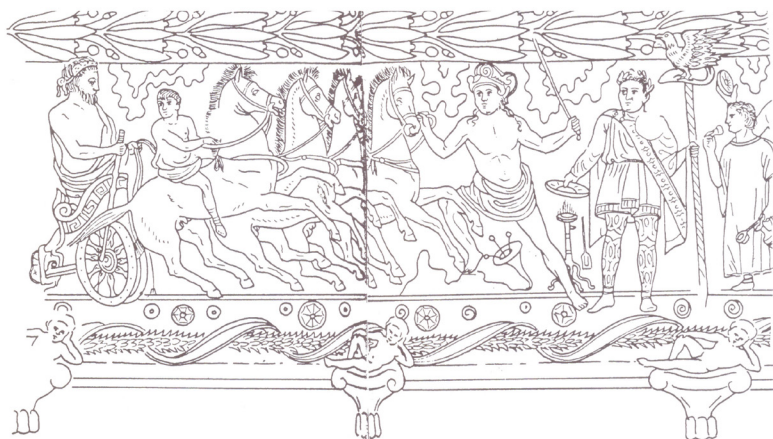


Fig. 12. Scena di Trionfo, su una cista di Praeneste, III sec. a. C., Particolare. Berlino, Staatliche Museen, Antikenabteilung. (Da O.J. Brendel, *Etruscan Art*. p. 417).

I carri trionfali del Piedistallo appartengono strettamente a questo tipo sviluppato a Firenze sotto l'influsso delle raffigurazioni antiche, soprattutto etrusche.

Il Trionfo di Giove

Fra i tre trionfi del Piedistallo, per quanto riguarda la qualità artistica e la forza espressiva, la composizione più attraente e, rispetto al maestro del Piedistallo, forse anche la più istruttiva è il Trionfo di Giove, ovvero il Trionfo di Mattia il Giusto. (Fig. 2)

Guardando per primo alla figura giovanile di Giove, piena di virilità e simboleggiante il giustissimo Re Mattia che troneggia, con una volontà sorprendentemente energica, sul carro trionfale, (Fig. 13) possiamo osservare una tensione piena della freschezza tipica del Primo Rinascimento ed una forza veramente eccitante, carattere spiccatamente proprio dell'arte di Antonio del Pollaiuolo. Questa tensione poi viene accentuata e portata al massimo grado dalla veemenza straordinaria delle aquile che lanciano il carro trionfale verso il cielo.



Fig. 13. La figura di Giove - Mattia il Giusto - Particolare del Trionfo di Giove del Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino. Foto: Mudrák Attila, Museo Cristiano, Esztergom.

La figura di Giove, vestita alla maniera romana, trova i suoi punti di richiamo, come anche nel caso del Dio Sole e di Artemide, nei ricami del Paramento di San Giovanni. Nella scena del 'Banchetto di Erode' possiamo notare che i due araldi e soprattutto nella figura di un soldato che sta intorno al alato sinistro della composizione, i quali sono vestiti nella stessa foggia romana così come il Mattia trionfante, e che il portamento della loro testa assomiglia molto a quello della testa di Giove; inoltre, l'uomo che sta sul lato destro nella Decollazione del Battista (Fig. 14) sembra che sia un alter ego



Fig. 14. Due soldati vestiti alla romana. Particolare del ricamo 'Decollazione del Battista' di Antonio del Pollaiuolo. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

di Giove del Piedistallo. È da dire, inoltre, che le teste reclinate in avanti, sempre con la stessa arditezza dell'espressione facciale, caratterizzano anche alcune figure della 'Battaglia di Nudi' (1471 c.), nel disegno dove 'Tito Manlio condanna il figlio' (1471 c.) e caratterizzano, ancor più fortemente, il disegno a penna dello 'Studio per San Giovanni Battista' (1471 c.)⁵⁶.

⁵⁶ Per le menzionate analogie dei ricami - cfr. *Busignani, A.: Il Paramento di San Giovanni, / Forma e Colore 24. / tavv. 28, 29, 33*, Per le loro datazioni - cfr. *Busignani, A.: Pollaiuolo, cit. p. XXX*.

Identiche analogie non sono rare neanche nelle incisioni eseguite da Baccio Baldini su disegno del Pollaiuolo. Infine, non può sfuggire alla nostra attenzione l'affinità affettiva che si riscontra nella testa osservata nel profilo dell'Ercole della statua bronzea, anteriore al 1476, di Ercole ed Anteo.⁵⁷



Fig. 15. Il Trionfo di Giove nel Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino. Particolare



Fig. 16. Le aquile del Trionfo di Giove nel Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino. Particolare.

Siamo ora arrivati ad uno dei punti più determinanti delle nostre indagini nella ricerca del maestro del Piedistallo. Sono le aquile del Trionfo di Giove (Figs. 15, 16) che ci danno non solo un gran piacere, ma ci aprono una via larga e gratificante per la prosecuzione dei nostri esami e per il raggiungimento di un risultato convincente.

Queste aquile sono uscite dal medesimo nido nel quale sono nate le aquile dei Tappeti del Trono del Re Mattia Corvino.

I Tappeti del Trono del Re Mattia (Fig. 17) esistono in due esemplari, conservati entrambi nel Museo Nazionale Ungherese di Budapest. L'uno di questi venne trasformato, già nei tempi passati, in pianeta; ma, a prescindere da tale trasformazione, essi sono

⁵⁷ Cfr. Busignani, A.: op. cit. tav. XCL, XCVII, CXV; Per l'incisione del Baldini, - cfr. Schwabacher, S.: Strickereien auch Entwürfen des A. Pollaiuolo in der Opera di Santa Maria del Fiore zu Florenz. Strassbourg, 1911. Tafel XXV.



Fig. 17. Il Tappeto del trono di Mattia Corvino, opera di Antonio del Pollaiuolo eseguito a Firenze, c. 1458-1464, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Museo Nazionale Ungherese.

perfettamente uguali, sia nel loro disegno che nella loro tecnica di esecuzione in arazzo d'oro.⁵⁸

Quanto all'attribuzione di queste ad Antonio del Pollaiuolo rammentiamo, per primo, il fondamentale libro sull'arazzo europeo scritto da Otto von Falke.⁵⁹ Anche M. Wackernagel ha ritenuto che gli arazzi siano un magnifico lavoro eseguito, senza dubbio, in base a disegni del Pollaiuolo. A. Santangelo, inoltre, nel suo libro sui tessuti italiani d'arte ha affermato che il Tappeto è opera di un tessitore fiorentino in stretto contatto con la bottega del Pollaiuolo, con ogni probabilità Francesco Malocchi.⁶⁰ Peraltro, benché tale attribuzione non sia stata, finora, generalmente accettata, noi siamo convinti che le affermazioni menzionate, in seguito ad una analisi approfondita, verranno confermate e documentate dettagliatamente.



Fig. 18. L'aquila del Tappeto di trono del re Mattia Corvino. Particolare, lato sinistro.



Fig. 19. L'aquila del Tappeto di trono del re Mattia Corvino. Particolare, lato destro.

⁵⁸ Tutti i due sono conservati nel Museo Nazionale di Budapest. - Balogh, J.: op. cit. 1. Tavole. 445-451, figg. II. 627-634.

⁵⁹ Falke, O. von: *Kunstgeschichte der Seidenweberei* 1-11. Berlin, 1913. Bd. II. p. 114.: "Wenn Antonio Pollaiuolo nicht bloss die Figuren des Sixtusantependiums, sondern wie zu vermuten, das ganze Muster entworfen hat, so muss ihn auch der Corvinusstoff zugeschrieben werden." In seguito a Falke anche Sangiorgi, G.: *Velluti aulici*. in *Rassegna d'Arte*, 1920, p. 202. Lo attribuisce ad Antonio del Pollaiuolo.

⁶⁰ Santangelo, A.: *Tessuti d'arte italiani*. Milano, 1959. pp. 35-36./... da un tessitore fiorentino, operante in stretto contatto con la bottega del Pollaiuolo, con ogni probabilità da Francesco Malocchi" / ... - Secondo la testimonianza dello stemma dei tappeti, quelli dovevano esser eseguiti prima che Mattia Corvino venisse eletto re di Boemia, cioè prima del 1469. / Comunicazione orale del prof. Csaba Csapodi. /

Accostando le aquile del Tappeto (Figgs. 18, 19) alle aquile del Trionfo di Giove non possiamo scoprire fra loro altra diversità se non quella che deriva dalla differenza delle loro tecniche. È ben naturale, d'altra parte, che la tecnica dell'arazzo, con i suoi fili di seta e di oro, abbia conservato, più decisamente, il carattere grafico del disegno originale e che, invece le aquile del Trionfo di Giove, adattandosi allo spazio di tre dimensioni, benché dipinte su una superficie piana, abbiano assunto una plasticità del carattere vigorosamente lineare.

Tornando alla ricerca delle analogie tra le aquile del Calvario e del Tappeto del Trono si deve riportare la nostra attenzione ai ricami del Paramento di San Giovanni. Nelle scene della 'Circoncisione del Battista' (1457-59), (Fig. 20) di 'Zaccaria che esce dal Tempio' (Fig. 21) (1457-59), dell' 'Erodiade che accusa il Battista' (Fig. 22) (1471 c.) ed, infine, in quella della 'Predica davanti ad Erode.' (successivo al 1475), osserviamo quattro aquile.⁶¹ Queste aquile, ferme oppure in movimento energetico, esprimono la stessa forza e la medesima risolutezza e rispecchiano sempre un quasi identico carattere del disegno plastico e lineare.

Per mettere in correlazione le menzionate aquile dei ricami con quelle del Piedistallo e del Tappeto del Trono, pur restando sempre a Firenze, è necessario effettuare un breve esame di qualche altre opere d'arte che raffigurino delle aquile simili.

Le due aquile che trainano in volo il carro del Trionfo di Giove (Fig. 5) della serie dei Sette Pianeti non differiscono affatto da quelle del Piedistallo e del Tappeto del Trono e si accostano, senz'altro, anche alle aquile dei ricami.⁶²

Nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze si trovano due tavolette dipinte, applicate al tergo dei mosaici bizantini del secolo XIV, rappresentanti le dodici grandi festività cristiane.⁶³ Su tutte le due tavolette, applicate sul rovescio di esse, sono raffigurate l'Aquila

⁶¹ Le riproduzioni delle scene menzionate si trovano in *Busignani, A.*: Il Paramento ... cit. p. 4. tav. 10., p. 5. tavv. 1, 20, 28. Per la datazione - cfr. *Busignani, A.*: Pollaiuolo XXVIII-XXX.

⁶² Per il Trionfo di Giove, della serie prima e di quella seconda - cfr. *Hind, A.M.*: op. cit. Vol. 1. A. IH. 2A, 2B, Vol. III. Plates II 6, 117.

⁶³ Il Museo dell'Opera del Duomo ... cit. Vol. II. 279-281.



Fig. 20. Antonio del Pollaiuolo: *La circoncisione del Battista*, Ricamo.
Particolare: *l'aquila*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 21. Antonio del Pollaiuolo: *Zaccaria esce dal Tempio*, Ricamo.
Particolare: *L'aquila*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

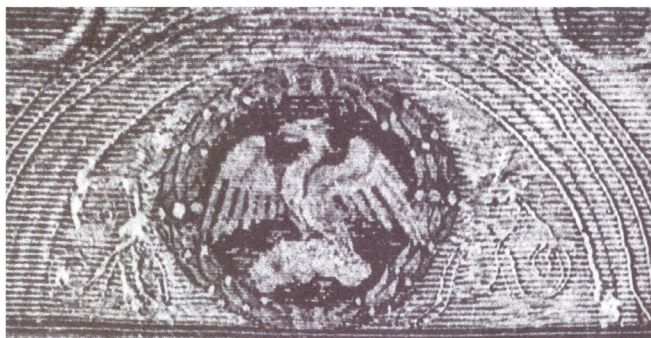


Fig. 22. Antonio del Pollaiuolo: *Erodiade accusa il Battista*, Ricamo.
Particolare: *L'aquila*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

di Calimala, una delle quali è fortemente sciupata, l'altra, quella di sinistra invece ci è rimasta intatta, nella sua originale freschezza e bellezza. (Fig. 23)



Fig. 23 Antonio del Pollaiuolo: L'Aquila di Calimala, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

Quest'opera ci offre una vera ed attraente sorpresa perché l'aquila non solo è in strettissimo collegamento con quelle dei ricami, e specialmente con quelle che appaiono sulle scene di "Erodiade accusa il Battista" e di "Zaccaria esce dal Tempio", ma presenta, addirittura, una perfetta somiglianza, anzi, un'identità completa con quelle del Tappeto del Trono del Re Mattia Corvino: la posizione del corpo, il portamento energico delle teste, le lingue aculeiformi e le piume, disegnate con contorni quasi scolpiti, sono integralmente identiche. Quest'aquila di Calimala e quelle altre sopra trattate, veramente reali, sono talmente identiche da non potersi dubitare che esse debbano la loro creazione ad un'unica mano assolutamente padrona della facoltà del disegno e che non potevano appartenere ad altri se non ad Antonio del Pollaiuolo.

Riguardo all'altissima qualità artistica di questo dipinto basta citare l'apprezzamento di Giulia Brunetti nel catalogo del museo: "... il quadretto sgargiante... ci mostra un pezzo di primissimo ordine, che supera gli intenti puramente araldici. Sul fondo rosso minio, la fiera aquila di Calimala, le piume d'oro profilate di nero, il becco nero, la lingua rossa, pianta gli artigli sul tassello grigio in una impostazione superba, in una esecuzione piena di libertà: basti vedere certi particolari, come le penne scarmigliate che si agitano alla base del collo o quelle, più minute e leggere, sotto la coda. Una esecuzione certamente non artigianale, che può far pensare a qualche ottimo maestro di quello scorcio del Quattrocento". E noi possiamo affermare che tale caratterizzare coincide non tanto con le maniere stilistiche dello scorcio del Quattrocento, ma molto meglio, anzi totalmente con le caratteristiche del disegno degli anni Sessanta-Settanta, prima di tutto con quelle di Antonio del Pollaiuolo.

Il fatto che i tappeti del Trono del Re Mattia siano stati eseguiti già in precedenza e, comunque, prima della sua elezione a Re della Boemia in base al disegno del Pollaiuolo, rende evidente che il progetto artistico e la realizzazione del Piedistallo del Calvario siano stati commissionati dal Re Mattia al Pollaiuolo.

Gli stretti collegamenti con le opere originarie del Pollaiuolo e con le altre opere eseguite nella sua bottega dopo i suoi disegni, testimoniano, senza alcun dubbio, che il maestro del Piedistallo è stato Antonio del Pollaiuolo e che, nella realizzazione dell'opera, hanno partecipato alcuni aiuti della sua bottega e, presumibilmente, anche Piero del Pollaiuolo.

Lo stile caratteristico del primo Rinascimento, visibile sul Piedistallo, come dimostra nettamente il confronto con le opere proprie e con quelle della sua bottega, si accosta strettamente allo stile del Pollaiuolo formatosi nel corso degli ultimi anni Cinquanta e divenuto caratteristico negli anni Sessanta-Settanta.

I numerosi riferimenti di contenuto ideologico presenti nel Piedistallo dimostrano pure che l'opera fu eseguita dopo l'elezione di Mattia al trono di Boemia e terminata prima delle nozze di Mattia Corvino e di Beatrice d'Aragona e, cioè, fra gli anni 1469-1476.

La concordanza che si manifesta tra l'elevatissima tensione ideologica della Crocifissione ed il mondo contenutistico straordinariamente ricco e profondo del Piedistallo, è una chiara e bella testimonianza dell'Umanesimo ungherese, che ebbe degli strettissimi rapporti con Ferrara, Padova, Bologna e Firenze, ma riguardo alla sua creazione ed esecuzione artistica il Piedistallo è uno splendido capolavoro del Quattrocento fiorentino e, propriamente di Antonio del Pollaiuolo.

Il ruolo enigmatico della Sfinge nel pensiero e nell'arte del Rinascimento*

*Le Sfingi egiziane, greche, etrusche e romane custodi dei segreti,
delle leggi e delle potenze*

La Sfinge, questo fenomeno fantastico, composta da diversi membri animali ed anche umani, similmente a parecchie altre creazioni delle credenze umane, come per esempio la figura dell'Unicorno, anch'essa in realtà mai esistente, avendo la sua origine nelle antiche culture orientali, babiloniche, egiziane e minoiche, aveva un ruolo importante nell'arte in generale e, in particolare, nelle arti egiziane e poi greche, etrusche, romane e, successivamente, anche in quelle del Medio Evo europeo e del Rinascimento.

Gli esempi egiziani più grandiosi li abbiamo fra le enormi sfingi dalla testa umana – sempre di maschio – e dal corpo leonino che custodiscono, davanti alle piramidi ed ai templi egiziani, i segreti dell'altro mondo. I loro volti, spesso ritratti di faraoni, simboleggiano in tal modo anche il loro potere invincibile ed eterno.

I greci, sebbene l'idea e parzialmente anche il corpo della Sfinge greca originariamente fosse stata ispirata dalla cultura egiziana e – in questo riguardo – anche da quella babilonica, nella loro mitologia e nella loro propria arte attribuirono ad essa un significato diverso da quella egiziana.

* Pubblicato in Stefano Troiani - Alberto Grilli (a cura di): "Studi Umanistici Piceni" XIII, 1993, 151-188. o.

Le sfingi dell'arte greca, e successivamente di quella etrusca e romana, sono sempre figure con busti femminili. Per quanto riguarda il loro corpo in uno dei tipi hanno mantenuto quello del leone con ali d'aquila mentre, nell'altro tipo, esso è formato come un corpo di serpente, trasformatosi più tardi in pesce¹.



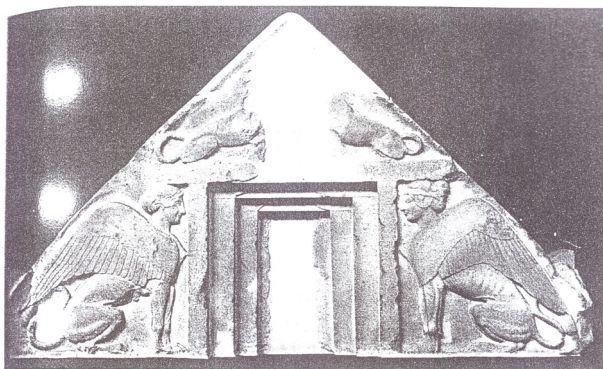
È ben conosciuta la famosa raffigurazione di una tazza attica, nella quale vediamo la figura di Edipo che ascolta l'indovinello della Sfinge tebana². (Fig. 1). Le diverse chiarificazioni degli studiosi della mitologia greca hanno attribuito un'importanza di primo ordine alla qualità di "strangolatrice" della Sfinge di Tebe. In altre

¹ Talabert, D.: *De l'art oriental antique à l'art roman*. 1. Sphinx. L. in *Bulletin monumental* Paris 1935, pp. 71-104. Schweitzer, U.: *Löwe und Sphinx in alten Agypten*. Glückstadt, 1948, passim. Kerényi, K.: *Görög mitológia / Mitologia greca* Budapest, 1977. Hassan, S.: *Le Sphinxson histoire à la lumière des fouilles recentes*. Le Caire 1954, passim. Graves, R.: *The Greek Myths* Harmondsworth 1955. Reau, L.: *Iconographie de l'art chrétien*, Vol. I. Introduction p. 120. Chastel, A.: *Note sur le Sphinx à la Renaissance* in *Umanesimo e Simbolismo*. Atti del IV Congresso Internazionale di Studi Umanistici, a cura di Enrico Castelli, Venezia 1958. Cairo, G.: *Dizionario ragionato dei simboli*. Bologna, 1967. Chevalier - Gheerbrant: *Dictionnaire des Symboles*, Ed. Robert Lafont. 1969.

² Edipo ascolta e risolve l'indovinello della Sfinge tebana. Medaglione di una tazza altica. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Cfr. *Enciclopedia Izliana*, vol. XIII, p. 469. Kerényi Károly: *Görög mitológia (Mitologia greca)*. Budapest, 1977, p. 269, fig. 80.

rappresentazioni della sfinge greca possiamo riconoscere anche altre caratteristiche di essa.

Nel frontone d'una tomba di Xanthos³ osserviamo due sfingi appaiate, l'una di fronte all'altra, le quali ci rievocano la composizione artistica ed anche concettuale della Porta dei Leoni di Micene, custodi fortissimi del Tesoro di Atreo e della di Clitemnestra. Nel nostro caso si tratta dunque del ruolo caratteristico della custodia dei misteri dell'oltretomba. (Fig. 2).



Un bello ed oltremodo comprobante esempio del ruolo misterioso della sfinge è il Bracciale aureo intrecciato con sfingi, derivante dalla tomba reale di Kul-Oba presso Kerč in Crimea⁴. (Fig. 3). Si tratta qui di un talismano per difendersi da ogni pericolo terrestre ossia infernale.



³ Secondo Plinio, XXXVI. La statua di Minerva eretta in Atene pungente la sfinge con la punta della lancia. Altre volte Minerva era armata di un giavellotto con la testa della sfinge, indicava acutezza. Cfr. Selim Hassan, op. cit. 14, 15, 50., Giovanni Cairo, op. cit.

⁴ Bracciale aureo intrecciato con sfingi dalla tomba reale di Kul-Oba, presso Kerc, in Crimea. Epica scifica. San Pietroburgo, Ermitage. (Gr. Roland Martin: *La Grecia e il mondo greco. Storia universale dell'arte*). Pag. 178. (Fig. 4).



La Sfinge è reperibile più volte anche sui rilievi e sulle statue della dea Minerva, cioè Pallas Athéné. In diverse rappresentazioni Minerva è armata di un giavellotto con la testa della sfinge, che indica l'acutezza d'ingegno della dea⁵.

La figura della sfinge aveva una diffusione molto larga pure nell'arte etrusca. Le raffigurazioni di essa sono frequenti sugli oggetti d'oreficeria, ma le sue rappresentazioni più belle e più significative si trovano nella scultura funeraria. La Sfinge da Poggio da Gaiella, custodita nel Museo di Chiusi, del V secolo a. C., è una delle più monumentali statue della scultura etrusca. (Fig. 4). Quanto al contenuto misterioso ed enigmatico del fenomeno della sfinge nell'arte etrusca il monumento più importante e più istruttivo è la famosa statua funeraria della Mater Matuta di Chianciano, con le due sfingi nei sostegni del suo seggio⁶. (Fig. 5).

L'arte romana ha prodotto anche eccellenti e monumentali statue di sfingi, fra le quali la più conosciuta è la Sfinge Alata, derivante da via Tiburtina, degli anni a cavallo del secondo e del primo secolo a. C. conservata nel Museo del Campidoglio di Roma.

All'epoca romana anche i grandi scrittori, come Cicerone, Virgilio, Plinio, Svetonio ed altri hanno già studiato il significato della sfinge ed hanno osservato il suo ruolo enigmatico, la sua importanza nel custodire i segreti e la legalità.



⁵ Frontone con sfingi da una tomba di Xanthos. Intorno al 460 a.C. Londra, British Museum.

⁶ La Mater Matuta. Pietra felida, rinvenuta presso Chianciano. Firenze, Museo Archeologico. Cfr. Leonardo B. Dal Maso: *Gli etruschi in Toscana*. Firenze 1982, p. 77.



La statua monumentale di Augusto Imperatore di Prima Porta, creata intorno al 20 a. C., spiega maestosamente il significato della sfinge, propriamente nel senso della mentalità romana. Gli spallacci della sua corazza sono decorati da sfingi. Che queste non siano dei motivi secondari di ornamento, ma abbiano una funzione importante, cioè quello di custodirlo, di proteggerlo in ogni pericolo, viene affermato dal fatto che anche su uno dei suoi sigilli segreti troviamo l'immagine della sfinge, "quale inviolabilità del segreto nei reggitori dei popoli"⁷.

Per conclusione possiamo affermare che gli etruschi ed i romani hanno creato nelle loro arti figurative una propria interpretazione del fenomeno della sfinge, la quale in molti riguardi si differiva dal significato mitologico greco. Non troviamo per esempio nell'arte etrusca e neanche in quella romana nemmeno una rappresentazione del significato della Sfinge tebana, cioè della "strangolatrice". È ben naturale però che le sfingi greche generalmente siano state conosciute in Italia, all'epoca etrusca e romana, ma per lo più nel senso di monumento sepolcrale, come quella dei Nassi a Delfi, ossia come le sfingi appaiate sulla porta della tomba di Xanthos.

Le Sfingi del primo Rinascimento - Donatello, Andrea del Castagno, Antonio del Pollaiuolo

Fra i criteri della concezione dell'Umanesimo e del Rinascimento è l'uno dei più importanti la conoscenza, l'interpretazione e la valutazione e, in certa misura, anche l'imitazione dell'antichità classica.

⁷ Augusto Imperatore, da Roma Porta, intorno al 20 avanti Cristo. Roma, Museo Vaticano. Cfr. Suetonius, *Divus Augustus*, 56, H. Hofer, W.D. Hellmeyer: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*. Berlin 1988. Ausstellung Kat. Figure (dettagli): p. 388. Giovanni Cairo: *Dizionario ragionato dei Simboli*. Bologna, 1867, S. L. Cesano: *La sfinge sulle monete antiche, e sull'anello-sigillo di Augusto*. Roma, 1926. W.H Tanson: *The Sculpture of Donatello*. Princeton 1963, p. 194, A. Chastel, op. cit. p. 62.

Una larga e lunga fila di artisti italiani del Quattrocento, come il Ghiberti, il Brunelleschi, L. B. Alberti, Donatello, Andrea del Castagno, Andrea Mantegna, Antonio del Pollaiuolo e così via, parallelamente con i filosofi e scrittori, i ricercatori dei codici greci e latini, erano appassionati osservatori, spiegatori, chiarificatori e pure seguaci di quei monumenti e ricordi di architettura, di scultura, di pittura e di ceramiche, i quali sono stati presenti, rimasti in situ originale, ossia venivano alla luce dal suolo italico alla loro propria epoca. Una parte di tali oggetti d'arte sono stati i ricordi degli etruschi e dei romani.

La prima rappresentazione rinascimentale della sfinge dal volto e dal petto di donna e dal corpo di leone, opera di Donatello, creata negli anni 1446-1450, si trova nei montanti del trono della Madonna col Bambino sull'altare Maggiore della Basilica di Sant'Antonio a Padova. (Fig. 6).

Gli studiosi dell'arte donatelliana hanno prestato grande attenzione a questo fenomeno. Secondo S.F. Gebelin queste sfingi sono quasi la trasfigurazione di quei leoni che, spesso, venivano utilizzati come simbolici custodi dei troni.

La Madonna col Bambino di Donatello, come Hans Kauffman ed André Chastel hanno spiegato, può farsi risalire, dal punto di vista iconografico, al pannello di Coppo di Marcovaldo, seguace del tipo bizantino di Nikopoia⁸.

Sulla composizione di Coppo di Marcovaldo si vedono, accanto alla Vergine, su ambedue i lati, degli angeli alati. Probabilmente non siamo in errore supponendo che Donatello abbia messo le sfingi sui montanti del trono per sostituire gli Angeli.

Le sfingi di sostegno del trono della Vergine donatelliana, dal punto di vista delle forme, sono da ricondurre, senza dubbio, alle opere etrusche e romane con raffigurazioni di sfingi.

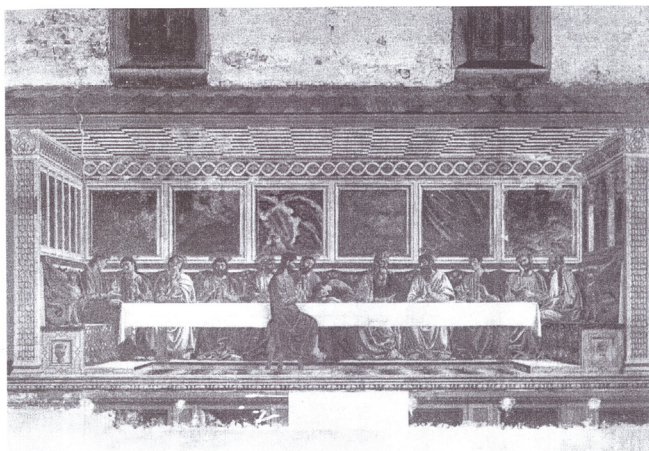
Lo Chastel, del resto, ritiene possibile che, nella realizzazione di questa composizione, uno dei punti di partenza possa essere la "celebre statua funeraria etrusca di Chianciano"⁹, (Fig. 7) e, a tale

⁸ H. Kauffmann: *Donatello*. Berlin 1935, pp. 122-128. A. Chastel: *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*. Torino, 1964, p. 61.

⁹ A. Chastel, op. cit. p. 61.



proposito, possiamo sicuramente ritenere che la "Mater Matuta" di Chianciano sia il modello primario per la Madonna del Donatello. Per quanto riguarda poi il collocamento delle sfingi accanto alla Vergine-Madre, come spiegava il Janson e come ha sostenuto anche lo Chartal, possiamo affermare che tale accostamento altro non sia se non la concordanza dell'antico e cristiano mondo di idee; le sfingi sono, dunque, manifestazioni e custodi emblematiche del mistero della Vergine-Madre e, nello stesso tempo, della "Sedes Sapientiae"¹⁰.



Press'a poco nello stesso periodo, molto probabilmente negli anni 1447-1449, ma comunque dopo la realizzazione della Madonna padovana del Donatello, Andrea del Castagno dipinse il monumentale affresco del Cenacolo nel Refettorio di Sant'Apollonia di Firenze¹¹ (Fig. 8), una composizione molto disciplinata e modellata quasi plasticamente; la plasticità dello stile sembra essere parente nel mondo delle forme donatelliane e, molto probabilmente, non è un puro caso che, ai lati dei banchi dell'Ultima Cena, il pittore abbia posto delle

¹⁰ W. H. Tanson: *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1963, p. 194., A. Chastel, op. cit. p. 62.

¹¹ Andrea del Castagno: *Il Cenacolo*, Firenze, Refettorio di Sant'Apollonia. Affresco. Per la datazione cfr. L. Berti: *Andrea del Castagno*, Firenze, 1966, pp. 32-33 e n. 14.

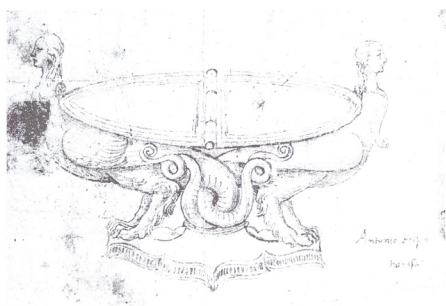


sfinxi con testa femminile e con corpo in parte di leone, in parte con la coda di serpente.

Questo fatto si può spiegare, con molta probabilità, con l'influsso ideologico del Donatello, ma non può essere un fatto casuale, bensì il risultato di un sistema ben meditato, che ai lati dei banchi si vedano delle anfore antiche (Fig. 9), dipinte in maniera plastica; queste anfore - come le sfingi - non sono dei semplici ornamenti, ma simboli con un contenuto profondo. Non può essere messo in dubbio che le anfore in parola ricordino il calice del sangue di Cristo e, in tal senso, le anfore del

Castagno assumono il significato di "calice" e ricordano il sacramento dell'Eucarestia.

Anche su diverse opere di Antonio Pollaiuolo possiamo intravedere la tendenza a concordare la mitologia antica e la teologia cristiana. A tal proposito possiamo attribuire particolare importanza alla Navicella d'incenso (Fig. 10) che si trova sul retro del disegno di Turibolo (datato generalmente 1457)¹², dove i due lati sono occupati da sfingi con testa femminile, con ali d'aquila e con gambe di



¹² Antonio del Pollaiuolo: Turibolo e (sul rovescio) Navicella di incenso. Disegno. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Galleria degli Uffizi. No. 942. Er, v., cfr. Mostra di disegni d'arte decorativa Firenze 1951, p. 24 no. 80 fig. 3. Reliquario (sic!) fig. 4. Navicella da incenso; Busignani A.: *Pollaiuolo*, Firenze 1969. Tav. VI, VII. Disegno per un turibolo c. 1457.

leone che terminano a coda di serpente. Il Turibolo e la Navicella d'incenso erano, nelle cerimonie cattoliche, strumenti conosciutissimi dell'esorcizzazione; le sfingi potevano essere collocate accanto alla Navicella d'incenso perché esse simboleggiano anche la difesa delle caratteristiche buone dell'uomo.

Le sfingi che sostengono gli angeli sullo zoccolo della Croce d'argento (Fig. 11) vennero scolpite attorno al 1470 nello spirito del Primo Rinascimento - rispetto alla maniera gotizzante del Turibolo e della Navicella d'incenso - iconograficamente sono conformi alle sfingi della Navicella ed il collegamento fra i due fenomeni non è solo iconograficamente, ma anche contenutistica-mente plausibile.¹³

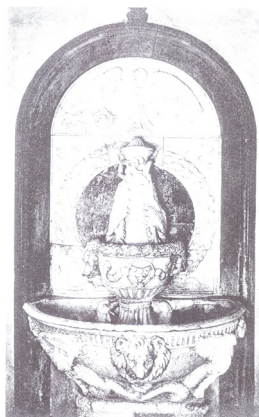
Le sfingi (Fig. 12) che sostengono gli angeli possono essere, anche in questo caso, solamente ed indubbiamente le espressioni della custodia della misteriosità.

Nello stesso senso dobbiamo interpretare anche le sfingi che si trovano sul Lavabo del Verrocchio fatto negli anni 1464-69 e dimezzato in San



¹³ Riguardo la datazione degli angeli e delle sfingi e, riguardo le opinioni e supposizioni sulla sistemazione sulla parte superiore della Croce d'argento, ci offre orientamenti approfonditi e critici L. Beccherucci in *Il Museo dell'Opera del Duomo*, a cura di L. Beccherucci e G. Brunetti. Firenze, s.a. Vol. II pp. 229-236. Cfr. pure Busignani, A.: op. cit. pp. VIII-XVII. Parronchi, A.: *La Croce d'argento dell'altare di San Giovanni*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Firenze, 1980, pp. 195-217. Passavant, G.: *Beobachtungen am Silberkreuz des Florentiner Baptisteriums*, in *Festschrift für Yvonne Hackenbroch*. München, 1983, pp. 77-105.

Lorenzo (Fig. 13, 14), come pure le sfingi, del busto di Lorenzo Medici, ritenuto da molti opera dello stesso Verrocchio¹⁴.



Dal punto di vista dell'interpretazione umanistica del fenomeno "Sfinge" vogliamo prestare attenzione anche all'incisione "La decollazione di un prigioniero" (Fig. 15), realizzata all'incirca nel 1464 dal Finiguerra su disegno di Antonio del Pollaiuolo¹⁵. Nel centro della composizione, incorniciata da due candelabri, sotto un baldacchino, si trova una figura nuda di uomo anziano con le gambe incatenate ad un vaso; sopra di lui una donna esecutrice di giustizia, alzando una spada con la mano destra, tira, con la sinistra, i capelli

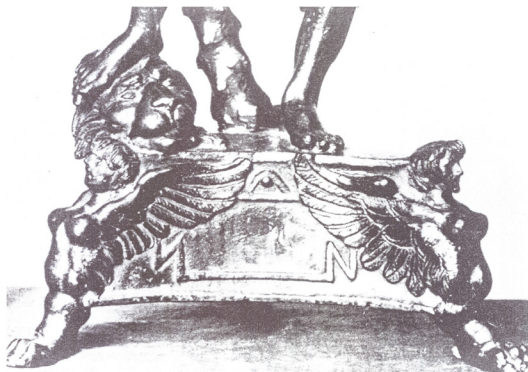


¹⁴ G. Passavant: *Verrocchio, Sculture, pitture e disegni. Tutta l'opera*, Venezia, 1969. (Phaidon) pp. 46-47, 208-209 (Secondo la definizione del Passavant sono le arpie) Ch. Seymour, Tr.: *The Sculpture of Nemzehir*. London, 1970, pp. 116-117, 165.

¹⁵ Cfr. Hind, A.M.: *Early Italian Engraving, a Critical Catalogue*. Vol. I-VII. London, 1937 sgg. Vol. I A. IV 26. Vol. II Plate 154. J. G. Phillips: *Early florentine Designers and Engravers*. Cambridge, Mass. 1955. passim, Pata 65. Z. Nagy: *Antonio del Pollaiuolo: Il Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino* in *Acta Historicae Artium - Accademia Scientiarum Hungarica*. Tom. XXXIII, Fasc. 1-2. Budapest 1987-88, p. 62. Fig. 69. (p. 43).

del condannato ed accanto alla donna pronta ad eseguire la condanna sono collocate ad ambedue i lati due sfingi. La donna con la spada alzata, naturalmente, non è altro che la Giustizia, ma qual'è la colpa del condannato? La presenza delle sfingi ci induce alla conclusione che si tratti, probabilmente, di un traditore di segreti, forse di una spia e che le sfingi dunque, anche in questo caso, rappresentano la custodia dei segreti e la difesa della legalità¹⁶.

Sullo zoccolo della statuetta in bronzo raffigurante Ercole con la clava (Fig. 16), che in genere viene attribuita ad Antonio del Pollaiuolo¹⁷ e che è custodita nel Museo Statale di Berlino, si vedono quattro sfingi con teste e busti femminili e con ali d'aquile sul corpo di leone. Ercole, con una clava nella mano destra, calpesta, con il piede destro, la testa del suo avversario, molto probabilmente Anteo, figlio crudele di Poseidon.



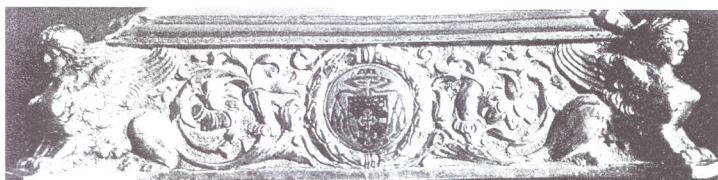
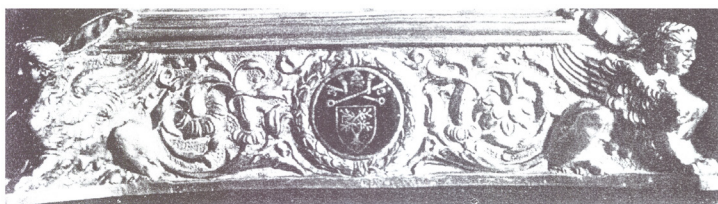
La vittoria su Anteo, conosciuto per le sue azioni crudeli, e la calpestazione della sua testa, simboleggiano, senza dubbio, la vittoria del Buono sul Cattivo e, come tale, può essere considerata quale motivo di ispirazione del movimento spirituale ed artistico

¹⁶ Cfr. A. Chastel: *Note sur le Sphinx à la Renaissance*, in *Umanesimo e Simbolismo. Atti del IV Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, a cura di Enrico Castelli, Venezia 1958.

¹⁷ Ercole con la clava, Berlin, Staatliche Museen. Per l'attribuzione ad Antonio cfr. gli autori (W.v. Bode, A. Venturi, Van Marle, Planischig, Schollmüller, Toesen, Sabatini che lo colloca attorno al 1473, Ortolani) elencati in Busignani, A.: op. cit. p. 107. Secondo il cui parere è opera pollaiolesca.

"nuova psicomachia" divenuto importantissimo, negli anni 1480, nell'ambiente del Ficino¹⁸.

Da recenti ricerche è risultato che il Reliquiario-Tabernacolo di San Cristoforo, (Fig. 17) nel Duomo di Urbania, è opera di Antonio del Pollaiuolo. Giuseppe Marchini, basandosi su fonti autentiche, ha scoperto che il Reliquiario-Tabernacolo fu regalato, nel 1472, dal cardinale Bessarione alla Badia di Casteldurante (Urbania), cioè all'attuale Duomo¹⁹.



Nell'interno del Tabernacolo, alto solo 37,3 cm, posta su quattro colonne e chiusa con una cupola, sopra un vaso a calice di forme classicheggianti, si trova la reliquia del Santo. Sui quattro angoli dello zoccolo stanno sedute delle sfingi con il corpo alato di leone. Le code delle sfingi formano un motivo ornamentale, ricco di viticci e foglie, a forma di voluta; fra questi, su tutti i quattro lati, sono sistemati degli stemmi formanti una corona di tondi.

Il fatto che il committente del Reliquiario-Tabernacolo sia il cardinale Bessarione, prelato umanista coltissimo, ci induce a non ritenere tali sfingi semplicemente come elementi decorativi di sostegno.

¹⁸ Cfr. Chastel, A.: *Arte e Umanesimo...* cit., capitolo *Il regno delle immagini: La nuova osichomachia*, pp. 276-281.

¹⁹ Marchini, G.: *Ricchezze sconosciute della provincia in Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin, 1968.

Anche in questo caso, come pure negli altri sopra elencati, dobbiamo pensare che le sfingi hanno assunto un ruolo profondamente cristiano e un certo compito di custodire gli stemmi, simboli della personalità del donatore.

Le Sfingi del Calvario di Mattia Corvino

Il Calvario di Mattia Corvino, l'opera d'arte più stimata del Tesoro della Basilica di Strigonia /Esztergom/, come è ben noto, è uno dei più eccellenti capolavori dell'oreficeria europea del XV secolo. (Fig. 18).

Quest'opera d'oro purissimo è ornata in maniera estremamente ricca con gemme e pietre preziose e con statue, scene ed ornamenti floreali, eseguiti con finissimi smalti dipinti alla "ronde-bosse". L'insieme è alto 72,5 cm. La parte superiore, cioè il Calvario propriamente detto, è di 41,5 cm, mentre la parte inferiore, il Piedistallo, misura 31 cm.

La parte superiore, il Calvario, è un'eccellentissima creazione dell'oreficeria francese, eseguita molto probabilmente a Digione nell'anno 1402, su ordinazione di Margherita di Fiandra, quale regalo per il suo consorte Filippo l'Ardito²⁰.



²⁰ Kovács, Éva: *L'orfèvrerie parisienne et ses sources in Revue de l'Art*, 1975, n. 28., p. 27. pubblica ed identifica la descrizione d'inventario in Dehaisnes E.: *Documents et écrits concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et Hainaut avant le XV siècle*, 2^e partie, 1374-1401. Lille, 1886, p. 827. e la Crocifissione del Calvario di Mattia Corvino.



In diverse mie pubblicazioni su certi particolari, ed infine sull'opera intera, ho dimostrato ed attestato dettagliatamente che il Piedistallo è un eccellente capolavoro di Antonio del Pollaiuolo, eseguito su ordine del Re Mattia, fra gli anni 1460-1476 a Firenze²¹ (Fig. 19).

Al centro della parte inferiore del Piedistallo vi è un vaso, accanto al

²¹ Nagy, Z.: *Mátyás király Kálváriája* (Il Calvario di Mattia Corvino), Előadás (Relazione), Esztergom, 1964. novembre. Idem: *A Mátyás Kálvária Talapzatának ikonográfiája és mesterkérdése* (L'iconografia ed il problema del maestro del Piedistallo del

Calvario di Mattia Corvino), Előadás (Relazione, 1965. május, Magyar Régészeti, Előadás (relazione, 1965. május, Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat (Associazione Ungherese di Archaeologia, Storia dell'Arte e Numismatica). Idem: *Il Trionfo del Sole nel Calvario di Mattia Corvino*. Conferenza nell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Bologna. 1965. dicembre; Questa conferenza venne ripetuta pochi giorni più tardi anche nel seno della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze). Idem: *Esztergom* (quaderno divulgativo, in ungherese e tedesco dei musei di Esztergom, 1966). Idem: *A Nap Diadala a Mátyás Kálvária Talapzatán* (Il Trionfo del Sole nel Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino) in *Filológiai Közlöny* XIV, 1968. No. 3-4. pp. 436-460. Tav. I-VI. - Idem: *Il Trionfo della Luna nel Calvario di Mattia Corvino*, Relazione, in: *XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Budapest, 1969. (Cfr. *Résumé Conférences...* p. 216) Idem: *Il Trionfo della Luna nel Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino*, in *Studi Umanistici Piceni* V, 1985 (e in: *Res Publica Litterarum, Studies in the Classical Tradition* VIII, 1985, The University of Kansas). Idem: *Il Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino*. Conferenza nell'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Magistero dell'Università di Firenze, 1985. giugno. Idem: *Il Trionfo di Giove nel Calvario di Mattia Corvino*. Conferenza. Kunsthistorisches Institut in Florenz, 1986. aprile. Idem: Antonio del Pollaiuolo: *Il Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino* in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus XXXII Fascicoli 1-2., pp. 3-104. (con Fig. 1-174.)

quale reggendo lo stemma del Re Mattia Hunyadi, seggono tre sfingi alate con corpo di leoni e con petti e volti di donne. (Fig. 20)

Osserviamo ora, in una prima analisi, che le sfingi, conformemente alla loro esistenza ed ai loro compiti predestinati, stanno rigidamente sedute, prive di qualsiasi movimento, ma con una immobilità che esprime una forza ed un'arditezza straordinaria. Con i loro corpi da leone e con le loro ali d'aquila si può osservare appena una sfumata differenza, ma nei caratteri fisionomici e nelle espressioni dei loro volti risultano sorprendentemente individuali.

Vagheggiando sulla bellezza delle sfingi soffermiamo, per un attimo, la nostra attenzione sui gioielli meravigliosi che decorano il

loro collo ed il loro petto. I gioielli che colpiscono maggiormente lo sguardo sono quelli della sfinge situata sul lato sinistro della parte frontale del Piedistallo, il cui collo ed il cui petto sono ornati da una catena circolare arricchita con ciondoli a forma di croce (Fig. 21). Anche la sfinge del lato destro porta una collana ed un fermaglio simili ma, in questo caso, il ciondolo non è formato a croce, bensì a cuneo, un rubino incastonato in oro, identico a quello che si vede sul bordo superiore del vestito della Carità,



dipinto da Piero, ma realizzato su disegno di Antonio del Pollaiuolo. Nella collana della sfinge seduta sul retro del Piedistallo troviamo, invece, ancora una volta, una pietra preziosa cruciforme formante un ciondolo quasi uguale a quella della sfinge collocata sul lato sinistro della parte frontale (Fig. 22).



Nel corso della presentazione di sopra potevamo osservare che le sfingi di Donatello, di Andrea del Castagno e di Antonio del Pollaiuolo assumevano più volte anche il ruolo di custodire anche i misteri della fede cristiana. Ci sembrano degli esempi più palesi le sfingi quasi cristianizzate del Piedistallo del Calvario Corviniano.

Il compito più importante delle sfingi del Piedistallo doveva essere però prima di tutto come ho già esposto particolarmente nella mia monografia di quest'opera di custodire l'idea della vita giusta e pura, vigilare la potenza invincibile e, soprattutto, salvaguardare la perennità della fama gloriosa del Re Mattia²².

Le connessioni iconologiche del vaso, delle sfingi e dei delfini

Le sfingi di Donatello fanno parte – come si è spiegato di sopra – della "Sedes Sapientiae". Le sfingi del Cenacolo di Andrea del Castagno istituiscono una significativa connessione con il vaso, già identico del calice dell'Eucarestia. Quelle sono in tal senso le custodi di uno dei più profondi ed importanti segreti misteriosi della fede cristiana. Si poteva osservare che gli spallacci dell'Imperatore Augusto - della statua monumentale di Prima Porta - sono ornati da due sfingi e che accanto al suo piede è collocato un delfino. La spiegazione di questo collegamento iconologico si trova di sopra,

²² Z. Nagy: *Il Trionfo di Giove, Trionfo di Mattia il Giusto*, Cfr. Z. Nagy: *Antonio del Pollaiuolo...*

al posto concernente della nostra trattazione. Nel Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino le sfingi stanno sedendo intorno ad un vaso e sopra di esse trovano i loro posti tre delfini. Tale collocazione non è casuale e non è un fenomeno artistico di composizione. Le sfingi sono - nella loro evoluzione ideologica e artistica - prima di tutto i custodi dei segreti, delle leggi e della potenza divina ed umana. Il vaso esprimeva da tempi remotissimi, e simboleggia anche nello svolgimento delle idee in tutte le epoche della storia di cultura umana, la purezza, la fonte della vita nitida ed immacolata. I delfini manifestano la base più forte e più importante della vita umana, cioè la Humanitas.

Le più belle e più indicative creazioni di questa concezione all'epoca del Primo Rinascimento le troviamo appunto nel Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino²³.

La formazione completa di queste connessioni si trova dunque nella concezione iconologica del Piedistallo e comunque nell'arte di Antonio del Pollaiuolo.

Nell'ultimo quarto del Quattrocento sono state create bellissime opere sul terreno dell'arte decorativa, e propriamente delle intarsie di legno e pure di marmo, le quali raffigurano questa complessività concettuale ed artistica.

La porta della Sala dell'Udienza del Palazzo Vecchio di Firenze rappresenta in tarsie le figure imponenti di Dante e del Petrarca. Sul rovescio della porta si trova una elegantissima composizione ornamentale intarsiata. Due sfingi formano la base della composizione, sopra le quali occupa il piano una costruzione triplice di vasi-piatti. Nel vaso superiore è collocata una pianta in fiore, che simboleggia l'albero della vita. Le sfingi, dal volto e petto di donne, con delle zampe di leoni, con le code di serpente-pesce, nella loro maniera stilistica e nei riguardi dei suoi movimenti, stanno vicinissime alle sfingi della Croce d'argento di Antonio del Pollaiuolo e della Decapitazione d'un prigioniero, eseguito dopo un disegno dello stesso Antonio. La somiglianza quindi è quasi necessaria e giustificata. Queste intarsie sono le opere di Giulio e Benedetto da Maiano, perché tutti i due Maiano collaboravano di sovente

²³ Z. Nagy, op. cit.

con Antonio del Pollaiuolo e, con la bottega del Finiguerra e del Pollaiuolo²⁴. (Fig. 23).



Nella serie delle Sibille del Pavimento del Duomo di Siena e in quella rappresentante le profezie di Ermete Mercurio Trimegisto, il motivo delle sfingi si ripete due volte. La Sibilla Delfica, realizzata sulla base di cartoni di Giovanni di Stefano nel 1482, tiene nella mano sinistra un corno d'abbondanza e con quella destra una cartella, sorretta da una sfinge dal corpo di leone e con le ali aperte. Le parole incise sulla cartella: *Ipsium Tuum Cognosce Deum Qui*

²⁴L. Candali: *Giulio e Benedetto da Maiano*. Rocca San Casciano, s.d., Carlo Signorelli: *Arte italiana*, 1-IV Milano, s.d. Vol. II, tav. 104. fig. 9.; P. Voik: *Una bottega in Via dei Servi in Arte Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, tomus VII, Fascicolo 3-4, pp. 188-190.; Cfr. Z. Nagy op. cit. pp. 55-71, 85.

Dei Filius Est, profetizzano naturalmente la venuta di Gesù, Figlio di Dio.

Ermete Trimegisto (Fig. 24) invece tocca con la sinistra la cartella sostenuta da due sfingi che si fronteggiano l'un l'altra con il loro corpo alato di leone e che, nel contempo, guardano verso lo spettatore. Le parole scritte su questa cartella sono: "Deus Omnium Creator Secum Deum Fecit Visibile Et Hunc Fecit Primum Et solum Quo Oblectatus Est Et Valde Amavit Proprium Filium Qui Appellatur Sanctum Verbum".



La prima parte della iscrizione, secondo la chiarificazione di André Chastel, deriva dalle massime di Asclepio²⁵, la seconda parte, riguardante il "Sanctum Verbum", deriva naturalmente dal Vangelo e, più precisamente, da quello di San Giovanni²⁶.

²⁵ Chastel, A.: *Arte e Umanesimo...* op. cit. p. 255. n. 2.

²⁶ Giovanni, Prologo, 1.

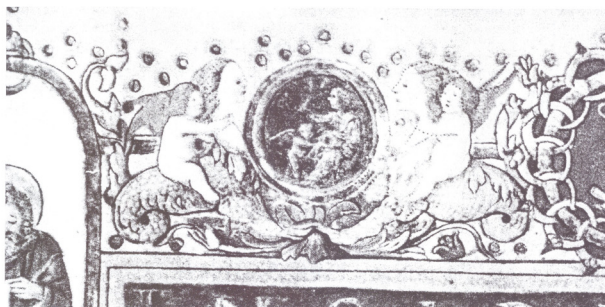
I profeti, gli Evangelisti, le Sibille pagane e lo stesso Ermete Trimegisto, grandissimo conoscitore delle scienze occulte, danno testimonianza, nel senso del sincretismo della Theologia platonica di Marsilio Ficino, sulla realtà mistica del Sanctum Verbum che, con la mente comune dell'uomo, non può essere compresa; per custodire questa realtà mistica, per testimoniarla, la sfinge, simbolo della Saggezza, è quanto di più adatto vi possa essere²⁷.

Custodi di stemmi

Nell'arte del Quattrocento e, soprattutto, sui frontespizi illuminati di essi, si possono osservare delle figure di sfingi sistemate, in genere, accanto agli stemmi del committente.

Al pari dei leoni, degli amorini e degli altri motivi umani ed animali reali ed immaginari che sono visibili in molti stemmi, queste sfingi sono anch'esse degli emblemi-custodi di cui il Marzocco di Donatello, custode del giglio emblema di Firenze, rappresenta l'archetipo.

Un motivo di questo genere si trova su una rilegatura d'origine fiorentina, decorata a niello e risalente agli anni 1467-69, custodita nel Museo di Cleveland²⁸ (Fig. 25).



²⁷ Cfr. Chastel, A. *Note sur le Sphinx...* op. cit. passim.

²⁸ Milliken, W.M.: *A niello book cover of the fifteenth Century*, in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. June 1952, pp. 119-121. (In style it... close to the work of Benozzo Gozzoli). Per l'attribuzione alla bottega del Pollaiuolo cfr. Becchenucci L. in op. cit. Vol. II p. 230 (La copertina di dietro è custodita nel Minneapolis Institute of Arts).

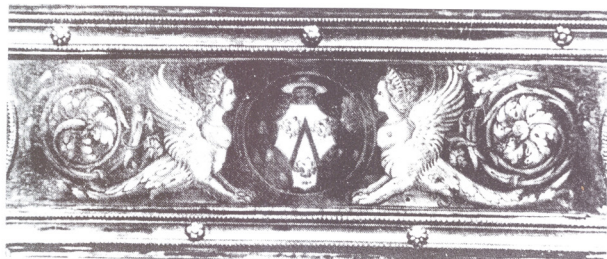
Nella parte superiore del quadro centrale è raffigurata l'Annunciazione, nel centro la Vergine che sta pregando, sopra Gesù Bambino, nella parte inferiore la scena dell'Adorazione dei Magi. I quattro angoli della bordatura sono chiusi dai ritratti a tondo degli Evangelisti, nel centro dei nastri di bordatura si vedono gli stemmi del proprietario-committente, cardinale Jean De La Balue e, sia sopra che sotto gli stemmi, vi sono delle sfingi alate completamente uguali. La conformazione della testa di tali sfingi, l'espressione del loro viso, le forme del loro busto, la posizione delle gambe da leone e il loro corpo da serpente, trasformato in motivo ornamentale vegetale che si gira in forma di voluta, sono tutti elementi che ricordano, già a prima vista, le sfingi di Antonio del Pollaiuolo sulla croce d'argento. La posizione delle ali, i busti forti, ma soprattutto i corpi di serpente "modellati" energicamente e trasformati in motivo ornamentale vegetale immaginifero, rendono queste sfingi quasi identiche a quelle del Reliquiario-Tabernacolo e tale identità è da intendersi anche nel senso che in entrambe le opere le sfingi si trovano accanto agli stemmi del committente.

L'approfondimento dello studio in merito alla frequenza delle sfingi ed al loro utilizzo in funzione di custodi di stemmi nel corso del Quattrocento esula, però, dal nostro tema e, comunque, ci porterebbe troppo lontano. Per quanto ci riguarda ed interessa basterà richiamare l'attenzione sulla loro presenza nei codici realizzati per umanisti ungheresi e, specialmente, per Mattia Corvino.

Possiamo, innanzitutto, accennare al Breviario del prevosto di Székesfehérvár (Alba Regia), Domokos Kálmáncsehi (Fig. 26), il quale, secondo il parere di Edith Hoffmann, venne illustrato nella bottega di miniatori a Buda, attorno al 1481²⁹. Sul foglio 366 del magnifico manoscritto, lo stemma del Kálmáncsehi è custodito da due sfingi particolarmente robuste, formate, nella parte anteriore, con un corpo di leone e, in quella posteriore, da foglie di piante;

²⁹ Breviarium, OSZK (Biblioteca Nazionale Széchényi) Calmae 446 Opera di F. de Castello Italico, illuminata attorno agli 1481) cfr. Hoffmann, E.: *Régi magyar bibliofelek* (Bibliofili antichi ungheresi), Budapest, 1929. (Secondo le sue analisi approfondite venne fatta nell'officina di miniatori reale di Buda). Jolán Balogh op. cit. I. pp. 531-533) con bibliografia aggiornata) II. p. 351, fig. 512.

la loro funzione di custodia viene accentuata anche dal fatto che entrambe appoggiano una zampa sulla corona di alloro che circonda lo stemma.



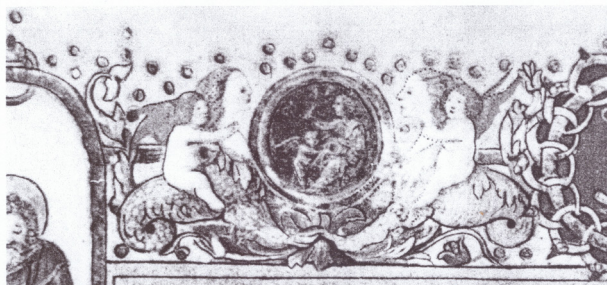
Nei motivi ornamentali dei margini delle opere della Biblioteca Corviniana le sfingi sono presenti, talvolta, anche senza gli stemmi, ma sempre con un significato emblematico. A tal proposito sono degni di essere ricordati il Codice Hieronymus³⁰, (Fig. 27)



³⁰ Hieronymus, S.: *Expositio Evangelii secundum Mattheum*, etc. Wien. ONB Cod. lat. 930 F. Cfr. Csapodi, Cs.: *The Corvinian Library...* op. cit. p. 246 no 330; Idem: *Biblioteca Corviniana*, op. cit. no 153. Tav. XCVI.

custodito nella Nationalbibliothek di Vienna, capolavoro illustrato nel 1489 da Gherardo e Monte di Giovanni, nonché il magnifico volume dei manoscritti "San Gregorio Magno *Dialogus de vita et miraculis patrum Italicorum*" che, pure, può essere considerato lavoro dei due miniatori fiorentini³¹. Nella parte superiore del primo, sul lato sinistro, accanto ad una gemma antica, si vede una sfinge con la coda di serpente e con dei putti cavalcanti sul suo dorso. Sul secondo frontespizio del San Gregorio Magno, nell'orlatura destra, accanto ad un vaso-calice, troviamo una sfinge decorata da motivi ornamentali vegetali, anch'essa cavalcata da putti. Anche sul frontespizio della Bibbia, uno dei più preziosi manoscritti della Biblioteca Corviniana dipinto dagli stessi Gherardo e Monte di Giovanni³², nelle due orlature laterali, sono raffigurati dei candelabri riccamente ornati e sui quali, alternati tra loro, sono sistemati dei corni dell'abbondanza ripieni di frutta, con allegri delfini e robuste sfingi.

Tornando all'argomento delle sfingi, custodi di stemmi, dobbiamo parlare ancora di altri due codici della Biblioteca Corviniana. Uno è il *Liber de Spiritu Sancto* di Didimo Alessandrino³³ (Fig. 28) nel



³¹ Gregorius Magnus, S.: *Dialogus de vita et miraculis patrum Italicorum libri IV: Vita Gregorii Magni per Johannem Diaconum Moderna biblioteca Estense*, Cod. lat. 449 F 2 4; cfr. Csapodi: *The Corvinian Library...* cit. p. 235. no 303. Idem: *Biblioteca Corviniana*, p. 52. no 84 Tav. XXXIX.

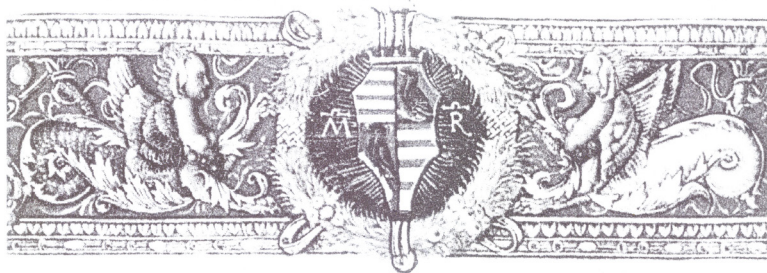
³² Biblia I-III. Firenze Medicea. Laurenziana, Plut. 15 Cod. 15, 16, 17. cfr. Csapodi, Cs.: *The Corvinian Library...* cit. p. 399. no 712. Idem: *Biblioteca Corviniana*, p. 46. no 56-58 Tav. XIII.

³³ Didymus, Alexandrinus, S.: *Liber de Spiritu Sancto a Beato Hieronymo translatus...* etc. New York Pierpont Morgan Library, Morgan MS 496. F. 1 c. cfr. Csapodi, Cs.: *The Corvinian Library...* cit. pp. 203-204. no 224, Idem: *Biblioteca Corviniana*, p. 54. no 98 Tav. LI.

cui frontespizio, in forma di cerchio riccamente ornato da fiori, con l'elenco delle opere contenute nel codice, sotto, sopra, nonché ai due lati del cerchio sono raffigurati gli emblemi del Re Mattia: lo stemma, una clessidra, una fontana ed uno scudo.

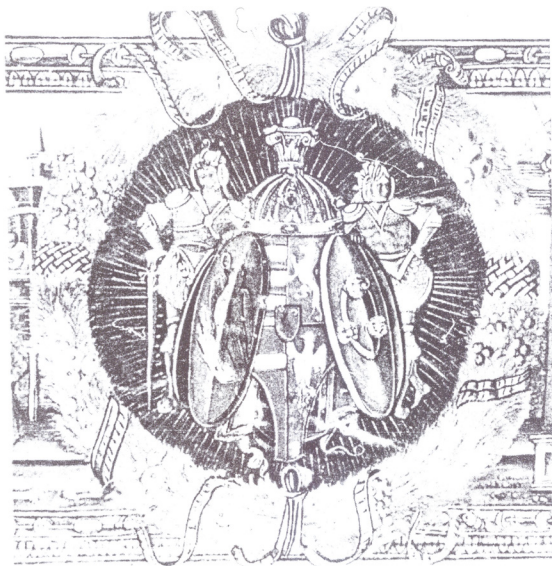
Il motivo più fastoso è costituito dallo stemma posto sopra un elmo; sullo stemma figura un corvo che tiene un anello e, ai due lati, si vedono le sfingi. La fontana, che simboleggia la fonte di esistenza, la clessidra, che sta a significare il passare del tempo, lo scudo e l'elmo, riferimenti ad una vita passata in lotte continue e lo stesso il corvo, animale dello stemma di famiglia, figuravano sul frontespizio, senza dubbio, secondo un programma preciso; tutto ciò viene reso ancor più evidente dalle sfingi che custodiscono lo stemma e, con questo, il Re stesso.

Il secondo dei codici cui si è fatto cenno è il "De architectura libri XXV dell'Averulino"³⁴ tradotto da Bonfini dall'italiano in latino, i cui due frontespizi sono opera del Cattaneo. Il secondo di questi frontespizi riporta due volte la raffigurazione dello stemma del Re Mattia; nel mezzo del festone superiore la corona di alloro dello scudo è sorretta da una sfinge il cui corpo termina in forma di serpente (pesce) (Fig. 29).



³⁴ Averulinus, Antonius seu Filarete *De architectura libri XXV*. Ex italico traducti et Mathiae regi dicati ab Antonio de Bonfinis. Venezia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, MS 2796 F. 54, cfr. Csapodi, Cs.: *The Corvinian Library*.. cit. pp. 100-101. no 95., Biblioteca Corviniana p. 60. no 129, Tav. XC. Berkovics, I.: *Egy Korvina-kódex* (Un codice corviniano) *Művészettörténeti Értesítő*, 1959, pp. 250-259.

Che il compito delle sfingi sia quello di custodire lo stemma del re è reso ancor più manifesto dal fatto che, nel festone inferiore, lo stemma è custodito da due soldati vestiti alla romana (Fig. 30).



Le pitture murali dello studio Vitéz*

Quo tibi tot duros et luce et nocte labores.
O nunquam curis non agitate pater?
Hoc ave Caucasia est sine fine Promethea rodi.
Hoc fulcire humeris semper Atlanta polum.
Tamne iuvat nulla mentem requiete remitti.
Sic leve continuis insenuisse malis?
Nil est in teris, quod non aerumna fatiget.
Nec tua perpetuo membra adamante rigent.
Truquondam Alcides, vagus et requievit Ulixé,
Credimus et dominum saepe vacare lovem.
Si sapis, ealiqua, tuus esto, parte, nec unquam
Sic aliis vivas, ut tibimet pereas.
(Janus Pannonius: *Ad Ioannem archiepiscopum Strigoniensem*)

Appare sempre più evidente dai risultati delle ricerche più recenti che durante il vescovato di due decenni a Várad (1445-1465) e l'arcivescovato così breve a Esztergom (1465-1472) di Giovanni Vitéz di Zredna, la diffusione e lo sviluppo particolare dell'Umanesimo e del Rinascimento fuori d'Italia ottenne per la prima volta nella sua corte un rilievo ungherese e allo stesso tempo internazionale.

Nell'introduzione in Ungheria dei motivi dell'arte rinascimentale ebbero un ruolo decisivo l'essere profondamente umanista di Giovanni Vitéz, il suo modo di pensare scientifico, il suo aiuto prestato e la sua attività direttiva ed organizzatrice svolta per le ricerche delle scienze naturali condotte per un miglior conoscenza del macrocosmo e del microcosmo.

L'importanza di essere nominato arcivescovo non è stata soltanto riconosciuta; ma anche apprezzata ed esaltata dai contemporanei, e soprattutto dagli umanisti ungheresi e stranieri.

* Studi Umanistici Piceni, XVII, 1997, 101-111. o.

Pangite, laurigerae, laetum Paeana, sorores.
Festius et solito Calliopea sonet.
Metropolitanae supremum sedis honorem,
Dat princeps domino, dat pia Roma meo.
Haec vox per populos immensi transeat orbis.
Vox haec a teris sidera summa petat.
Cedat Strigonio Varadinum, Chrysus Histro,
Sit patrum primus, qui modo quartus erat.
(Janus Pannonius: *De translatione Ioannis Episcopi Varadiensis in
Ecclesiam Strigoniensem*)

Nonostante la sua voce esultante ed estasiata non si sente nessuna esagerazione nell'epigramma di Janus Pannonius. Nella prebenda dell'arcivescovo di Esztergom, insieme con la carica di grancancelliere, Giovanni Vitéz ottenne la più alta dignità del paese dopo il re.

Allo stesso tempo si aprirono davanti lui delle possibilità materiali molto più ampie di quelle di Várad. È ben risaputo che Giovanni Vitéz utilizzò il suo potere temporale ed ecclesiastico, la sua enorme cultura, la sua complessa preparazione scientifica, la sua capacità diplomatica e politica, e tutta la sua possibilità materiale a beneficio del paese, per praticare ed appoggiare le scienze e le arti, così per la fondazione e il mantenimento dell'Accademia Istropolitana, per l'elaborazione e la redazione di opere matematiche ed astronomiche ed altre di tipo scientifico naturale, tra le quali opere - per così dire antropologiche, per lo sviluppo determinato della sua biblioteca, per l'attrezzatura del suo osservatorio astrologico e per la creazione di opere architettoniche ed artistiche grandiose, in stretto rapporto con tutto quanto si è menzionato sopra.

È la descrizione assai concisa ma abbastanza oggettiva di Antonio Bonfini che ci informa per la prima volta che nel castello di Esztergom fece costruire un salone di enormi dimensioni, da lui nominato Triclinio, al finale del quale si collegava la capella delle Sibille. Davanti al salone si ergeva un ambulacro, ossia una loggia, a due piante, che dava sul Danubio. Davanti costruì un giardino pensile. Tra questo giardino pensile e la rocca della cittadella eresse una torre belvedere monumentale di vari vani. Il salone fu decorato dai ritratti dei re unni e ungheresi. Il salone ossia la sala dei Re, in

realtà non è che la Sala Virorum Illustrium rinascimentale, la sala degli Uomini Famosi.

Questo palazzo che è stato creato dalla ricostruzione e restaurazione dell'ala del palazzo reale della casa reale Arpad che dà sul fiume, così come la sua magnifica decorazione interiore creata nello spirito umanistico, che riflette il gusto rinascimentale dell'epoca, fu vittima delle restaurazioni e ricostruzioni dopo la dominazione turca.

Soltanto alcuni frammenti, cioè alcuni dettagli in situ sono usciti di sotto terra durante gli scavi ed i lavori di restauro durante gli anni 1934-38, così come negli anni sessanta. Ciò nonostante se ne può ottenere un'idea assai precisa, perché numerosi contemporanei e cronisti posteriori, come, oltre Bonfini, Janus Pannonius, Regiomontanus, Vespasiano da Bisticci, e più tardi Gaspar Heltai, Ibrahim Pecsevi, così come diplomatici, viaggiatori, soldati, ingegneri militari, prigionieri ed artisti ne lasciarono descrizioni e rappresentazioni.

Nelle due sale del primo piano del palazzo dell'epoca arpadiana - della torre da vani distrutta ed interrata durante l'assedio degli anni 1594-95 gli scavi compiuti negli anni 1934-38 misero alla luce un materiale archeologico del primo Rinascimento di enorme ricchezza ed incomparabile importanza. Le nostre fonti scritte non parlano della decorazione di queste sale, ma non c'è dubbio che - come qui sotto vorremmo dimostrare dettagliatamente è stata creata durante l'arcivescovato di Giovanni Vitéz.

Tra i ruderi della prima sala vennero alla luce resti di composizioni con figure ed una gran quantità, anche se sfortunatamente frantumati, di calcinacci che contenevano degli affreschi. Dai frammenti salvabili e dal loro luogo di caduta fu evidente che si trattava di resti degli affreschi caduti dalla concamerazione, dello Zodiaco - cioè della raffigurazione dei pianeti rappresentati da dei mitologici. Sulla parete occidentale si sono conservate in posizione originale la composizione delle quattro Virtù Cardinali in uno stato assai buono. Le pareti del corridoio che conduceva da questa sala fino alla cappella del castello, sono state decorate con composizioni rinascimentali con elementi vegetali e geometrici e con putti disegnati in essi.

La parte nordica del muro occidentale è interrotta dall'apertura del corridoio e da una porta conducente ad una scala a chiocciola, il muro nord invece per ragioni di protezione era stato ingrossato. Su queste superfici dunque non potevano rimanere delle pitture. Al finale nord del muro orientale si trovava la porta che conduceva alla sala contigua. A tre metri di altezza di questo muro si possono osservare le tracce dell'inquadrimento corrispondente alle nicchie delle Virtù. In queste nicchie, secondo l'ordine iconografico dell'epoca, probabilmente si trovavano le allegorie delle Arti Liberali. Questa supposizione è rafforzata dal fatto che sono apparsi dei frammenti di pitture murali, che sono caduti probabilmente dalle figure dell'Aritmetica e dell'Astronomia. Anche sul muro occidentale si notano i contomi di due nicchie.

La sala contigua verso oriente originalmente era anche di forma quadrata, nonostante durante l'assedio degli anni 1594-95 i muri si danneggiarono di maniera che vennero sostituiti con muri più grossi, di forma semicircolare. Sul muro occidentale rimasto in uno stato relativamente più sano, si sono conservati frammenti della pittura murale, tra i quali si possono ben distinguere i resti di una composizione che rappresenta un'aratura.

Questi vani furono gli studi di Giovanni Vitéz e dei suoi compagni di lavoro (collaboratori) umanisti, i vani dei suoi simposi (conferenze): è per questa ragione che hanno ricevuto - naturalmente ulteriormente, dopo il loro scoprimento e restauro - il nome di studio Vitéz.

La prima sala ha una misura di 6x8 metri, su una base di un quadrato irregolare, sul quale si erigeva una concamerazione (arcata) senza nervatura (costoloni) in forma di un cappello.

Il nastro dell'arcata, visto di sotto, era stato decorato coi segni rappresentanti i dodici mesi dello Zodiaco, allineati dal Capricorno fino al Sagittario, mentre le due facce laterali sono coperte da un lato da un'ornamentazione vegetale, sarmentosa e fogliosa, mentre dall'altro lato da un ornamento geometrico, tutti e due riflessi di un gusto rinascimentale. Durante i cavi secondo le osservazioni ed interpretazione di Leopold Antal, uno dei capi dei lavori, tra i segni del Cancro e il Capricorno si poteva osservare l'iniziale

friabile IAE - presumibilmente Iohannes Archiepiscopus - dipinta con lettere bianche su una base blu. I pietri del nastro, benché con qualche danno in più meno gravi, ma sono apparsi dallo scrollo integralmente, ma tra i segni dello Zodiaco è soltanto il Capricorno, l'Acquario, i Pesci, l'Ariete, il Toro, i Gemelli, lo Scorpione ed il Sagittario che si vedono in uno stato quasi intatto o ricostruibile, o - almeno in disegno - completabile. I più sani sono rimasti l'Ariete, il Toro, i Gemelli e lo Scorpione, mentre del Capricorno e del Sagittario non si è conservato che la metà, e dell'Acquario e dei Pesci soltanto delle piccole parti.

La marcia trionfale dei Pianeti occupava i sette campi dell'arcata, mentre nell'ottavo presumibilmente fu dipinta un'iscrizione, un cronostico riferente all'attività di Giovanni Vitéz, o un'illustrazione che rappresentava la costellazione dei pianeti e delle stelle, determinata in un momento decisivo di questi avvenimenti, la cosiddetta Figura Coeli.

Tra i pianeti il frammento più grande conservato è dalla composizione di Marte sul carro trionfale, due pezzi più grandi ed uno più piccolo, con l'elmo di Marte, il tronco della figura, le due gambe, una parte del carro trionfale e una piccolissima parte della ruota, così come la parte anteriore dei leoni tiranti il carro trionfale. L'elmo è adornato con sarmenti, il tronco e i piedi del guerriero sono coperti da una corazza romana. Sui resti del carro si trova una rosetta e una serie di ovuli classicizzanti. È rimasto un pezzo relativamente più grande della parte anteriore dei leoni e questo basta per far percepire lo stile graficamente accentuato di tutta la composizione. Del trionfo di Saturno apparvero i frammenti con le due zampe di dietro e la coda del dragone. Il pezzo più bello, più pittoresco dei Trionfi dei Pianeti appartiene alla composizione di Giove, il capo del dio principale con caratteri sorprendentemente personali. Il suo sembiante spiccato irradia allo stesso tempo forza e bontà. Sui resti di Marte risaltano i toni verdastri e giallastri.

La concezione cosmologica rappresentata dai sette pianeti ed i segni dello Zodiaco continuava nella seconda sala, con i quadri che presentavano i lavori dei Mesi. Di questi ultimi non si è conservato

nel suo luogo originale che un frammento dell'aratura, la figura non del tutto intera dei buoi tiranti l'aratro.

Le Virtù Cardinali formano una composizione divisa in quattro nicchie in stretta relazione tra di loro, ma incorniciate in un'unità compatta. Le figure femminili: la *Prudentia*, la *Temperantia*, la *Fortitudo*, la *Iustitia*, alte circa 130 centimetri, segnalate con iscrizioni latine, si trovano ognuna in una nicchia di 170 centimetri di altezza, sopra centinate, divise con profili e capitelli classicizzanti. Le tre prime sono figure in piedi, la quarta seduta e tutte tengono in mano i loro attributi.

La *Prudentia* si rivolge verso la sinistra e, piegando un poco il ginocchio destro, fa semblante di fare un passo. La sua testa è dipinta di intero profilo, dai suoi capelli si delinea il ritratto in profilo di un uomo maggiore con barba. Nella mano destra tiene un libro, mentre guarda attentamente in uno specchio che mantiene nella mano sinistra di tipo etrusco-romano avvolto da un serpente. Porta un vestito rosa, che le cade in pieghe marezzate fino le caviglie, legato sotto il petto, sopra del quale veste un manto verdastrò tenuto pendulo sopra una spalla che cade fino ai piedi.

Anche il corpo della *Temperantia* tende un poco verso la sinistra, però rivolge la testa indietro e così la si vede in quasi due terzi di profilo, mentre getta uno sguardo su una brocca che tiene nella mano destra alzata. Da questa versa acqua nell'altra, tenuta nella mano sinistra, che contiene senza dubbio vino. I suoi capelli coronati di un nastro bianco cadono soavemente, ma al ritmo di contorni accentuati, sopra il manto dal di fuori bianco, dal di dentro verdastrò, da questo lato in movimento più rilevato. Anche il suo corpo è coperto da un vestito rosa che, legato similmente sotto il petto con un nastro - oppostamente alle pieghe più risaltate del manto cade sotto più lisciamente.

La *Fortitudo*, che si rivolge anche essa verso la sinistra, è la figura più dinamica non soltanto nel suo movimento ma anche per le pieghe del suo vestito. Nella mano destra tiene una clava, la mano sinistra tocca una colonna inclinata. Il suo vestito non soltanto è raccolto da un nastrino celeste sotto il petto, ma è anche tirato indietro, all'altezza dei fianchi, da un cordone cacciato sotto la

gonnella che gualcisce in pieghe accentuate e così copre il suo corpo con onde irregolari. Il suo manto, di fuori di color rosa, di dentro giallo brunastro, cade dalla sua spalla sinistra in onde calme sul braccio destro, dal lato sinistro però ondeggia fortemente, come se fosse battuto dal vento.

La *Iustitia* è l'unica figura seduta, ma come le altre tre, è una giovane fanciulla semblante immobile non rivela nessun sentimento, si sente soltanto la calma e la deteminatezza dell'imparzialità. Il suo manto purpureo copre lisciamente il braccio sinistro e apparendo dopo di sotto il braccio destro s'intreccia e copre tutta la parte inferiore del suo corpo con delle lievi pieghe. Nella mano destra tiene uno spadone alzato verticalmente, mentre la sinistra regge una bilancia. Sul ginocchio sinistro si può vedere il piccolo piatto della bilancia. Il suo braccio sinistro fa un lieve segnale all'insù, verso un uomo più grande che poggia sulla cornice inferiore della nicchia.

Le Virtù cardinali sono state in genere rappresentate nel Medio Evo ed anche nel Rinascimento insieme con le tre virtù teologiche della Fede, della Speranza e della Carità. Si può tenere per certo che queste allegorie sono state collocate sul muro settentrionale in grossato posteriormente.

Le nicchie delle allegorie delle Arti Liberali possono essere riconosciute parzialmente anche oggi sui muri orientale e meridionale. I ruderi della distribuzione delle nicchie, così come quelli della Matematica e dell'Astronomia - apparsi sfortunatamente in uno stato non salvabile rendono indubitabile che di faccia alle quattro Virtù cardinali si trovano le allegorie della Matematica, dell'Aritmetica, dell'Astronomia e della Musica (Quadrivium), mentre di fronte alle allegorie delle quattro Virtù teologiche le figure della Grammatica, della Retorica e della Dialettica (Trivium).

Per la pittura dell'ornato composto dalle allegorie delle virtù e l'architettura delle nicchie che ne serviva di cornice, così come per motivi vegetali ed altri motivi ornamentali non si usò la tecnica a fresco, ma quella a secco. Innanzitutto anche la tecnica a secco fu adattata dall'artista alle circostanze qui trovate. Il muro costruito di bugni è appena coperto da un finissimo rivestimento d'intonaco di un centimetro e mezzo, che era stato ricoperto già prima da vari

strati di calce. Il maestro stese su questa superficie di calce in strati finissimi i colori - generalmente il verde smeraldino, l'arancio, il rosa, il grigio e il giallo trattati alla maniera del lapislazzoli che probabilmente avevano come materia legante la tempera all'uovo. In mezzo a questi colori così vivaci che caratterizzano tutta la composizione, le figure, così come gli elementi architettonici ed ornamentali, appaiono con i contorni accentuati di grigio scuro, qualche volta passati fino al nero.

Il movimento, il colorito e il tracciato accentuatamente grafico e contornante delle figure spandono ugualmente il profumo del primo Rinascimento. Le parti architettoniche, i profili delle nicchie, i capitelli classicizzanti sono nati pure in mezzo al gusto fiorentino in pieno Quattrocento.

Fu Leopold Antal che si occupò per la prima volta delle iconografie delle pitture murali. Secondo la sua constatazione insieme ai cicli ecclesiastici, religiosi e biblici nello studio Vitéz si offre ai nostri occhi la mentalità profana del Medio Evo rappresentata con mezzi allegorico-dialettici della pittura. Segnalò pure che in quest'ultimo avevano parte importante anche delle idee astrologiche e riconobbe la correlazione nel contenuto presentatasi tra lo studio Vitéz e l'ornamentazione artistica di carattere profano del castello nuovo.

Ai nostri giorni possiamo già constatare molto di più di queste spiegazioni e riconoscimenti. Le allegorie delle Virtù, i quadri rovinati delle Arti Liberali, le composizioni che dimostrano i lavori dei Mesi, i trionfi dei Pianeti e lo Zodiaco formarono un filo di pensieri formulati e concepiti coerentemente, che contenevano un modo di vedere umanistico dell'esistenza e dei valori umani, d'ispirazione non soltanto astrologica, ma espressamente astronomica, che caratterizzava già non tanto il Medio Evo, ma molto di più il primo Rinascimento. È questa concezione umanista del mondo che intesse in un'unità i re, come uomini di merito, del Triclinium, e gli affreschi di Sibilla del Sacellum Sybillarum, con i quadri murali dello studio.

La storiografia già nel Trecento ricevè un impulso dall'interesse per l'Antichità e per i suoi personaggi importanti. Le opere storiche più ricercate furono quelle che raccontarono la vita di uomini e di

donne illustri in forma cronistorica o romanzesca. Così apparve un vero culto della gloria e provenne da ciò una letteratura di trionfo, e parallelamente un'arte di trionfo. Il ciclo poetico di Petrarca, *Trionfi*, ebbe un influsso particolarmente vigoroso sullo sviluppo dei ritratti di trionfo.

L'altra caratteristica fondamentale del comportamento dell'epoca rinascimentale fu l'aspirazione al conoscenza non soltanto della realtà terrestre, ma anche dell'Universo, al centro dell'interesse si trovano naturalmente gli astri mobili ed i pianeti. Nella concezione cosmologica dell'epoca aveva un ruolo necessariamente determinante la tradizione risuscitata dell'Antichità. Insieme alla conoscenza graduale dei risultati concreti della cosmologia greca e romana, e soprattutto in rapporto ai pianeti, la mitologia assumeva un ruolo considerevole nella letteratura astrologica ed astronomica del Quattrocento. Rappresentano un passo molto importante dell'arte di questa epoca le composizioni trionfali dei pianeti identificati con gli dei mitologici.

Questa volta non possiamo occuparci dei ritratti dei re e delle sibille dipinti nel palazzo nuovo e delle loro ricostruzioni iconografiche, ma dobbiamo segnalare che riflettono lo stesso modo di vedere umanistico dell'esistenza e dei valori umani, che compenetrava le opere del Quattrocento italiano di simile destinazione.

L'interpretazione delle Virtù anche nella concezione di Giovanni Vitéz trapassò i limiti medievali. Ce ne convince non soltanto il mondo artistico rinascimentale delle Virtù cardinali presentato qui sopra, ma lo mostra chiaramente anche il suo Libro di lettere e lo segue nei suoi discorsi.

Uno di quelli che manifestano nella sua epoca in un modo convincente la sua concezione, è Georgius Purbachius nella sua lettera di raccomandazione, che introduceva *Le tabelle di Varad*. Risulta evidente già dalla dedica che Giovanni Vitéz metteva moltissima cura ed impiegava il denaro principalmente nella cultura delle scienze reali, così come nella matematica, nella geometria e nell'astronomia.

Le composizioni rovinate dei Trionfi dei Pianeti, dello Zodiaco e dei dodici Mesi formarono la parte dei due cicli degli affreschi monumentali che ornarono il palazzo e lo studio di Giovanni Vitéz,

che si era inserito nella maniera più vistosa nella concezione e nella visione dell'Universo particolare del Rinascimento.

L'importanza nello sviluppo tanto scientifico quanto artistico di queste due serie studiate previamente con molta cura e realizzate in brevissimo tempo è stata accentuata debitamente dal fatto che in quest'epoca non possiamo incontrare in Europa in nessun'altra parte che in Italia delle opere di simili intenzione, carattere e stile.

Le opere più recenti - realizzate negli anni 1450 dell'arte di trionfo astrologico del Quattrocento s'incontrano nel *Tempio Malatestiano* costruito ed ornato secondo i piani di *Leon Battista Alberti* e sotto la guida di *Matteo de Pasti*. Non si può lasciare fuori considerazione che Alberti, che determinò e formulò accuratamente e dettagliatamente il suo programma dell'ornamentazione interna, compie i suoi studi nell'Università di Padova, e nella più stretta amicizia con Niccolò Cusano e con Toscanelli. Non può essere indifferente neanche il fatto che nella gioventù anche lui apparteneva al circolo intellettuale del maestro Guarino, del quale la figura più rilevante fu Janus Pannonius. Su questi Trionfi dei Pianeti a rilievo s'impone di maniera ancora più accentuata l'influsso della mitologia greca e romana, che la concezione cosmologica più realistica, anche se ancora assai vigorosamente astrologica, appena profilatasi in questo periodo del Quattrocento. Ma la concezione astrologica risalta già in qualche pezzo di questa serie a rilievo, soprattutto sulle composizioni che rappresentano la Luna, Venere e Marte.

La serie d'incisioni composta da cinquanta fogli, chiamata *i Tarocchi del Mantegna* - questa grandiosa enciclopedia illustrata, divisa in cicli, della concezione transitoria dell'esistenza, delle conoscenze e dell'idea del Medio Evo tardivo e del primo Rinascimento, stabilita da Enea Silvio, da Bessarione e da Niccolò Cusano si fece a Ferrara negli anni 1459-60. La seconda edizione, fatta come riflesso della prima, apparve negli anni 1464-65 con tutta certezza a Venezia. Dentro ogni ciclo appaiono i tipi caratteristici della società, così come le figure che rappresentano le Muse, le Virtù, le Arti Liberali, l'Universo ed i Pianeti. I Pianeti - con eccezione del Sole e della Luna - sono rappresentati da allegorie di una figura. Il Sole e la Luna invece appaiono in una carrozza trionfale, e le scene

con paesaggi sotto di loro fanno riferimento all'influsso degli astri esercitato sulla vita terrestre.

La concezione già esplicitamente astrologica dell'epoca, riferentesi ai legami dell'esistenza cosmica e terrestre, si mostra nella maniera più chiara sulla serie a rilievo dei *Sette Pianeti*, preparata nell'officina *Pollaiuolo-Finiguerra*, a Firenze, ugualmente negli anni 1459-60. Le scene delle vedute sotto la marcia trionfale degli dei mitologici, rappresentanti i Pianeti, illustrano il ruolo formativo delle differenti costellazioni degli astri sul destino umano e il suo effetto esercitato sulla vita terrestre, sociale ed individuale. Il foglio ottavo della serie è il Calendario che presenta in un modo schematico i lavori caratteristici di ogni mese.

I due cicli dei Pianeti *I Sette Pianeti* e *I Tarocchi del Mantegna* esercitarono ugualmente un influsso iconografico e stilistico assai notevole sulle opere nate nella seconda metà del secolo, scritte a mano o impresse, illustrate con disegni o con incisioni in legno o in rame, che fecero conoscere dei concetti e delle teorie sull'Universo, e influirono in un grado non trascurabile anche sulle opere d'arte figurative.

Una delle opere più grandiose e più magnifiche della pittura del Quattrocento è la serie di pittura murale del *Palazzo Schifanoia* a Ferrara. Oltre alle bellissime scene della vita nella corte dei Duchi d'Este, alla presentazione delle manifestazioni di vita e dei lavori dei Mesi servono di un quadro eccellente per offrire - con l'aiuto delle figure della mitologia greca e romana, così come con le figure immaginarie dell'astrologia - una vasta immagine di tutto quanto si aveva ideato, saputo o di ciò che avrebbero voluto sapere sul mondo e sulla vita.

Il mondo intellettuale della decorazione artistica dello studio Vitéz, così come quella della sala dei Re e della cappella delle Sibille, che denota la mentalità di Giovanni Vitéz e del suo circolo umanistico, già in se stesso rende fuor di dubbio che queste opere sono nate senza eccezione ed unanimemente, in stretta connessione tra di loro, dalla volontà di Giovanni Vitéz, ancora nella sua vita. Questa determinazione di età è accentuata enfaticamente anche da quella relazione multilaterale che legava Giovanni Vitéz - soprattutto col

concorso di Janus Pannonius e di Galeotto Marzio giustamente a quei centri e circoli umanistici e rinascimentali italiani, principalmente fiorentini e ferraresi, nei quali si sono prodotti - allo stesso tempo, o soltanto qualche anno prima - i parenti più prossimi in genio e in stile, delle pitture murali conservate nello studio Vitéz.

I frammenti dei trionfi dei Pianeti richiamano l'attenzione a prima vista sulla parentela diretta che li lega alle marce trionfali dei Pianeti fiorentini. I Pianeti di Esztergom occupano uno spazio assai stretto nei segmenti della concamerazione, pertanto non era possibile prendere le scene agitate che si vedono nelle vedute dei Pianeti. Invece le composizioni con le carrozze trionfali dei Pianeti nello studio Vitéz seguono in sostanza i Trionfi che si trovano nella parte superiore delle pagine delle incisioni fiorentine, per quanto riguarda la totalità della composizione, così come gli elementi decorativi concepiti sull'influsso romano, minuziosi e disegnati quasi con cesellatura, delle figure, dei vestimenti e delle carrozze antiche. Tutto ciò si può osservare molto bene, se si raffrontano i due quadri delle carrozze trionfali di Marte. Benché sia vero che nella pagina fiorentina la figura di Marte è seduta, mentre nell'affresco di Esztergom sta in piedi, questa sola differenza in sé può essere spiegata con la forma e ampiezza offerte dal segmer della concamerazione, al quale si può aggiungere che il pittore di Esztergom seguì soltanto, e non copiò, il quadro modello di Firenze. Nei frammenti della figura in piedi di Marte si può osservare il disegno ugualmente minuzioso, sottile e cesellato del vestimento, come quello che caratterizza i Sette Pianeti. Il carattere sensibilmente grafico del quadro del soffitto che rappresenta i pianeti, e del quale sono esempi assai convincenti i leoni e i frammenti di dragone conservati del trionfo di Saturno, è già in se stesso la testimonianza del fatto che il maestro degli affreschi disimpegnando il suo compito doveva tenere presente e doveva seguire il quadro grafico modello, sebbene nel colorismo e nei toni pittorici poteva fare valere il suo proprio gusto artistico.

Il fatto che abbiano impiegato a Esztergom anche le scene agitate dei Pianeti fiorentini che mostravano l'influsso dei pianeti esercitato sulla vita terrestre, è dimostrato senza dubbio dal frammento di

aratura conservato nella sala contigua, gli avanzi del bue tirante l'aratro, il modello del quale, nel senso più stretto della parola, si trova nell'incisione di Saturno a Firenze, in quella parte del quadro che si trova direttamente sotto la carrozza trionfale. L'influsso dei buoi di questa scena di aratura si riconosce anche nella figura del toro dello Zodiaco di Esztergom.

Le allegorie delle virtù s'inseriscono nel periodo iniziale della corrente di stile, caratterizzabile per l'accento lineare e di contorni, e poi nella fase di compimento dello stesso, che si mostra in una ricchezza e molteplicità di colori e di forme, possiamo riconoscere le opere di *Lorenzo di Credi*, *Botticelli* e *Filippino Lippi*. Le figure femminili delle Virtù cardinali di Esztergom, facendo astrazione soltanto da qualche frammento insignificante, seguono le carte corrispondenti ai Tarocchi, tanto per l'aspetto iconografico come per l'aspetto di maniera di disegno. Il movimento dell'allegoria della *Prudentia*, il ritmo della linea delle pieghe del suo vestito corrispondono precisamente al quadro modello di Ferrara. Anche il profilo femminile e maschile del "capo di Jano" e la loro espressione del viso, mostrano una stretta parentela con questo quadro. L'unica differenza si trova negli attributi tenuti nella mano sinistra. Mentre la *Prudentia dei Tarocchi* tiene nella mano uno specchio alzato da un angelo putto, la *Prudentia* di Esztergom tiene in mano uno specchio a lungo manico avvolto da un serpente. La spiegazione di questa differenza di attributi si ottiene dall'interpretazione in qualche maniera diversa del savio comportamento umano. Pare che la concezione che si riflette dalla carta ferrarese si trova ancora più vicino al Medio Evo, mentre in quella di Esztergom è più netta la concezione umanista. La figura del serpente avvolgente il manico dello specchio non soltanto attira l'attenzione sul serpente del caduceo dell'incisione fiorentina di Mercurio come eventuale fattore agente, ma ci dà da pensare che in questa differenza di forma e di contenuto dobbiamo cercare l'influsso del culto di *Ermes-Mercurio* di *Janus Pannonius* e di *Galeotto Marzio*. Ma possiamo trovare una risoluzione iconografica simile anche nel Tempio Malatestiano, dove il serpente avvolge il braccio inferiore sinistro della *Temperantia*.

La relazione più stretta tra le due *Temperantiae* è la relazione iconografica. Il movimento e il vestimento delle figure non si differenzia quasi in nessun dettaglio, naturalmente senza menzionare a questo effetto la differenza essenziale proveniente dal fatto che la pittura murale di Esztergom è in colore mentre l'incisione ferrarese è in bianco e nero.

L'allegoria della pittura murale di *Fortitudo* a Esztergom è l'esempio più istruttivo che dimostra che il pittore risolse il suo compito con una indipendenza assai considerevole, nonostante il modello dato. Il maestro che lavorava a Esztergom ci offre il rimpasto vigoroso della Fortezza dei *Tarocchi*, una delle figure più risolutamente disegnate della serie. Nella sua composizione abbandonò il leone che accentuava il contenuto iconografico e in suo luogo, per dimostrare la forza, pose una clava magnificamente costruita nella mano della sua figura, che lo alza dietro la testa per riempire di questa maniera adeguatamente lo spazio. Possiamo osservare una differenza essenziale nel vestire dell'incisione di Fortezza e della pittura murale di *Fortitudo*. L'abbozzo di Esztergom con le pieghe disegnate con linee dinamiche ci richiama l'attenzione sulle alte figure della serie dei *Tarocchi*, in primo luogo alla figura di *Clio*.

La *Iustitia* di Esztergom è seduta in un trono semplice, ma alza il suo spadone con la mano destra della stessa maniera che la *Iustitia* nella serie dei *Tarocchi*, e tiene pure nella mano sinistra lo specchio similmente, mentre pone sul ginocchio sinistro il piatto in un modo più riuscito. Tra le figure delle *Virtù* di Esztergom, la figura che è apparsa alla luce nello stato più rovinato, è la figura della *Iustitia*. Ad onta di ciò si può constatare che sorpassa notevolmente il suo modello grafico tanto nella sua composizione, quanto nel suo disegno e colorismo.

L'esistenza in quest'epoca della serie dei *Tarocchi* di Mantegna in Ungheria è dimostrata senza nessun dubbio dalla circostanza che un foglio, purtroppo dopo persa Euterpe, è stato ritrovato in quel mentre nel codice Corvino di Polibio recuperato da Costantinopoli e passato in proprietà della Biblioteca Nazionale Széchényi. È indubitabile che il re Mattia acquistò la serie intera per la sua collezione.

Le allegorie delle virtù di Esztergom confermano, escludendo pure ogni dubbio, che questa serie si trovava tutta intera anche nella collezione di Giovanni Vitéz.

Il capitare in Ungheria dei Sette Pianeti e dei Tarocchi di Mantegna si deve evidentemente grazie a Janus Pannonius o forse anche a Galeotto Marzio. Dopo aver terminato i suoi studi, Janus Pannonius durante il suo viaggio di studi realizzato in Italia nel 1458, fece una lunga permanenza a Firenze, dove secondo la testimonianza di Vespasiano da Bisticci, fece la conoscenza già in quest'epoca di Cosimo de' Medici, degli umanisti più illustri di Firenze e dei giovani appartenenti ai loro circoli. Questi rapporti si sono approfonditi e ampliati ancora di più durante la sua visita diplomatica a Roma in primavera del 1465. È noto che entrò in rapporto diretto pure con il capo degli umanisti fiorentini, con Marsilio Ficino, del quale fa fede l'esemplare dedicata direttamente a Janus Pannonius, dell'opera di quest'ultimo intitolato *Commentarius in Platonis Convivium de amore*. Dobbiamo prendere per probabile che Janus durante questi due viaggi entrò in contatto personale anche con Antonio del Pollaiuolo, che apparteneva pure ai circoli di amici più stretti di Marsilio Ficino. Si può considerare certo che Pollaiuolo ricevette vari incarichi dal re Mattia per mezzo di Janus. Sappiamo che la tappezzeria del trono di Mattia, fatta di broccato d'oro, fu fabbricata a Firenze secondo i disegni di Pollaiuolo. E il suo ruolo nel progettare il piedistallo del Calvario di Mattia l'ho riportato alla luce io stesso nel mio trattato al riguardo.

La serie d'incisione dei Tarocchi del Mantegna sono state portate a Buda e a Esztergom, senza dubbio ugualmente da Janus Pannonius. A questo riguardo basta rapportarsi al fatto che i rapporti ferraresi di Janus, ancora dopo gli anni passati nella scuola di Guarino, rimasero stretti, aggiungendo d'altra parte che a Ferrara passò largo tempo anche nel 1465.

La prefigurazione dei trionfi dei Pianeti, dello Zodiaco e delle composizioni che presentano i lavori dei Mesi sono state riconosciute nelle incisioni dei Pianeti di Firenze e diventò evidente che il maestro delle Virtù seguì invece i fogli relativi dei Tarocchi. Le due serie,

nonostante il loro carattere così simile, si differenziano in certo modo quanto all'ordine della composizione e la maniera di disegnare, che implica già fin da principio che le composizioni cosmologiche di Esztergom, così come le Virtù si differenziano tra di loro nello stile e nella tecnica applicata nonostante la loro caratteristica comune del disegno a linee. Non c'è dubbio pertanto che i due gruppi della pittura murale, separati così nettamente tanto nel tema come nello stile, non sono opere di un unico artista, ma le opere di artisti che lavoravano sotto la guida di due maestri dirigenti.

Nella biografia di Giovanni Vitéz, redatta dal maestro da Bisticci, possiamo leggere che "ci fece portare pittori, scultori, ebanisti e maestri di tutte le rame delle arti, per rendere più nobile la sua patria mediante il loro lavoro...". Da queste righe risulta inequivocabilmente che gran parte degli artisti li fece venire appunto dall'Italia. Poiché non menziona nessuno per nome, possiamo pensare che non sono venuti principalmente da Firenze. Lo stile delle Virtù, oltre l'influsso diretto della serie dei Tarocchi, mostra una così stretta parentela con numerose opere dipinte giusto in questi anni, da maestri ferraresi, che dobbiamo trovare la persona del maestro delle allegorie delle virtù a Ferrara. L'analogia più vicina, dipinta precisamente in quest'epoca, anzi qualche anno dopo, dell'ornamento della cimasa del pianeta Marte, indipendente dai Tarocchi, ci conduce similmente a Ferrara. E certi frammenti degli affreschi conservati assai difettosamente nel corridoio che conduceva alla cappella del castello, testimoniano che uno dei pittori che lavorava qui svolse un'attività anche a Montagnana. Dobbiamo fare attenzione a questa circostanza, perché Galeotto Marzio ebbe una casa e altre proprietà in questa città vicina a Ferrara dove si trovò il suo domicilio permanente, e dove visse con la famiglia.

In un frammento della curva dell'arcata della loggia Vitéz si conservò un ornamento uguale all'ornamento sarmentoso e foglioso che si trova sul piano laterale dell'arcata dello Zodiaco. Oltre alle correlazioni intellettuali messe in rilievo qui sopra, anche questo rapporto ornamentale fa testimonianza dell'attinenza stretta tra gli affreschi del palazzo Vitéz e dello studio Vitéz.

La partecipazione di maestri ungheresi è dimostrata, oltre altri caratteri rappresentativi, anche dalla circostanza che è stato riportato alla luce nella seconda metà del secolo anteriore a Vajdahunyd, nella cosiddetta loggia di Mattia, l'equivalente preciso dell'ornamento sarmentoso e foglioso conservato nei frammenti dell'arcata della loggia Vitéz. Questi ornamenti conservati nelle copie di disegni di Istvan Möller, ed altri motivi osservabili in frammenti di pitture murali esistenti in copie ad acquarello o esistenti anche ai nostri giorni, fanno testimonianza di due fatti importanti. Uno è il fatto che la loggia di Mattia non fu costruita ai tempi del re Mattia, ma molto prima, all'epoca di János Hunyadi o della sua vedova, Elisabetta Szilágyi. L'altro fatto - dal nostro punto di vista attuale forse ancora più importante - è che Giovanni Vitéz aveva portato con sé a Esztergom una parte degli artisti, costruttori, scalpellini, pittori ed altri maestri - così vasai e ceramisti - presumibilmente da Várad e senza nessun dubbio da Vajdahunyd.

Nel suo circolo umanistico di Várad e di Esztergom, insieme ad umanisti stranieri, italiani, polacchi, greci e tedeschi non soltanto svolgevano un'attività eccellenti scrittori ed eruditi di Ungheria, come principalmente Janus Pannonius o il vescovo di Modrus, il filosofo Miklós, ma anche avevano un ruolo principale-dirigente. Della stessa maniera, insieme agli artisti italiani - detto meglio, molto italiani, principalmente della scuola ferrarese - anche i maestri ungheresi avevano parte nelle grandiose opere artistiche che nacquero allo stesso tempo che le opere italiane del primo Rinascimento, di ugual proposito e carattere, precedendo così lo sviluppo europeo dell'epoca. Oltre la sua attività scientifica, dunque, anche le pitture murali di Esztergom testimoniano eloquentemente l'importanza universale dell'umanista Giovanni Vitéz.

San Giacomo in Ungheria*

Dal testo del Dr. Karácsonyi János, Vescovo di Nagyvárad, "Storia dell'Ordine di San Francesco in Ungheria fino al 1711", si ricava una visione completa e particolareggiata di tale ordine religioso.

Il testo citato ha partecipato, vincendolo, al Premio Foster-Scitovszky.

L'opera citata doveva essere completata nel 1914 ma il termine di consegna, tuttavia, fu prorogato più volte e la sua bozza di stampa venne consegnata, per la pubblicazione, soltanto il 30 settembre 1919 quando, come ha scritto l'Autore, l'Ungheria venne sopraffatta dalla rivoluzione e dal regime di terrore comunista¹.

In tali vicissitudini l'Accademia, dati gli elevati costi, non fu in grado di stampare il testo e, per ovviare a tale inconveniente, intervenne l'Arcivescovo di Kalocsa - Bács, Dr. Várady L. Árpád, il quale, nel 1922, donò 300.000 corone per l'edizione del 1923.

L'Autore, a tal proposito, ha scritto: "Dopo Dio è suo il merito e la gloria che il lavoro benedetto dei poveri francescani non è coperto dalla polvere degli archivi"².

Anche la fondazione Foster-Scitovszky devolvette tutti i suoi proventi degli anni 1905-1914 per la realizzazione di quest'opera, facendo così miglior uso della volontà del generoso fondatore³.

San Francesco, in realtà, non è mai stato in Ungheria, ma la sua "parola" fuori dall'Italia, accendeva gli animi nella città di Zara che,

* Appunti che il prof. Zoltan Nagy consegnò alla figlia Maya, la quale avrebbe dovuto leggerli per lui al Congresso Internazionale qualora egli non avesse superato l'intervento chirurgico a cui stava per sottoporsi il 3 febbraio 1994 e durante il quale effettivamente peri. Pubblicato originariamente in Silvano Bracci (a cura di): San Giacomo della Marca nell'Europa del '400. Atti del Convegno internazionale di studi Monteprandone, 7-10 settembre 1994, Padova - Centro Studi Antoniani, 1997

¹ Karácsonyi János: Storia dell'Ordine di San Francesco in Ungheria fino al 1711, Budapest 1923, pag. 5.

² Ibid.

³ Karácsonyi op. cit., loc. cit.,

dal 1105 al 1117, dal 1181 al 1202 e dal 1358 al 1409, è appartenuta al Regno di Ungheria⁴.

I "piccoli fratelli" ⁵, già numerosi al seguito di San Francesco, come ha riferito Karácsonyi raccogliendo anche i minimi particolari dei documenti dell'epoca, da Assisi si recarono in Ancona e da Ancona a piedi, accompagnati da un vescovo ungherese (il quale, però, preferì viaggiare a cavallo) raggiunsero la città Zengg (Szény).

I "piccoli fratelli" tentarono di arrivare nelle terre "Pannoniche" sia da Zara che da Szény, ma furono spogliati e derubati di ogni loro avere dalle popolazioni slave della Croazia per cui furono costretti a tornare indietro.

In seguito San Francesco inviò i suoi fratelli in Ungheria facendoli passare attraverso le regioni germaniche.

Successivamente, nel 1229, i frati minori vennero mandati da Giovanni da Pian dei Carpin lungo le terre danubiane e, per la prima volta fecero la loro apparizione a Győr, Esztergom, Óbuda, Pozsony (Bratislava) e Székesfehérvár; in queste città la presenza di numerosi commercianti franco-valloni favorì il loro insediamento e la loro diffusione, tanto che, dopo poco, sorsero ben 5 conventi⁶.

È, comunque, certo che l'11 agosto 1238⁷ anche a Roma erano a conoscenza del fatto che l'Ordine Franciscano aveva, in Ungheria, 43 conventi, 8 guardianati ed una provincia autonoma retta da Frate Elia da Cortona ⁸.

Il 25 luglio 1433 Giovanni da Kurczola fu nominato Vescovo di Nagyvárad (Oradea) e, dopo poco tempo, a sua volta, nominò Vicario Generale il francescano Giacomo della Marca il quale così ebbe l'opportunità di operare, in Bosnia ed in Ungheria, per la redenzione delle popolazioni Valacche e Bosniache ⁹.

⁴ Ibid., pagg. 6-7-8, dall' *Analecta Franciscana*, T. 281-T. 3. Holzapfel: l.m. 7-8.

⁵ Così venivano chiamati, in Ungheria, i Frati Minori.

⁶ Karácsonyi, op. cit., pag. 13 e *Analecta Franciscana* T. 7-8.

⁷ Karácsonyi, op. cit., pag. 16; Holzapfel. M. 159. T.

⁸ Karácsonyi, op. cit., pag. 3; *Analecta Franciscana* IV, 554: Guardianato di Győr: Sopronpozsony-Léka; Guardianato di Zágráb: Zágráb-Nekcse-Garbonak; Guardianato di Szerémség: Bács-Szerémújlak-Száva-Szentdemeter; Nagyszombat-Nyitra-Csejte. Bánmonostorszeg; Guardianato di Esztergom: Esztergom-Nagyszombat-Nyitra-Csejte.

⁹ Karácsonyi; *Acta Bosnae* 135 (il termine Valacchi = Rumeni deriva da "Vlah" la cui traduzione letteraria è "pastore albanese").

Per la sua opera si può dire che Giacomo della Marca è stato, nella sua epoca, una delle colonne portanti dell'ordine francescano.

Si narra che un giorno di felice congiunzione astrale, presso l'eremo della Verna, si incontrarono Bernardino da Siena e Giacomo della Marca. Bernardino in seguito tagliò l'abito grigio per Giacomo della Marca, il quale, il 1° agosto 1416, festa del Perdono di Assisi lo rivestì alla Porziuncola ed iniziò l'anno di noviziato nell'eremo delle Carceri sul Monte Subasio dove potrebbe aver incontrato Giovanni da Capestrano.

I tre francescani, uniti dalla stessa preparazione giuridica, dagli stessi ideali di povertà e dalla stessa incrollabile fede cristiana, influenzarono profondamente la cultura magiara della loro epoca e del secolo successivo.

Bernardino da Siena divulgò ed approfondirà l'insegnamento teologico posto alla base del cristianesimo, Giacomo della Marca ricoprirà il ruolo del Vicario e del predicatore e divulgatore della fede, Giovanni da Capistrano, dopo aver ricoperto cariche pubbliche, morirà di peste sul territorio magiario.

Quest'ultimo, in particolare, pur non essendo stato in Ungheria in veste di frate francescano ma di incaricato papale per la organizzazione e la guida dell'esercito Crociato, affiancò, per lungo tempo, Giovanni Hunyadi, Governatore di Erdély (Transilvania) e dell'Ungheria, e ne sostenne l'azione di forza contro l'invasore turco, svolgendo un ruolo fondamentale nella gloriosa battaglia di Nándorfehérvár (oggi Belgrado)¹⁰ e conquistando, per tale motivo, il riconoscimento del popolo ungherese sia come religioso ma, oltre a ciò, come uomo di valore, difensore della terra magiara, degno della massima considerazione e del massimo rispetto.

Sigismondo di Lussemburgo, imperatore e Re d'Ungheria¹¹, il 23 dicembre del 1435, avendo bisogno di consigli su come comportarsi

¹⁰ In memoria di questa battaglia ancora oggi, a mezzogiorno suonano le campane di tutte le Chiese cattoliche.

¹¹ Vale la pena di ricordare che Sigismondo di Lussemburgo fece educare il piccolo Giovanni Hunyadi a Milano, presso la corte degli Sforza e che a sua volta, Mattia Corvino, figlio di Hunyadi, divenuto re d'Ungheria, nel momento del suo massimo splendore possedeva la più importante biblioteca esistente fuori dell'Italia e comprendente 3000 volumi, i mitici manoscritti "corviniani".

nei confronti della eresia ussita, convocò, come esperto consulente, Giacomo della Marca, già famoso per le sue capacità oratorie e per i suoi miracoli, per ristabilire l'unità religiosa.

Giacomo della Marca, che in quel periodo si trovava al Concilio di Basilea, giunse nella terra magiara per individuare e per riconvertire gli Ussiti al cristianesimo e, in tale occasione, ebbe modo di constatare il pessimo stato in cui si trovavano i conventi francescani in Bosnia. Tale constatazione lo indusse a chiedere al re Sigismondo un intervento al fine di riportare i conventi francescani nella loro piena efficienza.

Il Re Sigismondo, accogliendo le richieste di Giacomo della Marca, costrinse Stefano Tvarko, re della Bosnia, a promettere solennemente, innanzi a tutta la nobiltà, di difendere gli ordini religiosi e di lasciare piena libertà di azione agli evangelizzatori ¹².

Giacomo della Marca, nel febbraio del 1436, mentre si trovava ad Esztergom, da Papa Eugenio IV ricevette il titolo di inquisitore per la tutela della fede cattolica in Ungheria¹³.

Giacomo, per svolgere il suo compito di inquisitore e di riconvertitore di Ussiti, si recò in Transilvania, dove si trovavano numerosi fuggiaschi Ussiti giunti in quella regione attraverso il regno di Moldavia il cui voivoda, in accordo con il principe lituano Svidrigal e con il futuro re di Boemia, aveva dato loro ospitalità.

I francescani, guidati da Giacomo della Marca, si mossero attraverso Nagyvárad (Oradea), Csanád, Bács, Kalocsa, Bánmonoros (oggi Voivodina Serba), Szerémség, Ilok¹⁴ e riuscirono, con le loro predicazioni, a riconvertire gli Ussiti al cristianesimo.

L'arcivescovo di Pécs diede ordine di ricevere, con tutti gli onori, i francescani nella vasta provincia, che va dal Danubio alla Sava e dalla Sava alla Drava e, forse, proprio tale evento scatenò l'opposizione dei preti e della curia.

¹² Si racconta, a tal proposito, che Giacomo della Marca non esitò a dare del pagano al re bosniaco il quale, più tardi, influenzato dalla personalità del francescano, si accostò in maniera definitiva alla pratica religiosa.

¹³ Karácsonyi, op.c., pag. 317; G. Fejér, *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*. X/7 793, I.

¹⁴ Dove Giacomo della Marca aveva la sua dimora fissa con i suoi più stretti collaboratori. Karácsonyi, o.c., pag. 318; Fejér X, 7, 813.

Nel dicembre 1437, Giacomo della Marca interruppe la sua permanenza nei territori magiari per incontrare il Papa dal quale ottenne lettere papali che gli conferirono la nomina di Nunzio Apostolico¹⁵.

Morto l'imperatore Sigismondo, grande protettore di Giacomo della Marca, questi, malgrado le lettere papali, fu pubblicamente contestato da parte dell'arcidiacono Simone di Bács.

L'anziana Regina, Szilágyi Erzsébet, che aveva profonda stima dei francescani, costrinse Simeone a scusarsi ed a riconoscere pubblicamente le sue colpe¹⁶.

In questo stesso periodo, durante il quale Giacomo si era riparato a Buda, iniziò a Ferrara il Concilio Ecumenico riguardante le relazioni tra la chiesa ortodossa e la chiesa cattolica.

Giacomo della Marca, profondo conoscitore delle problematiche teologiche che avevano determinato lo scisma tra le due chiese, venne richiamato in Italia dal Papa.

Dopo il Concilio Giacomo rientrò in Ungheria con mandato papale ma, nella sua missione, dovette affrontare numerose avverse vicende.

I suoi seguaci, che avevano collaborato con lui nella riconversione degli Ussiti, furono perseguitati e processati per cui Giacomo fu costretto a chiedere aiuto al Re contro il Vescovo di Kalocsa.

Il Re Magiario, come viene riportato ne gli "Atti di Bosnia" citati anche dal Karácsonyi, rilasciò a Giacomo della Marca un editto nel quale si stabiliva che nessuno avrebbe potuto sottoporre a giudizio, né condannare, gli uomini "... che avevano revisionato le questioni eretiche...".

¹⁵ Karácsonyi, o.c., pag. 319; Acta Bosnae 162; Franco Blahó, Annales, I, 183-84; Hevenesi XXXIX 168.

¹⁶ Sappiamo che, dopo il 1526, fu distrutto anche il monastero di Szeremség (Ilok), casa di Giacomo, ma, fortunatamente, si sono salvati dalla distruzione i dialoghi ("Dialogus") contro gli eretici di Bosnia e di Boemia, scritti dal santo in Ungheria e che sono stati conservati nella Biblioteca di Montepremonse, fino alla conquista napoleonica del 1810. Conosciamo anche i suoi sermoni, ancora oggi attuali, sull'avarizia e sull'usura. Nella città di Szeged sono, inoltre, conservati la sedia utilizzata da Giacomo, nella sua funzione di inquisitore, ed un quadro raffigurante la Madonna, protettrice d'Ungheria, circondata dal "Sol Justitiae".

Gli Ussiti, però, si riorganizzarono di nuovo nella città di Belcsény (Beocsin), sotto la guida di Ujlaki Bálint il quale venne incarcerato, i suoi compagni fecero una sommossa e lo liberarono ma, all'avvicinarsi dell'esercito reale, fuggirono in Moldavia.¹⁷

Ai fatti sopracitati seguirono gli attacchi dei turchi e, dopo la morte del Re Alberto, l'esercito ungherese subì la disfatta contro le milizie musulmane.

I francescani fin dal 1437 erano stati invitati dal Re Sigismondo ad essere di aiuto alle popolazioni magiare, perciò rimasero con i soldati e la popolazione ungherese. E i frati ungheresi, non più provenienti soltanto dalle classi sociali meno elevate ma anche dalla nobiltà, istruirono la popolazione con l'insegnamento della scrittura e della lettura e con l'approfondimento della lingua magiara soprattutto nelle regioni del sud a stretto contatto con i turchi e con gli Ussiti¹⁸.

I Frati Minori Osservanti, in quel periodo, chiesero la creazione di una provincia autonoma in Serbia e, nel contempo, chiesero l'indipendenza dai Conventuali¹⁹ i quali si opponevano alla loro presenza nelle zone interne.

Gli Osservanti²⁰ ottennero, nel Concilio di Basilea, la nomina di Giacomo della Marca a loro Vicario Generale²¹ ma, nel 1437, questi si dimise dall'incarico preferendo dedicarsi, principalmente, al suo ruolo di inquisitore per la purezza della fede²².

Nell'enorme territorio ungherese i francescani, soprattutto gli Osservanti, ebbero modo di svilupparsi e di proliferare ma, malgrado ciò, per far fronte alle molteplici necessità, si rese necessaria

¹⁷ Karácsonyi, o. c., pag. 321; Acta Bosnae, 173-75, Secoli 1914, 552-8; Hevenesi XXXIX 175-76.

¹⁸ Karácsonyi, ibidem, pag. 321; Museo Nazionale Manoscritti di Franco Blahó, Annales, I, 170-171.

¹⁹ In Ungheria vennero denominati con il termine "mariani" quei francescani che oggi appartengono all'Ordine francescano conventuale.

²⁰ Chiamati, in Ungheria, anche Salvatoriani.

²¹ Karácsonyi, o.c., pag. 324.

²² Anche in Italia vi furono aspre lotte tra Conventuali ed Osservanti e questi ultimi, per meglio farsi rappresentare, scelsero come loro vicario generale Frate Bernardino da Siena.

la creazione e l'organizzazione di un Ordine Terziario Franciscano costituito sia da uomini che da donne allo scopo di coadiuvare i frati regolari²³.

L'insegnamento e la predicazione di Giacomo della Marca influenzarono largamente le zone da lui frequentate e, prova di ciò, ne è anche la conversione dei ruteni (piccoli russi) alla religione cattolica.

I frati minori ebbero una notevole espansione ed il loro apostolato venne sostenuto sia da Giovanni Hunyadi, Governatore di tutte le Regioni ungariche, che da Papa Niccolò V, il quale con una apposita bolla del 10 febbraio 1449, creò, per i "francescani severi", un nuovo Vicariato che si estendeva dalla Sava ai Carpazi e giungeva fino alle terre dei Tartari ed al Mar Nero²⁴; venne così creato un nuovo e forte rama francescano chiamato "Familia Fratrum Minorum de Observantia..."²⁵.

Ancor oggi, malgrado i danni derivati dalle distruzioni dei Turchi²⁶, nella martoriata Ungheria sono conservati molti ricordi dei frati francescani e di san Giacomo della Marca. I più significativi si trovano nella città di Szeged (nel convento di Nostra Felice Signora di Alsóváros, dove si trova anche la sedia, di stile gotico pre-rinascimentale, che Giacomo utilizzava in veste di inquisitore), a Búcsúszentlászló (nella chiesa francescana, dove si trova una magnifica e venerata statua lignea di S. Giacomo), a Vác (dove, nella chiesa dei Frati Minori, su di un enorme altare barocco del '700, è stata collocata la statua di S. Giacomo, cui l'altare è dedicato, accanto a quella di S. Giovanni da Capestrano), a Budapest (Rózsadomb, nella chiesa di Sant'Antonio, dove si trova un affresco del 1934-35, dedicato al Santo di Monteprandone).

²³ Il permesso papale per la costituzione e l'organizzazione dell'Ordine Terziario Franciscano giunse il 31 gennaio 1445. Theinerii 226-28.

²⁴ Archivio di Gyöngyös, Bollarum 80-87.

²⁵ Manoscritto Chronicon seu origo fratrum minorum de observantia, dell'archivio di Gyöngyös.

²⁶ Dopo il 1526 i Turchi distrussero la maggior parte dei conventi francescani ed uccisero quasi tutti i religiosi. Un documento del 1523 dimostra che prima della distruzione turca, vi erano, nel territorio ungherese 10 guardianati: Esztergom, Szerémújlak, Erdély (Transilvania), Jene, Ozora, Nagybánya, Sáropatak, Felvidék (Slovacchia), Uzsaszentlélek e Szécsény, comprendenti 70 monasteri nei quali vi erano ben 1472 frati.

È degna di menzione anche una rarissima incisione del '700, opera di Johan Andreas Feffer, incisa ad Ausburg, che fa parte della collezione privata del prof. Zoltán Szilárdfy²⁷.

²⁷ Storico dell'arte ed Arciprete in Budapest, per la cui gentile concessione è stata possibile la pubblicazione dell'opera.

Függelék

Vita ed opere di Zoltán Nagy

–

Nagy Zoltán életrajza
és tudományos munkáinak jegyzéke

Vita ed opere di Zoltán Nagy

Curriculum vitae

Zoltán Nagy è nato, nel 1908, a Dombegyháza. Ha frequentato le scuole medie a Makó e nella città di Szeged.

Durante gli studi universitari, nel 1931, ha vinto una borsa di studio del Consiglio Nazionale per la frequenza del Collegium Hungaricum di Roma (ma il progetto non si è realizzato per le difficoltà finanziarie del Governo); nel 1931/32 ha frequentato un corso di perfezionamento della lingua italiana presso l'Università degli Stranieri di Perugia; dal 1932, a Roma, ha svolto attività di ricercatore nell'Istituto di storia dell'arte e dell'archeologia cristiana.

Nel 1934, sotto la guida di Tibor Gerevich (storia dell'arte), Alajos Zámbrá (lingua e letteratura italiana) e András Alföldi (archeologia della terra ungherese), si è laureato, summa cum laude, nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cattolica Pázmány Péter di Budapest.

Tra il 1934 ed il 1938:

- con borsa di studio dell'Accademia delle Scienze d'Ungheria, ha prestato servizio, in qualità di ricercatore, nel Consiglio della Sovrintendenza Nazionale delle Belle Arti di Budapest;
- ha partecipato agli studi archeologici ed alla ricostruzione dei marmi del Palazzo Reale di Esztergom;
- ha pubblicato, in lingua ungherese, inglese e francese, una relazione sull'avvenuto ritrovamento, nel Palazzo Reale, di affreschi trecenteschi e rinascimentali; per esempio il saggio

Az Esztergomi vár ásatásai és freskói (Scavi e affreschi del castello di Esztergom)

- ha collaborato, con il canonico Antonio Leopold, nella classificazione della collezione dei quadri del Museo Cristiano di Esztergom;
- ha svolto, con borsa di studio dell'Accademia delle Scienze d'Ungheria, ricerche, nell'Istituto Storico Ungherese di Roma, su argomenti di storia dell'arte e difesa del patrimonio artistico;
- nel 1936 ha collaborato nella preparazione dell'esposizione artistica italiana assieme a Tibor Gerevich, il che gli ha portato numerosi riconoscimenti e nomine ufficiali.

Nel 1939 ha lavorato, in qualità di consigliere artistico, presso la Presidenza del Consiglio (Primo Ministro, Conte Paolo Teleki) e, in seguito, nella Divisione Artistica del Ministero della Religione e della Pubblica Istruzione (guidato dal ministro Eugenio Szinyei Merse).

In questo periodo, con l'aiuto del Conte Paolo Teleki e dei frati minori di Esztergom, ha operato per evitare la deportazione dei colleghi docenti universitari di origine ebraica.

Dal 1941, a seguito di concorso, è stato chiamato ad insegnare nell'Istituto di Storia dell'Arte del Collegio Eötvös (Magistero dell'Università).

In seguito il Ministero della Religione e della Pubblica Istruzione lo ha nominato vice direttore dell'Istituto di Ricerca Scientifica Alföldi di Szeged e, parallelamente, è divenuto coordinatore capo dell'Istituto di Storia dell'Arte nella Facoltà di Scienze Filosofiche di Szeged.

In questo periodo il Prof. Zoltán Felvinczy-Takáts, tornato dall'Università di Kolozsvár, gli ha conferito il titolo di docente universitario ordinario privato.

Nel gennaio del 1951, insieme a tutto il corpo docente universitario, è stato rimosso dal suo incarico.

Trasferitosi a Budapest, per evitare l'accusa di essere un nullafacente, cosa che avrebbe comportato conseguenze sul piano giuridico, è stato costretto a lavorare come agente assicurativo.

In questo periodo è stato chiamato a svolgere alcune ricerche presso il centro di documentazione delle città di Szeged ed Esztergom.

Dal 1952 al 1954, in qualità di supplente di lingua e letteratura ungherese, ha insegnato nel Ginnasio Zrínyi Ilona e nel Ginnasio Artistico di Budapest.

Nel 1953-54 ha avuto la nomina di insegnare nella Scuola Media di Tóth Stefano, nel XV distretto di Budapest.

In questo periodo, a causa di una emorragia interna, gli è stata riconosciuta una pensione di invalidità fino al 1959 ed è stato collocato a riposo.

Dal 1960 è stato nominato direttore del Museo Balassa Bálint di Esztergom e, dal 1962, gli è stata affidata la direzione e l'organizzazione dei resti del Palazzo Reale Arpadiano. Successivamente, in virtù di tali funzioni, gli è stata affidata anche la direzione scientifica del Museo Cristiano di Esztergom.

Durante questo periodo è riuscito ad ottenere, dal Ministero della Cultura, l'accoglimento del suo progetto di ricostruzione del Museo Cristiano, provvedendo a far eseguire tale ricostruzione con l'impostazione e l'attrezzatura dei migliori musei europei.

In qualità di direttore del Palazzo Reale, ha fatto eseguire gli scavi archeologici sotto la fortezza e sotto i palazzi limitrofi, per approfondire le ricerche relative ai periodi precedenti al re Béla III, ha fatto eseguire restauri conservativi degli affreschi rinascimentali della cappella del Palazzo Reale e, con l'aiuto del Museo Letterario Petőfi di Budapest, ha fatto restaurare la casa del poeta Mihály Babits, sulla collina Aranyhegy di Esztergom, rendendola museo in memoria del poeta.

Nel giugno del 1969 è stato pensionato dal museo Balassa Bálint ma, fino al 1971, su incarico del Ministero della Cultura, ha continuato il completamento dei lavori del Palazzo Reale e del Museo Cristiano.

Ad Esztergom, sede dell'Arcivescovado d'Ungheria, ha organizzato molte manifestazioni culturali, di poesia e musica, relative al periodo medievale di Esztergom, diversi spettacoli (Pier Vidal, Bálint Balassa, Claudio Monteverdi, Jan Sobieski, Mihály Babits, giochi al castello), nonché esposizioni medievali e rinascimentali.

Per i festeggiamenti monteverdiani ha commissionato, al musicista Lajos Bárdos, la trascrizione, in opera per coro, del poema di Marion Kerekes, *"Strigonii fata"*, del 1729, scoperto e reso pubblico

dallo stesso Zoltán Nagy il quale, tra l'altro, si fece carico di farne fare una traduzione dal latino, dal poeta Károly Kiss. La prima rappresentazione di tale opera fu effettuata, nel 1967, dal Coro Monteverdi di Esztergom, diretto dal Maestro Zoltán Hunyady; nello stesso anno l'opera è stata riproposta, da 17 cori, nell'Accademia Musicale Liszt di Budapest.

In quegli anni, secondo il suo progetto, nell'Accademia BB.AA. di Bologna (1964), nell'Accademia delle Scienze d'Ungheria di Roma (1967) e nel Museo Capodimonte di Napoli (1967), è stato realizzato, con grande successo, il programma di festeggiamenti letterario-musicali *Laus Pannoniae*.

In tale occasione, nell'ottobre del 1967, ha tenuto una conferenza dal titolo "Le nozze di Mattia Corvino e di Beatrice d'Aragona".

Dopo il suo pensionamento ha continuato ad occuparsi delle epoche medievali e rinascimentali. Nel centro dei suoi interessi sono stati i rapporti culturali intercorsi tra l'Italia e l'Ungheria. Le problematiche di queste ricerche sono apparse in vari saggi (due opere monografiche del 1972 e del 1989 ed oltre 40 pubblicazioni sull'importanza della storia culturale ed artistica della città di Esztergom) e trattate in varie conferenze, soprattutto in lingua italiana, ad Esztergom, Budapest, Vienna, Firenze, Roma, Bologna, Ancona, Montagnana, Sassoferrato, Ascoli Piceno, Montepulciano, Padova ed altre città.

In considerazione di una precedente pubblicazione su alcuni aspetti architettonici ed artistici della città di Szeged, fino all'alluvione del 1879 (scritta in collaborazione con Imre Papp, Editore Műszaki, 1960), la Biblioteca Somogyi e l'Amministrazione Comunale di Szeged, gli hanno commissionato la redazione di 5 volumi monografici sulla città e, in particolare, gli hanno commissionato di trattare, nel II-III volume, gli aspetti urbanistici e lo sviluppo architettonico della città dal 1686 al 1919.

Nello stesso tempo gli è stato affidato l'incarico di scrivere 15 pagine della storia del Castello della città di Szeged e gli è stato commissionato, dal Prof. Gyula Kristó, l'incarico di sviluppare alcuni aspetti urbanistici ed artistici della città nell'epoca arpadiana.

Per poter trattare questi argomenti ha svolto ricerche negli archivi del Museo Móra Ferenc di Szeged, nell'archivio dell'Istituto di Szeged, nell'Archivio Nazionale di Budapest, nella Biblioteca Nazionale di Vienna, nella Biblioteca dell'Università di Bologna e nella Biblioteca Vaticana.

In tal modo gli si è presentata l'occasione di trattare, in 12 pagine della monografia, gli aspetti soprattutto storici della città di Szeged da un punto di vista del tutto nuovo rispetto agli scritti precedenti.

Libri e pubblicazioni

- 1) Storia della litografia ungherese, dissertazione di dottorato, Budapest, 1934.
- 2) Il Palazzo e la Cappella della Casa Arpadiana di Esztergom in *Élet*, 1934.
- 3) I risultati dei nuovi scavi in *Napkelet*, 1935.
- 4) Le Palais des Arpadianes a Esztergom, in *Nouvelle revue de Hongrie*, Budapest, 1935.
- 5) Les fouilles d'Esztergom, in *Nouvelle revue de Hongrie*, Budapest, 1935.
- 6) Die Köniesburg der Arpaden in *Austria - Hungaria*, Wien, 1936.
- 7) Gli scavi del Palazzo Reale Arpadiano di Esztergom, in *Annuario della R. Accademia d'Ungheria di Roma*, Roma.
- 8) Catalogo commemorativo per il centenario del Teatro Nazionale ungherese, Pallas Irodalmi és Nyomdai R.T., Budapest, 1938.
- 9) La nuova arte magiara, Editore Atheneum, Budapest, 1940.
- 10) La vita artistica della minoranza magiara di Erdély (Transilvania), in *Szépítőművészet*, Annuario 1940-1941, Budapest, redattore: Vitéz Zoltán Nagy.
- 11) Testimonianze magiare in Dalmazia, in *Forum*, Budapest, 1941.
- 12) Considerazioni sui costruttori e sui problemi della Chiesa di via Farkas a Kolozsvár, in *Építészet*, Kluy, 1944.
- 13) La chiesa del castello di Marosvásárhely, in *Magyar Építőművészet*, Budapest, 1944 (Kluy, 1944).
- 14) La chiesa dei francescani di Alsóváros a Szeged, in *Építőművészet*, Budapest 1944 (Kluy, 1944).

- 15) Frate Giovanni e Giorgio Kőfaragó, Re Mattia Corvino e Báthori István, Vojvoda di Erdély (Transilvania) / *Frater Johannes e Georgius Lapidica de Kolozsvár*, in *Szépművészet*, Budapest, 1944. június - július.
- 16) L'anello di pietra di Szeged / *Agnus dei, Tiszatáj*, Szeged, 1947, 12t, (KluyTiszatájFüzetei, 3)
- 17) La torre di Demetrio di Szeged: un capitolo della storia dell'architettura della Chiesa di Paláni a Szeged in *Puszták Népe*, Hódmezővásárhely, 1948.
- 18) L'attività artistica di György Budai e József Koszta in *Puszták Népe*, Hódmezővásárhely, 1948.
- 19) L'attività artistica del geometra Stefano Vedres (1765-1830), *Műszaki Egyetem Könyvtára és Tankönyvkiadó* (Biblioteca della Facoltà di Ingegneria e dell'Editore Scolastico), Budapest, 1956.
- 20) Storia dell'arte fino all'alluvione del 1879 della città di Szeged in *Monografia della storia della città di Szeged, Műszaki Egyetem Könyvtára és Tankönyvkiadó* (Biblioteca della Facoltà di Ingegneria e dell'Editore Scolastico), Budapest, 1960, (collaboratore: Imre Papp).
- 21) Musica e poesia nel medioevo ad Esztergom, in *Múzeumi Hónap*, Esztergom, 1963.
- 22) L'arte italiana del medioevo in Ungheria, in *Ungheria d'oggi*, Roma, 1964.
- 23) Esperienze museografiche italiane, in *Múzeumi Közlemények*, Budapest, 1964.
- 24) Il trionfo del sole nel piedistallo del Calvario di Mattia Corvino, in *Filológiai Közlöny*, Budapest, 1978 (separatum, Budapest, 1969).
- 25) Lo sviluppo del progetto di costruzione del Museo del Castello di Esztergom, in *Múzeumi Közlemények*, Budapest, 1970.
- 26) Il "bel palazzo" di Vitéz János nello specchio delle fonti scritte, manoscritto del 1972, pubblicato nel *Bollettino dei Musei della Regione di Komárom*, Tata, 1986.
- 27) Sviluppo storico - artistico della città di Esztergom nel millenario della sua fondazione, *Panoráma Képeskönyvek*, Budapest, 1973 (estratti in tedesco, inglese, francese e russo).
- 28) Le opere artistiche di János Vitéz (Arcivescovo di Esztergom e Primate d'Ungheria) nelle opere di János Pannonius, manoscritto del 1972, pubblicato in *Memoria Saeculorum Hungariae*, redazione

- Tibor Kardos e Sándor V. Kovács, Editore Akadémia, Budapest, 1975 (con separatum).
- 29) Ricerche cosmologiche nella corte umanistica di Giovanni Vitéz, manoscritto del 1972-1973, pubblicato in *Rapporti Veneto-Ungheresi all'epoca del Rinascimento*, Editore Akadémia, Budapest, 1975.
- 30) Il fenomeno umano nel "De nomine libri duo" e nella "Refutazio" di G. Merula di Galeotto Marzio, manoscritto (e conferenza a Narni) del 1975, pubblicato in *Galeotto Marzio e l'Umanesimo italiano ed europeo*, Centro Studi Storici, Narni, 1983.
- 31) L'astronomia in Ungheria nell'epoca di Mattia Corvino: l'attività di Regiomontanus (Nicolas Von Claus di Konisberg), in *Világosság*, Budapest, 1976.
- 32) Gli affreschi dello Studio Vitéz, in *Művészet*, Budapest, 1979.
- 33) I resti marmorei della chiesa del castello di Szeged (XI-XII sec.) e le loro analogie con Esztergom. L'Agnus Dei di pietra di Szeged. Il turibolo di Szeged-Csorva (tra il XII e XIII sec.). L'Immagine esterna del castello. nella *Storia di Szeged*, redattore Gyula Kristó, Szeged, 1983.
- 34) Il turibolo di Szeged-Csorva, in *Művészet*, Budapest, 1983.
- 35) La ricostruzione del castello e della città di Szeged dopo l'occupazione turca. La ristrutturazione dei monumenti ecclesiastici. La posizione di Vedres István nella presentazione del nuovo volto della città. L'impronta tardo barocca e neoclassica nell'architettura. L'arte della decorazione e della pittura. in *Storia di Szeged*, redattore József Farkas, Szeged, 1985.
- 36) Il trionfo della luna nel piedistallo del Calvario di Mattia Corvino, in *Studi Umanistici Piceni V*, Sassoferrato, 1985 ed in *Res Publica Litterarum - Studies in Classical Tradition VIII*, University of Kansas, 1985.
- 37) Il resoconto di Franz Von Querlonde sullo stato del castello nel 1768 e sui progetti di rafforzamento in *Annuario del museo di Ferenc Móra*, separatum, Szeged, 1986. Auszug: Bericht Franz Von Querlonde über den Zustand der Szegeder Burg in Jahre 1768 Und über die Befestigungsvorwürfederselben.
- 38) Il trionfo di Giove -Trionfo di Re Mattia il giusto, nel piedistallo del Calvario di Mattia Corvino, di Antonio del Pollaiuolo, *Istituto Internazionale di Studi Piceni*, Sassoferrato, 1987.

- 39) Antonio del Pollaiuolo: il piedistallo del Calvario di Mattia Corvino, in *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, tomus XXXIII, fasciculi 1-2, Editore Akadémia, Budapest, 1987-88.
- 40) La storia dell'immagine architettonica della città di Szeged, 1849-1919, in *Storia di Szeged*, redattore: Dr. Endre Gaál.
- 41) Le pitture murali dello Studio Vitéz, Sassoferrato, Istituto Internazionale Studi Umanistici Piceni, (Atti), 1997.
- 42) Il ruolo enigmatico della Sfinge nel pensiero dell'arte del Rinascimento, Sassoferrato, Istituto Internazionale Studi Umanistici Piceni, (Atti), 1997, pag.151-160, 161-187 tav.
- 43) Le pitture murali dello Studio Vitéz, pag.101-111, Nagy Zoltán - a cura di Maya Nagy
- 44) Storia della litografia ungherese, editore (printed) Balassa, 2001. Curriculum vitae e pubblicazioni in lingua ungherese a cura di Zoltán Nagy junior.

Manoscritti

- 45) Gli affreschi dello "Studio Vitéz".
- 46) Scienza e arte nella corte umanistica di Giovanni Vitéz.
- 47) Seghedinum, il castello fortezza di Szeged, monografia commissionata dalla Biblioteca Somogyi della città di Szeged.
- 48) Il trionfo di Mattia Corvino al Campo dei Fiori di Roma: problemi storico-umanistici dell'affresco perito, attribuito ad Andrea Mantegna e conservato in una copia d'acquarello nella Biblioteca Apostolica Vaticana.

Conferenze

- 49) I risultati degli scavi archeologici di Esztergom, Radio ungherese, 1936.
- 50) Gli scavi del Palazzo reale degli Arpadiani a Esztergom, Roma, Accademia d'Ungheria, 1938.
- 51) Spiriti e forma del Rinascimento ungherese, Milano 1942.
- 52) L'attività artistica di István Vedres, il geometra di Szeged (1765-1830), Budapest, Associazione degli archeologi e storici dell'arte, 1957.

- 53) Il progetto sconosciuto del ponte di Szeged di Vilmos Fest, ingegnere della Camera (1844), Budapest, Associazione degli archeologi e storici dell'arte, 1957.
- 54) Poesia e musica medioevale ad Esztergom, Esztergom, Il mensile dei musei, 1963.
- 55) L'Umanesimo ed il Rinascimento a Esztergom, Roma, Accademia d'Ungheria, 1964.
- 56) L'arte italiana del medioevo in Ungheria, Bologna, Accademia delle Belle Arti, 1964.
- 57) L'iconografia del piedistallo del Calvario di Mattia Corvino. La problematica del suo autore, Budapest, Istituto di Archeologia ed Storia dell'Arte Magiara, 1965.
- 58) Il trionfo del Sole nel Calvario di Mattia Corvino, Università degli Studi di Bologna, Istituto di Storia dell'arte, 1965 e Firenze, Sovrintendenza alle Gallerie di Firenze.
- 59) Le nozze di Mattia Corvino e di Beatrice d'Aragona, introduzione, Roma, Accademia d'Ungheria e Napoli, Museo di Capodimonte, 1967, in occasione dei festeggiamenti "Laus Pannoniae".
- 60) Gli affreschi dello "Studio Vitéz" a Esztergom, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 1973.
- 61) Le arti e le scienze nella corte umanistica di Giovanni Vitéz, Esztergom, Convegno Internazionale sui rapporti italo-ungheresi all'epoca del Rinascimento, 1972.
- 62) Die künstlerische und wissenschaftliche Tätigkeit des Humanistenkreises in Gran, Wien, Kunsthistorisches Institut der Universität Wien und Ost-und Südost-Europa-Institut, 1974.
- 63) Il fenomeno umano nel "De homine libri duo" di Galeotto Marzio, Narni, Convegno internazionale "Galeotto Marzio e l'Umanesimo italiano ed europeo", 1975.
- 64) L'Umanesimo ed il Proto-Rinascimento in Ungheria. - Umanesimo e Rinascimento alla corte di Mattia Corvino, Macerata, Università degli Studi di Macerata, Istituto di Storia dell'Arte, 1979.
- 65) Il trionfo della Luna nel Calvario di Mattia Corvino, Sassoferrato, Convegno Internazionale di Studi Umanistici Piceni, 1985.
- 66) Il piedistallo del Calvario di Mattia Corvino, Firenze, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Magistero, 1985.
- 67) Il Trionfo di Giove - Trionfo del Re Mattia il Giusto, Firenze, Germanisches Kunsthistorisches Institut in Florenz, 1986.

- 68) Caratteri iconografici ed artistici degli affreschi della Sfera Celeste, nella Cappella del Rosario del Duomo di Montagnana, L'intervento di Galeotto Marzio. – Rapporti tra gli affreschi dello Studio Vitéz di Strigonia e quelli di Montagnana, Montagnana, 1985.
- 69) Un Trionfo di Mattia Corvino al Campo dei Fiori di Roma. L'affresco scomparso, attribuito ad Andrea Mantegna, conservato in una copia d'acquerello nella Biblioteca Apostolica vaticana, Sassoferrato, VI Convegno di Studi Umanistici Piceni.
- 70) Il ruolo enigmatico della sfinge nel pensiero e nell'arte del Rinascimento, Sassoferrato, Istituto Internazionale Studi Umanistici Piceni, (Atti), 1994.
- 71) S. Giacomo della Marca in Ungheria, Monteprandone, Convegno su S. Giacomo della Marca (Atti), 1994.

Nagy Zoltán

tudományos munkáinak jegyzéke

Könyvek – Tanulmányok

- 1) A magyar litográfia története, doktori dissertatio, Budapest, 1934., 136 l., 8 t.
- 2) Az Árpádok esztergomi palotája és kápolnája, in *Élet*, 1934.
- 3) Az újabb ásatások eredményei, in *Napkelet*, 1935.
- 4) Le palais des Árpadiens á Esztergom, in *Nouvelle Revue de Hongrie*, Budapest, 1935. Juin.
- 5) Les Fouilles D'Esztergom, *Nouvelle Revue de Hongrie*, Budapest, 1935., 4 Fol, képekkel
- 6) Die Königsburg der Árpáden, in *Austria-Hungaria*, Wien, 1936.
- 7) Gli Scavi del Palazzo Reale Arpadiano di Esztergom, in *Annuario Della R. Accademia d'Ungheria di Roma*, Roma, 1938., Separatum
- 8) Új magyar művészet, Atheneum, Budapest, 1940., 144 Fol, 116 kép
- 9) Dalmácia magyar emlékei, in *Fórum*, Budapest, 1941.
- 10) Adalékok a kolozsvári Farkas utcai templom építőinek problémáihoz, in *Építészet*, 1944. klay, 1944.
- 11) A marosvásárhelyi vártemplom in *Magyar Építőművészet*, Budapest, 1944., klay. 1944.
- 12) A ferencesek Szeged-alsóvárosi temploma, in *Magyar Építőművészet*, Budapest, 1944., klay. 1944.
- 13) János Barát és Kőfaragó György, Mátyás király és Báthori István erdélyi vajda építései, Frater Johannes és Georgius Lapidia de Kolozsvár, in *Szépművészet*, Budapest, 1944. I. június 179.-192., 210. képekkel; II. július, 217.-229., 246. képekkel
- 14) A szegedi "Kőbárány", Agnus Dei, *Tiszatáj*, Szeged, 1947., 12 l., 2t., klay. *Tiszatáj* Füzetei, 3.
- 15) A szegedi Demeter torony, Fejezet a szegedi paláni templom építészettörténetéhez, in *Puszták Népe*, Hódmezővásárhely, 1948.

- 16) Vedres István geometra (1765-1830) művészi munkássága, Bp., Műszaki Egyetem Könyvtára és Tankönyvkiadó, 1956.
- 17) Szeged, Várostartörténeti monográfia, Bp., Műszaki Könyvkiadó, Társzerző: Papp Imre. Nagy Zoltán munkája az 1879. évi árvízig terjedő város- és művészettörténet, s a műemlékek leírása, - 288 l, 191 kép.
- 18) Költészet és zene a középkori Esztergomban, Esztergom, 1963., *Múzeumi Hónap*, 16 l,
- 19) L'arte italiana del Medioevo in Ungheria, in *Ungheria d'Oggi*, Roma, 1964, no. 5, settembre-ottobre, pp. 36-49, tavv. 4.
- 20) Olaszországi muzeológiai tapasztalatok, in *Múzeumi Közlemények*, Bp. 1964., 3. sz., 26-40.
- 21) A Nap Diadala a Mátyás Kálvária talapzatán, in *Filológiai Közöny*, Bp., 1968., 430-460, IVI., Separatum, Bp. 1969.
- 22) Az Esztergomi Vármúzeum kialakításának programja, in *Múzeumi Közlemények*, Bp., 1970. 3. sz., 72-133. 11. 5 tábla
- 23) Vitéz János "Szép palotája" írott források tükrében, kézirat, 1972. Közölve in *Komárom Megyei Múzeumok Közleményei* II., Tata 1968., 93-117. XXXVII-XLII.
- 24) Esztergom, Esztergom város fennállásának 1000 éves évfordulójára készült művelődés- és művészettörténeti tanulmány, Panoráma Képeskönyvek, Bp., Panoráma, 1973., 1-32 11.; 1-102 tábla, 129-152 német, angol, francia és orosz kivonatok, képjegyzékek
- 25) Vitéz János művészeti alkotásai Janus Pannonius műveiben, Kézirat, 1972. közölve in *Memoria Saeculorum Hungariae-Janus Pannonius Tanulmányok*, szerk.: Kardos Tibor és V. Kovács Sándor, Akadémiai Kiadó, Bp., 1975., Separatum, Bp., 1975., pp. 265-290.
- 26) Ricerche cosmologiche nella corte umanistica di Giovanni Vitéz, kézirat 1972-1973, közölve in *Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del rinascimento*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1975., pp. 65-93, 8 tavole
- 27) Il fenomeno umano nel "De homine libri duo" e nella "Refutatio" a G. Merula di Galeotto Marzio, manoscritto e conferenza a Narni 1975., pubblicata in *Galeotto Marzio e l'Umanesimo italiano ed europeo*, Centro Studi Storici, Narni, 1983.
- 28) Asztronómia a Mátyás-korabeli Magyarországon-Regiomontanus magyarországi működése, in *Világosság*, Bp., 1976. december, 775-781.

- 29) A Vitéz-stúdió falképei, in *Művészet*, 1979., május 20.-26., figgs, 1-17.
- 30) A szegedi várbeli templom kőfaragvány-maradványai (XI.-XII. Századi esztergomi összefüggései), a szegedi "kőbárány", a szeged-csorvai tömjénező, (XII.-XII. sz. fordulója). A vár külső képe, in *Szeged Története I.* Szerkesztő: Kristóf Gyula, Szeged, 1983., 288.-295. 311.-313., 363.-367., figgs. 17.-22., 25.-27., 33.-37.
- 31) A szeged-csorvai tömjénező, in *Művészet*, 1983. április, 10.-13., 11., 1.-9. képek
- 32) A szegedi vár és a város újjáépítése a török hódoltság után: Az egyházi épületek felújítása; Vedres István szerepe a városkép kialakításában; A későbarokk és a klasszicizmus kora az építészetben. A díszítőművészet és a festészet, in *Szeged története*, szerk.: Farkas József, Szeged, 1985. 68.-82., 599.-610., 661.-664., 669.-695., 11., 1.-10., 25.-36., 42.-45., 49.-60., képek
- 33) Il trionfo della Luna del Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino, in *Studi Umanistici Piconi V., Res Publica Letterarum - Studies in Classical Tradition VIII.* The University of Cansas, pp. 191.-218. tavv. I.-X.
- 34) Franz von Querlonde jelentése a szegedi vár 1768. évi állapotáról és erősítési terveiről, in *Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1986-I.* Különleges mat, Szeged, 1986., 139.-167., Auszug: Bericht von Franz von Querlonde über den Zustand der Szegedder Burg im Jahre 1768 und über di Befestigungs vorwürfederselben.
- 35) Il Trionfo di Giove-trionfo del Re Mattia il Giusto, nel Piedistallo del Calvario di M.C.- di Antonio del Pollaiuolo, Sassoferato-Istituto Internazionale di Studi Pioeni, S.a., é. n. 1987.
- 36) Antonio del Pollaiuolo: Il Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino, in *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus XXXIII, fasciculi 1-2., Akadémiai Kiadó, Bp., 1987.-1988.
- 37) Szeged városépítéstörténete, 1849-1919, in *Szeged Története 3.*, Szerk.: Dr. Gaál Endre, sajtó alatt.

Kéziratok és befejezendő munkák:

- 38) Gli affreschi dello "Studio Vitéz", kézirat.
- 39) Tudomány és művészet Vitéz János humanista udvarában.

- 40) Seghedinum - Az egykori szegedi vár, kézirat-befejezés alatt, Szeged Városa megbízásából, a Somogyi Könyvtárral kötött szerződése szerint, kb 15 ív terjedelemben
- 41) Il trionfo dei Matteo Corvino al Campo dei Fiori di Roma, problemi storici, umanistici dell'affresco perito, max attribuito ad Andrea Mantegna, conservato in una copia d'acquarello conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana

Előadások

- 42) Az esztergomi várásatások eredményei, Bp., Magyar Rádió, 1936.
- 43) Gli scavi del Palazzo Reale degli Arpadiani a Esztergom, Roma, Accademia d'Ungheria di Roma, 1938.
- 44) Spiriti e forme del Rinascimento ungherese, Milano, 1942, Castello Sforzesco
- 45) Vedres István szegedi geometra (1765-1830) művészeti tevékenysége, Bp., Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat, 1957.
- 46) Fest Vilmos kamarai mérnök ismeretlen szegedi lánchídterve, 1844. Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat, 1957.
- 47) Költészet és zene a középkori Esztergomban, Esztergom, 1963., Múzeum Hónap.
- 48) L'umanesimo ed il rinascimento a Esztergom, Roma, Accademia d'Ungheria di Roma, 1964.
- 49) A Mátyás Kálvária talapzatának ikonográfiája és mesterkérdése, Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat, Bp., 1965.
- 50) Il Trionfo del Sole nel Calvario di Mattia Corvino, Università degli Studi di Bologna, Istituto di storia dell'arte. 1965, és Firenze, Soprintendenza alle Gallerie di Firenze
- 51) Le nozze di Mattia Corvino e di Beatrice d'Aragona, Bevezető a Római Magyar Akadémia és a nápolyi Museo di Capodimonte által megrendezett "Laus Pannoniae" ünnepi esten. Nápoly, 1957.
- 52) Gli affreschi dello "Studio Vitéz" a Esztergom, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Firenze, 1973.
- 53) Le arti e le scienze nella corte umanistica di Giovanni Vitéz, nel senso del Convegno internazionale „Rapporti italo-ungheresi all'epoca del Rinascimento”, Esztergom, 1972.

- 54) Die künstlerische und wissenschaftliche Tätigkeit des Humanistenkreises in Gran, Wien, Kunsthistorisches Institut der Universität Wien und Ost- und Südost-Europa-Institut, 1974.
- 55) Il fenomeno umano nel "De homine Libri duo" di Galeotto Marzio, convegno internazionale "Galeotto Marzio e l'umanesimo italiano ed europeo", Narni, 1975.
- 56) L'Umanesimo ed il Proto-Rinascimento in Ungheria, Umanesimo e Rinascimento alla corte di Mattia Corvino, Università degli Studi di Macerata, Istituto di Storia dell'Arte, 1979.
- 57) Il Trionfo della Luna nel Calvario di Mattia Corvino, Sassoferrato, Convegno Internazionale di Studi Umanistici Piconi, Sassoferrato, 1985.
- 58) Il Piedistallo del Calvario di Mattia Corvino, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Magistero, Firenze, 1985.
- 59) Il Trionfo di Giove-Trionfo del Re Mattia il Giusto, Germanisches Kunsthistorisches Institut in Florenz, Firenze, 1986.
- 60) Caratteri iconografici ed artistici degli affreschi di Sfera celeste nella Cappella del Rosaio del Duomo di Montagnana, l'intervento di Galeotto Marzio. Rapporti tra gli affreschi dello Studio Vitéz di Strigonia e fra quelli di Montagnana, Montagnana, 1986.
- 61) Un Trionfo di Mattia Corvino al Campo dei Fiori di Roma, l'affresco apparito, attribuito ad Andrea Mantegna, conservato in una copia d'acquarello, nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Sassoferrato, VI. Convegno di Studi Umanistici Piconi, Un riferimento preliminare.

