

JAKAB PÉTER

Tommaso Redi Kapisztrán Szent János-oltárképe a firenzei San Salvatore al Monte-templomban

Elfelejtett örökség¹

A firenzei Piazza di Michelangelótól nem messze a Chiesa di San Salvatore al Monte (1. kép) egyhajós terébe belépve a jobb oldali első mellékkápolnában minden feliratot, jelzést nélkülöző, megsötétedett olajfestményt találunk. A kép közép-pontjában ősz, zászlót lengető szerzetes lendületes alakja áll, tőle balra megrettent, turbános alak és sisakos katona, az alsó regiszterben arccal lefelé boruló holttest, tőle jobbra két mezítelen láb látható. A fentebb leírt ikonográfiai sajátosságok tükrében nem kétséges, hogy a nándorfehérvári diadalt követően a magyar művelődéstörténet fontos alakjává, „nemzeti hőssé” előlépett Giovanni da Capestrano, azaz Kapisztrán Szent János ábrázolásával állunk szemben (2. kép).

Az abruzzói obszerváns ferencst már kortársa, III. Callixtus pápa „hitünk erős védelmezőjének” (propugnator nostrae religionis),² XIII. Benedek pedig az 1690-es kanonizációt ünnepélyesen megerősítő bulla (1724. június 4.) szövegében pedig „Európa Apostolának” nevezte.³

A San Salvatore e mellékoltárképe a hazai művészettörténetben teljesen feldolgozatlan, Florio Banfi magyar emlékeket bemutató corpusának lapjairól a törökverő szent egy másik jelentős firenzei ábrázolásával együtt hiányzik.⁴ Az alkotóról, Tommaso Rediről (1665–1726) sem készült átfogó monográfia, a külföldi szakirodalomban is csak festészetének egyes aspektusait dolgozták fel napjainkig.

Pedig nemcsak az ábrázolt, hanem a művész is ismert személyisége volt saját korának. Francesco Saverio Baldinucci életrajgyűjteményében (amelyet az attribúció hiteles forrásaként fogad el a kutatás a kezdetektől) a „jó professor” (buon professore)⁵ jelzővel tiszteli meg Redit, aki jelentős római ösztöndíj után III. Cosimo nagyherceg és a firenzei közönség szívesen foglalkoztatott művésze lett, mi több, I. (Nagy) Péter orosz cár (sikertelen) kísérletet tett arra, hogy a Szentpétervárott szerveződő Szépművészeti Akadémia igazgatójává nevezze ki.⁶

A 2006. esztendőben jelentős megemlékezések, konferenciák témája volt Kapisztrán, s természetesen ezek nem elhanyagolható részeként ikonográfiája, hazai és külföldi ábrázolásai is.⁷ A ferences szent csodáiról 2009-ben Stanko Andrić publikált rendkívül alapos munkát, amelyből a magyarok által „mértéktelenül” tisztelt⁸ obszerváns ferences kultuszának története is kirajzolódik.

Tanulmányomban helyszíni kutatások alapján teszek kísérletet a festmény elhelyezésére a 16–17. században megújuló ferences ikonográfia, illetve a toszkán kései barokk festészet vonulatában. A lehetőségekhez mérten megpróbálom értelmezni az alkotást az életműben, s ennek kapcsán javaslatot teszek a szakirodalomban eddig általánosan elfogadott datálás (1705 körüli évek)⁹ pontosítására.

A Kapisztrán-ábrázolások jellege, megjegyzések a szent barokk kori ikonográfiájához a firenzei műalkotások alapján

Kapisztrán Szent János életszentségét, elhivatottságát már kortársai is kiemelték,¹⁰ mindenekelőtt rendtársa, Giovanni da Tagliacozzo, akinek Marchiai Jakabhoz írt beszámolója 1460-ban látott napvilágot. Hunyadi harcostársának halá-

la (1456. október 23.) után azonnal elterjedt (Újlak központú) kultusz visszasságait letörni óhajtó Juan Carvajal, illetve Enea Silvio Piccolomini mérsékeltlen obszervancia-ellenes álláspontja a korábbi szakirodalom szerint nagy szerepet játszott a kanonizáció elhúzódsában.¹¹ A legújabb kutatások ismeretében azonban nem értékelhetjük túl ennek jelentősé-



1. kép: A San Salvatore al Monte főhomlokzata, Firenze, 16–18. század. Fotó: Jakab Péter



2. kép: Tommaso Redi: Kapisztrán Szent János. Firenze, Chiesa di San Salvatore al Monte. Vásson, olaj. 185×232 cm. 1705–1710 körül. Fotó: Jakab Péter

gét.¹² A 2006-os nagyszabású olasz emlékkonferencia kiadott tanulmányaitól függetlenül Andrić is arra figyelmeztet, hogy a korai kanonizáció szándékának kudarcra csak a kora újkori egyházfői szenttéavatási politika André Vauchez által is vizsgált összefüggéseiben érthető meg.¹³

Mindezek ellenére a törökellenes küzdelmek megújulása révén Kapisztrán kultusza igen gyorsan elterjedt Európában.¹⁴ Amikor XIII. Benedek 1724-ben ünnepélyes okiratban (*litterae decretales*) erősíti meg az 1690-es szentté avatást, lényegében egy formai követelménynek tesz eleget. Tommaso Redi alkotása a szentté avatás és az ünnepi bulla kihirdetése közötti időpontban, a Kapisztrán-tisztelet zenitjén keletkezett.

Az általam vizsgált festmény a San Salvatore al Monte jobb oldali mellékkápolna-sorának első egységében található. Eredeti helye azonban nem itt volt, hanem ugyanezen oldal kilencedik mellékkápolnájában, a Nerlik családi szentélyének előterében.¹⁵ A 185 x 232 cm-es olajkép jelenleg a sárgára festett háttér előtt az Oltáriszentséget tartó két puttót ábrázoló mensa fölött van elhelyezve a fehérre meszelt falon, s diófa keret szegélyezi. Sajnos, meglehetősen rossz állapotban van: a megsötétedett vásznon igen elmosódott a festékréteg, Kapisztrán kámszájától bal keze mutatóujjáig egy fehér színű horzsolás is végigfut.¹⁶

A szürkésbarna talajon világoskék háttér előtt jelenik meg a szerzetes hosszú alakja. Meztelen, jellegzetesen nagy lábfeje azt a mozgást érzékelteti, amelynek során az alak szinte átszökell a halott törökön, akinek jobb vállához talán hozzá is ér a szent bal sarka. A lendületesen leomló barna szerzetesi ruha¹⁷ a legöbötben lévő másik láb esetében a boka alatt végződik. A mozdulatot a felemelt bal kar és a mélyzöld színű, arany IHS-feliratot hordozó, rövid nyelvű zászlót lengető jobb egyensúlyozza ki; a lobogó szinte teljesen uralja a kép felső harmadát. A szent felfelé tekint, bal orcáját profilból látjuk. Alapvetően fiatalos vonásait füle mögött kevés, halántékra húzódó ősz haj egészíti ki. Glóriát, dicsfényt nem látunk a képen. A bátorságot sugalló testmozdulat és az átszellemült arc kettőse viszont Cristoforo da Varese szavait juttathatják eszünkbe, aki szerint Kapisztrán „csodálatos módon buzgón vágyott a mártíromságra” (*mirum in modum feruere ad martyrium*).¹⁸

A kép bal oldalán, lent egyik kezével a földre támaszkodó, a másikkal védekező, száját kiáltásra tátó, fehér turbánt viselő török figurájára a Kapisztrán által vállig kitakart, páncélos katona támad, rövid kardjával lefelé szúrva. A barát előrelépő bal lába mögött jobb orcáján fekvő török fölött rózsaszín drapériából két láb bontakozik ki (a jobb talpa teljesen a néző felé fordul), de ennél több a második halottból nem látszik.

Kissé szokatlan megoldás, hogy a művész Kapisztrán egyik attribútumát, a keresztet alsó száránál „odafogta” a ferences ruháját összefogó övhöz, kiemelve a főalak sodró lendületét, azt sugallva, hogy enélkül talán le is esne nagy sietségében a szentről a feszület. A keresztetek által használt vörös színű kereszt a korábbi Kapisztrán-ábrázolásokon, így Bartolomeo Vivarini 1459-es, Louvre-beli festményén is a szent vállán jelenik meg. A keresztben végződő, illetve gyakran keresztet ábrázoló zászló még hangsúlyosabb az aquilai gyűjteményben őrzött polyptichonon, illetve a szintén itt látható Sebastiano da Cola-táblaképen is. Utóbbi ábrázoláson megjelenik az IHS-monogram, vagyis Jézus Szent Nevének Kapisztrán atyai jóbarátja és tanítómestere, Sienai Szent Bernardin elterjesztette szimbóluma. Tagliacozzo leírásából tudjuk, hogy Kapisztrán lobogóján ott volt ez a jelvény, ezért a kereszt egyre többször a szent kezébe került, erre talán a legszébb példa az aquilai Szent Apollónia-templomból száma-

zó olajfestmény. Nem tűnik el azonban a vörös kereszt sem; az aquilai San Bernardino-templom oltárképén és mennyezetfreskóján Kapisztrán mellén ábrázolták. Úgy vélem, ebből, illetve a Giovanni Stefano di Doneda („Montalto”) oltárképén mellhez szorított feszületből jött létre az övbe tűzött corpus, ami meglátásom szerint Kapisztrán ikonográfiájában – Redi újításaként – egyedülálló jelenség. A fentebb említett alkotásokon (jobbára mind a 17. századból) jól megfigyelhető továbbá, hogyan lesz a keresztben végződő, fecskefarkú zászlóból önálló lobogó. A Giulio Cesare Bedeschininek attribúált, Szent Apollónia-beli képen átmeneti megoldást látunk: a zászló szára már nem testhossznyi nagyságú, de még nem is olyan rövid, mint Redinél. A rövid nyelvű zászló Redivel nagyjából kortárs párhuzamaként Alessandro Gherardini Madonna Szentekkel című kompozíciója említhető a pistoiái Santa Maria degli Angeli-templomból: a közvetlenül a Szűzanya mellett álló, pálmaágas nőalak (minden bizonnyal az egyik jeles vértanú szűz, esetleg egy allegória) rózsaszínű, rövid rúd-dal ellátott, de tekintélyes, cortinaszerű lobogót tart. A zászlónak Redinél nemcsak a felépítése, hanem a színe is különleges: nem a keresztetek jellegzetes, vörös zászlója, hanem sötétzöld színű. A zöld lobogó ábrázolása további kutatást kíván, esetleges ikonográfiai előzményének az esztergomi ferences rendház félalakos Kapisztrán-portróját tartom, amelyen a még piros vásznon zöld csík húzódik végig.

Aligha szükséges külön hangsúlyozni, hogy Kapisztrán és Sienai Szent Bernardin (illetve Marchiai Szent Jakab) megjelenése, fiziognómiai sajátosságai – tar fej, horgas orr, szigorú tekintet, aszketikus testalkat – nagyon közeli hasonlóságot mutatnak számos esetben. Kapisztrán nemcsak megvédte V. Márton előtt Bernardint az IHS-táblák és Jézus Szent Nevének tisztelete miatt (1426), de 1450-es szentté avatásának előkészítésében is fontos szerepet játszott.¹⁹ Arra is van forrásunk, hogy Hunyadi fegyvertársa Nándorfehérvár ostromakor is mestere képét tartotta magasba a küzdelemben.²⁰ Kapisztrán első ismert portréja (Thomas Burgkmair 1452-ből származó, kisméretű alkotása, jelenleg Prágában) egyértelműen a bernardini sémát mutatja.²¹ Idővel természetesen elkerülhetlenné vált a két szent együttes ábrázolása (például az aquilai San Bernardino mennyezetképén). A törökellenes harcok új lendületével egyre hangsúlyosabb lett Kapisztrán alakjának tettekkészsége, „harciasága”; lendületesen, mozgás közben próbálták meg ábrázolni, a fentebb elemzett attribútumok egyre következetesebb alkalmazásával. Érdekes jelenség, hogy a szent gyér hajkoszorúja számos esetben már nem ősz, hanem sötét a barokk ábrázolásokon. Már Sebastiano da Cola oltártábláján sem egy kifejezetten öreg szerzetest látunk, de a Bedeschini-kép és az esztergomi festmény Kapisztránja életerős, középkorú (vagy annál kevéssel idősebb) férfi. A „megfiatalodás” jellemző fiziognómiai eleme a két fül környékén, illetve a homlok közepén kis csomóban megjelenő haj. Ez nem pusztán a korai ábrázolásokra jellemző, egyedi jelenség: az Aquinói Szent Tamás apoteózis (1710), Giovanni Camillo Sagrestani, Ranieri del Pace és Rinaldo Botti nagyívű alkotása az azonos nevű firenzei oratórium mennyezetén hasonló frizurájú Szent Tamást ábrázol.²²

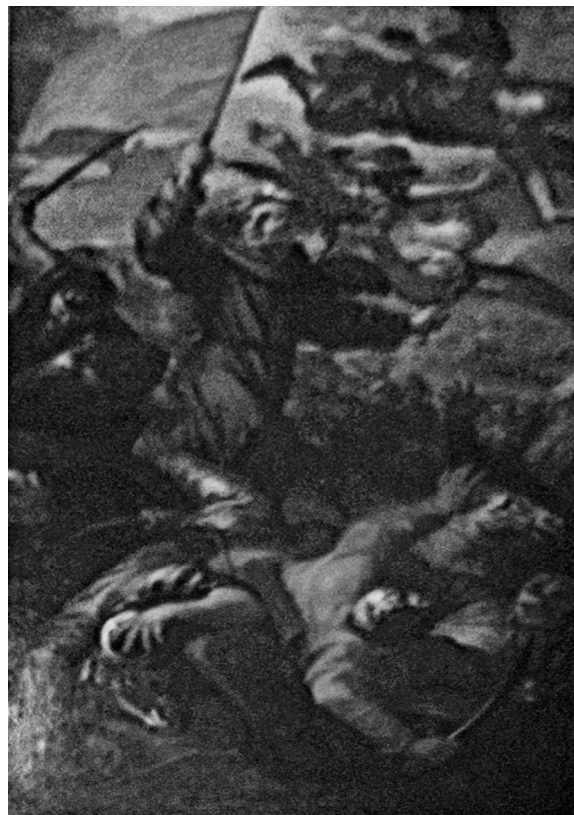
Joggal merülhet fel a kérdés, hogy Kapisztrán arcvonásainak ha nem is mindig fiatalabbá, de legalábbis lendületesebbé tétele hol gyökerezik. Úgy gondolom, hogy a 17. század második felétől a háborús korszak lezárásáig szintén harcossá váló, ugyanakkor mindig fiatalosabban ábrázolt Pádúai Szent Antal ikonográfiája domináns szerepet játszott ebben a folyamatban.²³

Kapisztrán és a Szeplőtelen Fogantatás (amelyet VII. Sándor pápa hirdetett ki dogmáként 1661. december 8-án) ikonográfiájának összefüggéseit meggyőzően tárgyalja (remélhetőleg hamarosan megjelenő) tanulmányában Peregrin Kálmán.²⁴ A Jelenések Könyvében szereplő Napba Öltözött Asszony és a sárkány (Jel 12, 7–12) barokk kori allegorikus továbbélései önálló tanulmányt igényelnek, ezért ezek tárgyalásától e helyen eltekintek, megjegyezve, hogy a már többször idézett aquilai San Bernardino-templom mennyezetfreskóján is az Immaculata előtt hódol Bernardin és Kapisztrán. Fontosnak tartom azonban, hogy a Szeplőtelen Fogantatás ikonográfiájának elterjesztésében a Rómában számos firenzeit (köztük Redit) is tanító Carlo Maratti²⁵ és műhelye igen fontos szereppel bírt. Bellori nyomán tudjuk, hogy Maratti ifjúkorától szoros kapcsolatban volt az ír származású Lucas Wadding páterrel, aki a Kúrián belül az Szeplőtelen Fogantatás tiszteletének fontos előmozdítója volt.²⁶ Ikonográfia-történeti szempontból Kapisztrán Szent János és az Immaculata-ábrázolások összekapcsolásaként értelmezhetők a bécsi Szent István-dóm külső falához kapcsolódó „Kapisztrán-szószék” szobra, illetve az 1690-ben kanonizált szent 1700-as életrajzána metszete, amelyek a „diadalmas Kapisztrán” (Capistranus triumphans) típusának megtestesítői.

A martalóctól a dervisig: az oszmán világ megjelenése a toszkán kései barokk művészetben

III. Callixtus pápa 1456. június 29-én kiadott ún. imabullájában Ábrahám, Józsué és a Makkabeusok harcaihoz hasonlította a pápa a kereszténység harcát a törökök ellen.²⁷ Az ellenség ábrázolása Kapisztrán újkori ikonográfiájában is fontos szempont, ezért vizsgálatától nem tekinthetünk el ebben a tanulmányban sem.

Kapisztránt és a haldokló törököket ábrázolja Pier Dandini oltárképe, amely a firenzei Chiesa d'Ognissanti (Mindenszentek) ferences templomában látható (3. kép). A főoltárral szemben megállva a szentélytől közvetlenül balra lévő, jelenleg a rekesztő miatt elég körülményesen megközelíthető mellékkápolna oltárát díszíti a műalkotás. A gyertyafény mellett nehezen kivehető, a Redi-műnél sajnos nem sokkal jobb állapotban lévő olajkép fiatalos Kapisztránja lendületesen tör előre az angyalt követve vörös színű zászlójával, amely a középtengelyben arctalanul alábukó török katona hasonló színű felsőruházatával együtt élénken kiemelkedik a kavargó kompozícióból. A patósszal teli alkotás elismertségét jelzi, hogy a kép keletkezése után egy évszázaddal alkotó tudós jezsuita, Giuseppe Richa fő művében (Notizie storiche delle chiese fiorentine, 1754–1762) szándékos vagy véletlen elírásaként Dandini nagybátyjának, a templomban szintén dolgozó Vincenzo Dandininek attribuíja a művet.²⁸ A kérdéses alkotás akkor került ebbe a kápolnába, amikor 1661-ben az új kegyúr, Bardi di Vernio kezdeményezte, hogy a templomot az obszervánsok előtt használó humiliátus szerzetesek Szent Benedek-oltára helyett a törökverő ferences kapjon egy kegyhelyet.²⁹ A kutatás egy része azt feltételezi, hogy a Kapisztrán-kápolna kialakításakor tűntek el végleg az oldalfalakról Giotto azon falképei, amelyekről Giorgio Vasari megemlékezik.³⁰ Nem egyértelmű, hogy ezek a falképek valóban ebben a kápolnában voltak-e, s ha igen, ténylegesen az átalakításnak estek-e áldozatul, illetve, hogy mit ábrázolhattak. Az azonban biztos, hogy jelen templom újkori dekorációjának koncepciója a ferences misztika és az Oltáriszentség kapcsolata köré szerveződött. Ezt képviseli Pier Dandini másik jelentős alkotása, a Szent Paszkál az Oltáriszentség előtt, illet-



3. kép: Pier Dandini: Kapisztrán Szent János. Firenze, Chiesa d'Ognissanti. Vásznon, olaj. Kb. 170×250 cm. 1690-es évek eleje. Fotó: Jakab Péter

ve maga az oltár fölötti kupolafreskó, ahol valamennyi ferences szentet, köztük Kapisztránt is ábrázolja Ranieri del Pace Krisztus Teste előtt hódolva.³¹

A kor legjellegzetesebb „törökverő” alkotásaiban rendre feltűnik az égi közbenjárás, a felső világ segítsége, amely nélkül az oszmánok elleni harc eredménytelen lett volna. E narratív ábrázolások egyik típusát a gyakran rendkívül naturalis részletekkel bíró csatajelenetek alkotják, így például Pier Dandini pisai freskója a Palazzo dei Priori egyik szalonjában (1693), amely azt a jelenetet ábrázolja, amikor a pisaiak az első keresztény hadjárat során egy mindent eldöntő, elkeseredett rohamot indítanak Jeruzsálem falai ellen. A képen aláhagyatkozó törökök a szakirodalom egyöntetű véleménye alapján az Ognissanti-beli Kapisztrán-kép alsó részének átdolgozása.³² A másik típus értelmezésében a szentségi jelenlétet kiemelő kompozíciók, így például a martalóc törököket az Oltáriszentség felmutatásával elűző Assisi Szent Klára (Cosimo Gamberucci alkotása az Ognissanti főoltárától jobbra eső falszakaszon elhelyezve, az 1620-as évekből). A két csoport sajátos metszete Ottaviano Dandini freskója a pratói püspöki palotában: a lepantói csatát ábrázoló kései seicento alkotáson a török hajóhadakra maga Szent Péter és Pál csap le a magasból. Ezek az alkotások a firenzei Redi-oltárkép törökábrázolásának legközvetlenebb forrásai.

Kapisztrán Szent János kanonizációs jegyzőkönyveiből tudjuk, hogy a 17. századi török elleni harcokban való közreműködés nála nemcsak vizuális kultuszelemekre szorítkozott: XI. Ince pápa rendelete értelmében a „törökverő” ferences közbenjárása, segítsége elnyerésének érdekében a szent képmását a római Ara Coeli-templomban közszemlére állították, s előtte éjjel-nappal gyertyákat gyújtottak.³³ A képet

virágfüzerekkel koszorúzták, a hozzá könyörgők pedig teljes búcsút nyertek.³⁴

Úgy tűnik, hogy a szent népszerűsége miatt ahol volt Kapisztrán-oltár vagy kápolna, az általában központi, de legalábbis szentélyhez közeli helyet foglalt el az adott templomban. Az Ognissantiban is megjelenő „ferences pantheon” ismerete fényében egyértelmű, hogy a San Salvatore-beli Redi-oltárkép semmiképpen sem lehetett jelenlegi (möglegyően félreeső) helyén. Mint a későbbiekben látni fogjuk, ebben a ferences templomban a Nerli-kápolna (amelynek az előterét alkotó kilencedik mellékkápolnát nevezi meg Trotta és Bertani a kép eredeti tereként³⁵) a legelőkelőbb alkotások helyszínül szolgált.

Kapisztrán Szent János – amennyiben Tagliacozzo feljegyzéseit vesszük alapul – a Nándorfehérvárnál küzdők számára maga volt az égi segítség: az idős ferences ellökte az eléje tartott pajzsot, de az oszmán nyilak sem testét, sem a zászlót nem sértették meg.³⁶ Éppen ellenkezőleg: „hitelt érdemlő jelentés igazolta, hogy Isten szolgálójának arcáról fénylő sugarak löveltek (sic!) le, melyek rettenetes villámként sújtották le a törököket, utána pedig rémes sötétség következett.”³⁷

A kép naturálisabb részleteit alkotó, földön heverő ellenség egybevág Tagliacozzo leírásával, amelyben Kapisztrán körül „hullanak zavarukban a törökök, s nem tudják, mit csinálnak.”³⁸ Redi festményén a három „áldozat” közül a legdominánsabb az arccal lefelé fekvő, kicsavarodott kezű, félmezelen halott. A bukásában is groteszk figura semmi esetre sem a művész találmánya: Redi British Museumban őrzött ceruzarajza, amely Theodora Verducci Szent Crescius vértanúsága után készült, hasonló rövidülésben láttatja a mártír lefejezett holttestét. A budapesti Szépművészeti Múzeum Carlo Marattinak tulajdonított, 1680-as évekre datált,³⁹ barna tintával, lavírozással készült vázlatán (Mózes megvédi Jethro lányait) a jobb alsó sarokban heverő támadó, továbbá Maratti vitathatatlanul legtehetségesebb tanítványának, Benedetto Lutinak a Káin és Ábel-vászonhoz készített tanulmányai a Redi-kép fekvő halottjának legközelebbi párhuzamai.

Az egyik kezével a földön támaszkodó, a másikat védőn maga felé emelő, felkiáltó török alakja nézetem szerint összefüggésbe hozható Tommaso Redi firenzei mestere, Antonio Domenico Gabbiani (1652–1726) Pietro Cortonának és Ciro Ferrinek a Palazzo Pitti-beli narratív-allegorikus freskóit követő művével (Minerva vezeti a Tudást és legyőzi a Tudatlanságot, szintén a Pitti falain).⁴⁰ A Tudatlanságot megjelenítő meztelen férfiakkhoz ismerjük Gabbiani vázlatát is. A Redi képén megjelenő védekező mozdulatot a szemlélőnek háttal (a Kapisztrán-festmény törökjével éppen tükörszimmetrikusan), de még az említett freskónál is hívebben ábrázolja az a Londonban árverésre bocsátott Gabbiani-rajz, amely egy rajtaütést ábrázol. A mozdulatsoroktól elszakadva, a témát szigorúan kezelve viszont Bernardino Poccetti egyik Palazzo Pitti-beli freskóját kell kiemelnünk. A Sala di Bona falán látható alkotás, amely I. Cosimo nagyherceg prevesai győzelmét örökíti meg, szinte pontosan egy évszázaddal előzi meg Redi Kapisztrán-oltárképét: 1607–09 körül készült.⁴¹ A csatajelenet előterében azonban nemcsak a nyitott szájú, földön ülő törököt figyelhetjük meg, hanem a lefelé szűrő, páncélos katonát is.

Redi művén a két török figura összevetésénél feltűnhet, hogy a Kapisztrán mögött élete „utolsó pillanatait élő” oszmán katona vonásai finomabbak, öltözete kifejezetten elegáns (nyakában amulett is lóg), arca borotvált. A különbség annak a keleti kultúra iránti intenzív érdeklődésnek a javára

írható, amely a háborúktól függetlenül egyre nagyobb mértékben jellemezte Itáliát is.⁴² A Toszkán Nagyhercegség díj-színfolttal gazdagodott a 17. század végétől. Még 1687-ben III. Cosimo 150 budai török foglyot kapott ajándékba I. Lipót császártól. A kortárs beszámolók közül Fagioli megemlíti, hogy „szép és nemes emberek” a Toszkánába érkezett oszmánok.⁴³

Ezek az események kitűnő lehetőséget biztosítottak a művelt rétegeknek, köztük a művészeti ágak képviselőinek, hogy a „rettegett pogány” vallását, életmódját, öltözködési szokásait megfigyeljék. Ennek az érdeklődésnek a jegyében fogantak a fiatal Giovanni Camillo Sagrestani a londoni Heim Galleryben őrzött, négy részből álló hárem-sorozatának darabjai az 1680-as évekből, vagy a Carlo Antonio Sacconi Dervise a Palazzo Pittiben (1715 körül).

A Redi-oeuvre

Ahhoz, hogy datálni tudjuk Tommaso Redi Kapisztrán-oltárképét, megkerülhetetlen a művész jelenleg ismert, meglehetősen kisszámú megbízásának ismertetése, amely során egyúttal a kérdéses mű helyét is meghatározza a vizsgálat.

A Rómában töltött évek pontosan a századfordulón értek véget, de már abban sincs megegyezés, hogy ezt követően mi lehetett Redi első munkája. A 17. század második felétől a legnagyobb firenzei művészeti vállalkozás a Santissima Annunziata-templom átalakítása volt, amely építészeket épp úgy igényelt, mint szobrászokat és festőket. A templomhajóban összetett művészi feladat volt az angyalok⁴⁴ tartotta tondóknak a kialakítása. Ezek a díszítőelemek az arkádok fölötti elhelyezkedő, oldalról fejezetes pilaszterek közrefogta mezőkben helyezkednek el.⁴⁵ Létrehozásukhoz azokat a hatszögű mezőket kellett eltüntetni, amelyek egy 1672-es metszeten még jól ki-vehetők. Maga Tommaso Redi öt tondót is készített, ezek sajnos annyira megsötétedtek, hogy szinte azonosíthatatlanok a jelenlegi templomtérben. Ez a megbízás még nem volt olyan jelentős, mint egy nagyhercegi felkérés egyazon templom oltárképekkel való díszítésére (San Salvatore al Monte), a feladat jellege miatt azonban évekkal meg kellett előznie Redi oltárképeit, ezért tarthatónak gondolom, hogy első firenzei munkája a tondók elkészítése volt, legkésőbb az 1703. évvel bezárólag.⁴⁶

A Santissima Annunziata-beli megbízás – amelynek kieszközlésében a Firenzében még kezdő Redi számára Gabbianinak vitán felül nagy szerepe lehetett – logikusan folytatódik olyan feladatokkal, amelyekben még az egykori mesteré a főszerep. Ezek közül a Santa Maria dei Candeli-templom számára készült Szent József halála⁴⁷ címet viselő olajfestmény Redi alkotása, a főoltárra viszont Gabbiani Assuntája került. A két képet a kutatók egy része egyazon éven belül helyezi el.⁴⁸ Néhány vélemény szerint időben Gabbiani festménye a korábbi,⁴⁹ de ebben az esetben – nem túl meggyőzően – Redi képe az Annunziata-pondókkal egyazon periódusba kerül. Marco Lastri 1795-ös megjegyzése a Candeli oltárképeiről („Századunk kezdetének kicsiny képgalériája”)⁵⁰ arra enged következtetni, hogy Gabbiani valamennyi tanítványa nagyjából egyazon időben, szinte „közös műhelygyakorlatként” valósította meg ebben a templomban azt a művészi programot, amelynek középpontjában – természetesen – a mester munkája állt.

A Gabbiani-Redi együttműködés következő firenzei állomása a Chiesa di San Giorgio sulla Costa, ahová a mester A Szentlélek kiáradása, az egykori tanítvány pedig Szent Benedek csodája témában készített oltárképet. Redi ezért az alko-

tásáért 1705. szeptember 25-én kapott fizetést, ez a munkája tehát a többihez képest nagyobb biztonsággal datálható.⁵¹ Ugyanebben az évben vette fel tagjai közé az Accademia del Disegno.⁵² Úgy gondolom, ez a presztízst biztosító pozíció, illetve a részben általa, részben az eddigi megbízásokkal megteremtett viszonylagos anyagi függetlenség bírta rá Redit arra, hogy Gabbiani árnyékából kilépjen.⁵³ A rendelkezésemre álló adatok alapján úgy vélem, hogy művészi fejlődésének ez az esztendő az egyik fordulópontja. Ebből következik, hogy Rudolph 1705 körüli datálása a San Salvatore-beli képeket illetően lefelé nem mozdítható el. E megfontolás alapján nézetem szerint a Kapisztrán Szent János-oltárkép (és tágabb értelemben valamennyi San Salvatore-templomban lévő Redifestmény) datálásának alsó határa: 1705.

Valószínű tehát, hogy Redi vagy ebben az évben, vagy az elkövetkezőkben kapott megbízást III. Cosimótól új oltárképek készítésére a San Salvatore al Montéba. Mind a Szent Benedek-festményen megjelenő, szinte aszketikusan szikár rendalapító, mind Gabbiani 1713-ra datált (de talán vázlatában már korábban is létező), Krisztus megáldoztatja Alcantarai Szent Pétert elnevezéssel szereplő mű analógiái lehetnek a San Salvatore jobb oldali második oldalkápolnájába készült Alcantarai Szent Péter apoteózisa című képnek. Ez a Kapisztránnal lényegesen mélyebb tónusú, s jobb állapotban megmaradt festmény a kék háttér, az angyalok drapériáinak a Kapisztrántól balra fekvő halott lábára csavarodó leplét idéző rózsaszín árnyalata, a figura expresszivitása, kitárt két karja nem hagynak kétséget afelől, hogy a nándorfehérvári hőst ábrázoló mű párdarabjáról van szó. Ugyanennek a misztikus ferences szentnek a típusa tekint ránk vissza a Monteserri-koosztor két, Boldog Filippo Benizi életéből vett jeleneten is (Filippo Benizi szentmiséje, Filippo Benizi vizet fakaszt). Különösen az utóbbi Redi-képen emlékeztet nagyon a szent testtartása, arckifejezése a San Salvatore al Monte-beli Alcantarai-oltárképhez. Elfogadható ugyanakkor az a fiziognómiái megközelítés is, amely a Szent Benedek csodáját és Benizi szentmiséjét köti össze a két főszereplő vékony, nyúlánk teste és kissé „hosszúak” fejformája révén.⁵⁴

Tommaso Redi pályája, illetve témánk kutatásának egyik legfontosabb feladatát a San Salvatore-templomban lévő festmények datálásának, elhelyezésének körülményeinek pontos meghatározásában látom. A Chiesa di Ognissantiból a monteserriói kolostor templomba minden különösebb dokumentáció és nyilvánosság nélkül átvitt (2005), Filippo Benizi ábrázoló Redi-képek ténye azt igazolja, hogy az Ognissanti későbarokk ikonográfiai programja és a San Salvatore festményei között szoros kapcsolat áll fenn.

A Kapisztrán-festmény datálásához tehát megkerülhetetlen az a probléma, hogy a San Salvatore jelenleg látható alkotásai milyen rendben kerültek elhelyezésre, s esetlegesen hogyan változtatták meg helyüket a kápolnasorokon belül. Az alábbiakban erre teszek kísérletet.⁵⁵

A datálás problémája és egy lehetséges megoldás

III. Cosimo nagyherceg a megfogyatkozott lélekszámú kolostorba 1709. augusztus 18-i hatállyal szigorú obszerváns hagyományok szerint élő ferenceseket hívott, e „reformobszervancia” híveinek közkeletű elnevezése verdoni („zöldek”) volt Baldinucci szerint.⁵⁶ A templomban jelentős átalakítások kezdődtek, a szentélyrekesztők kialakítására, új stáció beszerzésére került sor. Új oltárképek is érkeztek, ezeknek helyet kellett biztosítani a templomtérben.⁵⁷ Felmerülhet a kérdés, hogy Redi Kapisztrán-festménye az „újak” között volt-e,

illetve hogyan nézhetett ki a „régí” elrendezése a mellékoltároknak. Csak a napóleoni háborúk idején került el véglegesen a kolostortemplomból (illetve Firenzéből), de az új szerzetesek „purifikáló” törekvéseinek még korábban „eshetett áldozatul” az a Madonna-tondó, amely Vasarinál Botticelli életrajzában szerepel („un tondo con una Madonna, con angeli granti quanto il vivo”).⁵⁸ A szemléletesen leírt műalkotást a szakirodalomban Horne, Gamba és Lightbown⁵⁹ is a jelenleg az Uffiziben megtekinthető, ún. Magnificat-Madonnával azonosította, de a San Salvatore-templom (voltaképpen egyetlen) monográfiájában mégis Salvini elképzelését fogadják el a szerzők, aki szerint a berlini Raczynski-Madonna a kérdéses tondó.⁶⁰

A San Salvatore szentélyétől jobbra található, Tanai de' Nerli alapította magánkápolna oltára fölött látható ma az a Madonna a Gyermekkel, Angyalokkal, Keresztelő Szent Jánossal, Szent János evangélistával, Szent Jeromossal és Assisi Szent Ferencsel, amely a 18. század elején már két évszázada a templomban volt. A művészettörténészek közül Marksches Vasarira hivatkozva („A Tanai de' Nerli fece un'altra tavola a San Salvatore fuor di Fiorenza”)⁶¹ továbbra is az 1504-ben elhunyt Filippino Lippi egyik utolsó alkotásának tartja a művet.⁶² Újabban azonban már nem ennek a művésznek attribúálják a táblát, hanem „Firenzei Iskola 16. század eleji munkája”-ként hivatkoznak rá.⁶³

A kérdéses időszakban még biztosan nem volt a jobb oldali ötödik mellékoltár fölött a Vincenzo Meuccinak attribúált Szentek hódolata a Szentháromság előtt, ennek jelenlegi datálása ugyanis tartósan az 1750-es évek körül mozog Paatz nyomán.⁶⁴

Magának Redinek a munkája az eddig bemutatott két alkotáson (Kapisztrán Szent János, Alcantarai Szent Péter) kívül a bal oldali első mellékoltár fölötti Szent Salvatore da Horta⁶⁵ meggyógyít egy leányt címen szereplő munka is. A műalkotásnak egyértelműen az Ognissantiban kifejeződő új „ferences pantheon” részét képező Domenico Pugliani-festmény (1627 körül) az előzménye.⁶⁶ Bár Baldinuccinál nem szerepel, valamennyi szakmunka Redinek attribúálja a Sienai Szent Bernardin és szentek extázisa Jézus Szent Neve előtt című képet, amely a jobb oldali negyedik mellékoltárban foglal helyet. A templomban lévő négy Redi-alkotás összefüggése szintén kérdéses. Jelen sorok írója azon az állásponton van, hogy az alkotások, mivel valamennyi a 17. században kanonizált, „új” ferences szentet ábrázol, mindenképpen összetartoznak. Mivel nincs sem elsődleges, sem másodlagos forrásunk arra vonatkozóan, hogy Redi többször egymás után a San Salvatore rendelkezésére állt volna, nem látok okot, amely ne engedné meg annak feltételezését, hogy a képek egyazon művészi program részeként, időben kevés eltéréssel készültek. Miután az előzőekben már kifejtettem, miért nem tartom relevánsnak a keletkezés dátumát 1705 elé helyezni, a Rudolph-féle datálás pontosításában, amely tanulmányom egyik kitűzött célja volt, a megrendelő és a kép(ek) megfestésének felső határát kell még megfontolni.

Arra vonatkozóan, hogy a később szintén szentként tisztelt új obszerváns gárdián, Leonardo da Porto Maurizio és közössége hozták volna magukkal vagy rendelték meg a képeket, nincsenek adatok. Utóbbi esetben a képek keletkezésének ideje minden bizonnyal 1709 utánra esne; ezt azért nem tartom valószínűnek, mert 1710 körül Redi már egy nagyméretű falképen dolgozott a Palazzo Nardiban. Amennyiben viszont az új szerzetesek már itt találták az alkotásokat, kézenfekvő, hogy a barátokat Firenzébe, illetve ebbe a temp-

lomba meghívó kegyúr, vagyis az 1670-től 1723-ig kormányzó III. Cosimo de' Medici kérte fel Redit az oltárképek elkészítésére. Mivel Redi Cosimo elsőszámú firenzei festőjének, Gabbianinak a tanítványa volt (és mesterével előtte is többször dolgozott együtt), továbbá római útját is a Mediciek létrehozta (1673) ösztöndíjból finanszírozta, a megrendelésből nehezen vonható ki a nagyherceg személye. E sejtést erősíti a tény, hogy III. Cosimo ráadásul Kapisztrán Szent János nagy tisztelője volt; a jelenleg is a capestranói ferences kolostorban lévő ezüst Kapisztrán-büszöt ő adományozta a városnak, s bár a szentté avatási bulla kihirdetését nem érte meg, az 1690-es kanonizációt követő ünnepek költségeinek terheit is jórészt a nagyherceg állta.⁶⁷ Az általam e tanulmányban részletesen nem elemzett San Salvatore-beli műalkotások esetleges forrásainak feltárásával a kutatás tisztázhatja a közeljövőben, hogy ezek közül melyik érkezhettek az újonnan beköltöző szerzetesekkel, ha volt egyáltalán ilyen. A bal oldali sorban a harmadik, illetve a negyedik mellékoltár fölött található, emiliai provenienciájának tartott⁶⁸ Cortonai Szent Margit a feszület előtt, továbbá a kvalitást meglátásom szerint kissé túlértékelve Marattihoz vagy köréhez kötött, Máriát gyermeklánnyként ábrázoló Szeplőtelen Szűz képeit talán az új szerzetesek hozták magukkal.

Az 1710-es években Redi mindenesetre már a Palazzo Nardi Asztronómia-allegóriáján dolgozott.⁶⁹ A házat megvásárló Carlo Nardi azonban 1709. augusztus 22-én meghalt. Mivel maga Balducci is úgy hivatkozik Redinek erre a munkájára, hogy azt az elhunyt fia (egyben örököse), illetve bátyjai házában készítette („nella casa di Raffaello e fratelli Nardi dipinse a fresco una Galleria”),⁷⁰ több mint valószínű, hogy már a szerződést sem a Nardi-testvérek apjával kötötte. E freskó esetében tehát az „1710 körüli” (Bellesi)⁷¹ festés igen szűken az 1710. vagy az azt követő 1–2 esztendőre értendő.

Ebből a tényből, illetve a III. Cosimo kérésének eleget tevő új szerzetesek érkezéséről fentebb leírtakból az következik számomra, hogy a Kapisztrán-kép datálásának felső határa 1709 lehet. Vagyis a Rudolph részéről megfogalmazott, s többek által átvett „1705 körül”, illetve „18. század első évtizede” ebben az értelmezésben pár évre szűkül (lényegében 1705 ősztől, azaz a Szent Benedek-festmény befejezésétől 1709 nyaráig, a San Salvatore új lakóinak megérkezéséig terjedő időszak jöhet szóba).

Ezen belül az eddigi szakirodalomhoz képest egy újdonságnak számító szűkítési lehetőség feltételezése is megengedhető; ha III. Cosimo Kapisztrán iránti tisztelete, illetve a ferencesek támogatása annyira nagy volt, mint amelyre a tények következtetni engednek, bizonyára nem került el a nagyherceg figyelmét János barát halálának 250. évfordulója (1706). A kerekén két és fél évszázaddal azelőtti események, illetve a ferences kanonizálásának lezáratlansága elegendő érv lehetett a megrendelés mellett. Kérdés tehát, értelmezhető-e mindezek fényében votív képként a műalkotás.

Összegzés

A Firenzében 2006 tavaszán elkezdett kutatómunkám célja elsősorban a Kapisztrán Szent János-oltárkép elhelyezése az alkotó életművében, a datálást elsőrendű kérdésként kezelve. Tommaso Redi életművének kutatása a kezdeti fázisánál tart. Nem kétséges, hogy a vele egyforma színvonalon festő, illetve nála magasabb műveket hátrahagyó pályatársak (elsősorban Benedetto Luti, Alessandro Gherardini és Antonio

Domenico Gabbiani) gyakran nagyobb számban ránk maradt alkotásai is rengeteg kérdést vetnek fel. A 17–18. században már utolsó fázisát élő Medici-nagyhercegség művészeti jelenségeinek a virágzó toszkán reneszánszhoz és az egyetemes művészettörténethez való viszonyának prekoncepcióktól mentes értékelése kapcsán jegyzi meg szellemesen Lankheit, hogy „Gabbiani nem Van Gogh, Foggini nem Rodin.” Ez korántsem azt jelenti, hogy ezt a periódust „hanyagoló” fázisként kellene interpretálni. A művészettörténészek nem értékítéletet alkotnak, amikor a firenzei mesterek művei alapján, az oltárkép- és portréfestészet mentén virágzó kései barokkról (Chiarini) vagy a kupola- és falképfestészetet előtérbe helyezve korai rokokóról beszélnek (Acanfora). Egyértelmű, hogy Tommaso Redi Kapisztrán Szent János-festménye nem „elvonalszerű” alkotás. Ennek ellenére adekvát kérdéseket vet fel, amelyekre adott válaszaimat a következőkben foglalom össze.

A San Salvatore al Monte-templom jobb oldali első mellékoltára fölötti, a források és a szakirodalom részéről egybehangzóan Tommaso Redinek attribált Kapisztrán Szent János-oltárkép a 17. század második felében a török harcok miatt újra felvirágzó, ezért a korábbiakhoz képest egyértelműbben a szent diadalmas harciasságát kiemelő kultuszának jegyében fogant.

A képet a római tanulmányaiból hazatért Redi első (mesterével, Antonio Domenico Gabbianival közös) munkái befejeztével készíthette, nem korábban, mint 1705, s nem később mint 1709 folyamán; feltételezésünk szerint 1706-ban kaphatta rá a megbízást a Kapisztrán tisztelet, a firenzei ferences obszervanciának új lehetőségeket teremtő III. Cosimo de' Medici nagyhercegtől. A San Salvatore al Monte liturgikus terének helyi (17. századi) előzménnyel is bíró művészeti megújulása jegyében Tommaso Redi négy festményt készített a templomba, amelyek közül három a rend „frissen” kanonizált férfiszentjeit, egy pedig a későközépkori ferences obszervancia (szűkebben Sienai Szent Bernardin és Kapisztrán Szent János) elterjesztette hittitkot jelenítik meg. Egyelőre még nem tisztázott szempontok szerint a későbbi évek során egyes alkotások közül néhány más helyre került a kolostortemplom belül, így a Kapisztrán-kép is. A kutatás a jövőt illetően tehát gyakorlati és elméleti feladatokkal is rendelkezik. Hangsúlyosan szóba kerül az állagmegóvás, a felület megtisztítása után ugyanis új megvilágításba kerülhetnek bizonyos kérdések.

A kortárs Tagliacozzo úgy fogalmazott, hogy „ragadjon (...) a rágalmazó nyelve torkába, ha nem akar megemlékezni az oly érdemes János atyáról (...)”⁷² Bár ennyire nem drámai Kapisztrán tiszteletének helyzete a firenzei San Salvatore al Monte-templomban, illene elhelyezni a mellékkápolnában található művészeti alkotások, köztük Redi festményének közelében többnyelvű feliratokat, a legkvalitásosabbakról pedig jó minőségű reprodukciókat készíteni.

Az oltárkép, illetve a többi ábrázolás forrásainak feltárásával és összegyűjtésével a templom történetének és művészeti programjának alakulásáról is a jelenleginél pontosabb kép lehetne kapni. Tommaso Redi életművének középső szakasza, vagyis a római út végétől az 1710-es évekig tartó, művészi szempontból legaktívabbnak tekinthető korszaka a pontos datálás, illetve további, nemcsak toszkán vagy nemcsak itáliai stílusbeli előzmények, analógiák megállapítása mentén értelmezhető tovább. Ezeknek a feladatoknak minden egyes megoldott részlete hozzásegítené a művészettörténet-írást, hogy művészt és művét az őket megillető helyen tárgyalja.

Jegyzetek

- 1 Külön köszönet illeti a kutatásban nyújtott segítségükért, útmutatásukért az eredeti pályamunka konzulensét, Kelényi Györgyöt, bírálót: Wehli Tündét és Tátrai Vilmost, valamint Prokopp Máriát.
- 2 Idézi: JAKAB Péter: „A kereszténység eszményképe”: *Kapisztrán Szent János (1386–1456)*. In: *Felsőkrisztina*, 9. 5. sz. 7.
- 3 DI VIRGILIO, P. Virgilio Felice: *Kapisztrán Szent János kultusza és öröksége*. In: *Déli harangszó. Tanulmányok a pápai rendelet félezeréves jubileumára*. Szerk. VISY Zsolt. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2000. 287–316. 310.
- 4 A hiányosságot egy rövid szócikk erejéig pótoltam, vö. JAKAB Péter: *San Salvatore al Monte*. In: BANFI, Florio – HORVÁTH Zoltán György – KOVÁCS Zsuzsa – SÁRKÖZY Péter: *Itáliai magyar emlékek*. Budapest, Romanika Kiadó, 2007. 170.
- 5 BALDINUCCI, Francesco Saverio: *Vite di Artisti dei Secoli XVII–XVIII*. A cura di Anna MATTEOLI. Roma, De Luca Editore, 1975. 398. A szerzőtől Redi külsejére vonatkozóan is meglepően részletes információt kapunk, ld. uo.
- 6 Redi orosz kapcsolataira vonatkozóan: ANDROSSOV, Sergej: *Tommaso Redi: una pagina "russa"*. In: *Antichità Viva*, 34. (1996) no. 3. 13–17. 15.
- 7 *Az Európa védelmében* című fontos kiállításához (Budapest, Hadtörténeti Múzeum) sajnos nem készült katalógus, de még műtárgylista sem. Az itt kiállított tárgyak, alkotások esetében is Kálmán Peregrin ofm ikonográfiai tanulmányának kéziratot változtatára voltam kénytelenek hagyatkozni egyes esetekben. Ezt a munkát a szerző át-olvasásra és véleményezésre is nagylelkűen a rendelkezésemre bocsátotta, amiért ezúton is hálás köszönetemet fejezem ki.
- 8 A Giovanni da Tagliacozzótól származó kifejezést idézi: ANDRIĆ, Stanko: *Kapisztrán Szent János csodái*. Budapest, Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 2009. 68.
- 9 RUDOLPH, Stella: *Mecenati a Firenze tra i Sei e Settecento III – Le opere*. In: *Arte Illustrata*, 7. (1974) 279–287, 296. Ezt a datálást veszi át Tommaso Redi életművét elemző szakdolgozatában Emanuela COLIVICCHI, aki – néhány jelentős, a későbbiekben cáfolandó tévesztése ellenére – megállapítja, hogy a bennünket érdeklő festmény a művész egyik legjelentősebb alkotása stíluskritikai szempontból (COLIVICCHI: *Tommaso Redi*. Firenze, 1980. 68.). Idézett dokumentum megtekintéséért Prof. Dr. Giovanni Leoncininek (Università degli Studi di Firenze) tartozom hálával.
- 10 A későbbi II. Piusz pápa szerint Kapisztrán „...szent életű, Isten ígését fáradszótlanul hirdető ferences barát, akire szinte mint prófétára tekintettek a népek...” (1. 27.), ld. [II. PIUSZ PÁPA:] *II. Piusz pápa feljegyzései*. Ford. BORONKAY Iván – BELLUS Ibolya. Budapest, Balassi Kiadó, 2001. 36.
- 11 vö. KULCSÁR Péter: *Kapisztrán Szent János*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1987. 216–218.
- 12 A Kapisztránnal is levelező Piccolomini II. Piusz pápaként például támogatásáról biztosította Kapisztrán utódját, Marchiai (Szent) Jakobot, akit Giacomo Preti domonkos inkvizítor azzal vádolt, hogy a Szent Vér túlzott imádatával aláássa a passió dogmatikai tartalmát, vö. PELLEGRINI, Luigi: *Pio II e i movimenti di riforma dell'Ordine dei Frati Minori*. In: *Enea Silvio Piccolomini. Arte, Storia e Cultura nell'Europa di Pio II*. A cura di Roberto DI PAOLA – Arianna ANTONIUTTI – Marco GALLO. Roma, Editrice Vaticana, 2006. 385–401. 389.
- 13 ANDRIĆ, Stanko: *Kapisztrán Szent János csodái*. Budapest, Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 2009. 74.
- 14 Kapisztrán helyi tiszteletét X. Leó pápa engedélyezte, ezt XV. Gergely minden ferences templomra kiterjesztette. KULCSÁR, 1987, 222.
- 15 TROTTA, Giampaolo – BERTANI, Licia: *San Salvatore al Monte. Antiquae elegantiae per un'acropolis laurenziana*. Firenze, Editore Becocci – Editore Scala, 1997. 54.
- 16 Legutolsó alkalommal 2008 nyarán volt lehetőségem megtekinteni a képet – az alkotás állapota továbbra is kritikus, a sérült vászonfelület nagysága nőtt.
- 17 Colivicchi tévesen Benedek-rendi öltözetnek írja le Kapisztrán csuháját. COLIVICCHI, 1980. 149.
- 18 VIII. Sándor pápa is *vir apostolicus et voluntate martir*-ként jellemezte a szentet. DI VIRGILIO, 2000. 308.
- 19 KULCSÁR Péter: *Kapisztrán Szent János*. In: *Déli harangszó. Tanulmányok a pápai rendelet félezeréves jubileumára*. Szerk. VISY Zsolt. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2000. 251–287. 257. és 264.
- 20 II. PIUSZ PÁPA, 2001. 554.
- 21 DI VIRGILIO, 2000. 316.
- 22 Éppen ezen megfigyelések mentén jelen sorok írója nem ért egyet Di Virgilio azon sommás megállapításával, hogy Kapisztrán ikonográfiája nem változott az évszázadok során, vö. DI VIRGILIO, 2000. 318.
- 23 Páduai (Padovai) Szent Antalnak tulajdonították Oran várának visszafoglalását (1732) is, vö. SZILÁRDFY Zoltán: *A török háborúk emléke barokk szentképeken*. In: SZILÁRDFY Zoltán: *Ikonográfia – kultusztörténet. Képes tanulmányok*. Budapest, Balassi Kiadó, 2003. 147–157. 155. Magyarországon a török ellen küzdő hadak patrónusaként is tekintettek a szentre, ezért szerepelhet az 1687-es győri Győzedelmes Mária-oszlopon, ld. SZILÁRDFY Zoltán: *Barokk ikonográfiai típusok Szent Ferenc rendjének művészetében*. In: *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára 2*. Szerk. ÓZE Sándor – MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert. Piliscsaba – Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem – Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 2005. 891–936. 901.
- 24 Tudomásom szerint ez az alapos munka továbbra is megjelenés előtt áll.
- 25 A szakirodalomban a művész neve *Maratta* és *Maratti* formában is szerepel – a dolgozatban, mivel a 2000-ben kiadott Bellori-katalógus (ld. bibliográfia) a *Maratti* név változatot használja, az utóbbi mellett döntöttem.
- 26 RUDOLPH, Stella: *Carlo Maratti*. In: *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*. II. A cura di Anna GRAMICCIA – Federica PIANTONI. Roma, Edizioni De Luca, 2000. 456–480. 456.
- 27 Idézi: ÉRSZEGI Géza: *Az év minden napján mindörökre harangozni kell*. In: *Déli harangszó. Tanulmányok a pápai rendelet félezeréves jubileumára*. Szerk. VISY Zsolt. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2000. 187–203. 194–196.
- 28 Giuseppe RICHA: *Notizie storiche delle Chiese Fiorentine*. Roma, Multigrafica Editrice, 1972. 267. (Megjegyzés: Richánál a névalak *Vincenzo Dandini*.)
- 29 Ferdinando BATAZZI – Annamaria GIUSTI: *Ognissanti*. Roma, Fratelli Palombi Editori, 1992. 60.

- 30 „Dipinse in fresco... ne' frati umiliati in Ogni Santi una cappella e quattro tavole.” VASARI, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Vol. I.* A cura di Luciano BELLOSI – Aldo ROSSI. Torino, Einaudi, 1991²(1986). 126.
- 31 BATAZZI, 1992. 45. (Megjegyzés: A művész az Elisabetta Corsini da Bagnana vezette „Mindenszentek Harmadrendi Nővérei” által kidolgozott művészeti program részeként 1721-ben fejezte be a freskót.)
- 32 BATAZZI, 1992. 61. és RUDOLPH, 1976. 328.
- 33 DI VIRGILIO, 2000. 307.
- 34 KULCSÁR, 1987. 226.
- 35 vö. TROTTA, 1997. 54.
- 36 *Kapisztrán Szent János csodás győzelme Nándorfehérvárnál, 1456. július 22-én, Tagliakocius János szent ferencrendi szerzetesnek Marchiai Szent Jakabhoz intézett levele nyomán.* Ford. és s. a. r. KRÄMER Bonifác. Kolozsvár, Szent Bonaventura Könyvnyomda, 1907. 58. és 60.
- 37 KRÄMER, 1907. 53.
- 38 KRÄMER, 1907. 54.
- 39 vö. CZÉRE Andrea: *Az Esterházy-örökség. A Szépművészeti Múzeum 17. századi olasz rajzai.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 2003. 138.
- 40 CHIARINI, Marco: *Antonio Domenico Gabbiani e i Medici.* In: *Kunst der Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici.* [Sz. n.] München, Bruckmann, 1976. 333–343. 337.
- 41 ACANFORA, Elisa: *La pittura ad affresco fino a Giovanni da San Giovanni.* In: *Storia delle Arti in Toscana II. Il Settecento.* A cura di Marco CHIARINI. Firenze, EDIFIR, 2001. 45–60. 45.
- 42 Elegendő itt Giuliano Periccioli és Stefano della Bella törökországi, illetve perzsa metszeteire gondolni, vagy Filippo Baglietti Tavernier-fordítására (1687), amely IV. Mohamed szultán szeráját mutatja be. RUDOLPH, 1976. 322–324.
- 43 RUDOLPH, 1976. 324.
- 44 Carlo Marcellini, Vittorio Barbieri és Giovan Battista Ciceri alkotásai. LEONCINI, Giovanni: *Il Seicento e la trasformazione dell'Annunziata.* In: *Santissima Annunziata.* A cura di Timothy VERDON. Firenze, Centro Di, 2005. 121–144. 126.
- 45 LEONCINI, 2005. 126.
- 46 STEINBART, Kurt: *Tommaso Redi.* In: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* Hrsg. Ulrich THIEME – Felix BECKER. Leipzig, Seerman, 1950. 73–74. 74. és RUDOLPH, 1974. 296.
- 47 RICHA, 1972. 294.
- 48 VALENTINI, Anita: *La Caserma dei carabinieri "Vittorio Tassi". L'antico monastero di Santa Mariad i Candeli al Canto di Monteloro.* Firenze, Polistampa, 2003. 57–58.
- 49 CHIARINI, Marco: *La pittura del Settecento in Toscana.* In: *La pittura in Italia. Il Settecento II.* A cura di Marco CHIARINI. Milano, Electa, 1990. 310.
- 50 VALENTINI, 2003. 58.
- 51 BELLESI, Sandro: *Vicende storiche e artistiche sulla casa di Carlo Nardi a Firenze.* In: *Antichità Viva*, 30. (1991) no. 4–5. 44–56. 47.
- 52 BELLESI, 1991. 46.
- 53 Redi kései alkotói pályája szempontjából nem mellékes, hogy az eredetileg Pietro da Cortona, de végül Pier Francesco Silvani egyszerűbb tervei alapján átépített San Firenze-templomba ismét mindketten festettek képet (Redi A *Szent Család hazatérését*, Gabbiani a *Szűz Mária megjelenik Néri Szent Fülöpnek* című olajfestményt). A színvilágukban egymástól erősen elütő műveknek azonban még a keletkezésükben sem lehet semmi közös, ha csak nem Gabbianit kérték fel, hogy a „takarékos” művészi program keretében vegye rá egykori tanítványát egy méltó oltárkép megfestésére. RICHA, 1972. 109., BALDINUCCI, 1975. 110., illetve COFFEY, Caroline: *The projects of Pietro da Cortona and Silvani for the Church of San Firenze in Florence.* In: *Kunst der Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici.* [Sz. n.] München, Bruckmann, 1976. 234–244. 234.
- 54 BELLESI, 1991. 47.
- 55 Ebben a dolgozatban kizárólag a főhajóból közvetlenül nyíló oldalkápoltnak mellékoltárképeire szorítkozunk.
- 56 „i Padri della strettissima regola di San Francesco chiamati i verdoni”, ld. BALDINUCCI, 1975. 392.
- 57 TROTTA, 1997. 16.
- 58 VASARI, 1991²(1986). 287.
- 59 LIGHTBOWN, Ronald W.: *Sandro Botticelli.* London, Elek, 1978. 55.
- 60 Idézi: TROTTA, 1997. 43.
- 61 VASARI, 1991²(1986). 500.
- 62 MARKSCHIES, Alexander: *Gebaute Armut. San Salvatore e San Francesco al Monte in Florenz (1418–1504).* München – Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2001. 72.
- 63 TROTTA, 1997. 50–51.
- 64 PAATZ, Walter und Elisabeth: *Die Kirchen von Florenz. Vol. 5.* Frankfurt am Main, Klostermann, 1956. 57. Az alkotás a főoltárhoz eggyel közelebb, a hatodik mellékoltárban foglalt eredetileg helyet, vö. TROTTA, 1997. 55. Meucci készítette az Ognissantiban lévő *Alcantarai Szent Péter csodája* című képet is.
- 65 A spanyol ferencest néha boldogként említik, így például GIUSTI, Annamaria: *Breve itinerario pittorico della Chiesa di Ognissanti tra Cinquecento e Seicento.* In: *Il Chiostro di Ognissanti a Firenze. Gli affreschi del ciclo francescano.* A cura di Antonio PAOLOLUCCI – Monica BETTI et al. Firenze, Centro Di, 1990. 107–115. 112.
- 66 A kép datálási problémáit illetően ld. GIUSTI, 1990. 112.
- 67 DI VIRGILIO, 2000. 309.
- 68 TROTTA, 1997. 56.
- 69 BELLESI, 1991. 46.
- 70 BALDINUCCI, 1975. 394.
- 71 BELLESI, 1991. 46.
- 72 Idézi: KRÄMER, 1907. 67.

La tela di “San Giovanni da Capestrano” di Tommaso Redi, nella Chiesa San Salvatore al Monte a Firenze

Il saggio fa riferimento ad un'opera sconosciuta di Tommaso Redi, pittore tardo barocco in Toscana, membro (e secondo Francesco Saverio Baldinucci, anche professore) dell'Accademia del Disegno. La tela ora è sul primo altare a destra, nella navata (originariamente nella Cappella Nerli). Vi è raffigurato San Giovanni da Capestrano, eroe francescano della battaglia di Belgrado nel 1456. Il monaco tiene una bandiera verde nelle mani, con l'emblema "IHS", usato e prediletto da San Bernardino da Siena. Il suo viso è trasfigurato, ha una figura abbastanza giovane (con i capelli bruni), questi sono i connotati più importanti del tipo iconografico del francescano guerriero ben conosciuto nei Secoli XVII–XVIII, durante le guerre contro l'Impero Ottomano. Questo tipo appare anche nel quadro seicentesco di Pier Dandini, nella chiesa fiorentina d'Ognissanti.

Possiamo porre la domanda: quali sono i limiti della datazione di Stella Rudolph (pubblicata nel 1976)? Quali sono le tappe principali dell'attività pittorica di Tommaso Redi a Firenze? Secondo il mio pensiero Redi dipinse la tela tra il 1705 e il 1709, probabilmente nel 1706. Il pittore, che fu allievo di Antonio Domenico Gabbiani, cominciò a lavorare nella chiesa fiorentina di San Giorgio sulla Costa („Il miracolo di San Benedetto”) nel 1705, come membro dell'Accademia. L'altro limite della datazione è l'anno 1709, in cui il granduca Cosimo III invitò dei francescani osservanti nella chiesa di San Salvatore. Verso il 1709–1710 Tommaso Redi già stava lavorando all'affresco del Palazzo Nardi („Astronomia”). Cosimo III fu

molto devoto a San Giovanni da Capestrano, donò anche un busto argenteo al convento francescano a Capestrano e spese molti soldi per le feste della canonizzazione del compagno d'armi di János Hunyadi. A mio parere il granduca ordinò la tela per la chiesa di San Salvatore, che in seguito si trasformò nel „panteon” dei santi francescani italiani, con un programma iconografico di tutto rispetto. Redi dipinse anche „San Pietro d'Alcantara portato in cielo dagli angeli” e „San Salvatore da Orta guarisce una fanciulla”. Speriamo che le cattive condizioni della tela di San Giovanni da Capestrano non impediscano ulteriori ricerche sulle fonti dell'opera di Tommaso Redi a Firenze.