

Bodnár Szilvia (1955) művészettörténész, a budapesti Szépművészeti Múzeum Grafikai Gyűjteményének vezetője. Kutatási területe a 16–17. századi művészet.

„Ha elásná, azt hinnék, antik” A Belvederei torzó reneszánsz imitációi

Bodnár Szilvia

Meller Péter emlékének

Vasari Michelangelo-életrajza eleveníti fel az anekdotát, amely szerint Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, megpillantva a művész alvó Cupidót ábrázoló márványszobrát, így fejezte ki elismerését: „Biztos vagyok benne, hogy ha elásná, azt hinnék, antik mű; úgy igazítsd, hogy réginek nézzék, és küldd el Rómába, sokkal többet kaphatsz érte, mint itt.”¹ A történet jól érzékelteti a reneszánsz idősakra jellemző lelkesedést az ókori alkotások iránt, és azt az eufóriát, amelyet a 15–16. században vagy már korábban kiásott ókori emlékek kiváltottak. A kornak az antikvitásról kirajzolódó képéhez döntően hozzájáruló szobrok, gemmák és más tárgyak gyűjtése, másolása, imitálása gyorsan terjedő divattá, gyakorlattá vált. Az imitációk jellegzetes csoportját alkotják a 15. század második felétől elsősorban Velence, Padova és

Mantova műhelyeiben, később Firenzében is készült antikizáló kisbronzok. A változatos szobrocskák sora az ókori előképek kicsinyített, de hű másolatától azok szabad interpretációjáig terjedt. A műfaj legjelesebb képviselője, a Gonzagák szolgálatában Mantovában működött Pier Jacopo Alari Bonacolsi (1460 körül – 1528) éppen ezekről az *all'antica* mintázott szobrairól kapta az Antico művésznevet.²

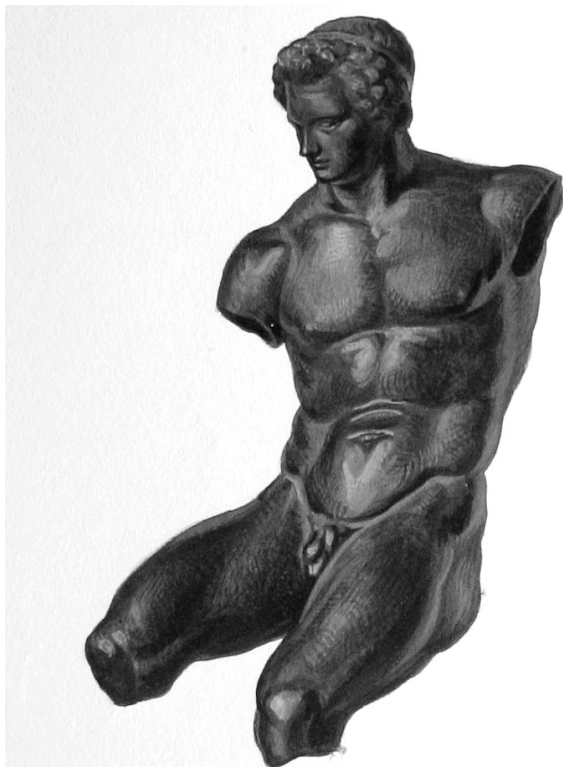
Magyar vonatkozása is van azoknak az alább bemutatott 16. századi kisbronzoknak, amelyek a reneszánsz idején ismert legnagyobb hatású antik emlékek között számon tartott Belvederei torzó nyomán készültek. A márványszobor (1. kép) előkerülési helye és ideje ismeretlen. Egy vázlatkönyv tanúsága szerint 1500 körül a szobrász Andrea Bregno tulajdonában volt, korábban pedig a Colonna családé lehetett; feltehetően az ő birtokukon találták a 15. század első felében folytatott építkezések során.³ A legendás szobor a Cinquecento közepétől a Vatikánban állt, onnan csak rövid időre, a francia forradalom után vitték Párizsba, ahonnan 1816-ban visszakerült a Vatikáni Múzeumba. A torzó reneszánsz mesterekre, közöttük Michelangelóra gyakorolt hatásáról már a 16. századi művészéletrajz-írók, teoretikusok is megemlékeztek.⁴ Arányainak, tartásának, kidolgozott izomzatának híres variációi a vatikáni Sixtus-kápolna mennyezetfreskóján Michelangelo *Ignudi*-ként ismert alakjai, valamint a firenzei Medici kápolna több márványszobra.⁵ A torzóról a közelmúltban Münchenben és a Vatikánban monografikus kiállítást rendeztek.⁶ Az életnagyságnál nagyobb mű számos reneszánsz kori másolata, imitációja között 20-25 centiméteres bronzszobrok is vannak, amelyek többnyire nem követik pontosan az



1. kép. Belvederei torzó, Kr. e. 2. vagy 1. század, márvány (Vatikáni Múzeum)

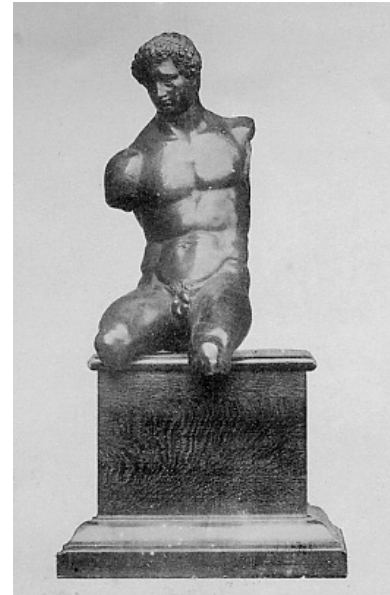
előképet: a torzó lábbal vagy fejvel egészült ki rajtuk, vagy teljes alakká formálták át.⁷ Érthető, hogy az ókori szobor sorsát gazdag szakirodalom tárgyalja. A hatására készült művek felsorolásakor azonban nemcsak az említett kiállítás katalógusából, hanem Bober és Rubinstein alapvető, a reneszánsz szobrászok és az antikvitás kapcsolatát feldolgozó könyvéből, valamint az interneten is elérhető, a reneszánsz idején ismert ókori alkotásokat egybegyűjtő *Census* adatbázisból is kimaradt két 16. századi kisbronz változat, amelyek nyilvánvalóan ugyancsak a Belvederei torzót visszhangozzák.⁸ A két, egymással is szorosan összefüggő szobrocška egyike legalább négy, a másik legalább két egyforma öntvényben is fennmaradt, és a példányok csaknem mindegyikét évszázadokon át antik műnek tartották. Az egyik variáción a torzót csupán fejvel egészítették ki, a másikon végtagokkal is, így teljes ülőszoborrá alakították át.

Az előbbi, a torzóként megmintázott változat egyik példánya a 19. század közepén Eperjesen, majd Pesten a Fejérváry-Pulszky gyűjteményben volt, ma pedig a londoni Victoria and Albert Museumban őrzik (2. kép).⁹ A szoborról készült akvarell szerepel a *Liber Antiquitatis*-ban, a Fejérváry-Pulszky gyűjtemény legszebb darabjait ábrázoló, az 1840-es években készült albumban (3. kép).¹⁰ A kollekció mindegyik katalógusában római kori műként sorolják fel, Fejérváry is mint antikot vásárolta, és ugyanígy szerepelt 1868-ban a gyűjtemény párizsi aukciójának jegyzékében. Ekkor Ráth Györgynek, az Iparművészeti Múzeum későbbi igazgatójának tulajdonába jutott, majd 1891-ben az ő görög, etruszk, római és más bronzaival együtt Londonban került eladásra. Ennek az árverésnek a katalógusában a szobrot szerencsére talpazattal együtt reprodukálták, szemben a *Liber Antiquitatis* ábrázolásával, ahol bázis nél-



3. kép. A 2. képen látható bronz torzóról festett akvarell a *Liber Antiquitatis* 30. tábláján, 1840-es évek

kül látható.¹¹ E fából készült talpazat alapján – amelyen a szobor ma is áll Londonban – állapítható meg, hogy az ismert replikák közül melyik azonosítható a korábban a magyar gyűjteményben őrzött darabbal.¹² Az 1891-es aukciót követően a torzó közvetve vagy közvetlenül George Salting angol gyűjtőhöz került, majd halála után, 1910-ben az ő hagyatékaként jutott a Victoria and Albert Museumba. Nem tudjuk, hogy ekkor még antiknak tartották-e, ma viszont a 16. század első feléből, valószínűleg Padovából származó, ókori mintát követő szoborként tart-

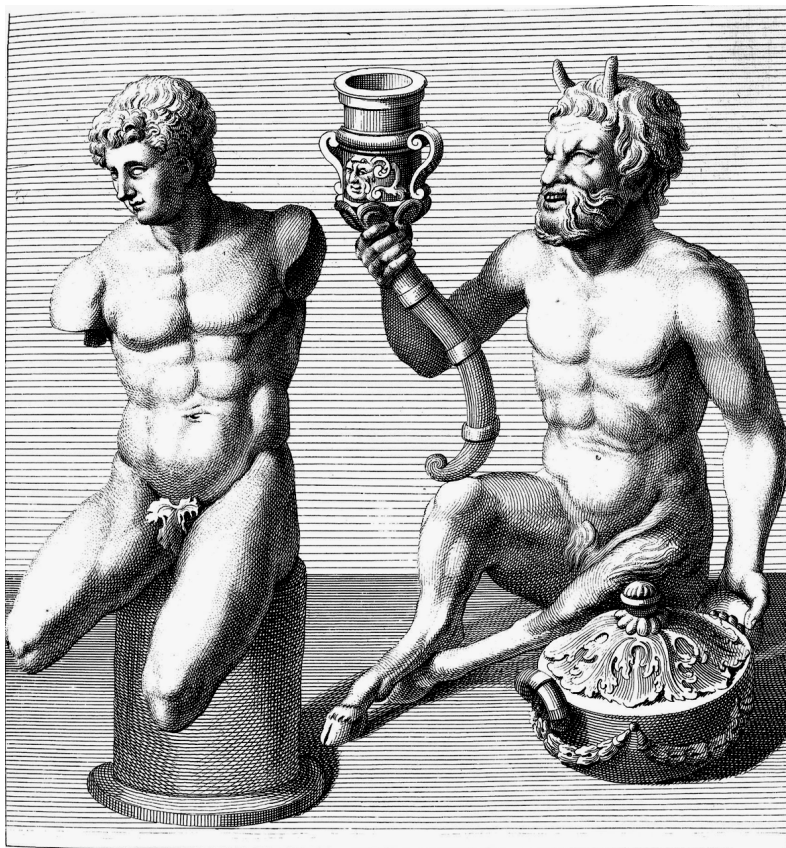


2. kép. Észak-itáliai művész, 16. század első fele: torzó, bronz (London, Victoria and Albert Museum)

ják számon. A londoni múzeumnak a mű adatait tartalmazó leltári kartonján az a feltevés olvasható, hogy a karokat és lábakat a reneszánsz idején törték le, valószínűleg azért, hogy a szobrot antiknak tüntessék fel. Történetét csak Salting gyűjteményéig vezetik vissza, a darab korábbi sorsáról a múzeumnak nincs tudomása. Összefüggésére a Belvederei torzóval szintén nincs utalás, pedig a csonka lábak tartása és a has kidolgozott izomzata nyilvánvalóan a híres antik szobor hatására vall. A márvány és a kisbronz között nem egyedül a fej kiegészítése a különbség, hanem más a felsőtest tartása is: a bronz figura jobb válla kevésbé hajlik előre, és a mellkas is ki van egészítve. A jobb térd a márványon hiányzik, a kisbronz mindkét lába a térd alattig ér.

A bronz torzó egy további példányát a Musée de Grenoble gyűjteményének 1909-es katalógusában reneszánsz darabként, mint Herkules ábrázolását publikálták. Az ábra és a megadott méretek alapján a londoni szoborral azonos formájú és méretű öntvény lehet, és feltehetően ma is a múzeumban van.¹³ Egy harmadik példány nyomát 1922-ig lehet biztosan követni: ekkor Henry Clay Frick tulajdonában, New Yorkban volt, ahová Pierpont Morgan gyűjteményéből került.¹⁴ Mivel jelenleg nincs a New York-i Frick Collectionben, feltehetően Frick halála után a család valamelyik tagja örökölte. A torzó Pierpont Morgan előtti tulajdonosa is ismert: Henry Joseph Pfunst kollekciójának 1901-ben, csupán húsz példányban nyomtatott jegyzékében az illusztrációja is szerepel.¹⁵

Az eperjesi-londoni változat negyedik ismert öntvénye – leltári száma szerint – 1952-ben került a cambridge-i Fitzwilliam Museumba. A szobrot közlő katalógusban a szerző utal a Belvederei torzó és a kisbronz összefüggésére, az utóbbi készítését a 16. századra vagy későbbre helyezve.¹⁶ Korábban csupán egyszer azonosították így, az előképet is megjelölve a bronzszobrocskát: Otto Beit gyűjteményének Londonban, 1913-ban megjelent jegyzékében mint „a Belvederei torzó



4. kép. Lorenzo Zucchi rézmetszete B. Leplat *Recueil des marbles antiques qui se trouvent dans la galerie du Roy de Pologne à Dresde* című albumából (Drezda, 1733)

imitáló Herkules” szerepel.¹⁷ Elképzelhető, bár egyelőre nem bizonyított, hogy ez a példány került később a Fitzwilliam Museumba. A bronz torzó egy példánya Lorenzo Zucchi 1733-ban kiadott metszete szerint akkor Erős Ágost drezdai műgyűjteményében volt „antik Apollo” szoborként (4. kép), de nem tudjuk, ez azonos-e az ismert öntvények valamelyikével, vagy esetleg egy ötödik darabja ugyanennek a típusnak.¹⁸

A több egyforma öntvény létrehozását az említett szobrász, Antico 15. század végén kikísérletezett öntéstechnikai újítása tette lehetővé.¹⁹ A viaszvesztéses bronzöntési eljárást már az ókorban ismerték. A viaszból mintázott modell körül agyagból öntőformát alakítottak ki, majd ennek kiegészítése során a viasz elolvadt és kifolyt a formából, üres helyet hagyva, ahová a folyékony bronzot beöntötték. A fém kihűlése után a külső burkot eltávolították, a szobor felületét pedig csiszolással finomították. E *közvetlen* bronzöntési eljárás során az eredeti modell elveszett, így a technika csupán egyetlen példány előállítását engedte meg. Antico azonban szétszedhető és újra összeállítható öntőformát készített, amely egyrészt az eredeti modell épen hagyását, másrészt több egyforma szobor öntését tette lehetővé. Az eredeti viaszszobor köré gipszből alakította ki az öntőformát, amelyet azután részenként bontott le a modelltől. Egy emberalak öntőformáját öt részből állította össze: egyet a fej és a test részére, négyet pedig a végtagoknak. A gipszformát a részekre szedést követően vízbe áztatta, majd viaszt öntött bele. A folyékony anyag a nedves gipsz falához tapadt, és a fölösleg kiöntése után vékony réteget képezett. Annak érdekében, hogy

az öntéshez minél kevesebb bronzra legyen szükség, az öntőforma magját Antico gipsz és homok keverékével töltötte ki. Amikor levette a külső, szétszedhető gipszburkot, az öt külön létrehozott viaszformából összeállította az eredeti modell mását. A szobor öntéséhez, amely a gipsz-homok mag miatt üreges és így könnyű lett, ezután ezt a „másolatot” használta. Az eljárás az összerakható formák segítségével tetszés szerint ismételhető volt. Mivel ennél az eljárásnál nincs szükség az eredeti modellre, ezt a módszert *közvetett* öntésnek nevezik. Ugyanezzel a technikával a kész bronzok is szolgálhatnak akár jóval később is újabb szobrok modelljéül.

A másolatok sorozatos készítésének igénye, amit a fentebb tárgyalt egyforma öntvények létezése is tanúsít, nyilván az antik szobrok iránti növekvő érdeklődés nyomán alakult ki. Az eperjesi-londoni típusú kisbronzok feltehetően eleinte antik művekként találtak gazdára, mivel – alighanem megtévesztési szándékkal – eleve torzóként öntötték őket.²⁰ A szobrok fent említett másik, végtagokkal is kiegészített változata azonban nem kevésbé csapta be a nézőit: egyik, a firenzei Museo Archeologicóban őrzött öntvényét Pope-Hennessy az itáliai szobrokat feldolgozó kézikönyvében még 1958-ban is a Kr. u. 1. századból származó római műként reprodukálta (5. kép).²¹ A berlini Bode-Museumban található másik példányát azonban Wilhelm Bode már korábban antik utáni reneszánsz imitációnak tartotta.²² Mivel a firenzei bronz mindkét karján éppen ott látható törésvonal, ahol az eperjesi-londoni típusú



5. kép. Észak-itáliai művész, 16. század első fele: Ülő ifjú, bronz (Firenze, Museo Archeologico)

torzók vállalai végződnek, nyilvánvaló, hogy a teljes alakká kiegészített szobrokhoz ugyanazt a modellt vagy öntőformát használták, mint ezekhez.

Imitációk? Hamisítványok? Későbbi öntvények? Az utóbbi kérdésre technikai vizsgálatok felelhetnek, az előbbiekre adan-

dó válasz a készítő mester szándékának pontosan meg nem fejthető rejtélyéhez vezet. A sokszorosított antikizáló kisbronzok kutatásának tanulsága azonban mindenképpen segíthet finomabbra árnyalni a képet, amelyet a reneszánsz antikvítás-recepciójáról kialakíthatunk.

Jegyzetek

- 1 G. Vasari, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* (válogatás és előszó Vayer Lajos, ford. Zsámboki Zoltán), Budapest, 1978, 563.
- 2 A. H. Allison, „The Bronzes of Pier Jacopo Alari Bonacolsi, Called Antico”: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 89–90 (1993–94) 35–310, a korábbi irodalommal.
- 3 A. Schmitt, „Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance”: *Münchener Jahrbuch* 21 (1970) 99–128; F. Haskell – N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven – London, 1982, 311–314; P. P. Bober – R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, New York, 1986, 166–168.
- 4 Pl. G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568* (szerk. P. Barocchi), Milano–Nápoli, 1962, IV, 2102; G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti* (szerk. R. P. Ciardi), Firenze, 1974, II, 381.
- 5 R. Wünsche, *Il Torso Belvedere da Aiace a Rodin*, kiállítási katalógus München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek – Musei Vaticani, 1998–1999, Città del Vaticano, 1998, 31–37. Meller Péter „Michelangelo and the Torso Belvedere” című kézírata máig publikálatlan maradt. A kutató az *Ignudiról* 1995-ben emlékezetes előadást tartott Budapesten.
- 6 Lásd az előző jegyzetet.
- 7 Pl. R. Wünsche, *Il Torso Belvedere*, 38–39, 60–61.
- 8 P. P. Bober – R. Rubinstein, *Renaissance Artists*, 167–168; Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance: www.census.de.
- 9 Észak-itáliai művész, 16. század első fele, bronz, zöld patinával, ürege öntvény, 18,5 cm. London, Victoria and Albert Museum, ltsz. A. 133–1910. Vö. Bodnár Sz., „Antikizáló reneszánsz kisbronzok”: Szentesi E. – Szilágyi J. Gy. (szerk.), *Antiquitas Hungarica. Tanulmányok a Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény történetéről*, Budapest, 2005, 233.
- 10 A *Liber Antiquitatis*-ről lásd Szentesi E. – Szilágyi J. Gy., *Antiquitas Hungarica*, a korábbi irodalommal.
- 11 *Catalogue of the Collection of Greek, Etruscan Roman and other Bronzes of Herr G. von Ráth, of Buda-Pesth*, Sotheby, Wilkinson and Hodge, Thursday, 18th of June, 1891, London, 12, 69. sz. és II. tábla (antik szoborként).
- 12 A szobor mai őrzési helyére elsőként Meller Péter utalt a *Liber Antiquitatis* lapszéli jegyzeteként.
- 13 Le Général de Beylié, *Le Musée de Grenoble. Peintures, dessins, marbles, bronzes etc*, Paris, 1909, 188, képpel. A szobor jelenleg nem vizsgálható, mert a publikáció óta a bronzokkal senki nem foglalkozott, és dobozokba zárva vannak a raktárban; a múzeum új épületében a jelenlegi állandó kiállításon kisbronzok nem láthatók.
- 14 W. Bode, *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, Berlin, 1922, 78, 36. tábla.
- 15 Extra copies of the catalogue of the „Pfungst” collection of Italian bronzes, now in the property of J. P. Morgan, London, (1901), 3, 19. sz., „Antinoos torzója” késő 15. – kora 16. század.
- 16 A. Avery, *Renaissance and Baroque Bronzes from the Fitzwilliam Museum Cambridge*, London 2002, 318, 58. sz., a Dr. W. L. Hildburgh gyűjteményből.
- 17 W. Bode, *Catalogue of the Pictures and Bronzes in the Possession of Mr. Otto Beit*, London, 1913, 112, 245. sz.
- 18 A. Radcliffe – M. Baker – M. Maek-Gerard, *Renaissance and Later Sculpture with Works of Art in Bronze. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London, 1992, 215.
- 19 R. Stone, „Antico and the Development of Bronze Casting in Italy at the End of the Quattrocento”: *The Metropolitan Museum Journal* 16 (1981) 87–116.
- 20 H. R. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten: 15–18. Jahrhundert*, Braunschweig, 1967, 55.
- 21 J. W. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London, 1958, 144. kép. Ugyanez a szobor Weihrauch könyvében 16. század eleji észak-itáliai műként: *Europäische Bronzestatuetten*, 56, 55. kép.
- 22 W. Bode, *Die italienischen Bronzestatuetten*, 36. tábla.