

Hatalmi reprezentáció a gubbiói Palazzo Ducalében

Justus van Ghent: Federico da Montefeltro és fia, Guidobaldo és mások előadást hallgatnak
című festménye

2022 január

Kutatásomban a *Federico da Montefeltro és fia, Guidobaldo és mások előadást hallgatnak* című (későbbiekben az angolszász szakirodalmat követve *Oratio*) festményt vizsgálom meg Urbino ura, Federico da Montefeltro (1422 – 1480) uralmának idején kialakult mecénatúrában nagy szerepet betöltő portréreprezentáció szempontjából.

Federico da Montefeltrót méltón nevezték Itália fényének, mecénás tevékenysége, humanista udvartartása és könyvtára a XV. század egyik legkiemelkedőbb reneszánsz központjává emelte az Urbinói Hercegséget. 1444-es hatalomra kerülése után condottiereként egyre nagyobb elismerésre tett szert, és az 1454-es Lodi béke után megalakult Itáliai Liga megválasztotta kapitányának. Federico mecénás tevékenységének kezdete erre az időszakra tehető, mivel jelentősen megnövekedett hadvezéri jövedelme¹ lehetővé tette az urbinói Palazzo Ducale² és később a gubbiói Palazzo Ducale átépítését. Mindeközben V. Miklós pápa könyvtárához³ hasonló gyűjteményre tett szert a firenzei cartolaio, Vespasiano da Bisticci tevékenységének köszönhetően.⁴ Ebbe a művészeti és politikai közegbe illeszkedik az általam vizsgált vitatott szerzőiségű mű.

Az *Oratio* rendkívül sok kérdést vet fel, amik közül különös hangsúlyt fogok fektetni a festmény hatalmi reprezentációs funkciójára és az ezzel szorosan összefüggő lokalizáció kérdésére. Elsőként egy átfogó képet szeretnék nyújtani a festményt övező problémahalmazról, amiből kiindulva fogok rátérni Federico da Montefeltro portréreprezentációjának sajátosságára a festmény kapcsán, számot vetve a mű nehezen definiálható témájával és az azzal kapcsolatban felmerült hipotézisekkel. Ezután rátérek dolgozatom fókuszára, a lokalizáció kérdésére. Az inventáriumi adatok és a két Palazzo Ducale dekorációs program-beli párhuzamaira alapozva bemutatom azt a két helységet, ami az elmúlt száz évben meghatározta az *Oratio* elhelyezése körüli diskurzust. Az urbinói és gubbiói studiók összehasonlítása során a festmény feltételezett provenienciája mellett elengedhetetlen az urbinói mecénatúra más műalkotásainak,

¹ Békeidőben hatvanezer, háborúban nyolcvanezer dukát volt éves jövedelme. Cecil H. Clough. "Federigo Da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468-1482." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 36., 1973, p. 131 – 132.

² Az 1454 és 1482 között három szakaszban átépített épületegységen Maso di Bartolommeo (1454-1464) Luciano Laurana (1464-1472) és Francesco di Giorgio Martini dolgozott.

³ A Bibliotheca Apostolica Vaticana 1475-ös megalapítása előtti Vatikáni könyvtár, amit V. Miklós pápa 1448-ban hozott létre.

⁴ A könyvtár több, mint ezer kéziratot foglalt magába, aminek egy részét a Bisticci által működtetett firenzei másolóműhelyben, illetve a Federico alapította urbinói scrittóban készítették megrendelésre. Olga Raggio. "The Gubbio Studiolo and Its Conservation. Vol. 1, Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo." Metropolitan Museum of Art, New York, 1999, p.16.

az *Artes Liberales* festményciklusnak és a *Federico da Montefeltro és Guidobaldo kettős portréjának* (továbbiakban *Kettős portré*) a bevonása hipotézisem alátámasztásául. Dolgozatomban igyekszem válasszal szolgálni erre az eddig megoldatlan lokalizációs kérdésre a mű esetében.

Az általam vizsgált festményen ábrázolt jelenet egy előadást tár elénk egy reneszánsz szobabelsőben. A kép előterében a Palazzo Ducalék belső udvarát idéző két kompozit oszlopfővel díszített márványoszlop látható, ezek között nyerünk bepillantást a jelenetbe. Ezek az oszlopok fontos kompozicionális szerepet játszva három részre tagolják a képet. A kép központi alakjai a trónuson ülő urbinói herceg Federico da Montefeltro (1422 – 1482) és jobbján fia Guidobaldo da Montefeltro (1472 – 1508). Annak ellenére, hogy a festmény rendkívül rossz állapotban került elő, a herceg és fia portréi tökéletesen felismerhetők és keveset sérültek, illetve nem estek áldozatául átfestéseknek és komolyabb javításoknak sem. Federico da Montefeltro az 1474-ben IV. Edwardtól megkapott Térdszalagrend öltözkézésében bal profilból van ábrázolva, a Piero della Francesca és Pedro Berruguete közreműködésével már jól ismert portréikonográfia szerint. Feltűnő profilja fontos része a portréikonográfiájának, mivel egy 1450-ben megrendezett lovagi tornán szerzett sérüléseinek következményeként a herceget konzekvensen csak bal profilból ábrázolták. A festményen itt az angol lovagrend vörös díszruhájában van, ami felett egy fehér szélű sötétkék palástot visel és vörös hercegi fejfedőt. A paláston megjelenik egy címerpajzsban a Szent György-kereszt, körülött sötétkék szalagon arany betűkkel írva a rend mottója: [ho]ny. soyt. quy. mal. y. pe[nse]. Trónusa meglehetősen hasonló, bár arányaiban eltérő a *Kettős portrén* láthatótól. Federico ezen a trónon ülve fog egy könyvet, amit eddig még nem sikerült azonosítani, de joggal feltételezhetjük, hogy egy, az urbinói hercegi könyvtárban megtalálható mű lehet a kezében, ami akár kulcsát is jelentheti a festmény enigmatikus és unikális témájának. A kódex ábrázolásának gesztusa visszatérő és jellegzetes eleme Federico portréreprezentációjának, ugyanakkor ezen a festményen a valódi és átvitt értelemben vett fókusz is a trónörökösön, Guidobaldón van. A kép középtengelyében láthatjuk Federico mellett állva a fiatal herceget ünnepi öltözkézésben. Ez a tényező alapvetően befolyásolja a festmény datálását, ami kihat a témáról alkotott elképzeléseinkre is, ennek kérdésére a későbbiekben fogok rátérni. Guidobaldo ilyen szintű fókuszba helyezése nem véletlen, valószínűleg a festmény egyértelmű dinasztikus legitimációja mellett egy valódi esemény ábrázolására is sor került, aminek főszereplője már nem Federico, hanem fia, aki ezzel szimbolikusan átveszi a hatalmat.

A herceg és fia kettős portréja mögött ismét az urbinói és gubbiói architektúrának elemeit lehet felfedezni az ajtó és a szoba egészének kialakításában. Míg az ajtót első ránézésre egy

teljesen általános Palazzo Ducale-beli kerettel bír, a felette végigfutó mennyezetpárkány felirata (FEDERICVS. DUX. VRBINI. MONTIS. FE[RETRI COMES]) két egészen konkrét helységet idéz, a herceg studiólóit. Ezek az építészeti utalások fontos szerepet játszanak majd mind a lokalizáció, mind pedig a festmény témájának értelmezése szempontjából.

A *Kettős portréval* ellentétben más alakok is megjelennek a szobabelsőben. Federico és Guidobaldo mögött három további, falfülkében ülő alak látható, akiknek azonosítására a festmény hatalmi reprezentációs funkciója kapcsán fogok kitérni. A hallgatósággal szemben egy olvasópulttal ellátott emelvényen áll egy feketeruhás szakállas férfi, akinek azonosítását sokan megkísérelték, de az infravörös felvételek alapján a profilja a felismerhetetlenségig roncsolódott, így minden fiziognómiai hasonlóság alapján végzett azonosítás bizonytalan lábakon áll. Az ajtóban megjelenik egy idősebb és egy fiatalabb férfi alakja is, viszont a portréikon nagymértékű átfestések történtek, így ebben az esetben is hasonlóan nehéz meghatározni a személyeket.

A Royal Collection Trust tulajdonában álló *Oratiót* jelenleg 1418-as jelzeten a Hampton Court-i palotában őrzik az állandó kiállítás részeként a királyi kápolnába vezető teremben kiakasztva. A festményt 1845-ben egy Firenze környéki villában találta meg Vitale de Tivoli és testvére, akik az akkor Firenzében tartózkodó James Dennistounhoz vitték. Ezután Angliába kerülésekor Samuel Woodburn műkereskedő vette meg, akinek halála után a Christie's aukciósház szerezte meg. Viktória királynő vásárlásaként került a királyi gyűjteménybe 1853-ban⁵, majd 1859-ben Windsorban kapott helyet a IV. György által építtetett Grand Corridoron.⁶ 1954-ben a londoni National Gallery kölcsönözte a képet júliustól novemberig, amit egy állapotfelmérés előzött meg, amiről a későbbiekben lesz szó a festmény restaurációs történetével összefüggésben. Jelenlegi őrzési helyére, a Hampton Court Palace-ba 1955. október 24.-én került. A festmény legfontosabb információit Lorne Campbell publikálta az 1985-ös kiadású *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen* című katalógusban.⁷

⁵ A Christie's aukciósház Samuel Woodburn hagyatékából 1853 június 5. és 24. között megrendezett aukcióján értékesítette a képet a 138-as tételként. Catalogue of the first and most important... collection... formed by Samuel Woodburn, Esq. Deceased Christie's 1853 No. 138. Viktória királynő gyűjteményének inventáriumi jegyzékében a PP 2/2/3409 azonosítóval található meg.

⁶ Windsor inventáriumi azonosítója: V. R. inv., 1859. május 1., No. 402

⁷ Lorne Campbell. „The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen.” Cambridge, 1985. pp. 60-65.

A mű egy 130 cm x 212 cm nagyságú, 3 cm vastag, négy részből összekapcsolt nyárfa fatáblára van olajfestékekkel megfestve.⁸ Campbell úgy véli egy körülbelül 10 centimétert levághattak a festmény bal széléről, továbbá a felső és a jobb oldalon is detektál apró csonkításokat, de nem közöl pontos adatokat. Az állapotfelmérések sajnos nem nyilvánosak és a dolgozatom írásáig nem sikerült megszerezni olyan dokumentációt, ami alátámasztaná ezeket a vélt csonkításokat, ugyanakkor alaptalan elvetni Campbell megfigyelését, mivel a kompozíción is egyértelműen látszik, hogy a bal oldal valóban rövidebb, amitől aszimmetrikussá válik a kép. Ennek később a lokalizáció kapcsán döntő jelentősége lesz. A festmény hátulján, a lécekbe rögzített fadugóhoz csatlakoztatva tíz vasból készült gyűrű van, amik vízszintesen két sorban helyezkednek el. Campbell szerint ezek a vaskarikák fali dekorációba illesztésről árulkodnak, ezt bizonyíthatja a vaskarikák hasonlósága és feltételezett közös származásuk az *Artes Liberales* ciklus fennmaradt darabjaival, amit jelenleg a gubbiói studiólóba lokalizálnak.

A festményt rendkívül rossz állapotban találták meg 1845-ben és elsőként James Dennistoun volt, aki felmérte a művet, majd megtisztította.⁹ Még ugyanebben az évben Cortazi restaurálásnak köszönhetően olyan szinten roncsolódott a kép, hogy mára szinte lehetetlenné vált bizonyos részeinek az értelmezése. A Royal Collection Trust dokumentációi alapján 1866-ban Segulier nevezetű restaurátor végzett rajta javításokat, pontosabb részletek erről még nem kerültek publikálásra. 1953-54-ben John Brealey újra megtisztította, ezután adták kölcsön a National Gallerynek, ennek kapcsán készültek röntgenfelvételek a festményről. Ezek a felvételek olyan perspektívavonalakat mutatnak, amelyek az alárajzolás során születtek, azonban a végleges mű perspektívájával nem egyeznek meg. Ezek az eltérések sok mindent jelenthetnek az attribúció szempontjából. Az egyértelmű, hogy a kép festésekor nem követték pontosan az előzetes rajzot, ezt alátámasztják a Royal Collection Trust munkatársai által készített infravörös felvételek is. A festmény két, szinte sértetlen alakja Federico és fia, majdnem teljesen csak eredeti festéket tartalmaznak portréik. A legsúlyosabban sérült részek

⁸ Néhány helyen a fa szuvasodott, de nem okozott kárt a festékben. A gesso alapozás felett az ultramarin, verdigris, cinóber, bíbor, ólom-ónsárga és ólomfehér pigmentek használatát állapítja meg Campbell. Campbell, 1985, p. 61.

⁹Vitale de Tivoli így ír erről: „On trying to clean it he discovered at once the characteristic heads of Federic and c. but found it necessary to suspend proceeding with the cleaning till the surface was secured from peeling off as it did. This was done by carefully pouring drops of glue under the portions that were raised and then pressing them down with a hot iron and by these means the whole surface was made perfectly firm and fit to be cleaned without danger. The final cleaning was performed by having it rubbed with soft bread curmbs for several days.” Vitale De Tivoli. „The Melozzo da Forlì at the Exhibition of Old Masters.” *Academy*, vol. IX., 1876, p. 172.

pedig az orátor arca és a Guidobaldo mögötti férfi arca, amik szinte egyáltalán nem tartalmazznak eredeti festéket. A festmény állapota erősen megnehezít mindennemű azonosítási kísérletet, ennek ellenére megpróbálom felvázolni a lehetséges értelmezéseket, figyelembe véve a mű különleges állapotából adódó problémákat is. Ez azonban nem befolyásolja a funkcióját, illetve lokalizációját, kutatásom fő fókuszpontjait.

A festmény egyik jelenleg is aktív kérdésköre az attribúciós vita¹⁰, amivel dolgozatomban csak érintőlegesen foglalkozom, ugyanakkor fontosnak tartom kiemelni a legújabb kutatási eredményeket, aminek publikálására a 2022-ben, Federico da Montefeltro születésének 600. évfordulójára rendezett kiállítás katalógusa teremtette meg az alkalmat. Giovanni Russo álláspontja szerint Pedro Berruguete tekinthető stíluskritikai alapon a Hampton Court-i festmény készítőjének korábbi domináns Justus van Ghent hipotézissel szemben.¹¹ Nem új az az elképzelés, hogy a nápolyi udvarhoz hasonlóan nemzetközi művészeket bevonzó multikulturális urbinói udvari közegben együtt dolgozhatott Justus van Ghent németalföldi festő¹² és a spanyol Pedro Berruguete. Együttműködésük eredményeként tartjuk számon az urbinói studiolo *Uomini famosi* ciklusát, és sokáig a *Kettős portré* is közös szerzőiség alatt futott. Egyetlen dokumentált alkotása Urbinóban a Corpus Domini konfraternitás megbízásából

¹⁰ A teljes attribúciós kérdésköréről: Vasari. „Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori.” 1550.; Bisticci. „Vite di uomini illustri del secolo XV.” kiad. Angelo Mai, Firenze, 1859.; Dennistoun. „Memoirs of the Dukes of Urbino.” Vol. I. 1851 p. 276; Crowe és Cavalcaselle. „Geschichte der italienischen Malerei.” Vol. III. Lipcse, 1870. pp. 335-336.; Crowe és Cavalcaselle „Storia della pittura in Italia.” Vol. VIII. Firenze, 1898. pp. 296-298; Venturi. La pittura del Quattrocento. Storia dell’arte italiana. vol. VII. parte II. 1913, pp. 149-150, 159; Conway. „Justus van Ghent.” *The Burlington Magazine*. vol XXX. 1917, pp. 18-21.; Davies. „Early Netherlandish School.” National Gallery Catalogues. London 1945.; Coremans, Eeckhout, Lavalleye, Lerberghe. „Juste de Gand, Berreguete et la cour d’Urbino.” 1957. pp. 60-62.; Campbell. „The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen.” Cambridge, 1985. pp. 60-65.; Evans. „Uno maestro solenne”: Joos van Wassenhove in Italy.” *Netherlands Kunsthistorisch jaarboek*. 44, 1993, pp. 75-110.; Eeckhout „Juste de Gand.” *Les primitifs flamands*. 1994. pp. 404 – 413.; Pächt. „Altniederländische Malerei.” 1994. pp. 145 – 154.; Raggio, „The Gubbio Studiolo and Its Conservation. Vol. 1, Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo.” The Metropolitan Museum of Art, New York, 1999.; Giovanni Russo. „Fiandre e Spagna a Urbino.” IN *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio. Urbino Crocevia delle Arti*. 2022 június 23 – október 9. szerk. Alessandro Angelini, Gabriele Fattorini, Giovanni Russo. Galleria Nazionale delle Marche, 2022, pp. 146-153.

¹¹ Giovanni Russo. „Fiandre e Spagna a Urbino.” IN *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio. Urbino Crocevia delle Arti*. 2022 június 23 – október 9. szerk. Alessandro Angelini, Gabriele Fattorini, Giovanni Russo. Galleria Nazionale delle Marche, 2022. pp. 146-153.

¹² Giusto da Guanto néven említik a Corpus Domini konfraternitás dokumentumai, majd Vasari is, jelenleg Justus van Ghent vagy Joos van Wassenhove németalföldi festővel azonosítják, aki 1460-1480 között volt aktív.

elkészített *Apostolok áldoztatása* oltárkép, amit 1475-ben fejezett be. Egyre inkább előtérbe kerül az a gyanú, hogy a konfraternitás nem volt megelégedve „Giusto da Guanto” munkájával.¹³ Vespasiano da Bisticci felel azért az elképzelésért, ami kialakult Justus van Ghentről, akit művében úgy mutatott be, mint „*maestro solenne*”¹⁴, aki Federico hívására érkezett az urbinói udvarba. Természetesen nem szabad figyelmen kívül hagyni Bisticci személyéből és művének funkciójából adódó humanista túlkapasokat, így ebben az esetben feltételezhető, hogy utólagosan kerítette ezt a történetet a németalföldi festőről Federico mecénás nagyságának kihangsúlyozására.¹⁵ Valójában Justus van Ghent oltárképe egy Hugo van der Goes és Rogier van der Weyden inspirálta németalföldi kismester nem túl kvalitásos műve, aki szerencsét próbált Itáliában, de igazán asszimilálódnia nem sikerült. Bisticci humanista promotálása célba ért a művészettörténészeknél és a forrás alapján rendkívül sok művet tulajdonítanak Justus van Ghentnek. Az *uomini famosi* és az *Oratio* mellett az *Artes Liberales* festményciklust is az ő keze munkájának vélik.

Pedro Berruguete neve legkorábban a Pugnileoni által publikált dokumentumban említett 1477-ben Urbinóban tartózkodó „*Pietro spagnolo pittore*” azonosításaként merült fel Gambánál elsősorban az *uomini famosi* ciklus tekintetében. Annak ellenére, hogy a forrást azóta nem lehet megtalálni, Gamba erre alapozza a Berruguete-attribúciót, amit továbbá alátámaszthat Pablo de Céspedes 1604-es beszámolója, amiben a spanyol festő – Gamba értelmezése szerint – Pedro Berruguetének tulajdonítja az *uomini famosi* ciklust¹⁶, ugyanakkor ez az értelmezés vitatott.¹⁷ Az *Oratio*val kapcsolatban is megjelent a főleg spanyol művészettörténészek által támogatott Berruguete-attribúció, azonban többek között

¹³ Gianluca Poldi. „Disegno e conservazione nella Pala del Corpus Domini, tra Giusto di Gand e Paolo Uccello.” IN Francesca Bottacin. „Giusto di Gand e la Comunione del Duca d’Urbino.” Padova, 2021, pp. 211 – 212.

¹⁴ „(...) e per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavole a olio, mandò insino in Fiandra, per trovare uno maestro solenne, e fello venire a Urbino (...)” „(...) és mivel nem talált az ízlésének megfelelő festőt Itáliában, aki tudott volna olajjal fatáblára festeni, ezért egészen Flandriáig elküldetett, hogy találjon egy kiváló mestert, aki eljött Urbinóba (...)” (saját fordítás) Vespasiano da Bisticci. *Vite di uomini illustri del secolo XV*.

¹⁵ A festő detektálható Rómában 1475 körül, elképzelhető, hogy a pápai udvarból került Urbinóba más művészekkel együtt. Friedländer, 1925, p. 75.

¹⁶ Gamba, 1926-27 pp. 638-662.

¹⁷ Davies szerint Pablo de Céspedes véleménye kevesebbet ér, mint a kortárs Bisticci beszámolója, ráadásul egyértelműen nem Pedro Berruguétét nevezi meg festőnek. Davies, 1945. p. 53.

Friedländer érvelésének¹⁸ hatására a Justus van Ghent – attribúció vált széleskörűen elfogadottá egészen mostanáig.

Az attribúció bizonytalansága azonban nem változtat a festmény hatalmi reprezentációs funkcióján, sem jelentőségén Federico portréreprezentációjában. Ahhoz, hogy a festmény funkcióját megvizsgálhassuk, elengedhetetlen foglalkozni az ábrázolt téma kérdésével. Egyértelműen megjelenik az előadó – hallgatóság dinamikája a képen, azonban ez a *quattrocento* festészetben egy teljesen unikális, ikonográfiai párhuzamokkal nem rendelkező képtípus. A festmény első dokumentációi megkísérelték leírni a képet, így a téma meghatározásához a XVII. századból származó inventáriumi bejegyzésekhez érdemes visszanyúlni. A legelső az 1623-24-es pesarói inventáriumban található, ahol a következő olvasható: „*il Duca Federico e figlio che senre la lezione del maestro in cattedra retratto d'altri*”¹⁹, aztán Niccolo Cerradini Vittoria della Roverének készített inventáriumában a feljegyzés szerint: „*il duca Federico che tiene avanti il prencipe guido suio figlio a sentire una letione con altri cortigiani*”,²⁰ majd a festmény utolsó dokumentált leltári helyén, a Barberini inventáriumban: „*dove si rappresenta il duca e duchino d'Urbino che mostra di sentire Orare con Altre figure*”.²¹ A listabejegyzésekhez hasonlóan a festményen ábrázolt jelenetet megtalálásától kezdve úgy értelmezték, mint egy humanista előadás, annak ellenére, hogy már csak a festmény nagysága is túl reprezentatív egy ilyen, az urbinói udvarban hétköznapiak számító tevékenység megfestetéséhez.

Az *Oratio* kapcsán számos Federicóhoz és az udvarhoz köthető humanista került szóba, mivel elsősorban az orátor személyének azonosítása körül folyt a diskurzus. James Dennistoun Ludovico Odasióknak (1455 – 1509) gondolta az olvasópult mögötti szónokot, aki 1482-ben került Urbinóba, hogy az akkor 10 éves Guidobaldo latin tanára legyen. Magát a jelenetet pedig az Accademia degli Assorditi üléseként értelmezte. Crowe és Cavalcaselle 1870-ben Vittorino da Feltreként azonosították, aki Federico tanára volt a Ca' Giocosában amíg a fiatal Montefeltro

¹⁸ Többek között Friedländer által képviselt részben tudománytörténetileg is meghatározó stíluskritikai észrevétel, miszerint a németalföldi festészeti hagyományból érkezett festők képesek voltak akklimatizálódni az itáliai festészeti stílushoz, aminek eredményeképp tapasztalható egy fejlődés Justus van Ghent stílusában is és így nem feltétlen kell egy itáliai művészhez társítani egy itáliai jellegzetességekkel is bíró festményt, jelen esetben az *Oratiót*. IN Friedländer. „Dierick Bouts und Joos van Gent.” Die Altniederländische malerei, 1925.

¹⁹Közölve itt: Campbell, 1985. p. 63.

²⁰Niccolo Cerradini: Relazione degli stabili della Principessa Vittoria, 1631.

²¹Marilyn Aronberg-Lavin. “Seventeenth Century Barberini Documents and Inventories of Art.” New York, 1975. pp. 297.

a Mantovai Örgrofságban, a Gonzagáknál nevelkedett. Schmarsow 1886-ban Lazzaro Racanelli teológusnak vélte az előadó személyét, aki 1478-tól Urbino püspöke volt. Schmarsow ezen kívül felvetette Paul von Middelburg asztrológust is, mint lehetséges orátort, 1921-ben. A Paul von Middelburg feltételezés²² nagy népszerűsége tett szert és ezzel az azonosítással egyetértett De Ceuleneer, Conway, Lavalleye és Hulin is, így a humanista előadás tematikájában ez a jelenleg uralkodó hipotézis.

A másik meghatározó irány közelebb áll a festmény valószínűsíthető céljához, a hatalmi reprezentációhoz. Míg egy humanista előadás ábrázolása Federico szellemi érdemeit méltathatja, egy politikai esemény minden bizonnyal nagyobb reprezentatív értékkel bír. Cecil Clough javasolta azt, hogy a jelenetet nem, mint egy felolvasás, hanem mint egy valós esemény kell értelmeznünk. Ez az esemény pedig Clough szerint az a humanista oratio, amit Antonio Bonfini (1427 – 1502) tartott Leonardo Angelo lovag megbízására Patrignone kisvárosában 1477 – 1478 körül. Leonardo Angelo elveszítette a controguerrai hűbérbirtokát és azért járult Federico elé, hogy megnyerje közbenjárását a nápolyi királynál, I. Aragóniai Ferdinándnál. Clough értelmezésében ez az egyébként marginálisnak tekinthető esemény azért kerülhetett ábrázolásra, mert Federicót, mint Urbino bölcs urát ábrázolja, ebből magyarázható az ítélkező diszpozíciója a hercegnek, kezében Clough szerint egy törvénykönyvvel.²³ Azt a tényt, hogy Federico nem a nápolyi királytól 1474-ben megkapott Hermelin rend öltözkékét viseli, hanem az angol Térdszalarendet, úgy magyarázza, hogy ezzel fejeződik ki pártatlansága a döntéshozatalban. Valójában ennél egyszerűbb oka lehet. A Hermelin rend öltözkékében ugyanis már készült a hercegről egy portré, ez a Berruguetének attribúált 1475 körüli *Kettős portré*, ellenben a Térdszalagrenddel az *Orationál* korábbi példát nem ismerünk. Ismerve Federico da Montefeltro emblémakészletét, aminek ékes példája kódexgyűjteménye és a Palazzo Ducalék dekorációs programja, egyértelmű, hogy a Térdszalagrenddel való kitüntetés egy fontos hatalmi reprezentációs eszköz volt, ami gyakran került ábrázolásra. Ugyanennek az értelmezési iránynak másik támogatója Marilyn Aronberg Lavin, aki egy latin orátiónak gondolja a jelenetet, amit szintén Antonio Bonfini tartott Federico erényeinek magasztalásáról, ezzel azonosítva az orátor személyét a humanistával.²⁴ A festmény állapotleírásánál említett okokból kifolyólag meddő próbálkozás az előadó személyének kilétével foglalkozni, továbbá tudjuk,

²² Aronberg Lavin és Clough cáfolja ezt a hipotézist, mivel az asztrológus ekkor a harmincas éveiben járhatott, a festményen ehhez képest túl idős a felolvasó férfi.

²³ Clough, 1973, p. 137

²⁴ Aronberg Lavin, 1967, p. 23.

hogy Bonfini nem volt szakállas.²⁵ Ugyanezen indokból vethető el Feuerné Tóth Rózsa hipotézise, aki, bár Bonfinihez köti a festmény jelenetét, egy harmadik esemény lehetséges ábrázolásának véli.²⁶ Ez a humanista feltételezett 1476-os látogatása Urbinóban a magyar követséggel²⁷, amire művében, a *Rerum Ungaricarum Decadesben* Feuerné Tóth szerint visszaemlékezik²⁸. Nincs forrásunk arról, hogy Bonfini valóban ott lett volna Urbinóban, Feuerné Tóth mellett érvel, hogy jelen volt és erre bizonyítékkal Bonfini tárgyleírása szolgál. Ahogy Vespasiano da Bisticci, úgy Antonio Bonfini esetében is jellemző a humanista ékesszólás félrevezetése, így önmagában az a tény, hogy egy humanista érzékletesen írja körül azt a műtárgyat, amit Federico da Montefeltrónak vitt a magyar küldöttség, nem jelenthet többet annál, mint aminek szánta az író: alkalmazójának, Mátyás király nagysága dicséretének. Ezek a tárgyak továbbá nincsenek jelen az *Oratió*n, így az esemény jelentéktelensége mellett ez is Feuerné Tóth hipotézise ellen szól.

A harmadik értelmezési keret, ami az *Oratió*n kapcsán megjelent, Marcin Fabianski nevéhez fűződik, aki 1990-es tanulmányában egy neoplatonista értelmezéssel próbálta meg Marsilio Ficino és Cristoforo Landino írásait az ábrázolt jelenethez társítani. Interpretációja szorosan összefügg az általam is fókuszba helyezett lokalizáció kérdésével, mivel Fabianski a festmény értelmezési keretének és eredeti lokációjának Clough alapján a gubbiói studiolt tartja. A studióló enigmatikus feliratának allegorikus és filozofikus aspektusaival párhuzamba állítva az *Oratió*t úgy véli, hogy a festményben egyesül Federico da Montefeltro két

²⁵ Antonio Bonfini egyetlen ismert portréja megőrződött a Boccardino il Vecchiónek attribúált Philostratus: Heroicában (Cod. Lat. 417, OSZK)

²⁶ Rózsa Feuerné Tóth. „Művészet és humanizmus a korareneszánsz Magyarországon.” *Művészettörténeti Értesítő*. 1987. pp. 1-53.

²⁷ Egy magyar küldöttség Filipec János (1431 – 1509) váradi püspök (1476 – 1490) vezetésével 1476-ban Nápolyba utazott Aragóniai Beatrixért, Bonfini ezután kerül a budai udvarba.

²⁸ „(...) Midőn Urbino hercege nagy tisztességgel fogadta és lakomán látta a követség fejét, a váradi püspököt, kit nemes lelke, hűsége, ékesszólása, megfontoltsága és jeles elméje miatt a király mindig az elsők közt becsült, a püspök az asztalnál sőtartót mutatott elő, mely még e nagy gazdagságú fejedelmet is bámulatba ejtette. Hegyen állt s oldalából arany fa nőtt ki a sőtartó fölé; almaként gyönggyel és értékes drágakövekkel kirakva, árnyék helyett ragyogó fényt sugárzott. A hegy oldalában remeken kidolgozott barlangocskák voltak, melyek drágakövel teli tárházakat mutattak. Aztán egy arany kancsót mutatott elő, melynek csúcseként lihegő sárkány állott, teste gyöngyházból, feje merően előrenyújtva, farkát pedig arany karikákban vonta lábai közé; fogója gyöngyös; szájának födele csúcsos boltívként másfél lábnyi magasra emelkedett; az egész aranyból volt. Magas talapatával együtt három lábnyi volt. Társai is vetekedve mutogatták kincseiket. (...) Mátyásnak, a keresztény világ oltalmazójának kedvéért mindenütt méltóképpen látták őket. (...)” Antonio Bonfini: A magyar történelem tizedei, IV. decas, IV. könyv.

legfontosabb életiránya, a *vita activa*, mint *condottiere* és a *vita contemplativa*, mint a művészetek pártfogója.²⁹ Bár nem elképzelhetetlen más festmények esetében egy ilyen értelmezés, már a lokalizációs előfeltételezés hibás, ezt a kérdést a későbbiekben bővebben tárgyalom.

A Térdszalagrend öltözéke és annak egyedüli ábrázolása annyira kiugró példa Federico portréreprezentációjában, hogy mindenképpen érdemes körbejárni a Térdszalagrenddel való kitüntetésének folyamatát. Az 1474-es év az Itáliai Liga és IV. Sixtus pápa közti mélyülő érdekkülönbségeket hozott a pápa nepotizmusának köszönhetően. Új szövetségek voltak kialakulóban, amiben a kor legnépszerűbb zsoldoshadvezérének, Federico da Montefeltrónak is állást kellett foglalnia. Federicót elsődlegesen a dinasztia megőrzésén alapuló politikai megfontolásból választotta a Pápai Állam szövetségét, ugyanis a mindenkori (ekkor még) Urbinói Grófság pápai hűbértartomány volt. Ezt Sixtus a hercegi és gonfaloniere címmel hálálta meg, a szövetséget a della Rovere és Montefeltro család közötti házassággal megpecsételve. A Pápai Államon kívül Federico másik nagy szövetségese és állandó alkalmazója a Nápolyi Királyság volt. 1474 tavaszán Aragóniai Ferrante király, hogy biztosítsa Federicót a fennálló jó viszonyról, kitüntette a saját maga alapította Hermelin rend lovagi kinevezésével. Mindeközben ugyanez év februárjában jelölték az angliai Térdszalagrend lovagjának³⁰, megválasztására azonban csak Lord Mountjoy augusztus elsejei elhalálása után került sor a felszabadult helyre. 1474. augusztus 18-án beválasztották Federico da Montefeltrót az angliai Térdszalagrendbe hét támogatóval, akik között Gloucester hercege és Buckingham hercege is ott volt.³¹ Szeptemberben megérkezett az angol küldöttség, Bartelot de Rivière lovag és John Sant abingdoni apát Itáliába. Előbbi a Térdszalagrend öltözékét és jelvényét volt hivatott szertartásosan átadni Federicónak, utóbbi *legatus a latere*ként közvetítette IV. Edward kéréseit a pápai udvarban. A beiktatási ceremóniára késő szeptemberben került sor a Róma melletti

²⁹ Marcin Fabianski. „Federigo Da Montefeltro's 'Studiolo' in Gubbio Reconsidered. Its Decoration and Its Iconographic Program: An Interpretation.” *Artibus Et Historiae*, vol. 11, no. 21, 1990, pp. 199–214.

³⁰ Az Alatri által publikált levelezések Federico és IV. Edward között azt jelzik, hogy eltervezett politikai és diplomáciai lépésről van szó, minden bizonnyal a pápa kegyeit kereste a York király. Paolo Alatri. „Lettere di stato e d'arte – Federico da Montefeltro 1470 - 1480.” 1949, pp. 17 – 3.

³¹ A király szűk tanácsadói körének támogatása azt jelentette, IV. Edwardnak háborúval kapcsolatos céljai is lehettek Federico szövetségével és *condottiere* tevékenységével. Cecil H. Clough. „The Relations Between the English and Urbino Courts, 1474-1508.” *Studies in the Renaissance*, vol. 14, 1967. p. 204.

Grottaferrata apátságban.³² Az eseményen részt vett Aragóniai Ferrante, a pápa unokaöccse, Giuliano della Rovere (1443 - 1513), későbbi II. Gyula pápa és a feltörekvő Rodrigo Borgia kardinális (1431 - 1503), a későbbi VI. Sándor pápa.³³ Az *Oratio* az esemény jelentősége a herceg életében, a Térdszalag ismételt alkalmazása mind indokolhat egy festményen való megörökítés igényét, amennyiben elfogadjuk azt a feltételezést, hogy valós eseményt ábrázol. Bár a Térdszalagrend kapcsán tartott oratio hatalmi reprezentáció szempontjából a legelképzelhetőbb a korábbi felvetések közül, számos ellenérv szól az elvetése mellett. Azon túl, hogy az orátor személye nem beazonosítható, a további személyek kiléte kapcsán is problémákba ütközünk. Guidobaldo egyértelműen fontos szereplője a képnek, azonban nem volt jelen a Térdszalagrend átadásakor, ahogyan nem egyezik a három résztvevő, della Rovere és Borgia kardinális és Aragóniai Ferrante portréja a három festményen ábrázolt alakkal. Az szinte kizárható, hogy ilyen illusztris személyeket nem ábrázolna a festmény, ha valójában ez az esemény lenne megjelenítve. Sokkal inkább lehet szó arról, hogy ez a különleges alkalom Federico portréreprezentációjában, amikor a herceg egy elismert, de Itálián kívüli lovagrend öltözkéiben jelenik meg, egybeeshet a dinasztikus legitimáció beteljesülésének ábrázolásával, átadva a hercegi reprezentációt fiának, Guidobaldónak. Marcello Simonetta vetette fel a Montefeltro dinasztia IV. Sixtus pápa által elnyert 1478-ban legitimációját, amivel az 1474-ben megszerzett hercegi címet Federico továbbörökíthette egyetlen fiának.³⁴ Bár egyelőre nincs forrásbeli alátámasztása ennek a történetnek, értelmezésem szerint összefügghet a festménnyel, kiváltképp Guidobaldo kora és kompozícióban betöltött szerepe miatt. 1478-ban, az említett dinasztikus legitimáció évében 6 éves volt Guidobaldo. Az általa viselt *pellanda*, a hercegi trónörökosi viselet,³⁵ valószínűsíthetően összeegyeztethető azzal, ami a *Kettős portrén* is látható az akkor körülbelül hároméves Guidobaldón. Ez azt jelentheti, hogy éppen csak néhány évvel lehet idősebb ezen a portrén, különösen, ha összehasonlítjuk a hozzá köthető egyéb portréábrázolásokat. A Piero della Francescának attribuíált fiúportré, amiről feltételezik, hogy a

³² Federico Edward királynak írt számos levele beszámol arról, hogy a herceg üdvözlí az angol szónok, Giovanni apát által lezajlott beiktatást, akivel együtt igyekeznek megnyerni a pápa hozzájárulását egy 1475-ös évre bevezetendő jubileumhoz, és az angol király által támogatott jelölt kinevezéséhez egy ír püspökségbe. IN Alatri, 1949, no. 21, 22, 23

³³ Raggio, 1999. p. 28.

³⁴ „Federico da Montefeltro and his Library”. szerk. Marcello Simonetta, Catalogue of The Morgan Library and Museum, New York, 2007, pp. 186-188.

³⁵ Chesne Dauphiné Griffio. „L’abito cerimoniale alla corte di Urbino.” IN Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello kiáll.kat. szerk. Ciardi Duprè dal Poggetto és P. Dal Poggetto, Urbino, 1983, pp. 91–97.

fiatal herceget ábrázolja, 1478 körülre van datálva, tehát az 1472-ben született Guidobaldo ezen a festményen körülbelül hatéves. Ha ezt összevetjük az 1481-re datált Bartolomeo della Gatta portréval, határozottan látszik a korkülönbség. Az *Oratio* a kettő között helyezkedik el Guidobaldo gyermekkori portréreprezentációjában, de mindenképpen közelebb a hatéves kora körül készült portréhoz az orra, arca és haja színe és hossza alapján. Így, ha a datálást összekötjük ezzel, a herceg életében meghatározó eseménnyel, minden bizonnyal valószínűbb, hogy 1478, és nem 1480 körüli a festmény.

Tovább erősíti ezt az témaértelmezést a festményen megjelenő személyek azonosítása. A mű roncsolt állapota ellenére Marilyn Aronberg Lavin megkísérelte az udvari személyek kilétét meghatározni, amit kutatásom során észszerűnek és támogathatónak véltem. Aronberg Lavin Federico családtagjait véli felfedezni a portrékban, a középső, fekete ruhás alakként Ottaviano Ubaldinit, a herceg jobbkezét és később Guidobaldo gyámját, akit balról a teljesen átfestett portréval Antonio Ubaldini, Federico törvénytelen fiaként maga is condottiere, jobbról pedig Costanzo Sforza, a herceg sógora vesz körbe.³⁶ Ezek a személyek mind fontos szerepet töltek be az urbinói udvarban, és Federico szűk családi köréhez tartoztak. Jelenlétük tehát egyáltalán nem lenne meglepő, sőt kifejezetten indokolt, egy ilyen fontos, a dinasztikus legitimációt erősítő festményen. Az elhelyezése körüli diskurzus, kutatásom központi felfedezésével összefüggésben, fényt vethet a festmény hatalmi reprezentációs funkciójára és további érvekkel szolgál a családi portréábrázolás mellett.

A festmény lokalizációs kérdéskörét egyértelműen a gubbiói studiolo enigmatikus tere határozza meg, amivel a festmény évtizedekig szoros összefüggésben volt tárgyalva, olyannyira, hogy egyes értelmezések a szintén ide lokalizált *Artes Liberales* ciklus részeként tekintettek rá.³⁷ Míg a gubbiói studiolo felirata³⁸ és az intarziás belsőburkolat dekorációs programja mind alátámasztják a festmény helyét. Az *Oratio* legfontosabb forrásai proveniencia szempontjából minden bizonnyal a XVII. századi Barberini inventáriumok, ahova Urbino hercege, II. Francesco Maria della Rovere (1549-1631) 1631-ben bekövetkezett halála után a

³⁶ Marilyn Aronberg Lavin. "The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero Della Francesca." *The Art Bulletin* 49, no. 1 1967, p. 22.

³⁷ Fő képviselői ennek az elképzelésnek Cecil Clough és Marcin Fabianski.

³⁸ ASPICIS AETERNOS VENERENDAE MATRIS ALUMNOS DOCTRINA EXCELSOS INGENIQUE VIROS UT NUDA CERVICE ANTE [...] GENU IUSTITIAM PIETAS VINCIT REVERENDA NEC ULLUM POENITET ALTRICI SUCCUBUISSE SUAE. (Látod a venerenda mater örök tanítványai, a tanulás és a zsenialitás által felemelt férfiak, mint térdelnek [...] elé. Pietas tiszteletes uralkodik Iustitia felett, és senki nem bánja meg, hogy engedett nevelőanyjának.)

festmény feltételezhetően került. A Barberinik kizárólag nem mozgatható ingóságokat szállítottak el a hercegi hagyatékából, ilyen műtárgyaknak számítottak elsősorban az adott terem intarziás belső burkolatához illesztett táblaképek. Az *uomini famosi* és a *Kettős portré* esetében tehát egyértelmű provenienciáról beszélhetünk, ugyanakkor megjelenik az inventáriumok listájában az *Oratio* is. A leírások³⁹ félreértelmezhetetlenül a festményről szólnak, értékbecslése alapján egy nagyobb műre gondolhatunk⁴⁰, illetve mérete is egyezni látszik az *Oratio*val: 8 tenyér szélesnek jegyzik, ami körülbelül 192 centiméternek felel meg, nagyon kevéssel eltérve a festmény pontos méretétől (feltételezett csonkítás nélkül ~ 221 cm).⁴¹ 1631-ben az elhunyt herceg unokája, Vittoria della Rovere (1622 – 1694) örökségét listázó inventáriumban szintén megjelenik egy bejegyzés, ami rendkívül hasonló festményről ír: „*Un quadro lungo con il duca Federico che tiene avanti il prencipe guido suo figlio a sentire una letione con altri cortigiani indietro con cornice di noce e bandinella di tafetá turchino ferro e cordone.*”⁴² Mivel Cerratini azokat az ingóságokat vette számításba, amiket Vittoria örökölt, nehéz meghatározni, hogy hogyan kerülhetett a kép végül a Barberini inventáriumba. Tekintve, hogy az *Oratio*hoz hasonló leírás nem szerepel az 1631-ben Antonio Barberini kardinális által átköltöztetett képek listáján, feltételezhető, hogy később került a gyűjteménybe, és először ezért jelenik meg csak az 1671-es inventáriumban. Vittoria della Rovere többek között a cagli és gubbioi Palazzo Ducale ingóságait örökölte, ami megerősíti azt a gyanút, hogy az *Oratio*t a gubbioi Palazzo Ducaléba kell lokalizálni, így érdemes végigkövetni egy másik festményciklus, az *Artes Liberales* útját, hogy rövid pillantást vessünk a művek sorsára. Az örökségbe tartozó ingóságok nem lettek azonnal elköltöztetve Firenzébe, ahol Vittoria della Rovere nagyhercegnő volt II. Ferdinando de Medici oldalán. Csak 1673-ban küldtek két asztalost, hogy elvégezzék a szükséges munkálatokat. Két fizetésről is fennmaradtak dokumentumok, amik Giovanni Vachoni és Giovanni Martiniani asztalosok nevét említik, és egy 1673. október 9-i fizetést. A dokumentum „*pezzi di pittura in tavola*”, vagyis fa táblaképekről számol be, amik rögzítve

³⁹ „*Un quadro Bislungo di p.mo 8 palmi traverso dove si rappresenta il duca e duchino d'Urbino che mostra di sentire Orare con Altre figure senza Cornice*” (Barberini Inventárium, IV. hered. 72.52); *Un quadro Bislungo di palmo 8 p traverso dove si rappresenta il Duca e Duchino d'Urbino che mostra di sentire Orare con Altre figure senza Cornice* (Barberini Inventárium, IV. inv. 71.129)

⁴⁰ A festményt 50 dukátra becsülik a két említett helyen. Összehasonlítási alapként az *uomini famosi* ciklus 28 portréját összesen 1200 dukátra ítélték, leosztva a festményekre körülbelül 43 dukát jut darabonként.

⁴¹ A Pápai Államban használt genovai tenyér alapján számolva, ami 24,76 -24, 85 cm között van. Charles Hutton. „*A Philosophical and Mathematical Dictionary.*” volume II. kiad. J. Johnson, London, 1795, p. 187.

⁴² Niccolo Cerratini: *Relazione degli stabili della Principessa Vittoria*, 1631. idézve itt: Raggio, 1999. p. 75.

lehettek az intarzia feletti falban a festmények hátoldalán található vaskarikák alapján.⁴³ Ezután mind az *Oratio*, mind az *Artes Liberales* sorsa bizonytalan, és a különváló proveniencia nem a közös dekorációs program elképzelését erősíti.

Az *Oratio* lokalizációs diskurzusában fő szerepet játszó gubbiói studiolo (1478 – 1482) a petrarcai elvekre épülő szobakoncepció műfajában kiemelkedő kvalitású helység. Az ennek helyet adó gubbiói Palazzo Ducale a Luciano Laurana és Francesco di Giorgio építészek tervei alapján 1474 és 1480 között átalakított gótikus Palazzo della Guardia épületegysége. Az udvartartás Federico második feleségével, Battista Sforzával már 1471-ben Gubbioba költözött, ahol egy évvel később Battista fia, Guidobaldo születése után meghalt gyermekágyi lázban. Gubbio ezután minden bizonnyal még fontosabb lett Federicónak, aki maga is a város szülötte volt, és lassanként a hatalmi reprezentáció új központja lett Urbino után. Ennek fényében kell értelmeznünk a gubbiói studiolo dekorációs programját.

A rengeteg kortárs utalást is magában hordozó, és aprólékosan megszerkesztett dekorációs program két részből épül fel: az intarziás belső burkolatból, amit Francesco di Giorgio tervei alapján a da Maiano testvérek kivitelezésének gondolnak, felette körbefut a már korábban említett enigmatikus felirat. Jelenleg ide képzelik el a vitatott szerzőiségű *Artes Liberales* festményciklust is, aminek mára már csak két darabja maradt fenn, a *Retorica* (?)⁴⁴ és a *Musica* a londoni National Galleryben, de összesen két festmény ismert a *triviumból* és kettő a *quadriviumból*, így biztosan állítható, hogy hét darabból állhatott a teljes ciklus.⁴⁵ Az ismert képek mindegyike ugyanolyan kompozícióban, változó nézőpontú belső térben ábrázol különböző allegorikus női alakokat trónuson, előttük egy-egy térdelő férfival. A sorozatot rejtett portréknak is szokták kezelni, pedig valójában teljesen magától értetődő módon értelmezhetők a képek. A megsemmisült berlini *Dialecticán* egyértelműen Federico maga szerepel, a szintén megsemmisült *Astronomián* Aragóniai Ferrante alakja sejthető a lépcsőre lehelyezett koronával megerősítve a feltételezést.⁴⁶ A *Musicán* megjelenő férfit Costanzo Sforzaként azonosítják korabeli érmeábrázolásokra támaszkodva⁴⁷, míg a *Retorica* férfiportréja felismerhető profil hiányában azonosítatlan marad. A négy elveszett festmény esetében nem

⁴³ Raggio, 1999. pp 158. – 159.

⁴⁴ Raggio, 1999. p. 159.

⁴⁵ A festmények adatai, ahogy Raggio közli: *Retorica* (157cm x 105 cm), *Musica* (156,3 cm x 97, 4 cm) *Dialectica* (150 cm x 110 cm) *Astronomia* (150 cm x 110 cm), Raggio, 1999. p. 166.

⁴⁶ Raggio 1999. p. 166. – 167.

⁴⁷ Cecil H. Clough. „Art as Power in the Decoration of the Study of an Italian Renaissance Prince: The Case of Federico Da Montefeltro.” *Artibus Et Historiae*, vol. 16, no. 31, 1995, p. 28.

tudjuk, hogy a portrészorozat folytatódik-e, feltételezésem szerint a teljes sorozat egy bensőségebb viszonyrendszerben ábrázolhatta egykor Federico szövetségeseit és családtagjait.

Maga a ciklus tekintetében is számos lokalizációs kérdés merült fel, leginkább az elrendezés kapcsán. A hét képből álló sorozat teljes egészében kitöltené a falakat, anélkül, hogy a szoba három fő fényforrását, a nagy ablakot középen és a két rézsútos ablakot lefedné.⁴⁸ Továbbá az ábrázolt szobabelsők visszatérő architektonikus eleme, a felirattal ellátott fríz miatt⁴⁹ és a perspektívikus ábrázolás miatt feltételezhető, hogy egy összefüggő térrendszert alkotnak, amiknek sorba rendezésével a pontos helyüket is meg lehetne határozni a falon, ha rendelkezésünkre állnának az elveszett művek. A hiányzó képek helyet adtak a kételynek, hogy mégsem mind a hét szabad művészet lehetett ábrázolva, és ekkor került a studiolo összefüggésbe az általam vizsgált *Oratio*-val. Először Cecil Clough vetette fel ennek a lehetőségét, elhelyezve az *Oratiót* a studiolo déli falán az ajtó fölé,⁵⁰ és ez maradt az uralkodó elmélet a lokalizálásával kapcsolatban. Ugyanakkor Lorne Campbell és Olga Raggio is kimutatta, hogy a Hampton Court-i festmény túl sok tényezőben és ponton tér el az *Artes Liberales* ciklustól, elsősorban azzal a problémával szembesülve, hogy az *Oratio* nem fér el az egykor hét műből álló *Artes Liberales* ciklussal együtt a studiolóban.⁵¹ A kompozíció és a nézet szempontjából is alapvetően különbözik az *Oratio*, az oszlopokkal három részre választott „sotto in su” nézetből megfestett képet sehogys sem lehet vizuálisan párhuzamba állítani az *Artes Liberales* sematikus ismétlődő alakpárjaival. Az ábrázolt szobabelsőn itt is megjelenik egy felirat [FEDERICUS DUX URBINI MONTIS], ami a szabad művészetek feliratában redundáns lenne. Campbell problémának tekinti Federico portréjának újbóli megjelenését egyazon teremben, de véleményem szerint ez nem kizáró ok. Minden más azonban arra mutat, hogy hiába illeszthető be látszólag az ajtó fölé, ikonográfiailag nem összeilleszthetők a műalkotások.

⁴⁸ 1629-es inventáriumi bejegyzés tanúsítja az árnyékolók használatát, ami megerősíti, hogy a rézsútos ablakok a XVII. században még érintetlenül és valóban használatban voltak. Raggio, 1999. p. 75.

⁴⁹ [FEDERICUS MONTEFELTRIUS] (Grammatica) [D]UX URBINI MONTIS FERETRI AC (Retorica) DURANTIS COMES SE (Dialectica) [ENISSIMI REGIS SICILIAE CAPITANEUS GENERALIS SANCTEQUE ROMANE] (Geometria, Aritmetica) [H]ECCLESIE CONFALONERIU (Musica) és egy feltételezett évszám az Astronomián.

⁵⁰ Cecil H. Clough. „Federigo Da Montefeltro's Private Study in his Ducal Palace of Gubbio.” *Apollo*, vol. LXXXVI, 1967. pp. 278-287.

⁵¹ Raggio, 1999. pp. 130 – 133.

Kutatásom során felmértem azokat a helyszíneket, amik szóba jöhetnek a festmény jelentős hatalmi reprezentációjának megfelelően. A hercegi mecenatúra egyértelműen legkiemelkedőbb reprezentációs eszköze a két studiolo, azonban az nyilvánvalóvá vált, hogy az urbinói studiolo 28 műből álló *uomini famosi* ciklusával az *Oratiót* mind a helyhiány, mind a kompozíciós eltérések miatt nem lehet összefüggésbe hozni. Ugyanakkor Machtelt Brügggen-Isräels 2019-ben publikált új lokalizációs kísérlete a *Kettős portréhoz* nagy mértékben megváltoztatta az *Oratio* lokalizációs problémáiról való gondolkodást is. Brügggen-Isräels szerint a korábban urbinói studiolóba lokalizált *Kettős portré* tökéletesen illik a helységbe vezető ajtó *sovrapportájára*, olyannyira, hogy az urbinói mecenatúrában különösen nagy hangsúllyal és pontossággal jelenlévő fény-árnyék viszonyok ábrázolása a képen visszaigazolást nyer a *sovrapporta* valódi megvilágításában.⁵² Hatalmi reprezentáció szempontjából is kiváló tér, mivel a studiolókat gyakran használta Federico politikai találkozók helyszínéül, így a vendégül látott követek vagy tárgyalófelek még belépés előtt emlékeztetve vannak Federico katonai sikereire és szövetségeire. A *Kettős portré* Federico tipikus portréikonográfiája, tehát emblémakészletének teljes felhasználása jellemzi a képet. A herceg a nápolyi Hermelin rendet viseli nyakában, díszes *coppa d'armi* alatt felvértezve ül a trónuson, lábszárán megkötve a Térdszalagrend szalagja. Fia mellette állva magát a dinasztiát jelképezi, kezében a *gonfaloniere* címmel járó buzogánnyal. Hercegi címére a gyöngyökkel díszített püspöksüveg emlékezteti a nézőt. Federicót itt is olvasni látjuk, a *vita activa* és *vita contemplativa* tökéletes elegyeként, ahogy már Cristoforo Landino is meghatározta *Disputationes Camaldulenses* művében. Ebben az esetben a könyv azonosítására Marcello Simonetta tett kísérletet, aki a Nagy Szent Gergely által írt Jób könyve kommentárnak gondolja a kódexet.

A párhuzamok az *Oratió*n és a *Kettős portrén* Federico és Guidobaldo portréreprezentációjában elkerülhetetlenül hasonló reprezentatív funkciót sejtetnek. Egy további, szabad szemmel alig látható részlet ismét erre a kompozíciós párhuzamra és funkcióbeli azonosságra hívja fel a figyelmet. Bár nem sikerült megszerezni a *Kettős portré* infrafelvételeit, jobb felbontású képeken Federico mögött egy átfestett ajtó körvonalai rajzolódnak ki, akárcsak az *Oratio* esetében. Egyelőre még nem sikerült azonosítani az ajtóban álló két személyt, de a tény, hogy kompozíció szempontjából ilyen mértékű egyezés van az *Oratio* középső része és a *Kettős portré* között, mind attribúció, mind lokalizáció és funkció szempontjából releváns. Elhamarkodott lenne további kutatás nélkül az ábrázolt ajtókat elemezni, de nem kizárható a gondolat, hogy arányaiban megegyezhet a *Kettős portrén* ábrázolt

⁵² Machtelt Brügggen-Isräels. „The 'sovrapporta' of the studiolo in Urbino.” The Burlington Magazine, no. 169. 2019, pp. 744-747.

ajtó a studiolóba vezetővel, ami felett a festmény elhelyezkedett. Így tehát mindezen okokból került előtérbe a gubbiói studiolo ajtaja, ami a *corridoio federicianó*ról nyílik a terembe. A folyosó a studiólót köti össze az Audiencateremmel, csakúgy, ahogy Urbinóban. Ennek a folyosónak a végén, központi szerepet kapva áll az ajtó. Ez a Porta della Giarrettiera, vagyis a Térdszalagrend Kapuja nevet viseli. A Palazzo Ducale más nyílászáróinak esetében itt hiányzik a FE DUX monogram és minden dekorációtól mentes a pietra serenából készült ajtó (méretei: 258 cm x 151,5 cm keret, 173,5 cm x 15 cm párkány), kivételt képez az architrávon közepén elhelyezett Térdszalagrend jelvény.

Tekintve a hasonlóságokat a *Kettős portréval*, nem indokolatlan egy ugyanilyen lokalizációs kísérletet tenni az *Oratióval* kapcsolatban. A nyilvánvaló párhuzamokon túl egy egészen más fajta portrérepresentációval találkozunk, Federico és családtagjai portréival. Ez a hideg, hivatalos, címhalmozó *Kettős portré* funkciójához képest egy sokkal bensőségesebb jelenetnek tekinthető, és nem véletlenül. Federicóhoz közel állt Gubbio, itt született, majd fia is itt született és feleségét ebben a városban vesztette el. Uralmának végefelé Gubbiban rendezkedett be az udvartartás, az átalakítások után a Palazzo Ducale reprezentatív szerepe még inkább megnőtt. A festmény jelenetének értelmezésekor semmiképpen sem szabad tehát figyelmen kívül hagyni, hogy azon túl, hogy valós eseményt ábrázolhat, egy családi portré is. Ezen kívül tökéletesen kiegészíti a Térdszalagrend jelvénye a képet, mivel pont nem látunk már térd alá, valamint a festményen megjelenő felirat, ami így a hiányzó FE DUX monogram pótlásául szolgálhat.

Sikerült személyesen méréseket készítenem az ajtóról, aminek kapcsán megállapítottam, hogy a hipotézis igazolható. Kompozíciós elrendezése és *sotto in su* nézőpontja tökéletesen illik az ajtóra, a két oszlop egybeesik az ajtó száraival és mintegy azok meghosszabbításaként működik a festményen. A rekonstrukciós elképzelésen beigazolódott a körülbelül 10 centiméter hiány, amit Campbell említett, ugyanis ahhoz, hogy az ajtó mindkét oldalán egyenlő legyen a festmény bal és jobb szelete, ahhoz egészen pontosan 12,3 cm hiányzik a bal oldalból.

Összefoglalva, bár rendkívül enigmatikus és sok problémát hordozó festményről van szó, kutatásomban igyekeztem bebizonyítani egy új lokalizációs elképzelést, miszerint az *Oratio* a gubbiói Palazzo Ducale Porta della Giarrettiera feletti úgynevezett sovrapportán lehetett eredetileg a használt portrérepresentációs eszközök és funkció szerint.

Bibliográfia:

- James Dennistoun.** „Memoirs of the Dukes of Urbino.” vol.1. 1851, p. 276
- Vitale de Tivoli.** „The Melozzo da Forlí at the Exhibition of Old Masters.” Academy, vol. IX. 1876, p.172.
- Carlos Gamba.** Pietro Berruguete. *Dedalo*, vol. VII. 1926-7, pp.638-662.
- Max Jakob Friedländer.** Dierick Bouts und Joos van Gent. Die Altniederländische malerei, 1925.
- Mark Davies.** “Early Netherlandish School.” National Gallery Catalogues. London, 1945.
- Paolo Alatri.** „Lettere di stato e d’arte – Federico da Montefeltro 1470 - 1480.” Roma, Edizione storia letteratura, 1949, pp. 17 – 3.
- Cecil H. Clough.** “Federigo Da Montefeltro’s Private Study in his Ducal Palace of Gubbio.” Apollo, vol. LXXXVI, 1967. pp. 278-287.
- Cecil H. Clough.** “The Relations Between the English and Urbino Courts, 1474-1508.” Studies in the Renaissance, vol. 14, 1967. pp. 202–218.
- Marilyn Aronberg Lavin.** “The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero Della Francesca.” *The Art Bulletin* 49, no. 1 1967, pp. 1 -24.
- Cecil H. Clough.** “Federigo Da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468-1482.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 36., 1973, pp. 129–144.
- Marilyn Aronberg Lavin.** “Seventeenth Century Barberini Documents and Inventories of Art.” New York, 1975. pp. 297 (No. 129), 338 (52 – felbecslő lista), 150 (65).
- Rózsa Feuerné Tóth.** „Művészet és humanizmus a korareneszánsz Magyarországon.” *Művészettörténeti Értesítő*. 1987. pp. 1-53.
- Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello.* kiáll.kat. szerk. **Ciardi Duprè dal Poggetto és P. Dal Poggetto**, Urbino, 1983.
- Lorne Campbell.** „The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen.” Cambridge, 1985. pp. 60-65.
- Marcin Fabianski.** „Federigo Da Montefeltro's ‘Studiolo’ in Gubbio Reconsidered. Its Decoration and Its Iconographic Program: An Interpretation.” *Artibus Et Historiae*, vol. 11, no. 21, 1990, pp. 199–214.
- Cecil H. Clough.** „Art as Power in the Decoration of the Study of an Italian Renaissance Prince: The Case of Federico Da Montefeltro.” *Artibus Et Historiae*, vol. 16, no. 31, 1995, pp. 19 – 50.
- Olga Raggio.** “The Gubbio Studiolo and Its Conservation. Vol. 1, Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo.” Metropolitan Museum of Art, New York, 1999.

Federico da Montefeltro and his Library. kiáll. kat. szerk. **Marcello Simonetta**, Catalogue of The Morgan Library and Museum, New York, 2007

Machtelt Brüggen-Israels. „The ‘sovrapporta’ of the studiolo in Urbino.” *The Burlington Magazine*, no. 169. 2019, pp. 744-747.

Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio. Urbino Crocevia delle Arti. 2022 június 23 – október 9. kiáll. kat. szerk. **Alessandro Angelini, Gabriele Fattorini, Giovanni Russo.** Galleria Nazionale delle Marche, 2022.