

# Leonardo vagy Boltraffio?<sup>1</sup>

E kérdést sokan tették fel már korábban a Szépművészeti Múzeum *Mária gyermekével* című festménye kapcsán, a szerzőség kérdése szinte egyidős a kép ismertté válásával, megnyugtató válasz azonban mindeddig még nem fogalmazódott meg vele kapcsolatban.<sup>2</sup> A következő érveléssel szeretnénk közelebb jutni a végleges meghatározáshoz.

A múlt század egyik legjelentősebb művészettörténese, Edgar Wind (1900–1971) irányította rá a figyelmet a régebbi korokból származó festmények alkotóinak beazonosításában úttörő szerepet játszó Giovanni Morellire (1816–1891), akinek az érvelése alapján a Drezdai Képtár negyvenhat festményének változtatták meg korábbi attribúcióját.<sup>3</sup> Morellinek az *Alapelvek és módszer* című írását Bernard Berenson (1865–1959), a múlt század első felének legnagyobb, az itáliai reneszánszszal foglalkozó szakértője egyszerűen a „műértés alapjainak” nevezte.<sup>4</sup> „Morelli módszere a kép elemekre bontásának aprólékos technikáján alapszik”,<sup>5</sup> [...] „a műértő megtanulja, hogyan lehet apró jellegzetességek világos felismerése révén a festmény alkotóját azonosítani.”<sup>6</sup> „Hogy azonosítani tudjunk a mester nevét, hogy a másolatot meg lehessen különböztetni az eredetitől, az apró részleteket kell görcső alá vennünk, azokat a lényegtelen, másodlagos jegyeket, amelyek esetlegességükönél fogva sem az utánzó, sem a restaurátor vagy a hamisító figyelmét nem vonják magukra: ilyen lehet a körmök alakja vagy a fülkagyló íve. Ezek mellékes részletek, ezért maga a művész – és persze az utánzója sem fordít rájuk különösebb gondot.”<sup>7</sup> „Amikor egy ifjú portréját nézzük, melyet Leonardónak tulajdonítanak,

önkéntelenül is a mosoly ábrázolására figyelünk, mert ezt a Leonardo-alakok egyik jellegzetességeként tartják számon. Ne feledjük azonban, hogy számtalan utánzó és másoló figyelt fel már erre a mosolyra, úgyhogy képeikről ritkán hiányzik ez az arckifejezés.”<sup>8</sup>

Berenson 1932-ben és 1936-ban is járt a Szépművészeti Múzeumban. Pigler Andor (1899–1992) képleírásában minden bizonnyal figyelembe vette Berensonnak a képpel kapcsolatos véleményét. „Az Esterházy-gyűjteményből, ahol, mint Leonardo da Vinci műve szerepelt [...] Leonardo da Vinci (1452–1519) közreműködésével, a XV. század utolsó éveiben készült. A gyermek kézmozdulata arra vall, hogy az edényben eredetileg talán virág volt, mint pl. Boltraffió stílusában nagyon rokon Madonna-képén a milánói Poldi Pezzoli-múzeumban. Két hasonló, de tükörképileg fordított beállítású gyermekalak Leonardo két vázlatrajzán Windsorban. Képünkkel ezen kívül három rajzot hoztak kapcsolatba, azonban egyik sem tekinthető idetartozó előtanulmánynak: a Chatsworthban lévő lap, *Mária a gyermek fejével*, csak másolat egy elvesztett, hasonló kompozíció után, melyen az alakok tükörképileg megfordítva voltak elrendezve; a párizsi Louvre-nak a Bonnat-gyűjteményből származó lapja, *Tanulmány ruhátlan gyermekalakhoz*, és az oxfordi Christ Churchben lévő *Női fej* tanulmány Boltraffio művei ugyan, de nem a budapesti képhez készültek.”<sup>9</sup>

A festmény valamilyen szintű Leonardóhoz való köthetősége a II. világháború után is tovább élt, szinte napjainkig.<sup>10</sup> „*Mária gyermekével* (*Madonna a Gyermekkel* és

<sup>1</sup> A kérdést kellő alaposággal utólag hat évtizeddel ezelőtt Révnyé Földes Ilona tette fel. Érvrendszerére többször visszatérünk, ám nem minden tételét fogadjuk el. RÉVNYÉ FÖLDES Ilona: *A Szépművészeti Múzeumban levő, Boltraffió tulajdonított Mária a gyermekkel c. kép problémája = Művészet*, 1963, 6. sz., 5–8.

<sup>2</sup> „A kép 1812 és 1815 között került az Esterházy-gyűjteménybe, mert először az 1815-ben összeállított katalógusban szerepel, az ezt megelőző, 1812-ben készült katalógus még nem tünteti fel a képtár darabjai közt... A *Mária a gyermekkel* című kép 1871-ben került az Országos Képtár tulajdonába. Az Országos Képtár 1879-ben kiadott katalógusában a kép mellett még mindig Leonardo da Vinci neve áll, azonban már zárójelbe helyezett kérdőjel követi. Pulszky Károly 1878-ban megjelent cikkében először említi meg a képpel kapcsolatban Boltraffio nevét, a milánói Poldi Pezzoli Képtárban lévő Madonna-képpel való összevetés alapján.” Uo., 7–8. „Giovanni Antonio Boltraffio (1476–1516), aki a Madonnáin tükrözi vissza a legélénkebben Leonardo hatását, amint ezt a budapesti országos képtár gyönyörű festménye is bizonyítja, mely a legújabb időkig itt magának a nagy mesternek a neve alatt szerepelt.” DIVALD Kornél: *Művészettörténeti*

*korrajzok. Bevezetésül a képzőművészetek egyetemes történetébe I–II.* Bp., Szent István Társulat, 1901, II., 82.

<sup>3</sup> WIND, Edgar: *Művészet és anarchia.* Ford. TURAI Hedvig, Bp., Corvina, 1990, 38.

<sup>4</sup> Uo., 37.

<sup>5</sup> Uo., 35.

<sup>6</sup> Uo., 34.

<sup>7</sup> Uo., 38.

<sup>8</sup> Uo., 38. A Szépművészeti Múzeum Boltraffio-festményéről hiányzik ez a mosoly. „Boltraffio szerzőségét minden részletesebb vizsgálódás nélkül átvette Morelli, majd Venturi megerősítette Morelli álláspontját Bode ellenében, aki a képet Boltraffióval szemben egy eddig még ismeretlen Leonardo-tanítványnak tulajdonította.” RÉVNYÉ: *i. m.* (1963), 8.

<sup>9</sup> *Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Régi Képtár katalógusa I–II.* Szerk. PIGLER Andor, Bp., Franklin, 1937, I., 41.

<sup>10</sup> A festménynek ezt a leonardói státuszát reprezentálja Hány Gyula akvarellje az egykori Országos Képtár kiállítás enteriőrjéről. Lásd: *Szépművészeti Múzeum.* Szerk. GARAS Klára, Bp., Corvina, 1985, 7.



cserépedénnyel) a budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteményében van. Suida szerint Leonardo saját kezű műve, melyet Boltraffio fejezett be; hagyományosan azonban utóbbinak tulajdonítja a szakirodalom.<sup>11</sup> „Sokáig Leonardo művének tartották a képet a finom fény- és színkezelés, a dekoratív és biztos formák miatt. Sokoldalú vizsgálatok alapján ma általában Boltraffio művei közé sorolják, aki ezen a képen mutatja be leginkább, mennyire híven követi nagy mesterét. A Madonna fejtartása, a fény-árnyék alkotta arcvonások, a lágyan leomló vékony hajfürtök, a mélyen kivágott kék ruha, a ráboruló bordó bélésű, arany-sárga köpeny gazdag redőzete és a gyengéd anyai szeretetet kifejező kézmozdulat, mind leonardói örökség. A gyermek kedves és eleven kézmozdulata, amely a váza felé nyúl – ahová a művész feltehetően virágot is tervezett –, ugyancsak Leonardo gyermekalakjaira emlékeztet.”<sup>12</sup> „A lodi dómból származó nagyméretű oltárkép kvalitásban messze elmarad a *Mária gyermekével* című kép mögött. Ez a feltűnő színvonalbeli különbség azoknak a tekintélyes kutatóknak a véleményét támasztja alá, akik szerint az utóbbi mű kompozíciója és jelentős részben kivitelezése is Leonardónak tulajdonítható. A mesterien térbe helyezett, ellentétes mozgású két alakot gúlakompozíció zárja egységbe. A gazdagon redőzött, selymes fényű ruhaujj, a gyermek Jézus érzékenyen mintázott arca, göndör fürtös haja és a díszes cserépedény különösen szép, Leonardo ecsetjéhez méltó részletek.”<sup>13</sup> „A múzeum három leghíresebb Madonna-képe (Boltraffio, Raffaello, Correggio) közül időrendben Boltraffióé az első, a XV. század utolsó éveiben készült. A pontos rajz, a füstszerű árnyalással – sfumatóval – mintázott formák, a természet utáni stúdiomokra valló részletek és a remek gúlakompozíció alapján néhány kutató a kivitelezésben Leonardo közreműködését feltételezi. Annyi bizonyos, hogy a milánói mesternek csak kevés műve éri el ugyanezt a színvonalat; a szintén a Régi Képtárban őrzött, Lodiból származó oltárképe például jelentéktelenebb.”<sup>14</sup>

Az utóbbi két idézet Tátrai Vilmostól, a Szépművészeti Múzeum művészettörténésztől származik, a benne megfogalmazottak viszont kísértetiesen összecsengenek Révnyé Földes Ilona kritikus megállapításaival, amelyben ő is összeveti a Szépművészeti Múzeum két, Boltraffiónak tulajdonított festményét. Révnyé Földes Ilona tanulmányá-



nak egyik konklúziójával, hogy a *Madonna a gyermekkel* nem Boltraffio műve, Tátrai Vilmossal ellentétben mi is egyetértünk.

Szinte minden életműnek van egy határozott, szabályos pályája, pályagörbéje, amely, mint egy égitest röppályája, szinte matematikailag kiszámítható és modellezhető. Mindezt a legegyszerűbben a Nap járásához tudjuk hasonlítani. Napfelkelte, delelés vagy zenitpont, végül napnyugta. Az egyes művek rajzolják ki ezt a pontos ívet, az egymást követő alkotások egy-egy periódusban, mindegyikben szinte testvérei, ikertestvérei egymásnak, annyira hasonlítanak egymásra.

Leonardo da Vinci  
tulajdonított  
*Madonna Litta*,  
1490-es évek,  
Ermitázs  
Múzeum,  
Szentpétervár  
© Wikimedia  
Commons

Ilyen kitüntetett státusszal csak az Ermitázs *Benois Madonnája* és a Louvre *Mona Lisája* rendelkezik.

<sup>11</sup> Leonardo da Vinci festői életműve. Szerk. CHIESA, Angela Ottino Della, ford. HAVAS Lujza, Bp., Corvina, 1988, 115.

<sup>12</sup> PROKOPP Mária: *Verrocchio, Boltraffio, Correggio*. Bp., Képzőművészeti Alap, 1968, 18. A képet Kenneth Clark is Boltraffio alkotásának vélte: „...neki tulajdonítunk két gyönyörű *Madonna a Gyermekkel* kompozíciót; az egyik 1490 táján készült, és Budapesten van, a másik pedig a milánói Poldi Pezzoli Múzeumban látható.” CLARK, Kenneth:

Leonardo da Vinci. Ford. MOLNÁR Magda, Bp., Corvina, 1982, 49. „A nagyteknélyű Venturi véleményéhez csatlakozott Seidlitz, Pauli, Kenneth Clark, Suida is, bár az utóbbi későbbi munkájában Leonardo da Vinci munkájának tulajdonítja, anélkül azonban, hogy ezt a feltevést is kellőképpen alátámasztaná.” RÉVNYÉ: *i. m.* (1963), 8.

<sup>13</sup> Szépművészeti Múzeum *i. m.* (1985), 36.

<sup>14</sup> A budapesti Szépművészeti Múzeum. Szerk. BODNÁR Szilvia, Bp., Corvina, 1995, 52.

Boltraffio esetében nem tudunk ilyen szabályos ívet kirajzolni a neki tulajdonított művekből. Vannak kiemelkedések, mint a budapesti *Mária gyermekével* vagy az Ermitázs *Madonna Littája*, a Louvre *La belle feronnière* című portréja vagy a milánói Poldi Pezzoli Múzeum *Madonna a gyermekkel és virágvázával* festménye, és van a többi, hozzá köthető festmény, amelyeknek kvalitása meg sem közelíti az előbbieket, kompozíciós, rajzi hibákkal terhesek. A négy kiemelkedő műből hármát (a milánóit kivéve) sokan ma is Leonardóhoz kötnek, így a milánóit joggal nevezhette Boltraffio „fő művének” Angela Ottino Della Chiesa.<sup>15</sup>

Ugyanez áll Boltraffio rajzi hagyatékára is, ahol a kiemelkedő rajzok (*Mária a gyermek fejével*, 1492–1494, Devonshire, Chatsworth House; *Egy női fej balra néző profilban*, 1490–1500, Metropolitan Múzeum; *Göndör hajú lány*, 1485–1490, Oxford, Christ Church College) kivétel nélkül „Leonardo-gyanúsak”, ahol az arcok finom tónusozása a negyvenöt fokos dőlésszögű vonalsráfozással egyértelmű leonardói sajátosság,<sup>16</sup> az éterikus szépségű arckifejezésekről nem is beszélve. Ezek a tanulmányrajzokon olyan megjelenítői biztonsággal találkozunk, amely a legtöbb, Boltraffionak tulajdonított festményen nem lelhető fel.

A fő kérdés tehát az, hogy például a *Madonna Littát*, a *La belle feronnière*-t vagy a *Sziklás Madonna* londoni változatát<sup>17</sup> miért tulajdonítják el Leonardótól, ugyanis Leonardo esetében épp a pályáiv zenitjére helyezhetők el e művek, amelyek az első milánói korszakával esnek egybe. A két *Sziklás Madonna* és az *Utolsó vacsora* Leonardo abszolút fő művei közé tartoznak. Leonardo az *Utolsó vacsora* befejeztével vált azzá a művésszé, akinek a világ ma is tartja, méltó világhírét ez a mű alapozta meg. Egyébként épp ebben (és csak ebben) a korszakában használ egyes festményein (*Hölgy hermelinnel*, 1483–1490; *Zenész képmása*, 1490; *Hölgy gyöngyös hajhálóval*, 1490; *Salvator Mundi* 1499<sup>18</sup>) sötét hátteret, úgy is fogalmazhatunk,

hogy ez az évtized, 1490-től 1500-ig, Leonardo sötét hátteres korszaka.<sup>19</sup> Milyen érdekes, a budapesti *Madonna gyermekével* festményt eddig minden kutató erre az időpontra keltezte!

A festmény mindeddig legalaposabb elemzését Révnyé Földes Ilona végezte el, aki tanulmányában, habár nem mondja ki, Morelli módszerével dolgozott, vagyis „hogyan lehet apró jellegzetességek világos felismerése révén a festmény alkotóját azonosítani.”<sup>20</sup>

„A *Mária a gyermekkel* című kép múzeumunk egyik legbecesebb kincse. Az avatlatlan szemlélőt is lenyűgözi és bámulatba ejti tartalmi és formai mondanivalójának gazdagsága, mondanivalójának csaknem maradéktalan művészi megoldottsága. [...] Az anya az ablak párkánya mögött áll és baljával átölelve tartja a párkányon, párnán ülő gyermeket. A gyermek két kezével átnyúl balra, a párkányra helyezett vázában levő virág után. A virág a képről hiányzik, ez arra mutat, hogy a kép befejezetlen. (A festményről készített röntgenfelvétel tanúsága szerint a virág nem átfestés következtében hiányzik a képről, nem volt rajta eredetileg sem.) A művész az anya és gyermek alakját szabályos háromszög alakban kapcsolja egybe. Az anya feje a háromszög csúcsa, baloldalt Mária válla, leomló palástja, jobboldalt a gyermek feje és az anyának a gyermeket átölelő karja a háromszög szárai, míg a térbeliséget legfőképpen a párnán nyugvó gyermek előrenyújtott, mesteri rövidülésben ábrázolt bal lábacsakja okozza. A mértani pontossággal és magas fokú művészi kiszámítottsággal készített kompozíció keresetlenül, az esetlegesség teljes illúziójával hat. A kompozíció: az alakok összekapcsolása, a tartalmi kifejezés és a formai elrendezés Leonardo da Vinci művészi munkájának egyik központi problémája volt. [...] A szigorú szerkesztésen belül a kép telítve van külső (fizikai) és belső (érzelmi) mozgástartalommal. A gyermek és az anya enyhén ellentétes irányú mozdulata, aminek következtében a két test nem hangsúlyozott módon derékszögben érintkezik egymással, fokozza a tér-

<sup>15</sup> Uo., 115.

<sup>16</sup> Leonardo balkezessége folytán ez a vonalsráfozás általában balról jobbra dől, mint a torinói könyvtárban lévő *Női fej* rajzán vagy a *Madonna Littához* készült Louvre-béli tanulmányrajzán, de például a Windsorban vagy az Uffiziben lévő *Női fej*-rajzokon balról jobbra emelkednek ezek a vonalak, mint általában a Boltraffionak tulajdonított arctanulmányokon. A sráfozás dőlésszögének ellentétes iránya az alkar és a csukló szögének változásából adódik, ki-, illetve befordítva a csuklót, ellentétes irányú vonalakat lehet húzni. Ez a sráfozás a tónusozásban, a térillúzió keltésében leonardói szabadalom, rendkívüli térlátásának, térérzékelésének következménye.

<sup>17</sup> Ezek ugyanis (és a budapesti *Mária gyermekével* című festményt is ide kell sorolni) olyan kvalitással megfestett művek, amelyeket Leonardón kívül más nem tudott ilyen szinten kivitelezni, sem segédei a műhelyben, sem mások azon kívül. Egyszerűen abban a korban nem volt még egy ilyen festőgénusz, mint Leonardo.

<sup>18</sup> A *Salvator Mundi* és a budapesti *Madonna* arcformája nagyon hasonló, akár az ajkak megmunkálása, kifejezése is.

<sup>19</sup> Az arc kiemelése az arcnál sötétebb háttérrel Leonardo számára szinte mindig fontos volt, ezt látjuk már a *Jézus megkeresztelése* angyalánál, az *Angyali üdvözlétnél*, a *Ginevra de' Benci* portréjánál, a *Szegfűs Madonnánál* a *Benois Madonnánál*, a *Szent Jeromosnál*, a két *Sziklás Madonnánál*, a *Madonna Littánál* és a már korábban megemlített műveinél. Vagy keresett egy, az arcnál sötétebb természeti motívumot (falomb, sziklatömb, ablaknyílásokkal tagolt szobabelső – ügyelve, hogy az arc sötét hátteret kapjon), vagy mint az első milánói korszakában, az arc általános sötét hátteret kap. Az *Utolsó vacsoránál* kísérletezett először ennek a reciprokával, vagyis a természeti háttér világosával kiemelni az arcot (Jézus arca az *Utolsó vacsorán*). A *Mona Lisánál*, a *Szent Anna harmadmagával* című képen és az *Orsós Madonnánál* már ezzel a megoldással élt. A *Keresztelő Szent Jánoson* és a *Bacchuson* visszatért a korábbi megoldásokhoz.

<sup>20</sup> WIND: i. m. (1990), 38.

beliséget, a harmadik dimenzió érzetét. A gyermeknek az anya teste előtt átnyújtott két kis karja adja meg a kompozíció horizontális vonalait. Az anya gyöngéd és óvatos mozdulata, amellyel a gyermeket tartja, lehaláltítja és mintegy keretbe foglalja a gyermek heves mozdulatának crescendoját. [...] A gyermek mozdulatát gyöngéden kísérő anyai tekintet a két alakot belsőleg, az érzelmi összetartozás vonalán kapcsolja össze. A részletek, az anya fejének finom fordulata, az arc és a leomló haj derékszöge, a gyermek felhúzott kis bal lába, a felöltözött finom, tartózkodó és gyengéd női alak és a mohó mozdulatú, meztelen gyermektest kontrasztja mind a belső és külső mozgástartalom egy-egy tényezője. [...] A kép a kétalakos Madonna-képek egyik legszebb, legsikerültebb alkotása, méltó és rangos elődje a raffaeli Madonna-képeknek... Madonna-képünk legszebben modellált részei közé tartozik a fedetlenül maradt váll rejtett gödröcskéinek, lágyan hullámos felületeinek a mintázása, ami mintha a *Szent Anna*-kompozíció előrehajló Mária-alakjának hasonló részleteivel tartana rokonságot. [...] Madonna-képünkön az anya kezei megközelítik Leonardo legszebb, legkiforrottabb kézábrázolásait. Különös figyelmet érdemel az előtérben levő jobb kéz, amely szembetűnő rokonságot mutat *Mona Lisa* jobb kezével, és a *Mona Lisával* való kapcsolat talán még feltűnőbb a csuklóra feszülő ruhaujj modellálásában. A gyermeket átölelő bal kéz a *Szikkasztás Madonna* gyermeket tartó jobb kezétől kapta az inspirációt, noha a csukló itt kevésbé sikerült. [...] A virág után nyúló kisgyermek fedi Leonardónak a gyermekábrázolással kapcsolatban a *Trattatóban* kifejtett elvét, mely szerint a kicsinyeket hirtelen, kicsavart mozgással kell ábrázolni, mikor ülnek. A gyermek párnás teste, gyűrűs szőke haja, különösképpen pedig előrenyújtott bal és felhúzott, térdben meghajtott jobb lába nagy kvalitású cinquecentista alkotás. [...] Igen szép (a Madonna ruházatán) a húzott mellrész, amely – anélkül, hogy elérné annak gazdagságát – rokonságot mutat *Mona Lisa* ruhájának húzott mellrészével. Igen szép a selymes anyagú köntös – a selymes anyag merevsége következetesen kissé töredezett – redőzése. A bőven buggyanó vállrészben megint a *Szent Anna*-kompozíció Máriája ruhavállának emléke kísért. Elnagyoltabb – talán befejezetlen – a párkányra terülő palást modellálása. [...] külön említést érdemel a váza szépsége, a cserép anyagszerűségének érvényesülése, a kidolgozás finomsága. [...] A *Mária a gyermekkel* című kép festője kiváló kolorista, aki biztosan használja a színezés adta lehetőségeket a kép tartalmi és formai szépségének kifejezésére, elmélyítésére. A tompa

gyöngyszürke ingváll, a selyemfényű kék ruha, a sárga selyemmel bélelt izzó piros palást, az aranszőke haj, a test bőrének eleven hamvassága, a színek izzása és világitó ereje, és a színek harmóniája mind az olasz cinquecento tetőpontjára vall. A fény-árnyék kezelés, a ruharedőzet, különösképpen pedig a párnás gyermektest önárnyékai a leonardói tanítás teljes megértését bizonyítják.”<sup>21</sup>

Révné Földes Ilona tanulmányában összehasonlító képelemzéseket is végzett: „Leonardo da Vincit hosszú időn keresztül foglalkoztatta az anya és gyermek ábrázolásának kérdése. Egyik korai kétalakos Madonna-képe, a müncheni Alte Pinakothekben lévő festménye, amelyen ugyancsak párkányon elhelyezett párnán ül a gyermek, és ugyancsak virág után nyúl. A kompozíció azonban itt még laza, az alakok egymáshoz való kapcsolata nem elég szerves, hiányzik az anya és a gyermek viszonyának és a két alak jellemzésének az a sokoldalú ábrázolása, amely a mi képünket olyan éretté és teljessé teszi. A gazdag redőzetű drapéria a müncheni képen még inkább csak alkalom a művész virtuozitásának megcsillogtatására, nincs szerves kapcsolata a kompozícióval, a redőzet gazdag hullámzását nem indokolja az alak mozgása. Ez a kép bizonyára korábbi változata a Madonna gyermekkel képtípusnak a mi képünkénél. A Leningrádban lévő *Madonna Benois*-kompozíciója már szervezesebb, mozgástartalma gazdagabb, de még mindig nem éri el a budapesti kép kompozíciójának összefogottságát, magától értetődő logikáját.”<sup>22</sup>

Mindezek után vonja le végkövetkeztetését, amellyel, mint korábban utaltunk rá, csak részben tudunk egyetérteni: „A zseniális kompozíció tehát semmiképpen sem származhat a kis képzeletű, mestere problematikáját meg sem értő, őt külsőségeiben erőtlenül utánzó Boltraffiótól. A kompozíció, amely egyesíti magában a renaissance kompozicionális elv eredményeit, minden bizonnyal magától Leonardo da Vincitől származik. Azt, hogy a Leonardo-követők színvonalát messze meghaladó kompozíció magától a mestertől származik, alig vitatják azok a műtörténészek – magyarok és külföldiek –, akik a festménnyel behatóbban foglalkoztak. [...] Vannak művészettörténészek, akik – kissé habozva ugyan, és fenntartásokkal – a festményt Leonardo saját kezű munkájának tartják. [...] Hogy ki volt a kivitelező kéz, annak megállapítása további kutatást igényel. Ennek eldöntésében fontos szerep hárul a forráskutatásra. [...] Egy azonban bizonyos: a kép közel áll Leonardóhoz. Minden bizonnyal tőle magától származik a kompozíció: a modellálás és a színkezelés az ő irányítására vall, és a kép – könnyen meglehet – helyenként

<sup>21</sup> RÉVNÉ: i. m. (1963), 5–7. Az a tény, hogy olyan festői megoldásokkal találkozunk a képen, amelyek Leonardo későbbi művein (*Mona Lisa*, 1503–1510; *Szent Anna harmadmagával* 1503–1510) térnek vissza, kizárja Boltraffio szerzőségét.

<sup>22</sup> Uo.

magán viseli a keze munkáját is. [...] Annyi azonban az eddigiek alapján is bizonyítottnak vehető, hogy a képnek igen sok köze kell legyen Leonardo da Vinci műhelyéhez, annál kevesebb viszont személy szerint Giovanni Antonio Boltraffióhoz.”<sup>23</sup>

Ezek után már csak egyetlen megválaszolandó kérdésünk maradt: mit értünk a „Leonardo műhely” szópárosításon, ugyanis ebbe az általános vélekedés mellett, miszerint a műhelyben dolgozó segédek munkája értendő alatta, az is beletartozik, hogy maga Leonardo is abban dolgozott. Nyilván Boltraffio személye is hozzátartozott ehhez a műhelyhez, de épp Révnyé Földes Ilona tanulmánya bizonyította, hogy sajnos a Pulszky Károly által megtett első téves lépés mennyire más irányba vitte a későbbi kutatásokat. Ugyanis a milánói Poldi Pezzoli Múzeumban lévő Boltraffio-kép kvalitásban, minőségben nem éri el a Budapesten őrzött *Mária gyermekével* festményt, így később a hold fényéhez hasonlítottuk a napét. A milánói képnek valóban vannak festői, kvalitásbeli értékei az „átlag” Boltraffio-művekhez képest, de a Szépművészeti Múzeum festményéé egyértelműen az elsőbbség a két alkotás közül. A milánói képnél sem zárhatjuk ki azonban a valamilyen szintű leonardói közreműködést (például Mária ajkainak finom modellálása). A londoni Nemzeti Galéria Boltraffio-festményeiről (*Férfi portréja profilban; A Szűz és a gyermek I., II.; Nárcisz*) ugyanakkor ez már nem mondható el.

Leonardo és Boltraffio kapcsolata a Föld körül keringő Hold gravitációs rendszerére emlékeztet, Boltraffio nem képes leválni mesteréről, minta- és sémakövetés az egész munkássága.<sup>24</sup> Ha például összevetjük Boltraffio 1495–1499-es *Női arc* tanulmányát, az Oxfordban lévő *Női arcát* és a Metropolitan Múzeum *Profilban ábrázolt női arcát* Leonardónak az Uffiziben őrzött *Női fejével*, azt látjuk, hogy ugyanaz az arckarakter, ugyanaz a rajzi megjelenítés és ugyanaz a minőség. Ezek tehát nagy valószínűséggel egy kéztől valók, mégpedig Leonardótól. Ugyanígy érdemes összevetni a *Madonna Litta* arcát a budapesti *Mária gyermekével* festmény arcával és általában a hitelesnek elfogadott Leonardo-Madonnák arcával, és ugyanezt a végeredményt kapjuk. Tehát itt csak egy Napról és egy Földről lehet szó. Boltraffio „Hold-élete” az „átlag” Boltraffio-képeken érzékelhető, ez a röppálya csak a Föld körül kering, és a Földdel ellentétben, nincs rajta élet. Sápadt,

halovány fényű, premanierista, mint a milánói Poldi Pezzoli Múzeum Máriajának arca.

Révnyé Földes Ilona tanulmánya, Morelli módszerét alkalmazva, nagyon sok részletmotívumban láttatja a *Mária gyermekével* festmény leonardói gyökereit. Mi most csak három tétellel egészítjük ki ezt az érvelést.

Daniel Arasse mutatja ki Leonardo egyik sajátos, rejtett személyiségjegyet, „figurális szignóját”, „magánkonnotációját” a Madonna-képein szereplő, „Mária csipőjét” körülíró derékkendőben.<sup>25</sup> A budapesti festményen ez az arany derékkendő a kép előterében ráterül az asztalra, elválasztva a gyermek Jézust a vázától. A derékkendő megfestésének minősége egyenértékű a *Szegfűs Madonna*, a *Benois Madonna* és a *Szűz Mária* „hastájékát” átölelő kendőivel.

A budapesti festmény üres virágvázáját általában értetlenség övezi. „A budapesti Madonna-kép bal alsó sarkában az asztalon lévő váza, Mária bő redőzetű köpenye szélével szinte önálló csendéletet képez. Jól mutatja, hogy a mester gondot fordított a kép szempontjából fontos részlet ábrázolására.”<sup>26</sup> Leonardónak a *Codex Atlanticus* őrizi egy 1478-ra datált, mazzocchiót ábrázoló rajzát, amely a váza ellipsziseivel, annak perspektivikusan rövidülő, aprólékosan kiserkesztett, kék mintázatával rokon. Ugyanannak a rajzi (téri) problémának két megoldása. Leonardo 1495 és 1500 között készített hasonló rajzi problémákat felvető illusztrációkat Luca Pacioli *De viribus quantitatis* című művéhez.<sup>27</sup> Az utóbbi dátum ismét csak „kísértetiesen” egybeesik a budapesti festmény mindenki által egyöntetűen meghatározott keletkezési évével.

Legvégül Leonardo – ma úgy mondanánk – „konceptuális” szignója festményeinek befejezetlensége. Ezt a befejezetlenséget sokan sokféleképpen értelmezték, sokszor egyszerűen életrajzi változásokkal függ össze (*Szent Jeromos, Háromkirályok imádása*), sokszor azonban valóban Leonardo cselekvési tempóját meghaladó gondolati ritmusára vezethető vissza. Gondoljunk az őt legjobban kifejező repülés metaforájára, a képzelet, a gondolat szárnyalására.

Ez a befejezetlenségi szignó<sup>28</sup> is fontos az itt újonnan felhozott érvek közt, hogy a kérdőjel végleg múlttá váljon a budapesti *Mária gyermekével* című festmény attribúciójában.

<sup>23</sup> Uo., 7–8. Egyszerűen fogalmazva: amit ma Boltraffio legjobb alkotásainak gondolunk, azok valójában Leonardo életművéből kihalított rajzok és festmények kis csoportját jelentik.

<sup>24</sup> Ugyanez áll Leonardo összes tanítványának munkásságára, a „leonardói műhelyre”.

<sup>25</sup> ARASSE, Daniel: *Leonardo. A világ ritmusa*. Ford. MARSÓ Paula, NEMES Krisztina, Bp., Typotex, 2016, 265., 275.

<sup>26</sup> PROKOPP: i. m. (1968), 19.

<sup>27</sup> ARASSE: i. m. (2016), 127. Elsősorban a *Septuaginta Dvarum Basium Vacuum* (CXI–XL.) lap ábrája hasonló a korszak kiserkesztésének problémájához.

<sup>28</sup> A budapesti festmény esetében a váza díszítőmotívumainak kiserkesztése, téri megjelenítése fontosabb volt számára, mint a vázából elmaradt virág.