



Sl. 1. Juraj Dalmatinac,
Anđeo-štitonoša, Šibenik,
katedrala.

Dva nova „putta“ Jurja Dalmatinca i problem renesansne komponente u njegovoj skulpturi

Usprkos nekoliko većih studija mi još uvijek ne raspoložemo kritičkim katalogom skulptorskog opusa *Jurja Dalmatinca*, a bez takve analitičke, »empirijske« podloge teško je preciznije odrediti pravi položaj njegova stvaranja unutar osnovnih umjetničkih strujanja razdoblja u kojem je radio i naći čvrste kriterije za objektivnu valorizaciju. Premda nam relativno bogati skup dokumenata dopušta da pratimo osnovne linije majstorova života i rada u širokom vremenskom rasponu od 1441. g., kada dolazi iz Venecije u Šibenik, pa sve do smrti 1475. g., postoje ipak čitave periode njegove djelatnosti koje ne možemo osvijetliti niti jednim arhivskim podatkom i niz djela koja se mogu povezati uz Jurjevo ime tek nakon brižljive formalne analize. Tako mi, za sada, nemamo niti jednog pouzdanog podatka o Jurjevu radu prije 1441. g. niti je dosada uspjelo uvjerljivije povezati neko djelo uz njegov boravak u Veneciji. A upravo to neistraženo i posve nepoznato razdoblje Jurjeva rada predstavlja ono vrijeme u kojem se formirao kao skulptor i ne treba sumnjati da je, u času kada je bio pozvan u Šibenik, iza njega već postojao određeni, uspješni rad.¹ No i u »inventaru« radova, nastalih u drugom, poznatijem razdoblju Jurjeva života ima još dosta praznina koje treba ispuniti i spornih problema koje treba raščistiti. Tako, na primjer, još uvijek leže sjene starih sporova na nekim neobično važnim dijelovima Jurjeva opusa kao što je to grobnica splitskog nadbiskupa Arnira u Kaštel-Lukšiću, a još je uvijek neizvjesno njegovo *lično* učešće u kasnijim fazama gradnje šibenske katedrale ili kod nastanka nekih većih cjelina u Anconi. Konačno, do danas nije pronađeno niti jedno djelo koje bi se moglo povezati uz dokumentarno fiksiranu Jurjevu djelatnost u Zadru i Pagu, a za njegov boravak u Dubrovniku dosada je povezan tek jedan kip sv. Vlaha.²

Na taj način naše poznavanje Jurjeve umjetničke ličnosti nije se baš mnogo produbilo u odnosu na monografske prikaze od kojih nas već dijeli gotovo pola stoljeća. Nema sumnje: o Jurju se u toku tih nekoliko desetljeća pisalo razmjerno mnogo, no kada se ti tekstovi pažljivije analiziraju može se lako utvrditi da u proučavanju njegova rada nije zabilježen neki bitni napredak u odnosu na Freyevu studiju iz 1913. godine,³ a ta nas studija, usprkos nesumnjivim kvalitetama, ne može više zadovoljiti ni s obzirom na fiksiranje kvantitete opusa ni s obzirom na ocjenu majstorove umjetničke fizionomije. I kod Freya i kod kasnijih istraživača dalmatinske umjetnosti XV st. Jurjev lik ostaje tek veliki torzo čiji se obrisi gube u mraku. Možda nećemo nikada naći pouzdane i potpune odgovore na mnoga pitanja koja stoje otvorena, pa tako i na pitanje *gdje je i što* je Juraj radio prije svog dolaska u Šibenik. Pa ipak mislim da se već i danas, s materijalom kojim raspoložemo, može naći određeniji odgovor na pitanje o izvorima majstorove umjetnosti nego što su to bili odgovori koje smo dobivali dosada.

Pokušavam da odgovorim na ovo pitanje polazeći od jedne, razmjerno malene, prinove katalogu Jurjeve skulpture koju je zapravo već trebalo davno izvršiti. Jer *dva anđelčića-štitonoše* koja ovdje vežem uz Jurjevo ime i ne bi smjela biti nepoznata našoj historiji umjetnosti. No *Dudan*, koji je svojedobno publicirao njihove fotografije, pripisao ih je, slijedeći nagađanje A. Ventura, Francescu Laurani, a drugi istraživači šibenske katedrale nisu ih, čini se, ni zapazili.⁴

To su u stvari posljednji ostaci nekog izgubljenog oltara koji je bio smješten u drugom traveju — »kapeli« južnog broda. Na tom se mjestu nalazi danas jedan barokni oltar.⁵ Te dvije, razmjerno malene figure (v. oko 50 cm, š. oko 15 cm) mogu se prilično lako povezati uz Jurja. To više što postoji nekoliko njegovih radova istog sadržaja pa prema tome postoje široke mogućnosti za komparaciju. (Sl. 1—2). To su u prvom redu oni prekrasni goli dječaci na sjeveroistočnom uglu katedrale koji drže razvijenu »povelju« o gradnji, a ispod njihovih nogu se nalazi poznati Jurjev potpis: GEORGIUS MATHEI DALMATICUS. (Sl. 3) Zatim su tu i tri »putta« koji nose kamenu posudu za vodu u krstionici katedrale (Sl. 4), pa opet druga dva »putta« koji podržavaju krajeve rastvorenog zastora iznad sarkofaga nadbiskupa Arnira u Kaštel-Lukšiću. Konačno, za širu komparaciju mogu poslužiti i reljefi anđeoskih glavica na svodu krstionice i lik dječaka-štitonoše na pročelju Arnirova sarkofaga. (Sl. 5)

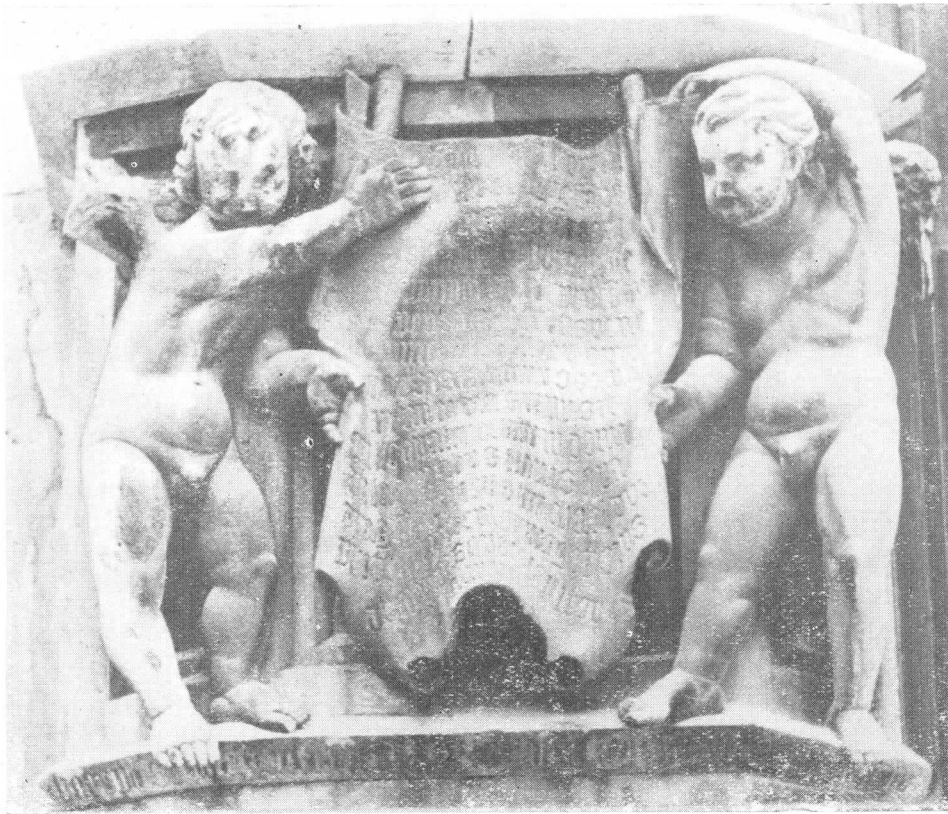
Uz stanovite manje razlike u kvaliteti izvedbe uvijek su to isti dječaćki likovi punih, čvrstih tijela s ponešto kratkim nogama i rukama i relativno velikom okruglom glavom, zaobljenih obraza. Isti su i neki karakteristični detalji: bore u mesu nogu, trbuha i ruku pa način obrade očiju i kose; čak su gotovo identični stavovi tijela i ruku jednog »putta« iz Jurjeve krstionice s »puttima« tog izgubljenog oltara, a u svih se likova javlja karakteristično postavljanje stopala na kosinu podnožja.

Takva sličnost u obradi jedne karakteristične skulpturalne teme nalazi i svoju kronološku potvrdu: čitav skup tih »putta« nastao je *unutar* prvog desetljeća Jurjeva boravka u Dalmaciji. »Putti« ispod kojih se nalazi Jurjeva signatura datirani su sami natpisom u 1443. godinu, »putti« u krstionici nastali su nešto kasnije, no svakako prije 1448. godine, a Arnirova grobnica bila je započeta već 1444. godine.⁶ I za dva »putta« u drugom traveju katedrale nalazimo određeni, makar ne i izravni kronološki podatak u jednom dokumentu. To je onaj poznati, no još uvijek nedovoljno analizirani ugovor iz 1444. g. kojim se niz šibenskih građana obavezuje da će u katedrali na svoj trošak izgraditi »kapele«, u stvari traveje pobočnih brodova. Prema tom dokumentu druga »kapela« južnog pobočnog broda pripala je šibenskom građaninu Jurju Radoslavčiću, a majstor Juraj je preuzeo obavezu da će ta, kao i druge kapele biti dovršena u roku od tri godine. Povezujući taj dokument sa sačuvanim likovima malih štitonoša, možemo s priličnom sigurnošću zaključiti da je Juraj, barem u toj kapeli, nastojao izvršiti obavezu koju je preuzeo.⁷

Uključujući ta dva, relativno malena, no prilično karakteristična rada u Jurjev skulptorski opus, susrećemo se i s jednim problemom koji je veoma značajan za historijsko-umjetničku valorizaciju Jurjeve umjetničke fizionomije. Povezujući naime ta dva nova »putta« s nekoliko majstorovih obrada istog motiva, moramo zapaziti da Juraj u toku prvog desetljeća svoje djelatnosti u Dalmaciji pokazuje vrlo razvijen interes za jedan motiv prilično nov u skulpturi toga vremena. Treba se samo podsjetiti da se ti golišavi poganski dječaci u funkciji kršćanskih anđela javljaju po prvi put u skulpturi *quattrocenta* tek negdje dvadesetih godina, i to kao posve maleni štitonoše na biskupskom štapu *Donatellova* svetog Ludovika iz Toulousa. No ubrzo poslije tih skromnih predhodnika prodiru pobjedonosno živahne čete uskrslih antiknih erota u firentinsku skulpturu: ograda pjevaonice u firentinskoj katedrali (1433—39) i prsobran okruglog balkona — propovjedaonice u Pratu (1428—38) predstavljaju mjesta njihova trium-



Sl. 2. Juraj Dalmatinac,
anđeo-štitonoša, Šibenik,
katedrala.



Sl. 3. Juraj Dalmatinac, anđeli na sjevero-istočnom uglu katedrale (1443 g.)

fa.⁸ Kao što vidimo, vremenski razmak između firentinskih i prvih šibenskih »putta« prilično je malen, a što je još važnije: Jurjevo ponavljanje i variranje toga motiva pokazuje da je on bio zaista zainteresiran na tu tematsku i formalnu novost što je nesumnjivo simptomatično za njegove umjetničke preokupacije u to vrijeme.

U uskoj vezi s motivom »putta« javljaju se i neke druge, vrlo karakteristične interpretacije anđeoskih likova u Jurjevoj skulpturi tog vremena. U reljefima na svodu krstionice nalazimo dva »tipa« anđeoskih likova: glavice s krilima i cijele figure u karakterističnim kostimima antičkih »pobjeda«. (Sl. 6). I tu treba upozoriti ne samo na vremensku blizinu Jurjevih radova s prvim pojavama novih umjetničkih interpretacija anđeoskih likova u skulpturi *quattrocenta*, nego i na visoku formalnu kvalitetu kojom su riješeni posve novi problemi odnosa odjeće i tijela u tih likova. Zrelost formalne obrade ljudskih likova u tim reljefima tako je svojedobno zbunila *H. Folnesicsa* da je svjesno ignorirajući arhivske podatke koji govore da je Juraj završio krstionicu prije 1450. g. pokušao njen svod povezati uz mnogo kasniju djelatnost *Nikole Firentinca*.⁹ Nema sumnje da je teško naći u jednom, razmjerno malenom, prostoru takvu kombinaciju raznih stilskih osjećanja kao što je to slučaj u šibenskoj krstionici, ali ni dokumentarni podaci ni tehnička analiza svoda ne mogu dopustiti takvo nasilno rješavanje problema stilskog protuslovlja u stvaranju jednog umjetnika.

Konačno, postoji još jedno, doduše prilično skromno umjetničko djelo koje pokazuje da je lik anđela u antikiziranom kostimu bio u to vrijeme bliz Jurju. To je sarkofag što su ga *prema majstorovim uputama* izradila dva klesara koja su pod njegovim vodstvom radila na šibenskoj katedrali: Venecijanac Lorenzo Pincino i šibenčanin Andrija Butčić. To je sarkofag obitelji

Draganić koji se danas nalazi na groblju u *Pirovcu* kraj Šibenika. Na njegovoj čeonj strani se nalazi nespretno komponirani i slabo izvedeni prikaz Bogorodice s djetetom na prijestolju i dva anđela u dugoj odjeći sa skrštenim rukama na prsima. (Sl. 7—8). Ma koliko bila slaba njihova izvedba nema sumnje da su ta dva anđela »tipološki« bliska anđeoskim likovima na svodu krstionice.¹⁰

Činjenica da se u Jurjevoj skulpturi, nastaloj u toku prvog desetljeća njegova boravka u Dalmaciji, javljaju novi, u svojoj biti posve renesansni tipovi anđeoskih likova, nije bila dovoljno zapažena u dosadašnjim istraživanjima. Dapače, neki od istraživača dalmatinske umjetnosti XV st. čak su pokušali da ospore majstoru one radove u kojima su takve, renesansne, interpretacije anđeoskih likova bile najsnažnije izražene, polazeći od određenih koncepcija o porijeklu i karakteru njegove umjetnosti koje se oslanjaju na podatke o Jurjevu boravku u Veneciji i na njegovu upotrebu tipičnih kasnogotičkih dekorativnih motiva. Ne ulazeći u stari spor, treba li Jurja shvatiti kao posljednjeg velikog »gotičara« ili treba li u njemu vidjeti »renesansnog« umjetnika, pokušajmo ovdje postaviti tek jedno pitanje: *gdje* se je on susreo s renesansnim koncepcijama anđeoskih likova, s tipičnim toskanskim »puttima« koje nalazimo u njegovoj skulpturi?

Kada se govori o porijeklu Jurjeve umjetnosti, uvijek se spominje venecijanska radionica porodice Bon i njeno najznačajnije ostvarenje: monumentalna vrata duždeve palače: *Porta della carta*. Zaista, premda nismo nikakvog pouzdanijeg podatka da je Juraj radio u radionici Bon, čitava njegova djelatnost pokazuje da su *Porta della carta* ostavila na njega snažan utisak. Gotovo u svakom Jurjevu radu, od Šibenika do Ancone, može se naći poneko sjećanje na taj veliki, kićeni portal. Stoviše, kao da s vremenom djelovanje



Sl. 4. Juraj Dalmatinac, putti-nosači
krstionice, Šibenik.

tog spomenika postaje sve jače i jače, kao što to pokazuju kasni majstorovi radovi u Anconi. Prema tome posve je opravdano da prvo kod tog spomenika potražimo odgovor na pitanje koje smo postavili.

Posmatrajući andeoske likove na »Porta della carta«, možemo lako zapaziti da postoji očigledna razlika u načinu kojim su realizirane dvije grupacije »putta« koje se nalaze na tom spomeniku. Jedan skup golih dječaćića nalazi se na vrhu zabata tih velikih vratiju: — hvatajući se za veliko, »plameno« lišće šest »putta« penje se uz kosine dvostruko savijenog luka. Nema sumnje: to su oni *puti nudi* što ih spominje ugovor o izgradnji vrata iz 1438. g., sklopljen s Giovannijem i Bartolomeom Bon, no dovoljan je tek jedan pogled pa da se uvjerimo kako oni nisu uzori Jurjevih »putta« iz 1443. godine.¹¹ Usprkos svom renesansnom porijeklu »putti« radionice Bon nisu drugo nego jedan dio bujne kasnogotičke dekoracije u koju su posve uklopljeni i čiji ritam pokorno slijede, pretvarajući se u neku osebujnu humaniziranu vegetaciju. No kad pogledamo drugu grupu »putta« na tim vratima, one male štitonoše, smještene ispod kićenih šiljatih tornjića na vrhovima širokih polustupova koji stvaraju vanjski okvir portala, sličnost s Jurjevimi »puttima« je tolika da bi se čak moglo pretpostaviti da



Sl. 5. Juraj Dalmatinac, detalj reljefa na pročelju sarkofaga biskupa Arnira u Kaštel Lukšiću.

su djelo njegovih ruku. No ostavljajući za sada po strani problem Jurjeva učešća u skulptorskoj dekoraciji »Porta della carta«, dovoljno je utvrditi da se ti »putti« —štitonoše ne mogu nikako pripisati radionici Bon. Dok »putti« na zabatu portala nisu drugo nego karakteristična dekorativna igra s jednim novim figuralnim motivom, maleni štitonoše pokazuju tipičnu renesansnu koncentraciju umjetničkog interesa na problem realizacije golog dječaćkog tijela. Osim toga nije bez značenja i samo mjesto gdje se oni nalaze. Ispod tih »putta« u dva reda niša smještene su četiri velike figure personifikacija »razboritosti«, »ljubavi«, »snage« i »umjerenosti«: *Prudentia*, *Caritas*, *Fortitudo* i *Temperantia* koje se svojom visokom kvalitetom daleko uzdižu iznad skromnih stvaralačkih mogućnosti radionice Bon, a s obzirom na »stil« pripadaju firentinskom umjetničkom krugu — tako da se može s mnogo sigurnosti pretpostaviti da je i »putte« klesao jedan od onih majstora koji je izradio te velike simbolističke figure.¹²

Sličnu situaciju susrećemo i onda kada u venecijanskoj skulpturi tridesetih godina XV stoljeća tražimo eventualne uzroke za tip anđeoskih likova u dugoj, antikiziranoj odjeći koje također nalazimo u Jurjevu opusu. Na »Porta della carta« nalaze se dva anđela toga tipa: lebdeći poput antiknih *victoria* oni u zabatu »podržavaju« tondo s likom sv. Marka.¹³ Kao i »putti« iznad njih, tako i ti reljefi pokazuju karakterističnu gotičku interpretaciju jednog renesansnog motiva: izduženi likovi posve su podvrgnuti arhitektonskom okviru, a ispod odjeće koje se nabori prelamaju na posve dekorativni način ne mogu se uopće osjetiti tijela. Zaista, nema sumnje da ti anđeoski likovi nisu mogli poslužiti kao uzor za one robustne Jurjeve anđele na svodu krstio-

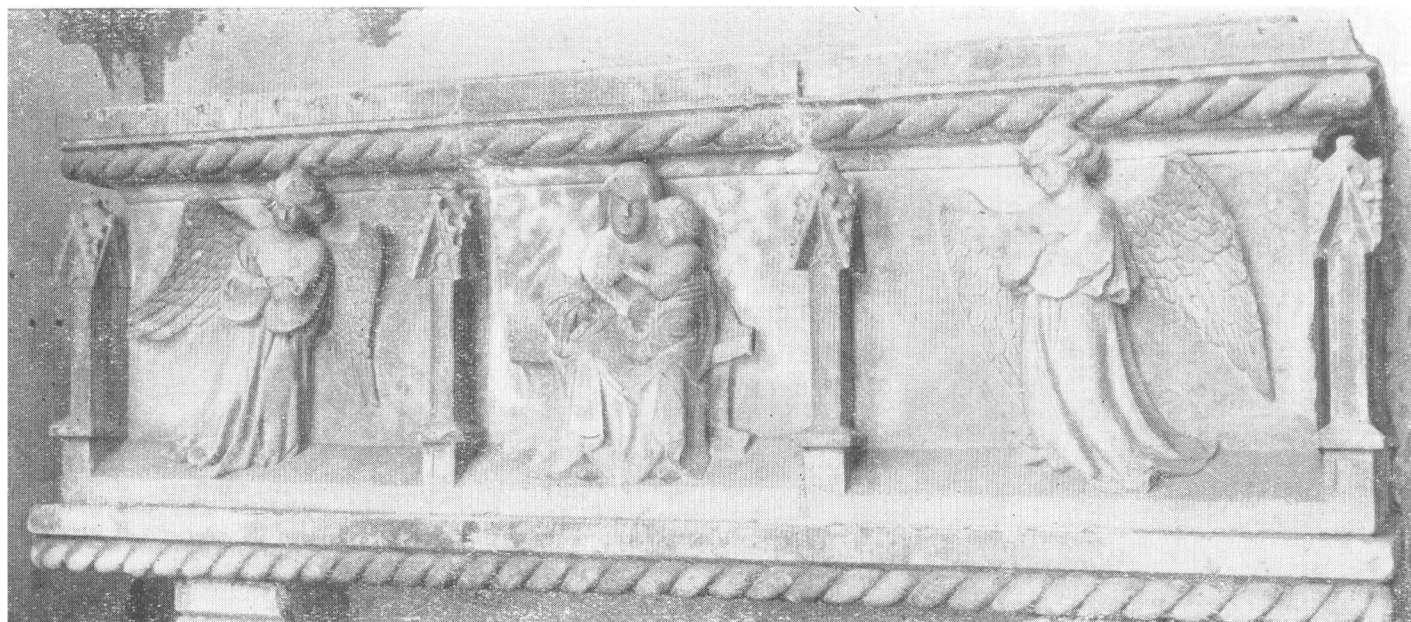
Sl. 6. Juraj Dalmatinac, Svod krstionice u Šibeniku.



nice kojima je upravo preuska njihova odjeća. I opet to nisu djela radionice Bon na kojima bi se mogao Juraj inspirirati za svoje šibenske kreacije, pa ako među spomenicima venecijanske skulpture toga vremena pokušamo naći anđeoske tipove koji su blizi njegovima, ponovo ćemo naići na djelo koje u obradi figura pokazuje izraziti firentinski karakter: *to je timpanon portala kapele Cornaro u S. Maria dei Frari*.¹⁴ No ni likovi toga timpanona ne mogu se dovesti u vezu s Jurjevim anđelima na svodu krstionice, nego tek s onim njegovim »crtežem« koji je poslužio Pincinu i Butčiću za izradu sarkofaga porodice Draganić. Možda je upravo njihova slaba, razvučena kompozicija iste grupe upravo rezultat nespretna prenošenja kompozicijske šeme određene šiljatim lukom u posve drugi format, na izduženu pačevinu sarkofaga.

Činjenica da je talijanska historija umjetnosti već prilično raščistila neodređeni pojam »radionice Bon« oduzimajući joj radove koji pokazuju očiti renesansni firentinski karakter i pripisujući ih P. Lambertiju, pomaže nam da steknemo nešto jasniju sliku i o porijeklu nekih karakterističnih motiva u Jurjevoj skulpturi. Zaista, to i nije mogla ni biti samo kasnogotička tradicija iz koje je Juraj crpio nadahnuće za svoje radove u Dalmaciji, nego su oni upravo nezamislivi bez majstora-va dodira s onom novom strujom u skulpturi quattrocenta koja je proizašla iz Donatellove firentinske radionice.

Pažljivija analiza Jurjevih skulptura pokazuje međutim da se ni zamjenom imena *Bon* s imenom *Lamberti* ne mogu do kraja riješiti problemi porijekla nekih izrazitih firentinskih elemenata u njegovoj skulpturi.



Sl. 7. Pincino-A. Budčić, Sarkofag obitelji Draganić, Pirovac.

To nam najbolje može pokazati analiza rake nadbiskupa Arnira u Kaštel-Lukšiću, nesumnjivo najinteresantnijeg i najkompleksnijeg majstorova rada koji nastaje u toku prvog desetljeća njegova boravka u Dalmaciji. (Sl. 10).

No prije nego što pristupimo takvoj analizi potrebno je upozoriti na niz podataka koji jasno potvrđuju kako je Arnirova raka zaista Jurjev rad da bi se konačno raščistila ona nejasna situacija stvorena oko tog spomenika nekim posve proizvoljnim kombinacijama H. Folnesicsa. Jer premda iz teksta nekoliko dokumenata, koji su bili poznati davno prije njegovih publikacija, jasno izlazi da je Juraj 1444. g. ugovorio izgradnju jedne kapele u crkvi splitskih benediktinki i da je posao bio dovršen 1448. g., i *to prije* nego što je započet rad na kapeli sv. Anastazije u splitskoj katedrali, Folnesics je, krivo tumačeći sam pojam »kapele«, pretpostavio da je majstor izveo tek arhitektonsko-dekorativni dio ugovorenog rada, a samu je grobnicu pripisao Nikoli Firentincu.¹⁵ No takvo razdvajanje pojmova »kapele«, i »grobnice«, arhitektonskog i skulptorskog dijela *iste* cjeline, posve je neprihvatljivo s obzirom na jasne podatke koje nam daju i dokumenti i sam spomenik. Tako nam sačuvani ostaci Arnirove kapele očigledno pokazuju da je Juraj zapravo vrlo malo »gradio«. On je u stvari u jedan već postojeći prostor unio križnorebrasti svod, postavljajući ga na ugaone polustupove, i za taj relativno maleni posao on nikako ne bi mogao dobiti niti onu plaću, koju je prema dokumentima primio, niti bi naručiocima smatrali za potrebno da pri isplati posljednjeg dijela ugovorenog honorara izraze svoje zadovoljstvo nad završenim radom da je Juraj ostavio kapelu nedovršenu.¹⁶ U vezi s time treba naglasiti da je ugovorena svota za izradu te kapele bila 320 dukata, dakle čak nešto veća od onog honorara koji je Juraj 1448. g. zatražio za izradu kapele sv. Anastazije u splitskoj katedrali, dakle jednog vrlo kompleksnog skulptorskog zadatka,

a ti iznosi odgovaraju onom prosjeku što su ga dobivali neki istaknuti majstori za podizanje većih grobnica i u Italiji.

Ono što je Folnesicsa, a i neke druge istraživače, zbunjivalo i nagonilo na razne kombinacije, kojima bi se pomaklo vrijeme nastanka Arnirove rake prema šezdesetim godinama XV st., jesu upravo mnogi renesansni elementi što se javljaju na toj grobnici, a koji bi se teško mogli pripisati majstoru kojega su smatrali nasljednikom venecijanske kasnogotičke skulpture i učnikom radionice Bon.

Nema sumnje, Arnirova je grobnica unutar cjelokupnog Jurjeva opusa djelo koje ne samo da pokazuje kako je on 1444. g. dobro poznavao neke vrlo karakteristične motive firentinske, upravo Donatellove skulpture, nego i to da je bio u stanju da samostalno, na posve renesansni način, riješi jedan vrlo specifični umjetnički zadatak. Prikazujući naime na reljefu sarkofaga smrt splitskog nadbiskupa Arnira, Juraj je morao da stvori *prvu* likovnu interpretaciju jednog stvarnog događaja lokalne historije, a to znači da nigdje nije mogao naći ne samo izravni predložak, nego ni koje slično likovno rješenje.¹⁷ Način kojim je on riješio taj težak zadatak pokazuje koliko su Jurju bila bliza ne samo formalna rješenja renesansne skulpture tog vremena, nego i njen duh, njeno realističko htijenje.

Ali treba da se vratimo problemu koji ispitujemo: fiksiranju onih motiva i detalja koji pokazuju da je Juraj morao poznavati Donatellove radove nastale prije 1444. g. Jedan od tih motiva: ženu koja raskriljenih ruku oplakuje mrtvacu, zapazio je još H. Folnesics i on mu je upravo i poslužio kao argument da raku pripiše Nikoli Firentincu s obzirom na činjenicu da je taj skulptor isklesao takav motiv 1469. g. na Sobotinoj grobnici u trogirskoj dominikanskoj crkvi. Pretpostavljajući da je majstor Nikola surađivao s Donatellom u Padovi, Folnesics je porijeklo tog motiva iz-

Sl. 8. L. Pincino-A. Budčić, Sarkofag obitelji Draganić, detalj Pirovac.



vodio iz poznatog reljefa »oplakivanje« u Santu koji spada među Donatellove radove nastale između 1446. i 1450. godine i možda je to bio jedan od momenata koji ga je i naveo da Arnirovu raku veže uz majstora Nikolu. Bilo mu je teško pretpostaviti da je već 1444. g. takav motiv bio poznat u Dalmaciji. No bez obzira na činjenicu što je motiv žene, koja uzdignutih i raskriljenih ruku oplakuje mrtvacu, vrlo star, tako da ga susrećemo još u XIII st., treba se podsjetiti da ga, doduše nešto drugačije variranog, nalazimo i u jednom prijašnjem Donatellovu radu: na reljefu »tabernacula« u crkvi sv. Petra u Rimu koji je nastao oko 1432. g. — dakle dosta vremena prije 1441. g. kada Juraj seli u Šibenik, odnosno 1444. g. kada otpočinje radom na Arnirovoj grobnici. Folnesics je isto tako zapazio da jedan od seljaka koji štapom napadaju biskupa ima isti stav tijela i ruku kao jedan od dvojice krvnika u prikazu Kristova bičevanja na pročelju Jurjeva sarkofaga sv. Anastazije u splitskoj katedrali (Sl. 11). Bez obzira na sve one neopravdane zaključke koje je Folnesics izvuкао iz te veze, neka bude ovdje još jednom spomenuta nesumnjiva bliskost Jurjeva prikaza »bičevanja« s jednim Donatellovim rješenjem iste teme (reljef u berlinskom muzeju) na koju je upozorio još D. Frey — kao dalji prilog našoj pretpostavci da je Juraj poznao radove velikog firentinskog skulptora.

Međutim, ima još nekih manjih detalja na toj grobnici koji se mogu dovesti u vezu s nekim Donatellovim radovima. Tako postoji nesumnjiva sličnost ženskog lika u antikiziranoj odjeći u lijevom dijelu reljefa s likom »princeze« na reljefu predele niše na *Or San Michele* gdje je stajala Donatellova statua sv. Jurja kao i sličnost nekih glava Jurjeva reljefa s glavama na Donatellovim reljefima u Rimu i Firenci. Konačno, još jedan manji detalj: glava velikog anđela u samom vrhu baldahina iznad Arnirova sarkofaga naliči onoj lijepoj ženskoj glavi na prijestolju Donatellove Bogorodice s djetetom iz padovanskog Santa. (Sl. 13).

Rezimirajući osnovne momente ove analize renesansnih elemenata u skulpturi Jurja Dalmatinca, možemo lako utvrditi da se njegovo umjetničko formiranje ne može više posmatrati samo u okviru venecijanske kasnogotičke skulptorske tradicije, koje su posljednji istaknutiji predstavnici Giovanni i Bartolomeo Bon, ignorirajući pri tom značajnu ulogu firentinskog faktora. Nema sumnje da i u skulpturi radionice Bon nalazimo pojedine elemente toskanskog porijekla, no način kojim su oni realizirani pokazuje da se niti stari Giovanni niti mlađi Bartolomeo nisu mogli približiti onom napretku talijanske skulpture XV st. koji je nerazdvojno vezan uz Donatellovo ime.

Prema sadašnjem stanju istraživanja posve nepoznatog razdoblja Jurjeva rada prije 1441. g. čini se da bi bilo najjednostavnije prihvatiti pretpostavku da je on upoznao nova firentinska shvaćanja posredstvom P. Lambertija koji upravo tih godina, kada pretpostavljamo da se Juraj formirao kao skulptor, boravi u Veneciji. No činjenica da se u Jurjevoj skulpturi javljaju i neki momenti koji pokazuju veću bliskost s Donatellovim radovima iz vremena prije 1441. g., prije nego što je vidimo i u samom Lambertijevu djelu, može nas za sada dovesti do više ili manje neodređenih pretpostavki. A zar bi jedna od njih: da je Juraj učio i u Firenci, bila zaista posve nevjerojatna?

¹ Jedan dokaz Jurjeva ugleda u vrijeme kada dolazi u Šibenik treba vidjeti u činjenici da oba dotadnja »magistra« katedrale: Venecijanci Pier Paolo Busato i Lorenzo Pincino, nastavljaju da rade pod njegovim vodstvom i klešu po njegovim predlošcima, prihvaćaju dakle podređeni položaj na gradnji kojom su do tada rukovodili i u njemu ostaju dulje vremena. Vidi dokumentarni materijal objavljen uz studiju: *D. Frey*, »Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini,« *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, Bd. VII, Beč 1913, i to dokumente pod brojevima 10, 11, 12, 14, 32, 34, 37, 42, 45, 60, 72, 83, 86, 90, 99 i studiju: *P. Kolendić*, »Šibenska katedrala pre dolaska Orsinijeva« (Narodna starina sv. 8 III. knj. 2 br. Zagreb 1924) i: »Je li Bonin iz Milana radio na šibenskoj katedrali?« (Strena Buliciana, Zagreb-Split 1924).

² *C. Fisković*, »Neobjavljeno djelo Jurja Dalmatinca u Dubrovniku,« *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, god. I. sv. 1, Dubrovnik 1952. U stvari to je do sada jedino prihvatljivo proširenje Jurjeva opusa nakon više od četrdeset godina. Nešto kasnije pokušao je *Pietro Zampeti* pripisati Jurju kip sv. Nikole u istoimenoj kapeli u Tolentinu koji je prema natpisu izrađen 1474. g. Ni kronološki ni stilski momenti ne mogu opravdati tu atribuciju (»Una scultura di Giorgio da Sebenico,« *Venezia e l'Europa*, *Atti del VIII Congresso internazionale di storia dell'arte*, Venecija 1956.)

³ Nešto kasnija, opširna studija *H. Folnesicsa*, »Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des 15. Jahrhunderts in Dalmatien« (*Kunsthistorischen Jahrbuch der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, Bd. VIII, Beč 1914) kao i jedan njegov manji rad: »Niccolo Fiorentino ein unbekannter Donatello Schüler« (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Jahrg. VII, Heft 6. Leipzig 1915) ne samo da nisu pridonijeli novih momenata u poznavanju Jurjeva djela, nego su dapače doveli do nekih zabuna o kojima će biti još govora u tekstu. *Lj. Karaman* pisao je u više navrata dobre prikaze Jurjeve djelatnosti, no bez nekih većih pretenzija, posljednji put u Hrvatskom kolu, god. V. broj 2, veljača 1952. Simpatična knjiga *Carla Bime*, »Giorgio da Sebenico,« Milano 1954, nema karakter naučne monografije.

⁴ *A. Dudan*, »La Dalmazia nell'arte italiana,« Milano 1922, sv. II. sl. 145—146. Atribucija je data uz upitnik u zagradi, a u tekstu (str. 220) D. se poziva na mišljenje *A. Venturia* (*Atti del Convegno nazionale Pro Dalmatia Italiana*, Roma 1915). Međutim se čini da su te malene *figure* brzo pleto povezane s dva reljefa koja se također nalaze u šibenskoj katedrali, a na kojima su prikazani oni anđeli koje je *A. Venturi* pri-

pisao *F. Laurani*. U prijašnjim V. radovima anđelčici-štito-noše se uopće ne spominju (»La scultura dalmata nel XV sec.« *Arte* XI, 1908. i »Storia dell'arte italiana« sv. VI. 1908), a niti u njegovu prilogu unutar publikacije »La Dalmazia monumentale« (*A. Venturi-E. Pais-P. Molmenti*, Milano 1917), dok se svuda ponavlja mišljenje da su reljefi rani radovi *F. Laurane*. Novije mišljenje o neopravdanosti takve atribucije: *R. Causa*, »Sagrera, Laurana e l'arco di Castelnuovo« (*Paragone*, sv. 55, Firenze 1954). Usp. i rad *C. Fiskovića* u ovom broju *Peristila*.

⁵ Prema uzidanom natpisu oltar je iz poružene crkvice sv. Roka u Šibeniku prenesen na ovo mjesto tek 1876 g.

⁶ Premda se u datiranju radova na krstionici ne možemo osloniti na određene arhivske podatke, njen položaj kao i specifični način kojim je konstruirana dopuštaju prilično sigurne zaključke o vremenu njene izgradnje, a samim time i o vremenu nastanka reljefa na njenu svodu. Kao što je poznato, Juraj je, koristeći se priličnim padom terena na tom mjestu, postavio krstionicu *ispod* apsida južnog broda, tako da su kamene ploče njena svoda ujedno i podovi same apsida. S obzirom na maleni i niski prostor krstionice nezamisliva je skulptorska obrada tih kamenih ploča svoda pošto su postavljene na svoje mjesto. Uska veza između prostora krstionice i južne apsida (»zid« krstionice ujedno je i zid apsida!) potvrđuje mogućnost da je izgrađena još u prvoj, najintenzivnijoj periodu Jurjeve djelatnosti na katedrali koja završava 1443. g. kad je i isklesan natpis koji govori o završetku rada na apsidama: *Hoc opus cuvarum fecit Georgius Mathei Dalmaticus*. Inače se dovršena Krstionica spominje u ugovoru o izgradnji sakristije iz 1452. g. kojim se Juraj obavezuje: ... *facere unam Sacristiam dicte Ecclesie contiguam Baptisterio* ... V. : dokumentarne priloge uz navedeno djelo *D. Freya*, dokument br. 97, str. 151 (152 priloga). No nekoliko dokumenata iz 1451. g. (nav. dj. brojevi 92, 93, 94) svjedoči da je Juraj već tada pristupio radovima na stepenicama koje iz istočnog dijela južnog broda vode u sakristiju. Njihov smještaj u neposrednoj blizini ulaza u krstionicu isključuje mogućnost svakog daljeg rada u njoj, a nezamisliv je uz pretpostavku da je južna apsida bila bez poda, a taj pod je u stvari svod krstionice. O vremenu gradnje kapele nadbiskupa Arnira u splitskoj crkvi benediktinki bit će još govora u daljem tekstu.

⁷ Nakon tri godine Jurjeva rada na katedrali uprava gradnje zapala je očito u financijsku krizu. Nastojeći da dobiju sredstva za nastavak gradnje, prokuratorji katedrale sklopili su 1444. g. ugovor s nizom uglednih šibenskih građana kojim se oni obavezuju da će uplatiti 73 dukata u fond katedrale

Sl. 9. Juraj Dalmatinac, portal manje Papalićeve palače u Splitu





Sl. 10. Juraj Dalmatinac, grobnica nadbiskupa Arnira, Kaštel Lukšić.

s tim da dobiju svoje »kapele« u njenim pobočnim brodovima. Još 1435. g., dakle prije Jurjeva dolaska, sagradio je Lorenzo Pincino jednu takvu »kapelu,« u stvari prvi travej sjevernog broda, za račun šibenskog građanina Deše Jakovljeva (dokumentarni prilozi br. 11, str. 129/130) i nakon toga radovi na pobočnim brodovima nisu bili nastavljeni sve dok 1444. g. nije Juraj preuzeo obavezu da u vezi s navedenim pogodbama izgradi još devet »kapela:« šest u južnom, a tri u sjevernom brodu. Uslijed toga što se u sredini sjevernog broda nalazi drugi ulaz u katedralu, na toj strani nije bilo mjesta za šest, nego samo za pet »kapela.« Od njih je jedna bila već izgrađena 1435. g. Međutim od četiri raspoložive kapele tim su ugovorom bile zaposjednute tek tri, četvrta je bila dodijeljena tek 1452. g. Prema tekstu ugovora Juraj se obavezuje da će dovršiti kapele u roku od tri godine. Međutim se rad na pojedinim kapelama odugovlačio sve do pedesetih godina. Nema sumnje da se ovdje izraz »kapela« tiče jednog traveja pobočnog broda. Čini se, prema navedenom ugovoru da Juraj nije bio obavezan da kleše unutarnji uređaj u takvoj »kapeli« (oltare). Potvrdu tome nalazimo u jednom drugom dokumentu koji se *upravo tiče kapele Jurja Radoslavčića*, dakle drugog traveja. Radoslavčić je, naime kako izlazi iz jednog kasnijeg notarskog zapisa o isplati za dovršene radove sklopio još 1445. g. posebni ugovor s majstorom Jurjem radi konačnog uređenja svoje kapele: ... *pro fabrica et factura cornicis, podioli, armae et collonarum fienda supra capella ipsius ser Georgii situata in eccl. praedicta scti. Jacobi...* (dokumentarni prilozi br. 78, str. 149). Konačno, postoji još jedan podatak iz kojeg izlazi da je kapela bila završena i da se u njoj nalazio oltar još prije 1448. g. Naime, te godine sklapa Juraj Radoslavčić ugovor

sa slikarem Dujmom pokojnog Marina iz Splita radi izrade jedne »ancone« na oltaru svoje kapele posvećene sv. Jurju:... *quam anchonam dictus M. Doymus nominibus quibus supra dare promisit factam, completam et positam in opere super altare in capella praedicta Sancti Georgii predicti in Ecclesia praedicta Sti. Jacobi...* (dokumentarni prilozi br. 57, str. 142–143). Vidi i: V. Miagostovich, »Nuovo cronista di Sebenico« A. II, Trst 1864, kao i od istog autora: »I nobili e il clero di Sebenico nel 1449 per la fabrica della cattedrale«, Šibenik 1910.

⁸ Prema monografiji L. Planisciga, »Donatello« (Firenze 1947) brončana statua sv. Ludovika iz Toulousa izrađena je oko 1423. g. Namijenjena za jednu nišu Or San Michela, ona je još u XV st. smještena iznad glavnih vrata crkve S. Croce, da u XIX st. uđe u njen *Museo dell'opera*. Govoreći o tim »puttima,« Planiscig naglašava njihovo značenje u razvoju firentinske i renesansne skulpture uopće, a Donatellove napose. *Un fatto nuovo, che esce dall'orbita dell'arte ancora gotica offre il nodo del pastorale, che il san Luigi regge in mano. Questo nodo è ornato da tre puttini ignudi, i quali sembrano il preludio di un elemento che presto diverrà generale nella produzione toscana dell'rinascimento...* Sono i progenitori di una lunga teoria di puttini che formano un elemento cardinale non soltanto nell'arte di Donatello, ma per suo tramite in tutta quella del rinascimento... Puttini, angeli o eroti, essi formerano un elemento costante dell'arte del quattrocento. A Donatello spetta la paternità« (str. 38–39).

⁹ H. Folnesics, »Studien...« str. 174.

¹⁰ Prema jednom sačuvanom ugovoru: *Mag. Laurentius Pin- cino lapicida de Venetiis habitator Sibenici i Andreas But- cich lapicida de Sibenico* obavezuju se Nikoli i Stjepanu Draganiću da će izraditi jednu grobnicu: ... *de bono lapide albo sculptam et excisam in muro ad sagonam mensuram sextum et modum, prout eisdem magistris ordinabit et dicit magister Georgius prothomagister lapicida eccl. sci Jacobi de Sebenico* (dokumentarni prilozi br. 37, str. 138). Prema navedenom ugovoru trebalo je da grobnica bude postavljena u samostanu franjevacu u Sibeniku, no odatle je sarkofag prenešen u grobnicu iste porodice na groblju u Pirovcu kraj Sibenika. Njegova slika još nije bila publicirana.

¹¹ Vidi tekst ugovora za izgradnju »Porta della carta« s Giovanijem i Bartolomeom Bon gdje se među ostalim spominje: ... *foiami di sovra dal volto de la dita porta ai qual die esser puti nudi, che fra in quei diti foiami se sera cho- mo per 10 disegno apar ...* (P. Paoletti, »L'architecture et la sculpture de la renaissance à Venise...« Venecija 1897, knj. I, str. 86.

¹² Već je P. Paoletti (nav. dj. str. 91) osjetio razliku koja postoji u kvaliteti i stilu tih figura i ostalih radova radionice BON i pokušao da taj problem riješi pretpostavkom da ih je radio sam Bartolomeo, bez sudjelovanja oca, dakle mlađi član radionice, koji se mogao osloboditi kasnogotičke tradicije. Međutim ni u ugovoru iz 1438. g. niti u kasnijim dodacima, kojima se fiksiraju dalji radovi koje treba da izvrši radionica Bon, nema ni spomena o tim figurama. L. Planiscig (»Venezianische Bildhauer der Renaissance.« Beč 1921) pripisuje bolje figure (Fortitudo i Temperantia) Antoniju Bregnu (str. 32. i slijed.) odričući mogućnost da ih je radio Bartolomeo Bon. Još je oštrije u negaciji učešća radionice Bon u izradi tih figura Giuseppe Fiocco (»I Lamberti a Venezia.« Dedalo, g. VIII, 1928), *Pensare possa averle fatta non dico Giovanni ma Bartolomeo Bon, è tale eresia che soltanto la fatalità di certe tradizioni e la fede cieca nei documenti portata oltre alla loro chiara lettera può spiegare, non giustificare* (str. 369). Upućujući na izra- zite firentinske, »donatelleske« elemente tih figura, Fiocco pripisuje likove »snage« i »umjerenosti« Pietru Lambertiju, a figure »razboritosti« i »ljubavi« njegovu suradniku Giova- nniju di Martino da Fiesole. Prema Fioccu P. Lambertiju pripada osnovna zasluga za proširenje novih, firentinskih shvaćanja u konzervativnu umjetnost Venecije, a vrijeme njegove djelatnosti proteže se od 1415. do 1437. godine: *Fu come se Lorenzo Ghiberti, Nani di Banco, Donatello stesso fossero giunti con Pietro abitare a Venezia, tanto son vivi nell'arte sua, ardita senza spavalderia, nuova e fiera nell'essenziale, ma nel secondario amabilmente docile: quindi più accetta e più vittoriosa.* (nav. dj. str. 346).

¹³ U jednom dokumentu iz 1442. g. kojim se fiksiraju dalji radovi na »Porta della carta« spominju se ti anđeli: ... *io Zuane Bon taiapiera e Bartolamio mio fio semo contenti a compire el resto del lavoro che manca della porta granda del palazzo da me jna anno uno proximo che vien con questo, che le zime dei pilieri di sovra et quelli tre an- zoli che tien el mezo sam Marcho ...* (P. Paoletti nav. dj. str. 87).

¹⁴ Taj timpanon pripisuje Planiscig nepoznatom majstoru Mascoli oltara, a Fiocco je mnogo određeniji: *Solo un tos- cano provetto poteva giungere a queste altezze nei primi anni del quattrocento ...* (nav. dj. str. 354) i pripisuje i tu lunetu Pietru Lambertiju.

¹⁵ U svojim »Studijama...« Folnesics je iznio pretpostavku da je Juraj izgradio samo kapelu a grobnicu da treba pripisati radionici A. Aleši — N. Firentinac, no dopuštajući mogućnost da je za predložak poslužio jedan Jurjev *disegno* (»Studien...« str. 173). Nešto kasnije, u članku: »Niccolo Fiorentino ein unbekannter Donatello Schüler.« Folnesics je ignorirajući već poznate arhivske podatke počeo tvrditi da je »kapela« u crkvi benediktinki bila naručena tek nakon dovršavanja kapele u katedrali, dakle poslije 1448 godine, te da je Juraj, nakon kraćeg vremena prekinuo s radom uslijed odlaska u Anconu. Takva »kombinacija« dozvolila je onda Folnesicsu da zaključi kako je grobnicu dovršio tek Nikola Firentinac, uz pomoć Andrije Alešija (nav. dj. str. 188 i slijed.). Obzirom na činjenicu da prije 1467 godine nema ni spomena o Nikolinoj djelatnosti u Dalmaciji, tre-



Sl. 11. Juraj Dalmatinac, grobnica nad- biskupa Arnira. Kaštel Lukšić, detalj

balo bi, prema Folnesicsu, zaključiti da je Arnirova grobnica dovršena tek pretkraj šestog desetljeća. Ove nasilne kombinacije pokazuju koliko su kod Folnesicsa (kao i nekih drugih, kasnijih istraživača) određene predrasude o karakteru Jurjeve umjetnosti i o nužnosti veće »retardacije« novih shvaćanja u umjetnosti Dalmacije, bile toliko jake da su nužno dovodile do ignoriranja najjednostavnijih činjenica. Folnesics jednostavno nije mogao »priznati« relativno rano pojavu nekih zrelijih renesansnih shvaćanja u Splitu niti je te pojave mogao povezati uz umjetnika, kojeg je definirao kao »kasnog gotičara«.

¹⁶ Prema dokumentima na koje se poziva još Kukuljević (Slovník umještíkáh jugoslávěnskíh, Zagreb 1858, str. 188 i slijed.) proizlazi jasno da je Juraj 1448 godine već završio radom na Arnirovoj kapeli. 27. VI. 1448 godine, dva izvršioća oporuke naručioća rake, izjavljuju pred splitskim knezom svoje zadovoljstvo s izvedenim radom: « *Commissarii supradicti... Fecerunt supradicto magistro Georgio lapicide presenti et recipienti finem et absolutionem de laborerio et fabrica dicte Capelle, eo, quod dixerunt et contenti fuerunt ipsum magistrum Georgium dedisse dictam Capellam bene fulcitam et expeditam in ordine et in puncto prout tenebatur et obligatus erat, et ad laudem boni magistri, de qua se bene contentos vocaverunt.* »

¹⁷ Ustvari to je ilustracija jednog pasusa stare splitske kronike u kojoj je opisano kako su u XI. stoljeću pobunjeni seljaci u Poljicama kraj Splita kamenovali splitskog nadbiskupa kada je utjerivao crkvenu desetinu.



Sl. 12. Juraj Dalmatinac, grobnica nadbiskupa Arnira u Kaštel Lukšiću, lijeva strana pročelja sarkofaga.



Sl. 13. Juraj Dalmatinac, grobnica nadbiskupa Arnira, detalj, Kaštel Lukšić,

**Due nuovi putti di Giorgio Dalmata
e la questione della componente rinascimentale
nella sua scultura**

Due putti (tavola 1,2) — sono gli ultimi residui d'un altare di pietra che una volta si trovava nella seconda «cappella» della nave sud nella cattedrale di Sebenico. Il materiale degli archivi dedicato alla costruzione della cattedrale come pure l'analisi stilistica ci danno non soltanto la possibilità d'aggiungere finalmente questi due putti alle opere di Giorgio, ma anche di datarli approssimativamente fra l'anno 1445 e il 1448, — all'epoca cioè della sua più intensa attività nella Dalmazia.

A questo primo periodo dell'attività di Giorgio nella Dalmazia (dopo il suo arrivo a Sebenico nel 1441) appartengono parecchie variazioni plastiche dello stesso motivo. Sono, anzitutto quei meravigliosi putti all'angolo nord-est della cattedrale di Sebenico che tengono spiegata in mano una carta, e sotto i loro piedi si trova ormai nota la firma di Giorgio: GEORGIUS MATHEI DALMATICUS (tavola 3). Ci sono inoltre altri tre putti che portano un acquasantiera nel batistero della stessa cattedrale (tavola 4) e poi ancora altri due che sostengono i lembi d'un drappaggio aperto sopra il sarcofago dell'arcivescovo Rainerius-Arnir a Castel-Vitturi (Kaštel Lukšić) presso a Spalato. Finalmente per una comparazione più vasta possono servire anche le testine degli angeli eseguite in bassorilievo sulla volta del batistero o la figura del fanciullo scudiero nella fronte del sarcofago a Castell-Vitturi (tavola 5). A parte alcune variazioni, di minor importanza, che riguardano la qualità d'elaborazione si tratta sempre delle stesse figure fanciullesche, dai corpi robusti, dalle gambe e dalle mani alquanto corti, dalla testa relativamente grande e robusta con gaucie paffute. Uguali sono pure molti caratteristici particolari: le pieghe nelle gambe, nel ventre e nelle braccia ed il modo d'elaborazione degli occhi e delle capig'alture; — quasi identiche sono poi le posizioni del corpo e delle braccia d'un putto del batistero di Giorgio rispetto agli altri putti di quell'altare scomparso, e tutte le figure hanno caratteristica posizione delle piante dei piedi sul piano inclinato della base.

Ponendo che questa somiglianza d'elaborazione d'un caratteristico tema plastico provenga dal fatto che tutti questi putti sono stati creati entro il primo decennio dell'attività del maestro nella Dalmazia, l'autore, fidandosi del materiale degli archivi, ha dovuto precisare la data della loro origine, tanto più che nella letteratura fino ad oggi apparivano diverse combinazioni in relazione appunto con alcune parti assai significanti delle opere di Giorgio, quali ad es. la tomba dell'arcivescovo Rainerius-Arnir. Anche quest'opera però, secondo i documenti, è stata creata fra il 1444 e il 1448 e appartiene indubbiamente a Giorgio.

Parlando di putti che gli hanno serviti come paragoni mentre aggiungerà i due nuovi alle opere di Giorgio, l'autore sottolinea il fatto che questo motivo (relativamente recente nella scultura quattrocentesca) sia molto significativa nella valutazione stilistica delle preoccupazioni artistiche del maestro entro il periodo fra 1441 e il 1451. In stretto rapporto con il motivo dei putti vengono create pure certe altre assai caratteristiche interpretazioni di figure angeliche nella scultura di Giorgio in quei tempi. Così nella volta del battistero di Sebenico troviamo due «tipi» di figure angeliche: piccole teste con ali e figure intere vestite da antiche «Vittorie» (tavola 6, 7). L'autore richiama l'attenzione non soltanto sulla prossimità temporale delle opere di Giorgio con la prima comparsa delle nuove interpretazioni di figure angeliche nella scultura quattrocentesca, ma anche sull'alta qualità formale con cui sono risolti i nuovi problemi di rapporto fra vesti e corpi di queste figure. Entro le concezioni di Giorgio, l'autore presenta per la prima volta un sarcofago, che secondo i suoi schizzi sarebbe stato eseguito da due maestri di minor importanza: Lorenzo Picino di Venezia e Andrea Butcich di Sebenico, e che attualmente si trova nel cimitero del paese Pirovaz nella vicinanza di Sebenico (tavola 8, 9). Il fatto che Giorgio abbia dimostrato tanto interesse per questi nuovi motivi plastici interamente rinascimentali richiede di coreggere le concezioni, fin ora esistenti, sull'origine e sul carattere della sua arte. Discutendo dell'origine e dell'arte di Giorgio si accenna sempre cioè bottega veneziana di Bon e all'opera più significativa di essa: la «Porta della carta». Richiamandosi ai risultati della storia dell'arte italiana, anzitutto allo studio di Giuseppe Fiocco (I Lamberti a Venezia, DEDALO, VII, 1928) in cui vengono distinti in modo esatto i lavori plastici sulla «Porta della carta» che possono essere attribuiti alla bottega di Bon, da quelli che bisogna attribuire ad un altro maestro formatosi nel circolo artistico fiorentino (secondo Fiocco- Pietro Lamberti) — l'autore accenna che le concezioni dei putti e degli angeli di Giorgio siano molto più progredire da quelle elaborazioni plastiche dello stesso tema che possono essere attribuite alla bottega di Bon e molto vicine a quella in cui si riflettono le concezioni fiorentine. L'analisi delle singole opere di Giorgio dimostra anche una buona conoscenza di alcuni motivi esclusivamente fiorentini, «donatelleschi» — non raggiunti neppure dello stesso Lamberti. Seguendo queste analisi l'autore considera molto probabile la possibilità che Giorgio abbia studiato proprio a Firenze e crede che a questa «componente rinascimentale» della sua scultura debba essere attribuita una maggiore importanza e con ciò anche la sua complessa personalità creativa non potrebbe più essere definita, come fin ora si sosteneva, con il semplice concetto di «gotico tardivo».