

SKULPTURE ŽALOBNE GOSPE NIKOLE FIRENTINCA I ANDRIJE ALEŠIJA U SPLITU

UDK: 726.591:7.06.3 (497.5 Split)
73. Aleši, A. 73. Firentinac, N.
Izvorni znanstveni rad
Priljeno: 25. VI. 2003.

Akademik IGOR FISKOVIĆ
Filozofski fakultet
Ivana Lukačića 33
10000 Zagreb, HR

Uz tumačenje učestale pojave ikonografske teme "Žalobne Gospe" u dalmatinskome kiparstvu 15. stoljeća, dva se njezina skulpturalna prikaza iz Splita pripisuju vodećim ondašnjim umjetnicima, Nikoli Firentincu i Andriji Alešiju. Analizom oblika prvoga s portala crkve sv. Eufemije raspoznaje se stilistika Nikole Firentinca, te djelo izravno priključuje ranim majstorovim ostvarenjima uz otklanjanje udjela radionice o kojem se dosad govorilo. Druga skulptura, koja tvori oltar crkvice Gospe od Sedam Žalosti na Marjanu, istim se postupkom zbog niže oblikovne razine veže uz posljednju fazu rada Andrije Alešija.

Pasijski su sadržaji tijekom 15. stoljeća obilježili književno i likovno stvaralaštvo sljedno općoj duhovnosti kasnog srednjeg vijeka, ali ih je na istočnoj obali Jadrana najjače ražgao strah od prodora Osmanlija kad je "šaptom pala" susjedna Bosna.¹ Tadašnja je psihoza kiparstvu, kao najsugestivnijem mediju plastičkog izražavanja, nametnula razradu temata *Muke Isusove* u više ikonografskih inačica. Osim Raspeća kao žarišne slike te obuzetosti, važno su mjesto zauzeli prikazi Bogorodice koja oplakuje mrtvog sina, kako je usporedno s također njegovanim

religioznim pjesmama tipa "Gospinih plačeva",² odgovaralo viđenjima zemaljskog usuda samog Otkupitelja. Suosjećanjima ljudi s njegovim stradalništvom poradi dostizanja Spasenja, povela se znatna umjetnička narudžba, pa su stvoreni idejni i oblikovni klišeji, koji slijede u pučkoj imaginaciji i humanističkoj čulnosti stopljene iskaze nježnog materinstva s težnjom za sudjelovanjem u žrtvi Božjeg sina. Stoga će takva uprizorenja biti prikladnije očitati sadržajem "Žalobne Gospe", negoli "Oplakivanjem Krista" kako se inače običavalo.³ Zapravo je najjednostavnija slika na zemlju posjednute Majke, skrhane od boli dok u krilu pridržava mrtvog Sina kojeg je jednako u djetinjstvu držala razigrana, ispunjena dramom nijemog događanja. Neminovna simbioza simbole i naracije pritom je omogućila iskaze osobitih likovno-plastičkih vrsnoća na razini ondašnjih stilskih posezanja, ali je ponavljanje idejne i oblikovne sheme nadišlo u prošlosti među umjetnicima uobičajena preuzimanja više ili manje poznatih predložaka. Izričito to dokazuju dva primjera iz Splita koja su uključena u problematiku naše povijesti umjetnosti na međusobno sličan način, a moje je uvjerenje da ih se može i treba protumačiti drugačije negoli je to dosad učinjeno.

Radi se, naime, o kamenim skulpturama od kojih je jedna sa crkve sv. Eufemije pred sjevernim vratima Dioklecijanove palače danas izložena u Muzeju grada Splita, a druga se nalazi u crkvi Gospe od Sedam Žalosti u uvali Kašjuni na južnim padinama Marjana.⁴ Kompozicije su im gotovo istovjetne a plastičke osobitosti vrlo različite, te su oko njih oдавno potaknuta atributivna pitanja, ali nisu donesena ujednačena neka mišljenja. Unatoč nedostatku ikakvih izvornih zapisa tek im se složno postavilo okvirnu dataciju i opredijelilo djelatnosti najistaknutijih dalmatinskih umjetnika iz kasnog 15. stoljeća. Premda su mnogi na njima vrednovali prividne crte gotičke morfologije, ipak ih vezivahu uz nositelje glavne struje renesansne skulpture u Dalmaciji. Odreda su ih čitali linijom poznatih susreta Jurja Dalmatinca i Andrije Dračanina, te njenim nastavkom prema Nikoli Firentincu. Budući da je u sklopu očitavanja likovnog nasljeđa to bilo donekle zbunjujuće, pribjegli su pozivanjima na njihove "kiparske radionice" bez izravnog nalaza spomena takvih nekih pogona u arhivima: npr. *bothega* ili sl. pa i imenovanja ostalih članova. Tako su ih uglavnom ocijeniliiskusni istraživači prije dosta go-

dina, ne određujući ni točne stilske pozicije njihovih tvoraca, kao da su uvriježene osobitosti realističkog prikazivanja uokvir zadanog odnosa predočenih likova otežavale prepoznavanje individualnih umjetničkih prinosna. Sve to u najmanju ruku nameće osvrtnja temeljem u međuvremenu dorađivanih, pa i mijenjanih pogleda na stvaralaštvo starih kipara u Hrvatskoj,⁵ kako raščlanjujem unutar ovoga teksta.

Smatrajući, dakle, da navedena djela u Splitu zavrjeđuju nemalu pozornost s više gledišta, ovom bih prilikom uz prijedlog čvršćih rješenja njihova autorstva, dodao neka promišljanja šireg značaja. Ona se slijedom mogućnosti prepoznavanja kiparskih ruku poglavito odnose na upotrebu pojma "radionice", zapravo na ograničavanje moguće uloge pomoćnika vrsnih majstora, njihovih suradnika ili učenika i sljedbenika pri stvaranju određenih djela u više-manje rasvijetljenim uvjetima umjetničkoga stvaralaštva u povijesti Splita i Dalmacije.⁶ Tim putem, naime, želim objasniti oba reljefa ovdje povezana ne samo zbog istovjetnog sadržaja ili sličnog izgleda, već i suglasnih mogućnosti razmršivanja problema o promjenjivosti i rasponima izraza u humanističkom dobu vrlo priznatih sudionika razvoja južnohrvatskog kiparstva. U tom kontekstu nipošto nije nevažno da jedan pripada portalu svetišta ženskog samostana koje je stjecalo sve veću obrednu važnost unutar zajednice grada,⁷ a drugi oltaru čedne crkvice u prigradskom predjelu gdje su drevna skloništa pustinjaka postala odredištem novih hodočaća,⁸ pa ću se i na to posebno osvrnuti.

* * *

Prvospomenuti kameni prikaz *Žalobne Gospe*, dakle, potječe iz samostana benediktinki,⁹ a osobita zanimanja razbuđuje zahvaljujući izvornome smještaju jer smatram da su njime bile predodređene i likovne vrsnoće koje su priječile jasno njegovo viđenje. U suštini one slijede arhetipsku predodžbu kasnosrednjovjekovnog *Vesperbilda*, plastične slike Bogorodice dok oplakuje sina skinutoga s križa, što u pravilu bijaše namijenjena zatvorenim molitvama Večernjice.¹⁰ No, unutar lunete nad ulazom u crkvu osim što je iznesena na svjetlo dana i očigled građana, ona je ispunjena plastičkom retorikom kojoj temeljna odrednica bijaše u zbližavanju lika bolne majke s vjernicima. Stoga je negdašnja krutost istog sadržaja s

Gospom koja nosi mrtvog sina na uspravnim koljenima dok sama sjedi kao na prijestolju, zamijenjena pokrenutim te najdoslovnije svima živima predočenim najsvetijim likovima. Njihovo pak oblikovanje slijedi prikaz iz slikovitije raščlanjenog reljefa grobnice Subotića u trogirskoj crkvi sv. Dominika.¹¹ s karakterističnim stavom Marije i Krista kao sadržajnom poantom *Muke Otkupitelja*. Naglašavajući taj smisao, na kipu je izostavljeno predočavanje dubine prostora, što predložak rješava slojevnim uvlačenjem grupe likova k pozadini s križem, pa i gotovo perspektivnim skraćivanjem vodoravnije položenog Krista, dok je ovdje sve podređeno težnji za pukim predočavanjem posljedica *raspinjanja Božjeg sina*. Na taj način kameni reljef, koji na pročelju crkve postaje čimbenikom prostora javnog, ako ne i svjetovnog življenja, raskida svoje povodenje za svetom slikom iz liturgije Večernjice, a ničući iz drugačijih emocija otklanja praćenje slikovita čina iz zbivanja na Golgoti.¹²

S obzirom pak da je formalno oživljavanje kipa provedeno suglasjem osmišljenja likova i njihove kiparske razrade do najmanjih pojedinosti, on je izazivao različita vrednovanja. Iako je prepoznata stilska poetika vladajuća u kiparstvu Dalmacije tijekom druge polovice 15. stoljeća, najvjerojatnije su ga se zbog prenaglašene ekspresije analitičari ustručavali pripisati ponajboljim ondašnjim majstorima dljijeta, čiji rukopis uglavnom nisu mogli zanijekati. Zato su pribjegli neutralnom rješenju, prizivajući u pomoć neutvrđeni krug talentiranih kipara Nikole Ivanova Firentinca i Andrije Alešija Dračanina, bez provjeravanja je li ikoji od njih uopće okupljao suradnike vične poslovima kipara i kakve im je radnje možda povjeravao.¹³ Prepoznavajući okvirno bliska obilježja vodećeg majstora, nijednog od bezimernih koje pokušavahu izdvojiti, nisu pojedinačno istaknuli s drugim ostvarenjima, nego se sve široko tumačilo sa stajališta o ukorijenjenosti gotičko-renesansnog stila, kojemu je Dalmacija sa svojim provincijalizmima smatrana sretnom domovinom. Predmnijevajući, pak, da se ishodište osebujnoj morfologiji u ovom primjeru može donekle opravdati psihotičnim strahom od smrtne opasnosti nadiruće s Istoka, što je utjecao na govor hrvatske umjetnosti u zenitu humanizma,¹⁴ nalazim razloga nadvladati prijašnje atributivne neizvjesnosti te skulpturu pripisati iznimnom nadahnuću i prokušanoj likovnoj vrsnoći Nikole Firentinca.

Odavno je, naime, A. Veneturi skulpturu uključio u “krug Nikole Firentinca”, što je odlučno odbio H. Folnesics, jer je vidio “kvalitetom mnogo slabiju i posve gotički nastrojenu”, a A. Dudan uz okvirnu podršku okrenuo “školi Jurja Dalmatinca”.¹⁵ Lj. Karaman se vratio prvom određenju,¹⁶ za njim i D. Kečkemet: “jasno da je djelo daleko ispod kvalitete kipara kapele bl. Ivana” upozorivši da je “donatellovski izraz Madonin vidljiv, ali je lice Kristovo gotički tvrdo, kao u drvu rezano”.¹⁷ Ta mišljenja “bez izričitih zaključaka o potpunoj istovjetnosti poznatog reljefa s Cipikova oltara” dugo podržavalaše i C. Fisković, dok je reljef iz očišćenih ruševina samostanskog sklopa benediktinki pohranjen u gradski Muzej,¹⁸ i dolično izložen u lapidariju. Budući da je prošao kroz našu znanost s vrlo kratkim, naizgled ipak složnim, ali letimičnim opaskama, nije ni uvažen pri pokušaju predočavanja ukupnog stvaralaštva N. Firentinca.¹⁹ Prema tome se može ustvrditi kako nipošto nezanimljivi spomenik bijaše nositeljem svojega nezaslužena zanemarivanja u okviru podvođenja pod djelatnost “kruga” ili “radionice”, čak “škole”,²⁰ a bez njihova pojmovnog pojašnjenja ili povijesnog potvrđivanja. Sa ciljem prevrednovanja umjetnine u ime čvršćeg spoznavanja važnog poglavlja južnohrvatskog kiparstva, uza sve to ishodim dovoljno povoda reljef pripisati ruci Nikole Ivanova Firentinca,²¹ ne samo zato što na spomeničkoj pozornici užeg primorja zasad nije uočljiv nijedan drugi kipar sposoban s toliko prepoznatljive vještine oblikovati neku srodnu figuru.

Svakako se kameni prikaz žive Gospe s mrtvim sinom ističe izuzetno uspjelom složnošću između dinamike pokreta i raščlanjenosti površina dvaju tijela, fizički tijesno spojenih, a u naravi različitih. Bitno je da svaki na svoj način sudjeluje u izricanju dramatičnog naboja ne gubeći na prirodnosti prikaza, ujedno ne šteteći uvjerljivosti likovne i emotivne cjeline, što dokazuje iznimno nadarenoga kipara. Odličnu plastičnu zamisao prati jednako izrazita kiparska obrada, koju pojačava izvlačenje likova snažne unutrašnje konstrukcije prema naprijed uz kruto rezanje obrisa poput kulise. Budući da se Marijino tijelo u dijagonalnoj postavi nad visoko odignutoj kosini tla pretvara u punu skulpturu, nameće se pomisao da su predviđani u prošupljenoj luneti,²² ali vjerojatnije pozadina bijaše zazidana. Ipak se na svojevrsnoj bini

gube svojstva reljefne slike u korist oprostovena kipa, na kojem ritmička usmjerenja raščlambenih volumena prati strelovitost silnica na površini ocrtanih izmjenom svjetla i sjena. Tako se cjelovita idejna vizija razvija naporom suprotstavljanja višesmjernih pokreta što ne primiruje toliko vodoravna opruženost Krista, koliko čvrstina Bogorodičina skeleta kao ključna osovina koja nema čvrsti oslonac u raširenim koljenima, nego izrasta promišljeno iz podanka s kojim je dolje sljubljena. Učinak zajednički im ukoso uz tlo položenih nogu i naprijed nagnutog toraksa, koji daje dojam uzlijetanja i istodobno padanja, jedva zaustavlja krivulja koščatog Kristova tijela.²³ Ono se pak u prvome planu izvinućem svoje osi odvaja od jezgre volumena te ploštimize okreće prema vani pokazujući iscrpljenost koja je u središtu pažnje blago nad njime nagnute majke. Uspostavi ravnoteže znatnije pomaže raspored udova obaju likova jer su, pojedinačno oprostoveni, podređeni fizički uvjerljivom Marijinom držanju Krista. U naporu da snažnim zahvatom zadrži u krilu krupnoga Krista, objema se nogama upire o sklisko tlo ne gubeći sigurnost svoje posjednutosti na njemu, kao i izdržljivosti uspravljenog stava s raskriljenim rukama.

Taj poredak ne rastače krajnje živa igra svjetla i sjena, razumljivo gušća pri obradi tkanina negoli u prikazivanju golotinje Kristove, jer majstor uspješno razlikuje njihova prirodna svojstva, a pri baratanju dlijetom računa na vanjska osvjetljenja. Sa znatnim iskustvom kao da im unaprijed znade ulogu u vizualnom objedinjavanju cjeline: jaču dubinu i plasticitet podaje donjim stavkama kompozicije razvedene usporednim ritmom potkoljenica Krista i Marije te njegove desne ruke, dijelom opuštene na podu i korištene za potporu tijelu nad kojim se lijeva odiže s ulogom primirivanja unutrašnjih gibanja plastike. K tome lijeva ruka Marijina zateže teško tijelo prenoseći upiranje na koljena, a druga ga poduhvaća ispod ramena i vrata da bi mu nježno dotaknula glavu. Sam taj govor odlično modeliranih ruku potvrđuje izvrsno kiparsko umijeće, osebujno i na licima nastojeći izraziti obamrlost od boli. Zato su im uz ukočenost svih crta prenaplašene plačljive oči, također uvojci kose stilizirano stvrdnuti kao da su rezbareni od drva.²⁴ Općenito su tehnike klesanja u duhu kako središnjosti tako doradenosti skulpturalne obrade, dovedene do vrhunskog stupnja unutar pokrajinskog kiparstva

upravo u mijenama koje odgovaraju prohtjevima sadržaja. Dovoljno je naglasiti uglačanost lijeve izdvojene Marijine ruke nad odlučnim klešanjem Kristovih potkoljenica kao i čitavoga tijela u cilju iskazivanja zategnutosti kože od patnje iscrpljenog, u prirodi omršavjeloga tijela. Razrada draperija postiže najjači učinak naturalističkog opisivanja, te u tehnici biva pouzdani pokazatelj kiparske vještine u kojoj se poglavito Nikola Firentinac i prepoznaje. Maštovite pregibe odjeće on je krajnje samosvojno, uistinu bez formalizama Donatellovih sljedbenika ostvarivao smionim “manirizmom”, ali nigdje njihova razigranost nije postala sama sebi svrha, već je bila u funkciji ekspresije sadržaja.

Iako svaki dio pokrenutih tijela čini uvjerljivu podlogu površinskim uzbuđenjima, osobiti dojam davaju oštri potezi dlijetla raznosmjerno vođeni gipkom rukom s nakanom izmirivanja prirodno izbočenih i uvučenih dijelova. U istome cilju i okomita svrdlanja gustih usijecanja isprekidanih linija postaju čimbenikom kako jačanja plastičke stvarnosti tako vizualnog usuglašavanja likova. Svakako su tehnike obrade svojom izrazitošću vjerodostojno dopunile izražavanje onih osjećaja koje su prikazi *Bolne Gospe* u zreleme 15. stoljeću na našoj obali zahtijevali s uporištem u srednjovjekovnoj predaji. No rekao bih da učestalost oštrih rezova, a posebice ostavljanje neobrađenih usjeka u kojima se vide naredani ubodi svrdla, proizlazi i iz predviđanja izlaganja skulpture na povišenome mjestu, što dublje opravdava neprirodnosti u anatomiji likova i okretanjima njihovih tijela. Još više je uzdignuti položaj proizveo stilističke izvitoperenosti pri oblikovanju lica s grafički oštro rezanima podbuhlim očima, posebice ornamentalno izvučene pletenice Marijine kose.²⁵ Nesumnjivo je sve to vodilo mišljenju o nepoznatome majstoru, koji nije nadvladao prežitke gotike iako navodno bijaše odgojen blizu vodećeg meštra renesanse unutar prostora srednje Dalmacije.

S uvjerenjem da ukupno oblikovanje treba ocijeniti kao visoku sposobnost majstora i domet neosporiva talenta, otkrivam rad Nikole Firentinca, najvjerojatnije iz prve faze njegova djelovanja u Dalmaciji. Na sukladnoj razini, naime, on je te osobitosti postigao i u Šibeniku, na vitkim *likovima sv. Stjepana i sv. Bernardina* koje sam mu bio pripisao,²⁶ ali se to nekako zanemarilo. Svakako je i na njima razvidno animiranje reljefne površine pomoću živopisnog sukobljavanja plasti-

čkih izbočenja i crtežnih udubljenja kao upečatljiva kakvoća kipara koji ih međusobno povezuje individualnom osebnosti. Naknadno je pak pronalazak ugovora iz 1464. godine potvrdio njegovo ostvarenje kapele u crkvi sv. Frane kojoj oni pripadahu,²⁷ te izazvao pomak u ukupnoj procjeni umjetnika začinjavajući slojevitija gledanja na njegovu pojavu i razvoj. Svoju je zrelost kao i značaj na umjetničkoj pozornici quattrocenta on dokazao ovladavši jezikom klasicizirajućeg stila, ali se ispočetka zacijelo nije libio oslanjati na formalne čimbenike koji ne znače odlučan raskid sa stilistikom gotike. Naravno, uz moguće uvažavanje i općih donatelijanskih crta težnje k naturalizmu,²⁸ o tome će se podrobnije rasuđivati kad mu se opus sastavi razložitije negoli dosad, ali ne dvojim da u njemu svoje mjesto nalazi i opisana splitska skulptura. Budući da se na njoj prozrelo uzroke kako naizgled pretjerane vitkosti, tako i neskrivenih istančanosti tehnika klesanja što ne spadaju u odlike renesanse,²⁹ vjerujem da je otvoren put spoznavanju majstoro-ve mladenačke faze.

Očito radeći na obali srednje Dalmacije od početka sedmog desetljeća 15. stoljeća, Nikola Firentinac, posebice udovoljavajući zadano- me tipu narudžbi manjih, odnosno samostojnih vrlo traženih kipova, gotovo da nije mogao izbjeći verističko doživljavanje oblika i neke odjeke srednjovjekovnog sustava vrednovanja kiparskog stvaralaštva.³⁰ Prema postignuću u Šibeniku, na reljefu *Žalobne Gospe* u Splitu, pak, upravo to prevedeno u neskriveni ekspresionizam plastičke obrade bi- jaše nekoć kao znak likovne slabosti ili neupućenosti u zakone moder- noga stila, dovoljnim za pridavanja tih kipova jednom sljedbeniku "iz radionice" samog majstora.³¹ Ipak se već prilikom prvog objavljivanja kipova iz crkve sv. Frane u Šibeniku pretpostavilo da su iskrivljenja vitkih tijela kao i usmjerenja glava prouzročena smještajem na visini, kako dokazuje očitavanje njihova položaja na završnom luku zavjetnog oltara,³² pa nas i to vuče isticanju za južnohrvatsku pokrajinu natpro- sječnog umjetničkog obrazovanja njihova kipara.

Prema tome i određene neobičnosti splitske skulpture na povisoko- me podanku, počev od dijagonalnog naginjanja Gospe do spljoštenosti uspravne gornje polovice Kristova tijela, valja objašnjavati kao izvrsnosti znanja i rada istog umjetnika koji promišlja svoj likovni rad s više pra-

kličnih aspekata. Drugim riječima, on je vrlo uspješno riješio odnose njihova izgleda prema prohtjevima gledanja sa zemlje,³³ odnosno prema punom doživljavanju onih koji ulaze u crkvu i stavljaju se u okrilje suosjećanja s događanjem na portalu. Najposlije preostaje uvidjeti kako maske njihovih lica, donekle “otmjeno svete”, upozoravaju na dublje njegove veze s padovanskim slikarstvom iz sredine 15. stoljeća, što su već uočene kao osobita vrsnoća Nikole Firentinca.³⁴ No, iznad svega je važno da se poniranjem u sadržaj pasijskog prikaza oslobodio opterećenosti ionako usporeno pojašnjavanih ideala moderniteta iz prostora svojeg obrazovanja, te uznastojao gramatičkim propitivanjem oblika skulpture pojačati svekoliki njezin teatarski učinak. Zato je nije lišio punoće volumena razlažući osobitu sintaksu plastičke raziganosti kako mase tako površina, već je upravo time otkrio izvrsne mogućnosti svojeg kiparskog govora dovedenog do krajnjih granica onodobnog naturalizma.

* * *

Uvodnim objašnjenjima sadržaja kao i pozivanjima na formalne trogirске uzore potpada malo veći reljef koji čini čitav oltar crkvice *Gospe od Sedam Žalosti* s južne strane poluotoka Marjana.³⁵ Začudo na njemu nema vidljivih oslanjanja na uzorke drevnih *Vespebild Madona* kojima svojom svrhom odgovara, a teško bi bilo reći da se ičim ugleda na opisani Firentičev, po svemu sudeći stariji rad istoga sadržaja u istome gradu. O spomeniku se pisalo više puta, i to uglavnom na tragu upozorenja Lj. Karamana. Uočivši bitnu srodnost s reljefnom lunetom oltara koji je Andrija Aleši izradio i potpisao 1480. g. u obližnjoj crkvi sv. Jere,³⁶ svejedno ga je on prvi označio djelom “radionice Jurja Dalmatinca” u koju je inače ustrajno uvrštavao i navedenog majstora. Duško Kečkemet je pak u kraćem pregledu kiparske baštine renesansnog doba u Splitu reljef ocijenio “skoro identičnim” drugospomenutome, te ga proglasio “dokazom da je ista Jurjeva radiona, prešavši kroz Alešijevu fazu renesansnog osvježavanja, dugo još zadržala mnoge i Jurjeve i Alešijeve elemente”.³⁷ Nastojeći dokinuti te dvojbe, najposlije je Cvito Fisković u zasebnoj studiji s raščlanjenim opisom reljef pridružio opusu samoga Dalmatinca, kako je izravno i naglasio u njezinu naslovu.³⁸ Uviđajući podudarnosti s poznatijim, a “likovno snažnijim” Jurjevim

ostvarenjima, zaključio je kako plastičke i ikonografske “pojednosti govore da je ovaj izraziti reljef majstorov rad, pri čijoj izradbi su, naravno, mogli sudjelovati i njegovi učenici”. Kod svih se, dakle, upravo oko prepoznavanja neposrednog tvorca kipa, što su sebi postavili u osnovni zadatak, poradi određenih proturječja otkrivaju nesigurnosti koje ih nisu odvojile od uvjerenja o prepletanju rada glavnih majstora s udjelom “radionica”.

O tome sam s ocem razgovarao nekoliko puta, ali nisam utjecao na njegovo stajalište dok je smatrao da ga se s vrlo neizvjesnim ishodom može ispravljati jedino iscrpnom analizom. Iako je nisam proveo u obliku zasebno pisane studije, na izložbi u Šibeniku povodom 500. godišnjice Dalmatinčeve smrti, kao voditelj treće sekcije “Skulptura oko i nakon Jurja Matejeva” 1975. god. uključio sam fotografiju marjanskog reljefa s naznakom priklanjanja Andriji Alešiju.³⁹ Pošto je to ostalo bez odjeka, opreznije sam ga u osvrtu na Jurjeve tragove i odraze u Splitu spomenuo među djelima “ozračanima Jurjevom snagom ili potaknutima njegovim predlošcima”.⁴⁰ Najposlije sam u sinteznom pregledu hrvatskog renesansnog kiparstva reljef ubrojio među primjere Alešijeva sažimanja utjecaja J. Dalmatinca i N. Firentinca.⁴¹ To sam mišljenje potvrdio izlaganjem na znanstvenome skupu “Renesanse i renesansa u Hrvatskoj” ujesen 2003. g. u Trogiru, hoteći zaokružiti pogled na umjetnika smjerom cjelovitijeg teksta pod danim naslovom “Andrija Aleši – nacrt za revalorizaciju opusa”.⁴² Na tome zasnivam i ovaj članak, uz propitivanje ne samo odnosa dvaju kipara koje se tradicionalno smatralo voditeljima domaće djelatnosti u Dalmaciji na razmeđu gotike i renesanse, nego i neminovnog otklanjanja značenja navodne njihove u literaturi često spominjane zajedničke radionice.

Slijedom naznačenih pomaka u prosudbama *reljefnog oltara Gospi-ne crkvice* na Marjanu, valja naglasiti da mu je kompozicija prilično šablonska, tipološki više nego jasna i zapravo ukalupljena,⁴³ jer prenosi viđenje uciviljene Majke nad mrtvim Sinom, polegnutim u njezinu krilu. Iako joj je neposredni uzor u prikazu udesno usmjerenih istih likova sred kamene slike *Oplakivanje Krista* na grobnici Subotića iz Trogira, koju pripisujem Alešiju, izvedena je s posvemašnjim usredotočenjem na svoju temu, a pritom podnijela i ograničavanja u vrsnoći. Uz

povećanje dimenzija, naime, oslobodila se uzbuđenja tamošnje dramatičnosti ne samo pri sređivanju kompozicije nego i primirivanju plastičke obrade, što označuje majstorov samostalni izraz. Tvoreći pak jedini oltar izuzetno male crkvene građevine, uz sažeto predočenje dvaju povezanih likova sa svake okomite strane stoji poluokrenut jedan anđeo svječnoša. Svi su postavljeni na istoj ravni, malo ukošenoj prema plošnoj pozadini, te se prostornost svodi na ograničenu dubinu reljefne obrade. Taj je dojam pozornice primjeren iskustvu zrelog quattrocenata, kao što je i prikaz vrlo realističan, pružajući priliku kiparu izraziti osobna umijeća, nadasve pri oblikovanju različito pokrenutih ljudskih tijela kao ključnog zadatka plastičkog oblikovanja od srednjeg vijeka. Premda sama tematika žive Gospe, zagrnutu odjećom, i mrtvog razglašenog Krista zadaje narav njihove obrade, dominantno je šturo razrađivanje volumena kao i svih površina tijela. Uz priloženu fotografiju, suvišno bi bilo tumačiti općenita svojstva podrobnije od onoga što je već podastrto u prijašnjim opisima, pa se zadržavam na osobitostima koje smatram uputnima za utanačivanje autorstva unutar parametara koje je su već zacrtala pisanja o spomeniku.

Naravno, pritom je ključno spoznati razlike između u povijesti umjetnosti široko potvrđenih vještina Jurja Dalmatinca i upitnostima izloženih sposobnosti Andrije Alešija kao mogućeg tvorca danog djela. Iako je potonji imao prilika povesti se za dosezima prvoga, značajno je da se to nije uočilo na polju figuralne plastike.⁴⁴ Štoviše, prema zajamčenim se njegovim skulpturama dade zaključiti da je svoj kiparski izraz stekao prilike oblikovati tek kad se, nakon suradnje s Jurjem, čak prije njegove smrti, povezao s Nikolom Firentincem.⁴⁵ No, budući da – koliko dosad znamo – prethodno nije sam ni oblikovao ljudske likove u kamenu, zacijelo mu je taj susret puno više značio za umjetničko osamostaljivanje. Izravno to dokazuje njegovo sudjelovanje pri izradbi spominjane *grobnice Subotića* iz 1469. godine, na kojoj se njegova ruka prepoznaje u manjoj mjeri negoli se dosad pisalo.⁴⁶ No svejedno je on udovoljavajući mijenama ukusa na pozornicama Trogira, pa Splita, gdje je uglavnom proživio posljednju četvrtinu 15. stoljeća, prionuo je renesansi. Iako je ključni njezin nositelj bio Nikola, ipak nije postao puki sljedbenik njegove stilistike na način koji bi ovu skulpturu uistinu

obilježio. Na njoj, naime, prevladavaju Andrijina blijeda umijeća koja zaostaju i za Jurjevim izrazom, no poglavito odaju kako nije dostigao vrsnoće onih skulptura koja mu pripisivahu pored vrhunskih Firentinčevih kipova.⁴⁷ Stoga za uvid u njegov umjetnički profil preostaje veću važnost dati podudarnostima između ove skulpture i posve joj slične s oltara crkve sv. Jere, kojeg je ponosno potpisao 1480. godine.⁴⁸

Morfološke sličnosti dvaju marjanskih reljefa istovjetna sadržaja Žalobne Gospe ne znače samo prenošenje iste formule u postavi dvaju glavnih likova nego i ponavljanje kiparske njihove obrade, u kojoj izostaje plastički izričaj s razloga suzdržanog razvijanja volumena po dubini kao i beskrvne razrade slikovitih pojedinosti. Sve sadrži neku "mlohavost, kao da je modelirano u mokroj glini" (kako je davno Lj. Karaman okarakterizirao Alešijev izraz), a ne klesano u tvrdoj građi.⁴⁹ Možda je kakvoća kamena podala razmjerno čvršći izgled reljefu o kojem govorimo, ali se u pojedinostima očituje nenadahnuto osjećanje forme, tupo dljeto i njegovo vođenje sputanim rukopisom koji ne siječe, nego zaglađuje blage prijelaze reljefne površine,⁵⁰ te tome podređuje cjelokupnu viziju. Stoga se u rašlanjivanju nabora koji ne slijede baš razgovijetno pokrete do opuštanja uz tlo, pa i raspoznavanju volumena tijela pod njima, reljef iz 1480. godine predočuje zrelijim. Tome pridonosi oblikovanje golog tijela u prednjem planu rađenog prirodnije u skulptorski podesnijem položaju prema Mariji, kako je izvedeno sred reljefa Oplakivanja iz *grobnice Subotića*, gdje je Krist vodoravno pružen s pravilnijim skraćenjima prema unutra.⁵¹ Nadasve ponavljanje tog rješenja na dva splitska spomenika podupire pretpostavku da su rađeni istom rukom u vremenski kraćem razmaku. Mnogome utječe činjenica da je reljef iz Gospina svetišta u naravi dublji, mišljen samostalno na svojem pravokutnome oltaru, ali je ujedno slabije kakvoće klesanja figura, skrenuvši zamalo k primitivnim modelacijama. Gospine su ruke vrlo izduljene, a noge nespretno izranjaju iz toraksa, te se u odnosima dijelova otkrivaju odmicanja od dodira s Firentincem, tako da su zaključno ocrtani Alešijevi osobni likovni dozezi kao i ograničeno razumijevanje modernog stila. U njima pak ne bi trebalo tražiti potvrde u nas inače štetno prenatlašanog "miješanja gotike i renesanse", što je činilo svojevrsni kamen smutnje u negda-

šnjim atribucijama,⁵² nego uznastojati radije na sagledavanju težnje za zornošću sadržaja prikaza s opažanjima zbilje barem onoliko slabim koliko to bijaše njihovo prenošenje u kamen.

Polazeći od toga, na reljefu vrlo uopćene kompozicije sve je opuštenije jer u cjelini podilazi suhoj modelaciji kako sumarno naboranih tkanina tako i razgoljenih dijelova likova, a ne zadržava se na opisima stvarnosnih njihovih pojedinosti. Zanemareno je traženje plastičnih živosti, te izostaju oštine Jurjevih energičnih poteza kao i virtuoznih Nikolinih deskripcija, a prevladava škrta tehnika na štetu vjerodostojnosti estetskih načela i htijenja ondašnjeg kiparstva. Način kojim je reljef mekano izvučen iz pozadine, modeliran mirno povezanim i gotovo dekorativno vučenim linijama pri razradi najveće površine odjeće, više objašnjava osobna poimanja kipara negoli podređenost polazišnom nekom crtežu ukupnog rješenja.⁵³ Na takvoga se ne treba ni oslanjati, jer su za nastanak djela najuputnije poduke trogirskog spomenika iz 1469. godine prema kojem opstaje kao unižena izvedenica. U tom smislu treba uvidjeti slabo osjećanje Marijina tijela ispod teške odjeće, posebice disproporcije njegovih sastavaka, što su prenaplašene u jačini lijevog ramena iz kojeg se spušta krhka ruka, naizgled odrvenjela, dok se sukladno tome koljeno prelabavo spustilo iz krupnog abdomena i dopustilo naborima da ga sasvim utaje.

Ustvari je najveći nedostatak lutkarski nespretno povezivanje udova i korpusa, pogotovo skrivanje desne ruke i noge koje podržavaju teret skeletno tvrdoga tijela Isusova. Uz mjestimično smionije oprostivanje, njegova je krivulja dosta neuvjerljivo postavljena spram udova majke koji bi mu trebali biti oslonac. Teško bismo to mogli opravdati disciplinom stilskog zvuka, iako se uz propuste u oblikovanju asketskim obilježjima prožete anatomije, poradi dosljednosti izraza ne poriče vještina majstora koji bez upuštanja u detaljističke opise prenosi temeljne poruke prizora. Tome pridonose pomnjojive rađene maske lica, posebice Kristova, koje podsjeća na slikani neki predložak unatoč nesporazumu oko ornamentalno klesane trnove krune. Marijino pak preuzima crte iz tankočutne Firentinčeve frazeologije,⁵⁴ koju se Aleši inače pokazao nemoćan izričito opetovati. Donekle je ovdje opravdava tek težnja za izražavanjem psihologije tuge kojoj zbiljno odgovara. Svejedno bi to

trebalo pomoći datiranju kipa u doba kad je olabavila živo uslojena njihova suradnja, odnosno kad Andrija više nije bio u prilici izbliza gledati vrlo raspoznatljive fizionomije pa i tjelesne jačine Nikolinih kamenih likova. Budući da su njihovi odjeci puno nazočniji na oltaru iz 1480. godine, stječe se pravo ovaj rad smatrati još kasnijim.

Posebno je pitanje povodenja za radom onih umjetnika s kojima se Aleši za života sretao, jer je to povuklo označivanja reljefa djelom neke fiktivne zajedničke im radionice, a onda i izravnog njegova pripisivanja ruci J. Dalmatinca.⁵⁵ Dublje usporedbe prijeći činjenica da se nije sačuvao nijedan Jurjev prikaz sućutne Bogorodice, inače svojstvenije dobu njegova djelovanja, ali su posve razvidne razlike u osmišljavanju kao i načinima izvedbe likova koji bez energije pristupa takvome likovnom zadatku djeluju gotovo prazno.⁵⁶ Tek se na dva bočna anđela s ulogom simboličnih pratilaca Gospe rađa dinamika srodnija Jurjevoj, a opet suprotna statičnoj frontalnosti svetaca s oltara susjednih crkvića, u svemu sličnijih uzorima firentinčevskog podrijetla.⁵⁷ Od njih se ne udaljava motiv izmjenično isturenih nogu za kojima se neovisno o okomici bridovito rezanih svijećnjaka povija laka odora, pa ni na prsima im ukrižene vrpce, povezivanje kose vrpcom nalik dijademi s trokutićem umjesto cvijetkom, ili grafički rezana vitka krila što su određeni bili sukladni Jurjevima rješenjima.⁵⁸ Uistinu se sve te ikonografski starije obrasce može naći i unutar Firentičeva opusa, ali sve klesarski pojednostavnjeno zbog asketsko-pasijske biti prikaza ovdje nalikuju neuspjelom prerisu. Stoga u cjelini nije dosegnuta vjerodostojnost svetaca u bočnim poljima *oltara sv. Jere*, koji iskazuju tješnje povodenje za Nikolinim izričajima. Jedva se po sljubljenosti s pozadinom, mekim obrisima te škrtom plasticitetu ostvarenje čini formalnim naslijeđem velikih Alešijevih reljefa s kraja sedmog desetljeća u Trogiru.⁵⁹ Glavni prikaz sveca u spilji dosljedno prenosi kiparske kakvoće tamošnjeg kao polazišnog i budući da su oba zajamčeno rađena istom rukom omogućavaju sagledati razlike prema nizu manjih a sličnih,⁶⁰ pripadajućih istome autorskom krugu. Također na postranim likovima marjanskih oltara vrlo odmjerena nazočna slikovitost doima se potpomognuta danostima sadržaja humanističkoga nadahnuća, ili najvjerojatnije slikanim predlošcima, *ali je presudno zasad ustvrditi kako zajedno s*

ovdje istumačenim reljefom nipošto ne pripadaju nekom bezimеноm sljedbeniku najuspješnijih kipara ondašnje Dalmacije,⁶¹ nego samome Alešiju.

Zasigurno u nizu Alešijevih sakralnih prikaza oltarni reljef crkvice *Gospe od Sedam Žalosti* ne spada među bolja postignuća, već se svojom izvedbenom prosječnošću uklapa u dosege majstora koji postiže samostalnost preradbom posudbenica iz prostora svojih nastupa. No one pritom nisu stekle novu neku samobitnu vrijednost, jer se bezizražajno na nižoj oblikovnoj razini stapaju kao organički sastavci unutar plastički oskudne cjeline. Tim je zanimljivije da je slabo obilježava formalni utjecaj Nikole Ivanova, koji mu je pri suradnji u Trogiru omogućio zbližavanje s renesansnim leksikom što tek okvirno ispunja gore navođene radove.⁶² Razlike među njima uvjetno dopuštaju utvrđivanje slijeda njihova nastajanja, odnosno potiču uvjerenje da je oltar Gospi-ne crkvice kasni rad majstora koji na njemu gubi i onu ograničenu moć umjetničkog izraza što se vrlo raskidanom linijom može promatrati u svojem opadanju od osmog desetljeća quattrocenta.

Inače zasebno znakovitu potvrdu majstora kojem pripisujem oltar najizravnije otkriva čitav njegov oblik, pa nesumnjivo treba brisati dugo održavane pretpostavke o radu nekog člana inače u pisanim vrelima nikad zajamčene radionice, kojoj bi Juraj i Andrija bili skupa na čelu. Naime, današnja cjelina opisanog spomenika je ostvarena kao široka plitka niša, malo odignuta nad pločom liturgijskog stola sljubljenog sa začelnim zidom, a odozgo ocrтана stiješnjem lukom.⁶³ Taj obris određuje klesani okvir vrlo jednostavne obrade s dva bočna pilastrića renesansnog nacрта podno kojih je kamena profilirana greda. Neuobičajeno je na njoj red krupnih astragala ispod dvije uske sravnjene trake, ali se očito radi o iskrenutome arhitravu koji prvobitno bijaše iznad figuralnog prikaza. Istovjetan je poredak kompoziciono složenijih Alešijevih oltara u nedalekim pustinjačkim crkvicama,⁶⁴ koji ponavljanjem svih čimbenika dekorativne plastike svjedoče istu autor-sku skupinu. Iako se njezina djela donekle pridržavaju rješenja koja je N. Firentinac uspostavio na reljefnom triptihu pravokutnog obrisa u trogirskih dominikanaca, jednako im se znakovito čini oslanjanje na kiparsko djelo Jurja Dalmatinca u splitskoj katedrali s razvijenim

prizorom u srednjem polju između statičnih postranih likova. Uviđajući to značajnim za ukus sredine ili volju naručitelja svejedno je neizbježno uočiti polazište Alešijevim oltarima na Marjanu u predlošcima onodobnih, pa i starijih na drvu slikanih oltara u dalmatinskom prostoru.⁶⁵ Sve u krajnju ruku svjedoči nesamostalnost majstorovih umjetničkih promišljaja kao i nesigurno stilsko opredjeljenje uz široko traženje uzora za različita ostvarenja. Međutim je ovome pravokutni oblik u neko doba zamijenjen lučnim nadvojem uz potpunu preinaku cjeline, što valja povezati s usudom osamljene crkvice kojeg odavaju zapisi iz 17. stoljeća, kad je – po svemu sudeći – čitava obnovljena.⁶⁶ Vjerojatno je tada reljef smješten u nišu, a na njegovoj ravnoj pozadini naslikana Golgota s visokim križevima prema običajima baroknog doba sklonog teatralizaciji sakralnih prizora pomoću raznih likovnih tehnika.⁶⁷ Mimo toga nema povoda sumnji da je postav sućutne Gospe između dvaju anđela iz crkvice na Marjanu ostao u prvobitnom obliku, pa više nema ni razloga održavati prijašnja njegova pripisivanja Jurju Dalmatincu ili nekom bezimenom, nigdje drugdje potvrđenom kiparu, koji bi njegove vrsnoće spajao s Alešijevim unutar inače nerazlučene njihove radionice.

Sukladno se ni oko splitske *Žalobne Gospe* iz crkve sv. Eufemije ne treba umanjivati umjetničko značenje djela, kao ni stvaralaštva kojem ono pripada, pridavanjem skulpture nekom nepoznatome članu Firentinčeve radionice, koja bi možda zasjenila Alešijevu. Osim što to utvrđuju njezine vrlo posebne vrsnoće, zacijelo u kiparstvu iz doba rane renesanse u jadranskoj Hrvatskoj izvan vlastoručnog rada Nikole Firentinca nije bilo majstora koji bi do te razine ekspresije umio obraditi temu. Njegovi nesumnjivo dobro izvježbani pomoćnici, pak, sudjelovali su na znatnijim kasnijim majstorovim poduzimanjima otprilike onako kao što je Aleši isprva radio uz Jurja. Valja naglasiti da nije bio ugovorno vezan unutar nekog trajnog radioničkog pogona, nego je obično iznova od jednog do drugog gradilišta obavljao mahom klesarske poslove. Kada je dozreo i, odvojivši se od Jurja, počeo samostalno preuzimati nemale zadatke, udružio se na istoj osnovi, ali u ulozi voditelja s Firentincem, te nakon kratkotrajnog zajedničkog rada na više zasebnih pothvata, sa svojim umijećem pošao svojim putem. Takvo pak najjednostavnije vi-

denje stanja u slijedu graditeljsko-kiparskih radnih veza, zasad ne opovrgavaju arhivski dokumenti u ograničenoj mjeri obavještavajući o djelatnosti vodećih umjetnika oko kojih je stasalo uistinu vrlo malo drugih pripremljenih za likovna poduzimanja koja bi obuhvatila i puna oblikovanja ljudskih figura. S predloženim se skulpturama tek djelomično osvjetljavaju te putanje kao prilog poznavanju razrade tematike, koja ih je – kako naglasih u početku – ispunjavala po jednoj onda značajnoj idejnoj liniji. U tom pogledu možda se spomenička baština 15. stoljeća pričinja osiromašenom, ali zapravo postaje bogatijom po obrazloženim spoznajama o najuglednijim njezinim stvaraocima.

BILJEŠKE

1. Vidi Igor Fisković: *Likovni i literarni prikazi muke u hrvatskom srednjovjekovlju*. Muka kao nepresušno nadahnuće kulture I., Zagreb, 1999., 47-72.
2. O zbornicima tovrsnog nabožnog pjesništva Eduard Hercigonja: *Srednjovjekovna književnost*. Povijest hrvatske književnosti I., Zagreb, 1975.; Nikica Kolumbić: *Rasprave o hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti*. Split, 1994.- s pozivom na stariju literaturu i objavljenu građu.
3. U potonjem bismo, naime, prema biblijskim opisima očekivali više sudionika, kako predočuju najizvrsniji onodobni reljefi s oltara Cipika, datiranoga u 1471. g. – monografski opis *Anne Markham Schulz*: u Tesori della Croazia, Cat. no. 7, Venezia, 2003. – te iz grobnice Subotića označene 1469. g., o kojemu dalje.
4. Vidi Kruno Prijatelj: *Spomenici Splita i okolice*. Split, 1951., 55.
5. S više poziva na krug umjetnika i spomenika o kojima govorim: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, Zagreb, 1997.; Radovan Ivančević: *Rana renesansa u Trogiru*. Split, 1997.; Samo Štefanac: *Niccolò di Giovanni Fiorentino e la Capella di Beato Giovanni Orsini a Traù*. Quattrocento Adriatico. Firenze, 1996.; Andrija Mutnjaković: *Andrija Aleši*. Zagreb, 1998. - uz odgovarajuće naslove u izd. Leksikografskoga zavoda.
6. Taj sam problem već doticao sa sličnim naputama – vidi moju studiju o Petru Martinovu iz Milana u Dubrovniku – *Peristil*, 46/2003. (u tisku). Čini se općenito da su se neminovne oscilacije u radu vodećih umjetnika nastojale objasniti udjelom neizdiferenciranih i anonimnih majstora iz njihove blizine, izazivajući okrnjivanje autorskih opusa na raspoznavanju kojih treba još raditi u više slojeva. Usporedbe radi treba se prisjetiti dugotrajnosti u konačnoj afirmaciji Blaža Jurjeva Trogiranina, kojemu se nakon mnogih lutanja najposlije našao potpis na “djelu iz kruga”, naizgled niže kvalitete od arhivski osvjeđenih majstorovih djela, promijenivši ukupna shvaćanja o plodnome umjetniku.

7. Ranoromaničkoj crkvi na starokršćanskim temeljima, naime, godine 1446. bijaše dodana kapela bl. Arnira u ostvarenju Jurja Dalmatinca, a malo kasnije prepravljen i portal – vidi bilj. 9 – na kojemu bijaše znameniti natpis hrvatskoga kralja Petra Krešimira iz godine 1059. O važnosti njezine društvene uloge, koju smatram neophodnim još pojašnjavati u okviru odnosa umjetnosti s političkim prilikama na obali usp. moj tekst u *Dometi*, Rijeka, 1986. 5, i knjigu *Reljef kralja Petra Krešimira IV.*, Split, 2002., gl. 7.
8. Dok se Marjan u srednjem vijeku nazivao Mons Kyrieleison - Toma Arhidakon: *Kronika*, gl. XVIII., oživljavanje starih svetišta prati više svjedočanstava iz doba renesanse s usredotočenošću na Kristovu slavu – usp. Duško Kečkemet: *Crkvice i eremitaža sv. Jere na Marjanu*. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, Split, 1959., br. 11. s pozivom na druge izvore.
9. Prvotno stanje bilježi Ćiril Metod Iveković: *Dalmatiens Architektur und Plastik*. Wien, 1910., tab. 223 / 1.
10. Iz pučke pobožnosti koja sadrži prastaru simboliku žaljenja za svakodnevnim nestajanjem sunčeva svjetla, diljem srednjoeuropskih prostranstava se ta žalost poistovjetila s onom u kršćanstvu najvećom, te se molitvom u nastupu noći vjernici prisjećahu boli Marijine nad smrću Sina, što se neposredno i predočavalo na, zbog uvjerljivosti, mahom skulptiranim umjetninama tipa *Vesperbilda*. U nas sačuvane primjere vidi kod: Cvito Fisković: *Kipovi Pieta u Dalmaciji i Boki Kotorskoj*, Peristil, Zagreb, 1986., br. 29, 41-54.
11. Taj najdosljednije u stilu toskanske renesanse na tlu jadranske Hrvatske načinjeni spomenik nastao je 1469. g. suradnjom Nikole Firentinca i Andrije Dračani- na, kako raščlanjujem na drugome mjestu.
12. Za uobičajene prikaze vidi u leksikonima ikonografije. Ne treba zaboraviti da je vjerski pokret kasnog quattrocenta u cjelini stavljao naglasak na milosrđe kao pragmatično iskustvo ljudskog života odtorećivanog od srednjovjekovnog simbolizma.
13. Zapravo se, osim Alešija, nije opsežnijim djelom izlučio nijedan istaknutiji pripadnik suradništva s Firentincem, pa slijedom stanja naše baštine, koja ne otkriva mnoštvo sposobnih u renesansnome stilu osobno oblikovati ljudske likove, preostaje s krajnjim oprezom uzimati svako ime. Također se ne može mimoići uključivanje pomoćnika na kapeli bl. Ivana jer to nalaže nazočnost gustoga kle- sanog dekora.
14. O tome Igor Fisković: *Tematske sukladnosti Marulovih i suvremenih likovnih djela u Dalmaciji 15./16. stoljeća*. Colloquia Marvliana, Split, 1996., br. V., 171-184.
15. Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana II*. Milano, 1922. 347.; Hans Folne- sics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Ja- hrhunderts in Dalmatien*. Jahrbuch des Kunsthistorisc- hen Institutes der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege, 7. Wien, 1914.; Alessandro Dudan: *La Dalmazia nell'arte italiana II*. Milano, 1922., 256. i drugačije uz sl. 136.
16. Ljubo Karman: *Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijek*. Zagreb, 1933., 89. - “po- kazuje znakove Firentinčeva pravca”, a navodi upisanu godinu 1519. kojoj se

- poslije nije ušlo u trag. Također: Isti: *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*. Zagreb, 1952., 64. – u zadnjoj rečenici piše: “Tragova majstorove ruke ili njegove radionice imamo inače i u Splitu (Pieta nad vratima samostana bl. Arnira), na Braču...”
17. Duško Kečkemet: *Renesansna klesarsko-kiparska djela u Splitu*. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 7. Split, 1953., 80 – Isti, n. dj. 1959. 96. – ponovo upozorava na reljef “s jačim utjecajem Firentinčeve škole” te spominje ornamentalne motive okvira koji će se čitati izrazito Firentičevim – vidi: Ivo Babić: *Renesansni lučni prozori i općinska palača u Trogiru*. Adrias 1. Split, 1987. str. 169 i d. - usp. bilj. 21.
 18. Cvito Fisković: *Iskopine crkve sv. Eufemije u Splitu*. Historijski zbornik 1. Zagreb, 1948., 203.; navod iz n. dj. u bilj.10, str. 51 – gdje mu uz letimično uspoređivanje s drugim Nikolinim ostvarenjima ne pridaje veće značenje. Reljef tada bijaše još polomljen, a poslije je jednostavno restauriran.
 19. Vidi A. Markham Schulz: *Niccolo di Giovanni and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*. New York, 1978., 75. – u brojnoj skupini radova za koje smatra da su “generally closer in style to the master's works and higher in quality than those in provincial churches and may indeed be products of his shop”, smjerom prve misli o dugotrajnosti učinka Nikoline umjetnosti u Dalmaciji: “At Split reflections of his art have been indentified in the damaged Pieta...” s pozivom na Duška Kečkemeta.
 20. Ti su termini dosta slobodno rabljeni u našoj literaturi od H. Folnesicsa preko Lj. Karamana, te se uvriježiše, a nesumnjivo ih treba dokidati s nastojanjem za što preciznijim određenjima svakog likovnog proizvoda ili pojedinog majstora u kiparstvu kao i slikarstvu. Posljednji se naziv jače koristio u prikazima povijesti slikarstva, nadasve onog dubrovačkog, ali zacijelo rasponi stilskih osobitosti te baštine kao i rasutost mjesta odgoja prvaka njezina stvaranja u ranom novovjekovlju ne daju nam pravo ustrajati na navedenome nazivlju.
 21. Razlog više je lučni oblik njezina okvira sa simetrijom Firentincu tipičnih vultica – Ivo Babić, n. dj. – te najistančanije klesanim listićima i cvjetićima u izmjeničnom poretku na svinutome profilu lunete vrh koje je sitni kantaros, dakle motivska potpunost u harmoničnoj kompoziciji svojstvena ponajboljim majstorovim tovrnsnim ostvarenjima.
 22. Na tjemenu Bogorodice još je ostao okomiti željezni klin za učvršćivanje na stršeci luk lunete.
 23. Iako je drugačije usmjereno, ono je nalik onome na reljefu oltara Cipiko, te računa na sadržajem određeni učinak življeg frontalnog doživljavanja u ime isticanja same važnosti osobe žrtvovanog.
 24. Pletenice kao motiv koji je prijašnje analitičare odvlačio u gotiku, uistinu neobično djeluju svojom geometrizacijom primjenjivanom u duborezu npr. na onodobnim raspelima Jurja Petrovića Splitsanina – vidi uz moj članak u *Peristilu* 27-28, Zagreb, 1986. – svakako su pojačavale pasijsku emociju, ali se treba podsjetiti da majstor ni na kojem kipu nije prirodno razrađivao kosu ili bradu, dok je i to nekima kao otklon od Firentinčevih razina realističkog prikazivanja bio napatuk za pronalaženje Alešija, o kojem ovdje ne može biti govora. Ostaje k tome otvoreno dosad uopće

- nedotaknuto pitanje možebitne Nikoline veze s manirama drvorezbara, kojima se važnost u likovnim strujanjima jadranskog quattrocenta sve jačom uočava.
25. Općenito je geometrizirana stilizacija uvojaka kose ili, još češće, spuštene brade svojstvena likovima Nikole Firentinca, npr. u kapeli bl. Ivana Trogirskog na likovima sv. Ivana Evanđelista ili sv. Jeronima – usp. Igor Fisković: *Firentinčev kip sv. Jeronima u Trogiru*. Peristil, 1995. br. 38. Zacijelo to ne treba shvaćati kao oznaku nekih retardacija ili odrednicu stila, nego naprosto kao sastavnicu jezika i način klesanja meštra koji se ne veže posve uz kasicizirajuća onodobna likovna htijenja iako u vrsnoćama arhitektonskoga ansambla koji ih uokviruje bezuvjetno dokazuje visok stupanj renesansnog izražavanja.
 26. Igor Fisković: *Renesansno kiparstvo*, nav. dj. u bilj. 5, 193.
 27. Emil Hilje: *Nikola Firentinac u Šibeniku 1464. godine*. Radovi Instituta za povijest umjetnosti. Zagreb, 2002., 7-17. Zapis je, uz rješenje atributivnih upita oko spomenika, posebno važno osvjedočenje za kakvoće tako ranoga nastupa majstora koji nosi ključeve novog stila u Dalmaciji. Ujedno taj ugovor prilično relativizira dosadašnje pokušaje Nikolina prepoznavanja kako u Veneciji tako i Firenzi, pa i identifikacije s tajnovitim “četvrtim učinkom” Donatella u Firenzi 1460-ih godina. Neometani mi se pak čine povijesno češći majstorovi dodiri s Padovom.
 28. Usp. H. W. Janson: *The Sculpture of Donatello*. Princeton, 1963.
 29. U tom smislu na njega se prijanaju još dva reljefa istog sadržaja a identičnog smještaja u lunetama crkve sv. Duha u Hvaru, te sv. Križa na Čiovu, koje je prema dobu Nikolina rada u Hvaru (kako sam već pisao 2002. g.: od 1465. g. kad se odprilike dovršava i Trogiru bliža samostanska crkva: Cvito Fisković: *Naši graditelji i kipari u Dubrovniku XV i XVI st.* Zagreb, 1947., 100.) i zauzetošću manjim narudžbama, može smatrati pripadnima prvoj fazi stvaralaštva koju kanim podrobnije rasvijetliti. Iako su teško oštećeni, u mnogome se na njima naziru oblikovne srodnosti sa splitskim radom, kojemu bi se s obzirom na povijesnu i položajnu vrijednost svetišta trebala dati vremenska prednost, smatrati ga predloškom u razdoblju kad je teško povjerovati u uspješno djelovanje nekog učenika ili pomoćnika još mladoga umjetnika.
 30. Usp. Igor Fisković: *Kip sv. Petra u Vrboskoj i početci Nikole Ivanova Firentinca u Dalmaciji*. Peristil, Zagreb, 2002., br. 45, 83-86.
 31. Cvito Fisković: *Dva reljefa iz radionice Nikole Firentinca u Šibeniku*. Peristil, Zagreb, 1977., br. 20, 33-38. Zbog krajnje narušenosti epderme upitna je mogućnost priključivanja toj skupini malog kamenog lika naknadno uzidanog vrh pročelja crkvice sv. Nikole na Marjanu, koji sam objavio 1970. g. – n. dj. bilj. 63.
 32. Joško Belamarić: *Kipovi s nepoznate kapele Nikole Firentinca*. Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu. Split, 2001., 375-396.
 33. Zamijetio je to već Duško Kečkemet, n. dj., bilj. 17.
 34. Ivan Matejčić: *Prilozi za Nikolu Firentinca i njegov krug*. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 27. Split, 1988. - njegova promišljanja ne dotiču ovdje obradena djela, za koja inače nema jasnih pokazatelja na slikarsku ostavštinu. K tome građa

- koju objavljuje pokazuje da se u nekim slučajevima može govoriti u terminima koje se ovdje zalažem otkloniti, pa će se o tome raspravljati ne samo na način koji on otvara - Isti: *Prilog stilskoj i ikonografskoj identifikaciji kamenog svetohraništa*. Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća. Zagreb, 1991., str.141-144. Uz spomen dubrovačkih pripadnika roda Andrijića i vraćanje datacija nekih spomenika u 15. st., zasigurno bi bilo nevjerojatno da majstor djelatlan i tražen poput Nikole nije imao pomoćnika, nedvojbeno i više sljedbenika, pa će tek pomnija analiza svakog u tom krugu prepoznatljivog rada možda izlučiti i njihove otklone iz sjene učitelja.
35. Danas neugledna crkvice stoljećima je upravo poradi važnosti Gospina obreda bila cilj hodočašća građana – vidi u Niko Kalogjera: *Vod po Marjanu*. Jugoslavenski narod. Split, 11. II. 1923.
 36. Usp. Lj. Karaman, n. dj. 1933., str. 69-77, ili Isti, n. dj. 1952., str. 63 – značajno je da je on o Alešiju pisao unutar poglavlja “gotičko-renesansnog perioda”, što se poslije krivo preobrazilo u istoimeni “stil”; Vidi isti: *Marjanske crkvice*. Novo doba. Split, 26. III. 1932.
 37. D. Kečkemet, n. dj. 1953., str. 81. Suglasno je pisao i kasnije: Isti, n. dj. 1959., str. 96; To se mišljenje ponavlja više puta s težnjom za povezivanjem ovdje obrađenih skulptura u sklop “blizak radionici A. Alešija” – vidi npr. Radoslav Bužančić i Elvira Šarić: *Split Marulićeva doba*, Split, 2002., str. 37 i 42-44, dok se u kat. 7 prva skulptura nepotrebno odvaja od svojeg okvira, datiranog u prvu polovicu 16. st.
 38. Cvito Fisković: *Neobjavljeno “Oplakivanje” Jurja Dalmatinca*. Peristil, Zagreb, 1968., br. 10-11, 41-46.
 39. Naravno, to je podrazumijevalo prethodno dogovorno isključivanje fotografije iz središnjeg dijela izložbe koji je sadržavao originale i reprodukcije radova umjetnika kojem čitava manifestacija bijaše posvećena. Svemu je prethodilo obilaženje i fotografiranje kiparske ostavštine 15. st. u Dalmaciji, što sam obavio s kolegama K.Tadićem i J. Stošićem – dokumentacija u Institutu za pov. umj. Zagreb.
 40. Igor Fisković: *Neki vidovi umjetničkog rada Jurja Dalmatinca u Šibeniku i Splitu*. Radovi JAZU u Zadru, XXVII-XXVIII / 1981., str. 151, te u bilješci dodao da se “presmiono pripisuje samome Jurju”.
 41. Igor Fisković: *Renesansno kiparstvo*. Tisuću godina hrvatskog kiparstva. Zagreb, 1997., 200. – tekst je zajedno s ostalima u ediciji pisan i zaključen recenzentski i urednički 1991. god., kako je višekrat i naznačeno, ali je ugledao svjetlo dana s kašnjenjem od šest godina zbog ratnih prilika u Hrvatskoj.
 42. Vidi knjigu sažetaka *Dani Cvita Fiskovića VII*. Trogir, 2003. Naknadno mi je Samo Štefanac saopćio da je isto mišljenje i on iznio u svojoj doktorskoj disertaciji.
 43. Vrlo prosječna zamisao – vidi bilj. 10 – općenito pripadajući poznom srednjovjekovlju javlja se u brojnim varijantama diljem kršćanskog prostora. Renesansno je doba s dva postrana anđela češće rabilo već u Toskani, uglavnom prema prototipu Rosellijevih “lijepih Madona”, a u Dalmaciju – po svemu sudeći – dolazi s Jurjem preko Venecije u formuli Gospe sa živim Djetetom na krilu, na sarkofagu Draga-

- nića u Šibeniku godine 1447. Igor Fisković, *Za Jurja Matijeva i Veneciju*. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, Split, 1988., br. 27, 176.
44. Zapravo se prema dokumentima Andrijino djelovanje na tlu Dalmacije svodilo pod Jurjem isključivo na izradu arhitektonskog dekora. Posebno u Anconi obveza "netare et polire figuras" 1452. g. osvjetljava vrlo neobičan odnos i glavnog i pomoćnog majstora prema umjetničkom radu i osobnom ulogu u stvaralaštvu tako složenih spomenika – vidi: Igor Fisković u *Peristilu* 27-28/1985. Glede svojih osobitosti zacijelo nam tako nastali kipovi Alegorija utajuju snagu Jurjevu a ne otkrivaju pravi izraz i mogućnosti Alešija. Stoga postaju načelni putokaz i za raščlanjivanje radova istog Dračanina od djela Firentinca od putta koji nose girlande na vijencu trogirске krstionice ili vanjske skulpture crkve sv. Sebastijana sred Trogira, koja zaostaje u plastčkoj kakvoći za istodobnim Nikolinim likovima.
 45. Ključno u Trogiru, pri radovima na krstionici, ali i na palačama u gradu – vidi: Ivo Babić: *Utjecaji Jurja Dalmatinca u Trogiru*. Radovi Instituta za povijest umjetnosti 3-6. Zagreb, 1982., 198-202.
 46. O tome detaljnije u tekstu koji pripremam temeljem izlaganja jeseni 2003. g. - vidi bilj. 42.
 47. Radi se o velikim likovima u kapeli bl. Ivana Trogirskog, koje s izuzetkom dvaju Duknovičevih odreda držim neosporno vlastoručnim radovima Nikolinim. Jednako u Navještenju s trijumfalnog luka ne nađim morfoloških razloga vezivanja uz Alešija – kako izriče I. Matejčić, n. dj. 1988. – neovisno čak o njegovu odalečivanju iz Trogira kad se kapela počela oblikovati u punome zamahu. Sluti se da je takvom opredjeljenju – vidi i A. *Markham Schulz* u *Tesori ...* p. 47-49 – podlogu dala sličnost Gospina lika s onim Jurjevima na ciboriju kapele sv. Staša u splitskoj katedrali, ali shvatljivih takvih Nikolinih osvrtnja ima i više, pa mi ih se ne čini neophodno tumačiti ulogom Alešija.
 48. Prve stručne opise daje Lj. Karaman u n. dj., bilj. 36. Usp. i Katalog nav. u bilj. 38.
 49. Temeljem istih karakteristika odlučnije se može raščlaniti suradnja Alešija i Firentinca iz 1469. godine na reljefu Oplakivanja Krista unutar Sobotine grobnice u crkvi trogirskih dominikanaca. Čini se da je on osobno oblikovao tek lik putta na učelku, a sljedno postupku ispomoći Jurju na Trgovačkoj lođi u Anconi, samo dogotovio glavnu kompoziciju Oplakivanja koja stoga i nema Nikoline vrsnoće.
 50. Po takvom Alešijevom iskustvu sklon sam pretpostavci da je on oblikovao reljef mladolikog sv. Ivana Evangelista nad dvorišnim vratima eremitaže sv. Jere na Marjanu, čije antikizirajuće odlike s osvrtnom na prijašnje poglede zanimljivo objašnjava N. Cambi u *Kulturna baština*, Split, 1997., br. 28-29, 25-36.
 51. Povratom na Gospu iz sv. Eufemije lako je dokučiti da je upravo tamošnje izvišće golog tijela s uspravljenim prsima moglo biti neposredni uzor, najvjerojatnije preuzet s Cipikova oltara u Trogiru, pogodan samostalno izloženoj skulpturi koja vjernicima pokazuje Muku Kristovu.
 52. Stoga se protivim trijumfalnim nastojanjima da se ono definira kao zasebna stilska kategorija, a ne puka manira umjetničkog rada pojedinih važnih kipara sredinom 15. st. na tlu hrvatske obale. No u vrijeme prvih osvrtna na spomenike koje obja-

- vljujem bijaše na snazi prvobitno mišljenje Lj. Karamana koji je Jurja Dalmatinca gledao kao ključnu ličnost “kasne ili mletačke gotike u Dalmaciji”, a Alešija vodio kao “prvog majstora gotičko-renesansnog razdoblja” – n. dj., bilj. 33.
53. Bez ikakvih podataka o Alešijevim grafičkim rukotvorinama, podsjećaju tome meko zaobljene usporedne linije nabora i sumarno njihovo vođenje na slabo ispupčenim volumenima, ne dajući visoku ocjenu umještosti majstora kako u crtanju tako i klesanju.
54. Često je ona bila uvjerljivi poticaj atribuiranju niza kipova samome Firentincu – vidi n. dj., bilj
55. Vidi u n. dj., bilj. 37.
56. U pozadini svakako ostaje činjenica da je početno u Zadru i Šibeniku, a valjda i Splitu, radio prema izravnim uputama Jurja Matijeve, poglavito dekorativnu plastiku, pa je svaki utjecaj tim lakše zanemario kad se od njega posve odvojio. Osim što se mjestimice njegova ispomoć izriče glagolom “*disgrossare*” – znači umanjiti volumen kamenog bloka za skulpturu, u Anconi pak posebni zadatak – bilj.43 – u usporedbi s okončanim likovima – Igor Fisković: *Juraj Dalmatinac u Ankoni*. Peristil, 27-28. Zagreb 1985. – otkriva i prilična nerazumijevanja Jurjevih kiparskih odlika, kao što i trogirski krstionica prva odaje skromne razmjere prijanjanja na renesansni rječnik posredstvom Nikole, koji je uz njega dolazi upravo tijekom gradnje od 1460. g. te mu zacijelo daje crteže za velike skulpture. Budući da oni mahom kličaju iz padovanske baštine, bit će ih prikladnije pretpostaviti u Nikolinoj crtanki – predmnijevamo popunjenoj iskustvima s više strana - negoli tumačiti njegovim izravnijim ugledanjem na velike slikare.
57. Vidi bilj. 17 za sv. Jeru, a potpunija valorizacija kiparskih kvaliteta onih u susjednom svetištu Betlehema je otežana, ali ne i onemogućena restauracijom iz godine 1929.
58. Pozivom na njih C. Fisković, n. dj., bilj. 37, učvrstio je svoju atribuciju J. Dalmatinca, ali im porijeklo treba tražiti u suvremenoj umjetnosti Italije, posebice u crtežima velikih majstora, jer je riječ o prilično uvriježenim, pa i arhaičnim motivima općeg značaja.
59. To su dva reljefa majstoru opravdano pripisana u krstionici dovršenoj 1467. g., ali se kompozicije ne mogu smatrati njegovim invencijama jer pouzdano potječu iz padovanskoga likovnog kruga.
60. Pregled u knjizi Ivo Petricioli: *Tragom srednjovjekovnih umjetnika*. Zagreb, 1983., 139-151.
61. Iako bi dodanašnje poznavanje te baštine nužno iznjedrilo njegovu pojavu i ime, takvima zasad nema traga u arhivskim listovima kao ni među sačuvanim skulpturama istog razdoblja diljem obale.
62. Posljednji njihov dodir datira 1480. g. upravo u Splitu. Suradnja koja je buknuła u Trogiru 1460-ih Alešiju bijaše presudna za pristup renesansi. Poglavito na najznačajnijim kompozicijama iz krstionice nije moguća bez Nikolina posredovanja, jer prije Oplakivanja s grobnice Subotića koji poput onoga na oltaru u Straževniku na Braču preobražava Nikolino s oltara Cipiko, zacijelo donatellov-

- ske inspiracije, onaj sv. Jeronima polazi od squarcioneskih – Samo Štefanac: *Osservazioni sui rilievi di S. Girolamo nel deserto della cerchia di Niccolo di Giovanni Fiorentino e Andrea Alessi*, Prilozi pov. umj. u Dalmaciji, Split, 1996., br. 36, a Krštenja od Donatellovog prethodećeg i sukladnoj freski Piera della Franceske: I. Fisković, n. dj. bilj. 40., 193. - prema J. Pope-Hennessy: *Some Donatello Problems – I. Essays on Italian Sculpture*. Phaidon, 1979.
63. Luk je samo porubljen oblom vrpcom i zacijelo nije svojstven iskustvu 15. st. u Dalmaciji, kao što su to klasicizirajući pilastrici (možda replike) jednostavnije inačice onih s najbližih Alešijevih oltara.
64. Na bogatijim njihovim slogovima renesansne morfologije – vidi u n. dj., bilj. 37 – motiv astragala (koji je Alešiju kao i središtima njegova djelovanja, predao poglavito Nikola Firentinac) redovito prati okvire skulpture, a u cjelini ovaj predstavlja njihovo osiromašenje, pa bi se to moglo smatrati dokazom više za kasnije nastajanje ovog oltara radom istog majstora.
65. Igor Fisković, Tipologija i morfologija oltarnih slika 15. stoljeća u Dalmaciji. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, Split, 1990., 29. U sklopu tako predočenog mogućeg Alešijevog osvrtnja na slikarsku baštinu nije rješivo pitanje porijekla kompozicije Rođenja Kristova na reljefu oltara u crkvi Betlehema, jer ga je intervencija iz druge četvrtine našeg stoljeća u biti isključila iz majstorova opusa.
66. Kruno Prijatelj, *Barok u Splitu*. Split, 1947., 25. - smatra da je podignuta u 17. st. K tome u prijepisu vizitacija koje donosi C. Fisković, n. dj. u bilj. 39. str. 41. - čitamo da je 1603. “capella in qua adest icon sculpta in scilice sum imagine Pietatis Beate Virginis” u kultu, znači čitava a 1683. g. “derelicta eodem modo” poput prethodne koja je “detecta et nuda”, odnosno poluporušena, valjda u turskim provalama za Kandijskog rata. U tom kontekstu vjerojatno je i natpis uklesan u kamenu sa spomenom “AVOCATA (NOSTRA) DEL CIEL IMPER(ATRICE)” kojeg donosi D. Kečkemet, n. dj. bilj. 17. - pripadao ovome svetištu budući da u predjelu Marjana nema drugih Bogorodičinih posvetnih mjesta. - usp. Igor Fisković, Prilog poznavanju najstarijih crkvenih spomenika na marjanu. Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku XII/1970., 165-189.; S obzirom pak da se slavljenja Muke Isusove odavno okreću istome mjestu s velikim poklonstvima građana (D. Kečkemet - vidi bilj. 3. - prema starim rukopisima), pretpostavljam da je kapela s našim reljefom i nastala nadarbinom mjesnih patricija. Sasvim u duhu 15. st. oni postajahu sudionici renesansnog okretanja protokršćanskim sadržajima, odnosno onome što oprimjerivaše tadašnja viđenja davnog doba početaka vjere u kojima se naročita vrednovala i uloga sv. Jerolima Dalmatinca kao zaslužnog prevoditelja Svetog pisma, te iskazivahu štovanja prema obližnjim pustinjama, a inače bijahu u gradu povezani s Alešijem kao najučinkovitijim ondašnjim umjetnikom njima na usluzi.
67. To se oslikavanje većinom smatralo plodom kasnijeg doba, ali nije isključeno da je izvorno, jer se – dokazuju to splitski spomenici iz 15. stoljeća – tako u prošlosti običavalo. Činjenica pak da križ nije postavljen u sredini, kao na reljefima Oplakivanja u Trogiru i na Braču, nego postrance, možda daje pravo navedenome mišljenju, ali sve treba prepustiti restauratorskom postupku, pogotovo s

razloga što je i reljef oslikan poput onih u susjednim crkvicama trajnije vezanih uz ime Andrije Alešija.

LE SCULTURE DELLA MADONNA DOLOROSA DI NICOLA FIORENTINO E ANDREA ALESSI A SPLIT

Riassunto

L'autore spiega i motivi storici per la frequente produzione scultoria della Madonna dolorosa in Dalmazia durante il XV ° secolo, ponendo l'accento sulla psicotica sensazione di paura dall'assedio dei Turchi. Accenna le varianti iconografiche della produzione, che appoggiandosi all'archetipo Vesperbild Madonna dal tardo Medio Evo, preservano fino alla fine del quattrocento, le più forti caratteristiche dello stile gotico. Per illustrarlo, prende due rilievi di pietra di Spalato, che i critici, fino a questo punto, collegavano agli scultori prominenti del periodo, accentuando le caratteristiche delle «scuole» o «botteghe», scoprendo ed elaborando metodi di lavorazione di minor rilievo. Si impegna, però, per una più determinativa manifestazione delle caratteristiche figurative dei due gruppi, sempre prendendo in considerazione la domanda limitata della regione ed il numero troppo basso dei maestri di tale produzione artistica, capaci di produrre le statue umane di pietra.

In base all'analisi morfologica del primo rilievo dalla lunetta del portale della distrutta chiesetta di Santa Eufemia, oggi esposto nel Museo della città di Spalato, dettagliatamente dimostra che esso appartiene alla prima fase del lavoro a Spalato di Nicola Giovanni il Fiorentino. L'attribuzione è basata al collocamento coraggioso delle figure, rivelando un maestro di talento, e alla particolare articolazione plastica con le tecniche scalpelline riconoscibili che seguono l'espressione artistica di quel grande artista. Paragonandolo con le sue opere verificate datate attorno al 1465, illumina più integralmente la qualità della sua espressione senza riguardo agli apparenti arretrati della stilistica gotica e alcune oscillazioni nella lavorazione dei dettagli.

La seconda scultura si trova all'altare della Madonna dolorosa sulla penisola di Marjan all'occidente della città di Spalato. Nella presentazione di Maria con il figlio morto e due angeli a due lati, viene accentuato il livello formativo più basso e meno naturalistico.

Questa opera va attribuita ad un minore scalpellino della scuola perché l'autore crede che, con alcune semplificazioni l'opera segua il modello dal rilievo «Pietà», lavorato da Alessi e Fiorentino insieme nel 1469, tolto dal crocifisso nella tomba di Sobota nella chiesa di San Domenico a Trau. Tutto suddetto conferma che Alessi sottoscrisse all'altare dell'adiacente chiesetta di San Girolamo nel 1480, una, quasi identica, composizione. Questa quindi va considerata la sua derivazione, con il facilmente provabile allentamento di tutte le qualità morfologiche, e, dunque, ultima scultura del summenzionato scultore mediocre.



*Bogorodica s mrtvim Kristom
– portal crkve sv. Eufemije u Splitu.
Nikola Ivanov Firentinac, oko
godine 1465.*



Detalj skulpture Nikole Firentinca



*Bogorodica s mrtvim Kristom i anđelima – oltar crkvice Gospe od Sedam Žalosti na Marijani.
Andrija Aleši Dračanin, poslije 1480. godine.*



Reljef Gospe s mrtvim Kristom iz oltara crkve sv. Jere. Andrija Aleši, 1480.