

ALBERTIJEVO DJELO *DE PICTURA* I SKULPTURA NIKOLE FIRENTINCA

Joško Belamarić

UDK: 73.034(497.5 Trogir) "14"

Izvorni znanstveni rad

Joško Belamarić

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Centar Cvito Fisković, Split

U luneti kapele bl. Ivana Trogirskog koju je Nikola Firentinac klesao oko 1480., jedan od anđela uz tron na kojemu Krist kruni Bogorodicu ima preko lica veo kroz koji mu se provide oči, nos i usta. Ta kiparska bravura upućuje, po mišljenju autora, na poznatu *pathos-formulu* koju donosi Albertijev opis jedne slike Cipranina Timanta s prikazom Ifigenijina žrtvovanja. Mnogo toga se u Kapeli može opisati terminima i sintagmama iz *De pictura*. Retorike frizura Firentinčevih figura, kao i svilene tunike i perizome njegovih *spiritella* slijede Albertijeve preporuke, a analizira se još nekoliko djela Nikole Firentinca izrazitih *pathos-formula*, koja bi se mogla interpretirati kao idealni primjeri onoga što Alberti traži od dobro komponirane *historiae*. Članak na koncu razlaže kako je bilo moguće da Firentinčeve *historiae* budu u Trogiru i Dalmaciji prihvaćene s mnogo empatije.

Kapela bl. Ivana Trogirskog najskladnija je arhitektonsko-skulpturalna cjelina hrvatske rane renesanse. U kiparskom pogledu, ona je ponajprije djelo Nikole Firentinca. U okvirima onodobnog kiparstva u Dalmaciji, pa i šire, teško ćemo naći da netko kleše *sculture togate* s takvim auto-manirizmom. Svojestveni su mu oblikovanje "mokra" naborane odjeće, koja često nije motivirana pokretima samih udova, te gipke i koštunjave ruke razigranih prstiju. No, ipak, nasuprot formalizmu karakterističnom za većinu Donatellovih nasljednika među koje se ubraja, Nikola je imao dovoljno talenta da dopre do krajnjih granica renesansnog

naturalizma u iskazivanju ljudske osjećajnosti, kao što to vidimo na Oplakivanju s oltara nad grobnicom Petra Cipika u opatijskoj crkvi sv. Ivana Krstitelja u Trogiru. Ikonografija Kapele po svemu je medievalna, ali transformirana u renesansni arhitektonski rječnik. Za predložak je imala kapelu zadarskog zaštitnika sv. Šimuna, izgrađenu uz crkvu sv. Marije Velike.¹ Moglo bi se reći da je program trogirске Kapele zapravo ikonografski amalgam elemenata ciklusa Posljednjega suda. Krunjenje Bogorodice ga dovršava i zatvara. Devet zabrinutih anđela (*coro de anzeli*) uz široki tron na kojemu Krist kruni Bogorodicu, prikazani u visokom reljefu (*de piu che mezzo relueo*), predstavnici su devet anđeoskih korova Posljednjeg suda. Valja zapamtiti barem onoga kojemu se oči, nos i usta provide pod zavijorenim velom od kamena – remek-djelo dlijeta Nikole Firentinca (dovršeno oko 1480.). Tom kiparskom bravurom Nikola kao da anticipira Antonija Corradinija (1688-1752) koji je tu temu patentirao i razvio, *a far trasparire il modellato dei corpi sotto le vesti*.² Koliko mi je poznato, u to vrijeme nema sličnih pokušaja da se u kamenoj fakturi pokuša posve slikarski prikazati transparentnost materije, osim u slučaju dvaju djela Mina da Fiesole (“Gospa s Djetetom” iz The Cleveland Museum of Art, sa “Ciborio della neve”, nekoć nad papinskim oltarom u Basilica di Santa Maria Maggiore, te “Gospa” iz Kress Collection u The National Gallery u Washingtonu), gdje je kipar pokušao prikazati uho kako se providi kroz nabore svilenog maforiona.³

Ovo rješenje po svemu upućuje na poznatu *pathos-formulu* koju donosi Albertijev opis jedne slike Cipranina Timanta. Taj je na prikazu Ifigenijina žrtvova-

¹ Za kronologiju događaja na gradilištu Kapele i pitanje protagonista njenog programa upućujem na: J. Belamarić, *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu*, Split 2001, str. 463-488, te: I. Fisković, »Stup s Firentinčevim kipom Krista Uzašašća sred Trogira«, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 41, Split 2007, str. 269-300, gdje autor nadograđuje ikonološku interpretaciju Kapele koju je ranije sam razvio: »Nebeski Jeruzalem u kapeli bl. Ivana Trogirskog, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 32, Split 1996, str. 481-532. Vidi i: J. Belamarić, »Kapela bl. Ivana Trogirskoga«, u: *Hrvatska renesansa* (ur. M. Jurković i A. Erlande-Brandenburg), Zagreb 2004, str. 135-155. Tu se donose nove sugestije za razumijevanje sadržaja kapele i po prvi put upozorava na značajne, a dosad neuočene razlike između projekta Kapele, detaljno opisanog Ugovorom od 6. I. 1468., i njegove izvedbe.

² G. Mariacher, »Lo scultore Antonio Corradini«, *Arte Veneta* I, Venezia 1947, str. 204. Corradini je inspiraciju vjerojatno našao u metaforama kršćanske senzualnosti, na granici lascivnosti, proizišlim iz Ripine *Ikonologije* gdje se, npr., *Religione* opisuje kao “Donna allaquale, un sottile velo cuopra il viso ... perche la religione ne gli huomini riguarda Dio, come dice S. Paolo *per speculum in enigmat* ... perchè la Religione è stata sempre segreta, conservandosi in misterii, che sono figure, riti e ceremonie come sotto corti velami ascosta.” Vidi padovansko izdanje *Iconologiae* iz 1628. (str. 440), gdje se donosi slika žene s licem prekrivenim prozirnim velom i s naskočenim bradavicama dojki pod finom svilenom tunikom. Slično se u Ripe prikazuje *Pudicizia* koja krije ljepotu pod velom. Ona je: “anima ragionevole e beata: Donzella gratiosissima, hauera il volto coperto con un finissimo e trasparente velo, il vestimento chiaro, & lucente, a gl’ homeri un paio d’ ale, & nella cima del capo una stella. Benche l’ anima, come si dice da Teologi, sia sustanza incorporea, & immortale, si rappresenta nondimeno in quel miglior modo...” (Ibid.: str. 30-31.)

³ F. Caglioti, »Per il recupero della giovinezza romana di Mino da Fiesole: il ‘Ciborio della neve’«, *Prospettiva* 49, Siena 1987, str. 15-32, spec. n. 35/str. 30, fotografije 13 i 14.



Nikola Firentinac, Krunjenje Bogorodice u luneti kapele bl. Ivana Trogirskog, oko 1480.

nja “naslikao tužnoga Kalhanta i još tužnijeg Uliksa, a kod ožalošćenog Menelaja uposlio je sve svoje umijeće i talent; iscrpivši sve osjećaje i ne nalazeći dostojan način na koji bi izrazio lice tugom shrvana oca, glavu mu je obavio tkaninom tako da je svakome više prepustio da zamisli njegovu bol nego što bi se moglo razabrati očima.” (*De pictura*, 42).⁴ Po mom sudu, ovaj dosad neuočeni trogirski prikaz treba pribrojiti dokazima o Firentinčevom posezanju za sugestijama iznesenim u *De pictura*, osobito onima vezanim uz Albertijeve teorije ekspresije.

Albertijeve izvori su – kao što je poznato – u prvom redu Ciceron,⁵ Plinije,⁶ Kvintilijan (*Institutio oratoria* 2.13.12-13),⁷ te Valerije Maksim, koji, u svojoj

⁴ Svi prijevodi Albertijevih pasusa doneseni su prema: Leon Battista Alberti, *O slikarstvu (De pictura) – O kiparstvu (De statua)*. S latinskoga prevele Gorana Stepanić i Irena Bratičević. Priredio, uvode i komentare sastavio Marko Špikić. Zagreb 2008. Vidi i recenziju djela: J. Belamarić, »Alberti konačno na hrvatskom«, *Kvartal: kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj* 4, 2008, str. 40-43

⁵ *Si denique pictor ille vidit, cum immolanda Iphigenia tristis Calchas esset, maestior Ulixes, maereret Menelaus, obvolvendum caput Agamemnonis esse, quoniam summum illum luctum penicillo non posset imitari; [...] quid faciendum oratori putemus?* (Cicero, *Orator* 22.74.)

⁶ *Nam Timanthis vel plurimum adfuit ingenii. Eius enim est Iphigenia oratorum laudibus celebrata, qua stante ad aras peritura cum maestos pinxisset omnes praecipueque patrum et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius voltum velavit, quem digne non poterat ostendere. [...] Atque in unius huius [Timanthis] operibus intelligitur plus semper quam pingitur est, cum sit ars summa, ingenium tamen ultra artem est.* (Plinius, *Naturalis historia* XXXV, 73-74).

⁷ *Nam cum in Iphigeniae immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiozem Ulixen, addidisset Menelao, quem summum poterat ars efficere, maerorem, consumptis adfectibus, non*

zbirci *exempla* iz grčke i rimske povijesti, iz te priče izvlači retorički zaključak o granicama slikarskog umijeća: kad je slikar prekrpio Agamemnonovu glavu, “nije li time priznao da umjetnost ne može izraziti najdublju tugu?”⁸ Plinije veli slično: Timant nije mogao lice Ifigenijina oca “naslikati na prikladan način”, ali dodaje, “on je jedini umjetnik čija djela uvijek sugeriraju više od onoga što je u slici” (NH, XXXV, 73-74).⁹ Ciceron pak smatra da je slikar majstorski, baš poput vrhnog govornika, odabrao poželjnu suzdržanost mjesto neobuzdanosti izražavanja emocija.¹⁰ Isto tako i Kvintilijan, koji zaključuje da je Timant razriješio nerješiv problem izravnog portretiranja presnažnih očinskih osjećaja, ostavljajući ih promatračevoj imaginaciji. Alberti ide pak korak dalje, veleći da Timant gledatelju nije ostavio samo da “nagađa” o očinskim osjećajima, nego i da ih kontemplira – *meditaretur*, glagol koji se u 15. st. koristio za vrstu misli i osjećaja koje bi religiozna slika trebala evocirati.¹¹

reperiens, quo digne modo patris vultum posset exprimere, velavit eius caput et suo cuique animo dedit aestimandum. (Quintilianus, *Institutio oratoria*, 11.13.13)

⁸ *Quid ille alter aeque nobilis pictor luctuosum immolatae Iphigeniae sacrificium referens, cum Calchantem tristem, maestum Ulixen, clamantem Aiacem, lamentantem Menelaum circa aram statuisset, caput Agamemnonis involvendo nonne summi maeroris acerbitatem arte non posse exprimi confessus est? Itaque pictura eius haruspicias et amici et fratris madet, patris fletum spectantis adfectu aestimandum reliquit.* (Valerius Maximus, *Memorabilia*, VIII, 11, 6)

⁹ Za Timanta iz Sikona, slikara Zeuksidove ere, iz 5. st. pr. Krista, koji je u natjecanju s tom slikom nadmašio Kolota iz Teosa, vidi: J. R. Spencer, »Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20, London 1957, str. 26-44. Daleki odjek Timantove znamenite slike “Ifigenijino žrtvovanje” traži se u rimskoj kopiji iz 1. stoljeća, otkrivenoj u kući Vetijeveca u Pompejima (danas u Napulju, Mus. Naz. 9112), koja pokazuje gradaciju osjećaja (Kalhant – Odisej – Ajant – Menelaj), s klimaksom u Agamemnonovom licu prekrivenom velom. — Pobijedio je i Parasija u slikarskom natjecanju na Samosu gdje su trebali prikazati borbu Ajanta i Odiseja za Ahilejevo oružje. (NH, XXXV. 64, 71, 73-4) Najslavnija djela bila su mu “Usnuli Polifem” i neki majestetični portret vladara, koji je Plinije registrirao u hramu Mira u Rimu. Ciceron ga (*Brutus*, XVIII.70) ubraja među slikare koji su rabili paletu s četiri boje.

¹⁰ Plinije prikazuje razvitak staroga slikarstva kroz niz izuma značajnih umjetnika, pa među njima spominje Apelova suvremenika, slikara Aristida iz Tebe koji je prvi otkrio kako prikazati emocije: *Is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ῥῆθη* (NH XXXV, 98.) Za genezu geste pokrivanja lica velom, vidi: D. L. Cairns, »Weeping and Veiling: Grief, Display and Concealment in Ancient Greek Culture«, u: *Tears in the Graeco-Roman World*, ur. Thorsten Fögen, Berlin – New York, 2009, str. 37- 57.

¹¹ Kao što veli A. Grafton (u: Leon Battista Alberti, *Master Builder of the Italian renaissance*, London 2000, str. 142-143) u ovom kao i mnogim drugim slučajevima, Alberti uz teorijske opaske nudi i stilske savjete, oslanjajući se na suvremenu firentinsku praksu prikazivanja gesta i emocija, prije svega na Donatella koji u svojim kasnim djelima – poput Oplakivanja (danas u Londonu) i Raspeća (u San Lorenzu, Firenca) – počinje velom pokrivati lica koja trpe snažne osjećaje.

Albertijev Timant zapravo je simptom vremena, jer na drugom kraju Europe, na istom tekstu predložku, a neovisno od Albertija, čak nešto ranije, nastaju izvanredni Sluterovi “Pleurants”. Vidi: J. F. Moffitt, »Sluter’s ‘Pleurants’ and Timanthes’ ‘Tristitia Velata’: Evolution of and Sources for a Humanist Topos of Mourning«, *Artibus et Historiae* 26, 2005, str. 73-84. Autor pokazuje kako je riječ o *pathos-formuli* u širokom optičaju u europskoj humanističkoj topici oko 1400., dakako i ranije, pa i u bizantskoj literaturi i umjetnosti.

Prema Albertiju, dakle, umjetnik nije skrio Agamemnonovu glavu zato što bi bilo neprikladno prikazati veliku bol koju kao otac proživljava, nego da bi intenzivirao emocionalni sadržaj slike i njezin efekt na gledaoca.¹² Izrazi tuge, boli, očaja i rezignacije na licima anđela oko sintronosa u trogirskom prizoru nižu se u ekspresivnom *crescendu* s namjerom kipara da u licu skrivenom zavijorenim plisom Kristove haljine prikaže emocionalni klimaks prizora koji nosi sve odlike onoga što Alberti zove *historia*.¹³ Umjesto uvriježenog zbora anđela pjevača i muzičara – muk!¹⁴

S. Štefanac podrobno analizira perspektivnu konstrukciju čitave kompozicije, visoko u luneti pod svodom kapele, ispravno zaključujući da je bila promišljena s obzirom na pogled s jedne točke, “negdje na prvoj trećini unutrašnjosti kapele”, jer se u drugim pogledima figure čine disproporcionalnima, a nema sumnje da je i ekspresivnost anđeoskih lica koja ovdje razmatramo bila zaista bitno određena pogledom odozdo, jednako kao što “draperije jakih teških nabora, koje su postale naprosto nekakav simbol majstorova osobnog stila”, treba shvatiti kao nastojanje majstora da, lišavajući se sekundarnih sitnijih nabora, ugodi pogledu gledatelja iz daljine.¹⁵ Pogled sa skele karikira unutrašnje odnose kompozicije

Upozorava i na njenu difuziju u teoriji, npr. u: Benedetto Varchi *Lezzione* (1547), Ludovico Dolce *Dialogo della Pittura* (1557), Giovanni Andrea Gilio da Fabriano *Due Dialoghi* (1564), Gian Paolo Lomazzo *Trattato dell'arte* (1584), itd. — Za paralelu prema izražavanju osjećaja boli u onodobnoj bizantskoj umjetnosti vidi: H. Maguire, »The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art«, *Dumbarton Oaks Papers* 31, 1977, str. 123-174.

¹² O psihološkom efektu i retorici šutnje koja može pratiti ekstremnu bol: F. Rigolot, »Le rideau de Timanthe, ou: Les silences éloquents de la Renaissance«, *Rhetorica* 20, No. 4, University of California Press 2002, str. 319-333. Za *pathos formulae* vidi niz prekretničkih članaka Aby Warburga, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kunstwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, mit einem Anhang unveröffentlichter Zusätze*, Berlin-Leipzig, 1932. (2 vol.).

¹³ A. Grafton, »Historia and Istorica: Alberti's Terminology in Context«, *I Tatti Studies* 8, 1999 [2000], str. 37-68.

¹⁴ S. Štefanac je posve suprotna mišljenja od ovdje iznesenoga kad tvrdi da prizor “s ikonografske strane ne predstavlja nikakvu posebnost”, a da “kor od devetorice anđela svojim neobično opuštenim ponašanjem posve razbijaju konvencionalno svečano raspoloženje inače tipično za prikaz Marijine krunidbe tog vremena. Nikoli u tom pogledu nedvojbeno moramo priznati znatnu inventivnost, jer te figure koje vire iza naslona klupe ponovno svojim držanjem pokazuju njegov smisao za žanrovske pojedinosti i humor, jer neki od anđela ne kriju da se prilikom obreda dosađuju.” (S. Štefanac, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split 2006, str. 76-77, 125). A. Markham Schulz, *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*, New York University Press, New York 1978, str. 79 / n. 36), iznosi mišljenje Dr. Marilyn Aronberg Lavin, da je ovaj tron, svojom širinom i oblikom, simbol *Ecclesiae*. Autorica ispravno zaključuje: “Not the joyous celebration of the Virgin's sanctity has Niccolo chosen to present but her passive resignation, as though the end were a new beginning to the cycle of redemption”.

¹⁵ Bužančić čitavu kompoziciju tumači kao kalkuliranu dinamičku perspektivu, vidi: R. Bužančić, *Raj - literarni predložak ranorenesansne kapele sv. Ivana Trogirskog, Zbornik Danâ Cvita Fiskovića – II. Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, (ur. P. Marković, J. Gudelj), Zagreb 2008, str. 132; *Nikola Ivanov Firentinac u Trogiru*, katalog muzejske postave u crkvi sv. Ivana Krstitelja (ur. V. Kovačić), Trogir 2007, str. 44. Za Firentinčevo kalkuliranje s gledateljevim pogledom samo jedan primjer: sv. Pavao u sjeveroistočnom



Nikola Firentinac, Spiritelli u kapeli bl. Ivana Trogirskog

Krunjenja Marijina, pa nema sumnje da ju je Firentinac zamislio – kao što bismo i očekivali od tako vješta kipara i arhitekta – u pogledu s pločnika kapele.

Mnogo toga se u Kapeli može opisati terminima i sintagmama iz *De pictura*. Već je Štefanac upozorio da Ugovor o gradnji kapele s jezične i sa stilističke stra-

uglu građevine, možda najljepši Nikolin kip u kapeli, ostao je djelomično nedovršen jer je majstor pretpostavljao da ga sa strane zida nitko neće gledati. Zato ga nismo izložili, kako smo prvotno namjeravali, na recentnim izložbama hrvatske renesansne umjetnosti.



Nikola Firentinac, Spiritello u kapeli bl. Ivana Trogirskog

ne odaje izuzetno dobro poznavanje suvremene tehničke terminologije, a posebno je zanimljiva stavka u kojoj se preporučuje: *tute le figure debiano aver le sue mesure proporcionade, gesti et atti convenienti, volti et aseri condecanti a la età de le figure, per modo che in alcuna cossa non manchi el suo decoro et conveni-*

entia – zahtjev koji se nahodi i u Albertija (kao i u Filaretea).¹⁶ Upozorio bih usput i na činjenicu da se mjere u Ugovoru navode alternativno rimskim i arapskim brojevima, baš kako preporučuje Alberti. Navodi se tako da duljina kapele mora biti *de fuera pie 24 et largeza de pie XXIII*.

Jedna od glavnih Albertijevih preokupacija bijaše fizička ekspresija mentalnih stanja, npr. vezano uz teškoće prikazivanja smijeha i pokrete neživih stvari, poput kose. Neki od Firentinčevih *spiritella*, *puttina* i *serafina*, i kipova u Kapeli kao da su trebali dati odgovor na izazov koji Albertijevo pisanje postavlja. Mogla bi se, na primjer, načiniti čitava galerija Firentinčevih lica retoričkih frizura koje se često doimaju poput vlasulja ali koje, reklo bi se, doslovno slijede Albertijeve preporuke: “Osobno želim da se kosa kreće na svih sedam načina koje sam iznio: neka se kreće u krug kao da će se svezati u čvor, neka se vijori u zraku oponašajući vatru, neka malo vijuga pod ostalom kosom, malo neka se podiže sad na ovu, sad na onu stranu”. (*De pictura*, 45).

Vjerujem da nećemo pogriješiti ni ako pretpostavimo da je Nikola imao na umu Albertijeve opaske i kada je svojim *spiritellima* klesao svilene tunike i perizome: “Zgodan učinak toga bit će da ona strana tijela koju šiba vjetar i koja je pokrivena tkaninom izgleda gotovo kao da je gola, budući da vjetar pritišće tkaninu o tijelo. A s ostalih strana tkanina tjerana vjetrom prikladno će se vijoriti u zraku. Kod tog korištenja pogona vjetra valja paziti na to da nijedan pokret tkanine ne ide protiv vjetra, te da tkanina ne bude suviše izlomljena niti odveć ispružena.” (*De pictura*, 45).¹⁷ Zapravo, vjerojatno nijedan kipar 15. stoljeća nije doslovnije od Nikole Firentinca pokušao slijediti Albertijeve upute u vezi s oblikovanjem

¹⁶ S. Štefanac, »Niccolo di Giovanni Fiorentino e la cappella del Beato Giovanni Orsini a Trau: Il progetto, l’architettura, e la decorazione scultorea«, u: *Quattrocento Adriatico, Fifteenth-century Art of the Adriatic Rim*. Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence (1994), ur. Ch. Dempsey, Bologna 1994, str. 129. Vidi i: »Contract between the Opera of the Cathedral of Trau and the stonecutters Niccolo di Giovanni Fiorentino and Andrea Alessi for the construction and decoration of the Chapel of the Blessed Giovanni Orsini in Traù, 1467-1468«, u redakciji Reinholda C. Muellera u *appendixu* istog zbornika, str. 225-230. — Štefanac (Isto: str. 135) pokušava u *Curia sacerdotale* (u: *De re aedificatoria*), i korespondentnim činkvečentističkim grafičkim prikazima koji prate Albertijeve pasure (izvorno neilustrirane), naći izravni predložak trogirskoj kapeli. Pritom bi trebalo imati na umu da Ugovor za gradnju kapele u nekoliko važnih elemenata ne odgovara izvedenom stanju, na što sam ovlašno upozorio u članku: »Kapela bl. Ivana Trogirskoga«, u: *Hrvatska renesansa*, Zagreb / Chateau d’Ecouen 2004, str. 135-156. Prvotnim nacrtom (uz ugovor iz 1468.) bio je, čini se, predviđen drugačiji konstruktivni sustav. Plastika u Kapeli od aplicirane je postala, dijelom, nosećom. Ugovorom je bilo predviđeno, na primjer, da između niša u zoni apostola stoje tordirani stupovi pred kaneliranim pilastrima, podsjećajući možda na slikarski efekt stupova, bez stvarne tektonske funkcije, u unutrašnjosti Dioklecijanova mauzoleja u Splitu. Izvedeni su samo polustupovi, k tome niži za pola stope. Uzor za proporcije kapele, za njen kasetirani svod i za snažni vijenac na kojemu se svod diže, bio je Jupitrov hram (krstionica) u Splitu. Začudo Nikola u Trogiru nije svod sastavljao slaganjem dugih kamenih ploča na utor i pero, ili u parovima kasete (kao u Jupitrovu hramu), nego slaganjem pojedinačnih kasete odozgo povezanih gvozdenim sponama: drugim riječima, Kapela nije *modellino* za genijalni šibenski svod, kao što bi se očekivalo s obzirom na to da je Nikola radio na svodu kapele nakon što je 1475. postao protomajstorom šibenske katedrale, nego izdvojeno rješenje.

¹⁷ Golemu literaturu o izražajnoj snazi takvih tranzitornih “pokrenutih dodataka” kvatrocenti-



Nikola Firentinac, Spiritelli i serafin u kapeli bl. Ivana Trogirskog

frizura i tkanina. Dapače, mogli bismo čak pomišljati da se time uključio u raspravu o tada vrlo aktualnoj temi primata slikarstva ili skulpture (*Paragone*). U dugačkom popisu argumenata u prilog slikarstvu, Leonardo će, na primjer, u svom Traktatu o slikarstvu posebno istaći da, “Slikarstvo prikazuje prozirne stvari (...) On će ti (slikar) prikazati magle kroz koje teško prodiru slike predmeta, kiše iza kojih se vide brda i doline oblaka, prašinu koju imaju na sebi i ostavljaju za sobom borci koji je dižu, dimove više ili manje guste, ribe koje se praćakaju između površine voda i dna, čisti šljunak u raznim bojama kako se zaustavlja na opranom pijesku korita rijeka okruženih biljkama čije se zelenilo ogleda na površini vode, zvijezde na raznim visinama iznad nas, a tako i ostale bezbrojne stvari do kojih kiparstvo ne dopire (...) (Kiparstvo) ne može prikazati sjajna i prozirna tijela poput figura pokrivenih velovima, koje pokazuju голу put pod velovima...” Mnogi pisci ističu, slijedom takva dokazivanja, da skulptura, za razliku od slikarstva, ne može izraziti pogled, odnosno da se kod nje duhovni izraz koncentriira u cjelini lica i u stavovima pojedinih dijelova tijela. Možda je baš zbog toga Firentinac urezao pupile svom svetom Jerolimu u trogirskoj kapeli.

Postoji još nekoliko djela Nikole Firentinca izrazitih *pathos-formula*, koja bi se mogla interpretirati kao idealni primjeri onoga što Alberti traži od dobro komponirane *historiae*.¹⁸ Treba se podsjetiti da je ključni termin Albertijeva seminalnog djela *De pictura* upravo *historia*: njena je funkcija da uvjeri – *movendo, docendo et delectando*, dakle klasičnim retoričkim i poetološkim trojstvom.

stičke umjetnosti nije potrebno ovdje spominjati. Dobro je poznato da je već Aby Warburg u svojoj seminalnoj doktorskoj disertaciji povezo ove Albertijeve pasuse o ekspresivnosti tih “bewegtes Beiwerk” unutar pojedinih likovnih prikaza (poput kose i odjeće), s mitologikom Botticelijeva opusa, te ranijih reljefa Mattea de’ Pastija i Agostina di Duccio u Tempio Malatestiano u Riminiju. Vidi: A. Warburg, »Sandro Botticelli’s *Birth of Venus* and *Spring*«, u: K. W. Forster (ur.), *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles, 1999, str. 95.

¹⁸ Vidi Greysonov uvod u knjizi: Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture*. London 1972, str. 14-15; A. Grafton, *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian renaissance*, London 2000, str. 127-147.

Termin *historia*, koji nema jednoznačnog današnjeg ekvivalenta ni u talijanskom jeziku – pa se često (i u engleskom, njemačkom, francuskom) ostavlja u izvorniku, a nedavno objavljeno hrvatsko izdanje ga prevodi kao “prizor” – uvodi se kao koncept u sredini druge knjige *De pictura* (40-41).¹⁹ Kao tehnički pojam ima, dakako, svoju pretklasičnu povijest.²⁰ Dante ga rabi, na primjer, u 10. pjevanju Čistilišta, gdje opisuje *storie* uklesane u živoj stijeni. (Kombol ih prevodi kao povijesti, prizore, slike.) Pa i u nas, na primjer, drvorezbar Marko Nikoletov ugovara 1386. izradu velike oltarne slike za glavni oltar zadarske katedrale na kojoj će biti i *istorie*, kao što se *historie* spominju i u opisu velikog poliptiha za glavni oltar franjevačke crkve, što ga je izradio Petar de Riboldis.²¹ Koncept Albertijeve historije, međutim, ima paralelu u Ciceronovoj definiciji najuvjerljivije retoričke slike (*opus oratorium maxime*), pa je on, analogijom, smatra “najvećim djelom slikara” (*summum pictoris opus historia*). Riječ je o Albertijevom terminu oko kojega se zacijelo najviše pisalo, a ja ne znam da ga je tko bolje i pregnantnije opisao od Marka Špikića, u izvrsnom uvodnom poglavlju spomenutoga hrvatskog izdanja, gdje ga objašnjava “kao skladbu raznolikih ali i korespondentnih pokreta udova, koje pokreće temeljna radnja”.

Ne ulazeći u konkretne primjere koje sâm Alberti nudi za ilustraciju naširoko elaborirana koncepta – a jedini neantički na koji upućuje jest glasovita Giottova *Navicella*²² – možemo napomenuti da je već Samo Štefanac pisao o Oplakivanju (1469.) u luneti Sobotine grobnice i o Cipikovu reljefu iste teme u Trogiru, na kojima je Krist prikazan kao prema Albertijevom opisu rimskog sarkofaga s prikazom Meleagrove smrti.²³ Kompoziciji Oplakivanja u luneti Sobotine grobnice,

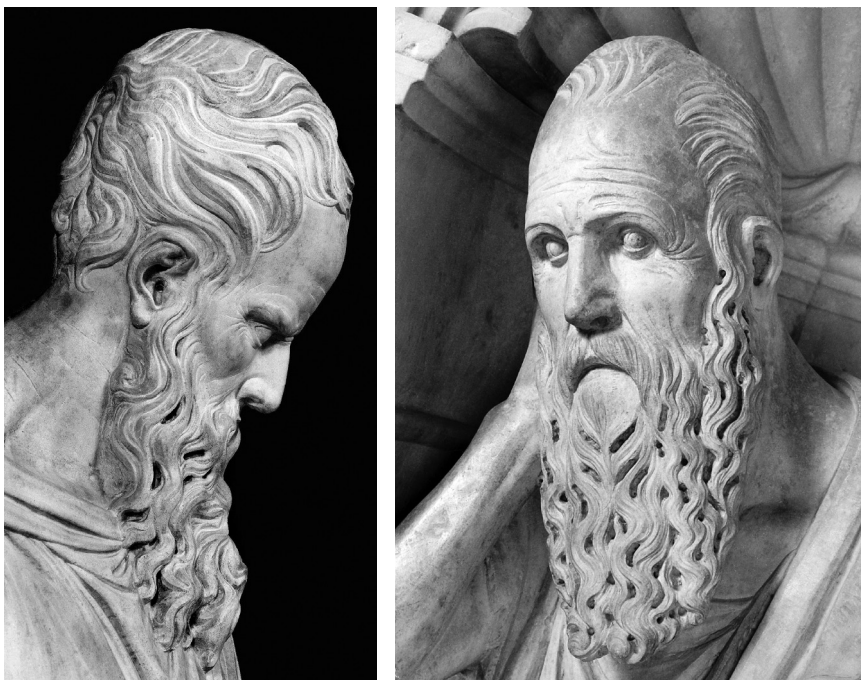
¹⁹ O odnosu pojma *historia* naspram *figura* i *imago*, vidi: Ch. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis* (Graz 1954), s.v. *historia*. — Grafton ističe s pravom da se *historia* kao pojam rabi jednako u skulpturi kao i u slikarstvu, te da ga Alberti nije skovao, ali je znatno obogatio njegov estetski i retorički potencijal. Vidi: A. Grafton, n. dj. (13), str. 37-68.

²⁰ H. Belting, »The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory«, u: *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages* (ur. H. L. Kessler i M. S. Simpson), *Studies in the History of Art*, no. 16, Washington, D.C. (National Gallery of Art), 1985, str. 151-168; A. Grafton, 1999 [2000], str. 54-55.

²¹ I. Petricioli, *Umjetnička obrada drveta u Zadru u doba gotike*, Zagreb 1972, str. 16, 74-78.

²² Jedini ekvivalent dobro skrojene kršćanske historije koju Alberti nudi primjer je znamenite *Navicelle*: “Također se u Rimu hvali brod u kojem je naš toskanski slikar Giotto naslikao jedanaest ljudi ukočenih od straha zbog svojeg druga kojeg su vidjeli kako hoda nad valovima; svaki od njih ponaosob licem i cijelim tijelom tako izražava uznemirenost duha da se kod pojedinih likova razabiru jedinstveni osjećaji.” (*De pictura*, 42).

²³ S. Štefanac, 2006, str. 25-26. — Taj je dio Albertijeva traktata već u Quattrocentu imao širok odjek. O tome: L. Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, Yale Univ. Press, 1999, str. 66, 109, 357/n. 4, 376/n. 106. O linijama po kojima je Koriolan Cipiko mogao najznačajniji Albertijev traktat *De re aedificatoria* upoznati u autografu, vidi: J. Belamarić, 2001 (n. 1), str. 400. S posebnom se pažnjom očekuje tiskanje disertacije Radoslava Bužančića, *Nikola Ivanov Firentinac, arhitekt renesansne obnove Trogira krajem 15. stoljeća*, u kojoj se dokazuje Albertijev utjecaj na urbanističku regulaciju središta Trogira i Cipikovo poznavanje Albertijeva traktata *De pictura*, uz “mogućnost izravnog kontakta Albertija i Firentinca, koji su se mogli upoznati u rimskim krugovima papinskih graditelja”. (Navod prema sažetku disertacije objavljenom u: *Kvartal* 3, 2008, str. 78).



Nikola Firentinac, kipovi sv. Pavla i sv. Jerolima u kapeli bl. Ivana Trogirskog

odnosno variranju položaja i izraza pojedinih figura, on nalazi paralele u srodnim Donatellovim prikazima – na “pasijskoj” propovjedaonici u S. Lorenzu i brončanom reljefu Oplakivanja u Victoria & Albert Museumu. Podcrtava posebno da funkcija lika Ivana Evanđelista, s frontalno usmjerenim pogledom, u ulozi figure koja gledatelja uvodi u “historiju”, upućuje na zaključak da je Nikola poznao *De pictura* i Donatellova kasna djela. Albertijeva “režiserska didaskalija”, kojom sugerira umjetnicima da unutar neke kompozicije po mogućnosti apostrofiraju figuru koja će gledaoca “uvesti” u radnju,²⁴ mogla bi se, vjerujem, prepoznati i u ideji, ako sam u tome bio u pravu, da se u liku Duknovićeva sv. Ivana Evanđelista u kapeli “travestira” portret Koriolanova sina Alviza Cipika.²⁵

Štefanac opsežno raspravlja i o usporedbama reljefa Oplakivanja sa Sobotine grobnice s djelima Bartolomea Bellana i Bertolda di Giovanni, Donatellovih učenika iz posljednjeg razdoblja njegova djelovanja, kao i s brončanim reljefom Francesca di Giorgia (Venecija, Carmini) – čiji prikazi iste teme također deriviraju iz spomenute Donatellove kompozicije nudeći nam rijetku mogućnost komparativnog studiranja problematike majstorova nasljeđa. Treba podcrtati, da je kompozicija reljefa nedvojbeno Firentinčeva invencija, vibrantnih i istinski dir-

²⁴ “Kada se lice nekog veoma poznatog i vrijednog čovjeka stavi u *istoria* – premda ima drugih likova izrađenih savršenijim i ugodnijim umijećem od toga – dobro poznato lice će k sebi privući prije od svih drugih.” *De pictura*, 56

²⁵ Vidi: J. Belamarić, »Duknovićev sv. Ivan Evanđelist u kapeli bl. Ivana Trogirskoga«, u: *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu*, Split 2001, str. 397-427.

ljivih emocija, i da je zaista na Donatellovim tračnicama, ali da se u izvedbi mora pretpostaviti znatniji udio Alešijeva dlijeta. Tolika je, naime, razlika u kvaliteti koja dijeli ovo Oplakivanje od onoga koje je Firentinac samo koju godinu poslije klesao za oltar nad grobnicom Petra Cipika.²⁶

U preglednosti kompozicije Cipikova Oplakivanja, Štefanac vidi moguću potvrdu pretpostavci da je Nikola poznavao Albertijev traktat, a osobito *locus classicus*: "...možda će se onaj koji prije svega želi dostojanstvo u prizoru trebati itekako držati malenog broja likova. Kao što, naime, suzdržljivost na riječima, ukoliko se one shvate kao razumne i pravedne, pridonosi veličanstvu jednoga vladara, tako i u prizoru prikladan broj tijela donosi dostojanstvo. Ja mrzim prazninu u prizoru, no isto tako nikako ne hvalim obilje koje odudara od dostojanstva. A u prizoru silno odobravam ono čega su se, kako vidim, držali tragički i komički pjesnici: da izlože priču uz što manje likova. Po mojem sudu, nijedan prizor neće biti toliko pun raznolikosti da ga devet ili deset ljudi ne bi moglo dostojno predstaviti. Toga se tiče i poznati Varonov običaj: kada je htio izbjeći gužvu na gozbi, ne bi pripuštao više od devet uzvanika." (*De pictura*, 40).²⁷

Riječ je o reljefu koji je Nikoli pripisao već Folnesics, uz konstataciju da bi zasigurno bio pripisan samom Donatellu, da se nalazi u Toskani.²⁸ U cjelini i svim detaljima čini se doslovnom ilustracijom Albertijevih traženja, argumentiranih slikom jednog antičkog sarkofaga: "U Rimu se hvali prizor u kojem iznose preminulog Meleagra: oni koji nose teret izgledaju potišteno i kao da se muči svaki njihov ud, dok na njemu, koji je mrtav, nema nijednog uda koji se ne bi činio posve mrtav: sve visi, šake, prsti, vrat, sve mlitavo pada, sve se, ukratko, slaže kako bi izrazilo tjelesnu smrt. A to je najteže od svega: naime, izraziti sasvim mirne tjelesne udove zahtijeva vrhunskog umjetnika, isto kao i prikazati ih sasvim žive i djelatne. Dakle, na svakoj slici treba paziti da svaki ud vrši svoju ulogu u skladu s radnjom koju obavlja tako da ni najmanji članak ne bude dokon, već da igra svoju ulogu, tako da udovi mrtvacu budu potpuno mrtvi, a da se udovi živih likova doimaju vrlo živima." (*De pictura*, 37). Ili, kako bi rekao Dante: *Morti li morti, vivi parea vivi* (Purg XII, 66-67).²⁹

²⁶ A. Markham Schulz u: *Tesori della Croazia* (ur. J. Belamarić), Venezia 2001, str. 44-46, također veli da Sobotino Oplakivanje "is not by Niccolo at all", a da je Cipikovo moralo nastati 1468-69. Vidi sada i S. Štefanac, 2006, str. 114, te I. Fisković u: *Dominikanci u Hrvatskoj* (Katalog izložbe u Zagrebu, ur. I. Fisković, 2008.), 186-189.

²⁷ O ovom mjestu vidi: M. Baxandall, *Paintings and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Clarendon Press, 1972, str. 134.

²⁸ Izvršnu stilsku analizu dao je W. Wolters (»Due capolavori della cerchia di Donatello a Trogir e a Šibenik«, *Antichità viva* VII/1, 1968, str. 11-24), koji mi je na otvaranju izložbe *Tesori della Croazia* u Veneciji 2001. rekao da bi ovaj reljef danas bez krzmanja stavio na svoju (hipotetsku) knjigu o ranorenesansnoj skulpturi. Za detaljnu analizu vidi: S. Štefanac, 2006, str. 26-29, gdje se djelo ubicira u ambijent kasne Donatellove umjetnosti s dalekosežnim zaključcima o Nikolinim formativnim godinama u majstorovoj botegi iza 1454. godine, u kojoj bi našeg majstora vidio Vespasiano da Bisticci (malo prije Cosimove smrti 1464.), kao jednoga od četiri Donatellova *garzone-a* (uz Bertolda di Giovannija i Bartolomea Bellana, i još jednog trećega, također neimenovanog suradnika). Vidi i katalošku *schedu* AnneMarkham Schulz u katalogu izložbe: *Tesori della Croazia*, 2001, str. 44-46.

²⁹ G. Wolf, »The Body and Antiquity in Alberti's Art Theoretical Writings«, u: *Antiquity and*



Nikola Firentinac, oplakivanje s oltara nad grobom P. Cipika u Crkvi sv. Ivana u Trogiru, oko 1470.

its Interpreters (ur A. Paine, A. Kuttner, R. Smick), Cambridge Univ. Press 2000, str. 174-190, spec. 176-177. — S. Štefanac (2006, str. 27) opravdano obraća posebnu pažnju “drsko zamišljenom” liku Ivana Evanđelista na desnoj strani reljefa, unikatnom primjeru kvatrocentističke figure koja čuči. Anne Markham Schulz pak zapaža (v. bilj. 28): “the sculptor gave visible form to the Virgin’s compassion for Christ’s suffering, which – according to fifteenth-century religious thought – entitled her to the dignity of co-adjutrix in the sacrificial redemption of mankind”, pozivajući se na: O. Von Simson, »‘Compassio’ and ‘Co-Redemptio’ in Roger van der Weyden’s Descent from the Cross«, *Art Bulletin XXXV*, New York 1953, str. 9-16.



Nikola Firentinac, detalj reljefa Cipikovog Oplakivanja Krista

Još doslovnije je Nikola, izgleda, pratio sljedeće Albertijeve preporuke: “premda je raznolikost privlačna u svakom prizoru, ipak je svima prvenstveno draga ona slika na kojoj su stav i pokreti tijela međusobno vrlo različiti. Neka, stoga, jedni stoje tako da im je vidljivo cijelo lice, dlanova okrenutih prema gore i uzdignutih prstiju, oslonjeni na jedno stopalo; drugi neka odvrćaju pogled, spušte ruke, skupe stopala, a svaki od njih neka se naginje i kreće na svoj način. Jedni neka sjede ili neka kleče ili neka gotovo leže. (...) Napokon, kako rekoh, smatram da treba težiti tome da se kod likova ne ponovi ista gesta ili položaj.” (*De pictura*, 40).

Ove rečenice, dakako, mogle bi se nastaviti i s Albertijevim opaskama o uvjerljivosti prikazivanja pokreta kod živih bića (*De pictura*, 43), jednako sigurni da ih je Firentinac imao u duhu kada je klesao Cipikovo Oplakivanje. A tijelo je živo kada u njemu postoji “movimento e sentimento”; umjetnik pak koji ga takvim teži prikazati „...farà ogni sua parte in moto; ma ciascuno moto terrà venusta e grazia”. Rijetko gdje drugdje ćemo u našoj umjetnosti, kao na Firentinčevom reljefu, moći naći toliko pomnje u prikazivanju gestâ ruku. Nema sumnje da se Nikola u komponiranju trogirskog Oplakivanja nije oslanjao samo na gotove formule, nego i na studiranje stvarnih pokreta koji proizlaze iz egzaltacije boli. Već iz činjenice što su sve te ruke ponešto predimenzionirane, a nijedna nije bez vlastite specifične ekspresije, vidimo s koliko je truda kipar težio da svakoj dade posebnu ulogu – od Kristove zgrčene izvrmute ruke koja nemoćno leži na tlu i druge koja je beživotnom težinom pala na njegov stremum; od Ivanove ruke koja pridržava Isusovu glavu da ne udari o zemlju, do Petrove desnice koja zadržava



Nikola Firentinac, detalj reljefa Cipikovog Oplakivanja Krista

Marijino čelo da se ne sruši na tijelo mrtvoga sina; do pravog kontrapunkta gestâ između desne muške figure koja rukama suspreže plač i lijeve ženske koja je visoko zavrtlala rukama u grču naricanja...³⁰ Jednako sugestivno Nikola komodulira “razgovor” draperija.

No, Alberti je zamišljao da *historia* – za razliku od čudotvornih ikona – govori novom humanističkom retorikom, distancirana od gledatelja kojega će pozivati na smireno sabiranje emocija. Po tome bi se moglo činiti da se Alberti udaljio od duha firentinske tradicije u retoričkom dramatiziranju i gestikuliranju u likovnoj naraciji, a na svoj način približio liniji *Devotio moderna* Tome Kempinca. Njegovo *Nasljeduj Krista – Imitatio Christi* inzistira, naime, na suzdržanosti od izražavanja emocionalnih klimaksa.³¹ Ipak, njegova teorija pokazivanja strasti

³⁰ Firentinac, naravno, slijedi uobičajenu podjelu uloga: muške figure su suzdržanije, ženske (kao klasične *preficae*) izvan kontrole svojih emocija. Snagu ženskih lamentacija (*nenniae*) najbolje ističe poznata epizoda u kojoj Veturia, Koriolanova majka, i njegova žena Volumnia, s djecom i u pratnji najboljih rimskih matrona, plačem mole silenog vojskovođu da poštedi rodni grad (Livije 2.40.2-9; Dionizije Halikarnaški, *Hist.* 8.53), o čemu više: D. Šterbenc Erker, »Women’s Tears in Ancient Roman Ritual«, u: *Tears in the Graeco-Roman World*, ur. Thorsten Fögen, Berlin – New York, 2009, str. 133-160.

³¹ Idealna Albertijeva *historia* pretpostavlja dakle suzdržanost emocija. O tome više: A. Grafton, n. dj. (13), str. 67-68. — O prevladavajućem naturalizmu u izražavanju emocija u kانسrednjovjekovnoj umjetnosti: M. Barasch, »The Crying Face«, *Artibus et Historiae* Vol. 8, No. 15 (1987), str. 21-36. (reprintirano u njegovoj: *Imago Hominis: Studies in the Language of Art*, New York University Press, 1994, str. 85-99). Osvrćući se na Warburga i Panofskoga te njihove interpretacije *pathos-formula* razvijenih u Donatellovom krugu, a kojima se obično gledalo obnovu klasične *conclamatio*, poznate s rimskih sarkofaga, Barasch je s pravom upozorio da grčko-rimski prototipovi zapravo ne poznaju sličnih emocionalnih pretjerivanja, čupanja kose, grebanja lica, itd. Vidi: M. Barasch, *Gestures of despair in medieval and early Renaissance art*, New York University Press, 1976, kao i Gombrichovu recenziju istog djela u: *The Burlington Magazine*, 120, 1978, str. 762-763. Pri tome se, naravno, treba sjetiti čitave klasične Winckelmannove i Lessingove diskusije o prikazivanju osjećaja u antičkoj umjetnosti. (Za Lessingovo tumačenje granica prikazivanja boli koje su

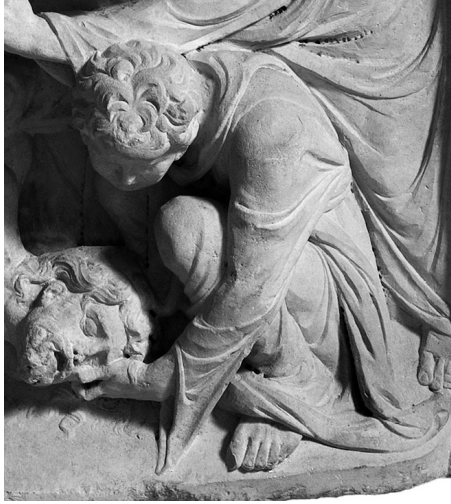


Nikola Firentinac, detalj reljefa Cipikovog Oplakivanja Krista

i emocija izrazom tijela, bila je darežljivo široka da je se primijeni na širok raspon tema, osobito kada zaključuje i veli nešto što Nikola nije gubio iz vida: “Prizor će dirnuti duše gledatelja kada ljudi naslikani na slici budu što je više moguće iskazivali osjećaje. Po prirodi, naime (a ne postoji ništa što više od nje privlači sebi slične stvari) tugujeemo s tužnima, smijemo se s onima koji se smiju, suosjećamo s ožalošćenima. A ti se osjećaji raspoznaju po pokretima tijela. Vidimo, naime, kako su tužnim osobama, budući da su sapete brigama i opsjednute jadima, obamrla osjetila i malaksala snaga i kako su usporene, blijedih i klimavih udova. Kod onih koji žaluju čelo je namršteno, vrat savijen, sve, napokon, pada kao umorno i zapušteno.” (*De pictura*, 41).

U Trogiru i u Dalmaciji bilo je lako moguće da Firentinčeve *historiae* budu prihvaćene s mnogo empatije. Dovoljno je pomisliti na baštinu “plačeva”. Ekspresivni moduli kojima su bili izvođeni fiksirani su dugom tradicijom, zadani izrazito epskom strukturom, glorifikacijom onoga što bismo mogli nazvati *res gestae*. Anonimni začinjavci već od 13. stoljeća dramaturgiraju temu *Mater dolorosa*, gestiku njezina bola i retoriku njezine tužaljke. Visokoritualizirani *Planctus* bio je podvrgnut pravilima zadanim višestoljetnom tradicijom fiksiranih ritmičkih gesta, i zapravo na paradoksalan način impersonalnih, uz isključenje onih ponašanja koja su mogla ići preko crte iza koje bi bila opasna za fizički integritet onoga tko ih izvodi. Posve je jasno: lamentacije *funeraticiae* koje izvode te žene

Gracije postavile Timantu, vidi: G. E. Lessing, *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, prev. S. Pređić, Beograd 1954, str. 74-75.) Albertijeva načela u tome se po svemu razilaze s Donatellovim i, konsekvantno, Nikolinim naturalizmom. Nasuprot svih ženskih likova Firentinčevog trogirskog Oplakivanja, koji nekontrolirano ridaju razjapljenih usta, podcrtavaju krajnju sonornost njihova naricanja, Lessing, na primjer, naročito ističe kako vikanje “unakažava lice na odvratn način”, dočim je “sam široki otvor usta (...) u slikarstvu mrlja, a u kiparstvu udubljenje koje tvori najodvratniji učinak na svijetu”.



Nikola Firentinac, detalj reljefa Cipikovog Oplakivanja Krista

plačivice podvrgnute su čitavoj šumi obrednih konvencija vezanih za “plače se tako”, unatoč konstantnom zahtjevu da se *planctus* konstantno stilski obnavlja i tematski varira.³²

Naricanje za mrtvim, *lamento funebre*, u raznovrsnim ritualnim oblicima, ima prvorazredan kulturni značaj. U svemu tome središnja tema – toliko karakteristična za antički svijet mediteranskih religija – bila je: “znati plakati” nad smrću, i na taj se način osloboditi tenzija vezanih za najteži ljudski gubitak. Dovoljno se sjetiti spektakularnog karaktera koji tema dobiva u homerskom svijetu (Ahilej se kotrlja po prašini na vijest o Patroklovoj smrti) ili u starozavjetnom ambijentu (David na vijest o Saulovoj smrti trga haljine...)³³ Plimom kršćanstva ta specifična kulturna institucija našla se u krizi i pod žestokim i trajnim udarom, naravno

³² S. Sticca, *The Planctus Mariae in the dramatic tradition of the Middle Ages*, pr. J. R. Berrigan, Athens: Un. Of Georgia Press, 1988; S. Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti Od početka do Krbavske bitke 1493*, Zagreb 1996, str. 286-287. — Teško je reći tko je tu bio prvi: pisac ili kipar? Kad slušamo Marijine stihove u renesansnim prikazanjima, ne znamo je li se pisac tih plačeva inspirirao slikama i reljefima ili obrnuto. Čujmo ih na primjer u “Od Muke Spasitelja našega”: *ka danaska, bratjo, plače, / boleznive suze stače / s Magdalenom i s Jivanom, / ki su tužni njega ranom. (...) / Sada k muki pamet stavte / i srčeno vsi proplačte*. Za odnos literature i likovnih djela na kojima se mogla hraniti ovakva *compassio*, vidi: J. Belamarić, »Gotičko raspelo iz Kotora«, u: *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu*, Split 2001, str. 220, a osobito: I. Fisković, »Likovni i literarni prikazi Muke u hrvatskome srednjovjekovlju«, u: *Muka kao nepresušno nadahnuće kulture (Pasijska baština '98)*, ur. D. Milinović, Zagreb 1999, str. 47-83.

³³ E. De Martino, *Morte e pianto dal lamento funebre antico al pianto dio Maria*, Paolo Boringhieri – Torino 1977. (izvorno 1958), str. 9-11, 83, 195-197 i passim. Dakako, ne treba sumnjati da su grčki i rimski funeralni običaji, jednako kao i srednjovjekovni, bili povezani uz frenetično žalovanje, pa su bili predmetom satire. Vidi: Lucian, *On Funerals (De luctu)*, u: *The Works of Lucian*, vol. 4, prev. A.M. Harmon, Cambridge, Mass.: Harvard Un. Press, 1913, str. 113-131

jer su svi ti poganski običaji u najizravnijoj antitezi spram kršćanske ideologije smrti, pri čemu se ljudi ponašaju, po Pavlovim riječima, “kao drugi, koji nemaju nade”.³⁴ Crkva je očito vidjela opasnost za čovjeka da “umre s onim koji umire” umjesto da onaj koji je umro “umre u nama”... a isto tako i opasnost u pobuni nad apsurdnom smrću, pobuni koja nije ustupala pred nikakvim autoritetom, pa ni pred Kristovim, jer je i on sam mogao u modulima tih obrednih plačeva biti optužen za izdaju (u Lukaniji, bilježi de Martino, jauču: “Oh, che tradimente ha fatte Gesù Cristo!”).

Katolička je crkva, dakle, stoljećima nastojala odbiti svaki kompromis s naricanjima za mrtvima, pokušavajući te rituale modificirati i zamijeniti vlastitim funeralnim obredom, davajući mu kršćanski smisao.³⁵ Na Rabu je ženama dopušteno žalovati za umrlima samo na dan smrti i pokopa pokojnika i naricati na grobu samo na dan smrti, pogreba, za Uskrs, božićne i druge blagdane. Ženama je također zabranjeno žalovati za nekim drugim mrtvacom, a muškarci se ne smiju bacati u crkvi na nekog pokojnika pod prijjetnjom globe od 1 perpera.³⁶ Među najstarijim vijestima o dalmatinskim narikačama je njihov spomen u opisu Dubrovnika, koji je 1444. godine napisao učitelj dubrovačke škole Filip de Diversis iz Luce, javljajući nam da su narikače plaćene siromašice koje naricanjem prate pogreb.³⁷ Dubrovačka republika ih je krajem 15. stoljeća zabranjivala. Šibenski humanist Juraj Šižgorić opisuje naricanje žena, koje da su dirljivije od tužbalica Tetidinih. Petar Hektorović u Nadgrobnici Franetu Hektoroviću pjeva da su u žalosti za njim žene “povite kosami”, a ta “petja našinska” dobila su pravu naturalističku sliku u “Vili Slovinki” Jurja Barakovića na početku 17. stoljeća. Glasno žalovanje za mrtvima bilo je toliko ukorijenjeno, da je kardinal Nicolaus

³⁴ Ibid.: str. 9-11, 83-89; F. Paxton, *Christianizing Death: The Creation of a Ritual Process in Early Medieval Europe*. Ithaca, NY: Cornell University Press 1996.

³⁵ Ibid.: str. 322-344; Sh. Strocchia, *Death and Ritual in Renaissance Florence*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992; D. Hughes, »Mourning Rites, Memory, and Civilization in Premodern Italy«, u: *Riti e rituali nella società medioevale*, ur. J. Chiffolleau, L. Martines i A. Paravicini Bagliani, Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1994, str. 23-39.

³⁶ *Statut rapske komune iz 14. stoljeća*, ur. L. Margetić i P. Strčić, Rab-Rijeka 2004., knj. IV, gl. 12, 175. — U nizu isprava koje svjedoče o suprotstavljanju crkve zanimljiv je, ako ne i najdrastičniji, primjer koji donosi C. Fisković, »Iz renesansnog Omiša«, *Izdanje Historijskog arhiva u Splitu*, sv. 6, Split 1967, str. 18-19: u oporuci omiškog javnog bilježnika, svećenika Aleksandra Đenoveza, napisanoj 1507. godine, izričito se zahtijeva da se njegovo tijelo pokopa bez lijesa i pogrebne pratnje, bez ikakva naricanja žena (“cantalene feminele”) i zvonjave zvona, u sumraku pri svjetlu dviju ciglih voštanica uz zvonjenje večernjeg zvona Zdrave Marije, i to u času zatvaranja gradskih vrata. Fisković na istom mjestu donosi još čitav niz drugih dragocjenih vijesti o praksi naricanja u renesansnoj Dalmaciji. Šibenski crkveni sabor zaprijetio je 1602. izgonom iz crkve ženama koje bi se usudile naricati nad pokojnikom u crkvi. Godine 1606. nadbiskup Mark Antun Dominis zabranio je svećenici-ma da sudjeluju na pogrebima gdje bi žene naricale raspletelih kosa: itd.

³⁷ Najstariji likovni prikaz narikača u hrvatskoj srednjovjekovnoj povijesti umjetnosti treba vidjeti u prikazu Pokolja nevine dječice na glasovitom pluteju iz zadarske Svete Nediljice. O antičkim korjenima tradicije da se žene-žalobnice tuku po golim grudima vidi poglavlje naslovljeno «Blood, milk and tears» u: A. Corbeill, *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*, Princeton 2004.

Pelleve de Sens 1591. godine tražio od splitskog nadbiskupa da opozove zabranu ženama “da idu iza mrtvih plaćući ... jer je gore rečena kazna previše opasna spasu duša.”³⁸ No, već 1593. godine kongregacija za poslove biskupa i regularnoga klera udarila upravo na narikače: “Primum igitur decrevit, ut praeficarum eiulatus inconditaeque cantilenae ab exsequiis christianorum omnino prohiberentur...”³⁹ Još povjesničar don Krsto Stošić veli da je u njegovo doba, 1930-ih, na Krapnju još postojala “Škola narikača”, gdje su se žene podučavale kako se “lipo plače”. Taj običaj, koji se pokušavao stoljećima iskorijeniti, a koji ima dojmjljive reflekske i u hrvatskoj renesansnoj skulpturi u Jurja Dalmatinca i Andrije Alešija, tek odnedavno sâm od sebe iščezava u Dalmatinskoj Zagori.⁴⁰ Ne čudi stoga što se jedan tako izrazito ekspresivan motiv Oplakivanja našao i na oltaru nad grobom Petra Cipika (“jedan od prvih arheologa humanističke Europe” – veli za nj Mommsen), naručen po njegovu sinu Koriolanu, odnosno da je Firentinac sa svojom radionicom islesao čitav niz reljefa iste teme u Trogiru, na Čiovu, u Splitu, Hvaru, Jelsi.⁴¹ Uostalom, sam Isus se ne usteže od plakanja (Ivan, 11: 35), a sveti Jeronim veli: “Blaženi koji plaču” (*Hom. Orig. in Luc.* 38, p. 216.12)

Postoji, naravno, niz drugih, jednako uvjerljivih, signala koji potvrđuju da je Nikola Firentinac dobro poznao Albertijevo štivo i njime sigurno vladao, posebno u pogledu jednog od ključnih problema koje ono postavlja – konceptu “kompozicije” (*Compositio*), kao čitave hijerarhije formi i elemenata koji u brižno usklađenim međusobnim odnosima (*concinnitas*) čine cjelinu slike. Sigurni smo pak da je više nego dobro razumio da je najveća vrijednost *historiae* u samoj invenciji.⁴² Barem što se tiče reljefa koje smo analizirali, reklo bi se da mu je bila privlačno i Albertijevo propagiranje svojevrsnog *fa presto* izvođenja djela: “gorljiv talent potaknut vježbom postaje brz, spreman i pripravan za posao, a ruka slijedi vrlo brzo ako je vode siguran razum i talent. Ako su neki slikari spori, oni su takvi zato što polagano i odugovlačeći žele učiniti nešto što nisu prethodno proučili i razjasnili u duhu...” (*De pictura*, 59) Kakva šteta što Nikola Firentinac nije uspio napraviti *historiae* s prikazima četiriju svećevih mirakula na tri strane mramornog sarkofaga koji je prema ugovoru trebao stajati na oltaru u kapeli.

³⁸ *Zlatna knjiga grada Splita*, tom I. Latinske dokumente pr. V. Gligo i M. Berket; talijanske V. Rismondo i Lj. Šimunković, Split 1996. dok. 185, str. 600-601.

³⁹ Daniele Farlati, *Illyricum sacrum*, vol. IV, Venecija, 1775., str. 479.

⁴⁰ O motivu narikača u Jurja: I. Fisković, »Kiparski prikaz martirija svetoga Arnira u Splitu«, u: *Muka kao nepresušno nadahnuće kulture (Pasijska baština 2000)*, ur. J. Čikeš, Zagreb 1999, str. 462-463. O tradicijskim obrascima oplakivanja pokojnika koji su još zadržani u nekim ruralnim prostorima vidi: D. Alaupović Gjeldum, »O posmrtnim običajima i vjervanjanima«, *Zbornik o Zagori*, knj. 7, Zbornik radova / Neorić i Sutina, str. 433-446; F. Ivanišević, *Poljica, narodni život i običaji*, Priko 2006, str. 408-412, te poglavlje: »Il lamento funebre folklorico euro-mediterraneo«, u: E. De Martino, *Morte ...*, str. 111-163.

⁴¹ Za širi povijesni okvir ovih Oplakivanja, slikanih i klesanih nakon 1400-ih, osim već spomenutih Baraschevih djela, vidi: T. Lutz, *Crying: The Natural and Cultural History of Tears*, London, 1999; J. Elkins, *Pictures and Tears*, New York, 2001.

⁴² U literaturi se uvijek diskutira jesu li Albertijeve traktati imali snažnijeg utjecaja na suvremene slikare i kipare, ili je on bio zanemariv. O konceptu “kompozicije” (*Compositio*) i slikarima – osobito Pieru della Francesci i Mantegni – čije se *historiae* često opisuju kao “albertijevske”, vidi: M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971, str. 130-135.

ALBERTI'S TREATISE *DE PICTURA* AND SCULPTURE
OF NICCOLÒ DI GIOVANNI FIORENTINO

Joško Belamarić

The Chapel of the Blessed John of Trogir is the most graceful architectural and sculptural unit in the Croatian early Renaissance, and the most elegant space of the time outside Tuscany. We still have in our possession its baptismal certificate, as it were, an uncommonly detailed contract concerning the beginning of its construction entered into on January 4, 1468, in Trogir, between the master of the fabric of the cathedral, Niccolò Ciprianus, the stone mason Andrija Aleši and Coriolanus Cipiko, who had a power of attorney from Niccolò di Giovanni Fiorentino. From the point of view of sculpture, however, the chapel is primarily the work of Niccolò di Giovanni (recorded for the first time in 1464, in Šibenik). The formation of the liquidly folded clothing, often not at all accounted for by the movements of the limbs themselves, and the lithe and bony arms with the quivering vivacity of the fingers are characteristic of Niccolò. In the inventory of the sculpture of the time in Dalmatia, we will not easily find anyone carving "sculture togate" with such an auto-mannerism. Still, in contrast to the formalism of most of Donatello's heirs, among whom he has to be counted, Niccolò had enough talent to reach the ultimate borders of Renaissance naturalism in the rendering of human expression.

The iconography of the chapel is entirely medieval, but is transposed into the architectural vocabulary of the Renaissance. The model for it was the chapel of the patron saint of Zadar, St Simeon, incorporated in the Church of St Mary the Great, which disappeared as early as the 16th century. It might be said that the programme of the chapel in Trogir is an iconographic amalgam of elements of the Last Judgement cycle. It is brought to a close by the Coronation of the Virgin (completed not earlier than the late 1470s). Nine concerned angels (*coro de anzeli*) alongside the broad throne, shown in high relief (*de più che mezo relevo*), clearly counting on the view from the chapel from below, are representatives of the nine choirs of angels. It is worth keeping in mind at least the figure of the eyes, nose and mouth of which are visible beneath the billowing veil of stone. In this piece of bravura sculpture Niccolò seems to be anticipating Antonio Corradini (1688-1752) who patented and developed this theme, "a far trasparire il modellato dei corpi sotto le vesti". It seems that, at that time, there were no equivalent attempts to try in the facture of the stone to depict in a painterly way the transparency of the material, except in the case of two works of Mino da Fiesole – *Madonna and Child* in the Cleveland Museum of Art from the *Ciborio della neve* once on the papal altar in the Basilica di Santa Maria Maggiore, and the *Madonna* from the Kress Collection in the National Gallery in Washington – where the sculptor attempted to depict an ear pushing through the folds of the silken maphorion.

All in all this solution suggests the familiar pathos-formula that is given by Alberti's description of an ancient picture with a depiction of the sacrifice of Iphigeneia: "They praise Timanthes of Cyprus for the painting in which he sur-

passed Colotes, because, when he had made Calchas [a priest] sad and Ulysses even sadder at the sacrifice of Iphigenia, and employed all his art and skill on the grief-stricken Menelaus, he could find no suitable way to represent the expression of her disconsolate father [Agamemnon]; so he covered his head with a veil, and thus left more for the onlooker to meditate on about his grief than he could see with the eye.” (*De pictura*, 42). In my judgement, this representation in Trogir, previously unnoticed, should be added to the proofs of the way Niccolò resorted to the suggestions given in *De pictura*, particularly those related to Alberti’s theory of expression.

Alberti’s resources were – as is known – primarily Quintillian (*Inst. Orat.* 2.13), Cicero (*De Oratore*, 22:74) and Pliny, as well as Valerius Maximus (*Memorabilia*, VIII, 11, 6). Pliny says that a painter had curtained the father’s face “which he was unable to depict in an appropriate way” but adds: “Indeed Timanthes is the only artist in whose works more is always implied than is depicted, and whose execution, through consummate, is always surpassed by his genius” (*Hist. Nat.* 35: 73-74). Cicero thought that the painter was masterly, like a consummate orator, in choosing decorous restraint instead of indecorous expression of the emotions. And Quintillian too concluded that Timanthes had settled the insoluble problem of the direct portrayal of over-powerful paternal feelings, leaving them to the observer’s imagination. Alberti goes a step further, saying that Timanthes did not leave the viewer just to conjecture about the paternal feelings, rather than he contemplated them – *meditaretur* – the verb used in the 15th century for a kind of thought and feeling that a religious painting should evoke. According to Alberti, then, the artist did not hide Agamemnon’s head because it would be inappropriate to show the great pain that he was, as father, going through, rather in order to intensify the emotional content of the picture and its effect on the observer. Expressions of sorrow, pain, despair and resignation on the faces of the angels around the synthronos in the Trogir scene are sequenced in an expressive crescendo, with the intention of the sculptor in the face hidden in the billowing pleat of Christ’s robe to show the emotional climax of the scene that bears all the features of what Alberti calls a *historia*. Instead of the standard choir of angel choristers and musicians – dead silence.

Much in the chapel can be described in the terms and phrases from *De pictura*. One of the chief preoccupations of Alberti was the physical expression of mental states related, for example, to the depicting of laughter and the movements of inanimate things like the hair. Some of Niccolò’s spiritelli, putti and seraphs, and the statues in the chapel are as if they were intended to respond to the challenge that Alberti’s writing poses. One could, for example, make a whole gallery of faces on the topic of the rhetoric of hairstyles of the Fiorentino’s figures. They often seem like wigs, and, one would say, literally follow Alberti’s proposal: “I should like all the seven movements I spoke of to appear in hair. Let it twist around as if to tie itself in a knot, and wave upwards in the air like flames, let it wave beneath other hair and sometimes lift on one side and another.” (*De pictura*, 45).

I believe we will not go far wrong if we assume that Niccolò had Alberti’s remark in mind when he carved silken tunics and loincloths for his spiritelli: „The

pleasing result will be that those sides of the bodies the wind strikes will appear under covering of the clothes almost as if they were naked, since the clothes are made to adhere to the body by the force of the wind; on the other sides the clothing blown about by the wind will wave appropriately up in the air. But in this motion caused by the wind one should be careful that movements of clothing do not take place against wind, and that they are neither too irregular nor excessive in their extent.“ (*De pictura*, 45)

There are several other works of Niccolò di Giovanni of marked pathos-formulae that might be interpreted as ideal specimens of what Albert seeks from a well composed *historia*. Indeed, Samo Štefanac has already written of the *Lamentation Over The Dead Christ* (1469) in the lunette of the Sobota Tomb in the Church of St. Dominic at Trogir in which Christ is shown according to the Alberti description of a Roman sarcophagus with a depiction of Meleager's death, underlining in particularly the function of the figure of John the Evangelist, with his frontally fixed gaze, in the role of the figure that leads the viewer into the *historia*, suggesting the conclusion that Niccolò knew *De pictura*, as well as Donatello's later works. The composition of the relief is without doubt Niccolò's invention, of vibrant and genuinely touching emotions, and is indeed along the lines laid down by Donatello, but in the execution a much larger part of Aleši's chisel has to be assumed. So great is the difference in the quality that divides this *Lamentation* from that which Niccolò only a year or two later carved on the Altar over the tomb of Petar Cippico in the Church of St. John the Baptist at Trogir.

Štefanac sees in the readability of the composition of the Cippico *Lamentation*, also a possible confirmation of the assumption that Niccolò knew Alberti's treatise, especially the *locus classicus* that says that for more exalted emotion it is better to show fewer figures (*De pictura*, 40). This is a relief that was ascribed to Niccolò by Folnesics, who stated that it would surely have been ascribed to Donatello himself had it lain in Tuscany. In the whole and in all the details it would seem that it is a literal and consistent illustration of Alberti's requirements, illustrated with the picture of an ancient sarcophagus: "They praise a 'historia' in Rome, in which the dead Meleager is being carried away, because those who are bearing the burden appear to be distressed and to strain with every limb, while in the dead man there is no member that does not seem completely lifeless; they all hang loose; hands, fingers, neck, all droop inertly down, all combine together to represent death. This is the most difficult thing of all to do, for to represent the limbs of a body entirely at rest is as much the sign of an excellent artist as to render them all alive and in action. So in every painting the principle should be observed that all members should fulfil their function according to the action performed, in such a way that not even the smallest limb fails to play its appropriate part, that the members of the dead appear dead down to the smallest detail, and those of the living completely alive." (*De pictura*, 37). Or, as Dante would say: *Morti li morti, vivi parean vivi*. (*Purg.* XI, 66-67).

In Trogir and Dalmatia it was very possible that Niccolò's *historia* would be received with a great deal of empathy. It is enough to call to mind the heritage of the Laments. The anonymous "makers" from the 13th century on were dramati-

sing the theme of *Mater Dolorosa*, the gestures of her pain and the rhetoric of her dirge. The highly ritualised *Planctus* was subjected to the rules set by a centuries-long tradition of fixed rhythmical gestures, in fact, in a paradoxical way, impersonal gestures, excluding any conduct that might cross the line behind which it would be dangerous for the physical integrity of the person performing them. It is very clear: the lamentations *funeraticiae* that were performed by these wailers were subject to a whole forest of ritual conventions related to “this is the way one weeps”, in spite of the constant demand that the planctus should be constantly stylistically renewed and thematically varied.

The central topic – so characteristic of the ancient world of Mediterranean religions – was: to know how to weep (*saper piangere*) over death. With the high tide of Christianity this specific cultural institute came under fierce and lasting attack, for of course all these pagan customs were a direct antithesis to the Christian ideology concerning death, which did not accept that people should behave, to use Paul’s phrase “like the others, who have no hope”. The Catholic Church, then, for centuries, endeavoured to modify these rituals and to replace them with its own funeral rite, giving it a Christian meaning. Among the oldest items of information about Dalmatian wailers is a mention of them in a description of Dubrovnik, written in 1444 by a teacher of the school in Dubrovnik, Filip de Diversis of Lucca. At the end of the 15th century, the Dubrovnik Republic banned them. The Šibenik Humanist Juraj Šižgorić describes the wailing of women that were more moving than the keening of Thetis. Historian Krsto Stošić says that in his time, in the 1930s, on the island of Krapanj, there was still a “wailing school” where the women were taught how to “cry nice”. This custom, which for centuries there had been efforts to stamp out, and which has impressive reflections in Croatian Renaissance sculpting, only recently died out.

There is no wonder then that there should have been such a highly expressive motif of the Lamentation on the altar over the tomb of Petar Cippico (“one of the first archaeologists of Humanist Europe” – says Mommsen), commissioned by his son Coriolanus, a Humanist of the highest calibre, or that Niccolò di Giovanni and his workshop should have carved a whole series of reliefs on the same theme in Trogir, on Čiovo, in Split, Hvar and Jelsa.

There are of course a number of other equally convincing signals that confirm Niccolò’s great familiarity with Alberti’s writing, as well as his sure mastery of it, particularly with respect to one of the key problems that he raised – the concept of the composition (*compositio*), as a whole hierarchy of forms and elements that in concinnity (*concinnitas*) made up the whole of the picture. We are sure that he understood more than well that the greatest value of the historia was in the invention itself. What a pity it was that Niccolò did not make *historiae* with depictions of the four miracles of the saint on the three sides of the marble sarcophagus that, according to the contract, should have stood in the altar in the chapel.