

Eörsi Anna A szó elszáll, a kép megmarad? A Rolin-Madonna és a San Marco oltár

*Övé a tenger, ő alkotta.
(95. 5. zsoltár)*

I.

Ugyancsak meglepő Fra Angelico San Marco oltárának háttere (1. kép).¹ A mű az első itáliai Sacra Convesazione, ami egyetlen közös térben ábrázol eltérő időből összegyűlt szenteket. Ez már önmagában is hatalmas újítás; ehhez képest is, a mű nagy méretéhez képest is, és végül, de nem utolsósorban a főoltár-funkcióhoz képest is különös ez a tájháttér hajnali egével, a dombokkal övezett, végtelenbe nyúló tengerével. Nem-hogy előzménye, de követője sincs sem Fra Angelico, sem a firenzei Quattrocento Sacra Conversazione oltárképei között, amelyeknek általában arany a háttérük, esetenként pedig architektúra rekeszti el a horizont látványát.²

Akkor is rendkívüli ez a háttér, ha ikonográfiai magyarázatot lehet találni rá. Több mint valószínű, kapcsolatban van a Mária köpenyébe hímzett, az Officium parvum beatae Mariae Virginis-ből vett idézet-töredékekkel.³ Régóta köztudott, hogy a festmény számos motívuma ennek a hajnali zsoltosmának a képanyagából építkezik; innen a Sedes sapientiae típusú Madonna, a gyerek Salvator mundi, a glóbusz Jeruzsálem-közepű világtérképe, a hortus conclusus, a háttér fáit, fent kétoldalt a rózsákból álló füzér; ezek mind-mind közvetlen vagy közvetett kapcsolatban vannak az imádság szövegével.⁴ A felsoroltakhoz hozzátenném a hajnali eget és a háttér tengerét is; az utóbbi véleményem szerint elsősorban nem Mária „stella maris” megjelölésével kapcsolatos.⁵ Azért sem, mert a szó-



1. kép. Fra Angelico: San Marco oltár, Firenze, Museo di San Marco, fa, tempera, 220 x 227 cm, 1438–40 körül

kapcsolat elő sem fordul az officiumban, de főként azért nem, mert Máriának ez a közhelyszámba menő megszólítása nem tűnik elegendőnek ahhoz, hogy itt ilyen rendhagyó háttérrel eredményezzen. Akkor már sokkal relevánsabbak lehetnének a hajnali zsoltosma utalásai a tengerre: „Az Úré... a földkerekség... Ő alapozta tengerekre, és megerősítette a vizek fölött;”⁶ „Övé a tenger, ő alkotta, övé a föld, keze teremtette,”⁷ továbbá a Venantius Fortunatusnak tulajdonított himnusz kezdete: „kit tenger, föld és csillagok áld és imád és prédikál...”⁸

Azonban én még ezeket a szöveghelyeket sem érzem elegendőnek a háttér hajnali egének és dombokkal övezett, végtelenbe nyúló háttérének magyarázatához. Mint köztudott, a szavaktól a képekig nem magától értetődő, nem automatikus az átjárás. Kiváltképp nem olyan esetekben, mint a mienk is, ahol a képi hagyomány nem ágyazott meg a szöveg illusztrálásának.

II.

Fra Angelicoén kívül még egy táblaképet ismerek, amelyen ugyanennek a zsoltosmának a szövege is és a képi világa is megjelenik: Jan van Eyck valószínűleg néhány évvel korábban festett Rolin-Madonnáját (2. kép).⁹ A szövegrészletek ezúttal is Mária köpenyének szegélyét díszítik,¹⁰ és a festmény egésze a hajnali zsoltosma elemeit idézi; a háttér a Mennyei Várossal (itt madártávlatból ábrázolt panoráma-táj), a Sedes sapi-



2. kép. Jan van Eyck: Rolin kancellár Madonnája, Párizs, Musée du Louvre, fa, olaj, 66 x 62 cm. 1435 körül

entiae típusú Madonna ölén a keresztes glóbuszt tartó gyermek Salvator mundival, az egzotikus virágok a hortus conclususban, a hajnal, a vizek a háttérben mind-mind az imádságban is említett motívumok.

A két kép közötti egyéb megfeleléseknek már nincs közülük a hajnali zsolozsmához, pl. Jézus meztelenségének, a négyszögletes keretnek, vagy a rövidülő mintás talajnak — az utóbbiak szintén újdonságszámba mennek Fra Angelico művészetében. Vajon véletlen egybeesésekről van szó, vagy a hasonlóságokra találhatunk valamilyen magyarázatot?

III.

A véletlenség valószínűségét valamelyest csökkenti, hogy a két mű között további lényegbevágó hasonlóságok is vannak. Mindkettő nagyjából ugyanazért üttörő jelentőségű a művészet történetében. A Rolin Madonna leginkább arról nevezetes, hogy ez az első fennmaradt festmény, amelyen a donátor egyenrangúan, patrónusszent közbenjárása nélkül járul a Madonna színe elé — vagyis ez a festmény is korai példája az egységes terű Sacra Conversazione-nak, azaz nem egy időben élt személyek paradicsomi együttléte ábrázolásának. Ráadásul a San Marco oltár nemcsak egységes terével tér el a hagyománytól, hanem azzal is, hogy festője a donátorok patrónusszentjeit is bevonja a kép struktúrájába. Sőt, a prominensen előtérbe helyezett Szt. Kozma és Damján minden bizonnyal rejtett portréja is a megrendelő Medici testvérpárnak.¹¹ A két megoldás — donátor patrónus nélkül, illetve patrónusszent, mint donátor — a lényegét tekintve hasonlít egymásra. Nicolas Rolin szintúgy mint Cosimo de' Medicit határtalan politikai ambíció fűtötte, mindkettő áthágni vágyta ún. osztálykorlátait, mindkét megrendelés háttérében egyfelől a gazdagság és az erő fitogtatását, másfelől lelkiismereti okokat, isteni jóváhagyás iránti sóvárgást gyanítottak.¹²

IV.

Az imént felsorolt párhuzamok a műalkotások ún. ikonológiai rétegéhez tartoznak. Térjünk vissza az ikonográfiához — ami nem mellesleg az ikonológiai értelmezés alapja és előfeltétele. A két festő sok tekintetben ugyanazt festi meg — másképp. Azonban a közöttük levő tetemes különbségek miatt a hasonlóságokat nem magyarázhatjuk a szokásos, jól bevált módokon. Számos példát ismerünk a németalföldi festők olasz kortársaikra gyakorolt hatására. Magyarázataképp a művészettörténészek általában valamilyen fizikai kapcsolatot tételeznek fel a két művészetföldrajzi terület művei, illetve művészei között. Valóban, nagyszámú forrás tanúskodik flamand festmények itáliai importjáról, vagy a művészek ide- vagy odautazásáról. Jóval kevesebb dokumentum támasztja alá, de előfordulhatott, hogy adott esetben egy-egy rajz volt a közvetítő kapocs két művész között.¹³ Kézenfekvőnek tartok egy eddig figyelemre nem méltított lehetőséget is, egy *képtelen* magyarázatot, ami amilyen magától értetődő, olyannyira nehezen bizonyítható.

Jan van Eyck hatott Fra Angelico stílusára, a San Marco oltárára is,¹⁴ de a firenzei festő a Rolin kancellár Madonnáját sohasem látta. Nem látta, rajzot sem ismert róla, azonban az a gyanúm, hogy hallott valamit felőle.

Philippe Lorentz kutatásaiból ismerjük a Rolin-Madonna megrendelésének körülményeit.¹⁵ 1434. január 21-én IV. Jenő pápa engedélyt adott a burgundi kancellárnak és feleségének, hogy virradatkor misézhetnek. „...Ájtatos kéréseket meghallgatva engedélyezzük, hogy amikor kiszámíthatatlan elfoglaltságaitok jellege ezt szükségessé teszi, még pirkadat előtt... a napkelte körüli órákban saját papotok vagy más, erre alkalmas pap szentmisét mutasson be nektek és egész háznépeteknek, és ezt sem tinektek, sem a celebráló papnak bűnéül ne róhassa fel senki. Jelen levelünk erejével engedélyezzük ezt kegyességeknek.... Kelt a római Szent Péter templomban, az Úr születésének 1433. évében, január hó 21. napján, pápaságunk harmadik esztendejében.”¹⁶

A kancellár közvetlenül a privilégium elnyerése után Jó Fülöp udvari festőjéhez fordult, és festményt rendelt tőle családjá régi temploma, az autuni Notre-Dame-du-Châtel vadonatúj kápolnájába.¹⁷ Jan van Eyck megörökítette, amint a kancellár hajnalanta elrebegi a zsolozsma szövegét és elméjében felidézi annak képeit. (Az imént jeleztem, hogy a szótól a képig nem mindig automatikus az átjárás. Jan van Eyck a Rolin-Madonna esetében zseniálisan fordította le a festészet nyelvére az officiumot. A különbség azzal is összefügg, hogy az ő festményének ez a létoka, míg Fra Angelico esetében az imaszöveg vizualizálása csak egy szál a több közül.)

V.

Minden okunk megvan feltételezni, hogy a kancellár valamilyen formában — köszönő levélben, szóban, esetleg közvetítő révén — beszámolt a Firenzében élő IV. Jenőnek Madonnájáról.

Rolin és a IV. Jenő mindvégig szoros kapcsolatban álltak egymással; Jó Fülöp kancellárja a pápa hűséges és fontos támasza volt a Bázeli — Ferrarai — Firenzei zsinat idején.¹⁸ Növeli a büszke hangú beszámoló valószínűségét, hogy IV. Jenő pápa maga is Jan van Eyck képeinek gyűjtője volt.¹⁹

Nicolas Rolin elmondhatta, megírhatta, vagy megüzenhette a pápának, hogy a privilégium jóvoltából szerzett Jan van Eycktól egy képet, amelyen ő maga látható a hajnali imája közben, „a Madonna ruhaszegélyén idézetek olvashatóak az officiumból, a háttérben megelevenednek a szövegben említett motívumok, növények, virágok, az egész földkerekség vizeivel és szárazföldjeivel.”

VI.

Nemcsak a Rolin kancellár Madonnája, de a San Marco oltár sem jöhetett volna létre IV. Jenő aktív közreműködése nélkül.²⁰ A pápa 1434 tavaszán menekült Rómából Firenzébe, és itt is maradt a rákövetkező

kilenc évben. Ő volt az, akinek segítségével a domonkosok és a Mediciek 1436-ban megszerezték a San Marco kolostort. Napi kapcsolatban állt mindazokkal, akiknek — Fra Angelico mellett — szerepük lehetett az 1438–9-ben készülő főoltár koncepciójának kialakításában, mindenekelőtt Cosimo és Lorenzo de' Medicivel, Antonio Pierozzival, a zsinat résztvevőivel.²¹ 1443 január 6-án az ő jelenlétében szentelték fel a létesítményt.

Valószínű, hogy amennyiben IV. Jenő — vagy egyik bizalmasa — hallott valamit a Rolin kancellár Madonnájáról, azt elmesélte a San Marco illetékeseinek, mindenekelőtt Fra Angeliconak. Nem a San Marco oltár programjába való beleszólásra gondolok, semnem olyan többé-kevésbé kötött formációkra, mint amilyen a művészetről folytatott humanista dialógus,²² az ekphrasis²³ vagy a memória művészete.²⁴ Azonban miért ne tételezhetnénk fel a készülő művel kapcsolatos informális beszélgetéseket?²⁵

A pápa mesélhetett arról, amit megtudott; hogy halott egy képről, amelyen „a Madonna ruhaszegélyén idézetek olvashatóak a hajnali officiumból, a háttérben megelevenednek a szövegben említett motívumok, növények, virágok, az egész földkerekség vizeivel és szárazföldjeivel.” Valami ilyesféle tartalmú közlés közrejátszhatott a kép ikonográfiájának alakulásában, a háttérrel is beleértve. Ismétlem: stiláris okok és funkcionális szempontok miatt Fra Angelico nem festett volna a szentek mögé tájháttérrel hajnali éggel, és kiváltképp nem végtelenbe nyúló tengerrel. Ráadásul a San Marco oltáron az Isten mindenek — így a vizek — feletti uralmára elegendő utalás lehetett volna a Jézus kezében tartott világtérkép jelzésszerű, de jól kivehető tengernyi vize.

Van amit el lehetett mesélni, van amit nem. Az már a két festő saját, egymástól független invenciója, hogy a Teremtőt és az Isteni Bölcsességet dicsőítő képhez mindketten a Salvator Mundit ölében tartó Sedes Sapientiae Madonnatípust választották. A két művész földrajzi térség eltérő hagyományaiból fakadóan a 8. zsolttárban magasztalt földkerekség eltérően, de mindkét szer rendkívül eredetien fogalmazódik meg. A Rolin-Madonna háttérben húzódó táj a „világtáj” korai példája, szimbolikusan a világ egészét jelenti,²⁶ akárcsak az a maga nemében páratlan, térkép rajzolatú hatalmas glóbus, amit Jézus a San Marco oltáron emel a magasba.²⁷ (Természetesen a stiláris és a kompozicionális jellegű hasonlóságoknak végképp nincs közükhöz a feltételezett eszmecserékhez.)

VII.

Felvettem egy lehetőséget, amit valószínűsít a művészettörténeti tényállás (a két kép közötti ikonográfiai hasonlóságok), a művészettörténeti elemzés (a két kép közötti ikonológiai hasonlóságok), a történeti szituáció (IV. Jenő és környezetének közvetlen kapcsolata Rolinnal és a San Marco-körrel). További érvekkel sejtésemet nem tudom alátámasztani. Némiképp melegségemül szolgál, hogy nincs egyetlen cáfolata

sem, márpedig „a történész számára a téves vagy naív magyarázatok kiküszöbölése éppoly fontos, mint a jobb, pontosabb tudományos elméletek tanulmányozása.”²⁸ Nem hogy nem tévedés vagy naivitás, de véleményem szerint bizonyításra sem szoruló evidencia, hogy a XV. századi Firenzében a festők, a megrendelők, a hozzáértők, az érdeklődők eszmecserét folytattak egymással. A művészettörténész munkáját mindig is a szövegekre való hivatkozás legitimizálta. Nem lehetne néha fordítva járni az úton, és képektől jutni el szövegekig?

A San Marco oltár háttérét nem magyarázza megnyugtató módon sem kizárólagosan a felidézett ima szövege, sem önmagában az a feltételezés, hogy valaki mesélt Fra Angeliconak a Rolin kancellár képéről. A kettőnek együtt azonban már elég nagy a valószínűsége.

Jegyzetek

- 1 Firenze, Museo di San Marco, 220 x 227 cm., valószínűleg 1438–40 között. POPE-HENNESSY, J.: *Fra Angelico*. 2. kiad. London, Phaidon, 1974, 24–26, 199–202; SPIKE, J. T.: *Fra Angelico*. 2. kiad. New York, Abeville Press, 1997, 124. és cat. no. 71. Eddig nem figyeltek fel a háttér különlegességére; a vonatkozó megjegyzések a festmény elhibázott restaurálásával foglalkoznak — nem kételkedve abban, hogy itt mindig is tenger volt hajnali ég alatt. (HOOD, W.: *Fra Angelico at San Marco*. New Haven, London, Yale University Press, 1993, 98; NUTTALL, P.: *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting 1400–1500*. New Haven, London, Yale University Press, 2004, 24, 267).
- 2 A nagyszámú példa közül kiemelendő Benozzo Gozzolinak az a festménye, amit 1461-ben kimondottan a San Marco oltár analógiájára (*nel modo et forma*) rendelt meg a firenzei Compagnia di Santa Maria della Purificazione e di San Zanobi; a tájháttér előtt itt is kőmellvéd húzódik. (London, National Gallery no.283, DAVIES, M.: *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*. 2. kiad. London, 1961, 73–6.).
- 3 ORLANDI, S.: *Beato Angelico: monografia storica della vita e delle opere con un appendice di nuovi documenti inediti*. Firenze, Olschi, 1964, 73; MILLER, J. I.: *Medici Patronage and the Iconography of Fra Angelico's San Marco Altarpiece*. In: *Studies in Iconography* XI. évf. (1987) 1. sz. 3–4; HOOD, 1993. 107–9. Az előző jegyzetben említett Gozzoli képen Mária ruhaszegélyét egy másik, kompletóriumkor mondott imaszöveg szavai díszítik.
- 4 ORLANDI, 1964. i.h.; POPE-HENNESSY, 1974. 26; MILLER, 1987. 4; SPIKE, 1996. 126; HOOD, 1993. 108–109. Az ima egész szövegét ld. PURTLE, C. J.: *The Marian Paintings of Jan van Eyck*. Princeton, Princeton University Press, 1982, 177–185.
- 5 HOOD, 1993. 108.
- 6 24(23) zsolttár, 1–2 (dr. Gál Ferenc ford.).

- 7 95(94) zsoltár, 5.
- 8 „Quem terra, pontus, sidera/colunt, adorant, praedicant...”
- 9 Párizs, Musée du Louvre, Inv. No.1271, 66 x 62 cm., valószínűleg 1435–40 között. COMBLEN-SONKES, M.–LORENTZ, Ph.: *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle: Musée du Louvre, Paris, II.* Brussels, Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse, 1995, 11–80.
- 10 ROOSEN-RUNGE, H.: *Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck. Form und Inhalt.* Wiesbaden, 1972, 30–34; PURTLE, 1982. 67–74; KAMP, H.: *Memoria und Selbstdarstellung: die Stiftungen des burgundischen Kanzler Rolin.* Sigmaringen, Thorbecke, 1993, 160–2. HOOD, 1993. 311. 37, 38.lj.) a Fra Angelico által felidézett miseszöveggel kapcsolatban további tájékozódásul éppen Purtle könyvének vonatkozó passzusait ajánlja — a Rolin Madonnára való utalás nélkül. MILLER, 1987, 10. lj. pedig a San Marco oltár zsoltármadonézeteire vonatkozó lábjegyzetében egy másik Rolin-Madonnáról szóló publikációra utal, anélkül, hogy a két kép között bármiféle kapcsolat lehetőségét felvetné. (BUREN, A. van: *The Canonical Office in Renaissance Painting: More About the Rolin Madonna.* In: *The Art Bulletin* LX. évf. (1978) 4. sz. 617–33.).
- 11 ORLANDI, 1964, 73–4; BALDINI, U.: *L'opera completa dell'Angelico.* Milano, Rizzoli, 1970, 102; POPE-HENNESSY, 1974. 200; Miller, 1987. 1.
- 12 Rolin: JANSEN, D.: *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks.* Köln, Wien, Böhlau, 1988, 85–86; HARBISON, C.: *The Play of Realism.* London, Reaktion Books, 1991, 100–118; KAMP, 1993. 164–5; GELFAND, L. G.–GIBSON, W. S.: *Surrogate selves: the Rolin Madonna and the late-medieval devotional portrait.* In: *Simiolus* XXIX. évf. (2002) 3–4. sz. 126; Medici (az egész San Marco vonatkozásán): SPIKE, 1996. 46; KENT, D.: *Cosimo de'Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Oeuvre.* New Haven, Yale University Press, 2000, 156. (Mindkét mű esetében felmerült, hogy a *hortus conclusus* virágai a vonatkozó donátor saját kertjére is utalnak; HARBISON, 1991. 109; KENT, 2000. 157–8.).
- 13 Ilyet tételeznek fel éppen a San Marco oltár középső predellaképe (München, Alte Pinakothek) és Rogier van der Weyden Siratása (Firenze, Uffizi) között fennálló nyilvánvaló kapcsolat magyarázataképp, ld. NUTTALL, 2004, 26, 85. NUTTALL, 2004, 140 szerint Domenico Ghirlandaio műhelyébe eljuthatott egy rajz a Rolin-Madonna középterében látható két kis figuráról. Számomra úgy tűnik, hogy a firenzei Santa Maria Novella Vizitációjának hátterében lenéző három alak Ghirlandaio önálló invenciója lehet.
- 14 COLE AHL, D.: *Fra Angelico: A New Chronology for the 1430s.* In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLIV. évf. (1981) 2. sz. 156; CASTELFRANCHI, L.: *L'Angelico e il 'De Pictura' dell'Alberti.* In: *Paragone* XXXVI, évf. (1985) 419–423.sz. 10; HOOD, 1993. 121; KOSTER, M. L.: *Italy and the North. A Florentine Perspective.* In: *The Age of Van Eyck. The Mediterranean Word and Early Netherlandish Painting 1430–1530*, kiáll. kat. Groeningemuseum, Bruges, szerk. T. H. BORCHERT et al. London, Thames and Hudson, 2002, 79–80; BOSKOVITS, M. In: *Italian Paintings of the Fifteenth Century*, Szerk. M. BOSKOVITS, D. A. BROWN et al., New York, Oxford University Press, 2003, 14; NUTTALL, 2004. 24–25.
- 15 LORENTZ, Ph.: *Nouveaux repères chronologiques pour La Vierge du Chancelier Rolin.* In: *Revue du Louvre et des Musées de France* XLII. évf. (1992) 1. sz. 45–6; Lorentz, Ph.: *Historiographie der Rolin-Madonna.* In: *Porträt – Landschaft – Interieur: Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext.* Szerk. Ch. KRUSE, F. THÜRLEMANN, Tübingen, Narr, 1999, 144; LORENTZ, Ph.: *The Virgin and Chancellor Rolin and the Office of Matins.* In: *Investigating Jan van Eyck.* Szerk. S. FOISTER, S. JONES, D. COOL, Turnhout, Brepols, 2000, 49–57.
- 16 LORENTZ, 1992. doc. 4 (A pápai kancellária a firenzei stílusú dátumokkal látta el dokumentumait; 1433 január 21-e valójában 1434 január 21-e).
- 17 ADHÉMAR, H.: *Sur la Vierge du Chancelier Rolin de van Eyck.* In: *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* XV. évf. (1975) 1. sz. 9–17; LORENTZ, 1992. 44–45; LORENTZ, 1999. 143–144; LORENTZ, 2000. 51–2, 55.
- 18 TOUSSAINT, J.: *Les relations diplomatiques de Philippe le Bon avec le Concile de Bâle (1431–1449).* Leuven, 1942, 149; KAMP, 1993. 54; LEVY, J. L.: *The Keys of the Kingdom of Heaven: Ecclesiastical Authority and Hierarchy in the Beaune Altarpiece.* In: *Art History* XIV. évf. (1991) 1.sz. 37.
- 19 NUTTALL, 2004. 20, 24, 32, 235; PALLADINO, P. In: *Fra Angelico.* Szerk. L. KANTER, P. PALLADINO et als., The Metropolitan Museum of Art, New York, 2005, 172, 175. A pápa jelentős műpártoló tevékenységéről: MÜNTZ, E.: *Les Arts à la Cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle.* Paris, 1878, 32–67.
- 20 Ehhez a bekezdéshez: POPE-HENNESSY, 1974. 200; KEMPERS, B.: *Painting, Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance.* 2. kiad. London, Lane, The Penguin Press, 1992, 197; HOOD, 1993. 15, 22–30; NUTTALL, 2004. 116; SCUDERI, M.: *The Frescoes by Fra Angelico at San Marco.* In: *Fra Angelico*, 2005, 178–9, 190, 205.
- 21 Ha nem ragaszkodunk a pápa személyéhez, és közvetítőben gondolkodunk, akkor először Albergati bíboros neve juthat eszünkbe, mint aki jóban volt a pápával is, Rolinnal is, Jan van Eyckkel is. A pápai legátus 1435 szeptemberében Arrasban doku-

- mentáltan találkozott Jó Fülöp kancellárjával is és udvari festőjével is. (HALL, E.: *The Detroit Saint Jerome in Search of Its Painter*. In: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, LXXII. évf. (1998) 1.sz. 22–23.) Albergati mindvégig jelen volt a zsinaton Baselben, Ferrarában és Firenzében is. Leon Battista Alberti is ugyanezekben a körökben forgolódott (A firenzei szál nem szorul lábjegyzetre. Az északihoz: DHANENS, E.: *Het portret van kardinal Nicolò Albergati*. In: *Academia Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*. L. évf. (1989) 2. sz. 35–39, 112. (Dhanens a Rolin-Madonna egyik hátulról látszó kis figuráját egyenesen Alberti portréjának tartja).
- 22 PL. BAXANDALL, M.: *A dialogue on art from the court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's De politia literaria Pars LXVIII*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXVI. évf. (1963) 3–4. sz. 304–326; FILARETE, (Antonio Averlino): *Trattato di architettura*. 2 kötet. (Szerk. FINOLI, A. M., GRASSI, L.) Milano, Il Polifilo, 1972. Relevánsabb lehet, hogy a jó neveltetéshez hozzátartozott a műalkotásokról való beszélgetés képessége. BAXANDALL, M.: *Reneszánsz szemlélet reneszánsz festészet*. (Oxford University Press, 1972) Budapest, Corvina, 1986, 41.
- 23 PL. BÖHM, G., PFOTENHAUER, H.: *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, Fink, 1995.
- 24 YATES, F. A.: *The Art of Memory*. Chicago, Chicago University Press, 1966; CARRUTHERS, M. J.: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990; ARASSE, D.: *Az emlékezettől a meggyőzésig*. In: *Festménytörténetek* (Paris, 2004), Budapest, Typotex, 2007, 133–142. (ld. azonban Deuchlert a következő jegyzetben.)
- 25 Képek témájának szóban alakuló–változó folyamatahoz: KEMP, M.: *Behind the Picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*. New Haven, Yale University Press, 1997, 188, 257; EÖRSI A.: *Médeiától a Szereteten át Terpszikhóréig. Újabb megjegyzések a Belfiore-villa studiójának Múza-ábrázolásaihoz*. In: *Művészettörténeti Értesítő* LIII. évf. (2004) 1–4 sz. 2; O'MALLEY, M.: *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*. New Haven, Yale University Press, 2005, 163–196. Látott mű szóbeli leírásának lehetőségéhez a XV. században: DEUCHLER, F.: *Ars memorativa und Inspirationsgefässe des Künstlers im Mittelalter. Bemerkungen zu „Konrad Witz und Italien.“* In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* XLIV. évf. (1987) 2. sz. 85.
- 26 HELAS, P.: *Porträt und Weltlandschaft*. In: Kruse-Thürlemann i.m. 31; SEIDERER, U.: *Das Dreiviertelporträt vor Flusslandschaft – eine ikonographische Lücke? Strategien der Macht in Italien um 1500*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LXVI. évf. (2003) 2. sz. 147.
- 27 A glóbusz HOOD (1993. 109) által említett precedensen, Fra Angelico cortonai freskóján a földgömb a három ismert földrésznek megfelelően három mezőre van osztva.
- 28 GOMBRICH, E. H.: *Approaches to the History of Art: Three Points for Discussion*. In: *Topics of our time. Twentieth-century issues in learning and in art*. London, Phaidon, 1991, 63.

Verba Volant—Imagines Manent? The Rolin Madonna and the San Marco Altarpiece

The peculiar, novel background of the San Marco altarpiece of Fra Angelico—featuring the sky at dawn and the sea stretching to infinity—can find only partial explanation in the embroidered quotes from the Officium parvum on Mary's cloak. The same text embellishes the robe of the Madonna of Chancellor Rolin by Jan van Eyck; and this is just one of many more similitudes of various kinds between the two paintings, including the morning sky and the sea-water in the background. Pope Eugene IV might have heard about van Eyck's painting—because he was involved in the events leading up to it—and staying at Florence he might have reported on this to Fra Angelico working on the San Marco altarpiece.