

RENASANSNI KASETIRANI SVOD (PAR - NEPAR)

Radovan Ivančević

UDK 726.032.7:726.034 (450:497.13-3 Dalmacija)

Izvorni znanstveni rad

Radovan Ivančević

Zagreb, Filozofski fakultet

Autor se osvrće na teze E. Panofskog o tipologiji renesansnog kasetiranog svoda, dokazujući da je netočna pretpostavka o antičkim kasetiranim svodovima s isključivo neparnim brojem redova kasete, a da je Brunelleschi izumitelj renesansnog svoda s parnim brojem kasete. Analizirajući svod kasnoantičkog Malog hrama Dioklecijanove palače u Splitu autor utvrđuje da ima parni broj kasete te smatra da je bio neposredni predložak za svod Alešijeve krstionice trogirске katedrale odnosno za kapelu bl. Ivana Trogirskog Nikole Firentinca, koji se dijele također na parni broj kasete.

U svom fundamentalnom djelu za teoriju i povijest umjetnosti Renaissance and Renaissances, Erwin Panofsky kreativno dijalektički razvija temeljnu misao o složenosti pojma renesanse, ali uz to interpretira izvanredno širok krug problema i komentira mnoštvo teza i teorija zastupanih u znanstvenoj literaturi o toj neiscrpoj temi.¹ Između ostalog, Panofsky dotiče i problem kasetiranog svoda u umjetnosti 15. stoljeća. Iako je njegov komentar o tom problemu zbijen u jednoj bilješci, smatram da to pitanje zaslužuje ozbiljan osvrt zbog tri razloga.

Prvo, zbog važnosti samog kasetiranog svoda, koji je - kao i kasetirani strop - idealni likovni uzorak za prezentiranje zakona geometrijske perspektive i gotovo "zaštitni znak" ranorenesansne arhitekture, realne i one prikazane na slikama ili reljefima, a ujedno je simbol povezanosti umjetnosti toga doba s antikom.

Drugo, što je sud Panofskog o odnosu antičkog predloška i renesansne primjene tog motiva, naime, da antički kasetirani svodovi imaju isključivo *neparni* broj redova kasete, a Brunelleschi da je izumitelj svoda s *parnim* brojem kasete, što bi bilo karakteristično za renesansu - izrečen apodiktički i kao nepobitan,² a ustvari je diskutabilan.

¹ E. Panofsky, Renaissance and Renaissances in Western Art, New York 1972., (210 stranica, s više od sedamstotina bibliografskih jedinica).

² "... in classical barrel vaults the number of rows is always odd", n. dj., str. 164, bilj. 1.

Treće, što upravo neki dalmatinski antički i renesansni arhitektonski spomenici, u Splitu i Trogiru, predstavljaju nezaobilazne i važne argumente u toj raspravi, a nije ih uzeo u obzir ni Panofsky, niti ostali autori koje on citira ili s kojima polemizira.³

Govoreći o prikazima arhitekture u slikarstvu i na reljefima rane renesanse Panofsky ističe da se “u pitanjima perspektive i arhitektonske scenografije Donatello i Masaccio oslanjaju na Brunelleschija, bilo direktno, bilo posredno preko Albertija”.⁴ Kao primjere navodi Donatellove brončane antependije u crkvi sv. Antuna u Padovi i Masacciovu fresku Sv. Trojstva u S. Marija Novella u Firenci. Autor inzistira na Brunelleschiju kao na jedinom izvoru i uzoru za prikaze arhitektonskih ambijenata i kulisa na ranorenesansnim slikama i reljefima, smatrajući da je Brunelleschi djelovao na svog suvremenika Donatella neposredno, a da je ovaj svojim djelima utjecao na iduću generaciju slikara, kao što su Uccello, Castagno, Mantegna i ostali.⁵

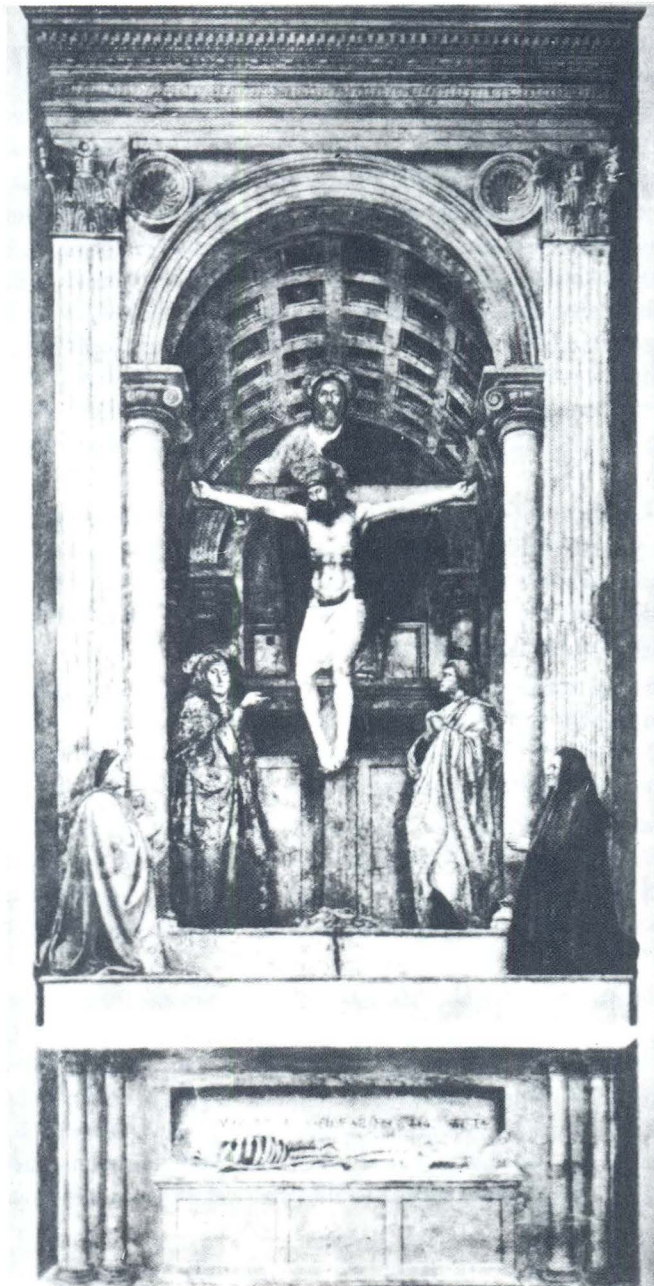
Na ovaj iskaz potakla je Panofskog jedna isto tako apodiktička tvrdnja J. Mesnila u knjizi o Masacciu i počecima renesanse.⁶ Mesnil je upozorio da svod na Masacciovoj fresci Sv. Trojstva ima parni broj kasete (osam), a time je ujedno markirana uzdužna simetrala svoda, dok je, po njemu, broj kasete u antičkoj arhitekturi, na “klasičnom bačvastom svodu”, bio uvijek neparan, tako da središnja uzdužna os nije bila naglašena (njezino isti-

³ Sudbina umjetničke baštine Hrvatske obilježena je povijesno - političkim razlozima, zbog kojih je, osim nekoliko iznimaka, uglavnom trajno isključena iz europske i svjetske evidencije kulturne baštine i znanstvene povijesnoumjetničke interpretacije. Usljed “jezične barijere”, istraživanja domaćih autora redovito se ne smatraju obaveznom literaturom za svakoga tko se želi uključiti u istraživanje spomenika u Hrvatskoj (kao što je normalno za veće ili priznatije zemlje i narode), pa se usuđuju o njima pisati i oni strani autori koji nemaju ni najosnovniji uvid u domaću, hrvatsku znanstveno-istraživačku literaturu, iako naši znanstvenici proučavaju umjetničku baštinu Hrvatske već stoljeće i pol (od Ivana Kukuljevića Sakcinskog 1852.), a naročito intenzivno posljednjih pola stoljeća, i to u nekoliko tisuća objavljenih priloga i radova. Uz to - zanemarujući povijesnu istinu o postojanju i dokazanom kontinuiranom stvaralaštvu Hrvata na postojanju i dokazanom kontinuiranom stvaralaštvu Hrvata na istočnoj obali Jadrana - ako se o dalmatinskoj umjetničkoj baštini i piše, onda se ona redovito interpretira kao dio talijanske povijesti umjetnosti te se ignorira i samo postojanje hrvatskog stanovništva (iako je ono gotovo isključivo na tom području), kao naručitelja i stvaratelja umjetnosti. Također, upornim preuzimanjem naziva iz talijanske literature, negiraju se hrvatska imena gradova i naselja u Dalmaciji, kao i hrvatska imena umjetnika, pa i sami hrvatski umjetnici. Ali dok je to još donekle razumljivo kod stranaca, porazno je kad tzv. jugoslavenski autori - za koje bi se, barem, morala pretpostaviti objektivnost prema hrvatskoj komponenti u umjetnosti Dalmacije i poznavanje literature na hrvatskom jeziku - nastavljaju s ignoriranjem hrvatskog imena i hrvatskog naroda, hrvatskih umjetnika i hrvatske umjetnosti u Dalmaciji, pa i same pripadnosti Dalmacije Hrvatskoj, kao i priloga hrvatskih znanstvenika interpretaciji hrvatske baštine, kao što je to, na primjer, u nedavno objavljenoj knjizi Slovenca Janeza Höfflera, *Die Kunst Dalmatiens*, Graz 1989. Ali, o tomu, kao fenomenu i metodi, morat ćemo, nažalost, pisati detaljnije drugom prilikom.

⁴ *E. Panofsky*, n. dj., str. 163.

⁵ Isto, str. 164.

⁶ *J. Mesnil*, *Masaccio et les debuts de la Renaissance*, Haag 1927., str. 102.



Masaccio, Sv. Trojstvo (1427), freska u crkvi S. Maria Novella, Firenca

canje podsjeća ga na rebro gotičkog šiljastog bačvastog svoda). Iz toga Mesnil zaključuje da “Brunelleschi, koji je bio u Rimu i očito poznavao trijumfalne lukove rimskog foruma u detalje”, nije mogao utjecati na Masacciov nacrt svoda.⁷

Panofsky ovaj zaključak komentira kao “dosta neobičan” (curiously enough), jer, po njegovu mišljenju, “upravo je Brunelleschi promijenio klasičnu dispoziciju kasete od neparnog, na parni broj (unutrašnjost kapele Pazzi) i prenio tu inovaciju svojim suvremenima (Donatello), jednako kao i sljedećim generacijama”, budući da su slikari kao “Uccello, Castagno, Mantegna izvlačili inspiraciju iz Donatellovih djela”. Takav parni broj kasete - što je u odnosu na antičku tradiciju nepravilno (“unorthodox arrangement”) po mišljenju Panofskog - primjenjuje i Alberti u crkvi sv. Andrije u Mantovi, Mantegna na fresci Muka sv. Jakova u kapeli Eremitani u Padovi, pa “čak i Bramante na iluzionističkoj apsidi (simulated choir) u crkvi San Satiro u Milanu”. Ali, dodaje autor, na svodu u predvorju iste kapele Pazzi, Brunelleschi je “ispravio” (rectified) broj kasete na neparni, a takav možemo vidjeti na crtežima Bellinija (Smrt Bogorodice), na Madoni iz Brere u Milanu (Sacra conversazione s Montefeltrom) Piera della Francesca, na Ghirlandajovoj Potvrđi franjevačkog reda u S. Trinità u Firenzi i “suvišno je isticati, u čitavoj umjetnosti cinquecenta”.

Međutim, čitava se ova rasprava temelji na dvije pogrešne premise, pa su i izvodi i zaključci, stoga, netočni ili bespredmetni. Prva netočna pretpostavka jest da je u antici postojao samo bačvasti svod s *neparnim* brojem kasete (u poprečnom presjeku), a druga, da je tek u 15. stoljću Brunelleschi, u unutrašnjosti kapele Pazzi, “klasični raspored kasete s neparnim brojem redova promijenio u *parni*”.

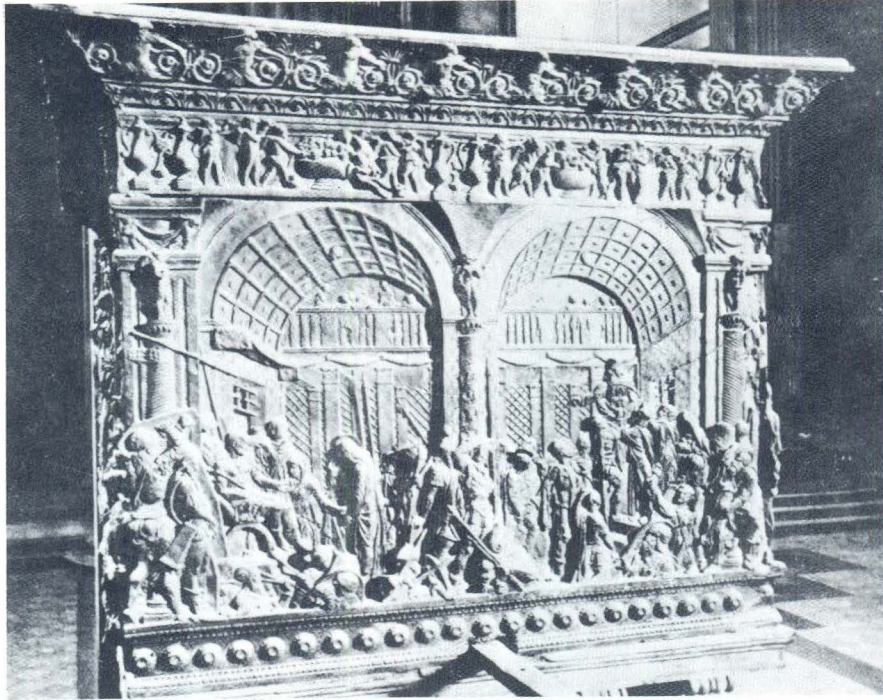
Međutim, da ne tražimo dalje, ni više ni manje, nego već od R. Adama u 18. stoljeću svima u Europi dobro poznati kasnoantički Mali hram Dioklecijanove palače (dovršene 305. godine) u Splitu ima bačvasti kasetirani svod s *parnim* brojem redova kasete, i to upravo *o s a m*, koliko ih je naslikao i Masaccio na iluzionističkoj fresci Sv. Trojstva.

Prema tomu, otpada istodobno i Mesnilova hipoteza o Masacciovoj “invenciji” ovog tipa svoda u trećem desetljeću 15. stoljeća, kao i hipoteza Panofskog o Brunelleschijevoj “inovaciji”, budući da je takav tip svoda - s *parnim* brojem uzdužnih redova kasete - *p o s t o j a o* već u antici i očuvao se ne samo do renesanse, nego i do danas, što dokazuje splitski Mali hram.⁸

Naravno ako bismo termin “classical art” iz znanstvene literature na engleskom jeziku doslovno upotrijebili samo za razdoblje *klasične* rimske umjetnosti 1. i 2. stoljeća, onda bi Dioklecijanov Mali hram, izgrađen početkom 4. stoljeća, ispio iz kombinacije jer ne predstavlja klasičnu, nego kasnoantičku umjetnost, koja je po mnogočemu izrazito “antiklasična”. Međutim, osim što je iz konteksta evidentno da Panofsky misli na cjelokupnu antičku umjetnost, općenito je u literaturi na engleskom uvriježen - tradicionalno, u duhu klasicističke apsolutizacije antike - termin “classical art”, iako je neprecizan i nepri-

⁷ Isto, bilj. 1.

⁸ Vidi: T. Marasović, Dioklecijanova palača, Beograd 1982., str. 118.



Donatello, Čudo hostije (1447), reljef, crkva Sv. Antuna, Padova

kladan za mnoge konkretne primjere, pa i čitava područja i razdoblja antike. Pridjev *klasičan*, u smislu kako ga definira suvremena povijest i teorija umjetnosti, u vapijućoj je kontradikciji s realitetom grčke i rimske umjetnosti koju bi trebao označavati. Njime se negira razvoj u tri faze i dokida (unificiranjem) osnovna i nepobitna trodijelna stilska podjela grčke antičke umjetnosti od arhajске, preko klasične do helenističke, odnosno prikriva se razlika, međusobno gotovo oprečnih stilova klasične i kasnoantičke rimske umjetnosti. Bez diferenciranja pojmova arhajskog, klasičnog i helenističkog nemoguće je interpretirati složenu i kompleksnu antičku baštinu, koju odlikuju i neke izrazite antinomije. Jedna od njih je upravo odnos klasične rimske umjetnosti prvog i drugog stoljeća i antiklasične, kasnoantičke umjetnosti četvrtog i petog stoljeća.

U svakom slučaju, Mali hram Dioklecijanove palače u Splitu nepobitno dokazuje da je i bačvasti kasetirani svod s parnim brojem kaseti također kreacija antičkih arhitekata i da predstavlja integralni dio antičke baštine. Ne može se, dakle, tip svoda s parnim brojem kaseti tumačiti isključivo gotičkom tradicijom, kao što to smatra Mesnil, podsjećajući na razdjelno rebro gotičkog šiljastobačvastog svoda, budući da mu podrijetlo nije srednjovjekovno, nego antičko, rimsko, pa je prema tome takav tip svoda u krugu onih spomenika koji su bili predmet intenzivnog istraživanja i nasljeđivanja od umjetnika renesanse. Nesumnjivo je, međutim, da parni broj kaseti naglašava antiklasični duh i karakter kasnoantičke, točnije kasnorimske umjetnosti.



Piero della Francesca, *Madonna sa svecima i* (1483), Brera, Milano

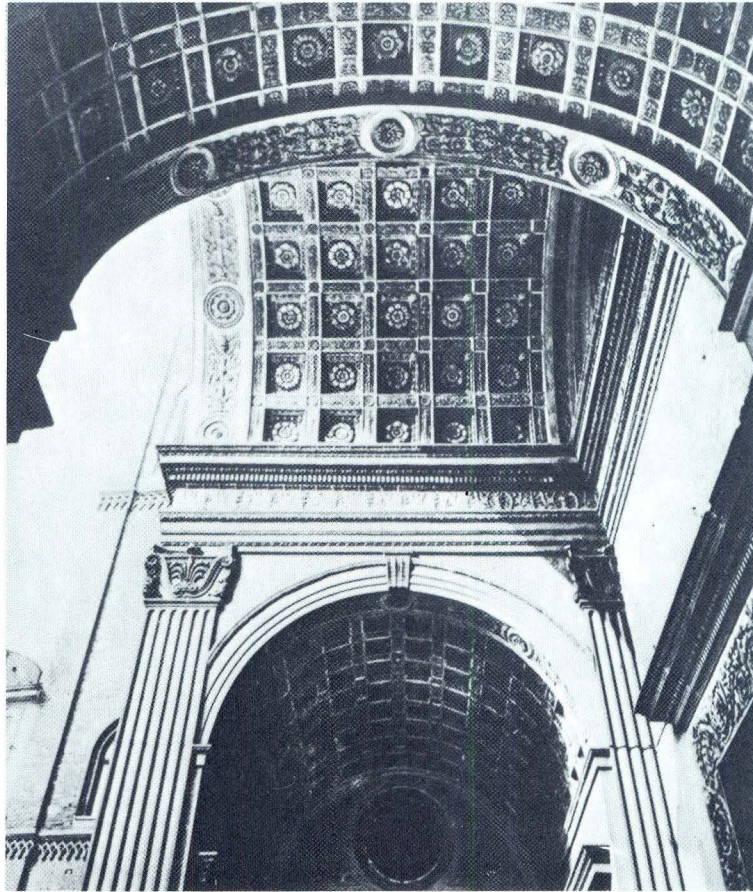


G. B. Alberti, svodovi crkve S. Andrea (projekt 1470), Mantova

Postojanje kasetiranog svoda s parnim brojem kaseti u rimskom hramu u Splitu dokazuje neopravdanost tvrdnje Panofskog da je “upravo Brunelleschi” (“preciseiy”) uveo kao inovaciju u arhitekturu parni broj redova kaseti svoda, umjesto apsolutno vladajućeg antičkoga tipa s neparnim brojem.

Parni broj kaseti je, po mom sudu, mali, ali karakterističan znak da je kasnoantička umjetnost u suštini antiklasična, kao što su to redovito kasne faze u razvoju umjetnosti bilo koje sredine ili povijesnog razdoblja (helenizam, kasna gotika, manirizam, rokoko, secesija, postmoderna...).

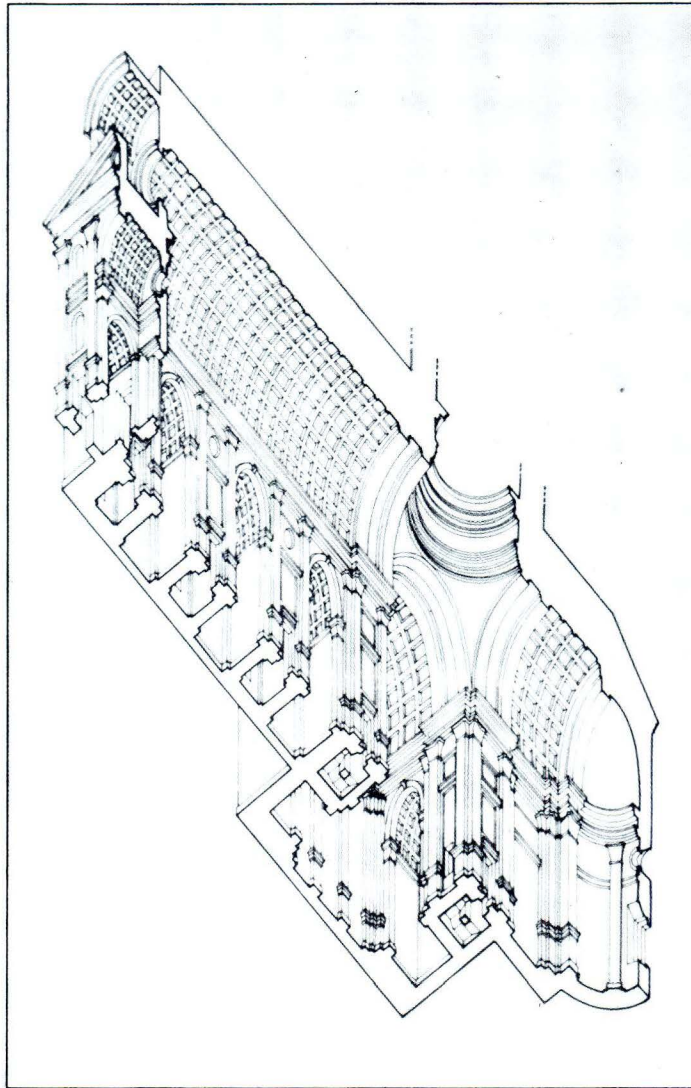
U čemu je antiklasičnost kasetiranog svoda s *parnim* brojem kaseti, ovc prividno neznaatne - jedva uočljive - razlike u kompoziciji bačvastog svoda? Karikiranjem uzdužne osi simetrije, spajanjem kaseti u tjemenu svoda, prekida se - ma koliko neznaatno - ili se u percipiranju svoda barem na trenutak “zaustavlja” kontinuirani tok bačvastoga svoda razapetog kao polualjak nad prostorom paralelopipeda podignutog nad pravokutnim tlocrtom.



G. B. Alberti, svodovi crkve S. Andrea, Mantova

Iako su svi spojevi među kasetama jednaki, na njihovu spoju duž tjemena svoda projicira se i “nevidljiva struktura” simetrane, a tako “potcrtana” linija uzrokuje zastoj kontinuiranog toka, jer se svod s razdijelnom linijom kaseti po uzdužnoj osi, osim u kontinuitetu, može “čitati” i u dvije polovice, dvosmjerno: polazeći pogledom s jedne i druge baze do tjemena ili spuštajući se od tjemena na obje strane.

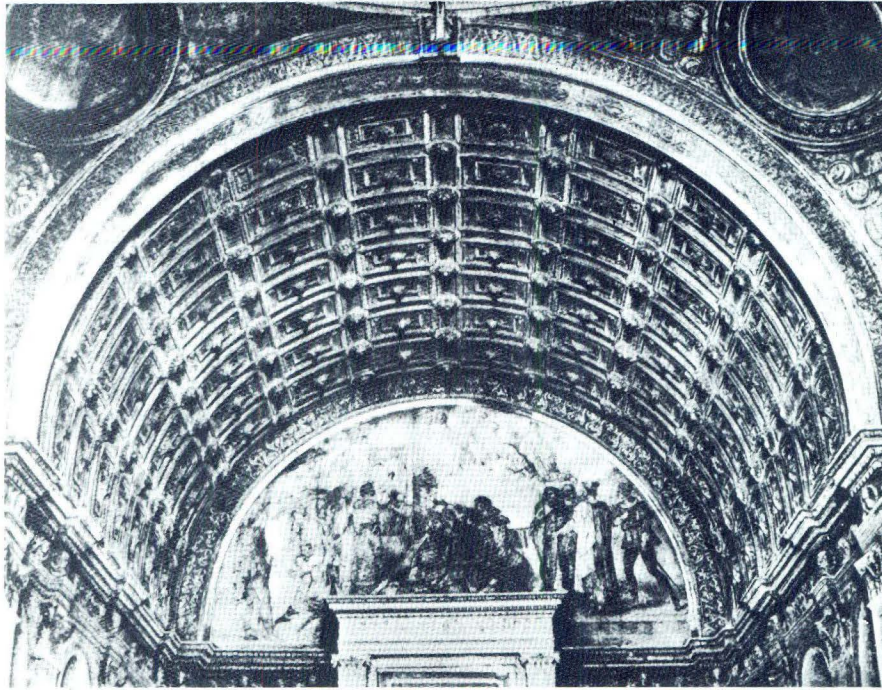
Neparni broj kaseti, naprotiv, prikriva, negira, “premošćuje” srednjim redom kaseti uzdužnu os svoda i time osigurava njegovo jedinstvo i kontinuitet.



Mantova, crkva S. Andrea, perspektivni prikaz

Upozorimo ujedno, jer nije navažno, da su kasete u kapeli Pazzi ustvari specifičan, mogli bismo reći izniman slučaj. Prije svega, riječ je o samo jednom nizu, razmjerno velikih, plosnatih i gotovo “praznih” kaseti, rastegnutih u čitavoj širini svoda nad uskim krakovima reducirane križne osnove kapele, što djeluju kao malo dublje niše. Ove kasete bismo teško mogli nazvati kasetiranim svodom, koji podrazumijeva nekoliko nizova međusobno povezanih kaseti.⁹ Ali, što je još važnije, one uopće nisu koncipirane kao

⁹ Jednoredni niz kaseti, kao u kapeli Pazzi, ali tektonski povezan u niz, javljat će se, međutim,

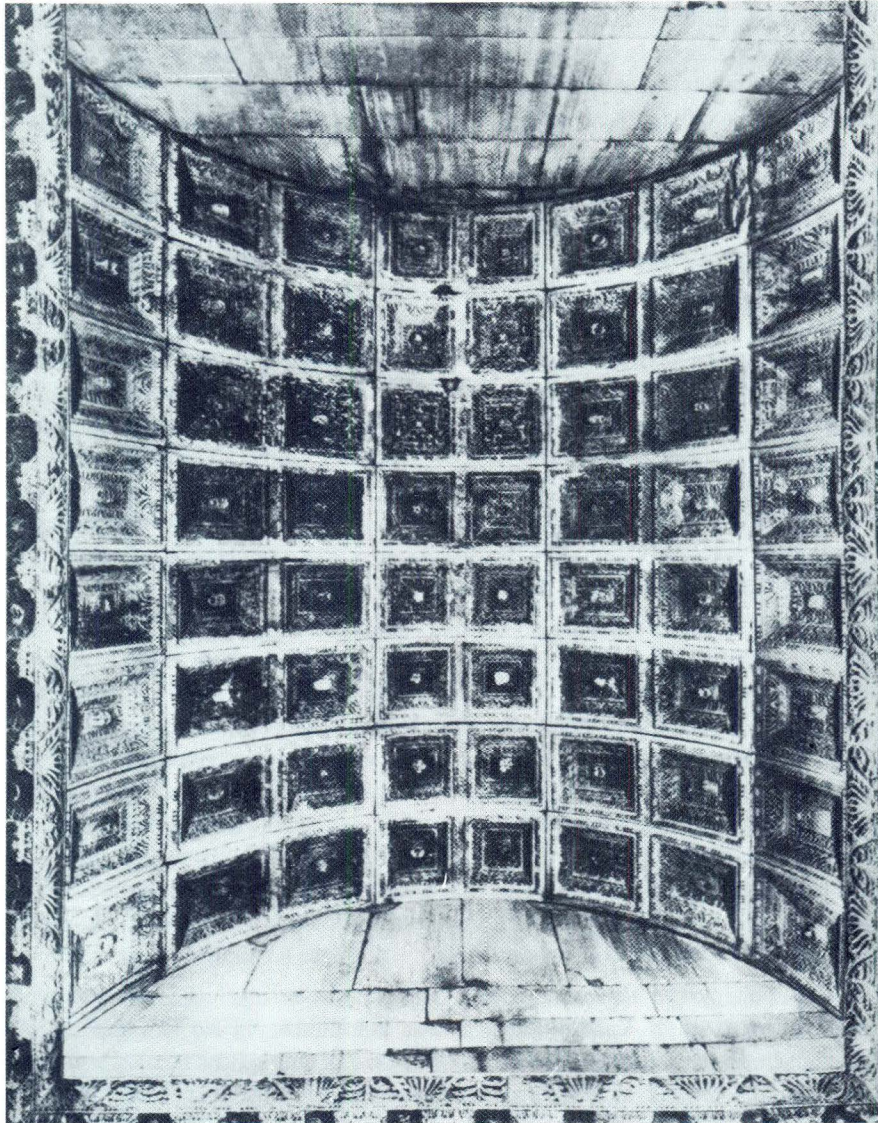


Bramante, svodovi crkve S. Maria presso san Satiro (1480), Milano

kasete, već kao niz odvojenih (!) kvadratičnih ukrasnih okvira s rozetom, kao aplike (“slika u okviru”) na kontinuiranoj konkavnoj plohi svoda. Brunelleschijeve kasete u kapeli Pazzi, naime, čak niti formalno ne imitiraju kasete antičkih svodova, izrazito su dekorativne i suprotne su tektonskoj strukturi kasetiranog svoda. Dok je na kasetiranom svodu konstruktivno “noseća” kvadratična mreža okvira kasete, a ostalo pasivna popuna, u kapeli Pazzi ta konstruktivna mreža uopće ne postoji, svaki je okvir zaseban, a nosivi element je ploha (!) zida među razmaknutim okvirima kasete (koje kao da su na zid priliječljene)! Došlo je, dakle, do potpune inverzije nosivog i nošenog u odnosu na kasetirani svod.

Bilo je nužno kritički ispitati tvrdnje Panofskog o kasetiranom svodu, ne samo radi pravilnije ocjene *antičke* arhitektonske tradicije u Dalmaciji, nego i stoga što se njegovi sudovi implicitno odnose i na spomenike renesansne arhitekture u Hrvatskoj i na njihove projektante. Prihvatimo li, naime, tvrdnju Panofskog da je “parni svod” Brunelleschijeva invencija, da ga je od njega preuzeo Donatello, a preko njega ostali umjetnici rane renesanse, u tu bi orbitu nužno upao i Nikola Firentinac kao nesumnjivi sljedbenik i nastavljatelj Donatella, a i po tomu što bačvasti svod kapele Ivana Trogirskog u trogirskoj katedrali, građen po Firentinčevu projektu iz 1468. godine, ima također *parni* broj kasete u poprečnom presjeku. Točno deset redova, kao i, kasniji, glasoviti Bramanteov iluzionistički perspektivni svod u S. Maria presso San Satiro u Milanu.

često tijekom čitavog quattrocenta, pa i kasnije, nad zidnim grobnicama, u lučnom dijelu zidne niše (vidi dalje).



Svod Malog (tzv. Jupiterovog) hrama Dioklecijanove palače u Splitu (305 g.)

Je li Firentinac doista morao pružiti tip svoda s parnim brojem kasete isključivo s reljefa Donatella u Padovi - dosljedno Panofskom - ili je logičnija i vjerodostojnija pretpostavka da se jedan arhitekt, umjesto na reljef, za svoj projekt ugledao na neki arhitektonski objekt? Tim više što mu se jedan model nudio takoreći pred nosom: svod kasnoantičkog hrama u nedalekom Splitu, hrama koji po prostornom tipu, pa čak i po formatu odgovara kapeli koju je trebao graditi?

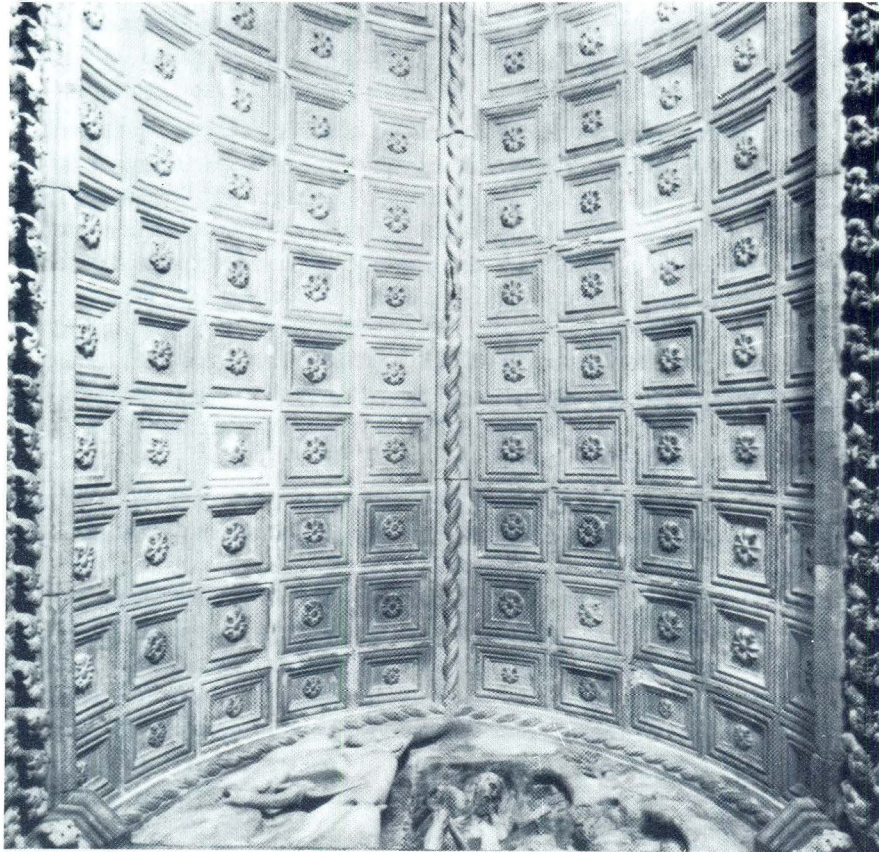
Da ni sam Brunelleschi nije tretirao parni broj kaseti kao neki svoj izum, nego samo kao jednu od dvije moguće varijante, bez ikakvog posebnog značenja, dokazuje činjenica da na istom arhitektonskom objektu primjenjuje oba tipa svoda: u unutrašnjosti kapele Pazzi koristi parni broj (8), a u predvorju te iste kapele neparni broj kaseti (7), što konstatira i sam Panofsky.

Svod krstionice trogirске katedrale, djelo Andrije Alešija iz 1467., zanimljiv je primjer naglašavanja uzdužne osi kasetiranog svoda u gotičkorenesansnom stilu. Iako je svod raščlanjen renesansnim kasetama s rozetama, lom šiljasto bačvastog svoda u tjemenu nije samo istaknut spoj, odnosno lomom konkavnih ploha što se tu spajaju, nego je još i akcentuiran rebrom u obliku tordiranog užeta što je umetnuto na tom spoju. Svod trogirске krstionice, nastao neposredno prije Firentinčeve kapele, dokazuje da podjela kasetiranog svoda parnim brojem kaseti ne odgovara samo duhu renesanse, nego ostvaruje i kontinuitet s prethodnom tradicijom gotičke arhitekture. Alešijev špiljastolučni svod krstionice (1467.) primjenjuje kasete kao jedan tipično antičko-renesansni motiv, ali se nikako ne može povezati ni direktno s Brunelleschijem, niti posredno preko Donatella, budući da je gotički, i time strukturalno i stilski "stariji". Arhitektonska ljuška svoda oblikuje lom prostorno svedenih polja potcrtan rebrom, a tek sekundarno je površina raščlanjena - moglo se reći dekorativno - kasetama, i to (nužno) parnim brojem.

I za svod trogirске krstionice neposredni je predložak kasetirani svod Malog hrama Palače. Svod Nikoline kapele, koja po datumu projekta neposredno slijedi krstionicu (1468.), mogao bi se "čitati" stilski - evolutivno kao renesansno pročišćeni oblik svoda krstionice, dosljedan bačvastom svodu. Ali, iako je svega nekoliko metara udaljena od kapele, Alešijeva krstionica nije njezin uzor, već su oba spomenika potaknuta Dioklecijanovim Malim hramom, svaki na svoj način. Mali je hram bio jedan od onih idealnih predložaka za sve renesansne majstore, arhitekte, kipare i slikare, bez obzira je li djelovao neposredno ili posredstvom nečijeg crteža ili grafike. A ako je o razvoju i tipu svoda u renesansi riječ, vjerujem da splitski hram nije nikakav unikatni primjer, da je svodova s parnim brojem kaseti bilo i drugdje na području rimskoga Carstva, iako to nisam dospio cjelovito provjeriti, a nisam našao niti obrađeno u dostupnoj mi literaturi.

Ovim pojašnjenjem možemo i problem odnosa Brunelleschija i renesansnih umjetnika vratiti na pravo mjesto. Kao što je evidentno da Brunelleschi nije bio "inovator" svoda s parnim brojem kaseti, niti prvi projektant takova svoda, tako logično otpada i tvrdnja da su Masaccio ili Donatello nužno morali biti njegovi sljedbenici u tom pogledu. Tim više, što pouzdano znamo da su arhitekt Brunelleschi i kipar Donatello zajednički proučavali antičke spomenike u Rimu, a neosporno je i Donatello sam studirao antičku baštinu neovisno od Filippa. Mogući su, dakle, različiti antički uzori, odnosno putovi njihova djelovanja. U Masacciiovom slučaju to je slobodna kombinatorika antičkih elemenata u komponiranju arhitektonskog okvira sv. Trojstva, kao što je odavno pisao S. Giedion.¹⁰

¹⁰ Vidi S. Giedion, *Prostor, vreme, arhitektura*, Beograd 1969., str. 51. Giedion opravdano upozorava da Brunelleschi nikada, "ni posljednjih godina nije oblikovao svod na takav način", kao što je naslikao Masaccio na Sv. Trojstvu, koji sadrži monumentalnost, odnosno "veličinu trijum-



Andrija Aleši, svod krstionice trogirске katedrale (1468)

Inovacijsku ulogu Brunelleschija u projektiranju i oblikovanju bačvastog kasetiranog svoda s parnim brojem kaseti negira i sama činjenica da je primijenio oba tipa svoda - i parni i neparni - na istom objektu. Kao što je već rečeno: da je mislio o novoj formi (ili nekom novom značenju), da je svjesno želio promijeniti antičku tradiciju, vjerojatno bi dosljednije koristio svoj "izum".

falnog luka" i navodi da se takav svod "pojavljuje u konkretnom arhitektonskom obliku tek 1472. u Sv. Andreji u Mantovi". Dodajmo da je arhivskim dokumentom dokazano da je monumentalni i originalni kasetirani svod ostvaren u arhitektonskom nacrtu Nikole Firentinca već četiri godine ranije, 1468., koji je bio priložen ugovoru o gradnji trogirске kapele. Međutim, nije se moglo odmah započeti s gradnjom, nego tek sedam godina kasnije, iz tehničkih razloga (nije bila oslobođena lokacija). Vidi: C. Fisković, Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru, Bulletin JAZU, 1/1959., str. 27 i bilj. 16, i R. Ivančević, Svod trogirске kapele - ranorenesansni dječji raj, Radovi Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb 1991.

Negirajući tri apodiktičke tvrdnje Panofskog i znanstvenika na koje se on poziva: prvo, da je u antici primjenjivan samo svod s neparnim brojem kaseti, drugo, da je bačvasti svod s parnim brojem kaseti Brunelleschija invencija i treće, da su kasniji renesansni slikari i kipari slijedili Brunelleschija, ili njegova sljedbenika Donatella, nastojao sam dokinuti neka neutemeljena uvjerenja, odnosno zablude kojima nema mjesta u povijesti umjetnosti.

Ali sam ujedno pokušao dokazati da je nužno izučavati i uzimati u obzir antičke i renesansne spomenike Dalmacije kada se donose općeniti sudovi o umjetnosti tih razdoblja, ukoliko želimo da oni budu zaista općevažeći. Ovaj ogled o kasetiranom svodu nije samo prilog za pravedniju ocjenu dalmatinskih renesansnih arhitekata - koji se neposredno ugledaju u antičku baštinu, umjesto posredno preko Donatella - nego i prijedlog za objektivniji sud o talijanskim umjetnicima, koji su također, kao i Donatello ili Masaccio, mogli biti aktivni istraživači antičkih spomenika i oblikovnih rješenja, a ne samo pasivni sljedbenici i kopisti Brunelleschijeva izvornika kao predložka. To, naravno, ni najmanje ne smanjuje izumiteljsku prirodu i utjecaj Brunelleschija na razvoj slikarstva i skulpture, što je zauvijek osiguran već samom činjenicom da je on otkrio principe, zakone i praktičke metode linearne ili geometrijske perspektive.

Upotpunimo, na kraju, radi cjelovitosti, s još nekoliko važnih podataka i značajnih primjera ovaj razgovor o antičkom i renesansnom kasetiranom svodu. Protiv bilo kakve doktrinarnosti u primjeni "parnog" ili "neparnog" tipa svoda, možemo osim njihove simultane upotrebe u kapeli Pazzi, navesti i trogirsku kapelu: iako njezin svod obuhvaća parni broj kaseti (10 x 10), na oblom trijumfalnom luku iste kapele je neparan broj kaseti (13 x 2). Na Sobotinoj grobnici u Trogiru primjenjuje Firentinac unutar zidne niše opet kasetirani svod s parnim brojem kaseti (6 x 2). U iluzionističkom perspektivnom rješenju svetišta S. Maria presso San Satiro Bramante primjenjuje svod s parnim brojem kaseti (10), ali u istoj crkvi u srednjem brodu je svod "neparnog" tipa (s 13 redova kaseti).¹¹ Alberti također kombinira oba tipa: u bočnim kapelama crkve S. Andrea u Mantovi ima svodove s deset kaseti, a u glavnom brodu s trineset.

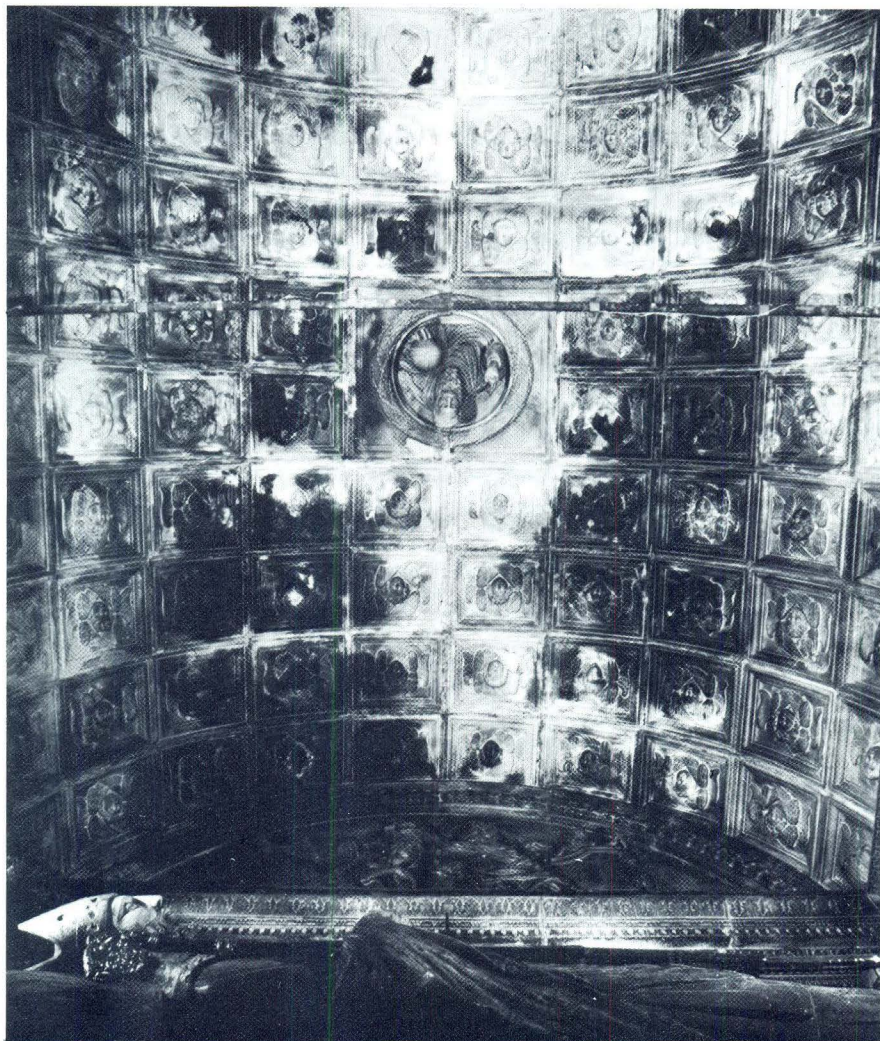
Na prikazima arhitekture u reljefima i na slikama renesansnih majstora također se javljaju oba tipa kasetiranih bačvastih svodova. Na slici Piera della Francesca s Montefeltrom (Brera) parni je broj (6 x 6). Na reljefima perspektivno prikazanih svodova na tabernakulima ili oltarima, spomenimo da Desiderio da Settigano (1455.) prikazuje osam redova kaseti, dakle parni broj, Benedetto da Maiano (1484.) u Navještenju s oltara u Napulju ima pet redova, neparni,¹² i oltar Vincenza Onofrija (1503.) u Bologni, Servi, s deset redova kaseti¹³ ili Giovannija Robbie (1510., po uzoru B. Rosselina)¹⁴ itd.

¹¹ Vidi: *B. Lowry*, *L' Architettura Rinascimentale*, Milano 1965., sl. 61. Mauro Codussi, naprotiv, u svom iluzionističkom perspektivnom prikazu bačvastog kasetiranog svoda na pročelju Scuola di San Marco u Veneciji (1485. - 95.) prikazuje svod s neparnim brojem kaseti (13).

¹² Isto, str. 689, sl. 467.

¹³ Isto, str. 806, sl. 536.

¹⁴ Vidi: *P. Schubring*, *Der italienische Plastik des Quattrocento*, str. 121. (sl. 153), str. 158 (sl. 208), str. 98 (sl. 115).



Nikola Firentinac i Andrija Aleši, svod kapele Sv. Ivana Trogirskog, (projekt 1468., izvedba poslije 1475.) trogirski katedrala

Za nas je posebno zanimljiv tabernakul Isaija da Pisa u Viterbu, iz prve polovine quattrocenta, koji nad lunetom ima perspektivno prikazan svod sa sedam kaseti, a u njima su četverokrlni kerubini, dakle motiv nalik trogirskim serafinima.¹⁵ Donatello koristi parni broj kaseti (12) na svodu u pozadini reljefa s Čudom hostije u Padovi, ali već njegov nasljednik u radu na brončanim propovjedaonicama San Lorenzo u Firenci na svodovima prizora Krista pred Kaifom i Pilatom prikazuje neparni broj kaseti (11).¹⁶ Na realno

¹⁵ Vidi: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana VI*, Milano 1908., str. 381, sl. 240.

¹⁶ Isto, str. 330, al. 199 i str. 342, sl. 208.

udubljenom, ali i perspektivno skošenom svodu nad portalom na fasadi oratorija San Bernardino (1461.) u Perugi Agostino di Duccio oblikuje jedan red kasete s neparnim brojem (21).¹⁷

Posebnu grupu tvore jednoredne kasete nanizane u oblim svodovima niša oko luneta zidnih grobnica. Ovo nisu kasetirani svodovi u pravom smislu riječi, a možda se najdirektnije vežu za jednoredni niz kasete Brunelleschijeve kapele Pazzi. Međutim, i na svodovima niša zidnih grobnica javljaju se i parni i neparni nizovi: Antonio Rosselino, grob kardinala Portugalskog (1459.), San Miniato al Monte, Firenca, ima sedam kasete u lučnom dijelu niše; Mino da Fiesole, grob kardinala della Rovere (1479.), Rim, S. Maria del Popolo, također sedam kasete; Matteo Civitali, grob P. Noceto, Lucca, katedrala i F. di Simone Ferruci, grob Barbare Manfredi, Forlì, San Biagio, imaju, naprotiv, parni broj (po šest kasete), dva groba sljedbenika A. Bregna (1495. i 1508.) u Santa Maria sopra Minerva u Rimu opet neparni broj (sedam kasete) itd.¹⁸

Uključivanje Malog hrama Dioklecijanove palače u Splitu u svjetsku polemiku eksperata o parnom i neparnom broju kasete u renesansnim svodovima pridonijelo je, nadamo se, rasvjetljivanju jednog problema, a ujedno je obnovilo memoriju kulturne Evrope i svijeta podsjećanjem na dva izuzetno važna i kvalitetna spomenika: kasnoantički Mali hram Dioklecijanove palače u Splitu i ranorenesansu kapelu trogirске katedrale.

¹⁷ Isto, str. 399, sl. 252.

¹⁸ Isto, str. 651, sl. 440, str. 694, sl. 470, str. 728, sl. 489, str. 956, sl. 644 i str. 957, sl. 645.

LA VOLTA CASSETTONATA RINASCIMENTALE (PARI - DISPARI)

Radovan Ivančević

L'autore constata che l'affermazione apodittica di E. Panofsky in polemica con J. Mesnil (*Renaissance and Renaissances*, p. 164) che le volte a botte cassettonate antiche hanno un numero di cassettoni esclusivamente dispari, e che Brunelleschi è l'inventore della volta con numero pari di cassettoni - è discutibile ed arbitraria. L'autore sottolinea che alcuni monumenti architettonici antichi e rinascimentali in Dalmazia sono argomenti non trascurabili e importanti in questa questione, che non presero in considerazione né gli autori con cui polemizza. J. Mesnil ha richiamato l'attenzione sul fatto che sull'affresco della Santa Trinità di Masaccio il soffitto dipinto ha un numero pari di cassette (8), mentre, secondo lui, nell'architettura antica il numero delle cassette è sempre dispari, e ha concluso che Brunelleschi, come buon conoscitore dell'arte antica, non influi sul disegno della volta di Masaccio. Panofsky, al contrario, ritiene che proprio Brunelleschi cambiò la disposizione classica della volta a numero dispari di cassette con quella a numero pari (nella Cappella Pazzi) e trasmise questa innovazione ai suoi contemporanei (Donatello) e alla generazione di artisti successiva. In relazione alla tradizione antica il numero pari di cassette è, secondo Panofsky, irregolare ("unorthodox arrangement"), ma lo applicano anche Alberti e Bramante. Secondo il parere dell'autore, questa questione è basata su due premesse errate, e dunque sono inesatte anche le conclusioni. Né le volte a botte antiche sono esclusivamente con numero dispari di cassette, né appena Brunelleschi "cambiò la distribuzione classica delle cassette a numero dispari in pari".

Già l'antico Tempietto del palazzo di Diocleziano (305) a Split (Spalato) ha volta a botte cassettonata con un numero pari di cassette, precisamente 8, quante ne dipinse Masaccio!

Cade con ciò anche l'ipotesi di Mesnil sull'"invenzione" masaccesa di questo tipo di soffitto, come l'ipotesi di Panofsky sull'"innovazione" brunelleschiana, e neppure si può spiegare la volta con numero pari di cassette con l'influenza della tradizione gotica, come ritiene Mesnil. Il Tempietto dimostra incontestabilmente che anche il tipo di volta "pari" è una creazione degli architetti dell'antichità e che come monumento del patrimonio artistico romano poté essere studiato ed ereditato dagli artisti rinascimentali. Tuttavia, l'autore sottolinea che il numero pari delle cassette esprime indubbiamente lo spirito anti-classico e il carattere della tarda arte romana, così come sono regolarmente anticlassiche tutte le fasi tarde dello sviluppo artistico di qualsiasi ambiente o epoca storica (ellenismo, tradogotico, manierismo, secessione, postmoderno...). Marcando l'asse longitudinale di simmetria, collegando le cassette alla sommità della volta, s'interrompe o si "ferma" nella percezione della volta il corso ininterrotto della volta a botte, in quanto la volta si può "leggere" anche come due metà: partendo dalla base fino alla sommità oppure scendendo dalla sommità fino alla base. Nel caso del numero dispari, al contrario, la serie centrale di cassette nasconde, nega e "oltrepassa" l'asse longitudinale della volta assicurando in questo modo la sua unità e continuità visuale. L'autore sottolinea anche l'inadeguatezza

dell'esempio dei cassettoni nella cappella Pazzi, citata da Panofsky, che non possono essere trattati come volta cassettonata. Contrariamente alla struttura tettonica della volta cassettonata antica, sulla quale la rete quadrangolare delle cornici delle cassette è costruttivamente "portante", nella cappella Pazzi ogni cornice è a se stante, e l'elemento portante è il piano (!) curvato della volta: è attuata, dunque, la completa inversione dell'elemento portante e portato (attivo e passivo) della composizione in rapporto alla volta cassettonata antica.

L'esame critico delle affermazioni di esperti di fama sulla volta a cassettoni, è indispensabile per il chiarimento della problematica dei rapporti tra arte antica e rinascimentale, come per la più esatta valutazione del patrimonio architettonico antico in Dalmazia, ma anche perchè i loro giudizi si riferiscono implicitamente anche ai monumenti dell'architettura rinascimentale in Croazia.

Se accettiamo l'affermazione di Panofsky che la volta "pari" è invenzione di Brunelleschi, e che da lui la riprese Donatello, e tramite quest'ultimo tutti gli altri artisti del primo rinascimento, dovremmo necessariamente applicarla anche all'opera di Niccolò Fiorentino, che fu uno dei continuatori di Donatello. Quest'ipotesi sarebbe ancora più credibile in quanto la volta a botte della cappella di S. Giovanni a Traù (cappella Orsini), nella cattedrale traurina, costruita su progetto del Fiorentino del 1468, ha ugualmente un numero pari di cassette.

L'autore pone la seguente questione: Niccolò Fiorentino dovette veramente riprendere proprio e solo dai rilievi di Donatello il tipo di volta "pari" - seguendo Panofsky - o è più logica e degna di fede l'ipotesi che in qualità di architetto avesse guardato per il suo progetto più che a un rilievo a qualche edificio *architettonico*? E il modello più appropriato gli si offriva nell'immediata vicinanza di Traù: la volta del Tempietto tardoantico a Spalato, che corrisponde anche per formato alla cappella che doveva costruire (della qual cosa aveva già avvertito Folnesics).

L'autore ritiene che Brunelleschi trattò il numero di cassette pari come una delle due varianti possibili, infatti all'interno della cappella Pazzi adotta il numero pari (8), mentre nell'atrio il numero dispari (7). Se avesse voluto modificare di proposito la tradizione antica verosimilmente avrebbe più coerentemente applicato la sua "invenzione".

Il terzo monumento dalmata importante per questa discussione, la volta del battistero traurino di Andrea Alessi (1468), è un esempio di accentuazione dell'asse longitudinale della volta cassettonata in stile gotico rinascimentale: l'interruzione della volta a botte a sesto acuto alla sua sommità è evidenziata dal costolone cordonato gotico. La volta del battistero dimostra che i soffitti con numero pari di cassette oltre a non essere un'innovazione rinascimentale, non sono neanche soltanto il rinnovamento dell'antico, ma significano contemporaneamente *continuità* e tradizione dell'architettura gotica. Questa volta non può essere messa in relazione né con Brunelleschi, né con Donatello, perchè ha un profilo gotico ed è, dunque, stilisticamente più "vecchia".

L'autore conclude che anche per la volta cassettonata a sesto acuto del battistero traurino dell'Alessi, come per la volta cassettonata a botte di Niccolò nella cappella traurina, il modello fù il Tempietto del palazzo di Diocleziano a Split che i due artisti interpretarono autonomamente e creativamente, ognuno a suo modo.

Con questo chiarimento l'autore cerca di risolvere più obiettivamente anche il problema del rapporto di Brunelleschi con gli artisti rinascimentali. Poichè Brunelleschi non fu il "rinnovatore" della volta con numero pari di cassette, né il primo progettista di tale volta, cade anche l'affermazione che Masaccio e Donatello nelle loro opere dovettero necessariamente riprendere questo tipo di volta proprio da lui. I monumenti rinascimentali traürini dimostrano l'esistenza di tali antichi modelli e dei diversi modi in cui i progettisti se ne servirono.

Negando le tesi di Panofsky e di Mesnil l'autore cerca di sostituirle con interpretazioni argomentate dei monumenti esistenti, mettendo in rilievo che è indispensabile studiare a fondo e prendere in considerazione il patrimonio antico e rinascimentale della Dalmazia nella misura in cui vogliamo formulare giudizi universalmente validi sull'arte di questi periodi. Questo esempio dimostra come questi monumenti, così come l'intera eredità culturale della Croazia non sono sufficientemente presenti nella letteratura mondiale.

Con questo riesame della volta a cassettoni l'autore intende contribuire ad una valutazione più esatta degli architetti rinascimentali dalmati, dimostrando che Andrea Alessi e Niccolò Fiorentino s'ispirarono direttamente al patrimonio regionale antico, e non si limitarono a copiare Donatello e gli altri artisti italiani. Propone inoltre anche la correzione del giudizio sugli artisti italiani del XV sec., che poterono, ugualmente, essere studiosi attivi dei monumenti antichi e delle loro soluzioni formali, e non solo seguaci passivi e copisti del Brunelleschi.

Infine, l'autore con alcuni esempi completa la discussione sulla volta a cassettoni. Contro la dottrinarità nell'applicazione del tipo "pari" o "dispari" di volta ne evidenzia l'uso simultaneo: Bramante nel tempietto di S. Maria presso S. Satiro adotta il tipo "pari" di volta (10 cassette), ma nella navata centrale della stessa chiesa il tipo "dispari" (13); Alberti nelle cappelle della chiesa di S. Andrea a Mantova adotta il tipo pari (10), e nella navata maggiore dispari (13). Sono utilizzate contemporaneamente entrambe le varianti anche nella cappella traürina di Niccolò: sulla volta vi è un numero pari di cassette (10 x 10), sull'arco trionfale, invece, dispari (13 x 2).

Con una serie di esempi l'autore dimostra che nelle rappresentazioni di architetture sui rilievi e sui dipinti rinascimentali compaiono entrambi i tipi di volte a botte cassettonate, e analizza in particolare le volte delle nicchie sulle tombe parietali.

Includendo il Tempietto del palazzo di Diocleziano a Spalato nella polemica degli esperti di fama mondiale sul numero pari e dispari delle cassette nelle volte rinascimentali, l'autore desidera contribuire ad una trattazione più obiettiva del problema, e allo stesso tempo rinfrescare la memoria dell'Europa colta e del mondo ricordando tre monumenti originali e di altissimo valore del patrimonio culturale della Croazia: il Tempietto tardoantico del palazzo di Diocleziano a Split, il battistero gotico-rinascimentale di Andrea Alessi e la primo-rinascimentale cappella Orsini di Niccolò Fiorentino a Trogir (Traù).