

# Problem renesansne kupole osorske katedrale

Dr Radovan Ivančević

redovni profesor Sveučilišta u Zagrebu

Izvoran znanstveni rad

Projekt i gradnja katedralne crkve Marijina Uznesenja u Osoru renesansni je pothvat. Umjesto dotrajale ranokršćanske katedrale, dvojne bazilike što je ostala izvan srednjovjekovnog perimetra zidinama opasanog grada Osora, projektirana je u XV stoljeću nova katedrala na trgu u jezgri naselja<sup>1</sup>. Gradnja je, započeta u doba biskupa Antuna Palčića (1463–1470), nastavljena za Marka Nigrisa (1474–1485), a dovršena u doba biskupa Giovannija Giustija 1498. godine kada je posvećen glavni oltar<sup>2</sup>. Velika trobrodna troapsidalna bazilika dala je svojim trolisnim pročeljem karakterističan izgled glavnom gradskom trgu, a svojom masom postala je dominantna urbane kompozicije čitavoga grada<sup>3</sup>. Sedamdesetak godina kasnije (1575) krčki graditelj Jakov Galetto dozidao je uz katedralu još i slobodno stojeći zvonik s ložom za zvona otvorenom renesansnim biforamama<sup>4</sup>. Nova katedrala značila je premiještanje sakralnog središta na glavni gradski trg u doba kad je autoritet biskupa postao dominantan u Osoru, budući da je polovicom stoljeća grad izgubio svoju dotadašnju vodeću upravnu ulogu na otoku Cresu, jer je gradska uprava s knezom napustila 1450. godine Osor i preselila u Cres. U Osoru su upravo tada bili stvoreni novi uvjeti privređivanja izgradnjom solana 1445–1458 godine, ali je to bilo kratko-

*Na bakrorezima XVI. stoljeća katedrala u Osoru (posvećena 1492) prikazana je s kupolom i konveksno zaobljenim krovovima brodova. Budući da danas ima još uvijek trolisno pročelje, ali je bez kupole i s običnim krovijem, autor interpretira probleme rekonstrukcije njenog izvornog izgleda obzirom na konstrukciju, materijal i oblik. Iznosi pretpostavku da je svodna konstrukcija i kupola mogla biti drvena prekrivena olovom (navodeći srodne poznate primjere u Istri, Dalmaciji i Veneciji), a upozorava da je oblikom bila najsirodnija šibenskoj katedrali, jer je za razliku od svih ostalih crkava s trolisnim fasadama (kulisnog tipa) jedina, kao i šibenska, primjenjivala princip identiteta prostornog rješenja zaobljenih krovova i svodova u unutrašnjosti i trolisnog oblika zabata glavne fasade kao njihove projekcije.*

trajno jer su solane uništene već 1460. godine<sup>5</sup>. Katedrala je bila i ostala je do danas najmonumentalnija građevina Osora i svojim volumenom dominira kao okosnica urbane aglomeracije. Međutim, opravdano je postaviti pitanje: nije li katedrala prvobitno bila još monumentalnija i osebnija građevina? Dužni smo odgovoriti na to pitanje budući da je na bakrorezima XVI stoljeća trobrodna osorska katedrala prikazana s *kupolom* na kružnom tamburu nad svetištem.

Da li je osorska katedrala imala kupolu važno je ne samo za ispravnu interpretaciju ove građevine, nego i za povijest renesanse u Hrvatskoj. Gradnju katedrale često se dovodilo u vezu s Jurjem Dalmatincem<sup>6</sup>. U slučaju da je imala kupolu bila bi ne samo znatno veća povezanost osorske katedrale sa šibenskom – s kojom je zasad veže pripadnost istom tipu trolisne fasade – nego bi osorska katedrala bila, nakon šibenske, drugi najveći građevni renesansni pothvat XV stoljeća na istočnoj obali Jadrana: jedino ovdje bi se ponovila kupola, prostorni model i volumski simbol ranorenesansne arhitekture. Naime, dok niz renesansnih i gotičko-renesansnih crkava na istočnojadranskoj obali, od Sv. Marije u Svetvinčentu istarskom do Sv. Spasa u Dubrovniku primjenjuje i varira tip trolisne

<sup>1</sup> O starokršćanskoj katedrali i općenito o Osoru vidi: Mohorovičić A., *Osor (Apsyrtides-Apsoros)*, *Bulletin JA 9-10, Zagreb 1956* i Deanović A., *Osor mali vječni grad, Osor 1976*. – Opisujući kako su zidine zbog trošnosti morale biti obnovljene, a da su se mnoge obitelji »zbog nezdrava mjesta i zraka« oselile iz Osora Farlati piše da se stoga novim zidinama moglo ograditi manje područje grada. Tako je ranokršćanska katedrala Sv. Marije – koja je inače bila mala i ruševna – ostala van grada, pa je stoga utemeljena nova katedrala u gradu. »*Quam ob caussam angustiori illo circuitu aedem cathedralem S. Mariae excludi*

*oportuit. Haec cum male materiata et ruinosa esset, ac praeterea Canonicis clericisque ac civibus perincommoda; novae cathedralis Basilicae intra urbem jacta sunt fundamenta*«. Farlati D., *Illyrici sacri, Venecija 1751. sv. V, str. 205*). Rezultate novijih arheoloških istraživanja važne za točniju definiciju antičkog Osora objavila je Faber A., *Osor-Apsoros iz aspekta antičkog pomorstva, Diadora 9, Zadar 1980, str. 289-311* i ista, Počeci urbanizacije na otocima sjevernog Jadrana (Arheološka topografija Osora), *Arheološka istraživanja na otocima Cresu i Lošnju, Zagreb 1982, str. 61-78*.

fasade<sup>7</sup>, nigdje u nas nije bio nasljedovan ni primjenjen kompleksni renesansni program što ga je projektom šibenske katedrale postavio Juraj Matejev – a Nikola Firentinac dovršio – s dominacijom centralne tendencije izraženom postavljanjem kupole nad križištem, pred apsidom.

Na temelju dokumentima potvrđenog Jurjeva boravka u Cresu 6. listopada 1449. godine i naplate jednog računa godinu i pol dana kasnije (12. 2. 1451.), kao i njegova povremenog zadržavanja i široko razvijene građevne djelatnosti u nedalekom Pagu od 1449. pa sve do 1466. godine – gdje između ostalog i osorskom biskupu Palčiću projektira i sa suradnicima gradi palaču<sup>8</sup> – nije bezrazložno pretpostaviti da je Juraj Dalmatinac sudjelovao i u projektiranju nove osorske katedrale.

Osim veza s Cresom i osorskim biskupom Palčićem pretpostavku o Jurjevu udjelu u gradnji nove osorske katedrale potkrijepljivali su mnogi autori još i trolisnim oblikom njene glavne fasade, a A. Deanović upozorila je da i »unutrašnjost... s povišenim svetištem podsjeća svojim gotovo scenskim efektom (unatoč pregradnjama XVII st.) na motiv koji je Juraj tako monumentalno razvio u šibenskoj katedrali.«<sup>9</sup>

Nedavno sam pokušao jasnije definirati moguću ulogu Jurja Dalmatinca u projektu paške zborne crkve što se gradila paralelno s osorskom katedralom. Pripisao sam mu ikonografski program i »figuralnu kompoziciju« glavnog pročelja, a skulpture fasade samo u osnovnim volumenima<sup>10</sup>. Ovim prilogom nastojat ću razraditi problem mogućnosti Jurjeva udjela u projektu osorske katedrale na temelju do sada pristupačnih izvora, a naročito u vezi s prvobitnim izgledom katedrale zabilježenim u starim grafikama i problemom njene kupole.

U koliko je osorska katedrala zaista imala kupolu pred svetištem – kao što je nacrtano na grafičkim prikazima Osora u XVI stoljeću, dakle prije velike obnove u XVIII stoljeću – sličnost sa šibenskom katedralom bila je još izrazitija. Dodamo li k tomu da način na koji je prikazano krovšte katedrale na starim vedutama Osora više podsjeća na zaobljene konveksne svodove šibenske, nego na skošene krovove s crijepovima (ili kupama kanalicama) ostalih bazilika s trolisnim pročeljima, mogli bismo zaključiti da je osorska katedrala bila oblikom gotovo replika šibenske.

Osim trolisnog završetka fasade i glavni portal osorske katedrale tipično je ranorenesansne morfologije. Kompo-

<sup>2</sup> Datirajući početak gradnje nove katedrale oko 1466. godine Farlati navodi da je osorski biskup Antun Palčić (1464–1470) namakao mnogo sredstava za gradnju i ostavio znatan legat oporučno, a da je za njegova života dovršena glavna apside i prva kapela. (*Dum viveret, summum ac princeps sacellum absolutum fuisse declarat stemma ejusdem gentium ibidem infixum lilii figuram referens*. Farlati, *idem*). Glavna apside, koja je izvorno vjerojatno bila također kvadratična kao i postrane – slično kao što je u paškoj zornoj crkvi ili u drugoj polovici XV st. pregrađenoj Sv. Mariji Velikoj u Cresu – srušena je i zamijenjena 1797. godine većom baroknom apsidom sa skošenim bridovima. Prva kapela koju spominje Farlati vjerojatno je južna bočna apside osorske katedrale sa šiljatom trijumfalnim lukom, dok je sjeverna apside već s oblim lukom i renesansnom profilacijom. Vrh luka južne apside-kafele vidljiv je samo donji blago zašiljeni dio štita grba s tri radialno raspoređena reljefna ispupčenja, ali se ne može rekonstruirati cjelina, jer je veći dio grba prezbukan. – Biskup Marko Niger (1474–1485) »izgradio je baziliku gotovo do vrha« (*et basilicam quidem fere usque ad fastigium perduxit*. Farlati, *n. dj.* str. 207), a biskup Ivan Just (1486–1509) dovršio je katedralu: glavni oltar posvećen je Sv. Nikoli 13. V 1498. godine. Posvetu je izvršio ninski biskup Georgius Diphnicus kao što je zapisano na cedulji stavljenju u sarkofag Sv. Gaudencija (Farlati str. 210). Unatoč novog titulara crkve, sv. Nikole, puk je nastavio zvati osorsku katedralu Sv. Marija prema staroj. – Ista godina (1498) i grb biskupa Justa uklesana je sred kamenog nadvratnika zabatnog obrisa prizidanog uz glavnu fasadu, a koji je izvorno bio na bočnom portalu katedrale. (Lemessi N., *Note storiche...* pogrešno objavljuje ovaj grb kao Palčićev, str. 149)

<sup>3</sup> Ne obazirući se na dokumenta koje je Farlati objavio integralno, a dokazuju da je gradnju započeo biskup Palčić, neki autori, kao, na primjer, S. Petris smatraju da je novogradnja utemeljena »oko godine 1420«, dakle četrdesetak godina ranije. Umjesto argumenata autor svoje tvrdnje temelji na uvjerenju da je taj pothvat nespojiv s Palčićevom »nebrigom za crkve svoje dijeceze« o čemu su, doduše, postojale neke optužbe prilikom njegova nastupa, ali od čega se Palčić osobno obranio kod dužda 1465. godine, koji je pismom cresko-osorskom

knezu sve objede poništio. Petris ističe istodobnost gradnje osorske katedrale i creske crkve Sv. Marije Velike i tvrdi da su građene »po istom nacrtu«, što je, također netočno. (Citirano u: Lemessi N., *Note storiche geografiche artistiche sull'Isola di Cherso*, sv. I-V, Roma 1979; sv. V, str. 172-173). Postoje samo neke opće tipološke srodnosti u arkadama, kvadratičnim bočnim apsidama, te dublja povezanost u kompoziciji glavnih portala obiju crkava. Međutim, razlikuju se po obliku glvne apside, a naročito po tipu fasade koja je u Osoru trolisna, a u Cresu s trokutnim timpanonom.

Ne isključujući mogućnost ranijeg početka gradnje katedrale, a naročito vjerojatnost ranije izrade arhitektonskog projekta – o čemu ću raspraviti u okviru studije o samoj katedrali, jer ovdje obradujemo samo problem kupole – moramo odbiti metodu kojom Petris dolazi do zaključka.

<sup>4</sup> Deanović A., *n. dj.*, str. 26. – Zvonik je prvobitno imao samo jednu ložu za zvona s biforama i završavao je šiljatom oktogonolnom piramidolnom kapom, kao što se vidi na fotografijama još početkom našeg stoljeća. Između dva rata dozidana je sadašnja druga loža s jednim otvorom i četverostrani piramidolni završetak. Ovaj zvonik zatvorene renesansne forme, raščlanjen pretjerano plitkim nišama, ali s dupliciranim profilacijama i pilastrima koji se nastavljaju jedan na drugi, a ne prate tektonsku podjelu katova vijencima, te prenaplašenim podnožjem oblikovno se uključuje u maniristički način izražavanja.

<sup>5</sup> Deanović, *n. dj.*, str. 86.

<sup>6</sup> Ovu je hipotezu temeljenu na vezama Jurja s biskupom Palčićem prvi formulirao Kukuljević I., *Slovník umjetnikah jugoslovenskih*, Zagreb 1858, str. 260.

<sup>7</sup> O trolisnim fasadama u Dalmaciji vidi: Ivančević R., *Odnos pročelja i prostora hvarske katedrale i problem stilskog određenja*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 24, Split 1984, str. 73-98

<sup>8</sup> Dokumenti su objavljeni kod: Frey D., *Der Dom von Sebenico und sein Bumeister Giorgio Orsini*, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes Z. K., Bd. VII, Wien 1913; Kolendić P., *Stube na crkvi Sv. Ivana u Šibeniku*, Starinar III serija, knj. 1, Beograd 1923



Osor, grafika objavljena u Giacomo Francesco, *Carte geografiche*, Venezia 1597

zicijom ovaj portal pripada krugu Nikole Ivanova Firentinca: identično je komponiran kao portal crkve Sv. Marije na Tremitima što ga je Nikola radio zajedno s Alešijem sedamdesetih godina XV stoljeća<sup>11</sup>, dakle u doba gradnje osorske katedrale. A ako portal osorske katedrale možemo pripisati Nikolinu krugu podudarnost osorske katedrale sa šibenskom proširila bi se čak i dalje. Značilo bi to da su i ovdje dva najkreativnija arhitekta XV stoljeća u Dalmaciji radila jedan za drugim na istom projektu dopunjujući skladno svoje koncepcije i oblikovne metode, kao i na šibenskoj katedrali. Zamislimo li u osorskoj katedrali povišeni kor i kupolu pred svetištem prema Jurjevu projektu šibenske katedrale, a renesansno trolisno pročelje kao projekciju bačvastog i četvrt kružnog svoda onako kako je šibensku katedralu dovršio Nikola Firentinac, onda bi katedrala u Osoru zauzimala istaknuto mjesto u našoj povijesti umjetnosti kao »druga verzija« šibenske. Proučavanjem pisanih i likovnih izvora, kao i dedukcijom i analogijama s ostalim spomenicima toga doba i regionalne tra-

dicije možemo zaključiti da nije bila imitacija šibenske, već kreativna prerada, varijanta istog tipa izvedena drugačijom konstrukcijom i u drugom materijalu.

#### GRAFIČKI PRIKAZI OSORA U XVI ST.

Na svim poznatim grafičkim prikazima grada Osora iz XVI i XVII stoljeća katedrala je nacrtana s trolisnim renesansnim pročeljem – kao što ga ima i danas – ali i s kupolom na kružnom tamburu pred svetištem, kojoj danas nema traga. Obzirom na značenje što bi ga pojava kupole imala, kao što sam upravo izložio, neophodno je da umjesto olakog prihvaćanja ili odbijanja ove činjenice najozbiljnije kritički ispitamo vjerodostojnost renesansnih grafika, kao likovnih povijesnih izvora.

Znamo da grafički prikazi gradova mogu biti i sasvim proizvoljni u odnosu na realitet, kao što su i oni vjerni prikazi često nepouzdana u pojedinim dijelovima ili detaljima. Bez obzira da li je uzrok površno promatranje na licu mjesta ili netočno precrtavanje s nepotpunih putnih

<sup>9</sup> Deanović, n. dj.

<sup>10</sup> Ivančević R., *Zborna crkva u Pagu*, Peristil 25, Zagreb 1982, str. 53-80

<sup>11</sup> Kolendić P., *Aleši i Firentinac na Tremitima*, Glasnik skopskog naučnog društva knj. I. sv. I i II, 1926. – C. Fisković je analizirao i argumentirano istakao izrazite Firentinčeve značajke pojedinih dekorativnih i figurativnih dijelova portala Sv. Marije na Tremitima (1473) i konstatirao da su Firentinac i Aleši »u portalu proveli dosljedno renesansni dekor.«

Smatra također da kompozicija čitavog portala sjeća ponešto na gotičko-renesansna vrata sv. Augustina u Jakinu koji ima, kao i Aleši dodira s Jurjem Dalmatincem«. (Fisković C., *Naše umjetničke veze s južnom Italijom*, *Mogućnosti 12*, Split 1961, str. 1225-1226). – Usporedimo li, međutim, portal osorske katedrale i portal na Tremitima uočiti ćemo njihovu mnogo veću srodnost i to upravo na razini kompozicije, to jest arhitektonskog projekta portala. Za razliku od ankonškog portala gdje se elementi okvira portala javljaju jednostruko u Osoru su, kao i na Tremitima, članovi udvojeni. Oni se, međutim, bitno razlikuju u volumi-





Osor, grafika objavljena u G. F. Camutio, *Isole famose, porti... Venezia 1571*

bilježaka ili prenošenje bez razumijevanja (i nehotično mijenjanje) pri rezanju crteža u bakrenu ploču. Za ocjenu stupnja vjerodostojnosti grafike kao likovnog izvora za povijest arhitekture moramo najprije istražiti koliko su istiniti prikazi onih spomenika koje možemo provjeriti u stvarnosti, odnosno utvrditi metodu interpretacije i stupanj njihove transformacije u crtežu, a zatim po tim kriterijima »očitati« one dijelove prikaza koji više u stvarnosti ne postoje. Tako ćemo tek nakon analize crteža Osora u

cjelini znati smijemo li »doslovno« čitati i smatrati pouzdanim grafički registriran podatak da je renesansna katedrala imala kupolu. Nakon iscrpne komparativne analize dvaju prikaza Osora iz XVI stoljeća – koju ovdje neću iznositi – odabrao sam kao pouzdaniji i kvalitetniji onaj iz zbirke F. Giacomo, *Carte geografiche* objavljen u Veneciji 1597. godine i na njemu ekspliciram rezultate istraživanja<sup>12</sup>.

noznosti: osorski je portal reljefno-plošna varijanta skulpturalnog tremitskog; na tremitskom su uz vrata sa svake strane po dva kanelirana stupa – na osorskom kanelirani pilastri, to su u gornjoj zoni pilastrima uokvirene niše, ovdje samo po jedan pilastar, ali je na oba portala među njima luneta s reljefom. Međutim, što je važnije, oba su projektirana na isti način, istih proporcija: u kvadrat upisan donji dio nad kojim je položeni pravokutnik konstruiran pomoću dijagonale toga kvadrata (poznati omjer 1:V2). Taj se pravokutnik u Tremitima još jednom ponavlja i nad njim diže završni zabat od girlande, dok se u Osoru ponavlja luneta i oko nje tri skulpture, kao neki sažetak također trodijelne kompozicije gornjih dijelova na Tremitima. Osorski portal

svakako zahtijeva i zaslužuje monografsku obradu i to u komparaciji s portalom crkve Sv. Marije u Cresu, jer su identično projektirani, a ponešto različito oblikovani. Izvorni oblik portala vidi se samo na starim fotografijama, jer je crkva bila teško oštećena u drugom svjetskom ratu, a tada su uništene i skulpture i gornji dijelovi portala. Vidi fotodokumentaciju Republičkog zavoda za zaštitu spomenka kulture u Zagrebu i Fučić B., *Izvjestaj o putu po otocima Cresu i Lošinju, Ljetopis JA, 55, Zagreb 1949, str. 71*. Crkva je obnovljena 1954. godine, ali gornji dio portala nije rekonstruiran. Ostaci skulptura nalaze se u župnom uredu.



Usporedimo li grafičku panoramu grada Osora iz XVI stoljeća s egzaktnim tlocrtom grada i fotografijama snimljenim s jugozapada otprilike s istog odstojanja i pod istim kutem gledanja (odozgo, sa susjednog brežuljka) utvrdit ćemo da su na grafici neosporno vjerno prikazani: 1. konfiguracija obale vrha otoka Cresa i Lošinja s Osoršćicom na njihovu spoju uz prokopani kanal, 2. obris grada Osora opasanog srednjovjekovnim zidinama, 3. format i proporcijski odnos pojedinih dijelova grada, 4. lociranje pojedinih građevina u odnosu na tlocrtnu dispoziciju i reljefnu konfiguraciju naselja. Renesansni crtež vjerno prikazuje konturu obale s dvije uvale od kojih je zapadna označena natpisom Viero (Vijar, kako se i danas zove), proporcionalno izražava razliku (duže) uzdužne i (kraće) poprečne osi grada i njegov poligonalno lomljeni obris. Unutar grada pravilno su locirani i u odgovarajućem međusobnom odnosu prikazani svi istaknutiji arhitektonski objekti što ih možemo identificirati: južna gradska vrata, most što povezuje otoke Cres i Lošinj, benediktinska crkva Sv. Petra (XI st.), lijevo i katedrala (XV st.), desno. Smjerovi protezanja zidina, lokacija kula i orijentacija crkava u glavnom su točno prikazani, a u volumskim odnosima pridržava se renesansni crtač realnih proporcijskih omjera: katedrala je zaista najveći objekt u gradu, kao što je prikazano na crtežu, a zvonik crkve Sv. Petra (sada ne postoji) morao je zaista biti najviši vertikalni akcent obzirom da su crkva i samostan benediktinaca smješteni na najvišoj koti unutar grada<sup>13</sup>. Vjerno su nacrtane i gradske zidine sa zubcima nad konzolno istaknutim lukovima, kao i kvadratične gotičke kule pokrivenne većinom šatorastim

krovovima<sup>14</sup>. Od najviše i najveće kule s istaknutim kruništem (uz Sv. Petra) vidi se unutrašnja velikim lukom presvođena strana, otvorena prema gradu, budući da je ova kula na najvišoj koti bila obrambeno usmjerena prema kopnu, na vanjsku stranu.

Problem identifikacije predstavlja kula usred grada, nalik zvoniku, rastvorena biforama u dva kata i pokrivena šatorastim krovom. Oblikom ne odgovara zvoniku katedrale kojeg je podigao Galletto (s jednom ložom za zvona i osmostranom piramidom na vrhu), a i nalazi se na sasvim drugom mjestu: ispred glavne fasade katedrale, dok je zvonik u stvarnosti uz sjevernu fasadu i bliže apsidi, a iz vizure iz koje je prikazan grad bio bi iza kupole katedrale. Po lokaciji ova bi kula mogla biti kula-zvonik gradske vijećnice (1410–1450), koja se nalazi na trgu bočno ispred katedrale a ima još uvijek mali satni toranj sred pročelja. Međutim, u tom pravcu, ali bliže gradskim vratima trebao bi se vidjeti kaštel. Po volumenu i visini nacrtana kula bi to mogla i biti, iako je povučena dublje u grad na crtežu. Napušten u XV stoljeću kaštel je još uvijek dugo stajao u punoj visini, kao što se vidi na grafici iz XVII stoljeća<sup>15</sup>.

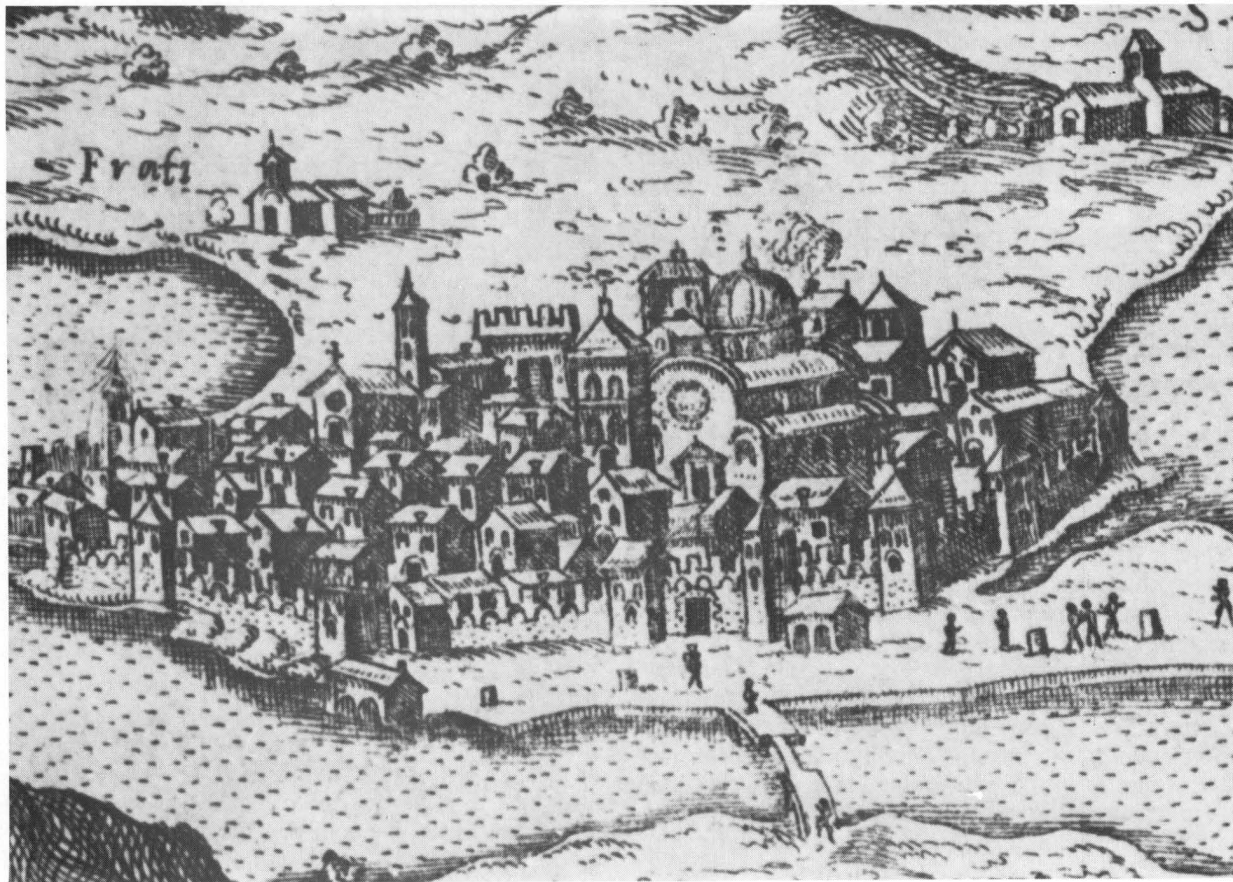
U vezi sa zvoncima spomenimo još jednu karakterističnu razliku među dvjema grafikama Osora iz XVI stoljeća. Na bakrorezu objavljenom kod Franca u krajnjem lijevom (sjevernom) dijelu grada bila je nacrtana jedna kula s krovom, ali je ili nepažnjom pogrešno rezana ili je naknadno retuširana, odnosno djelomično izbrisana, tako da je preostalo nekoliko nepovezanih crtica, koje sugeriraju obris. Na tom mjestu kod Camutia nacrtan je, međutim, normalni zvonik, iako prema dokumentima i planovima u tom dijelu grada nije bio nikakav sakralni objekt.

<sup>12</sup> Jedan grafički list s prikazom Osora objavio je G. F. Camutio (Camosio) u zbirci bakroreza »*Isole famose, porti, fortezze, e terre maritime sottoposte alla Ser. ma Sig. ria di Vinetia*« 1571. godine, a drugi Giacomo Franco, *Carte geografiche, Venezia 1597*. Crteži su veoma slični, ali ipak različiti i što treba naročito naglasiti jer bi se očekivalo suprotno: obzirom na broj podataka kao i likovnu kvalitetu kasnije objavljena grafika nesumnjivo je izvornik (1597) prema kojem je redukcijom i simplifikacijom raden bakrorez objavljen 1571. godine. Ono po čemu se na prvi pogled mogu identificirati je broj 7 urezan iznad natpisa OSERO na grafici G. Franco (1597) koji odgovara rednom broju grafike, a kojeg na Camutijevoj grafici nema. Grafike su inače sličnih formata, ali je Francova manja i izrazitije položenog formata: dimenzije ploče su 173 × 100 mm, a uokvirenog crteža 168 × 95 mm, dok je kod Camutija ploča 180 × 136 mm, a crtež 176 × 131 mm. Sve kasnije grafike Osora nastale su precrtavanjem i daljom redukcijom ovih, od one kod Coronellija, *Mari golfi, isole... Venezia 1688*, do one iza Sv. Gaudencija kod Farlatija u XVIII st. n. dj. sv. V, str. 620, koju je rezao i potpisao G. Battista Sintes. U precrtima tokom XVII i XVIII st. uz sve simplifikacije i deformacije ponavlja se kupola na katedrali kao najkarakterističniji znak identifikacije Osora, ali na prvoj grafici koja je ponovno rađena na licu mjesta – ovaj put iz druge vizure s pristupne ceste iz Nerezina, odnosno Lošinja, – katedrala je bez kupole. Budući da je obnova crkve i produženje svetišta dovršeno 1798, vjerojatno je kupola srušena već ranije, ali svakako to je datum od kada pouzdano katedrala ima današnju siluetu. Iza katedrale izviru bifora i oktogonala kapa zvonika, a u prednjem planu strši još visoko zdanje kaštela uz gradska vrata. Grafiku objavljuje A. Faber, *Osor-Absorus... T.I.I*, kao graviru XVII st.

<sup>13</sup> Zvonik uz crkvu Sv. Petra lociran je istočno iza crkve. Prikazan je kao tipični romanički zvonik s manjom monoforum u prvom, većom u drugom katu, velikom biforum u trećem i nešto manjom u četvrtom katu, a pokriven je niskim piramidalnim krovom. Crkva ima jednostavni portal i veliku rozetu, a bočno tri prozora.

<sup>14</sup> Tri kule su na južnoj strani grada, dvije uz gradska vrata, a dvije sjevernije na zapadnoj strani. Pet kula ima četverostrešne krovove (piramidalne, niske), jedna ima dvostrešni krov (lijevo uz gradska vrata), a samo kula iza arsenala nije pokrivena. Međutim, prigradnja uz zidine pokrivena pultnim krovom, također iza arsenala, možda je ostatak druge kule uz mala vrata što su vodila prema arsenalu, na mjestu gdje je i danas prolaz. Ulaz u grad bio je sjevernije no što je danas, a u produžetku smjera antike ceste što je vodila s Lošinja, preko mosta u grad. Dio rimske ceste otkopan je 1976. g. Po mišljenju A. Faber ova je cesta služila sve do XVII st. i tek kasnije je trasa pomaknuta bliže obali, kao što je danas. Stara gradska vrata – kako su prikazana na grafici XVI st. – mogu se na tlocrt grada locirati u produžetku linije otkopane rimske ceste i tada se grafički prikaz i tlocrtna dispozicija podudaraju. (Vidi: Faber A., *Počeci urbanizacije... n. dj., str. 66-67 i prilog I na str. 64*).

U Osoru se dogodilo isto što i u većini rimskih gradova: najstarije kulturno mjesto kršćana bilo je locirano na periferiji grada, a kasnije je po zakonu kontinuiteta na istom mjestu izgrađena katedrala. Kada je stara katedrala ostala izvan zidina, nova renesansna je locirana na gradskom trgu koji je u stvari kontinuirao od rimskog foruma: smještena je na njegovoj južnoj strani, dok je antiki kulturni centar, kapitolij bio na sjevernoj. (Faber A., n. dj. str. 70, *Prilog I* i str. 74-75)



Osor, detalj grafike, G. Franco, 1597

Pred gradom je uz vrata smještena loža kako što je bilo uobičajeno, a podalje zapadno na rtu kraj kanala prokopan između dva otoka je orsan s dva luka za lađe. U bližoj okolici grada točno je lociran i orijentiran samostan franjevac trećoredaca s crkvom (*»Frati«*) u uvali Vijar<sup>15</sup>, a stara ranokršćanska katedrala s grobljem (*»S. Maria«*) također je dobro usmjerena, iako predaleko od grada. Obje crkve van grada imaju zvonik na preslicu.

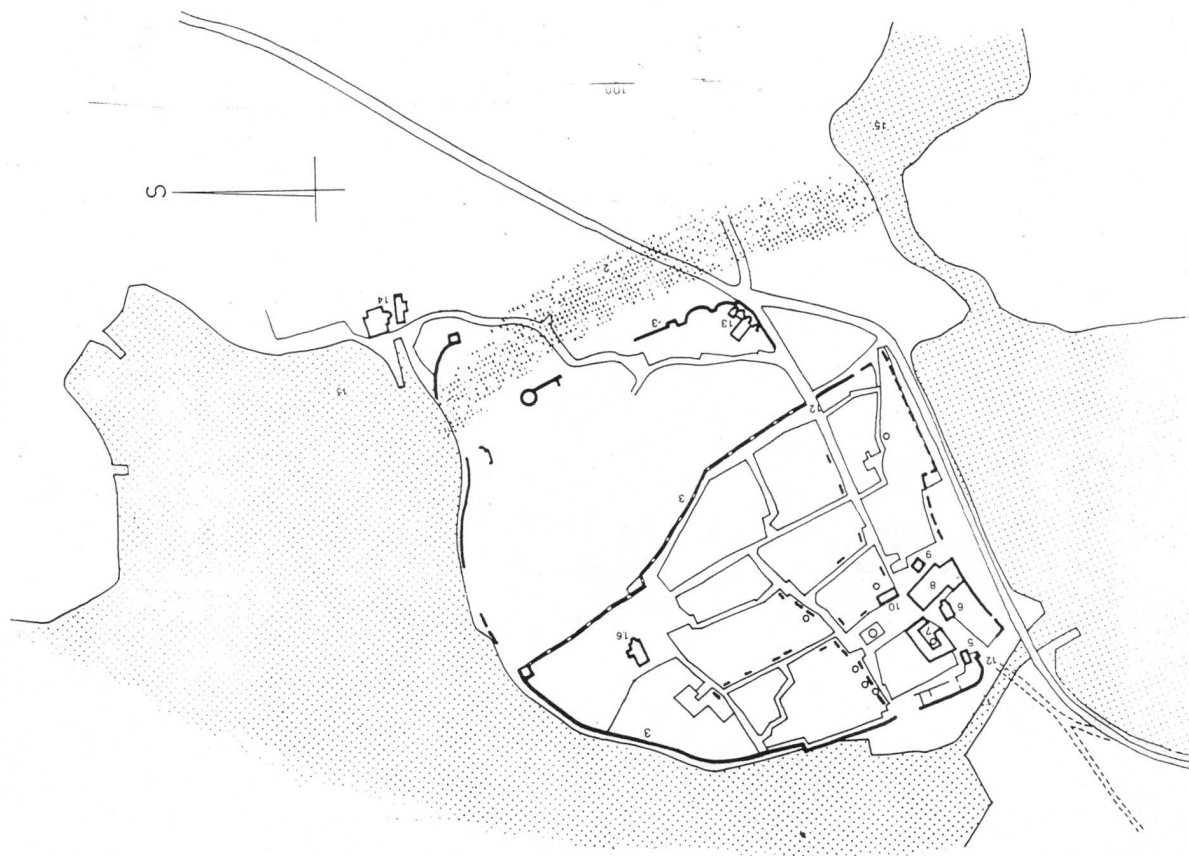
Fasada renesansne katedrale vjerno je prikazana s trodijelnim zabatom zaobljenog obrisa. Na crtežu su naznačena dva izdužena prozora oblog luka koji odgovaraju bočnim brodovima, kao što to imaju i sve ostale trolisne fasade trobrodskih crkava u Istri i Dalmaciji ili Veneciji (San Giovanni Grisostomo, San Michelle in Isola). Zazidanje ovih prozora vjerojatno je rezultat redukcije prilikom barokne obnove, kada je možda sasvim iznova izgrađena, a primjenjeni su samo završni dijelovi obrubnog vijenca i skulpture? Razmjerno velika kupola smještena je bliže svetištu, a tambur djeluje kao valjkasti, iako bi mogao biti i poligonalan. Pet oblo završenih prozora na vidljivom dijelu tambura nanizani su jedan do drugog s uskim konstruktivno nužnim razmacima – kao na šibenskoj katedrali, gdje ih ukupno ima šesnaest, a ovdje kao da ih je bilo dvanaest. Polukugla kupole nad istaknutim vijencem podijeljena je linijama na *»kriške«*, a na vrhu je kugla sa šiljkom. Pročelni i začelni zid srednjeg broda izdignuti su nad krovom kao vjetrobrani zidovi. Iznenaduje,

medutim, da krovovi katedrale nisu prikazani skošeno – kao svi ostali krovovi na crkvama, kućama i kulama – nego zaobljeno, a obrisom prate segment krivulja trolisnog zabata pročelja što se ponavlja i na začelju. Konveksna zakrivljenost krova srednjeg broda i nižeg bočnog broda grafički je naglašena nizom pravilno raspoređenih segmentno zakrivljenih crtica koje sugeriraju volumen. Crtač je nesumnjivo htio jasno diferencirati ovaj krov – nalik kamenom konveksnom krovu šibenske katedrale – od svih ostalih pultnih, dvostrešnih i šatorastih krovova u gradu Osoru, koje, također, dosljedno međusobno diferencira: dvostrešni krovovi su na kućama, pultni, jednolivni na nekim prigradnjama prislonjenim uz zidine, a četverostrešni, šatorasti, su na kulama i zvoncima. Za točnost

<sup>15</sup> Deanović A., n. dj., str. 50

<sup>16</sup> Samostan je osnovan istodobno kad i nova katedrala, a isprava kojom biskup Palčić poklanja postojeću crkvu franjevcima koje zastupa trećoredac Matija iz Zadra datirana je 4. VI 1465. godine. (Farlati, n. dj., str. 205)

Grafika prikazuje izvornu gotičku jednobrodnu crkvu šiljato bačvastog svoda s kvadratičnom apsidom datiranu natpisom 1414 godine. Crkva je u XVII stoljeću produžena (glagoljski natpis) i dograđena joj je nova apside, a u XVIII st. nova preslica. (Fučić B., n. dj., str. 68-70)



Osor, tlocrt grada (A. Deanović)

crtačeve opservacije i preciznost njegova crteža primjeran je detalj kako crta tipične istaknute strehe na dnu kosog pokrova preslica za zvona sred pročelja crkava van grada. Na bazilikalno povišenom južnom zidu srednjeg broda katedrale naznačena je trodijelna podjela, kao lezenama, a u međuprostoru je razapet po jedan polukružni luk podijeljen vertikalno linijama u tri dijela (prozor). Na fasadi nižeg bočnog broda nacrtano je pet polukružno završenih prozora, što brojčano odgovara broju interkolumnija iznutra<sup>17</sup>.

Analiza dokazuje da je crtež Osora djelo pažljivog promatrača, koji ako ponegdje i pojednostavljuje i ponešto deformira, ima izvrstan dar opažanja, a vješt je u prikazivanju složenih prostornih odnosa. To naročito dokazuje jasnim oblikovanjem raznosmjerno izgrađenih kuća u gradu (možemo ih izbrojati tridesetišest) koje oblikuje kao

volumene osjenčane, odnosno dosljedno osvijetljene iz jednog izvora svjetlosti, s prednje lijeve strane. Osim desnih bočnih zidova kuća, kula, zidina i crkava, autor dosljedno sjenči i prostor pod istaknutom stregom krova, kao i ispod vijenaca na fasadi crkve i tornja. Istom dosljednošću modeliran je i reljef tla, brda u pejzažu<sup>18</sup>. Treba, međutim, napomenuti da ova široka panorama sabire na istom listu dvije vizure: s jednog stajališta prikazan je južni vrh otoka Cresa s gradom Osorom, a iz druge vizure, mnogo dalje (južnije), prikazan je pogled na Osoršćicu (Televrinu, najviši vrh Lošinja s crkvicom na vrhu) i samostan franjevac (»S. Francesco«) u Nerezinama<sup>19</sup>: ovaj dio pejzaža postavljen je kao predplan ispred crteža Osora.

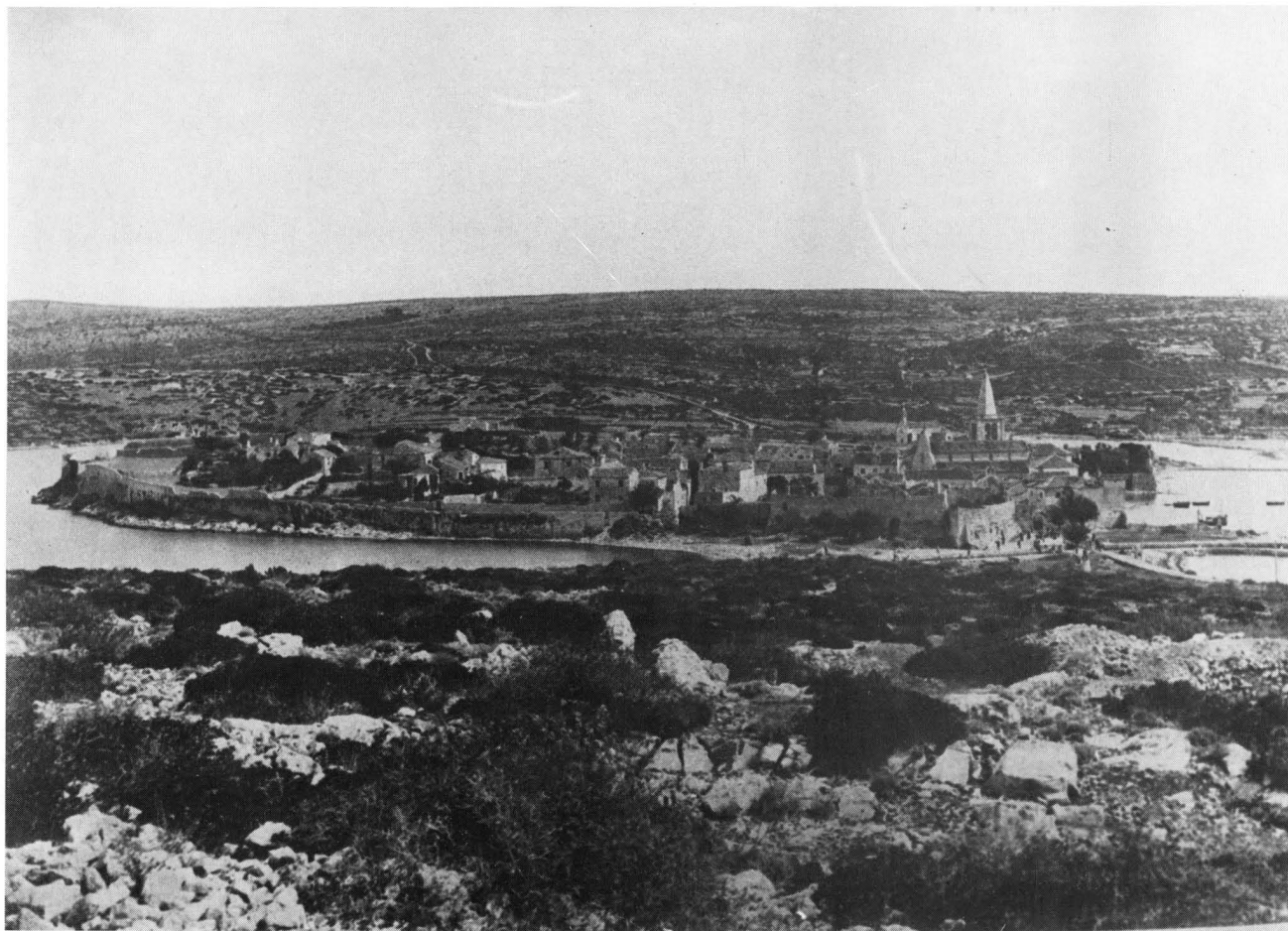
Čitanjem podataka iz grafike zaključujemo da su polukružni zabat povišenog glavnog broda i četvrtokružni pobočnih brodova osorske katedrale bili obrubljeni istaknutim vijencem i uzdignuti iznad razine polualjkastog krova srednjeg, odnosno konveksnog krova bočnog broda (četvrtkružnog presjeka), kao što je jasno prikazano. To, međutim, ne znači da je i na osorskoj katedrali izvorno morala biti teška montažna kamena konstrukcija svodovakrova kao na šibenskoj. Naprotiv, crtač ovakve vrsnoće

<sup>17</sup> Vidi tlocrt objavljen kod Mohorovičić A., *Problem tipološke klasifikacije objekata srednjovjekovne arhitekture na području Istre i Kvarnera*, *Ljetopis JAZU* 1957, 62, tb. 54.

<sup>18</sup> Diferenciranje većih i manjih brežuljaka, njihovo ritmičko stupnjevanje i razlikovanje nizinskih zona od brežuljkastih na crtežu F. Giacoma, izvrsno može poslužiti da se utvrdi kvaliteta ovog crteža, ako ga usporedimo s crtežom koji objavljuje Camutio, gdje se monotono nižu identični kuglasti bregovi.

<sup>19</sup> Odnos crkve i samostana prema obali prikazan je također realno.





Pogled na grad Osor (1916), sa starim zvonikom (1575) s oktogonolnom piramidom.

kakvu smo utvrdili sigurno bi u tom slučaju bio naznačio rebra pojasnica koje se tako jasno ističu na krovu šibenske katedrale. Potražimo li konstruktivno moguće drugo rješenje za prikazani oblik krovišta, obzirom na tanke zidove i vitke stupove osorske katedrale, možemo pretpostaviti kao vjerojatniju *drvenu konstrukciju svodova i kupole pokrivenu olovnim pločama*.

U koliko je naša dedukcija točna osorska bi katedrala bila osebujan i originalan, jedinstveni spomenik arhitekture ne samo na Jadranu i u Hrvatskoj, nego i u okviru evropske renesanse, ali nipošto neobičan ili bez oslonca na regionalnu tradiciju ili bez srodnih građevina na području Dalmacije ili u Veneciji. Također, ma koliko osebujan (ili upravo stoga), ovakav bi se spomenik mogao dobro uklopiti među projekte Jurja Dalmatina.

Nije teško naći analogije za pojedine komponente ovako rekonstruirane katedrale u Osoru, kao i za projekt u cjelini. Što se tiče oblikovanja pročelja osorske katedrale kako je prikazano na crtežu srodno je pročelju crkve San Zaccharia u Veneciji. Crkva je započeta 1458. godine i građena u kasnogotičkom stilu s poligonalnim svetištem po projektu A. M. Gambella do 1477. godine, ali je završena potom s renesansnom kupolom nad svetištem i renesansnom trolisnom fasadom. Međutim, ovdje, kao i kod

većine crkava s trolisno završenim pročeljem, iza dekorativnog kulisnog zabata krije se običan dvostrešni krov nad glavnim i pultni krovovi nad prostranim brodovima, pokriveni kupama kanalicama.

Ali ako zamislimo srednji brod osorske katedrale konstruiran i oblikovan nalik jednobrodnoj venecijanskoj crkvi S. Maria dei Miracoli našli bismo rješenje sukladno prikazanom obliku na grafici Osora. Crkvu S. Maria dei Miracoli gradio je Pietro Lombardo sa sinovima od 1481. do 1489. godine, – dakle u doba najintenzivnije gradnje osorske katedrale. Nad jedinim brodom ova crkva ima razapet bačvasti svod drvene konstrukcije pokriven izvana olovnim pločama<sup>20</sup>, a nad povišenim kvadratičnim svetištem, apsidom podignuta je kupola s okruglim tamburom na pandantivima, također drvene konstrukcije, pokrivena olovom. Zamislimo li točno ovakav svod s kupolom nad srednjim brodom osorske katedrale, a svodove i krovove bočnih brodova dosljedno oblikovanim kao polovice toga svoda, dakle četvrtkružnog presjeka, dobili bismo bazilikalnu građevinu kao što je prikazana na crtežu iz XVI stoljeća. Te dvije crkve bila bi po konstrukciji i oblikovanju savršeni pandan: mjesto koje S. M. Miracoli zauzima među jednobrodnim crkvama, pripadalo bi osorskoj katedrali među trobrodnima.



Osorska katedrala sa zvonikom povišenim za jedan kat (stara fotografija)

Osim povezanosti po primjeni principa identiteta oblika prostora i arhitektonskog plašta ova venecijanska crkva građena četrdesetak godina nakon početka izvedbe Jurjevog projekta šibenske katedrale srodna je metodi Jurjeva projektiranja po funkcionalnom rješenju unutrašnjosti obzirom na tijesan prostor koji je stajao na raspolaganju: kao što je u Šibeniku krstionica smještena ispod južne apside, tako je ovdje ispod svetišta locirana sakri-

stija; stoga je svetište neobično povišeno, za oko dva metra. Međutim, u oblikovanju one su krajnja suprotnost, antitetički par obzirom da je za S. Maria dei Miracoli karakteristično miješanje materijala, polikromija, dekorativna atektonska kompozicija arhitektonskih elemenata. U tom pogledu bila je osorska katedrala unatoč miješanju materijala (drvenog svoda i olovnog krovišta) svojom jednostavnošću i jedinstvenošću kamenog zdanja bliža šibenskom rješenju.

<sup>20</sup> U stvari nad drvenim bačvastim kasetiranim svodom raspona deset metara postavljen je u izvjesnom odstojanju drugi drveni svod na koji su izvana pričvršćene olovne ploče. Time je postignuta i toplinska izolacija. Polukružno pročelje crkve nije, dakle, najtočnija projekcija unutrašnjeg prostora – koji je nešto niži – ali je svakako konformno s oblikom svoda. Vidi arhitektonski presjek u: Durm J. *Baukunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1903, str. 80.

Interpretirajući crkvu S. Maria dei Miracoli kao pojam i simbol ranorenesansne arhitekture Venecije P. Frankl ističe da njen drveni svod »određuje istodobno vanjski oblik krova (kao što se to javljalo tada i u Dalmaciji u renesansnim crkvama).« Iako piše u pluralu vjerojatno misli na jedini očuvani primjer, šibensku katedralu, ali želi ukazati na funkcionalnu, tektonsku komponentu dalmatinske arhitekture u odnosu

na venecijansku. U izvrsno provedenoj analizi Frankl interpretira slikovitu dekorativnost i atektonsku obradu fasada i unutrašnjosti. (Frankl P., *Die Renaissance Architektur Italien*, Leipzig 1912, str. 50-53). Preobilna dekoracija, kao i zaobljeni krov naveli su Paulija na usporedbu s relikvijarom (*Von aussen betrachtet erscheint es als ein kostbarer Reliquienschein in grossam Masstabe... der halbrunde Fassadengiebel erwickelt die Vorstellung eines Kofferdeckels*. Pauli G., *Venedig*, Leipzig 1926, str. 60). O fasadi San Zaccaria (1483) i ostalim trolisnim fasadama Maura Codussija – S. Michele in Isola i San Giovanni Grisostomo (1477–1504) vidi: Plant M., *Mauro Codussi: The Presence of the Past in Venetian Renaissance Architecture*, *Arte Veneta*, XXXVIII 1984, str. 9-22



Renesansna glavna fasada osorske katedrale onakva kako je prikazana na crtežu bila je bogatije – i nesumnjivo bolje – raščlanjena od sadašnje koja je sasvim plošna i djeluje »opustošena« ne samo u usporedbi s onom na crtežu, nego i sa svim ostalim poznatim fasadama ovog tipa. To nas navodi na pretpostavku da je prvobitno fasada zaista izgledala kao na crtežu, a da je sadašnja rezultat neke kasnije redukcije. Rozeta je bila veća, reljefnije obrađena i smještena u središtu oblog zabata, što je bilo moguće ako odozda nije bio dvostrešni krov i tavan, nego bačvasti drveni svod istog raspona. Pod svakim četvrtkrugom fasade, dakle u osi bočnih borodova, bio je simetrično po jedan veliki prozor oblog luka. Bočni prozori su najvjerojatnije zaista bili na fasadi, jer ih nalazimo redovito na fasadama svih trobrodskih crkava ovog tipa u Veneciji, Svetvinčentu, Zadru, Šibeniku, pa čak i onda kad je trolisna fasada postavljena samo pred srednji brod kao što je to na hvarskoj katedrali. Jedina izmjena u crtežu u odnosu na postojeći spomenik koja se može smatrati greškom ili zabunom, jest trokutni zabat nad portalom umjesto segmentnog kakav je, u stvari, bio<sup>21</sup>. Izmjene fasade, kao i same katedrale, njenog pokrova i svodova vjerojatno su rezultat građevnih intervencija i obnova u doba baroka.

Iz dosad izloženog očigledno je da za rekonstrukciju osorske katedrale sa svodovima i kupolom postoji tipološka analogija u šibenskoj katedrali i vjerojatnost istog projektanta u osobi Jurja Dalmatinca, kao što postoji i plauzibilno rješenje konstrukcijom drvenog svoda prekrivenog olovom, učestalog u krugu venecijanske arhitektonske baštine, a, vidjet ćemo, i na istočnoj obali Jadrana, što je dovoljno da prihvatimo renesansni grafički prikaz osorske katedrale kao autentičan. Naprotiv, ako pretpostavimo da je nacrtani oblik krovništva i kupola katedrale »izmišljotina« autora XVI stoljeća, morali bismo odgovoriti na pitanje: zašto na crtežu koji inače tako pouzdano i vjerno prati realnost, da može biti izvorom za urbanističku povijest Osora, crtač odjednom izmišlja i proizvoljno dodaje nepostojeći, a ovako krupan središnji motiv grada?

#### DRVENI SVODOVI U ISTRI I DALMACIJI

Iako smo kao tipološki najrodniji i kronološki najbliži primjer naveli u izvornom stanju očuvani drveni svod i kupolu crkve S. Maria dei Miracoli u Veneciji, moramo upozoriti i na dugu tradiciju i učestalost drvenih svodova i na istočno jadranskoj obali. I ovom prilikom podsjetimo se da se usvojene konvencije i formulacije u znanstvenom istraživanju moraju uvijek iznova provjeravati na izvornoj pisanoj i likovnoj građi, kao i na samim spomenicima. To vrijedi, naravno, i kada je riječ o odnosu »domaćeg« ili uvezenog građevnog materijala, o udomaćenim i novim tehnikama gradnje, kao i o problemu graditeljskog naslijeđa i tradicije u Istri i Dalmaciji općenito.

Upotreba kamenog materijala nesumnjivo je dominantna karakteristika graditeljstva na istočnoj obali i otocima Jadrana u svim razdobljima. Omogućena izvrsnom kvalitetom kamena što se vadi na čitavom obalnom dijelu i otocima istočnog Jadrana – za razliku od zapadnog, naročito sjeverozapadnog dijela niskih i zemljanih obala – a poticana tisućljetnom tradicijom vrsnih kamenara i



Portal osorske katedrale, fotografija 1916

klesara vrsarskih, bračkih, trogirskih, korčulanskih i ostalih manjih kamenoloma, arhitektura, odnosno građevni spomenici ovog područja ostvaruju u cjelini ili barem u vanjštini najčešće princip jedinstva kamenog materijala za zidove, svodove i pokrov građevine. Od prehistorijskih bunja i čemera, preko antikne i predromaničke arhitekture do renesansne šibenske katedrale kao vrhunca i sinteze tog iskustva.

Ali pogrešno bi bilo apsolutizirati ovo obilježje graditeljstva u nas, kao što se to ponekad čini, naročito uspoređujući dalmatinsko graditeljstvo s arhitekturom susjedne obale, osobito venecijanskog područja gdje je svojstveno zidanje opekom, a od ranobizantinskog razdoblja česta upotreba drvenih konstrukcija i olova za gradnju svodova i kupola. Dovoljno je spomenuti da je i u Istri i Dalmaciji jedna od bitnih značajki ranogotičke arhitekture propovjedničkih redova u XIII i XIV stoljeću bilo uvođenje drvenih krovnih konstrukcija s kupama kanalicama za pokrivanje golemih raspona dvoranskih jednobrodskih

<sup>21</sup> Oblik portala vidi se na starim fotografijama. Gornji segmentni luk je uništen, a kipovi Navještenja i poprjsje Boga oca oštećeni u drugom svjetskom ratu. Vidi bilj. 11.





Pročelje osorske katedrale, sada župne crkve Sv. Marije, nakon obnove od oštećenja u drugom svjetskom ratu (1954)

crkava. A podjednako je tako nepobitno da su u Veneciji, kao i u »kršnoj« Istri i Dalmaciji tijekom XIV i XV stoljeća u crkvenom graditeljstvu podizani brojni drveni svodovi pokriveni olovnim pločama. Biti će potrebno na temelju dokumenata tek rekonstruirati njihov broj, učestalost, tipologiju i rasprostranjenost, ali već sada raspoložemo s dovoljno primjera da dokažemo da nije riječ o iznimkama, nego o jednom od uobičajenih konstruktivnih rješenja pokrova crkava u tom razdoblju.

Tako je, na primjer, do danas sačuvan poluobli svod od drvenih dasaka »kasetiran« letvicama i polikromiran, što je podignut u XV stoljeću nad južnim brodom Eufrazijeve bazilike u Poreču. Postavljen je prilikom obnove nakon potresa 1440. godine, kada se bio srušio južni zid ove ranobizantinske bazilike<sup>22</sup>.

Znamo da je i srednji brod romaničke zadarske kate-

drule bio u gotici također presvoden oblim drvenim svodom od dasaka kojeg se ugovorom iz 1388. godine obvezao postaviti Grgur Bilšić: »soffitam rotundum et in rotundum deductam ecclesiae sanctae Anastasie de Jadra de assibus.«<sup>23</sup> A da ovaj svod nije ostao u Zadru izuzetan dokazuje dokument prema kojem je već 1402. godine Nikola Abruzijanić ugovorom preuzeo obavezu postavljanja drvenog svoda nad srednjim brodom crkve Sv. Stjepana – danas Sv. Šime, a po uzoru na svod katedrale:

<sup>22</sup> Vidi: Prelog M., *Poreč grad i spomenici*, Beograd 1957, str. 102 i 119, sl. 176

<sup>23</sup> Klaić N. – Petricioli I., *Zadar u srednjem vijeku*, Zadar 1976, str. 508

«...herigere et laborare unam uoltam siue suffictam rotundam siue archiuoltatam super tectum dicte ecclesie sancti Stefani infra columnas per medio dicte ecclesie incipiendo ab altare magno dicte ecclesie recto tramite usque ad murum borealem dicte ecclesie sancti Stefani ubi est Rosa... uoltam seu suffictam debet tenetur ac proximit facere ad instar et similitudinem uolte seu sufficte sancte Anastasie maioris dicte ciuitatis Jadre...»<sup>24</sup>

Sačuvani drveni svod u južnom brodu porečke katedrale natkriven je izvana običnim pultnim krovom s kupama kanalicama, a takvo se rješenje javlja i u nekoliko venecijanskih i padovanskih crkava s drvenim svodovima (S. Stefano u Veneciji ili Eremitani u Padovi, na primjer). Međutim, u kontekstu problema rekonstrukcije renesansne osorske katedrale izuzetno je važno što je dokumentima potvrđeno da je drveni svod srednjeg broda zadarske katedrale bio pokriven olovnim pločama, dakle također izvana konveksno zaobljen kao što je krov na S. Maria dei Miracoli u Veneciji ili kao što je prikazano na crtežu osorske katedrale. Vrh zabata zadarske Sv. Stošije bili su ukrasi od olova, dvije piramide sa strane i jedna edikula po sredini na kojoj je bio natpis: JOANNES ROBORELLUS VENETUS ARCHIEPISCOPUS JADRENSIS FIERI FECIT MCCCC, što se prema pisanju Bianchija odnosi na nadbiskupa Roborelle »koji je 1500 dao olovnim pločama pokriti krov crkve«<sup>25</sup>. Drveni svod s olovnom pokrovom ostao je na zadarskoj katedrali sve do XVIII st., kada je skinut, a olovo prodano Veneciji. O tomu da je krov u XV stoljeću bio pokriven olovom sastavljen je bio zapis na pergameni i u olovnoj kutijici postavljen u novu baroknu stropnu i krovnu konstrukciju katedrale podignutu 1780 godine: »...MDCCLXXX Tectum superior hujus Metropolitaneum olim nel Seculo dezimo quarto Plumbis coopertum...«<sup>26</sup>

Dovoljno je bilo naprosto obratiti pažnju na pojavu drvenih svodova u Istri i Dalmaciji pa da odmah nademo niz primjera njihove primjene. Neće biti teško niti određenije utvrditi njihovu učestalost: arhivska građa, kao i putopisi i vizitacije XV i XVI stoljeća sadrže sigurno još zanimljivih podataka. Tako, na primjer, drveni svod je već u XV stoljeću imala i crkva Sv. Marije Formoze u Puli, jer se podatak iz opisa iz toga doba u kojem se kaže da je »čitav brod crkve, prikladno širok, bio presvođen« (tutto il vaso della chiesa di conveniente ampiezza fatto a volto) iz starijih razloga može odnositi samo na drveni, a ne na kameni svod<sup>27</sup>. To potvrđuje činjenica da je – nakon što su stupovi iz te crkve, kao što je poznato, odneseni u Veneciju za gradnju crkve S. Maria della Salute – konstrukcija bila poduprta drvenim stupovima, što bi bilo nemoguće da je svod bio zidan. Već s ovih nekoliko primjera dokazan je kontinuitet gradnje drvenih obliha svodova, kao i pokrivanja konveksnih krovova olovnim pločama ne samo u Veneciji, nego i na istočno jadranskoj obali krajem XIV i početkom XV stoljeća, što je dovoljno da takvo rješenje ni u osorskoj katedrali ne smatramo nemogućim, ni sasvim izuzetnim.

Izuzetnost osorske katedrale bila je samo u tome, što je ona bila jedina trobrodna bazilika na kojoj trolisni oblik pročelja odgovara i izražava profil drvenih obliha svodova kojima je bio definiran unutrašnji prostor. Time je bilo ponovljeno (dosad smatrano jedinstvenim) funkcionalno



S. Maria dei Miracoli u Veneciji, projekt P. Lombardo (1481-1489)

rješenje fasade šibenske katedrale, samo u drugom materijalu. No time pokrećemo slijedeći problem, pitanje mogućeg udjela Jurja Dalmatinca u projektu osorske katedrale.

#### JURAJ DALMATINAC I OSORSKA KATEDRALA

Uvid u rasprostranjenost drvenih obliha svodova pokrivenih olovom u Dalmaciji nije važan samo zbog osorskog primjera. Primjena principa identiteta oblika poluoblog svoda iznutra i poluvaljka krova izvana naročito je značajna za interpretaciju najmonumentalnijeg primjera takvog prostornog rješenja izvedenog u kamenu: šibenske

<sup>24</sup> Bersa G., *Per la storia delle chiese di Zara (Appunti), Il Duomo, Atti e memorie della Società Dalmata di storia patria, Zadar 1934, str. 54-55.* U ugovoru datiranom 27. III 1402. godine, što ga integralno objavljuje Bersa opisana je konstrukcija svoda u Sv. Stjepana. Tesar Nikola Abruzijanić obvezao se, naime, da će izvesti svod nalik onome Sv. Stošije zadarskoj, a izriječno je spomenuto da i konzole moraju biti u obliku lista, s listnatim ukrasom (»laborati ad foleas«) nalik onima u crkvi Sv. Stošije. Svod je morao biti postavljen »na dobrim i dovoljnim konzolama i gredama od bjelogoričnog drveta s pojasnicama od hrastovine.





S. Maria dei Miracoli, pogled na apsidalni dio s kupolom



S. Maria dei Miracoli, unutrašnjost

katedrale. Kad se raspravlja o mogućim uzorima i prethodnicima Jurjevog rješenja svodovlja i fasade šibenske kate-

drale nije potrebno tražiti uzore samo u Veneciji, kao što je to učinio E. Dyggve<sup>26</sup>, već treba registrirati da je Juraj sin Matejev mogao promatrati takove svodove u svom rodnom gradu, u Zadru, već od najranijeg djetinjstva. U doba njegova djetinjstva početkom XV stoljeća oba zadarska drvena svoda poznata po dokumentima, u Sv. Stošiji i Sv. Stjepanu bila su već postavljena. Nakon ove spoznaje i novogradnja šibenske katedrale ukazuje nam se u drugačijem svjetlu: kao pokušaj kompeticije s najvećim dalmatinskim katedralama, kao sinteza oblog drvenog svoda zadarske katedrale i kupole pred svetištem dubro-

*naime, po pet (konzola) na svaku dasku između dviju roženica od dobre i dostatne rezane bjelogorične nove građe koja nije vlažna ni crvljiva». Uzimajući u obzir različite profile svodova Bersa s pravom zaključuje da »termini upotrebljeni u dokumentu čini se da ukazuju na konstrukciju jednostavnog svoda« nalik trupu broda kakvi se »javljaju u brojnim crkvama, naročito sjeverne Italije; spontano pomišljamo na San Zeno u Veroni, katedralu u Akvileji itd.«*

<sup>25</sup> Bianchi C. F., *Zara cristiana I, Zadar 1877, str. 97-98*. Bianchi citira mišljenje I. Smirića o zadarskoj katedrali, koji njen drveni svod opisuje kao »una svelta costruzione di legno, simulante una chiglia di nave rovesciata«, (str. 95). Opis drvenog svoda kao »izvrnutog trupa broda« ne odgovara samo vizualno, nego ukazuje na činjenicu da su ovakvi drveni svodovi velikog raspona zaista konstruirani po principima i iskustvu brodograditelja. – Od početka XIV stoljeća sačuvani su primjeri i opisi takvih svodova, a jedan od najmonumentalnijih i najstarijih je drveni svod Palazzo della Ragione u Padovi kojeg je gradio fra Giovanni 1306-1318 g. Budući da je pripadao redu eremita kao plaću je tražio gradu da drvenim kasetiranim svodom pokrije i crkvu degli Eremitani u Padovi, mnogo složenijeg presjeka: trodijelnog (= trolisnog) i sedmerodijelnog. Prema tradiciji fra Giacomo je mnogo putovao svijetom i ideju za takav

svod donio je iz Indije gdje ga je vidio u jednoj palači. Raspon jednobrodne crkve degli Eremitani je 19 × 80 metara! (*Padova Basiliche e chiese, Padova 1975, P. Carpagnani, Gli Eremitani, str. 217*). C. Semenzato, *L'architettura del Palazzo della ragione di Padova, Padova 1963, str. 32* također opisuje svod u Palazzo dell ragione kao izvrnuti trup broda i ukazuje na tehniku brodograditelja tesara: »una tecnica speciale più da carpentiere navale che da ingegnere edile, ed infatti il coperto del Salone non è che una grande carena di nave rovesciata«. (str. 32)

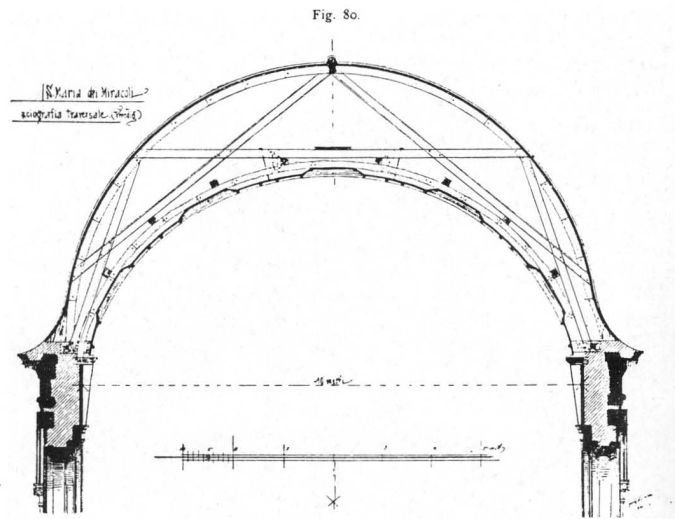
<sup>26</sup> Isto

<sup>27</sup> Kandler P., *Cenni al forestiero che visita Pola, Trst 1845, str. 76*



vačke (u koliko i zadarska, također, nije imala kupolu na što ukazuju četiri u kvadrat raspoređena pojačana nosača). Nije li Juraj potican od Šibenčana svojom monumentalnom kamenom katedralom želio nadići sve postojeće katedrale u Dalmaciji? Rapska je bila skromna i jednostavna, trogirski manja i zbijenija, a hvarska i korčulanska tada su još skromne romaničke. Nakon što smo istakli strukturalnu vezu između šibenske i na temelju grafike predložene rekonstrukcije osorske katedrale moramo još utvrditi podupiru li ili negiraju ostali izvori mogućnost Jurjeva učešća u njenom projektiranju. Arhivski podaci o vezama Jurja s Cresom nisu brojni, ali ipak neposredno svjedoče o njegovu boravku i radu na otoku i ukazuju na neke prethodne boravke i suradnju s cresko-osorskim knezom i kasnije s osorskim biskupom.

Prvi podatak o Jurjevu djelovanju na Cresu potiče iz 1449. godine, one iste godine kada uopće počinje i njegovo dokumentima potvrđeno djelovanje na sjevernom Jadranu, u Puli i Pagu. Te godine Juraj je odlučio da mjesec dana dopusta – od ona dva mjeseca na koja je kao protomajstor šibenske katedrale po ugovoru imao pravo – iskoristi u mjesecu rujnu, odnosno točnije od 23. VIII do 20. IX 1449. godine. Sabirajući podatke iz arhiva Kolendić piše da je Juraj krajem kolovoza »... kako dokazuje jedna prokura od 23. augusta 1449., namislio krenuti u Pulj, te je 6. i 7. septembra bio na Cresu, a sigurno i na otoku Pagu, gdje je, kako su tamo upravo gradili novi grad Pag, obećao da će spremati neki zid i neku utvrdnu, samo što je taj posao posvetio šibenskom graditelju čatrnji Radu Radosavljiću, a 20. septembra 1449. bio je natrag u Šibeniku.«<sup>29</sup> Šibenski bilježnik notirao je 26. II 1450. godine na temelju isprave da je »protomagistar Juraj Matejev stanovnik Šibenika kao prokurator uglednog gospodina Michaela Michaelija iz Venecije časnog kneza Cresa i Osora«, a na temelju mandata ovjerenog u aktu »javno sačinjenom u komunalnoj palači Cresa 1449. indikcije 7 dana 6. mjeseca rujna i zapisano, kao što je vidljivo rukom ser Bonaventura Pasqualinija da Padarelo carskog notara i kancelara istog gospodina Michaela...« odredio za svog zastupnika »Ivana sina Radice Šižgorića plemenitog muža grada Šibenika«. Budući da dosad, koliko mi je poznato, značenje ovog dokumenta nije bilo detaljnije analizirano upozorit ću na dvije činjenice. Prvo, dokument potvrđuje da Juraj po svom povratku u Dalmaciju i preuzimanju gradnje šibenske katedrale zauzima i društveno istaknuto mjesto kako odgovara renesansnom umjetniku u humanističkim krugovima toga doba. Dok njegov odnos s humanistom i



S. Maria dei Miracoli, presjek svoda i krova crkve (arh. snimak J. Durm)

šibenskim biskupom Šižgorićem još sadrži u izvjesnoj mjeri komponentu »naručioca« i izvršitelja i temelji se na radnom zadatku Jurjevu, činjenica da ga venecijanski plemić, cresko-osorski knez imenuje svojim prokuratorom svjedoči o Jurjevu ugledu, podjednako kao što to svjedoči i činjenica da Juraj za svoga zastupnika imenuje šibenskog plemića Ivana Radice Šižgorića. Drugo, podatak o namjeravanom odlasku u Pulu, kao i sadržaj dokumenta s Cresa posredno svjedoče o Jurjevim ranijim vezama i djelovanju na sjevernom Jadranu, jer ga je vjerojano na temelju nekog ranijeg kontakta odnosno poznanstva osorski knez mogao imenovati svojim prokuratorom. Ne znamo pouzdano kada i što je to moglo biti, ali najvjerojatnije je to bio neki Jurjev projekt ili graditeljski zahvat, pa će s tom pretpostavkom trebati pažljivije proučiti gradnje i radove što se u to doba poduzimaju u Cresu. Ako je Juraj zaista već 23. VIII 1449. krenuo u Pulu, onda je do upisivanja kod bilježnika Pasqualinija u općinskoj komunalnoj palači Cresa 6. IX 1449. bilo prošlo oko dvanaest dana, a njegov boravak u Cresu (i Osoru?) vjerojatno se tada ograničuje također na najviše desetak dana, ako je treću dekadu svog jednomjesečnog dopusta proveo zbog poznatih obaveza u novom Pagu.

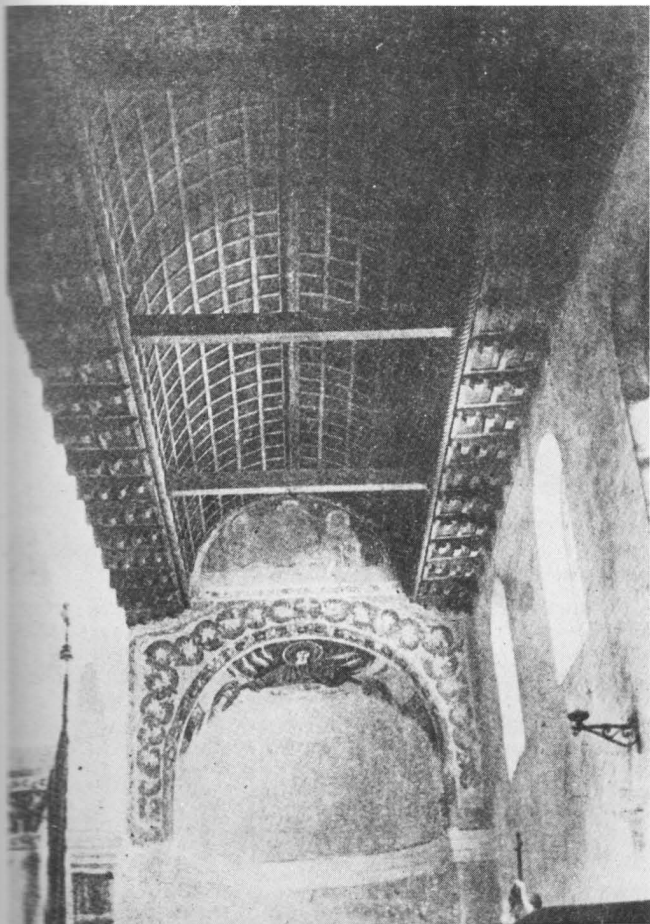
Slijedeće godine – dok u Šibeniku hara kuga – Juraj priprema građu za sakristiju šibenske katedrale, a 1. IX 1450 »navršivši tri godine od ugovorenih deset« napušta gradnju katedrale, vjerojatno zbog nedostatka sredstava. Za isplatu koju su mu obećali opunomoćio je 2. XI 1450. godine svoga tasta Ivana Petrova Monti, ali je ovaj to mogao naplatiti tek 13. I 1451. godine. Podatak da je imenovao tasta ukazuje da Juraj nije namjeravao boraviti u Šibeniku. Zatim je »...6. februara prekinuo one ugovore s Hreličem i drugovima zbog Paga, mislio je, valjda, sam to raditi, a naplatio je i jednu sumu za Cres, nameravao je verovatno ići tamo, a moguće da je i u Osoru bio obećao izvršiti koju radnju. S proleća te godine harala je u Šibeniku kuga, pa je Orsini samo za čas 23. juna svrnuo u Šibenik«, a zatim je boravio u Zadru. Kao što je poznato ugovor za gradnju šibenske katedrale obnovljen je bio tek 1. III 1452., a do

<sup>28</sup> Dyggve E., *Il frontone ad arco trilobato veneziano. Alcune osservazioni sulla sua origine, in Venezia e l'Europa. Atti del Conrasso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 1955, str. 226-230.*

<sup>29</sup> Kolendić P., n. dj., str. 80-81

<sup>30</sup> N. dj.

<sup>31</sup> »Sed nihil illustriorem reddidit, magnisque memorabilem Episcopatum Joannis Justi, quam absolutio, et perfectio basilicae cathedralis; qua quidem nulla est in Dalmatia, secundum Sibenicensem, vel descriptione partium, vel magnitudine ambitus, vel denique elegantia operis nobilior atque augustior.« Farlati, n. dj. str. 210.



Poreč, Eufrazijeva bazilika, drveni svod južnog broda (XV. st.)

tada je Juraj već bio ugovorio radove u Ankoni (22. X 1451.) Poznajući Jurjevu neumornu djelatnost i izuzetnu brzinu rada moramo postaviti pitanje o njegovu radu u tom važnom i ekonomski mršavom šibenskom razdoblju. Točnije za razdoblje između 1. X 1450. godine kada napušta gradnju katedrale i 22. X 1451 kada ugovara izvedbu pročelja trgovačke lože u Ankoni, dakle za čitavu

godinu dana. Iako je prije potpisivanja ugovora morao izvjesno vrijeme provesti u Ankoni pripremajući nacрте, još uvijek ostaje dosta vremena. A upravo u tom razdoblju umeće se boravak u Zadru i šturi podatak o Cresu. Dok je u Zadru identificiran njegov rad i time popunjena Jurjeva djelatnost u srednjoj Dalmaciji (Zadar – Šibenik – Split), problem opsega njegova udjela u umjetnosti sjevernog jadranskog područja ostaje i dalje otvoren. Već je Kukuljević povezo dokazanu Jurjevu djelatnost u Cresu s mogućnošću njegova rada u Osoru: »Po svoj prilici radio je meštar Juraj također na otoku Osoru(!), gdje je u isto doba biskup Palčić počeo graditi novu stolnu crkvu«. <sup>30</sup> Vidjeli smo da se mogućnost Jurjevih projekata i djelovanja na Osoru proteže u širokom vremenskom rasponu od kasnih četrdesetih do šezdesetih godina XV stoljeća. Projekt osorske katedrale mogao je biti dakle pripreman nedugo nakon šibenske, a činjenica da je osorska katedrala iako programski gotovo jednako složena – zbog jednostavnije i jeftinije konstrukcije – bila znatno ranije dovršena povećava proporcionalno Jurjev udio u njenu dovršenju, u usporedbi s onim što je još preostalo da se dovrši u šibenskoj nakon njegove smrti. Zaključimo: nakon što smo utvrdili vjerodostojnost grafičkih prikaza XVI stoljeća na kojima je osorska renesansna katedrala prikazana s kupolom i konveksnim krovovima i nakon što smo pokazali mogućnost da je to bila drvena konstrukcija pokrivena olovom, a time ujedno da bi taj spomenik, nakon šibenske katedrale bio drugi najznačajniji sakralni objekt XV stoljeća u Dalmaciji, arhivski dokumenti dopuštaju i podupiru pomisao o znatnijoj angažiranosti Jurja Dalmatina na Cresu i Osoru i time osnažuju vjerojatnost da je arhitektonski projekt renesansne osorske katedrale njegovo djelo. Već je Farlati uspoređio osorsku katedralu sa šibenskom ističući njenu vrijednost na vrlo karakterističan način: »osim šibenske katedrale nema nijednog djela u Dalmaciji koje bi po opisu dijelova ili veličinom opsega ili napokon otmjenošću bilo plemenitije i uzvišenije.« <sup>31</sup>

Ako se prisjetimo veličine zadarske ili dubrovačke katedrale, ljepote porečke ili rapske, onda nam se čini da Farlatijeva usporedba osorske katedrale sa šibenskom nije slučajna, već da ukazuje na neku dublju srodnost među njima upravo kao što smo pokušali dokazati i ovom idejnom rekonstrukcijom osorske katedrale na temelju interpretacije grafičkog prikaza Osora iz XVI stoljeća <sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Iz Valierove vizitacije (1579, Vatikanska biblioteka, *S. Congr. Concilii Visit. ap. 57, str 1-11 passim*), koji, iako je pohvalno ocjenjuje (*»ampla et decent forma«*) nažalost ne opisuje arhitekturu, doznajemo da je katedrala Sv. Nikole imala tada 11 oltara: uz tri u apsidama, u koliko su ostali bili simetrično raspoređeni kao što je inače bio običaj. U svakom interkolumniju bio bi po jedan, što bi značilo po četiri sa svake strane, budući da su u petoj interkolumniji na svakoj strani bila po jedna vrata (na istoku južno i zapadu sjeverno). Treba, međutim, upozoriti na problem koji postavlja njegova završna odredba o održavanju crkve. Valier, naime, izriječno naređuje »da se obnovi krov i pažljivo obnavljaju crijevovi češće u toku godine« (*»Reparatur tectum et diligenter obtegatur tegulis saepius in anno...«*). To bi značilo da je krov ipak bio pokriven crijevom, a tada je teško zamisliti i njegovu konveksnu formu

prikazanu na crtežu. Ostavljajući za sada otvoren ovaj ozbiljni problem, – kontradikcije grafičkog izvora i verbalnog izvora o istom spomeniku u isto doba, jer su grafika i opis datirani unutar istog decenija, – napominjem da bi jedna od mogućnosti njihova »pomirenja« mogla biti u tomu što se i konveksne forme mogu pokriti crijevom zta što je dovoljno spomenuti najglasovitiji primjer: kupolu firentinske katedrale. Inače se formulacija o popravku i održavanju krova kao redovita ponavlja u nizu Valierovih odredaba održavanja crkava. Pa je mogla i ovdje biti kao općenita primjedba, jer je tako općenito i formulirana s nastavkom u kojem upozorava da je to nužno jer vjetar odnosi crijeve »propter ventorum qui tegulas subvertunt«. U odredbama je spomenut i okulus na glavnoj fasadi i potreba njegova ustakljenja (*»Reficentur opera viteae max (ime) ad oculum unde pluvia ingreditur«*).



## R i a s s u n t o

## IL PROBLEMA DI CUPOLA RINASCIMENTE DA DUOMO DI OSOR

Analizzando le grafiche del XVI sec. rappresentanti Osor (Osero) sull'isola di Cres (Cherso) sui quali la cattedrale è presentata con la cupola – che ora non esiste – l'autore cerca la loro veridicità. Indica la possibilità che la cattedrale rinascimentale (costruita tra il 1460 e il 1498) abbia veramente avuto la cupola e i tetti convessi, come si vedono sulla grafica, che possano essere stati realizzati con una costruzione in legno coperta da lastre di piombo.

Le due più antiche (fino ad ora conosciute) vedute di Osor, risalenti al XVI sec. sono state pubblicate da C.F. Camutio (Camosio), *Isole famose, porti, fortezze e terre marittime sottoposte alla Ser. ma Sig. ria di Vinetia, 1571* e da Giacomo Franco, *Carte geografiche, Venezia 1597*. L'autore constata che la grafica pubblicata da Franco nel 1597, benchè posteriore, sia quella originale o almeno quella più vicina al disegno originale secondo il quale è stata incisa la lastra di rame, perché la grafica, pubblicata in precedenza da Camutio, nel 1971 contiene meno dettagli, è di minore qualità e sembra come se fosse la sua copia. Può darsi che tutte le due grafiche si riferiscono ad un unico disegno antecedente. L'autore osserva anche che sulle raffigurazioni di Osor del XVII e XVIII sec. si può seguire allontanamento dall'originale (perché evidentemente le grafiche posteriori sono realizzate seguendo quelle del XVI sec.) con riduzione dei dati, deformazioni della città e i monumenti in essa contenuti.

Usando l'analisi comparativa per interpretare la grafica di Franco (del 1597, identificabile più semplicemente per il numero 7 vicino il nome di città) in relazione alle ricerche archeologiche e i monumenti ancora esistenti (disposizione urbanistica, mura della città torri, porte cittadine, posizione delle chiese in città- convento benedettino di S. Pietro a sinistra e la cattedrale rinascimentale a destra), così pure fuori città (la cattedrale paleocristiana abbandonata di S. Maria al cimitero, il convento francescano nel golfo di Viaro), l'autore conclude che i dati sulla grafica sono reali e, nonostante certe cambiamenti nelle proporzioni, la città e gli edifici corrispondono alla realtà.

Il disegnatore del XVI sec. sicuramente guardava Ossor «in situ» dalla vicina collina e disegnava scrupolosamente la città e tutti gli edifici: è difficile spiegare perché avrebbe «inventato» un motivo così importante come la cupola di cattedrale? L'autore conclude che non soltanto è verosimile che la cattedrale aveva la cupola, ma pure i tetti convessi come si vede nei disegni. Sulla grafica di Osor (1597) sono chiaramente differenziati i tetti nella città: tetti a due acque sulle case, i tetti piramidali delle torri e dei campanili, tetti ad un'acqua sulle costruzioni semplici (attaccate sulle mura p.e.). Però il tetto della cattedrale è disegnato in forma convessa così che il tetto «a volta» della navata centrale corrisponde alla parte centrale semicircolare del frontone della facciata, mentre il tetto convesso della navata laterale corrisponde alla curva della parte laterale del frontone difaccrata.

Così somè disegnata la cattedrale rinascimentale, di Osor rappresenta la replica della cattedrale di Šibenik (Sebenico). Mentre tutte le basiliche rinascimentali di questo tipo di facciate trilobe (S. Maria a Sanvincenti in Istria, S. Maria a Zadar, le chiese veneziane di San Zaccaria, S. Giovanni Cristostomo, San Michele in Isola) hanno il frontone di facciata appoggiato ai tetti tradizionali (centrale a due acque, laterali ad un'acqua), solo a cattedrale di Šibenik forma di frontone corrisponde ai tetti convessi di pietra che sono in fatti identici con la sezione delle volte dentro. Così, secondo il progetto di Giorgio di Matteo Dalmata (detto Giorgio da Sebenico) e l'esecuzione di Niccolò di Giovanni Fiorentino per la prima e unica volta nel Rinascimento la forma della facciata trilobe corrisponde strutturalmente allo spazio della chiesa come sua proiezione; l'unica soluzione d'identità dello spazio interno e forma esterna d'un corpo architettonico di questo tipo. Simile doveva essere anche la cattedrale di Osor e da qui l'autore trova giustificato il giudizio di Farlati che la cattedrale di Osor è la più nobile dopo la cattedrale di Šibenik («nulla est in Dalmatia, secundum Sibenicensem... operis

nobilior atque augustior», Farlati, *Ilyrici sacri*, V. pag. 210), che altrimenti non si può spiegare.

Però le similitudini tra la cattedrale di Osor e quella di Šibenik non dovevano necessariamente significare l'uso della stessa tecnica di costruzione e dello stesso materiale. Prendendo in considerazione la mura sottili della cattedrale di Osor l'autore presuppone che al posto di lastre di pietra (come a Šibenik) qui invece siano state usate costruzioni in legno coperte da lastre di piombo per i volti-tetti e la cupola. Questo modo di costruire non è soltanto una ben nota tradizione veneziana, dove si costruisce in mattoni, ma era diffusa anche in Istria e Dalmazia molto ricche delle cave dove si tradizionalmente costruisce in pietra. L'autore cita gli esempi ancora esistenti (il soffitto a volta, di legno, della navata sud della basilica di Poreč 1441) e altri soffitti di legno confermati da documenti tra i quali per nostro scopo i più importanti sono quelli di due chiese a Zadar: la cattedrale S. Anastasia la quale aveva il soffitto di legno coperto da piombo sulla navata centrale costruito nel 1388 da G. Bilšić, e la chiesa di S. Stefano (poi S. Simeone) nell quale N. Abruzijanić al inizio di XV sec. si è impegnato a mettere un soffitto uguale a quello della cattedrale.

Prendendo in considerazione che Giorgio di Matteo Dalmata, erroneamente chiamato «da Sebenico», era in realtà «da Zara» (= nato a Zara) questi monumenti (poi cambiati) danno nuova luce anche al suo progetto della cattedrale di Šibenik con la possibilità di prendere in sua città nativa di Zara esempio di soffitti-tetti a volta in legno – piombo e da «tradurgli» in pietra. Ma questo fatto sostiene ancora di più la vecchia ipotesi che Giorgio Dalmata fosse il progettista anche della cattedrale di Osor (che forse era costruita con stessa tecnica e materiali come le nominate chiese di Zara). Conoscendo i suoi legami (provati da documenti) con il vescovo di Osor Antun Palčić il quale ha fatto costruire la nuova cattedrale e per il quale Giorgio di Matteo Dalmata ha costruito un palazzo a Pag, l'intervento di grande architetto nel progetto di Osero sembra verosimile.

Come un esempio architettonico esistente ed adeguato in metodo e materiale, l'autore prende in fine la chiesa rinascimentale di S. Maria dei Miracoli a Venezia (P. Lombardo e figli 1481-1489). Soffittotetto di legno della unica navata è coperto di lastre di piombo pure come la cupola lignea che si trova sopra l'apside costruita su un tamburo rotondo. La navata centrale della cattedrale di Osor – come appare nelle grafiche – si può immaginare simile alla questa chiesa veneziana coetanea, (sua larghezza è di 10 m, e la navata centrale della cattedrale di Osor è di 7,80 m).

L'autore sottolinea l'importanza della chiesa di S. Maria dei Miracoli nella storia dell'architettura del Quattrocento perché tra le chiese a una navata con la facciata a frontone semicircolare è stata realizzata come (unica ?) soluzione funzionale e organica in unità strutturale dello spazio interno e volume esterno, la forma di frontone della facciata come proiezione del profilo del soffitto a volta. Con questa identità dello spazio e volume, «sincerità» della apparenza alla sostanza architettonica, la chiesa di S. Maria dei Miracoli è tra le chiese rinascimentali a una navata un monumento adeguato alla cattedrale di Šibenik tra le chiese a tre navate. Comè già fatto – interpretando la cattedrale di Hvar – per le chiese basilicali di tipo tradizionale con facciata trilobe, a maniera di «coulisse» appoggiata davanti costruzione di tetti a due e a un'acqua, ora l'autore elenca chiese rinascimentali ad una navata con facciata semicircolare dello stesso tipo frontone coulisse di fronte al tetto di due acque come per es. S. Giorgio a Pag, S. Spirito a Šibenik, S. Rocco a Split. Secondo la ricostruzione proposta della cattedrale di Osor, la chiesa di S. Maria dei Miracoli sarebbe l'esempio più simile per la struttura, e forse per materiale e tecnica di costruzione. Quello che S. Maria dei Miracoli rappresenta tra le chiese rinascimentali a una navata e costruzione di legno coperto di piombo con facciata a frontone semicircolare, la cattedrale di Osero presentava tra le chiese a tre navate con facciata trilobe.



Branko Fučić

## SARCOPHAGUS IN BALE

The sarcophagus of the parish church in Bale dates from the 7th-8th century. Its carved ornament is not only decorative; it also bears a deeper meaning, the Christian belief in life everlasting and the redeeming power of the cross. In the artist's iconographic interpretation the arcade with trees under the arches is an architectural abbreviation: it is the »heavenly Jerusalem«, paradise, the eternal abode of the blessed; the trees are part of Eden, »locus refrigerii et pacis«, or perhaps the »trees of life« described in the Apocalypse (Ch. 22)

The cross represented on the shorter side of the sarcophagus is not composed of two dessicated pieces of timber; this wood is alive, and it is sprouting. The cross is a fertile tree on which has matured the noblest fruit – the redeeming sacrifice of Christ. The cross is the only »noble piece of wood« among all the trees that surround it. Such a notion of the cross was formulated in the song by Venantius Fortunatus (530-610) »Lustra sex qui jam pergit«.

Igor Fisković

## UNPUBLISHED ROMANESQUE RELIEF FROM THE ISLAND OF RAB

Un this recently found painted wooden relief one recognizes the iconographic representation of Saint Anne with the child Mary in her arms. The archaic style of the composition and rustic technique suggest Romanesque origin of late date. This makes it an example of typical provincial retardation produced in the early 14th century. This periodization is also supported by the historical data concerning Marry's Chapel in Lopar on the island of Rab. Further, it explains the low artistic quality of the work.

Alena Fazinić

## TWO SILVER GOTHIC CRUCIFIXES FROM THE ISLAND OF KORČULA

In the villages Blato and Žrnova on the island Korčula are kept two silver Gothic procession crucifixes showing numerous similarities.

The Blato crucifix, called »the priest's cross« belongs to the parish church of All Saints. It is wrought on both sides with a rich ornament of plant scrolls and flowers and the figures of Christ, Our Lady, saints and symbols of the Evangelists. Its style places it into the first half of the 15th century. Its good craftsmanship indicates that it was made by a competent native craftsman in some larger centre. The Žrnova crucifix belongs to the local religious brotherhood of St. Martin. It has the same shape as the Blato crucifix, but it is rustic, shows stylistic retardation and lack of iconographic precision. Its craftsmanship is high, however, so it can be supposed that it was made in the second half of the 15th century by a local goldsmith, perhaps a native of Korčula, in imitation of the Blato crucifix. Documentation about the origin of these crucifixes is not known to exist.

Cvito Fisković

## SCULPTURES REPRESENTING THE PIETÀ IN DALMATIA AND BOKA KOTORSKA

In some of his earlier essays and books the authors has published archive material about artists from Central and Northern Europe who worked in Dalmatia and Boka Kotorska from the 14th to 17th centuries. He also published some of their work in the field of art and the fine crafts.

In this paper are published the sculptures by Wesperbild in sandstone, wood and marble imported to the towns Rab, Zadar, Šibenik, Trogir, Split, Kotor and to the island of Mljet from the beginning of the 15th century to the 16th century, mainly from Austria and Germany, and are kept today in the churches of these localities. The author gives us a characterization of their style, believing that some of them may have influenced the sculptures of the Pietà made by local Dalmatian sculptors in the 15th and 16th centuries.

Radovan Ivančević

## THE PROBLEM POSED BY THE RENAISSANCE CUPOLA OF THE CATHEDRAL AT OSOR

On etchings dating from the 16th century the cathedral at Osor (consecrated in 1492) is shown to have a cupola and convex, rounded nave roofs. Owing to the fact that the cathedral today still has a trefoil facade, but without a cupola and with a normal roof, the author interprets the problems relating to the reconstruction of its original shape with regard to construction, material and form. He presents the hypothesis that the ceiling-construction and cupola might have been in timber covered by lead (citing similar known examples in Istria, Dalmatia and Venice). He points out that it was closest to the Šibenik Cathedral in shape because, differing from all other churches with trefoil facades, these two churches were the only examples of identical spatial solutions of the rounded roofs and ceilings in the interior and the trefoil shape of the gables of the main facade as their external projection.

Duro Vandura

## JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN AT THE STROSSMAYER GALLERY

In an acquisition made by the Strossmayer Gallery of the Yugoslav Academy of Sciences and Art (oil on wood 1,295 × 0,840 m) after World War II, the author of this text recognizes a work by Jacob Cornelisz van Oostsanen (c. 1470–1533). He quotes comparative material from Kassel and Berlin, supposing that the painting of St Jacob and St Catherine in Zagreb must have originated about 1515. Allusions to the German circle of Renaissance painters are explained by the author as resulting from the popularity of Dürer's prints in the Netherlands, quite evident in the woodcuts of Jacob Cornelisz. The overstressed counterpoint existing within this firm tectonic composition confronts us here with the question of manner as a forerunner of mannerism. The author further relates the protective role of the saints with the fact that the Netherlands were ruled by the Spanish crown at that period: in the warmth and lushness of the landscape behind St Catherine the author sees an urbanized North, contrasted to the distant, barren and deserted Spanish vista in the background of St Jacob.