

OSSERVAZIONI SUI RILIEVI DI S. GIROLAMO NEL DESERTO
DALLA CERCHIA DI NICCOLÒ DI GIOVANNI FIORENTINO
E ANDREA ALESSI

Samo Štefanac

UDK 73.034 »14«
Izvorni znanstveni rad
Samo Štefanac
Filozofska fakulteta u Ljubljani

Autor razmatra seriju reljefa sv. Jeronima u pustinji iz 15. stoljeća čiji se ikonografski predložak formira u venetsko-padovanskom krugu, a u dalmatinsku umjetnost dolazi s Nikolom Firentincem i Andrijom Alešijem. Ujedno iznosi pretpostavku da se liverpulski reljef s grbom kneza Alvisa Landa izvorno nalazio na oltaru sv. Jeronima u šesterolisnoj crkvi sv. Marije na trgu u Trogiru.

I. Il contributo di Niccolò di Giovanni Fiorentino

Da anni è nota una serie di rilievi quattrocenteschi in marmo, raffiguranti il *San Girolamo nel deserto* e provenienti dalla Dalmazia. Il santo vi è rappresentato seduto nella grotta in atto di leggere ed è accompagnato dal suo leone, dai draghi, serpenti e altre creature. Il primo a segnalare queste opere è stato Leo Planiscig, assegnando i due rilievi allora conosciuti (quello di S. Maria del Giglio a Venezia e quello già nella collezione Lodovico Pollak a Roma, ora in collezione privata a Torino) a Pietro Lombardo.¹ Solo la scoperta di numerosi pezzi simili in Dalmazia e altrove e la loro pubblicazione, dopo la seconda guerra mondiale, da parte di Cvito Fisković e Kruno Prijatelj, ha però condotto all'attribuzione dell'intera serie alla bottega di Andrea Alessi e Niccolò di Giovanni Fiorentino.² Poiché due di questi rilievi sono firmati da Andrea Alessi

¹ L. Planiscig, *Deux bas-reliefs en marbre de Pietro Lombardi*, in: "Gazette des Beaux-Arts" LXXII, 1930, p. 1ss; id. *Pietro, Tullio und Antonio Lombardo: Neue Beiträge zu ihrem Werk*, in: "Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien" n.F. XI, 1937, pp. 87-115.

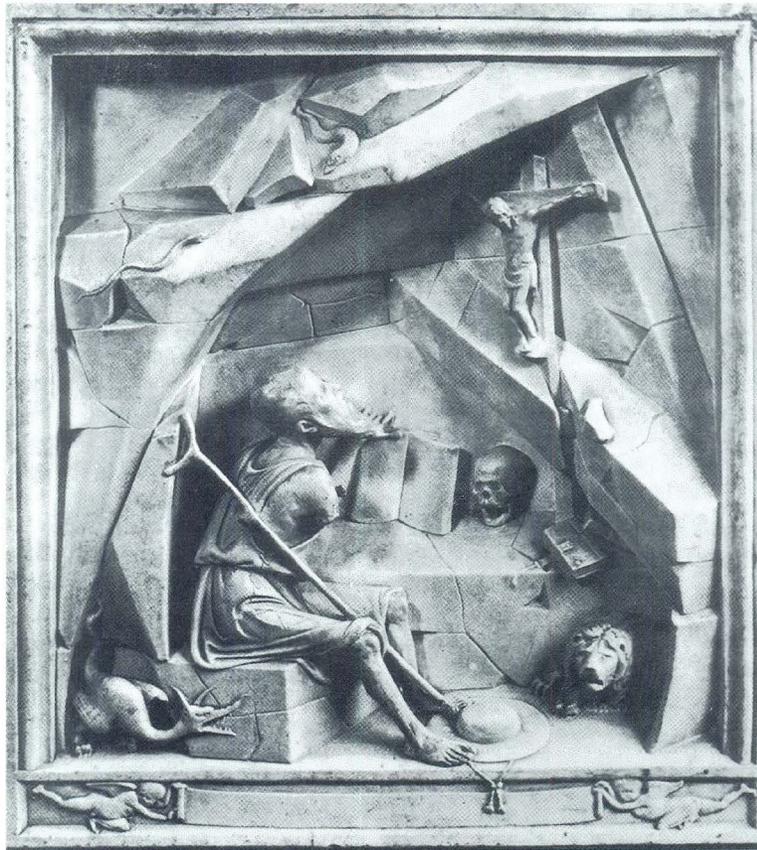
² C. Fisković - K. Prijatelj, *Albanski umjetnik Andrija Aleši u Splitu i Rabu*, Split 1948; K. Prijatelj, *Novi prilog o Andriji Alešiju*, in: "Prilozi povijesti umjetnosti u Dubrovniku", Split 1950, p. 23ss.



Andrea Alessi, *S. Girolamo nel deserto*, 1480, Marjan, chiesa di S. Girolamo

(quello del 1467, scolpito nella parete sopra l'altare nel battistero di Traù e quello del 1480 nella chiesetta di S. Girolamo a Marjan presso Spalato) non vi è dubbio che essi appartengono alla stretta cerchia di questo scultore, l'analisi finora più accurata della serie rimane comunque quella compiuta da Ivo Petricioli.³ Particolarmente importante è la classificazione da lui proposta delle opere in tre gruppi nonché i suoi suggerimenti circa gli autori dei singoli pezzi. Al primo gruppo appartengono oltre ai due rilievi, già menzionati, con la firma

³ I. Petricioli, *Alešijev reljef Sv. Jeronima u Zadru*, in: "Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku" LVI-LIX/1, 1957, pp. 270-273; id. *Prilog Alešijevoj i Firentinčevoj radionici*, in: "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji" 15, 1963, pp. 67-74; id. *Alešijev reljef Sv. Jeronima u Zadru*, in: "Tragom srednjovjekovnih umjetnika", Zagreb 1983, pp. 139-151.



Bottega di Niccolò di Giovanni Fiorentino, *S. Girolamo nel deserto*, Torino, collezione privata

dell'Alessi,⁴ quelli della Galleria d'Arte di Spalato e della chiesa di S. Giovanni a Zara, quello incompiuto a Kraj nell'isola di Pašman, il rilievo delle Fondamenta S. Giuseppe a Venezia e, infine, quello della Fondazione Roberto Longhi a Firenze.⁵ La composizione di questi rilievi sembra derivare dalla monumentale raffigurazione di S. Girolamo del battistero di Traù (1467) e tutti

⁴ Quello del battistero di Traù (1467) è infatti firmato "indirettamente": la firma dell'Alessi si trova sopra l'ingresso nel battistero; quello di Marjan, invece, reca l'iscrizione con la firma del maestro e la data 1480 nella predella. (cfr. C. Fisković - K. Prijatelj, op. cit. 1948).

⁵ Quest'ultimo non era noto al Petricioli. Cfr. S. Štefanac, *Doslej malo znani relief sv. Hieronima v Firencah*, in: "Zbornik za umetnostno zgodovino" n.v. XX, 1984, pp. 31-39 (con la bibliografia relativa).

recano l'indubbia impronta dello stile dell'Alessi. Queste opere mostrano lievi varianti tra di loro sia nella figura del santo che nello schema dell'insieme e nella qualità dell'esecuzione.⁶

Due rilievi quasi identici, uno nella chiesa veneziana di S. Maria del Giglio e l'altro presso la Soprintendenza ai beni culturali a Dubrovnik, formano il secondo gruppo. La loro qualità è superiore rispetto ai pezzi del primo gruppo nonché alle opere scultoree di Andrea Alessi in genere. Si può quindi accettare l'ipotesi di Anne Markham Schulz che ha assegnato questi due rilievi a Niccolò di Giovanni Fiorentino;⁷ tuttavia, almeno l'esecuzione di quello di Dubrovnik si deve piuttosto alla bottega del maestro che a Niccolò stesso, come ha notato anche il Petricioli, osservando il rozzo modellato dei putti sulla base.⁸

Contrariamente alle opere del primo gruppo caratterizzate dallo stesso schema e alle due praticamente identiche, del secondo, le quattro composizioni dell'ultimo gruppo presentano alcune diversità anche tra di loro. Si tratta dei rilievi della *Walker Art Gallery* di Liverpool, della Galleria d'Arte di Dubrovnik, di una collezione privata a Torino e del *Musée Jacquemart-André* a Parigi. Se la loro caratteristica comune principale appare la forma della grotta, costruita artificialmente con grandi blocchi di pietra, i rilievi di quest'ultimo gruppo mostrano alcune variazioni anche nell'iconografia rispetto alle opere dei primi due gruppi: mentre le composizioni di Parigi e della Galleria d'Arte di Dubrovnik paiono arricchite dalla raffigurazione della croce accanto al santo, quella di Torino dalla presenza del crocefisso ed il cranio, la rappresentazione del santo nel rilievo di Liverpool è invece accompagnata dal motivo dell'aquila che combatte il drago.⁹ Stilisticamente, solo quest'ultima opera è collegabile con Andrea Alessi, poiché la posizione frontale della figura del santo si ispira dal modello proposto dalle opere del primo gruppo: tuttavia, la qualità dell'esecuzione è migliore rispetto alle realizzazioni sicure dell'Alessi, soprattutto nella cura dei particolari.¹⁰ Ciò non esclude la possibilità che il rilievo di Liverpool sia opera dell'Alessi; accettando tale attribuzione, questa sarebbe senz'altro una delle sue migliori opere.

⁶ L'unico della qualità nettamente inferiore rispetto agli altri è quello della Fondamenta S. Giuseppe a Venezia. Secondo Anne Markham Schulz (*Nepoznati reljef Sv. Jerolima iz kruga Andrije Alešija*, in: "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji" 20, 1975, pp. 113-118), questo rilievo sarebbe eseguito addirittura fuori della bottega dell'Alessi.

⁷ A. Markham Schulz, *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*, New York 1978, passim.

⁸ I. Petricioli, op. cit. 1983, p. 149.

⁹ Questo particolare motivo iconografico è stato ampiamente discusso da R. Wittkower (*Eagle and Serpent*, in: "Journal of the Warburg Institute" II/4, 1938-1939, pp. 293-325).

¹⁰ Il rilievo è stato segnalato e attribuito all'Alessi da C. Fisković (*Alešijev reljef u Londonu*, in: "Peristil" 10-11, 1967-1968, pp. 47-50) e la sua attribuzione è stata accettata nel catalogo del museo (*Walker Art Gallery, Liverpool: Foreign Catalogue*, vol. I, Liverpool 1977, p. 285). Il livello qualitativo più alto del pezzo a Liverpool è evidente anzitutto nel confronto con quello firmato (e, dunque, presumibilmente autografo) di Marjan.



Niccolò di Giovanni Fiorentino, *S. Girolamo nel deserto*, Parigi,
Musée Jacquemart-André

I tre rilievi rimanenti sono invece più vicini alla bottega di Niccolò di Giovanni Fiorentino e si distinguono dagli altri anzitutto per la figura del santo, rappresentata di profilo.¹¹ Il rilievo della Galleria d'Arte di Dubrovnik e quello di Torino hanno parecchi punti in comune: la posizione della figura del S. Girolamo è praticamente identica, mentre il sistema del drappeggio è lievemente variato, ma in entrambi i casi in accordo con lo stile di Niccolò di Giovanni e la sua bottega. Invenzione tipica di Niccolò è la corda del capello che cade sopra il cartello, sorretto da due puttini, sulla base della composizione di Torino. Il livello qualitativo di questo pezzo è assai alto e raggiunge almeno quello delle opere

¹¹ Il Petricioli (op. cit. 1983, pp. 149-151) era infatti d'opinione che l'intero "terzo gruppo" sia da collegarsi con il nome di Niccolò.

del secondo gruppo. Considerando la posizione un po' rigida della testa del santo, si potrebbe assegnare il rilievo di Torino alla bottega di Niccolò, pur senza escludere la possibilità della partecipazione del maestro stesso; quello di Dubrovnik è invece troppo danneggiato per consentire un giudizio più preciso sulla sua qualità.¹²

L'ultimo pezzo della serie, quello di Parigi, merita per la sua elevata qualità, un'analisi più dettagliata:¹³ la forma della grotta non dà l'impressione di una cavità naturale, ma piuttosto di un interno architettonico, il collocamento della figura del santo nello "spazio pittorico" nonché il suo atteggiamento sono però più convincenti che negli altri rilievi. Vale la pena di osservare soprattutto il modellato della figura: il santo è magro, ma ciò è perfettamente in accordo con l'iconografia dell'eremita. La sua posizione - la figura è rappresentata di profilo, con le gambe incrociate, il braccio destro che sostiene la testa e la mano sinistra che regge il libro - è la più complessa di tutte quelle fin qui menzionate e non è affatto paragonabile alle simili figure ascetiche dell'Alessi. Non solo la costruzione della figura, ma anche l'accurata lavorazione dei particolari, rivelano la mano di uno scultore ben più capace dell'Alessi: soprattutto il modellato della testa, con un solo ciuffo di capelli sulla fronte, le rughe sopra gli occhi e la barba riccioluta. Come ha correttamente notato il Petricioli, questo rilievo è il migliore dell'intera serie, possiamo pertanto confermare la sua ipotesi, espressa con tutta cautela, secondo la quale bisognerebbe avvicinare questa opera a Niccolò di Giovanni.¹⁴ E infatti non c'è motivo per dubitare che il rilievo di Parigi sia opera autografa di Niccolò: anche se di piccole dimensioni, infatti la lavorazione del viso del santo si può paragonare ai volti delle sue monumentali figure di santi nella Cappella del beato Giovanni Orsini a Traù. Lo stesso si può dire della delicata lavorazione delle mani del San Girolamo, ma non è da trascurare nemmeno l'accurato modellato del leone, paragonabile ai due grandi leoni che sostengono il sarcofago della tomba di Giovanni e Simone Sobota nella chiesa domenicana a Traù. Non abbiamo purtroppo nessun punto di riferimento per la datazione del rilievo, ma per il suo carattere stilistico e la sua qualità si potrebbe collocare la sua esecuzione nel periodo della piena maturità di Niccolò, forse negli anni ottanta del Quattrocento.¹⁵

¹² Tuttavia, il drappeggio rivela il trattamento tipico di Niccolò. L'attribuzione a lui è stata a ragione proposta da Igor Fisković nel catalogo *Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće*, Zagabria 1987, p. 339 (cat. K/24). Più recentemente, lo studioso si è accontentato con un giudizio più generico. Cfr. *Tisuću godina hrvatske skulpture = Thousand Years of Croatian Sculpture*, Zagreb 1991, p. 73 (cat. 21 Re).

¹³ Questo rilievo stato per la prima volta pubblicato da L. Planiscig (op. cit. 1930). Nel catalogo attuale della collezione è stata accettata l'attribuzione ad Andrea Alessi, proposta dagli studiosi croati. Cfr. F. de la Moureyre-Gavoty, *Musée Jacquemart-André: Sculpture italienne*, Paris 1975, cat. 126.

¹⁴ I. Petricioli, op. cit. 1983, pp. 149-151.

¹⁵ Il rilievo potrebbe essere dunque circa coevo alla cosiddetta *Madonna Cernazzai* (ubicazione per il momento ignota), recentemente assegnata al nostro da Stanko Kokole (*Zu Madonnenreliefs des Niccolò di Giovanni Fiorentino*, in: "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" XXXVII, 2/3, 1993, pp. 211-234). L'ultima testimonianza su questa Madonna risale al 1941, quando il rilievo si trovava nella collezione di William Randolph Hearst con l'attribuzione ad Agostino di Duccio. Cfr. *Art Objects & Furnishings from the William Randolph Hearst Collection*, New York 1941, p. 57 (cat. 552-10).



Scultore anonimo del secolo XVI. *S. Girolamo nel deserto*, Pražnice,
chiesa parrocchiale

Le raffigurazioni di San Girolamo (il santo, presumibilmente di origine dalmata è considerato protettore della Dalmazia) sono diffusissime sulla sponda orientale dell'Adriatico. L'iconografia di questo santo in Dalmazia meriterebbe, senza dubbio, uno studio dettagliato; ma questo tipo di rappresentazione di S.

Girolamo nel deserto è inoltre particolarmente interessante, poiché si distingue

chiaramente dalle solite raffigurazioni del San Girolamo nel deserto come penitente che si batte il petto con il sasso, diffuse soprattutto in Toscana. Nel caso dei rilievi dalmati si potrebbe parlare di una fusione dei due motivi tipici dell'iconografia del santo: quello "toscano" di S. Girolamo penitente e quello "nordico" di S. Girolamo nello studio.¹⁶ Rimane aperto il problema dell'origine di questa composizione: nella stessa Dalmazia non abbiamo rappresentazioni più antiche di questo tipo, ma alcune opere pittoriche e scultoree fanno pensare che questa iconografia sia nata nell'ambito veneto - padovano. A questo proposito vale la pena di ricordare i disegni di Jacopo Bellini con gli studi di S. Girolamo nonché il dipinto di Verona, pure a lui attribuito.¹⁷ Praticamente tutti gli elementi tipici dei rilievi dalmati sono invece presenti nel dipinto di S. Girolamo nella grotta nel *Museu de Arte* a São Paulo, di attribuzione incerta che oscilla tra Andrea Mantegna, Marco Zoppo e qualche altro pittore squarcionesco.¹⁸ Altro esempio è anche il poco noto rilievo in terracotta, probabilmente di origine padovana, assegnato a Bartolomeo Bellano.¹⁹

Grazie all'ampia diffusione di queste composizioni, il modello di rappresentazione del S. Girolamo nel deserto, introdotto nell'arte dalmata dalla cerchia di Niccolò di Giovanni e Andrea Alessi, continua a vivere in Dalmazia anche nei primi decenni del Cinquecento: in particolare nelle opere dei successori o imitatori di Niccolò e dell'Alessi, spesso di modesta qualità e dal carattere più provinciale. Un maestro di minor levatura ha eseguito, per esempio, l'altare nella chiesa di S. Giorgio a Vela Bračuta nell'isola di Brazza, dove il S. Girolamo nel deserto è raffigurato sul pilastro sinistro dell'ancona: qui la composizione è limitata alla figura del santo (che segue lo schema del primo gruppo), alla grotta e al leone.²⁰ Un altro rilievo con il S. Girolamo nel deserto si trova nella parroc-

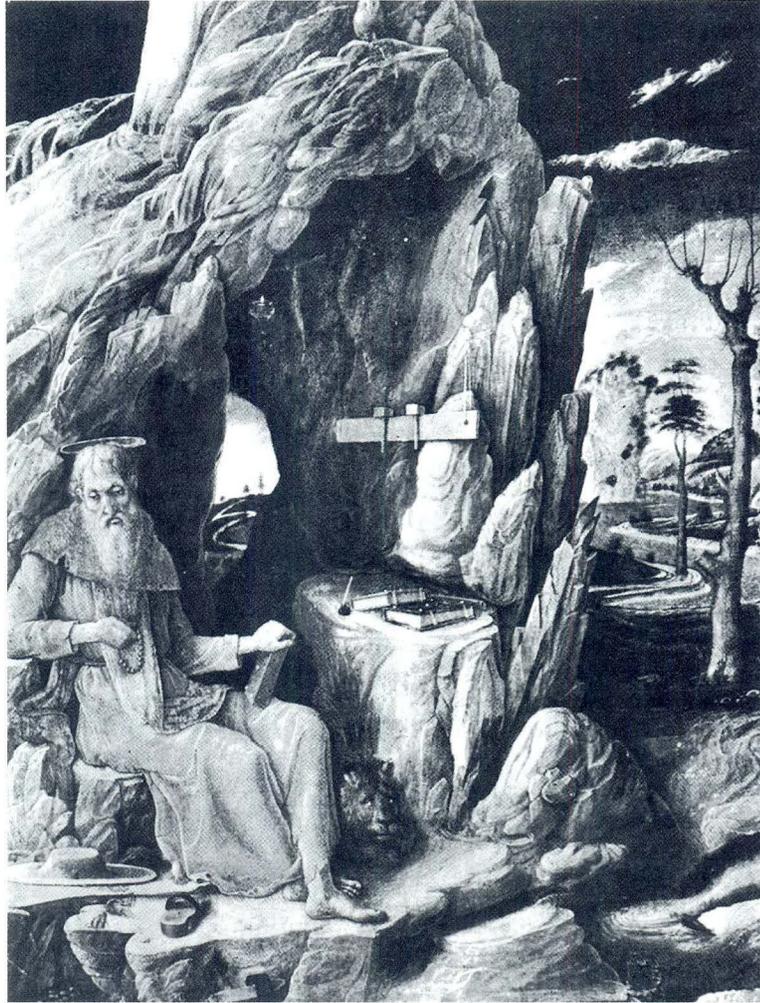
¹⁶ Questa particolare iconografia è stata spiegata dalla Schulz (A. M. Schulz, op. cit. 1975). I testi fondamentali per l'iconografia di S. Girolamo nell'arte italiana sono: M. Meiss, *Scholarship and Penitence in the Early Renaissance*, in: "Pantheon" XXXII, 1974, pp. 134-140; H. Friedmann, *A Bestiary for Saint Jerome: Animal Symbolism in European Religious Art*, Washington DC 1980; B. Ridderbos, *Saint and Symbol: Images of Saint Jerome in Early Italian Art*, Groningen 1984.

¹⁷ cfr. e.g. C. Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini*, New York 1989, passim.

¹⁸ L'attribuzione al Mantegna è stata rifiutata tra gli altri da E. Tietze Conrat (*Mantegna: Paintings, Drawings, Engravings*, Londra 1955, p. 195), da R. Lightbown (*Mantegna*, Oxford 1986, p. 475), nonché da L. Armstrong (*The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York - Londra 1976, passim) che propose l'attribuzione a Marco Zoppo. Recentemente, K. Christiansen ha restituito l'opera al Mantegna, datandolo negli anni 1448-1449 (in: *Andrea Mantegna*, a cura di J. Martineau, Milano 1992, pp. 114-116, cat. 3). L'opinione verbale di prof. Janez Höfler è che il dipinto potrebbe essere opera di Giorgio Schiavone (Juraj Čulinović) dal suo periodo padovano.

¹⁹ Quanto pare, la terracotta è pubblicata solo nel catalogo della Christie's di Londra del 29 aprile 1980, pp. 30-31.

²⁰ Il rilievo è stato discusso da K. Prijatelj (*Spomenici otoka Brača: Novi vijek*, in: "Brački zbornik" 4, 1960, p. 174s) e I. Matejčić (*Prilog stilskoj i ikonografskoj identifikaciji kamenog svetohraništa iz Dubrovnika*, in: "Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća", Zagreb 1991, p. 142). Si tratterà piuttosto di un discendente di Andrea Alessi, poiché il santo alla destra (S. Antonio Abate) ripete fedelmente la figura di S. Antonio Abate sull'altare di Marjan, opera firmata dell'Alessi del 1480.



Pittore squarcionesco (Giorgio Schiavone?), *S. Girolamo nel deserto*, São Paulo, Museu de Arte

chiale di Praznice: l'opera pare stilisticamente un po' meno legata alla maniera di Niccolò o dell'Alessi, il che suggerisce una datazione più avanzata,²¹ tuttavia, la composizione segue assai fedelmente i modelli più antichi e solo l'iconografia è lievemente variata: mancano i draghi e i serpenti, sul rilievo, è però rappresentata una piccola chiesetta con campanile a vela.²²

²¹ K. Prijatelj, op. cit. 1960, p. 172s.

²² La forma della chiesetta rappresentata assomiglia alla chiesa di S. Girolamo in Marjan sopra Spalato. È molto invitante l'idea che si tratta di rappresentazione o addirittura "ritratto" di questa chiesa particolare che probabilmente giocava un ruolo importante nel culto di questo santo in Dalmazia.

II. La provenienza del rilievo di Liverpool

Solo due rilievi dell'intera serie si trovano tuttora "in situ": quello del battistero di Traù che ormai fa parte della parete e quello di Marjan, all'origine incorporato nell'altar maggiore della chiesa di S. Girolamo. Altri rilievi si trovano oggi nelle collezioni oppure sono stati murati, in un secondo momento, sulle pareti delle chiese o di case private. Le loro basi sono di solito ornate dai putti che reggono un cartello, da festoni e stemmi, o semplicemente da cartigli, destinati ad accogliere un'iscrizione oppure il contrassegno del proprietario o committente. Questi spazi sono spesso tuttora vuoti, il che porta a ritenere che i rilievi non siano stati eseguiti su commissione, ma per essere venduti. Solo lo stemma sul rilievo della Galleria d'Arte di Dubrovnik è stato identificato con quello della nobile famiglia locale dei Gučetić (Gozze).²³

Da questo punto di vista, il pezzo di Liverpool si distingue chiaramente dagli altri: al centro della base è raffigurato un'aquila bicipite con le lettere A. L., lo stemma appartenuto ad Alvise Lando, rettore veneziano a Traù tra il 1470 e il 1472.²⁴ L'insegna araldica definisce dunque, l'origine del rilievo, nonché la sua datazione. Il possibile ruolo di Alvise Lando come committente rimane però un problema: il suo stemma si trova anche sul rilievo monumentale rappresentante *l'Allegoria della Giustizia* nella loggia comunale di Traù (datato 1471).²⁵ La presenza dell'arma del rettore veneziano in un edificio pubblico, quale è la loggia comunale, certamente non è la prova della sua committenza, ma solo la testimonianza dell'autorità veneziana. Lo stemma di Alvise Lando si ritrova anche sulla base del rilievo raffigurante *la Pietà con gli angeli* nel Bode Museum di Berlino, indubbiamente opera di Niccolò, recentemente segnalata da Anne Markham Schulz.²⁶ Le dimensioni di quest'opera (40 x 42 cm) sono simili a quelle dei nostri rilievi con S. Girolamo e non sembra impossibile che essa sia stata commissionata dal veneziano. Lo stesso si potrebbe assumere anche per la composizione scultorea di Liverpool; tuttavia solo in base a questi due piccoli rilievi non è possibile assegnare ad Alvise Lando il ruolo di grande committente delle opere d'arte o addirittura di mecenate di Andrea Alessi e Niccolò di Giovanni.²⁷

²³ Se le insigne su quest'opera sono coeve all'esecuzione del rilievo, questo sarebbe una della poche testimonianze dei contatti di Niccolò con la cultura ragusea. L'opera principale eseguita presumibilmente per i committenti di Dubrovnik è tuttavia la Madonna di Orebić (cfr. S. Kokole, op. cit. 1993). Lo stemma del rilievo della Galleria d'Arte di Spalato non è invece stato ancora identificato.

²⁴ Lo stemma è stato identificato già da C. Fisković, op. cit. 1967-1968. Nelle fonti appaiono qualche volta due nomi: Alvise e Lodovico Lando. Siccome Alvise è solo la versione veneziana del nome Lodovico sembra fuori dubbio che si tratta di una sola persona.

²⁵ Cfr. R. Ivančević, *Trogirska loža: TEMPLVM IVRIS ET ARA IVSTITIAE (1471)*, in: "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji" 31, 1991, pp. 115-150.

²⁶ A. M. Schulz, *Further Thoughts on Niccolò di Giovanni Fiorentino in Dalmatia and Italy*, in: "Quattrocento Adriatico" (atti del convegno tenuto il 16-17 giugno 1994 nella Villa Spelman a Firenze, in corso di stampa).

²⁷ In Dalmazia e in particolare a Traù gli stemmi dei rettori veneziani sono quasi sempre di carattere esclusivamente politico. Così gli stemmi di Troilo Malipiero (1477-1480) e Nicolò Pisani (1480-1482) sulla torre dell'orologio, nonché lo stemma dello stesso



Andrea Alessi, *S. Girolamo nel deserto*, 1470-1472, Liverpool, Walker Art Gallery

Il rilievo di Liverpool è stato acquistato negli anni sessanta presso l'antiquario fiorentino T. Ventura e non è nota la sua collocazione originaria. Tuttavia esiste una piccola possibilità che esso facesse originariamente parte dell'ancona di uno degli altari nell'antica chiesa di S. Maria di Piazza a Traù. Questa chiesetta altomedievale di pianta centrale con sei absidi radiali è stata demolita alla metà dell'Ottocento.²⁸ Oltre agli scavi delle fondamenta della costruzione e a una stampa settecentesca²⁹ è oggi nota anche un'accurata descrizione della

Troilo Malipiero nella cappella del beato Giovanni Orsini, l'unico stemma nella cappella accanto a quello del vescovo Jacopo Torlon.

²⁸ Cfr. C. Fisković, *Firentinčev Sebastijan u Trogiru*, in: "Zbornik za umetnostno zgodovino" n.v. V-VI, 1959, pp. 370-374.

²⁹ T. Marasović, *Izvorni izgled ranosrednjovjekovne crkve sv. Marije u Trogiru*, in: "Razprave SAZU" V, 1966, pp. 101-108.

chiesa. Nel Seicento, la storia di Traù è stata descritta ben due volte: nel 1673

Giovanni Lucio (Ivan Lucić) scrisse le sue *“Memorie istoriche di Tragurio ora detto Traù”*³⁰ e pochi anni dopo Paolo Andreis la sua *“Storia della città di Traù”*, che però fu stampata per la prima volta solo nel 1908.³¹ Non è questo il luogo adatto per fare un confronto dei due testi né per giudicare il loro valore storico, ma vale la pena di sottolineare il grande valore documentario del capitolo nel quale Andreis descrive la città e le sue chiese che dimostra la sua forte sensibilità per le opere di scultura. A proposito della chiesa di S. Maria di Piazza, egli scrive: *“La chiesa di S. Maria di Piazza, antichissima, è di forma rotonda, ha quattro altari: il maggiore dedicato all’Assunta, altro dedicato a S. Girolamo, fabbricato di pietra e pregiato di scultura, e gli altri due dedicati a S. Maria di Loretto et a S. Lucia...”*.³² Dato lo spazio limitato delle piccole absidi della chiesa si potrebbe presumere che proprio uno dei nostri rilievi sia stato quello, tanto ammirato dall’Andreis. Teoricamente, questo potrebbe valere per qualsiasi rilievo della serie, ma solo quello di Liverpool proviene indubbiamente da Traù. La sua buona qualità dell’esecuzione e l’ottimo stato di conservazione, potrebbero spiegare l’ammirazione manifestata per l’opera dallo scrittore. Sembra che l’Andreis apprezzasse in genere le opere di Niccolò di Giovanni e Andrea Alessi: parlando della chiesa di S. Sebastiano, infatti descrive precisamente la sistemazione dell’altare con la statua del santo e due angeli,³³ la sua sensibilità per le opere di Niccolò è ancora più evidente nella descrizione del *Compianto sul Cristo morto* nella chiesa di S. Giovanni.³⁴

Ipotizzando dunque che il rilievo di S. Girolamo a Liverpool provenga da uno degli altari della chiesa di S. Maria in Piazza a Traù, si apre il problema della possibile forma dell’ancona. Per lo spazio limitato delle absidi della chiesetta pare possibile che il rilievo fosse semplicemente posto sulla mensa dell’altare (la base con lo stemma di Alvise Lando avrebbe in questo caso il ruolo di una specie di predella). D’altra parte, però, non si può escludere che il rilievo sia stato originariamente accompagnato da altre figure di santi: un caso analogo è l’altare di Marjan con il S. Girolamo al centro, *S. Giovanni Battista e S. Antonio Abate ai lati e la Pietà* nell’attico.

³⁰ G. Lucio, *Memorie istoriche di Tragurio ora detto Traù*, Venezia 1673.

³¹ P. Andreis, *Storia della città di Traù*, Spalato 1908.

³² Ibid., p. 308.

³³ Ibid., p. 308.

³⁴ Ibid., p. 305s.

ZAPAŽANJA O RELJEFIMA SV. JERONIMA U PUSTINJI IZ KRUGA NIKOLE FIRENTINCA I ANDRIJE ALEŠIJA

Samo Štefanac

Već niz godina poznata je serija mramornih reljefa iz 15. stoljeća podrijetlom iz Dalmacije s prikazom sv. Jeronima u pustinji. Svetac sjedi u pećini i čita u društvu s lavom, zmajevima, zmijama i drugim životinjama. Reljefe je pažljivo analizirao Ivo Petricioli svrstavši ih u tri grupe. Prvoj grupi, koji deriviraju iz Alešijeva reljefa u trogirskoj krstionici (1467) i crkvice sv. Jere na Marjanu kod Splita (1480), pripadaju reljefi iz Galerije umjetnina u Splitu, crkve sv. Ivana u Zadru, iz Kraja na Pašmanu, Fondamenta S. Giuseppe u Veneciji i Fondazione R. Longhi u Firenci. U drugu grupu ubrajaju se kvalitetniji radovi iz S. Maria del Giglio u Veneciji i Zavoda za zaštitu spomenika u Dubrovniku, a pripisani su Nikoli Firentincu i njegovoj radionici. U odnosu na prethodne, treća grupa pokazuje veće varijacije u ikonografskim detaljima, a Petricioli ih je sve povezao s imenom Nikole Firentinca. Reljef iz Liverpoola po stilu i frontalnoj poziciji lika atribuiramo Alešiju, iako pripada među njegove najbolje radove. Reljefi iz Torina i Dubrovnika po stilu su bliski Nikoli Firentincu i njegovoj radionici. Najkvalitetniji reljef je u Muzeju Jacquemart-André u Parizu i suglasni smo za atribuciju Firentincu, i to njegovoj zreloj fazi 80-tih godina Quattrocenta.

Dalmatinski reljefi sv. Jeronima u pustinji nastaju spajanjem dviju tipičnih motiva iz svečeve ikonografije: toskanskog sv. Jeronima pokajnika i »sjevernjačkog« sv. Jeronima u studiju. Novi model se vjerojatno formira u venetsko-padovanskom krugu, a u dalmatinsku umjetnost ulazi preko kruga Nikole Firentinca i Andrije Alešija. U prvim desetljećima Cinquecenta taj prikaz još živi u djelima njihovih sljedbenika i imitatora (oltar u crkvi sv. Jurja na Veloj Bračuti i reljef u župnoj crkvi u Pražnicama na otoku Braču).

Samo su dva reljefa danas sačuvana in situ (u trogirskoj krstionici i u crkvi sv. Jere na Marjanu), dok su drugi u raznim muzejima, crkvama i privatnim zbirkama. Baze reljefa često su ukrašene puttima koji nose natpisno polje, feston ili grb. Jedino je grb na reljefu iz Umjetničke galerije u Dubrovniku identificiran kao grb plemićke obitelji Gučetić (Gozze). Na reljefu iz Liverpoola pored grba s dvoglavim orlom su inicijali A. L., koji pripadaju Alvisu Landu, mletačkom knezu Trogira između 1470-1472. godine. Isti se grb nalazi na monumentalnom Firentinčevom reljefu Pravde u trogirskoj gradskoj loži (1471) te na bazi reljefa Pietá s anđelima iz Bode Muzeja u Berlinu koji je također pripisan Nikoli Firentincu. Liverpulski je reljef kupljen 60-tih godina od firentinskog antikvara T. Venture. Postoji mogućnost da je bio sastavni dio oltara posvećenog dalmatinskom svecu u šesterolisnoj crkvi sv. Marije na trgu u Trogiru koja je porušena sredinom prošlog stoljeća. S obzirom na uske konhe, reljef je mogao biti jednostavno položen na mensu, a u tom slučaju je baza s grbom kneza Landa imala ulogu predele.