

SERLIO, PALLADIO, VITRUVIO FERRARESE: RENEŠANSNA VIĐENJA VELIKOG RIMSKOG TEATRA U PULI

J a s e n k a G u d e l j

UDK 725.826 (497.5 Pula) (093)

Izvorni znanstveni rad

Jasenska Gudelj

Odsjek za povijest umjetnosti

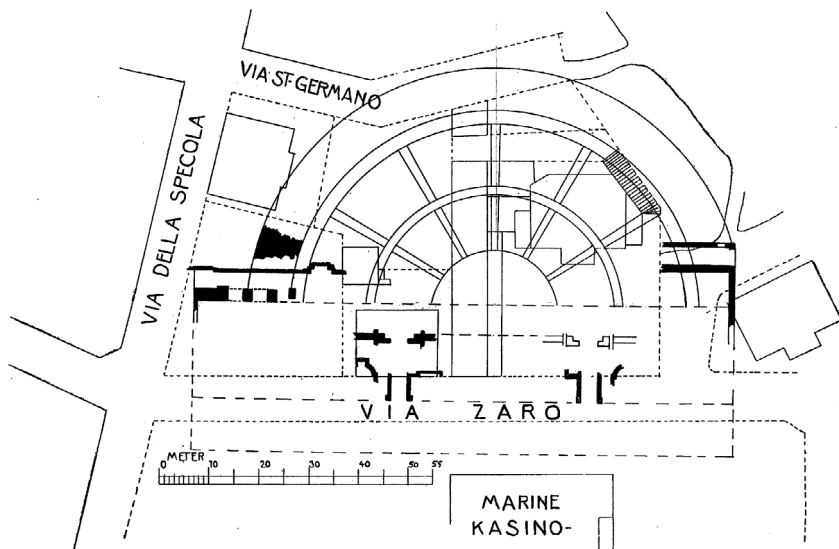
Filozofski fakultet u Zagrebu

U radu se prvi put sistematski razmatraju renesansni prikazi danas nestaloga velikog rimskog teatra u Puli, pri čemu se već poznatim nacrtima Sebastiana Serlia i Andree Palladia pridružuje prikaz latinskog teatra iz rukopisa poznatog kao ferrarški Vitruvio. Pulski teatar pritom jasno izranja kao jedno od ključnih antičkih kazališta za renesansne proučavatelje ovoga arhitektonskog tipa.

Veliki antički teatar na pulskome brežuljku zvanom Zaro danas je u potpunosti nestao, no u XVI. je stoljeću bio je jedan od malobrojnih rimskih primjera izravno poznatih onodobnim arhitektima.¹ Dokumentirano prepoznavanje ove ruševine kao teatra započinje upravo u prijelomnom trenutku za povijest kazališta, kada nastaju prva dramska djela u današnjem smislu na modernim jezicima, u oblikovanje se scene uvode perspektivna skraćenja, a antički se teatri proučava-

¹ Osim brojnih crteža rimskog Marcelova teatra, sačuvani su renesansni crteži teatra u Ferentu (Francesco di Giorgio Martini, Baldassare Peruzzi), teatra u Orangeu i Azileji (Giuliano da Sangallo), teatra u Spoletu (Baldassare Peruzzi), teatra u Ostii (pripisano V. Scamozziju), Antibesu (pripisano V. Scamozziju), Veroni (Caroto, A. Palladio) i Vicenzi (A. Palladio), i još nekih drugih. O renesansnom teatru vidi *L'architettura teatrale dall'epoca greca al Palladio*, Bollettino CISAP, 16 (1974.), *L'architettura teatrale dal Palladio ad oggi*, Bollettino CISAP, 17 (1975); H. Günther, *Das Studium der antiken Architectur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988., str. 302 i dalje, L. Magagnato, *Teatro Olimpico*, Milano 1993., P. Basso, *Architettura e memoria dell'antico. Teatri, anfitrati e circhi della Venetia romana*, Rim 1999.

ju na teoretskoj i praktičnoj razini.² Suvremeno se viđenje oblika nekad sjajne pulske građevine temelji na rekonstrukcijama renesansnog doba, poglavito onoj koju je Sebastiano Serlio uključio u Treću od svojih Sedam knjiga o arhitekturi, izdanoj u Veneciji 1540. godine.³ Analiza Serlijeva prikaza, kao i crteža Andree Palladija te ilustracije teatra u prijepisu Vitruvijeve traktata iz Biblioteca Ariostea u Ferrari, kojeg je Vittorio Pizzigoni nedavno pripisao Bramanteu, donosi niz spoznaja o renesansnom odnosu prema pulskoj ruševini, ali i o utjecaju rekonstrukcija ovog teatra na kasniju arhitektonsku praksu.⁴



A. Gnirs, situacija arheoloških nalaza na Zaru, 1905.

Arheološka istraživanja na Zaru, zbog izgrađenosti područja usredotočena samo na zonu scenske zgrade, vodio je krajem XIX. i početkom XX. stoljeća Antun Gnirs, oslonivši se i na prethodna iskapanja koja je kod trasiranja ulice vodio žandarmerijski major Schram te još neke nalaze iskopane prilikom izgradnje okolnih kuća. Rezultate je objavio u bečkom *Jahrbuch der K. K. Central Kommission*, da bi ih 1938.-39. i 1943. godine nadopunio Mario Mirabella Roberti.⁵ Budući

² Najvažniji izvor za teoretska razmatranja o kazalištima bio je Vitruvijev opis latinskoga i grčkog teatra u V. knjizi njegova traktata, interpretiran od cijelog niza renesansnih autora.

³ S. Serlio, *Terzo libro d'architettura*, Venecija 1540.

⁴ V. Pizzigoni, »Un'uomo, un'opera, uno scopo: un'ipotesi sul manoscritto di Ferrara«, *Annali di architettura*, 18-19 (2006.-2007.), 53-69.

⁵ A. Gnirs, »Das antike Theater in Pola«, *Jahrbuch der K.K. Zentral-Kommission*, 3 (1905), str. 247-288; na talijanski preveo i popratio opaskama Camillo De Franceschi, v. A. Gnirs, »L'antico teatro di Pola«, *Atti e Memorie della Società Istriana*, 24 (1908.), str. 49-90; M. Mirabella Roberti, »Notiziario archeologico«, *Atti e Memorie della Società Istriana*, 50 (1938.), str. 251-252.

da je zona već bila urbanizirana, dalja i potpunija iskopavanja nisu bila moguća. Gnirs se za svoju rekonstrukciju koristi Vitruvijevim opisom latinskog teatra, Serlijevim tlocrtom i njegovom elaboracijom koju je u XVIII. stoljeću načinio Cassas, te im pridodaje neke elemente proizašle iz iskapanja, pa cjelovit izgled teatra do danas ostaje neprecizan, a suvremena rekonstrukcija suviše oslonjena na prethodne sheme.⁶ Bogata dekoracija i oštećeni kip imperatora koji je pronađen na području kazališta omogućuju dataciju u I. stoljeće nakon Krista.⁷

Teatar ili palača – dugotrajna dvojba

Najstariji poznati spomen ostataka građevina na Monte Zaru kao antičkog kazališta može se zahvaliti nepovoljnim vjetrovima koji su 1502. godine čak sedam dana u pulsnoj luci zadržali učenog plemića Pietra Martira d'Anghiera na njegovu putu u Egipat, kamo je išao kao izaslanik španjolskog kralja i kraljice.⁸ Iako vrlo nezadovoljan što ga je nevolje zaustavilo tek nekoliko milja od Venecije, Lombardanin je obišao pulske antičke spomenike i zbilježio da je vidio dva lijepa teatra, drugim riječima, uz amfiteatar je prepoznao izvornu namjenu ruševina u blizini Zlatnih vrata. Opis njegova posjeta Puli i prikupljeni natpisi objavljeni su u knjizi *Legatio babylonica*, koja je već 1511. godine tiskana u Sevilli, a potom i u Parizu i Kölnu, dok talijanski prijevod Carla Passia izlazi u Veneciji 1564. godine. Ova knjiga, iako neosporno čitana u cijeloj Europi, nije konačno i jednoznačno odredila ostatke na Zaru, koji još nekoliko stoljeća podliježu različitim tumačenjima.

Ruševine koje su do jače izgradnje i širenja Pule u XIX. stoljeću bile vidljive na brežuljku nedaleko od gradskih zidina morale su biti impresivne. Već se 1260. godine Iadro (tj. Zadro) spominje kao jedna od palača (uz Arenu i Municipij) u privatnom vlasništvu akvilejskog patrijarha, uz zabranu uzimanja kamena.⁹ Po-

⁶ L. F. Cassas, *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de le Dalmatie*, Paris 1802., str. 69.

⁷ O velikom teatru u Puli vidi i V. Scrinari, *I capitelli romani della Venezia Giulia e dell'Istria*, Rim, 1979., str. 133-137; D. Rnjak, *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Beograd 1979., str. 133-37; *Antički teatar na tlu Jugoslavije:istorija i savremenost*, zbornik radova, ur. D. Rnjak, Novi Sad, 1989., str. 91-97, 108. M. Verzar Bass, »I teatri dell'Italia settentrionale«, u *La città nell'Italia settentrionale in età romana*, Rim-Trst, 1990, str. 430; R. Matijašić, »I teatri romani a Pola tra spettacolo e vita quotidiana«, in *Antichità Altoadriatiche*, 41, 1994., pp. 129-145; G. Fischer, *Das Römische Pola*, München 1996., str. 163-171, F. Sear, *Roman theatres, An Architectural Study*, Oxford 2006., str. 178-179.

⁸ Carlo Passi, *Relazioni del S. Pietro Martire milanese delle cose notabili della provincia dell'Egitto scritte in lingua latina alli Serenis. Di felice memoria Re Catolici D. Fernando e D. Isabella, & hora recate nella Italiana da Carlo Passi*, In Venetia appresso Giorgio de' Cavalli 1564., str. 11.

⁹ Codice Diplomatico Istriano, II, 206. Odredbu citiraju i Scipione Maffei, *De gli anfiteatri e singolarmente del veronese libri due*, Verona 1728., str. 321-322, i G. R. Carli, *Antichità italiane*, Milano 1788.-1791., L. III, str. 207., navodeći dva različita, danas izgubljena izvora, te godinu 1303. kao datum nastanka ove odredbe, što znači da je vjerojatno ponavljana zbog učestale prakse uzimanja spolija. S obzirom na izvanredno rani datum, radi se o jednoj od najstarijih odredaba koja štiti antičke spomenike u europskom kontekstu, no ipak primarno kao privatno vlasništvo.

malo nejasnu ideju što je palača, što teatar, a što amfiteatar i na koji su način oni povezani s carevima daje i incipit pulskog statuta u redakciji s početka XV. stoljeća, pokazujući ipak renesansni pomak u pristupu starinama, koje se tumače kao dokaz prestiža.¹⁰ Opaska o ostacima “lijepe i vrlo velike građevine” na Zaru iz putnoga dnevnika nezakonitog sina ferarskog vojvode, Miliadusea d’Estea, koji 1440. godine na putu prema Svetoj zemlji posjećuje Pulu, ne precizira njezinu izvornu namjenu, ali ističe da je ova “morala biti sjajna”.¹¹ Hodočasnici su nerijetko ruševine nazivali Orlandovom (Rolandovom) palačom,¹² uvodeći time elemente srednjovjekovnih mitoloških ciklusa u objašnjenja usputnih pejzaža, što prihvaća i Niccolo Manzuoli u svojoj *Nova descrizione della provincia dell’Istria* s početka XVII. stoljeća.¹³ Arnold von Harff, njemački hodočasnik koji Pulu posjećuje 1496. godine, čudi se velikim kamenim blokovima ruševina neke palače, koju su sigurno izgradili divovi i gdje je bio zatvoren heroj nibelunškog ciklusa Dietrich von Bern, “kao što se čita u starim kronikama”.¹⁴ Ovu mitološku prefiguraciju ostrogotskog kralja Teodorika obično se u legendama vezuje uz lik Atile, kojeg se pak hoće pristiglog do pulskih zidina, što je vjerojatno potaklo Harffa da izdvoji baš ovaj istarski grad kao mjesto Dietrichova zatočeništva. Lokalnu je legendu pak oko 1600. godine zabilježio Pietro Dragano, autor *Dijaloga o pulskim starinama*, koji se nastavlja na citirane pulske dokumente i smatra ostatke kazališta ruševinama palače podignute u čast Cezarove miljenice Julije.¹⁵ Ona je, prema renesansnom Puljaninu, bila Cezarova ili ljubavnica ili izvanbračna kći čija je majka bila Porcia, kći Katonova i sestra Brutova, a gradu je pomogla smirivši Cezarovu srdžbu nakon navodne urote koju su Puljani kovali protiv carstva.¹⁶ Antičko ime grada, *Julia Pietas*, koje bilježi Plinije Stariji, rezultat je upravo Cezarova milosrđa prema Puli, i to na Julijin nagovor, što Dragano prenosi iz “starih

¹⁰ *Nam et urbs regia. quinimo imperialis antiquissima. atque famosissima pola. Cuius quidem antiquitatem. famam. laudem. atque preconium. en nobis modernis atque novissimus satis aperte declarat admirabilis cuiuspiam theatri sive cathedre imperialis nempe palacii nec non amphiteatri sedis imperatricis ut fertur habitationis et aule. sed multorum monumentorum. ut de reliquis taceamus inaudita venerabilique structura usque ad certum et non breve tempus more aliarum quam plurimum urbium nobilium et excelentium: In quarum numero patet ex iam dictis ipsam existere....*, *Pulski statut*, Pula 2000.

¹¹ M. d’Este, *Viaggio in Oriente di un nobile del Quattrocento. Il pellegrinaggio di Miliaduse d’Este*, ur A. Rossebastiano e S. Fenoglio, Torino 2005., str. 54

¹² Camillo De Franceschi u A. Gnirs (1908.), str. 53, n. 2.

¹³ Niccolo Manzuoli, *Nova descrizione della provincia dell’Istria*, Venezia 1611.

¹⁴ A. von Harff, *The pilgrimage from Cologne, through Italy, Syria, Egypt, Arabia, Ethiopia, Nubia, Palestine, Turkey, France and Spain, which he accomplished in the years 1496 to 1499*, ur M. Letts, London 1946., str. 74-75.

¹⁵ P. Dragano, *Dialoghi due sulle antichità di Pola*, ur: P. Kandler, *Cenni al forestiero che visita Pola*, Trst 1845., str. 57-140.

¹⁶ P. Dragano (1600/1845.), str. 62. Ime Julija, dakako, tipično je za cijeli rod Julijevara, a to su ime, između ostalih, nosile dvije starije Cezarove sestre kao i njegovo jedino zakonito dijete, kći iz prvog braka, s Kornelijom Kinom. Cezarova kći Julija udala se za Pompeja i bila vrlo omiljena u narodu, a umrla je 54. godine pr. K., dok je Pompej ubijen u Egiptu 48. g. pr. K.

anala rimskih događaja”.¹⁷ Dug život ovog lokalnog tumačenja potvrđuje zabavan primjer nesporazuma pisca teksta i crtača na stranicama knjige *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie*, gdje L. F. Cassas predočuje tlocrt i pročelje antičkog teatra, dok Lavalloé, kojeg vodi neki lokalni vodič, zapisuje legendu o palači Cezarove ljubimice Julije.¹⁸ Anonimni opis grada Pule iz bivšega kapitularnog arhiva, koji je sastavljen u prvoj polovici XIX. stoljeća, pretpostavlja da je ova građevina bila hipodrom ili cirkus, dakle ne sumnja u antičko podrijetlo građevine i prepoznaje njezinu ludičku namjenu.¹⁹

Problem termina koji se u renesansnim zapisima odnose na teatar u slučaju Pule još je složeniji, s obzirom na to da u gradu postoje dva antička teatra i amfiteatar. Ipak, mali je teatar službeno otkriven tek arheološkim istraživanjima s kraja XIX. stoljeća, jer je već u kasnoj antici bio prekriven građevinama, da bi postupno ta strana brežuljka bila potpuno napuštena, a građevina izbrisana iz kolektivne memorije.²⁰ Od preostale dvije građevine, amfiteatar se u izvorima nerijetko naziva teatrom, što ne čudi s obzirom na ovalna kazališta Francesca di Giorgia Martinija i Filaretea, ili pak često citiranu mletačku ilustraciju Terencija s prikazom ovalne građevine sa stepenastim gledalištem i natpisom COLISEVUS SIVE THEATRUM.²¹ Osim toga, pulski amfiteatar će svojim iskorištavanjem padine brijega za smještaj sjedala dva stoljeća poslije čak potaknuti veronskog prosvjetitelja, markiza Scipiona Maffeia da iznese tezu kako se ovdje radi o teatru.²² Mnogoznačnost termina i mogućnost primjene na različite građevine u gradu ostavlja prostora pretpostavci da je teatar na Zaru kao takav prepoznat i prije nepovoljnih vjetrova iz 1502. godine, a valja naglasiti i da su slične semantičke nedoumice bile vezane za humanističko prepoznavanje Pompejeva i Marcelova teatra u Rimu ili pak veronskog kazališta.²³

Upravo u razdoblju pojačanog interesa za antička kazališta, dužnost pulskog biskupa obnaša Altobello Averoldi (1497.-1531.), plemić iz Brescie koji se neposredno prije dolaska na istarsku katedru u Rimu kretao u orbiti kardinala Rafaela Riarija, te mu ostao privržen cijelog života.²⁴ Moćni kardinal bio je zaštitnik humanističke *Accademia Romana* Pomponia Leta, koja je, kako to govori poznati predgovor prvom modernom izdanju Vitruvija iz 1486. godine Giovannijsa Sulpizia da Verolija, *primi hoc aevo* postavila na scenu antičke komedije, između osta-

¹⁷ Idem.

¹⁸ L. F. Cassas (1802.), str. 69.

¹⁹ Državni arhiv Rijeka, Arhiv pulskog kaptola (249 VO 1), kutija 28, sv. 8, f. 1r.

²⁰ O malom teatru vidi P. Basso, *La memoria dell'antico nella città. Teatri, anfiteatri e circhi della Venetia Romana*, in *Atti X giornata archeologica Il passato riproposto. Continuità e recupero dall'antichità ad oggi*, Genova 1997. (1999.), str. 38 i bilj. 23.

²¹ O višeznačnosti riječi *teatar* vidi C. Thoenes, »Vignola e il teatro Farnese a Piacenza«, *Bollettino Cisap*, 16 (1974), str. 253, bilj. 6.

²² S. Maffei, *De gli anfiteatri e singolarmente del veronese libri due*, Verona, 1728., str. 321-322

²³ H. Günther, »Porticus Pompei«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44, 4 (1981), str. 358-398.

²⁴ J. Gudelj, »Pulski biskup Altobello Averoldi – naručitelj umjetničkih djela«, *PPUD*, 41, 2005.-2007.(i.e. 2008.), str. 315-340.

log i u dvorištu Riarijeve palače, za tu priliku preobraženog u kavu.²⁵ Sulpizio da Veroli čak poziva Riarija da sagradi prvi stalni teatar nakon antičkog doba. Averoldi je pak u palači koju je kao papinski nuncij u Veneciji dobio na upotrebu, a radi se o građevini danas poznatoj kao Fondaco dei Turchi na Canalu Grande, kako navodi mletački kroničar Marin Sanudo, priređivao zabave i kazališne predstave, što dokumentira interes pulskog biskupa za teatar, no izostaje podrobniji opis ovih uprizorenja kao i oblikovanja prostora u kojem su se one odvijale. Ipak, moguće je pretpostaviti da je ovaj učeni prelat također imao ulogu u prepoznavanju i širenju informacija o pulskom teatru.



A. de Ville, Veduta pulskog zaljeva, 1630., Ostaci teatra u gornjem desnom uglu.

Autopsija

O stanju ruševine na Zaru početkom XVI. stoljeća Sebastiano Serlio piše da je bio bolje sačuvan vanjski perimetar kazališta, dok su "unutarnji dijelovi građevine"

²⁵ R. Klein i H. Zerner, »Vitruve et le theatre de la Renaissance italienne«, u: *Le lieu theatral a la Renaissance*, Pariz 1986., str. 50.

vine jako oštećeni”.²⁶ Početkom XVII. stoljeća, dakle nedugo nakon renesansnih rekonstrukcija o kojima će biti riječi, Niccolo Manzuoli kaže da je građevina “izrazito visoka, mramorna, no sva ruševna i u komadima”.²⁷ Anotoine de Ville, francuski inženjer u službi Mletačke Republike, na Zaru vidi polukružni obris u brijeg usječenog gledališta, no kaže da su preostali tek rijetki uspravni zidovi i izmiješani ostaci, koje je nedavno pogodio grom.²⁸ Dakle, renesansni su arhitekti mogli prepoznati, kao što je to uočio i Pietro Martire, da se radi o teatru, pri čemu je krivulja kavee bila najindikativniji element. Veduta Pule Giovannijska Francesca Camocia iz 1568. godine, kao i ona koju je De Ville uvrstio u svoj izvještaj o gradu iz 1630. godine, prikazuje ruševine obilježene toponimom Zaro ili kao *antiche rovine*. Iako se nesumnjivo radi tek o skicovanim naznakama upitnog realizma, oba crteža naznačuju visoke ruševine sa stupovima i lukovima, koje se može smatrati ostacima scenske građevine. Vedute dakle zorno prikazuju jednu od važnih činjenica o pulskom teatru: prije XIX. stoljeća njegove su ruševine bile potpuno dostupne, za razliku od Marcelova i Pompejeva teatra, ili pak veronskog kazališta, prekrivenih kasnijom izgradnjom. Posebno je pritom važna upravo čitljiva dispozicija scenske građevine, djelomično sačuvane i u elevaciji. Pula, grad koji se nalazio na morskom putu prema Levantu i bio poznat zbog svojih kamenoloma, nudio je i mogućnost nesmetanog obilaska svih elemenata teatra i otvaranja manjih sonda potrebnih za mjerenje pojedinih dijelova, u skladu s renesansnom praksom arhitektonskog snimanja.²⁹

Sebastiano Serlio

Sebastiano Serlio u svoju je Treću knjigu posvećenu antičkim građevinama, objavljenu 1540. godine kao drugu po redu od zamišljenih sedam, uključio tri pulske starine.³⁰ Izostavivši Augustov hram, možda zbog njegove sličnosti s hramom “kraj rijeke” u Tivoliju (S. III, p. XXXV-XXXVI), među pedeset i tri predstavljene građevine uvrstio je i kazalište na Zaru (S. III, p. L-LIII), amfiteatar (S. III, p. LXXVII-LXXIX) i Slavoluk Sergijevaca (S. III, p. CXXVI-CXXIX).

²⁶ S. Serlio, *Terzo libro*, p. LII

²⁷ Manzuoli (1611.).

²⁸ *Visitur palatium priscum, quadrato lapideo structum, muris latis pedum octo, altis non-ginta. Ex inciso in semicirculum, monte, atque ex residua fabricae distributione, theatrum fuisse suspicor, licet confusa supersint vestigia fundamentorum, et pauci erecti muri. Nam partem superstantium non multis abhinc annis accensus vortex cum horribili sonitu saxa hinc, inde spargendo, et ad duecentos passus expellendo, impetu terribilissimo deturbavit: pars reliqua adhuc stabat deformis, qua nos usi ad fabricandam arcem, quia prompta et aptissima est materia. Senato Secreti, 17 giugno 1630, u: G. Caprin, *Istria Nobilissima*, Trst, (1904/1968), str.153, bilj. 1.*

²⁹ C. L. Frommel, »Reflections on the Early Architectural Drawings«, u: *Italian Renaissance Architecture from Brunelleschi to Michelangelo*, London 1996., str. 106.

³⁰ “Pola città in Dalmatia appresso il mare è dotata di molte antichità: et oltre il teatro, e l’amphiteatro.... ci sono anchora de gli altri edifici, de i quali non tratterò per hora”. S. Serlio, *Terzo libro*, str. CXXVI.

Svi su pulske spomenici mjereni veronskom stopom, mjerom koja je primijenjena i kod veronskih lukova i amfiteatra te kod rimskog Septizonija.

Knjiga je organizirana s obzirom na tipologiju, pa se opis i crteži pulskog teataru nalaze iza Marcelova kazališta u Rimu a prije teataru u Ferentu i Fondiu. Valja primijetiti da su samo tri teatra predstavljena tlocrtima, jer je onaj u Fondiju bio prema Serlijevim riječima toliko razrušen da ga nije izmjerio, nego samo slobodno rekonstruirao zakrivljenu zgradu scene.³¹ Zanimljivo je da Serlio donosi nacrt amfiteatra u Veroni, a izostavlja teatar u tome gradu, iako su ga već proučavali Giovanbattista da Sangallo i Giovanni Caroto, čija fantastična rekonstrukcija izlazi istodobno sa Serlijevom knjigom.³² Pulsko je kazalište od svih primjera u Trećoj knjizi najdetaljnije prikazano, i to nacrtom, presjekom i u dvije elevacije te nizom detalja (p. LI, LIII).³³ Serlio u komentaru hvali snalažljivost arhitekta koji je u Puli iskoristio padinu brežuljka za smještaj kavee i zaravan pod brijegom za orkestru, zgradu scene i druge nužne građevine. Bolonjski arhitekt pritom ne uspoređuje ovu građevinu s grčkim teatrima koji se redovito koriste prirodnim padinama, iako se poziva na Vitruvija i ljepotu grčke arhitekture razmatrajući Marcelov teatar, ali samo u vezi s upotrijebljenim dorskim frizom.³⁴ Serlijev tlocrt pulskog teatra ima polukružnu orkestru, što je karakteristika rimskih teataru, a Gnirsova opaska o njezinu prevelikom promjeru rezultat je doslovne primjene Vitruvijeva opisa rimskog teatra od austrijskog konzervatora, gdje *pulpitum* mora biti dvostruko dulji od promjera orkestre.³⁵ Polukružna kavea podijeljena je opходом (*precinctio*) u dvije zone na razini četrnaeste stube (na tlocrtu obilježene slovom T), upravo u skladu s Augustovom *lex Julia theatralis*, koja je određivala da senatori sjede u orkestri, a *equites* u prvih četrnaest redova, odvojeni od ostatka puka.³⁶ Pet poprečnih stubišta dijeli pak gledalište u klinaste segmente, a na njegovu vrhu nalazi se široki *porticus summa gradatione*. U usporedbi s druga dva Serlijeva tlocrta kavee, ovdje, s obzirom na to da se nalazi na prirodnoj padini, pažnja nije usmjerena radijalnim supstrukcijama nego su vidljivi redovi sjedala, čime u konačnici Serlio donosi oba tipa gledališta, sa supstrukcijama i bez njih, koje spominje Vitruvio.³⁷ Duljina scenske građevine odgovara vanjskom promjeru kavee, a izostavljeni su i aditi, odnosno prolazi između scene i kavee. Građevina scene sastoji se od pravokutnog izduženog prostora proscenija s ravnim *scenae frons* sa slobodnostojećim stupovima, u čijoj se sredini, pred glavnim prolazom

³¹ S. Serlio, *Terzo libro*, p. LVI. Pompejev teatar, na LVII-LIX, ne prepoznaje kao kazališnu građevinu. Vidi i H. Günther (1981.).

³² G. Caroto, u: T. Sarayna, *De Civitatis Veronae amplitudine*, Verona 1540. O veronskom teatru u renesansi vidi *Palladio e Verona*, katalog izložbe, ur. P. Marini, Milano 1980., str. 54-57.

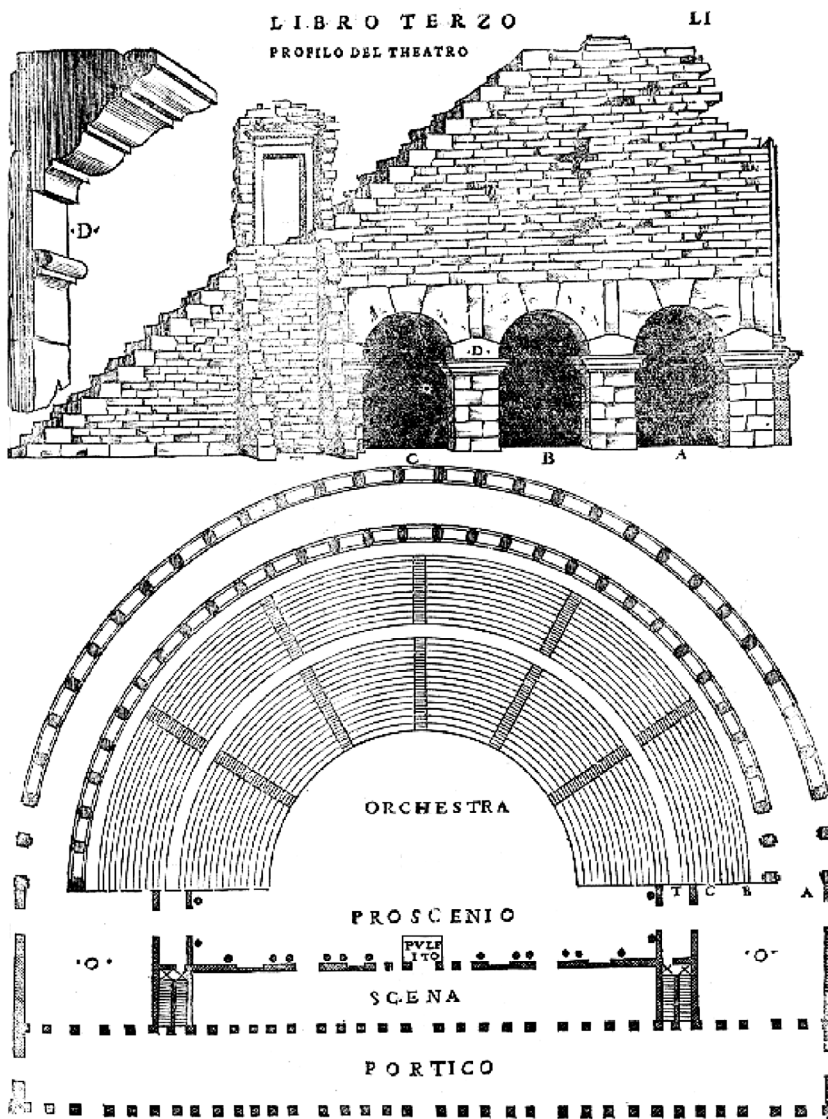
³³ S. Serlio, *Terzo libro*, p. LII.

³⁴ S. Serlio, *Terzo libro*, p. XLVI.

³⁵ Vidi A. Gnirs (1908.), str. 64.

³⁶ K. Welch, »L'origine del teatro romano antico: l'adattamento delat tipologia greca al contesto romano«, *Annali di architettura*, 9 (1997.), str. 11.

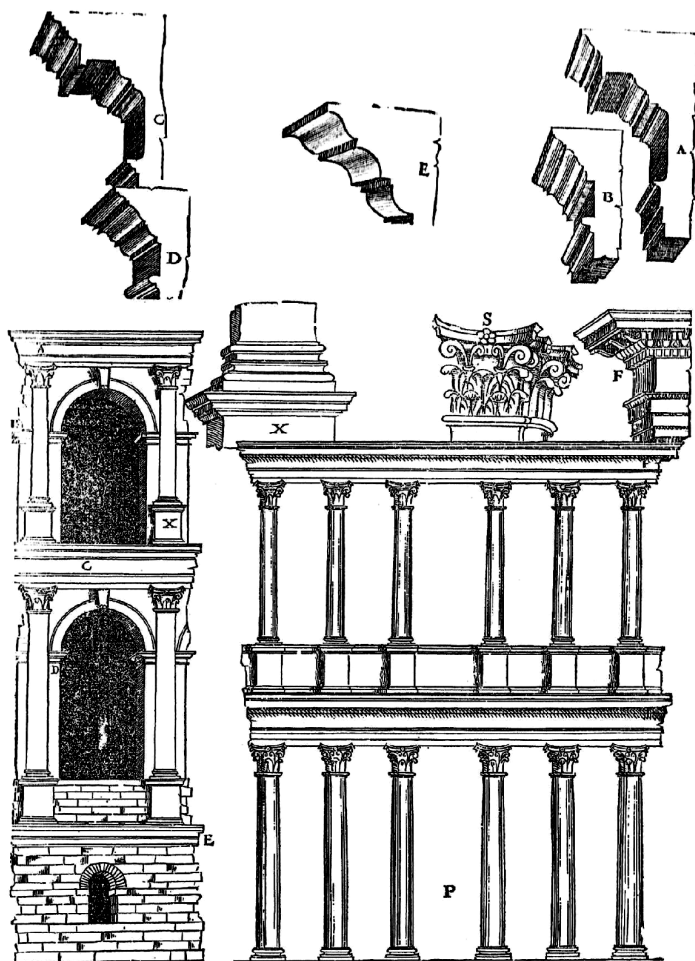
³⁷ Vitruvio, V, 3, 3.



S. Serlio, Terzo libro d'architettura, Venecija, 1540., str. LI

(*valva regia*), nalazi pravokutnik s natpisom PVLPIITO.³⁸ Radi se o interpretaciji Vitruvijeve termina *proscenii pulpitum*, koji Serlio spominje u opisu, ali ne donosi na nacrtu Marcelova teatra, da bi na pulskom primjeru ucrtao pravokutnik, a kod Ferenta zamislio da se radi o upuštenom prostoru pred *valva regia* ozna-

³⁸ Ostaci koje je našao Gnirs govore o konkavno-konveksnoj *scenae frons*, poput one malog teatra u Puli ili pak slično Serlijevu Ferentu.



S. Serlio, Terzo libro d'architettura, Venezia, 1540., str. LIII.

prikazano na detalju označenom slovom F, s tri nagnuta pojasa arhitrava, frizom, zupcima, ovulima i krunom na mutulima. Detalj koji prikazuje korintske kapitele jednoga pilastra i jednog polustupa označen slovom S opisan je kao “kapiteli označeni S bili su u unutrašnjosti s nekim polustupovima na pilastrima, dobro izrađeni, koji se (kao što sam rekao) odlikuju takvim bogatstvom kamena i vrsnošću izrade da bi mogle biti jednakima primjerima iz Rima”. Ova Serlijeva ocjena, uz prije izrečenu “zaista ruševine, i ostaci, koji se vide na tome mjestu, pokazuju da je ovo bila građevina prebogata vrsnim radom i dobrim kamenom...”, odgovara svjedočanstvima o veličanstvenosti “palače na Zaru” koje prenose različiti citirani izvori, u jasnoj opreci Serlijeva opisa ruševina bez ukrasa u Ferentu kod Viterba. Prema Serlijevim mjerama, preračunatim iz veronskih stopa u metre,

promjer kavee dosezao je 103 m, dok je scena bila široka 7,2 m a trijem iza nje 9,26 m.⁴⁵ Uzme li se u obzir da je vanjski promjer Marcelova teatra bio 129,80 m, kao i bogatstvo dekoracije i materijala o kojem svjedoče svi renesansni posjetitelji Pule, građevina na Zaru zaista je mogla biti usporediva s onima u *Caput Mundi*.⁴⁶

Serlijev je cilj, vidljiv iz posvete francuskome kralju Francoisu I. i sa same naslovnice Treće knjige, da čitatelji napokon spoznaju veličinu rimske arhitekture, i to kroz medij tiskane ilustrirane knjige.⁴⁷ Treća knjiga skup je antičkih modela i stoga je pulski teatar istovremeno i uzor i uzorak jednog tipa rimskog kazališta. Popularnost i brojni prijevodi i reizdanja omogućili su cirkuliranje znanja o pulskim starinama, pa tako i o kazalištu, no valja primijetiti da Serlijeva kronološki iduća, a naslovno Druga knjiga, u kojoj se raspravlja o različitim tipovima scene i primjene perspektive pri njihovim konstrukcijama, načelno preuzima ideju oble kavee s redovima sjedala, no odbija joj podrediti oblikovanje scene, već inzistira na upravo suprotnom odnosu.⁴⁸ Svjestan zahtjeva kazališta svog doba, Serlio ne inzistira na gradnji arheološki točnih replika antičkih kazališta, nego stavlja ove građevine u neku višu kategoriju *ipsa ruina docet*.

Andrea Palladio

Andrea Palladio, projektant Teatra Olimpica, prvoga stalnog kazališta modernog doba, također je pokazao zanimanje za teatar na Zaru. Iako u svom djelu *Četiri knjige o arhitekturi* donosi upravo onu pulsku starinu koju je Serlio izostavio, tj. Augustov hram, među neobjavljenim Palladijevim crtežima u Londonu i Vicenzi nalaze se prikazi svih četiriju gradskih antičkih spomenika.⁴⁹ Dijalog sa Serlijevim nacrtima, odnosno nekim zajedničkim izgubljenim izvornikom, vidljiv je i na Palladijevim crtežima pulskoga teatra, danas u Londonu (RIBA X/3 i X/5).⁵⁰ Iako su načelno slični, Palladijev tlocrt na X/3 prikazuje građevinu scene dulju od promjera gledališta, što odgovara perspektivnom prikazu ostataka na X/5 te arheološkoj rekonstrukciji Antona Gnirsa. Palladio, za razliku od Serlia te po-

⁴⁵ Serlio kaže da je promjer orkestre oko 130 stopa, sjedala su široka 70 stopa, a širina je trijema *in summa cavea* 15 stopa. Promjer cijelog teatra bio bi $130 + 70 + 70 + 15 + 15 = 300$ stopa ≈ 103 m.

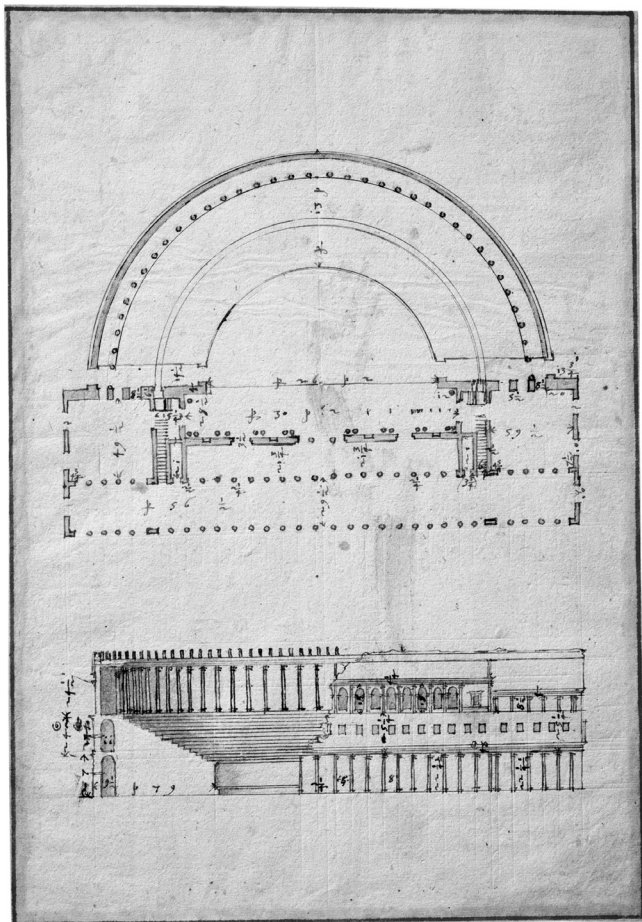
⁴⁶ Dimenzija Marcelova teatra kao kod P. Gros, *L'architettura romana, I monumenti pubblici*, Milano 2001., str. 312.

⁴⁷ H. C. Dittschield, »Serlio, Roma e Vitruvio«, u: *Sebastiano Serlio*, ur. C. Thoenes, Milano 1989., str.132.

⁴⁸ S. Serlio, *Secondo libro, Trattato sopra le scene*, Venecija 1545., str. IL-ILVIII. Također M. Rosci, »Serlio e il teatro del Cinquecento«, *Bollettino CISAP*, 16 (1974.), str. 241.

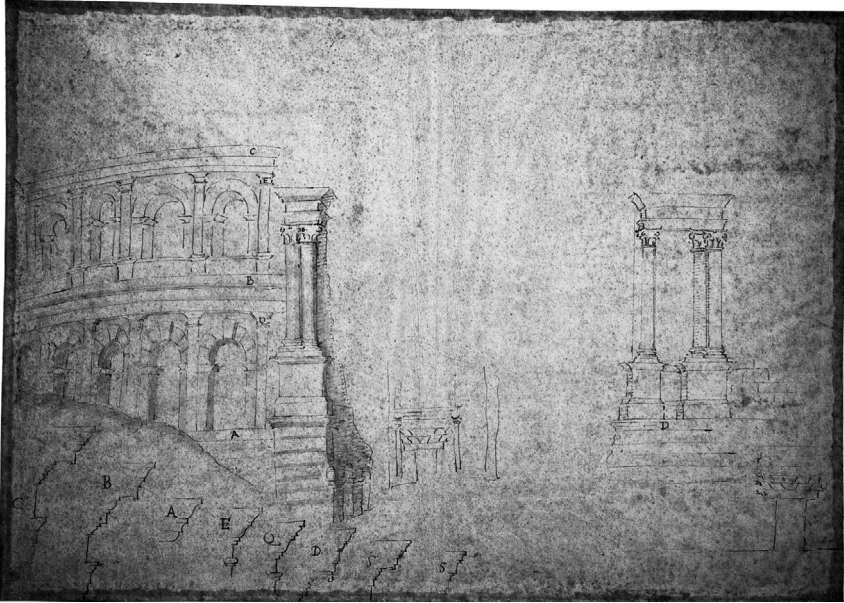
⁴⁹ Palladijev crtež nije bio poznat Cassasu, a ni Gnirsu i ostalim kasnijim proučavateljima pulskog teatra.

⁵⁰ G. G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1959., str. 93; H. Spielmann, *Andrea Palladio und die Antike: Untersuchung und Katalog der Zeichnungen aus seinem Nachlaß*, München und Berlin 1966., str 156; G. G. Zorzi, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Venezia 1969., p. 238-239; D. Fairbairn, scheda 71, in AA.VV, *Andrea Palladio 1508-1580. The portico and the farmyard*, katalog izložbe, ur. H. Burns, London 1975., str. 45; D. Lewis Drawings of Andrea Palladio, katalog izložbe, Washington 1981., str. 38.



A. Palladio, RIBA X/3

novno slično Gnrsovim rezultatima, crta andite bočno od orkestre, ispod rubova kavee i vratima povezane s bazilikama. Na ovaj se način pojašnjava uloga *versurae* koje podrazumijevaju da se iza njih nalazi prostorija, koja je pak zauzimala jedan dio Serlijeve pozornice, čineći je nelogično kratkom. Ova prostorija omogućuje komunikaciju prema bazilikama, pozornici i stubištu unutar zgrade scene. Palladio prikazuje kaveu slično Serliu, s *porticus in summa cavea* i *preaectintio*, no bez dalje podjele stubištima i redovima sjedala. Ophod, *preaectintio*, nastavlja se nad anditima, te vodi na stubišta iza *versurae*, dok ga je Serlio zamislio tako da doseže do scenske zgrade. Palladio mijenja ritam stupovlja sa Serlieva tlocrta *frons scenae*, no cijeli potez ostaje ravan, bez niša. Trijem iza scene broji 33 interkolumnija, pet na bočnim stranama i 21 u sredini, koje dijele udvojeni stupovi na zajedničkim pijedestalima (vidljivi i na elevaciji), za razliku od Serlia koji je prikazao 34 interkolumnija. Treći interkolumniji s oba kraja na Palladijevu su crtežu širi - to bi bili oni koji odgovaraju osi bazilike, a većih su dimenzija i ona tri



A. Palladio, RIBA X/5

koja bi odgovarala scenskim prolazima, odnosno *valva regia i hospitalia*. Palladijev tlocrt pulskog teatra razlikuje se od rekonstrukcije latinskog teatra kojom je ilustrirao izdanje Vitruvijeva traktata Danielela Barbara, koja kao polazište ima vanjski promjer kavee.⁵¹

Donji crtež na istome listu jest, kao što to kaže Giovanna Tosi, “esej o metodi crtanja kojom se istovremeno prikazuje presjek i nacrt” i “tipološka rekonstrukcija bez odnosa prema stanju spomenika”.⁵² Elevacija *porticus post scaenam* ima već spomenutu kolonadu u prizemlju, drugu zatvorenu etažu s malim pravokutnim prozorima i treću koja je razrađena s obzirom na prostor iza nje: niske kolonade nad kojima je zid odgovaraju bazilikama, zona s pravokutnim prozorom pred prostorijom sa stubištem, dok je središnji dio otvoren arkadama uz koje su stupovi. Kavea se oslanja na padinu, osim *porticus summa cavea*, koji se nalazi nad dvije etaže svođenih nosivih struktura. Oblik trijema nad gledalištem, s monumentalnom kolonadom sa skulpturama, bit će rješenje koje će Palladio primijeniti na Teatro olimpico.⁵³

Crtež na listu RIBA X/5 skica je perspektive elevacije kavee teatra u Puli s nizom detalja profilacija i još nekim neidentificiranim fragmentima.⁵⁴ Ovaj je crtež s Pulom prvi povezoao Zorzi na osnovi poklapanja nekih detalja profilacija koje opisuje Serlio i donosi na stranicama LII i LIII Treće knjige, i osam presjeka profilacija koje je Palladio prikazao na donjem lijevom rubu lista, označenih

⁵¹ P. Gros, *Palladio e l'antico*, Venezia 2006., str. 88.

⁵² G. Tosi (1999.), str. 49.

⁵³ L. Magagnato (1993.), str. 40.

⁵⁴ D. Lewis (1981.), str. 38.

slovima C, B, A, E, Q, D, S.⁵⁵ Potpuno su istovjetni, kao što je to primijetila Giovanna Tosi, samo presjeci najjednostavnijega vijenca, onog na rustičnoj zoni prizemlja, koji Serlio označuje slovom E, a Palladio sa A.⁵⁶ Druge su profilacije slične, ali ne i identične, kao one dvaju redova (prvi kat, Serlio slovo C, Palladio B; drugi kat, Serlio A, Palladio C) gdje je najneočekivanija razlika toskanski kapitel prvog kata, koji Palladio označuje slovom Q. Naime, Serlio citira pulski teatar kao korintski i tako ga i crta, dok ga vicentinski arhitekt ubraja među spomenike toskanskog reda u prvoj od *Quattro libri*, zajedno s amfiteatrima u Puli i Veroni.⁵⁷ No list RIBA X/5 prikazuje i fragmente korintске kolonade, zanimljive zbog prikaza udvojenih stupova na zajedničkom pijedestalu, kako se pojavljuju na slavlolu Sergijevaca, ali i prikazane na *scenae frons* na prethodnom crtežu. Fragment elevacije u blizini kavee prikazuje donju rustičnu zonu i udvojene stupove na visokom pijedestalu, dok se na donjem dijelu ruševnog zida u pozadini vide otvori; moglo bi se raditi o fragmentu ugla bazilike s vratima prema anditu. Ukoliko je tomu tako, onda je Palladijeva sugestija produžene scenske građevine u odnosu na promjer kavee, vidljiva na tlocrtu na RIBA X 3, bila mnogo bliža rezultatima Gnirsovih arheoloških iskapanja od Serlijeva prijedloga.⁵⁸ Druge detalje crteža, poput fragmenta kolonade na desnoj strani lista, vrata s nadvratnikom flankiranih stupovima u sredini te još jednih u donjem desnom kutu, teško je nedvojbeno povezati s kazalištem u Puli. Problem Palladijeve identifikacije reda, koji su iskapanja iz 1875. godine potvrdila kao korintski, ostaje neriješen.⁵⁹

Osim pulskog teatra, sačuvani su Palladijevi prikazi vicentinskog teatra Berga i teatra u Veroni, oba prilično slobodne rekonstrukcije s obzirom na to da je pristup antičkim strukturama zbog kasnije izgradnje bio ograničen. Monumentalni veronski teatar, sa svojim sjajnim smještajem na padini uz rijeku, potakao je vicentinskog arhitekta na cijeli niz crteža i rekonstrukcija, djelomično na tragu Carotovih.⁶⁰ Na tlocrtu ovog kazališta Palladio uočava da samo bočni dijelovi kavee leže na supstrukcijama, dok je središnji dio položen na padinu, tj. ostavljen je prazan. Jednak je crtački postupak primijenio i u Puli, gdje je, prema njegovu mišljenju, cijela kavea imala prirodni oslonac. Berga pak u potpunosti leži na supstrukcijama, čime je osim nesumnjivog Palladijeva zanimanja za “regionalne” i time dostupne starine, ispunjeno i razmatranje tipologije strukture antičkoga gledališta. Različite su i *scenae frons*, kod Berge konveksno konkavna, u Veroni s velikom polukružnom nišom pred *valve regie*, dok je Pula, kako je već rečeno, pravocrtna i nadopunjena stupovima. Trijem iza scene na vicentinskom primjeru nije ucrtan, dok se kod Verone radi o monumentalnoj četveroetažnoj konstrukciji s trijemovima.⁶¹ Trijem nad gledalištem na rekonstrukciji je pulskog teatra kolonada s ravnim gređem, dok je u Veroni tu arkatura.

⁵⁵ G. Zorzi (1959.), str. 93.

⁵⁶ G. Tosi (1999.), str. 49.

⁵⁷ A. Palladio, *Quattro libri d'architettura*, Lib. I, XIII »Dell'ordine toscano«.

⁵⁸ A. Gnirs (1908.), str. 64.

⁵⁹ Vidi popis arhitektonskih elemenata koje kao dijelove teatra donosi Gnirs (1908.), str. 59.

⁶⁰ London, RIBA, IX/10, IX/11, X/13r, XII/22v.

⁶¹ V. rekonstrukciju na RIBA XII/22v.

Usporede li se ovi osnovni elementi s Teatrom Olimpicom, prvim modernim stalnim kazalištem, jasno je da su primijenjena, iako ne doslovno, upravo pulska rješenja: anditi, trijem nad kaveom s kolonadom i gređem i pravokutna scena odgovarajućih dimenzija i s tri otvora flankirana stupovima.⁶² Iako Palladijevo kazalište nije rekonstrukcija pulske starine, ostaje vrlo izvjesno da je njegova elaboracija tlocrta, presjeka i elevacije ovog antičkog spomenika bila od velike važnosti za realizaciju arheološki klasične kazališne građevine.

Palladio je, kao i većina renesansnih teoretičara, osim antičkih ostataka proučavao i Vitruvijevo tumačenje latinskoga i grčkog teatra. U prvom izdanju Barbarova izdanja antičkog traktata, koje je Palladio ilustrirao, humanist je čak posvjedočio o zajedničkom posjetu ostacima Berge, koji su potom jasno poslužili kao model za vitruvijanski teatar.⁶³ Valja nadodati da je pritom rekonstrukciji teatra dodan *porticus post scenae*, upravo onakav kakav je prikazan i na Serlijevu i na Palladijevu crtežu Zara. Pritom je zanimljivo da je, iako su njegovi vlastiti crteži antičkih teataru govorili suprotno, Palladio u transformaciji Berge u vitruvijanski teatar primijenio renesansno tumačenje antičke upute o osnovnoj mjeri teatra kakvu su prije njega primijenili fra Giocondo i Cesare Cesariano, tj. uzeo je vanjski promjer kavee a ne dijametar orkestre kao mjeru kruga koji je osnova geometrijskoga komponiranja latinskog teatra s upisivanjem istokračnih trokuta.

Vitruvije iz Ferrare

Jedina zasad poznata vizualna interpretacija Vitruvijeva latinskog teatra koja se koristi dijametrom orkestre kao osnovom kompozicije, kako je to uočio Pierre Gros, nalazi se u rukopisu u Biblioteca Ariostea u Ferrari, klasa II, broj 176.⁶⁴ Ova ilustracija, što dosad nije bilo uočeno, neobično je slična Serlijevoj i Palladijevoj rekonstrukciji velikoga pulskog teatra. Ferrarski je rukopis najvjerojatnije nastao u prvom desetljeću XVI. stoljeća, a u svom je tekstualnom dijelu rukopisna kopija venecijanskoga latinskog izdanja *Deset knjiga o arhitekturi*, tiskanog 3. kolovoza 1497.⁶⁵ Ako je ova datacija točna, ilustracija teatra prethodila bi rekonstrukcijama koje predlažu fra Giocondo u prvom ilustriranom izdanju Vitruvijeva traktata iz 1511. godine te ilustriranim prijevodima Cesarea Cesariana iz 1521. godine i Danielea Barbara (s Palladijevim crtežima) iz 1556. godine, koje sve uzimaju vanjski promjer kavee kao polazišnu točku.⁶⁶ S druge strane arhitektonski crteži postojećih spomenika, kao što je to posebno vidljivo iz rekonstrukcije teatra u Ferentu Antonia da Sangalla ml. ali i crteža drugih teataru različitih arhitekata, pa i samog Palladija, redovito su bazirani na promjeru orkestre. Obrazlažući inzistira-

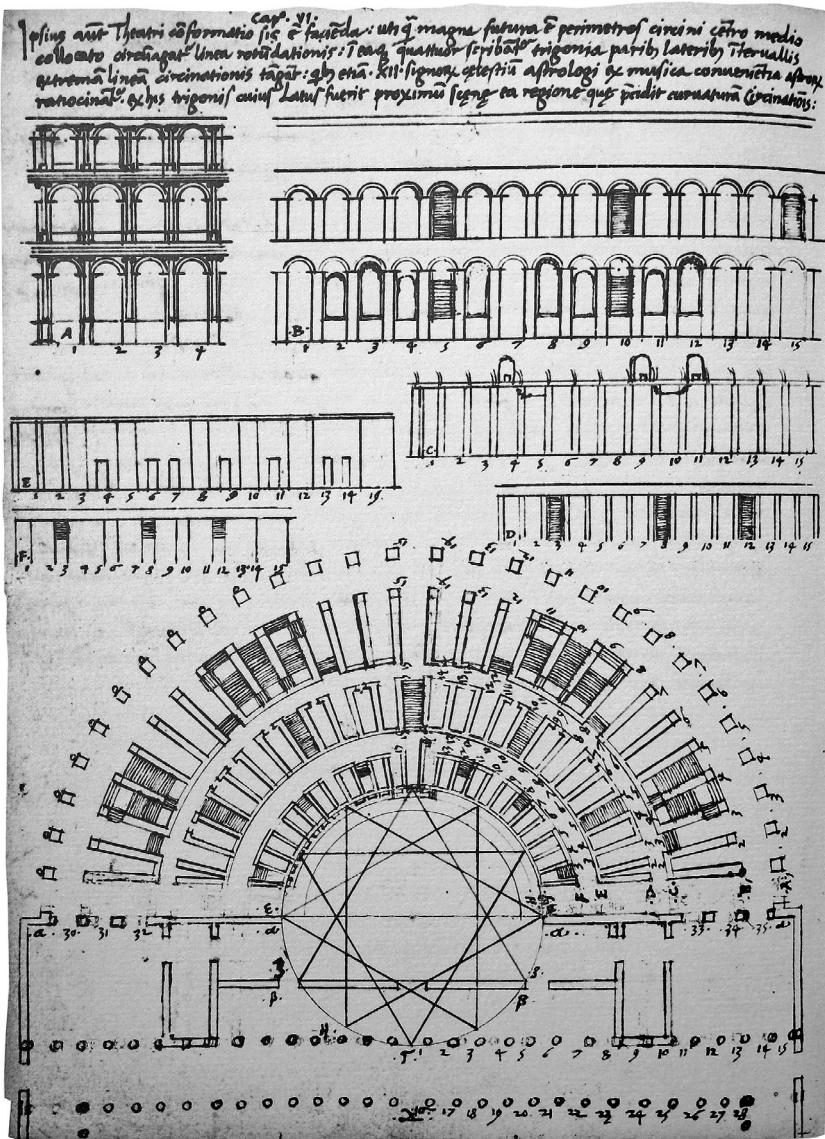
⁶² L. Magagnato (1993.), str. 38, 41; J. Thomas Oosting, »The Teatro Olimpico Design Sources: A Rationale for the Elliptical Auditorium«, *Educational Theatre Journal*, 22, 3 (Oct., 1970.), str. 256-267.

⁶³ P. Gros (2006.).

⁶⁴ P. Gros (2006.).

⁶⁵ *Vetruvio Ferrarese De Architectura. La prima versione illustrata*, ur. C. Sgarbi, Modena 2004.; V. Pizzigoni (2006.-2007.).

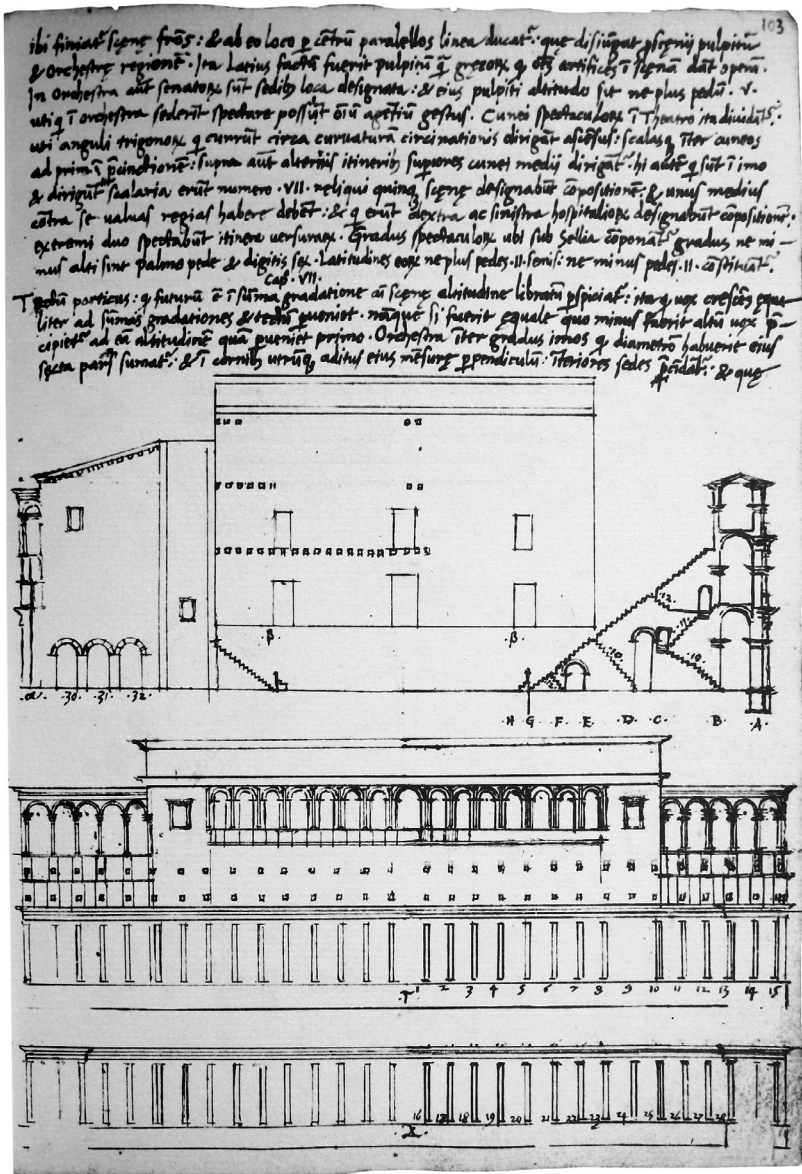
⁶⁶ Fra Giocondo, teatar na fol. 50v; Cesariano, fol. LXXXIV.



Vetruvio Ferrarese De Architectura. La prima versione illustrata, str. 80

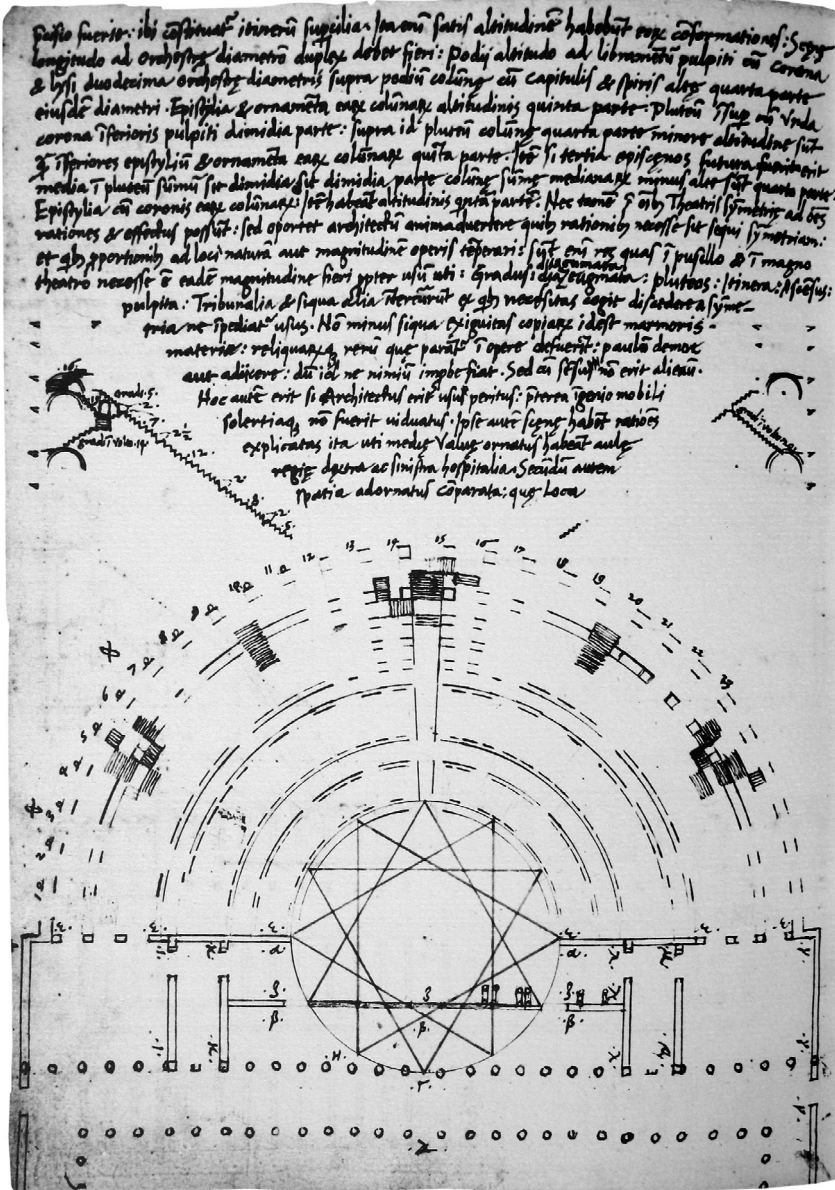
nje na interpretaciji s vanjskim dijametrom kavee, Pierre Gros uočava da, između ostalog, takav postupak omogućuje upisivanje građevine u kružnicu ili čak kuglu, što je u skladu s neoplatonističkim idealima tog doba.⁶⁷

⁶⁷ O problemima odnosa arhitektonskih crteža antičkih teatarâ i Palladijeva čitanja Vitruvija vidi poglavlje »Il teatro vitruviano secondo Palladio: rilievo, interpretazione, restituzione teorica e realizzazione« in P. Gros (2006.), str. 83-95.



Vetruvio Ferrarese De Architectura. La prima versione illustrata, str. 81

Sličnost sa drugim renesansnim prikazima pulskog teatra je neosporna: ja-
 sno se uočava *porticus post scenam* duž cijele građevine, zatim kolonada koja ga
 odvaja od scene, ravan *scenae frons* s tri otvora, no bez stupova, poprečne prostori-
 rije u širini proscenija i postscenija, s ucrtanim versurama i otvorima prema bazi-
 likama, ali bez stubišta, te bazilike stupovima odvojene od stražnjeg trijema i s tri
 prolaza prema anditima. Kao i na Palladijevju crtežu, scenska građevina je šira od



Vetruvio Ferrarese De Architectura. La prima versione illustrata, str. 82

promjera kavee od koje je odvojena anditima, a odgovara i oblik *porticus summa cavea*. Najveći raskorak uočava se pak kod oblikovanja potporna gledališta, koji su na oba prethodno analizirana crteža izostavljeni. Pulsko je gledalište oslonjeno na padinu brijega, pa je prikazani razrađeni sustav supstrukcija i stubišta koja su vodila do vomitorija, kao i tri niza radijalnih prostorija razdvojena ophodima najvjerojatnije preuzet s Marcelovog kazališta, iako su recentnije arheološke rekon-

strukcije predlagale postojanje radijalnih zidova pod dijelom kavee.⁶⁸ Prikazane se pak elevacije odnose na vanjski obod gledališta i ophode, kako je to označeno slovima na tlocrtu.

Serlijev opis i brojnost arhitektonskih detalja koje donosi potvrđuju da je oblik scenske građevine upravo pulskog teatra iskorišten od strane autora ilustracije iz ferrarskog rukopisa. Njegov postupak stapanja iskustava postojećih antičkih građevina s vitruvijanskim načelima jedan je od čestih načina renesansnih čitanja, kako to pokazuje i Palladijeva ilustracija Barbarova prijevoda. Ipak, iako slične u ideji, dvije su ilustracije oprečne u postupku: autor ferarskog traktata čita rečeni pasus tako da on odgovara obliku antičkih spomenika, kojima pristupa poput slikara Zeuxisa, stapajući idealne dijelove. Palladio pak polazi od teatra Berga, no prilagođuje mu proporcije općeprihvaćenom čitanju svog vremena, no također mu dodaje element koji se u tekstu spominje, a zabilježen je u Puli – *porticus post scenam*.

Nedavno je Vittorio Pizzigoni ovaj rukopis s oprezom pripisao Donatu Bramanteu ili nekom od umjetnika iz njegova kruga,⁶⁹ što bi u pulskome slučaju moglo bit potkrijepljeno i Bramanteovim poznavanjem detalja pulskog amfiteatra koji se pojavljuje na grafici Prevedari iz 1481. godine.⁷⁰ Valja naglasiti da je Bramante, prema Vasariju, bio uključen i u izgradnju palače Cancelleria Rafaela Riarija, što ponovno vraća na mogućnost posredovanja Altobella Averoldia, pulskog biskupa od 1497. godine.

U kontekstu povijesti proučavanja pulskog teatra, Bramanteovo autorstvo i datacija rukopisa u prvo desetljeće Cinquecenta značila bi da je veliki renesansni arhitekt već tada imao uvid u neki danas izgubljeni crtež pulskog teatra koji je kroz kopije potom poslužio kao predložak i Serliju i Palladiju. Serlio naime u opisu pulskog teatra izravno kaže da je crteže kojima se poslužio načinio bolji crtač no mjernik i matematičar, te stoga nije čudo da se u pripremi ksilografije za knjigu odlučio za određenu redukciju, skraćujući građevinu scene i ukidajući andite, u skladu s vlastitom interpretacijom kompaktnosti građevine koju iznosi u opisu. Palladijev je pak tlocrt teatra izrazito sličan crtežu autora ferarskog rukopisa, što implicira postojanje nekoga zajedničkog predloška, s obzirom na geografsku i vremensku udaljenost pojave dvaju srodnih crteža.

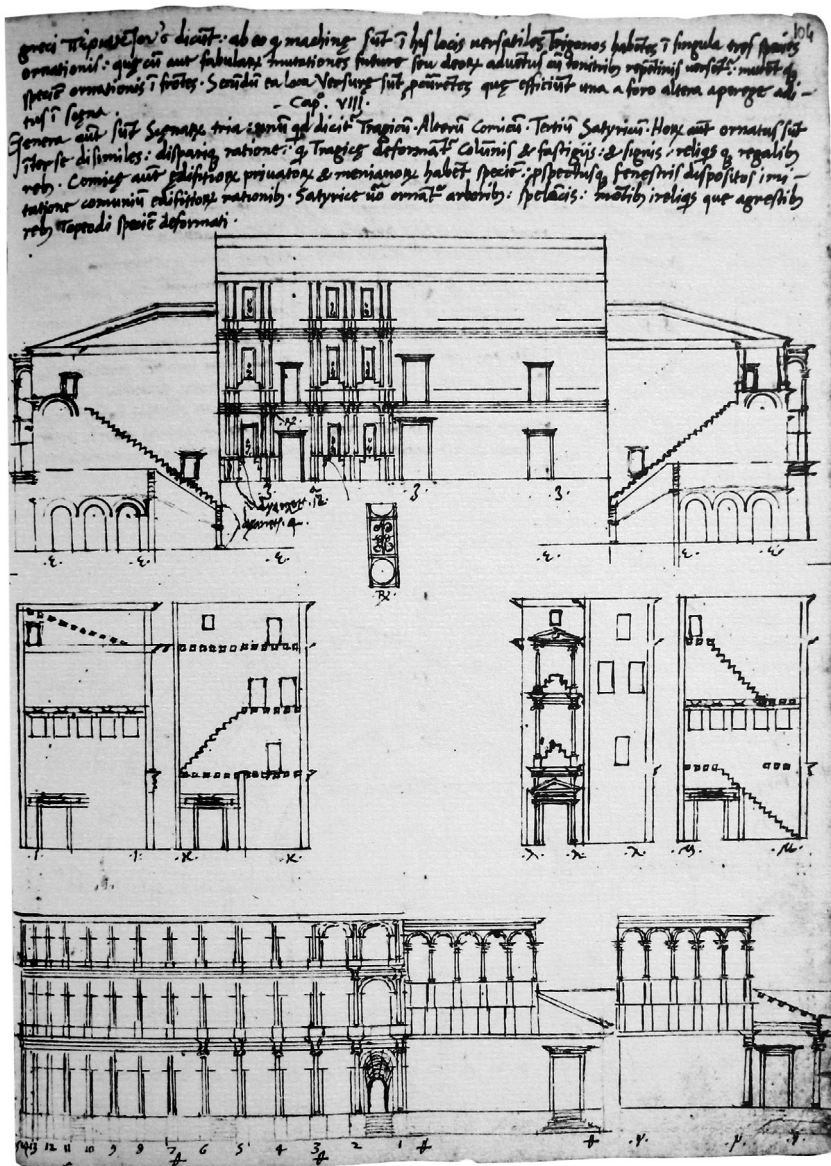
Postojanje nekoga ranog crteža pulskog teatra koji je cirkulirao rimskim arhitektonskim krugovima prvog desetljeća XVI. stoljeća povezan je i s dosadašnjim vjerovanjima o mogućem autoru izvornika kojim su se koristili Serlio i Palladio.⁷¹ Naime, pulske su starine tijekom XV. stoljeća posjetili brojni antikvari

⁶⁸ Takvo gledalište Marcelova teatra donose Giovanbattista da Sangallo i Sebastiano Serlio, v. H. Gunther (1988.), str. 260.

⁶⁹ V. Pizzigoni (2006.-2007.).

⁷⁰ U gornjem desnom uglu nalazi se arhivolt koji ulazi u zonu gređa, kakav je na glavnim osima prve zone pulske arene. R. Schofield, »Bramante e un rinascimento locale all'antica«, u: *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, ur. F. P. di Teodoro, Urbino 2001., str. 54.

⁷¹ Teze o Palladijevu autorstvu izvornika (Gnirs, 1905.) neodržive su iz kronoloških razloga, kao i pretpostavka o nekom zajedničkom putovanju u Pulu bolonjskoga i vicentinskog arhitekta koju iznosi Douglas Lewis, v. D. Lewis (1981.), str. 38.



Vetruvio Ferrarese De Architectura. La prima versione illustrata, str. 83

i arhitekti, ovi posljednji privučeni i kvalitetnim kamenom iz istarskih kamenoloma. Iako je Slavoluk Sergijevaca postao modelom za renesansna ostvarenja već polovicom XV. stoljeća, Giorgio Vasari piše da je veronski slikar i arhitekt Giovanni Maria Falconetto prvi otišao u Pulu “kako bi crtao i vidio teatar, amfiteatar i luk koji postoje u tom prastarom gradu”, no napominje i da su Falconettove crteže objavili drugi umjetnici, što je potaklo Howarda Burnsa da postavi hipotezu

o veronskom slikaru i arhitektu kao autoru izvornika kojima su se služili kasniji umjetnici.⁷² Postojanje danas izgubljenih Falconettovih dobara sastavljen nakon njegove smrti, koji spominje "pezzi quattro di Pola".⁷³ Inspiracija pulskim slavlom Sergijevaca prisutna je i na udvojenim stupovima koji flankiraju Falconetov klasicirajući glavni ulaz u padovanski Palazzo del Capitano (1530.-31.), iako je ovdje upotrijebljen toskanski red, priličniji vojnom karakteru građevine. Tomaso Temanza, pišući u XVIII. stoljeću, također govori o entuzijazmu što ga je Falconetto pokazao za pulske starine, o kojima je štoviše informirao i svog mecenu, humanista Alvisea Cornara: "Falconetto se ondje (u Puli, op. a.) zadržao s posebnim zadovoljstvom. Crtao je tamošnje građevine pažljivo i vješto kao i uvijek, te je potom crteže odnio u Padovu svom meceni."⁷⁵ Falconettova padovanska ostvarenja za Cornara iz dvadesetih godina XVI. stoljeća neposredno su vezana za obnovu kazališne umjetnosti u sjevernoj Italiji, budući su Odeon i loža Cornaro postali mjestom održavanja predstava. Pritom je pročelje lože služilo kao *scenae frons*, dok je privremeno gledalište bilo postavljeno u dvorištu.⁷⁶

Falconetto je dakle sigurno boravio u Istri i crtao antičke spomenike, a njegovo bi veronsko podrijetlo objašnjavalo i uporabu veronske stope kod mjerenja pulskih starina koje objavljuje Serlio. U prilog tezi da je Falconetto autor predloška kojim se koristi autor ferarskog rukopisa, valja u razmatranje uključiti i Vasarijevu bilješku da je Veronežanin u mladosti 12 godina proveo u Rimu. Ako izvorni crtež zaista potječe sa samog početka XVI. stoljeća, pulski se teatar može ubrojiti među najranije proučavana antička kazališta, što potvrđuje i bilješka Pietra Martira iz 1502. godine.

Pulski teatar na Zaru pripada dakle onim rimskim spomenicima koji su bili od presudne važnosti za stvaranje renesansne slike o antici. Onodobne interpretacije iskoristile su dostupnost njegovih ostataka, a ovako nadopunjeni niz crteža, čiji su autori najutjecajni arhitekti XVI. stoljeća, omogućuje i određen stupanj revizije arheoloških spoznaja o danas nestaloj građevini.

⁷² G. Vasari, *Vite*, Firenca 1568. (ed. Newton, 1993.), p. 815, H. Burns u *Palladio e Verona* (1980.), str. 84.

⁷³ E. Lovarini, *Inventario della eredità di Gio. Maria Falconetto*, Verona 1918. Gunter Schweikhart. "Falconetto, Giovanni Maria." *Grove Art Online. Oxford Art Online*. 16 Apr. 2009, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T027417>.

⁷⁴ T. Temanza, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto, 1778/1966*, Milano, 1966., str.142.

⁷⁶ *Verona e Palladio* (1980.), 95.

SERLIO, PALLADIO, VITRUVIO FERRARESE: LE RAPPRESENTAZIONI, RINASCIMENTALI DEL GRANDE TEATRO ROMANO A POLA

Jasenka Gudelj

Il grande teatro antico situato sul pendio del monte Zaro a Pola oggi è completamente sparito, mentre nel Cinquecento fu uno dei pochi esempi romani accessibili agli architetti, per essere coperto dalle costruzioni solo nel Ottocento. Le attuali ricostruzioni archeologiche si basano soprattutto su quelle rinascimentali, specialmente quella di Sebastiano Serlio nel Terzo libro di architettura, pubblicato a Venezia nel 1540. L'analisi della rappresentazione di Serlio, dei disegni di Andrea Palladio e l'introduzione in questa serie dell'illustrazione del teatro latino nel manoscritto noto come Vitruvio Ferrarese nella Biblioteca Ariostea a Ferrara, permette di chiarire l'approccio rinascimentale alla rovina polese, che si rivela uno degli edifici chiave del tipo.