

Marosi Ernő

BATTHYÁNY ORRA

Esztergom kiváló természeti adottságai a középkortól fogva nevezetesek voltak. Már a középkori szerzők sem mulasztják el dicsérni meleg vizét, amelyben télen is brekegnek a békák (az érseki székhelyhez illően így: „Urak a papok!”).¹ Széless Györgynek a Szent Adalbert-székesegyház romjairól készített kéziratos leírásában, amely 1761 óta csak 1998-ban jelent meg fordítással kísért hasonmás kiadásban, egy másik természeti nevezetesség leírása is szerepel. Ez a Várhegy déli csúcsának sziklaalakzata. Így ír róla: „Maga Esztergom vára márványsziklán nyugszik déli irányból. Érdekessége, hogy ha valaki nem szemléli túl alaposan vizsgálódva, felületesen úgy tűnik, mint ha nem kövek volnának, hanem – főleg esti alkonyat idején – kb. száz lépésről szemlélve fél ember arcát (profilját) mutatja: a Vizivárosnál kivájt orrlyukkakkal, sasorral, felsőajka húsos, de lefelé folytatódva mulatságosan komoly. Katonák és átutazók számára szórakoztató látvány és szóbeszéd tárgya.” A zárójeles betoldás ellenére is botladozó fordítás nem teljesen pontosan érzékelteti, hogy a sziklákban Széless egy, „a Viziváros felé tekintő” (*aquaticam despicientem*) „félalakos emberi képmást” (*humanam effigiem mediam*) vélt felismerni.² Horváth István az ehhez a helyhez írott jegyzetben foglalta össze a nevezetességhez fűződő helyi hagyományt: a 18. század végétől kezdve a „Batthyány Nase”-ként emlegetették, a 20. században pedig „Horthy Miklós arcélét kezdték benne felismerni”. Alighanem ez utóbbi volt a végzete: ugyancsak Horváth István regisztrálja, hogy „Esztergomnak ez a jellegzetes látványossága sajnos eltűnt, amikor (1969–1972 között) a Várhegy szikláját otromba vasbeton-pillérekkel támasztották meg...”³ A nevezetes sziklaképződménynek a vaskos, erős vasbeton támpillérek között mégis előbukkanó fő vonásai azonban ma is felismerhetők.

Nyilvánvaló – s ezt a felismerés szórakoztató jellegére már a hagyományt első feljegyzések a figyelmet felhívó Széless is tudta –, hogy a történetnek semmi köze nincs a művészettörténethez, műalkotások recepciójához, annál több a természeti képződmények esztétikai feldolgozásához. A táji formákat szerves, élő emberi vagy állati testekre és testrészekre vonatkozó kifejezések minden nyelvben régi eredetűek. Ugyanilyen elterjedt az antropo- vagy zoomorf fantázia szülte névadás pl. földrajzi nevekben, csillagképek, tájak sziklaalakzatainak elnevezéseiben. Barlangkutatók kedvtelése ilyen, alakokra vagy emberi alkotásokra utaló nevek adása a felfedezett tárgyak megjelölésére. Valamennyi az antropomorf fantázia működésén kívül mint-

egy rejtve a teremtés (mint a teremtő istenség, a gigászok vagy a természet műve) alapvetően közös, az emberi alkotás mintájára elképzelt elvének („metodikájának”) elgondolására is utal. Ilyen összefüggésben konkrét személyre gondolni valójában nem csekély hízelgés, hiszen azt fejezi ki, mintha az illető – esetünkben Batthyány József érsek (1776–1799) – mintegy a gondviselés előrelátásából került volna a helyére. Ez az anekdotikus azonosítás Esztergomban másodlagos volt, s kiindulópontját bizonyára a felvilágosodás korának politikai életében is jelentős szerepet játszó kardinális markáns vonásai alkották.⁴ Ugyanettől az aulikus színezetű fantáziálástól nem idegen a későbbi, aktuálpolitikailag motivált átvitel.

A Széless György feljegyezte anekdotának a helytörténeti érdekességen kívül recepciótörténeti jelentőséget az kölcsönöz, hogy egy, a korai tájképfestészetben észlelhető ikonográfiai sajátossággal rokon értelmezésmódra utal. Heinz Ladendorf mutatott rá, hogy Dürer tájképein – kiindulópontja az első itáliai úthoz (vitatott, hogy az 1494-es odaúthoz, vagy az 1495-ös hazatéréshez⁵) sorolható, Arco várát ábrázoló akvarell – gyakori a sziklaalakzatokba belelátott arc motívuma.⁶ A Dürer tájainak tulajdonított formalisztikus jelentőséggel szemben, amelyet pl. Wölfflin a háromdimenziós ábrázolás kezdetében határozott meg,⁷ Ladendorf a motívum értelmezésének kétféle indítékát jelezte. Ezek egyike Adolf Hildebrand felfogása a beleézésről és tárgyi képzeteknek foltokhoz és tintapacákhoz rendeléséről.⁸ Ladendorf azonban, megállapítva, hogy a Dürer itáliai akvarelljein megfigyelhető jelenség a 19. és a 20. századig is nyomon követhető az alakzatok megragadásában (*Gestalterfassung*), Hildebrand megközelítésében nyitottnak látja azt a kérdést, vajon ez a metódus megfigyelés vagy belelátás eredménye-e.⁹ A maga értelmezésének irányára csak abból lehet következtetni, hogy hangsúlyozta: a jelenség szükségképpen olyan korban tűnhetett fel, amelyben a művészettörténészeknek „absztrakt realista és fantasztikus, a manierizmuson iskolázott művekkel” van dolguk. Megközelítésmódja így a hildebrandi beleézés formapszichológiai megközelítésmódjával szemben az általa művelt motívumkutatás értelmében felfogott jelentés irányába mutat.

A *Felsgesicht* problematikája a reneszánsz művészetteóriájának egyik sokat vitatott, nevezetes kérdéséhez s rajta keresztül a festészet és a fantázia viszonyához – végső soron a művészet szabadságának kérdéséhez vezet. Leonardo festészeti traktátusának egyik – magyar szempontból különösen – nevezetes helye az, amelyben Mátyás király a döntőbíró egy, a *paragonéhoz* tartozó vitában a festő és a költő között.¹⁰ A vita – végkövetkeztetése szerint – a realitás és a fikció kérdésre vonatkozik (Leonardo a költészetnek szemérveti, hogy emberi koholmányokkal dolgozik – *bugiadre finzioni de l'opere humane – emberi művek hazug képzelgése*). Így tekinti Leonardo a festészetet Isten leányának – amint a festők tanulmányairól szóló megjegyzéseiben óv attól, hogy elszakadjon tőle, és csupán unokája legyen. Ennek a fejtegetésnek előzménye a quattrocento elejének festészetelméletében Cennino Cennini



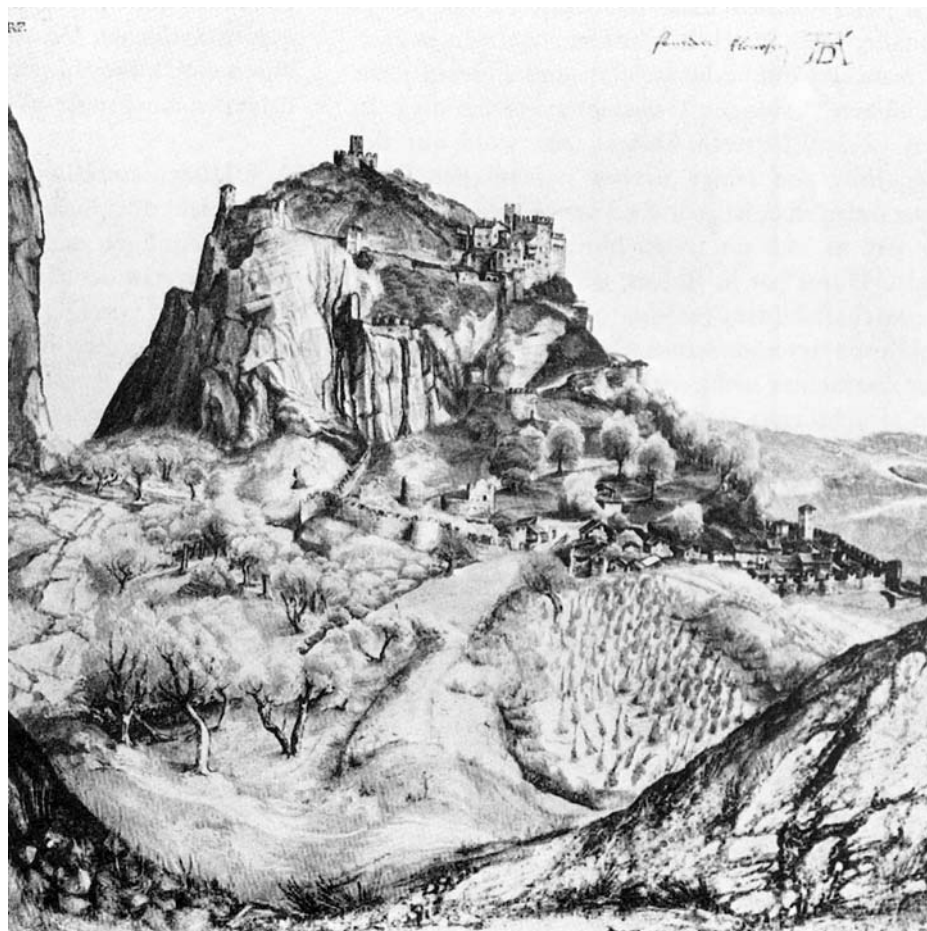
1. Esztergom, a Várhegy sziklái délnyugatról

nevezetes – s más összefüggésben Leonardo által is követett – helye a fantáziáról, amelyet ő a horatiusi *ut pictura poesis* értelmében tekintett a festő és a költő egyenrangúságát bizonyító tényezőnek. A természettanulmányok és a fantázia összefüggésére vonatkozó, nehezen lefordítható kifejezése mint ha egyenesen tárgyunkra vonatkoznék: azt tanácsolja a festőnek, hogy vadásson, kutasson modelljeinek (itt a nehéz *naturali* szerepel) árnyékában.¹¹ Cennini azonban – előlegezve a manierizmus fogalmának egyik lehetséges

értelmezését – használta a *fantastichetto* kifejezést is, azokra a festőkre, akik csak más művészek előképeire akarnának támaszkodni.¹² Leonardónál ezek azok, akik Istennek s a természetnek nem gyermekei, csupán unokái. A természettanulmányokra vonatkozó reneszánsz mítoszt követve, ő is a Ghiberti által elbeszélte Giotto-anekdotához (s annak ókori mintaképéhez, a Lüsziposz-történethez) hasonlóan származtatta módszerét a természettől.

Leonardo számára a fantázia forrása is a természet tanulmányozása. Erről szól traktátusának az a két nevezetes helye, amelyek különös jelentőséget nyertek a 20. századi, különösen az absztrakt művészet szempontjából. Az egyik, a falhoz vágott szivacsról szóló hely Botticellinek a táj-tanulmányokkal szembeni megvetését tárgyalja – gonosz megjegyzése szerint nem is csoda, hogy tájai siralmasak. Aki egyetemes akar lenni, nem hanyagolhatja el a tájakat, s nem intézheti el ezeket futólagos és egyszerű tanulmányokkal (Kardos Tibornál: *kurta és együgyű elméjével*). A festékes szivacs által hagyott foltok ugyan leleményekre vezetnek, de belőlük nem tanulható meg a részletek megoldása (*no' t'insegnano finire nessuno particolare*, amit Kardos „bármely részlet befejezésének” fordít¹³). Különösebb, hogy az *invenzione* helyett a magyar fordítások nem a festői kompozícióra, hanem a „fantázia” vagy a „képzelet”¹⁴ fogalmaira utalnak. Az invenció serkentésének ugyanilyen módszereként ajánlja Leonardo más helyen a fal foltjainak vagy a különféle kövek alakzatainak megfigyelését, vagy a hamvadó tűz, a felhők, iszap szemlélését.¹⁵ Leonardo újonnan feltalált módszerről beszél e helyen.

Ez a témakör vezet a legközelebb a Leonardo festészetében és tudományos kutatásában közös tapasztalati módszerhez. Ernst H. Gombrich a festői invenció serkentésének Leonardo által ajánlott módszerét a mester rajztanulmányainak sajátosságaival hozta összefüggésbe. A Szent Anna harmadmagával rajzi vázlatán „már nem tudunk tájékozódni a *pentimenti* tömkelegében, és kétséges, vajon Leonardo képes volt-e erre”, mert a *componimento inculto* célja, hogy mozgásban tartsa a művész elméjét. Gombrich a Trattato nevezetes helyével kapcsolatban utal az alkotáspszichológia – mindenekelőtt Ernst Kris – érdeklődésére.¹⁶ A leleménynek kettős értelme van; a kompozíciós invenció értelmében és a tudományos felfedezésében vagy találmányában is. A késői korszak rajztanulmányainak és tájainak nagy témái voltak a hegyek és az özönvíz-rajzok kozmológiai történéseket megközelítő, a modern geológiai földtörténetet előrevetítő tanulmányai. Ezek interpretációjának van egy sajátos magyar vonulata, amely főként Tolnay Károly Leonardo-értelmezésében játszott uralkodó szerepet. Tolnay a benne felfedezett alapelveket a zseniális teremtő művészek alkotó módszerét általánosan jellemző vonásnak tartotta. 1954-ben kiadott Leonardo-interpretációja szerint *Az özönvíz-tájak sorozatán ... birtokba ... veszi a természetben munkáló erőket, s a külső megfigyelés helyébe a természet belső mechanizmusának újjáteremtése lép. A földből feltörő víz, amely szétmossa a sziklákat, az örvénylő szelek, az eső, a felhők csodálatos ornamentalsé egyesülnek, s Leonardo ebben az egységben,*



2. Albrecht Dürer: Arco vára, akvarell, Paris, Louvre

*még pusztító munkájában is, a világegyetem zenei harmóniáját csodálja.*¹⁷ Tolnay interpretációjának és egyben zsenielméletének kiindulópontja a fiatalon, már 1911-ben elhunyt Popper Leó Brueghel-értelmezése volt. Ennek központi fogalma az *Allteig*, az az őanyag, plazma, amelyből a mindenség áll,¹⁸ s amelynek szilárd formává alakítása a nagy művész keze nyomán ugyanolyan teremtés, ahogyan az idea az őskáoszból formát nyert. Tolnay számára Leonardo vált ennek a teremtő művésznek a megtestesülésévé, traktátusa és feljegyzései a Popper által konstruált alkotó-típus legfontosabb történeti forrásaivá. A huszadik század elejének progresszív magyar esztétikájában gyökerező Tolnay számára így vált Leonardo az újkori európai művészet megértésének egyik legfontosabb kulcsává.

Nyilvánvaló, hogy a *Felsgesicht* témája nemcsak a művészi invenció kérdéseire, hanem a leonardói természetszemlélet kozmogóniai tartalmára is vonatkozik. Nem véletlen, hogy a sziklákban felismert arcok gigászok megkövült alakjai, a mitológiai teremtéstörténet őskövéletei és tanúbizonyságai. A manierizmus nemcsak az invenció ösztönzésének leonardói módszerében talált magának támpontot, hanem a gigászi teremtő erők megjelenítésében is. Horst Bredekamp elemzésében Vicino Orsini bomarzóji Sacro Bosco-ja kettős értelemben is kulcsszerepet kap: mint az álom inspiratív szerepének megjelenítése és óriás szobraival mint a szunnyadó titánok és titán-nők „szent ligetének” megvalósítása.¹⁹ A Bredekamp Bomarzo-monográfiájáról szóló vitriolos recenzió szerzője, Detlef Heikamp hívta fel a figyelmet arra, hogy Orsini báró Bomarzo kertjének szobrokkal való benépesítésekor a természeti adottságokhoz igazodott, mert „a sziklák alakja Bomarzóban adott volt, s a szobrász nem akármelyik tömbből varázsolhatott elő bármilyen szörnyet”. Heikamp utal ebben az összefüggésben arra, ahogyan Vasari Piero di Cosimo életrajzában anekdotikusan jellemezte (vagy karikírozta) az invenció leonardói módszerét: Piero di Cosimo szerint egy, a betegek által hosszasan leköpködött fal foltjaiból csinált lovascsatákat, különös városokat és nagy tájakat.²⁰ Megjegyzendő: Piero di Cosimót foglalkoztatta a legerőteljesebben az őskor, az emberiség hajnalkorának ábrázolása.²¹ Az ő képei erőteljes hajlandóságot mutatnak a sziklák, hegyek, fatörzsek ambivalens formáira: beléjük gyakran eleven lények képzelhetők. Az emberiség őstörténetének ikonológiájában Panofsky mutatta ki a Vitruvius-szöveg tradíciójának s a kommentár-irodalomnak fontos szerepét. A vitruviusi hagyománynak van jelentősége a sziklákban megjelenő gigászok szempontjából is. Vitruvius építészeti könyvei hagyományozták az Athosz hegy monumentális szoborrá alakítását tervező Deinokratész történetét – éppen szövegszerű kontextusban az ősipítészet természeti kezdeteiről szóló fejtegetésekkel.²²

Bredekamp a manierista álom-ikonográfia kulcsfontosságú momentumaként mutatta be Dürer nevezetes, 1525-ös, akvarellal illusztrált özönvíz-álmát.²³ Az akvarell Dürer tájfestészetének egyik nevezetes végpontja. A hozzá vezető út a Dürer-kutatás egyik, sokat vitatott, talán megnyugtatóan soha le nem zárható problémája, amelyben a Dürer fiatakorára jellemző, a Schedel-Krónika tájaival jellemezhető nürnbergi hagyománytól az érett düreri tájfelfogás – s elemeinek a nagy kompozíciókon való alkalmazása – szempontjából a döntő változások periódusát az első itáliai út jelenti. Nem mindegy, hogy azok a dél-tiroli táj-akvarellek, amelyekhez az Arco várát ábrázoló lap is tartozik, az első velencei tartózkodás előtt, odaútban vagy utána, visszaútban készültek-e, s ez nemcsak egyetlen motívumra vonatkozik, hanem a leonardói szemlélet és metodika egészének befogadására. Valószínű, hogy a kőzetekben rejtőző gigászok motívuma nemcsak elszigetelt ikonográfiai elemként, hanem a természet szerves, eleven lényként való felfogásának kifejezéseként a Dürer számára velencei tartózkodása során megnyílt nagy szellemi kincshez tartozik.²⁴

3. Albrecht Dürer: sziklaarc, a 2. kép részlete

A *Felsgesicht* problematikája tehát ahhoz a kérdéskörhöz tartozik, amely Leonardo festészetelméletének korai ismeretére vonatkozik. Ugyanebbe a körbe tartoznak más, a korábbi itáliai művészetelméletbe vezető elemek, különösen azok, amelyek a természetet mint alkotóművészt értelmezik. Alberti szerint a márványtömbök erezei olykor a természet által készített festményeket mutatnak: kentaurusokat, királyfejeket.²⁵ Ez a megjegyzése nyilvánvalóan az idősebb Plinius hasonló elbeszéléseire megy vissza: a pároszi márványtömbben talált Szilenosz-képre,²⁶ a tenyérformákkal teli hispániai kövekre.²⁷ Pyrrhus achátjában nem emberi művészet, hanem maga a természet rendezte el úgy a foltokat,



hogy belőlük Apollón és a kilenc múzsa volt kivehető, attribútumaikkal együtt²⁸ – ezt a helyet Alberti egyenesen idézi. A kövekbe foglalt képek történetének, az antikvitástól (id. Plinius, Solinus) a középkori lapidáriumokon (Bölcs Alfonz, Albertus Magnus, Jean de Mandeville) az újkorig nyúló gyűjtésének és értelmezésének Jurgis Baltrušaitis szentelt alapos tanulmányt.²⁹ Munkájából kitűnik, hogy kultuszuknak fénykora a 16–17. század volt, amikor a természeti ritkaságok gyűjtésén kívül különösen a nevezetes firenzei márványmunkák iránti eleven érdeklődés ezeket mind a művészeti, mind a kuriozitás- és ritkasággyűjtemények keresett darabjaivá tette. Összefoglalásának központi alakja a jezsuita Athanasius Kirchner, akinek összefoglaló munkája (*Mundus subterraneus*, 1664) ez ásványokat egy, a mélységben a tűz és víz között zajló harc tanúiként, kozmogóniájának forrásaiként tárgyalta. Mint a földtörténeti kataklizmák tanúbizonyságai, váltak a modern geológia tárgyaivá. A Széless György által Esztergom geológiai viszonyainak ismertetése keretében említésre méltóként feljegyzett anekdota ebbe a közkeletű tudományos vélekedésbe illeszkedik.

A magyar középkor kutatója számára, aki ott is restaurátori munkához, egy elsüllyedt kultúra cserepeinek összerakásához szokott, ahol általában

teljesebb kép maradt ránk, persze, a legizgalmasabb kérdés, honnan ered az az anekdotikus hagyomány, amelyet Széless az esztergomi sziklákról előadott. Talán az osztrák helyőrség katonáitól, akiknek esti dorbézolásai miatt leginkább a 10 órakor kezdődő mise felelt meg?³⁰ Aligha! Visszamehet-e az akkor még mindig Nagyszombatban működő káptalan régi hagyományára? Nehezen igazolható. Mindenesetre, különös élmény egyszer Dürer szemével látni az esztergomi Várhegyet.

JEGYZETEK

¹ Az esztergomi meleg forrásokról először az 1419-ben a konstanzi zsinatról Georg von Hohenlohe passauai püspök és esztergomi adminisztrátor kíséretében itt tartózkodó Winand von Steegnél olvasható az itt befejezett Adamas colluctancium aquilarum egy, a mű keletkezési körülményeit tárgyaló szöveghelyén: *Talismodi dei occultum est iudicium quod sepe ab homine vna via proposita prope alia via sub hec remotissima pro sui gloria tamen in eandem disponit intendens. Proposui enim nuper Nuremberge in summa pace constitutus hunc ibidem inchoatum exquiesite perficere libellum xx et inopinate imperialia scripta irruente in me mutacione subita non ut volui. Peregrinando cum imperiali procellosa magne inquietudinis pompa ut potui in Patauia et Wyenna dum angulum inter insultus hominum multiplices et rumores uarios obtinere ualui mediam. Et tandem iuxta mei possibilitatem ingenij in archiepiscopali castro perfeci Strigoniensi anno domini mo cccco xixo in crastino Annunciationis beatissime marie semper virginis. Nota quod quidem castrum metropolis est prepositure ecclesiis duobus preciosissimis capellis et palacjjs marmoreis licet sit pulcherrimum plus quam triginta tribus communitum diuino cultu redimitum singulis ornatibus venuste decoratum Danubii et Grane decursibus dilectabile duabus olim ciuitatibus monasterijs preposituris et valde multis ecclesijs licet non modice dirutis montibus campis fontibus quoque calidis visui amabile. Aeris tamen stridor; patendi rigor cibi et potus grossicies et presertim vini fervor et immundicies*

exterior ineuitabilis et almanice nationis hominibus elementorum discrepancia et repatriandi desiderium tali me vi oppresserunt quod involutu regali turbine non modicum a proposito retraxerunt. Vnde de inepte obmissis et superflue appositis et alijs minus bene regulatis si que sunt humiliter veniam peto. – Bibliotheca Apostolica Vaticana, Pal.lat. 412, fol. 94v–95r Vö.: *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*, kiállítási katalógus, szerk. TAKÁCS Imre, Budapest–Luxemburg, 2006, kat. 5.35. sz., 463–464.

² Széless György: *Az esztergomi Szent Adalbert székesegyház. Széless György 1761. évi leírása a Szent Adalbert székesegyház és a Szent István templom romjairól*, átírás és ford. WAIGAND József és ROMHÁNYI Beatrix, bev. és jegyzetek: MAROSI Ernő és HORVÁTH István, Esztergom, 1998, 8. fejezet, 7. §. 141.

³ SZÉLESS i. m. 1998, 169, 142. jegyz.

⁴ Róla újabban: *A Batthyányak évszázadai*, katalógus, szerk. ZSÁMBÉKY Monika, Szombathely–Körmend, 2005, 150–145, ikonográfiajához: kat. VIII. 1–3.

⁵ Az akvarellek irodalmához, a datálási kérdésekhez v.ö. HERMANN-FIORE, Kristina: *Dürers neue Kunst der Landschaftsaquarelle, Albrecht Dürer*, kiállítási katalógus, hrsg. Von Klaus Albrecht SCHRÖDER und Maria Luise STERNATH, Albertina, Wien, 2003, 27–43, különösen: 37. sk. (a két *Felsgesicht* egyike: „*Adenauer-Gesicht*”!) – Vö. más, antropomorf motívumokat is, pl. uo.: Romos hegyi kunyhó: kat. 21. sz., 160; Kőbánya: kat. 43. sz., 210.

⁶ LADENDORF, Heinz: *Ein Felsgesicht bei*

- Albrecht Dürer, *Festschrift für Wolfgang Krönig, Aachener Kunstblätter* 41 (1971) 229–230.
- ⁷ *Das Interessante für ihn ist nicht die phantastische Silhouette dieser Berglandschaft, sondern wie die großen Massen gegeneinanderstehen und was für Räume von ihnen beschlossen werden, das reizt ihn.* WÖLFFLIN, Heinrich: *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1926⁵, 53. – A tájakkvarelek datálásának problémája Dürer fejlődésének összefüggésében: a munka utólagos megjegyzéseiben, uo. 392–395.
- ⁸ HILDEBRAND, Adolf: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst [1893]*, Strassburg 1910⁷, 41–42 (A Flächen und Tiefenvorstellung fejezetben); vö.: „össze-vissza foltok, ha hirtelen tárgyi képzet kapcsolódik hozzájuk, kimintázódnak és képet vélünk felismerni bennük”: Adolf HILDEBRAND: *A forma problémája a képzőművészetben*, Wilde János fordítása, Budapest, é.n. [1913] Modern Könyvtár 15. 28.
- ⁹ *Hildebrand läßt die Frage offen, ob man etwas herausieht oder hineinsieht...* LA-DENDORF 1971, 230.
- ¹⁰ BALOGH Jolán: *A művészet Mátyás király udvarában*, Budapest, 1966, 523. Az ott idézett kiadás: LUDWIG, H. (hrsg.): *Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei*, Quellenschriften zur Kunstgeschichte Bd. XV, Wien 1882, 52–54. Az általa idézett magyar fordítás: *Leonardo da Vinci: Tudomány és művészet. Válogatás művészeti írásaiából*. A szöveget gondozta, fordította és a kísérő tanulmányt írta KARDOS Tibor, Budapest, 1960, 85–87. Vö.: *Leonardo da Vinci A festészetről*. Fordította, a jegyzeteket és az ábrákat készítette: GULYÁS Dénes, az előszót írta BOSKOVITS Miklós, Budapest, 1967, 50–51 és újabban is: *A reneszánsz művészet történetének olvasókönyve I. XV század, összeállította HAJNÓCZI Gábor*, Budapest, 2004, 194–195.
- ¹¹ *...che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandos[] sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia. E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza e coronarla di poesia*, Cennino CENNINI, *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da Franco Brunello con una introduzione di Licisco Magagnato, Vicenza 1971, 4. A magyar fordítás – de az ide vonatkozó jelentés nélkül –: MAROSI Ernő: *A középkori művészet történetének olvasókönyve, XI–XV század*. Budapest, 1997, 169. Cennini fordítja ellenkezőjére a horatiusi hivatkozást, amennyiben a Piso-epistolában deliriumos lázálomként feltüntetett fantázialények (*velut aegri somnia, vanae fingentur species, ut nec pes, nec caput uni reddatur formae*, Epist. III, 7–9) számára a festő teremtő képességének bizonyítékai.
- ¹² *...se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che ciascuna maniera ti straccer[] la mente.* CENNINI im. 1971, 27, Cap. XXVII.
- ¹³ KARDOS 1960, 300.
- ¹⁴ GULYÁS 1967, 71.
- ¹⁵ GULYÁS 1967, 73.
- ¹⁶ *Leonardo's Method for Working out Compositions [1952]*, GOMBRICH, Ernst H.: *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. London and New York, 1978, 58–63.
- ¹⁷ TOLNAY Károly: *Leonardo művészeti nézetei és eredetük, uő: Teremtő géniuszok Van Eycktól Cézanne-ig*. Budapest, 1987, 71.
- ¹⁸ Leo POPPER: *Schwere und Abstraktion. Versuche*, Hrsg. Philippe DESPOIX, L. MÜLLER, Berlin, 1987, 37, v. ö.: POPPER Leó: *Esszék és kritikák*, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, 1983, 75.
- ¹⁹ BREDEKAMP, Horst: *Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi, Zaubler der Medusa. Europäische Manierismen*, kiállítási katalógus, wissenschaftliches Konzept: Werner HOFFMANN, Red. Matthias BOECKL, Wien, 1987, 62–71, különösen: 63.
- ²⁰ VASARI, Giorgio: *Le Vite...* ed. G. MILANESI, IV. Firenze 1879, 131–144, az idézett hely: 134. HEIKAMP, Detlef: recenzió: Horst BREDEKAMP–Wolfram JANZER: *Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*, Worms 1985. *Kunstchronik* 40/11 (November 1987) 576–587, id.: 582.
- ²¹ PANOFKY, Erwin: *Die Frühgeschichte des Menschen in zwei Bilderzyklen von Piero*

- di Cosimo [1939], uő: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance (Studies in Iconology)*. Köln, 1980, 62–95. V. ö.: FERMOR, Sharon: *Piero di Cosimo. Fiction, Invention and Fantasia*, Seattle–Washington, 1993, a véletlenre alapozott invenció leonardói módszere: 35–37; tájajai: 162–205.
- ²² VITRUVIUS: L.II. előszó 2: *Vitruvii De architectura libri decem / Vitruv, Zehn Bücher über Architektur*, Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch [1964], Darmstadt 1991⁵, 74/75, magyarul: VITRUVIUS: *Tíz könyv az építészetéről*. Ford.: GULYÁS Dénes, Budapest, 1988, 51.
- ²³ BREDEKAMP i. m. 1987, 62.
- ²⁴ HERMANN–FIORE i. m. 2003. 38.
- ²⁵ *Leon Battista Alberti A festészetről / Della pittura, 1436*. Fordította, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta HAJNÓCZI Gábor, Budapest, 1997, 99.
- ²⁶ *C. Plinii Secundi Naturalis Historia XXXIII–XXXVII / Idősebb Plinius, Természetről és a művészetekről*. Ford. DARAB Ágnes, GESZTELYI Tamás, Budapest, 2001, L. XXXVI, 14, 232/33.
- ²⁷ PLINIUS XXXVI, 134, i. h. 270/71.
- ²⁸ PLINIUS XXXVII, 5, i. h. 302/3.
- ²⁹ BALTRUŠAITIS, Jurgis: Pierres imagées, in: uő: *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*. Paris, 1957, 47–72.
- ³⁰ SZÉLESS 1998, 39.