

KODEKS BISKUPA KOSIRIĆA

(Slika 6-20)

Kodeks br. 53, koji je po svoj prilici sa bibliotekom biskupa Kosirića dospio u biblioteku franjevačkog samostana Sv. Lovre u Šibeniku, pripadao je očito jednom slikaru čiji se je interes u krugu mletačke gotike s kraja Trecenta razvijao prema renesansnim motivima.¹ Mislim pri tome, naravno, da one listove koji pripadaju istoj ruci, odnosno koje je taj umjetnik pripremio možda prema različitim predlošcima. Radi se naime o jednom »quaderno di disegni« (238x162 cm). zbirci crteža koji su umjetniku služili za izradu slika, te su mogli obuhvatiti široki raspon po vremenu kao i po stilu. U našem kodeksu ima crteža i detalja koje je slikar sam pripremio ili odnekud parcijalno precrtao (br. 6 i 7, na primjer), a ima i listova koji su po svoj prilici preuzeti u cjelini sa neke slike ili sastavljeni prema drugim crtežima (br. 9, 20 itd.).

Ono što u prvi mah upada u oči i što nam može poslužiti kao putokaz za rješenje atributivnog problema jest, da se početna likovna podloga našeg slikara nalazi razapeta između postlorenzovskog kruga mletačke gotike i češke gotike iz nešto narijeg razdoblja oko 1360. god.

Možda će nam »Bogorodica sa djetetom« (br. 25) najbolje poslužiti kao polazna tačka razmatranja. Njena podloga su invencije Stefana Plabana u njegovom kasnijem razdoblju, one dakle, koje dosižu vrhunac sa »Bogorodicom« u S. Zaccaria (1385), još uvijek bliskoj Lorenzovim Bogorodicama, i s »Bogorodicom Lazzaroni«, već dobro emilijanskom.² Već na onoj prvoj nalazimo dijete veoma blisko na-

¹ Na kraju kodeksa nalazi se umetnut u obliku izrezanog komada papira izvadak iz Kosirićeve oporuke. To je zasada jedino uporište na temelju kojeg možemo zaključiti da kodeks pripada Kosirićevoj ostavi. Taj izvadak glasi.

Omissis.

Item disse: Jure legati lassio alla biblioteca delli reverendi padri nostri osservanti nel convento di S. Lorenzo in Sebenico tutti li miei libri ecceto quelli, che in seguito serà per disporre, con condizione però che li stessi deban essere usati nella sola libreria, e non debano essere da quella estratti, raccomandando molto alli detti reverendi padri di ricordarsi nelle loro divoto orazioni una qualche volta dell'anima mia.

Il presente paragrafo fù estrato dal testamento del condam monsignor Cossirich

Vescovo di Curzula.

Isti zaključak o prijeklu crteža izveo je već 1928. god. fra Jure dr Božtković, koji je o ovom kodeksu izvjestio, bez publiciranja crteža, jednim osvrtom u Novoj reviji, br. 2, Makarska, 1928. god., str. 163: »Umjetnički kodeks XV vijeka« Nakon toga ta je vijest bila zaboravljena, ali je stvar aktualizirana prilikom snimanja šibenskih minijatura sa strane Instituta za Povijest umjetnosti i Arheologiju u Zagrebu 1961. god.

Josip Kosirić (Giuseppe Cossirich Teodosio) bio je član ugledne šibenske plemićke obitelji. Posvećen je za biskupa Korčule 1787., a umro je 1803. u Trogiru (Vidi *Pietro Dimitri*, *Memoria sul Vescovato di Curzola*, rukopis u Opatskoj biblioteci u Korčuli, str. 103; *G. Miagostovich*, *Il nuovo cronista di Sebenico*, 1894., god. II, str. 91; *Cvito Fisković*, *Korčulanska Katedrala*).

² *E. Sandberg - Vavalá*, *Maestro Stefano und Niccolò di Pietro* »Jahrb. d. preuss. Ksmg., 1930., sl. 7 i 9.

šemu, a i cijela kompozicija Bogorodičina lika kao i prijestolja sa uzvitlanim gotičkim lišćem već je razrađena na slici iz S. Zaccarija. To već nije prijestolje isključivo dekorativno nego »empiričko« kako ga je nazvao Pallucchini.³ Bez suvišnog opterećenja detaljima i ornamentima, ono kreira jasan prostor – upravo kao na našem crtežu. I dvije dječje glavice sa lista br. 6 su u svom realizmu i detaljima sasvim bliske onima sa spomenutih Stefanovih slika, pa i onoj sa još ranije male Bogorodice iz Muzeja Correr.⁴ Nije zacijelo potrebno za objašnjenje tih glavica potražiti osoone na češke Bogorodice; prisustvo Giovannija da Bologna u Veneciji i Tommasa da Modena u Trevisu dovoljno je da nam otkrije taj otklon od umornog epigonstva Lorenza Veneziana.⁵

Pa ipak, naš crtež ne potječe od Stefana di S. Agnese. On se po jasnoći prostora i volumena, po sigurnosti obrisa pomjera, preko intimnog realizma »Madone Belgarzone« iz venecijanske Akademije (1394) do sigurne i definitivne »stilizacije« »Bogorodice Fogg« od Niccole di Pietra. Pa ako na ovoj posljednjoj nađemo takav detalj kao što su karakteristični horizontalni nabori na krilu isprespjani tu i tamo s nekoliko malih kosih ureza vidjet ćemo da naša priča ozbiljno počima.

Jasno je da time ulazimo u mrežu zasada još tankih i nesigurnih konstrukcija; a one će biti još labilnije kad dođemo do fresaka iz Sv. Katarine u Trevisu i goblena Muzeja Sv. Marka u Veneciji. Cio taj kompleks problema, uključivši i table sa priorima iz života Sv. Benedikta u previranju je, i možda zasada još uvijek ima karakter hipoteze. Zato i objavljujem ovaj osvrt kao prilog diskusiji, bez namjere da u tako difuznom sklopu problema postavim neka konačna određenja. Ali prijedlozi, koje su u vezi s tim kompleksima postavili Longhi i Pallucchini, možda će s ovim prilogom dobiti još jednu komponentu.⁶

Nalazimo se dakle u okviru umjetnosti Nikole di Pietra a to je upravo okvir koji raste u blizini Maestra Stefana, s oslonom na Bolognu i nordijske utjecaje, kako je to već u više navrata istaknuto.

S »Bogorodicom Fogg« prešli smo vjerojatno 1400. g. Sa »Sv. Mihajlom« (br. 27) nalazimo se u blizini kasnogotičkog dekorativizma, koji nije daleko od onog na »Bogorodici« u S. Maria dei Miracoli (1409), na »Sv. Lovrincu« u venecijanskoj Accademiji i »Sv. Uršuli« u New Yorku.⁷ Ne vjerujem da se ovaj ponešto ukočeni linearizam, vezan uz naivnu težnju da se što veća površina prekrije ornamentom, može pripisati nekom drugom venecijancu ovog vremena, jer kasniji slučaj Giambona jasan je i sasvim drugačiji, a može se čak pretpostaviti da je naš Sv. Mihajlo (bu. 27) bio polazna tačka za barokiziranog Sv. Mihajla na »Giustiziji« Jacobella del Fiore. Zatim, gdje ćemo naći ovako jednostavnu kasnogotičku idealizaciju lica, ako ne na licima protagonista sa nekih slika Niccole di Pietra koje sam spomenuo?

³ R. Pallucchini, *Nuove proposte per Niccolò di Pietro*. »Arte Veneta«, 1956., str. 44.

⁴ E. Sandberg – Vavalà, op. cit., sl. 4.

⁵ Svakako nije bez interesa zapaziti podudarnost ovih glavica s onima na Bogorodicama iz Mosta, Veveří (Prag), Strahova, Kladska (Berlin); vidi M. Matějček, *Češka malba goticka, 1940.*, sl. 3, 26, 28.; ali treba voditi računa da su i te invencije (sve oko 1350) nastale pod utjecajem talijanskog Trecenta.

⁶ R. Longhi, *Viatico...*, str. 48. 49. – R. Pallucchini, op. cit.

⁷ E. Sandberg – Vavalà, *Niccolò di Pietro*. »Art quarterly«, 1939., sl. 6, 8, 9.

A s druge strane, gdje ćemo naći ovakvu, često burlesknu fiziognomiku kao što je imamo na listovima br. 20 i 40? Treba te likove usporediti s »Apostolima« u Galleria Nazionale u Rimu, uskih ramena i kratkih ruku, sa onima u Sv. Katarini u Trevisu i napokon s goblenima u Muzeju Sv. Marka.⁸ Mogu li to biti samo sličnosti svojstvene cjelokupnoj »apostolskoj tipologiji« ovog vremena? S tim goblenima sišli smo već na teren hipoteze (i sam Pallucchini je svoj prijedlog stavio pod znak pitanja); ali već sam naglasio da i ovo svoje »proširenje« smatram samo kao prilog diskusiji. U tom smislu dobro je upozoriti i na takvu sitnicu kao što je desna Kristova ruka sa našeg »Pranja nogu«, koja je s ona dva odijeljena prsta prilično adekvatna svečanoj ruci na prizoru »Sv. Augustin daje pravila« od Nikole di Pietra u Vatikanu.⁹ I upravo na toj slici susrećemo one spuštene zavjute noseve, kao što ih, osobito na lijevoj strani, vidimo na našem crtežu »Pranja nogu«. Uostalom, ovaj se u mnogim elementima poklapa s jednim vezivom, u samostanu Sikurate u Dubrovniku, izrađenom s iglom i sa istom temom, a za koje već odavna mislim da ga zaista treba pripisati Nikoli di Pietru. Trag burlesknosti nalazimo ina listu br. 6, gdje osobito profil djevojčice s tamburinom možemo po miloj volji naći na »Sv. Uršuli«. Ali morelijanskih detalja može se gomilati i dalje: orla, sličnog onima na kojima sjedi spomenuta djevojčica, naći ćemo na »Raspeću« u Verrucchiju,¹⁰ način slikanja akta i glave ležećeg lika sa lista br. 4 na »Krštenju Sv. Augustina« u Vatikanu;¹¹ položaj ruku i svitak sa lista br. 11 na »Sv. Petru« u Pesaru.¹² Možda ne bi trebalo previdjeti ni dodire našeg crteža br. 15 sa »Madonom između sv. Marte i sv. Katarine« u Akademiji.^{12a} Jesu li te podudarnosti samo »opća mjesta« gotike i ovog razvojnog momenta? Način crtanja životinja na listu br. 6, na primjer? Kolikogod je taj način karakterističan za ovo doba, sasvim drugačiji je potez i stupanj opservacije u veronskoj školi, kod Stefana i Pisanella, zatim kod De Grassija ili, u Veneciji kod Giambona. Kod Nikole nemamo mnogo primjera, a o »Raspeću« u Verrucchiju ipak je teško nešto reći, na osnovu male i slabe reprodukcije. Možda nešto određeniju podudarnost možemo naći na liku sa freske »Sv. Luke« u Trevisu.¹³

Ali kako se u naučnoj kritici uobičajilo dovoditi ovog majstora u vezu sa prekoalpskom, ponajviše češkom gotikom, bit će zanimljivo razmotriti crteže Kosiříčeva kodeksa i sa te strane.

List br. 9 s »Uskrsnuća« pruža nam za to najviše prilike. Ne samo u općoj konstrukciji, nego prvenstveno u stupnju transformacije realiteta on se ne oslanja na visoko spiritualiziranu i »ekspresionističku« umjetnost Majstora trebonskog oltara (oko 1380); za to naš slikar još nije zreo. Dovoljno je naše »Uskrsnuće« usporediti s »Uskrsnućem« trebonskog oltara.¹⁴ Naš se crtač zadovoljava jednostavnim opisivanjem elemenata bez sinteze, onakvim, kakvo u češkom slikarstvu nala-

⁸ R. Pallucchini, op. cit., sl. 36, 37, 44, 51, 52.

⁹ L. Coletti, Pittura veneta del Quattrocento, sl. 5.

¹⁰ S. Sandberg – Vavalà, op. cit., 1930., sl. 12.

¹¹ R. Pallucchini, op. cit., sl. 40.

¹² E. Sandberg – Vavalà, op. cit., 1930., sl. 2.

^{12a} F. Valcanover, Un opera tarda di Niccolò di Pietro. »Paragone«, br. 123, sl. 34.

¹³ R. Pallucchini, op. cit., sl. 29.

¹⁴ A. Matějček, op. cit., sl. 83–105.

zimo nešto ranije kad je nastao višebrodski oltar, prvi apogej češke gotike (oko 1350). Tu nalazimo stilistiku bližu našem majstoru, tipologiju i detalje koji nam možda mogu nešto reći.¹⁵

Pejzaž u prvom redu. Može se, naravno, reći da je to opća pejzažna manira preuzeta iz bizantskog slikarstva, te da je nalazimo i u Italiji, i višemanje svugdje dokle je dopirala bizantinska iradijacija. Ali nije tako. Moramo se odlučiti da čitamo i nijanse. Gotički pejzaž Jacobella del Fiore, na primjer, sasvim je drugačiji, a i onaj na tŕbonskom oltaru: dovoljno je vidjeti pejzaž na »Uskrsnuću«; unatoč frapantno mnogobrojnim pticama postavljenim na grmlje i drveće (kao na našem crtežu) i morfologija i ritam su ovdje sasvim drugačiji. Jednako tako na oltaru Klosterneuburgu.¹⁶ Ovakvu suhu i shematsku kristalizaciju i zemlje i bregova nalazimo upravo na višebrodskom ciklusu, osobito na »Porodenju« i na »Molitvi na gori«; još k tome s ovom karakterističnom alternacijom sitnog raslinja i stiliziranih malih stabala, i sa velikim pticama koje tako nelogično na njima sjede. Sistem draperija, pa čak i lik Krista nije daleko od našeg, pa premda je višebrodsko »Uskrsnuće«¹⁷ kao kompozicija drugačije od našega, upravo na njemu nalazimo vojnike koji potsjećaju na ove naše. Uostalom, ne treba pomišljati da je upravo višebrodski ciklus ili neko drugo djelo njegovog autora izravni uzor našeg crteža. Radi se, međutim, o istom momentu razvoja i istom krugu češkog slikarstva; onome koji je i sam ostao u okviru evropske gotike, naravno, ali pod uplivom talijanskog trecenta, od Giotta i Simone Martinija do, Tommasa da Modena.¹⁸ No priznajem da me kombinacija sa Tommasom, ukoliko je višebrodski ciklus nastao zaista oko 1350. g., ne može uvjeriti već i iz kronoloških razloga.

Ali dodiri šibenskog kodeksa sa likovnom kulturom višebrodskog oltara ne vežu se samo za list »Uskrsnuća«; na listu br. 11 nalazimo začudo malo stablo s istim oblikom lišća kao na »Molitvi na gori«. Ali najnaprednija i najdinamičnija tabla ciklusa, »Silazak Sv. Duha svetoga«¹⁹, u vezi je ne samo sa širokim oblicima i monumentalnim likovima na listu br. 40, nego i sa pokrenutom kompozicijom »Pranja nogu«. Ikonografska tema doduše nije ista, ali zato dispozicija, kao i prostorni iluzionizam arhitekture. Čak dolazimo u iskušenje da potražimo citate: tako lice posljednjeg apostola u gornjem redu desno na višebrodskom »Silasku Sv. Duha« podudara se sa licem apostola iznad klečćeg Krista na crtežu »Pranja nogu«. No ne treba ulaziti u slične kombinacije. Mnogo je važnije primijetiti shematsku kovrčavost kosa i arhitektonsku konstrukciju prostora. Onu sa »Smrti Marijine« iz Košateka iz istog vremena oko 1350–60, koje je vežu sa konstrukcijama Nikole di Pietra, kako je već primijetio i Pallucchini, još je bliža našim crtežima.²⁰

Kakve bi reperkusije iz ove hipoteze proizašle za Palluchinijevu hipotetičnu atribuciju goblena Muzeja Sv. Marka Nikoli di Pietru? One bi bile pozitivne. Treba naše listove br. 20 i 40 usporediti sa goblenom »Posljednje večere«, »Ne-vjere Sv. Tome« ili s bilo kojim likovima apostola, dok je Kristov lik naročito srodan, ukoliko se na tehničkim goblenima mogu fizionomijske srodnosti uopće uspo-

¹⁵ A. Matějček, op. cit., sl. 4–25.

¹⁶ O. Päch, Österreichische Tafel der Gotik, 1929., sl. 1, 2.

¹⁷ A. Matějček, op. cit., sl. 17.

¹⁸ A. Matějček, op. cit., sl. 14, 45–48.

¹⁹ A. Matějček, op. cit., sl. 22.

²⁰ A. Matějček, op. cit., sl. 38. – R. Pallucchini, op. cit., str. 45.

rediti. Ali je zato morfologija pejzaža iznenađujuće slična, sa tipičnim malim stablima.²¹ Nažalost, dok ovo pišem, nisam u stanju da provedem potpunu konfrontaciju ni sa ciklusom goblena u Muzeju Sv. Marka ni sa freskama u S. Lorenzu u Serravalle, koje je objavio M. Muraro.

Treba li da pokušamo izbiti neki podatak i za slike iz života Sv. Benedikta? Njigova visoka kvaliteta, možda najviši domet dostignut u trokutu Gentile – Niccolò di Pietro – Pisanello, kao da nam to otežava. Ali ima u šibenskom kodeksu jedan list (br. 37), koji nas zbunjuje svojom nejasnom ikonografijom, a još više obradom. On je u biti još uvijek gotički premda se u mnogočemu približava renesanskim pozicijama. Začuđuju osobito prijestolje i arhitektura uopće. Pa ipak, stablo na njemu samo je longitudinalna varijanta onih sa višebrodskog ciklusa, a neće nas iznenaditi kad u rukama dviju djevojka na slici »Sv. Uršule« nađemo male, ali također duguljaste i od sličnog lišća složene grane. Može li nešto značiti ako zamijetimo sličnost profila između lika što sjedi na prijestolju lista br. 37 i mladića koji donosi čašu Sv. Benediktu na poznatoj tabli u Uffizijima? Ono što nas može impresionirati to je neobično šiljata, isturena brada,²² no jasno je da to nije dovoljno da ozbiljnije poveže ova dva djela. Jednako tako ne može mnogo značiti ni izvjesna podudarnost našeg nagog mladića s aktom sv. Benedikta na slici u Muzeju Poldi-Pezzoli, za koju se Ferdinando Bologna odlučio da je veže izravno u ime Nikole di Pietra; jer još bliži i mnogo mekše crtan akt nalazimo na poznatom gentielovom crtežu u Louvreu.²³ Nalazimo se očito u istom krugu, premda nas ova »barokizirana« gotika na našem listu iznenađuje. Ovakva primjena hipertrofirana lišća na prijestolju i na arhitekturi nije mi poznata, kao ni ova arhitektura uopće. Zatim je tu još lišće na glavi sjedećeg lika, pa gotički zmaj uz potpuno pomanjkanje perspektive, a opet s izvjesnim klasičnim tendencijama. Gdje se to uopće može kronološki smjestiti? Zacijelo već u podmaklii quattrocento. *Ali ne treba zaboraviti na ulogu i na genezu jedne ovakve zbirke skica, koje su tokom vremena nastajale u radionicama preuzete tko zna od kuda i zacijelo u najrazličitijim razdobljima.* Tako će nas »Bičevanje« na listu br. 23 zacijelo iznenaditi premda je arhitektura tipična za našeg majstora, a i Kristovo je tijelo veoma blisko onome sa »Raspeća« na goblenu Sv. Marka.²⁴ Uz još jednom »klasičan« list, br. 31, sa amorinima što kuju i s dva čječaka neobičnih krila, koji se igraju s nekim insektom, nalazimo prekrasan crtež »Bitke«, br. 33, s vojnicima koji naliče onima s »Uskrsnuća«, i koji su u tolikoj mjeri sjevernjački.²⁵

²¹ R. Pallucchini, op. cit., sl. 51, 52. – R. Longhi, op. cit., sl. 18, 19.

²² R. Longhi, op. cit., sl. 16.

²³ Da Altichiero a Pisanello, Catalogo della Mostra, 1958., tb. LXXX i XCI. – B. Degenhart i A. Schmitt, Gentile da Fabriano und die Anfänge des Antikenstudium. »Münchener Jahrb. d. BdK, 1960, sl. 48–51. – Nova Degenhartova atribucija ovog crteža objašnjava nam unekoliko porijeklo ove umjetnosti uopće.

²⁴ R. Pallucchini, op. cit., sl. 31, 40, 53.

²⁵ Nažalost, kodeks br. 53 biblioteke franjevačkog samostana Sv. Lovre u Šibeniku veoma je oštećen: netko je izrezao niz listova, prema Božtkoviću 10 komada, ali danas je to teško utvrditi. Nekoliko je listova samo djelomično oštećeno izrezima, tako su oštećeni br. 7, br. 10 (oči ne objavljujem, jer se radi o kasnije dodanom crtežu na reversu lista br. 9.), br. 17 od kojeg je ostao samo mali ostatak sa crtežom jednog cvijeta te br. 14 od kojega je ostao crtež olovkom jednog ratnika i jednog muškog lika. List br. 20 izrezan je i ponovno slijepljen, što je i vidljivo i na fotografiji. Paginacija, koju Božtković u spomenutom osvrtu iz 1928. g. s malo djelomično navodi, zami-

Zaključak, koji mi se zasada iz svega iznesenog nameće je slijedeći.

Naše poznavanje venecijanskog slikarstva prve polovine 15. stoljeća toliko je nepotpuno da je nemoguće zasada nešto decidirano reći o našem kodeksu. Izuzevši kasnije dodatke on je po mome mišljenju pripadao Nikolinu di Pietru, odnosno nalazio se u njegovoj radionici kao »quaderno di bottega«, te obuhvaća relativno širok raspon koji divergira i tematski i stilski: od »Bičevanja«, na primjer, do one nejasne scene s čovjekom na prijestolju. Kako nam nije poznat ni jedan originalni crtež Nikole di Pietra, *ne možemo reći pripadaju li crteži upravo njegovoj ruci ili nekome tko je radio u njegovoj radionici*. No radi se svakako o njegovim stilskim oznakama, koje su ponekad toliko očite da možda nema razloga sumnjati u autografski karakter kodeksa.

jenjena je u međuvremenu u Zadru (prema izjavi redovnika) današnjom grubom numeracijom, koja djelomično ubraja i novo umentnute prazne listove, tako da je veoma teško dobiti predodžbu o prvotnom izgledu i opsegu ovog »quaderna«.

Crteži koje zasada ne objavljujem su slijedeći: br. 10 sa likom žene (na reversu br. 9); br. 14, oštećen, sa likovima čovjeka i ratnika; br. 28, (na reversu br. 27) sa likom nagog muškarca u pejzažu što reže granu stabla; u pozadini je pejzaž karakterističan za početak 16. st.; br. 36, prikazuje glavu čovjeka sa bujnom bradom, također iz 16. st.

Iz činjenice što crteži br. 10, 28. i 36. pripadaju 16. st., proizlazi da je ovaj »quaderno di bottega« bio u tom vremenu u rukama nekog slikara. Je li došao izravno u posjed Biskupa Kosirića ili je otprije pripadao ovoj šibenskoj obitelji, nije moguće utvrditi.

Svi su crteži izrađeni na pergameni olovkom i perom, odnosno još i sepijom. Neki su kasnije dirani (br. 6 vrlo nespretno ponegdje ubodima igle, 9, 11, 25). Tako je na br. 11 svitak grubo obojen crveno, a i nabori su čini se pojačani sepijom. Prekrasan crtež »Bogorodice s djetetom« (br. 25) obojen je na slijedeći način: prijestolje u smeđoj boji, haljina u crvenoj, plašt u plavoj, a nimbusi u žutoj; ne znam kada i od koga no možda i od samog autora.

IL CODICE DEL VESCOVO KOSIRIĆ

(Figg. 6-20)

Il Codice n. 53 che, a quanto sembra è arrivato nella biblioteca del convento francescano di San Lorenzo a Sebenico dalla biblioteca del vescovo Kosirić, apparteneva evidentemente a un pittore il cui interesse si sviluppò nella cerchia del gotico veneziano della fine del Trecento ma con una tendenza verso certi accenti rinascimentali.¹ Penso, naturalmente, a quei disegni che appartengono alla stessa mano e che questo artista preparò forse su modelli diversi. Si tratta di un «quaderno di disegni» cioè collezione di disegni che servirono all'artista per l'esecuzione dei quadri e potevano comprendere un largo lasso sia di tempo che di stile. Nel nostro codice (238x162 cm) ci sono disegni che lo stesso pittore preparò o copiò parzialmente da qualche parte (il n. 6 e 7 ad es.) e ci sono disegni che a quanto pare sono stati presi per intero da qualche dipinto o messi insieme in base ad altri disegni (6 n. 9, 20, eccetera).

Quello che a primo acchito colpisce e quello che ci può servire come guida per la soluzione del problema attributivo è che la base figurale iniziale del nostro pittore si trova divisa fra la cerchia postlorenzese del gotico veneziano e il gotico boemo di un periodo un po' più anteriore, intorno al 1360.

Forse la «Madonna col Bambino» (n. 25) ci potrà meglio servire come punto di partenza per le nostre considerazioni. La sua base compongono le invenzioni di Stefano Plebano nel suo periodo più tardo: quelle che raggiungono il culmine nella «Madonna» in San Zaccaria (1385), ancor alquanto vicina alle Madonne di Lorenzo, e nella «Madonna Lazzaroni» già abbastanza emiliana.² Già sulla prima troviamo un Bambino molto vicino al nostro e pure tutta la composizione della figura della Madonna e nel trono con foglie gotiche svolazzanti era già stata elaborata nel dipinto di San Zaccaria. Questo tipo del trono non è più esclusivamente decorativo ma «empirico», come lo definì Pallucchini.³ Senza un appesantimento superfluo di dettagli e di ornamenti esso crea uno spazio chiaro e concreto — proprio come sul nostro disegno. Anche le teste di fanciulli del foglio n. 6 sono per la loro carica realistica del tutto vicine a quelle dei sunnominati dipinti di Stefano e pure a quella dell'ancor anteriore Madonna del Museo Correr.⁴ Non è proprio necessario

¹ Alla fine del quaderno si trova inserito a forma di un pezzo di carta tagliato un estratto dal testamento di Kosirić. È questo per ora l'unico appoggio in base al quale possiamo concludere che il codice appartiene al lascito di Kosirić. Questo estratto dice:

Omissis. r

Item disse: Jure legati lassio alla biblioteca delli reverendi padri nostri osservanti nel convento di S. Lorenzo in Sebenico tutti li miei libri eccetto quelli, che in seguito serà per disporre, con condizione però che li stessi debano essere usati nella sola libreria, e non debano essere da quella estratti, raccomandando molto alli detti reverendi padri di ricordarsi nelle loro devote orazioni una qualche volta dell'anima mia.

Il presende paragrafo fu estratto dal testamento del condan monsignor Cosserich

Vescovo di Curzola.

La stessa conclusione sulla provenienza del quaderno la riportò già nel 1928 fra *Jure dr. Božičkovič*, che ha comunicato l'esistenza del codice, senza pubblicazione di disegni con un articolo nella «Nova revija», n. 2, Makarska, 1928, pag. 163: «U mjetnički kodeks XV. vijeka». Questa notizia è stata dopo ciò dimenticata, ma la si è risentita in occasione delle fotografie fatte alle miniature di Sebenico da parte dell'Istituto di Storia dell'Arte e Archeologia di Zagabria nel 1961.

Josip Kosirić (Giuseppe Cosserich Teodosio) era membro di una distinta famiglia nobile di Sebenico. Fu consacrato Vescovo di Curzola nel 1787 e morì nel 1803 a Traù (Vedi *Pietro Dimitri. Memoria sul vescovato di Curzola*, Manoscritto della Biblioteca abbaziale a Curzola, pag. 103; *G. Miagostović*, «Il nuovo cronista di Sebenico», 1894, anno II, pag. 91; *Cvito Fisković*, *Korčulanska Katedrala*).

² *E. Sandberg-Vavalà*, *Maestro Stefano und Niccolò di Pietro*. Jahrb. d. Preuss. Ksm., 1930, pagg. 7 e 9.

³ *R. Pallucchini*, *Nuove proposte per Niccolò di Pietro*. «Arte Veneta», 1956, pag. 44.

⁴ *E. Sandberg-Vavalà*, op. cit., fig. 4.

per la spiegazione di queste testoline di cercare un appoggio sulle Madonne boeme; la presenza di Giovanni da Bologna a Venezia e di Tommaso da Modena a Treviso è sufficiente a scoprirci questa deviazione dallo stanco epigonismo di Lorezno Veneziano.⁵

Ma ciononostante il nostro disegno non deriva da Stefano di S. Agnese. Esso per la chiarezza dello spazio e del volume, per la sicurezza delle linee e misure, si avvicina attraverso l'intimo realismo della «Madonna Belgarzone» dell'Accademia veneziana (1394), alla sicura e definitiva «stilizzazione» della «Madonna Fogg», di Niccolò di Pietro. E se su quest'ultima troviamo un dettaglio come le caratteristiche pieghe orizzontali tagliate qua e là da qualche piccolo segno obliquo, vedremo che proprio ora ha veramente inizio la nostra storia.

È chiaro che con tutto ciò entriamo nella rete di ancora deboli e insicure costruzioni, ed esse diventeranno ancor più labili quando arriveremo agli affreschi di Santa Caterina a Treviso e agli arazzi del Museo di San Marco a Venezia. Tutto questo complesso di problemi, includendo pure la tavola delle scene della vita di San Benedetto è in fermento, e forse per ora ha ancor sempre il carattere di un'ipotesi. Perciò pubblico questa recensione come aggiunta alla discussione senza intenzione di porre determinazioni definitive in un così diffuso mucchio di problemi. Ma le nuove proposte che sono in rapporto con questi complessi, poste dal Longhi e dal Pallucchini, forse riceveranno con quest'aggiunta ancora una componente.⁶

Ci troviamo quindi nel campo dell'arte di Niccolò di Pietro e questo è proprio quel campo che si sviluppa in vicinanza del Maestro Stefano con l'appoggio su Bologna e sugli influssi nordici, come lo si è più volte sottolineato.

Con la «Madonna Fogg» siamo probabilmente già al 1400. Col «San Michele» (n. 27) ci troviamo vicino al decorativismo tardo gotico che non si allontana molto da quello della «Madonna» in Santa Maria dei Miracoli (1409) del «San Lorenzo» nell'Accademia veneziana e della «Santa Orsola» a New York.⁷ Non credo che questa un po'rigida linearità legata all'ingenua intenzione di coprire una maggior superficie con gli ornamenti, si possa ascrivere a qualche altro veneziano di quel periodo, prechè il caso più tardo di Giambono è chiaro e del tutto diverso. Basta comparare il nostro S. Michele (n. 27) con S. Michele sulla «Giustizia» del Jacobello, 1415, già tanto inbarocchito. Poi, dove troveremo una così semplice idealizzazione tardo gotica del volto se non sui volti dei protagonisti di certi dipinti di Niccolò di Pietro a cui ho già accennato?

E d'altro canto dove troveremo una simile, spesso burlesca fisionomia come l'abbiamo trovata nei fogli n. 20 e 40? Bisogna confrontare queste figure con gli «Apostoli» della Galleria nazionale a Roma, dalle spalle strette e le mani corte, con quelle in Santa Caterina a Treviso e infine con gli arazzi nel Museo di San Marco.⁸ Possono forse essere solo somiglianze proprie a tutta la tipologia «apostolica» di quel tempo? Con questi arazzi siamo già scesi sul terreno dell'ipotesi (pure lo stesso Pallucchini ha messo la sua proposta sotto un punto interrogativo, ma ho già accennato che anche questo «ampliamento» lo considero solo come aggiunta alla discussione. A tale scopo sta bene nominare anche i dettagli minori, come la mano destra del Cristo della nostra «Lavanda dei piedi», che con quelle due dita divise è abbastanza adeguata alla mano del santo sul «Sant'Agostino dà la regola» del Vaticano.⁹ E proprio su questo dipinto incontriamo quei nasi adunchi che vediamo sul lato sinistro del nostro disegno «Lavanda dei piedi». Per il resto il disegno combacia in molti elementi con un ricamo, nel convento della «Sicurata» a Ragusa, eseguito ad ago e con lo stesso tema, che penso già da qualche tempo si debba ascrivere a Niccolò di Pietro. Accenni burleschi li troviamo anche sul foglio n. 6, dove specialmente il profilo della ragazzina col tamburino lo possiamo quanto vogliamo trovare sulla «S. Orsola». Ma possiamo enumerare ancora moltissimi dettagli morelliani: l'aquila, simile a quella sulla quale è seduta la nostra ragazzina la troveremo sulla «Crocifissione» di Verrucchio,¹⁰ il modo di dipingere il nudo e la testa ce l'ha fatta e ch'giace, del foglio n. 40, sul «Battesimo di Sant'Agostino nel Vaticano»;¹¹ la posizione delle mani e il roto del foglio n. 11, sul «S. Pietro» a Pesaro.¹² Forse non si dovrebbe trascurare e neanche

⁵ Non è assolutamente senza interesse osservare l'affinità di queste piccole teste con quelle sulle Madonne di Most, Veveři (Praga), Strahovo, Kladsko (Berlino); vedi *M. Matějček, Češská malba gotická*, 1940, figg. 3, 26, 28; Ma bisogna tener conto che pure queste invenzioni (risalenti tutte al 1350 circa), si sono formate sotto l'influenza del Trecento italiano.

⁶ *R. Longhi, Viatico...*, pagg. 48, 49. — *R. Pallucchini*, op. cit.

⁷ *E. Sandberg-Vavalà, Niccolò di Pietro*. «Art quarterly», 1939, figg. 6, 8, 9.

⁸ *R. Pallucchini*, op. cit., figg. 36, 37, 44, 51, 52.

⁹ *L. Coletti, Pittura veneta del Quattrocento*, fig. 5.

¹⁰ *E. Sandberg-Vavalà*, op. cit., 1930, fig. 12.

¹¹ *R. Pallucchini*, op. cit., fig. 40.

¹² *E. Sandberg-Vavalà*, op. cit., 1939, fig. 2.

il sottile legame del nostro n. 15 con la «Madonna tra SS. Marta e Caterina» dell'Accademia.^{12a} Questi punti di contatto sono solo «luoghi comuni» del gotico e di questo momento di sviluppo? Il mondo di dipingere gli animali sul foglio n. 6 ad esempio? Per quanto sia caratteristico questo modo per quel periodo, del tutto diverso è il modo e il grado di osservazione della scuola veronese e lombarda, in Stefano e Pisanello, in De Grassi o a Venezia in Giambono. Presso Nicolò non troviamo molti esempi ed è difficile dire qualcosa in base alla piccola e debole riproduzione della «Crosifissione» di Verrucchio. Forse un contatto un po' più definito lo possiamo trovare sul toro dell'affresco di «S. Luca» a Treviso.¹³

Ma siccome si usava a mettere, nella critica scientifica, questo maestro in rapporto con il gotico d'oltralpe, specialmente boemo, sarà interessante osservare anche sotto questo aspetto i dipinti del Codice Kosiric.

Il foglio n. 9 con la «Resurrezione» ci offre per ciò più possibilità. Non solo nella costruzione generica, ma in primo luogo nel grado di trasformazione della realtà egli non si appoggia all'arte del Maestro dell'altare di Třebon, altamente spiritualizzato ed «espressionistico» (del 1380 circa); per ciò il nostro pittore ancora non era maturo. È sufficiente comparare la nostra «Resurrezione» con la «Resurrezione» dell'altare di Třebon.¹⁴ Il nostro disegnatore si accontenta di una descrizione semplice e di un semplice susseguirsi di elementi senza sintesi, proprio di quel che troviamo nella pittura boema un po' prima quando compare l'altare di Višebrod, primo apogeo del gotico boemo (1350 circa). Qui troviamo una stilistica vicina al nostro maestro, tipologia e particolari che forse ci possono dire qualcosa.¹⁵

Parleremo per prima cosa del paesaggio. Si può naturalmente dire che è un comune modo di dipingere paesaggi, preso dalla pittura bizantina e che lo ritroviamo pure in Italia e più o meno dappertutto, dove cioè arrivò l'irradiazione bizantina. Ma non è così. Dobbiamo deciderci a leggere pure le sfumature. Il paesaggio gotico di Jacobello del Fiore ad esempio, è del tutto differente come quello dell'altare di Třebon; è sufficiente vedere il paesaggio della «Resurrezione»; nonostante l'impressionante grande numero di uccelli posati sui cespugli e sugli alberi (come li vediamo pure sul nostro disegno), e la morfologia e il ritmo sono qui diversi; lo stesso sull'altare a Klosterneuburg.¹⁶ Ma così asciutta e schematica cristallizzazione della terra e delle colline la troviamo proprio sul ciclo di Višebrod, specialmente sulla «Natività» e sull'«Orazione nell'orto»; si aggiunge a ciò questo caratteristico alternarsi di piante minute e piccoli alberi stilizzati con grandi uccelli che così illogicamente vi si posano. C'è poi il sistema dei drappeggi e persino la figura del Cristo non è lontana dal nostro e proprio su esso troviamo i soldati che ricordano questi nostri. In fin dei conti non si deve pensare che proprio il ciclo di Višebrod o qualche altra opera del suo autore sia l'esemplare diretto del nostro disegno. Si tratta soltanto dello stesso momento di sviluppo e della stessa cerchia di pittori boemi; di quella che si è formata da sé nei limiti del gotico europeo, ma sotto l'influenza del Trecento italiano, da Giotto e Simone Martini fino a, dicono, Tommaso da Modena.¹⁸ Confesso che la combinazione con Tommaso, per quando il ciclo di Višebrod risalga veramente al 1350 circa, non mi può convincere già solo per ragioni cronologiche.

Ma i contatti del quaderno di Sebenico con la cultura figurativa del ciclo di Višebrod non si allacciano solo al foglio con la «Resurrezione»; sul foglio n. 11 troviamo un albero stranamente piccolo con foglie di forma identica a quelle della «Orazione nell'orto». Ma la più preziosa e la più dinamica tavola del ciclo di Višebrod, «Discesa dello Spirito Santo»¹⁹, è in rapporto non solo alle larghe forme e alle figure monumentali del foglio n. 40, ma pure con la movimentata composizione la «Lavanda dei piedi». Il tema iconografico non è lo stesso, ma lo sono la disposizione e l'illusione spaziale dell'architettura. Siamo tentati persino di cercare citati: tanto il volto dell'ultimo apostolo nella fila superiore a destra della tavola di Višebrod, coincide col volto dell'apostolo sopra il Cristo inginocchiato del disegno la «Lavanda dei piedi». Ma non è necessario entrare in simili combinazioni. È molto più importante osservare la schematica dei riccioli dei capelli e la costruzione architettonica dello spazio. Quella della «Morte di Maria» di Kocatek dello stesso periodo (del 1256-60 circa) che la legano alle costruzioni di Niccolò di Pietro, come già l'osservo pure il Pallucchini, è ancor più vicina al nostro disegno.²⁰

^{12a} F. Valcanover, Una opera tarda di Niccolò di Pietro. «Paragone», n. 120, fig. 34.

¹³ R. Pallucchini, op. cit., fig. 29.

¹⁴ A. Matějček, op. cit., figg. 83-105.

¹⁵ A. Matějček, op. cit., figg. 4-25.

¹⁶ O. Pächt, Österreichische Tafelmalerei der Gotik, 1929, figg. 1, 2.

¹⁸ A. Matějček, op. cit., figg. 14, 45-48.

¹⁹ A. Matějček, op. cit., fig. 22.

²⁰ A. Matějček, op. cit., fig. 38. — R. Pallucchini, op. cit., pag. 45.

Che ripercussioni potrebbero sorgere da quest'ipotesi per l'ipotetica attribuzione di Pallucchini degli arazzi del Museo di San Marco a Niccolò di Pietro? Sarrebbero in ogni caso positive. Bisogna confrontare i nostri fogli n. 20 e 40 con l'arazzo del «Cenacolo» e dell'«Incredulità» di San Tommaso o con una qualsiasi figura di apostolo, mentre la figura del Cristo è particolarmente affine in quanto la comparazione delle affinità fisionomiche ci è permessa dalla tecnica degli arazzi. Ma la morfologia del paesaggio è sorprendentemente simile, specialmente in quei tipici piccoli alberi.²¹ Purtroppo mentre sto scrivendo non mi è possibile fare una comparazione totale né col ciclo degli arazzi del Museo di San Marco, né con gli affreschi in San Lorenzo a Serravalle, pubblicati da M. Muraro.

Dobbiamo tentare di cavar fuori ancora qualche dato anche per i quattro dipinti sulla vita di San Benedetto? La loro alta qualità sembra che ce lo renda più difficile. Ma nel Codice di Sebenico c'è un foglio (n. 37) che ci confonde per la sua iconografia poco chiara e ancor più per la sua elaborazione. In sostanza è ancor sempre gotico anche se si avvicina alle posizioni rinascimentali. Meravigliano specialmente il trono e l'architettura generale. Ma il suo albero è solo una variante longitudinale di quelli del ciclo di Višebrod e non ci meraviglieremo nel trovare nelle mani delle due vergini sul dipinto di «S. Orsola», piccoli, ma pur sempre allungati rami composti da foglie simili. Può aver qualche significato l'osservare l'affinità del profilo della figura seduta sul trono del foglio n. 37 e del giovane che porta il bicchiere a San Benedetto sulla nota tavola degli Uffizi? Ciò che ci può impressionare è lo stesso mento a punta²² ma è chiaro che ciò non è sufficiente a legare con più serietà queste due opere. Lo stesso non può significare molto nemmeno quella certa affinità del nostro giovane nudo col nudo di San Benedetto sul di into del Museo Poldi-Pezzoli, che Ferdinando Bologna decise di legarlo direttamente al nome di Niccolò di Pietro; perchè un nudo ancor più vicino e disegnato coi più morbidezza lo troviamo sul noto disegno di Gentile al Louvre.²³ Ci troviamo evidentemente nella stessa cerchia anche se ci meraviglia questo gotico «barocchizzato» del nostro foglio. Una simile applicazione di foglie ipertrofizzate sul trono e sull'architettura non m'è nota come lo è nemmeno una simile architettura. Poi ci sono pure le foglie sulla testa della figura seduta e il drago gotico, la mancanza assoluta di prospettiva, ma nonostante ciò avente ugualmente certa tendenza classica. Ma proprio dove si potrebbe collocare cronologicamente questo disegno? Senza dubbio nel già inoltrato Quattrocento. Non si deve dimenticare la parte e la genesi di una simile collezione di schizzi, che comparivano con l'andar del tempo nelle botteghe presi chissà da dove e certamente nei periodi più diversi. Così la «Flagellazione» sul foglio n. 23 ci meraviglierà di certo anche se l'architettura è tipica per il nostro maestro; pure il corpo del Cristo è molto vicino a quello della «Corcifissione» sull'arazzo di San Marco.²⁴ Accanto ad ancora un «classico» foglio, n. 31, con gli amorini che forgono e coi due ragazzi dalle strane ali, che giuocano con un insetto, troviamo il meraviglioso disegno della «Battaglia», n. 33, con i soldati che assomigliano a quelli della «Resurrezione» e che sono espressamente nordici.²⁵

²¹ R. Pallucchini, op. cit., figg. 51, 52. — R. Longhi, op. cit., figg. 18, 19.

²² R. Longhi, op. cit., fig. 16.

²³ Da Altichiero a Pisanello, Catalogo della Mostra, 1958, tav. LXXX e XCI. — B. Degenhart und Annegrit Schmitt, Gentile da Fabriano und die Anfänge des Antikenstudiums. «Münchener Jahrbuch der bildende Kunst» 1960, fgg. 48-51. L'attribuzione del prof. Degenhart ci chiarisce molto la genesi dei nostri disegni.

— F. Bologna, Contributo allo studio della pittura veneziana del Trecento, II. «Arte Veneta», VI, pag. 11.

²⁴ R. Pallucchini, op. cit., figg. 31, 40, 53.

²⁵ Purtroppo il codice n. 53 della biblioteca del convento francescano di S. Lorenzo a Sebenico è molto danneggiato: qualcuno ha tagliato una serie di fogli, secondo Božičković 10 pezzi, ma è oggi difficile provarlo. Alcuni disegni sono danneggiati. Solo parzialmente tagliati sono il n. 7, il n. 10 (che non pubblico perchè si tratta di un disegno aggiunto più tardi sul rovescio del foglio n. 9), il n. 14 di cui è rimasto un piccolo disegno a matita di un guerriero e una figura di uomo. Il foglio n. 20 è stato tagliato e nuovamente attaccato come lo si vede dalla fotografia. La paginazione riportata solo parzialmente nel sunnominato articolo di Božičković del 1928, è stata nel frattempo cambiata a Zara (secondo la dichiarazione di un religioso) coll'attuale grossolana numerazione, che enumera parzialmente pure i fogli nuovi inseriti, così che è molto difficile avere un quadro dell'aspetto primario e del quaderno.

La conclusione che si impone dopo tutto quello che ho esposto sopra è la seguente.

La nostra conoscenza della pittura veneziana del XV secolo è così piena di lacune che è per ora impossibile dire qualcosa di decisivo sul nostro quaderno. Escludendo le aggiunte più tarde esso apparteneva secondo me a Niccolò di Pietro, cioè si trovava presso di lui come «quaderno di bottega», ed è nato in un lasso relativamente ampio di tempo che divergeva tematicamente e stilisticamente: dalla «Flagellazione» ad esempio, a quella poco chiara scena della figura sul trono. Siccome non ci è noto nemmeno un' originale disegno di Niccolò di Pietro, non possiamo dire se i disegni siano proprio di mano sua o di qualcuno che lavorava nella sua bottega. Ma si tratta sicuramente di caratteristiche stilistiche sue che alle volte sono così chiare; per cui forse non c'è ragione di dubitare del carattere autografico del quaderno.

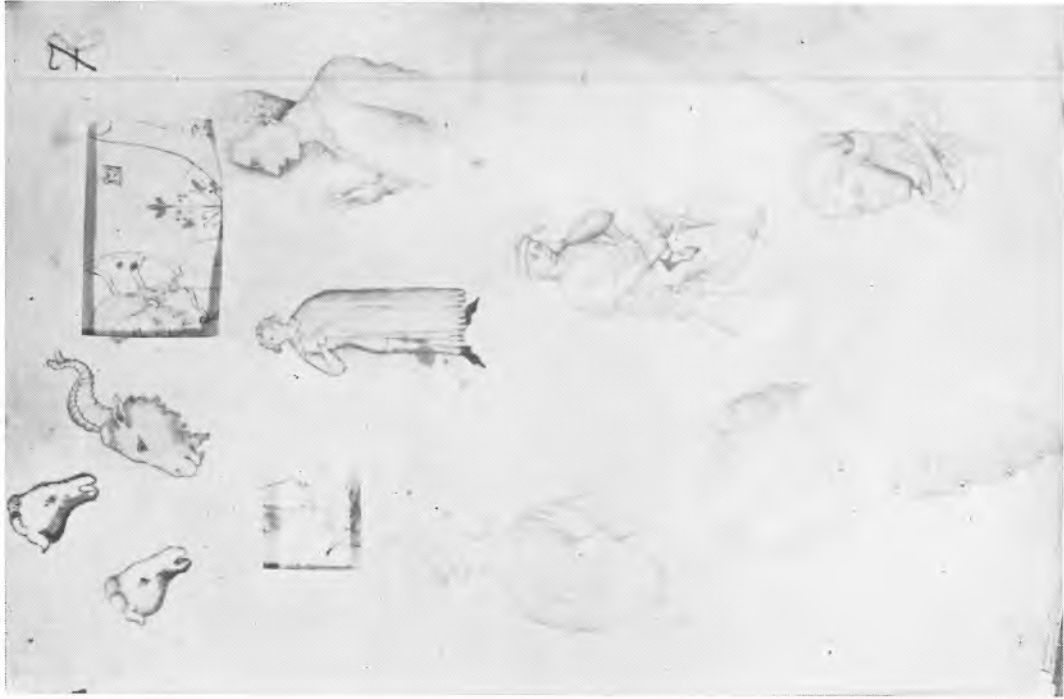
I disegni che per ora non pubblico sono i seguenti: il n. 10 con una figura di donna (sul rovescio del n. 9); il n. 14, danneggiato con le figure di uomo e di guerriero; il n. 28, (sul rovescio del n. 27) con un nudo d'uomo nel paesaggio che taglia il ramo d'un albero; in fondo c'è il paesaggio caratteristico dell'inizio del XVI secolo; il n. 36 con la testa di uomo dalla folta barba, pure del XVI secolo.

Dal fatto che i disegni n. 10, 28 e 36 sono del XVI secolo, si deduce che questo «quaderno di bottega» era a quei tempi in mano di un pittore. Se sia arrivato direttamente in possesso del vescovo Kosirić o abbia appartenuto da prima a questa famiglia di Sebenico, non è possibile provarlo.

I disegni sono eseguiti su pergamena a penna, rafforzati con la matita, e con la sepia. Alcuni sono stati ritoccati più tardi: il 19, l' 11, il 25 quelli del n. 6 persino sono stati in qualche parte bucati con l'ago). Così il rotolo del n. 11 è stato dipinto grossolanamente in rosso e le pieghe sembra siano rafforzate con la sepia. Il bellissimo disegno della «Madonna col bambino» (n. 25) è colorato nel modo seguente: il trono in marrone, la veste in rosso, il manto in azzurro e le aureole in giallo; non so quando nè come, nè da chi, ma forse dall'autore stesso.



6. Kosiričev kodeks, crtež br. 6.



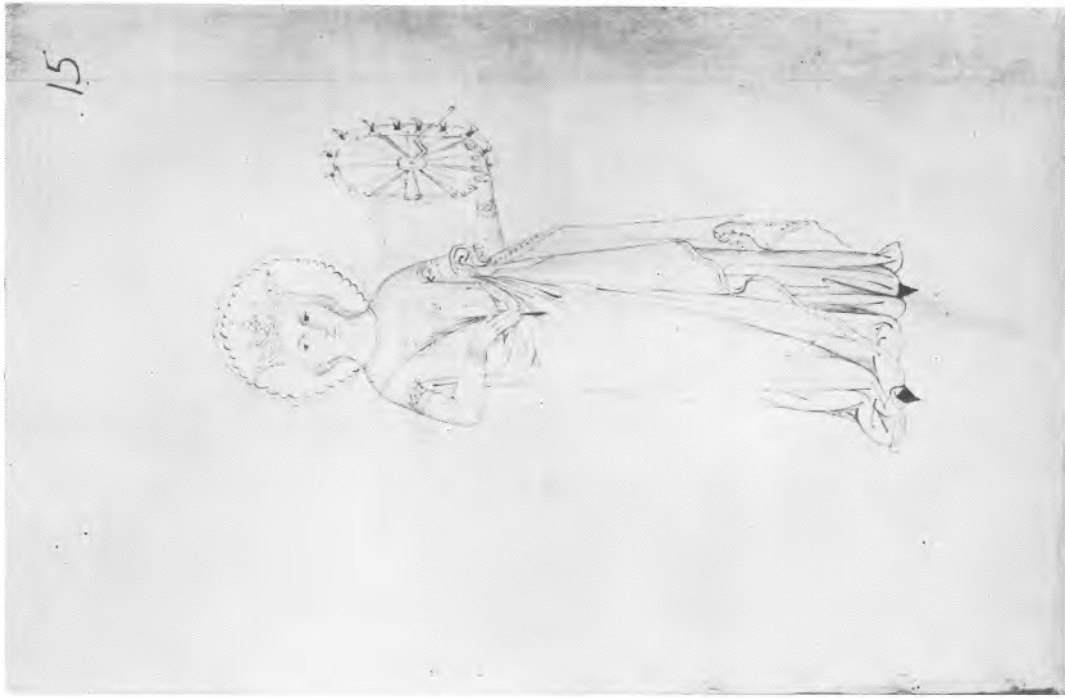
7. Kosiričev kodeks, crtež br. 7.



8. Kosiričev kodeks, crtež br. 9. Uskrsnuće.



9. Kosirićev kodeks, crtež br. 11. Lik Sveca.



10. Kosirićev kodeks, crtež br. 15. Sv. Katarina.



11. Kosirićev kodeks,
crtež br. 17. Cvijet.

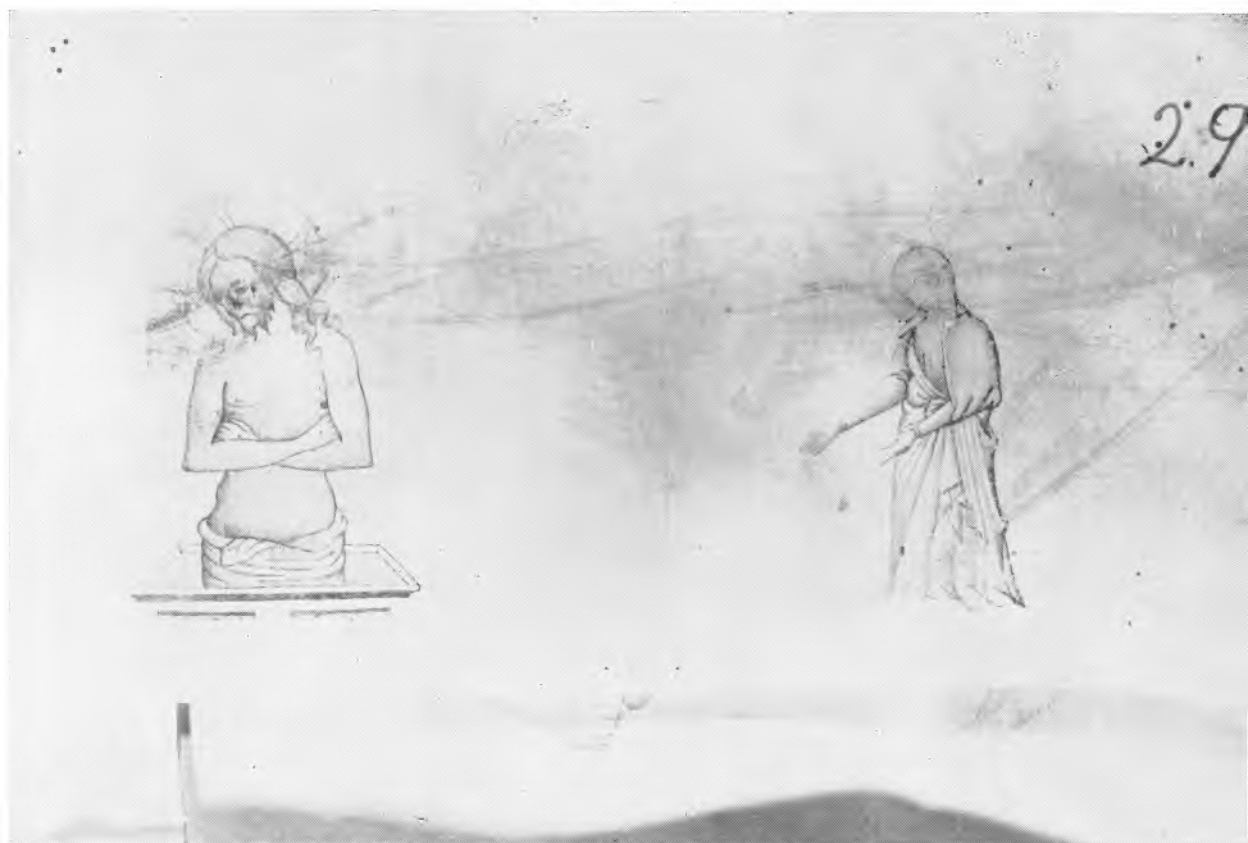
12. Kosirićev kodeks,
crtež br. 20. Pranje nogu.



13. Kosirićev kodeks,
crtež br. 23. Bičevanje.



14. Kosirićev kodeks,
crtež br. 29.





15. Kosirićev kodeks, crtež br. 25. Bogorodica s djetetom.



16. Kosirićev kodeks, crtež br. 27. Arhandeo Mihajlo.



17. Kosiričev kodeks,
crtež br. 31.

18. Kosiričev kodeks,
crtež br. 40. Abrahamovo krilo.



33



19. Kosiričev kodeks, crtež br.
33. Bitka



20. Kosiričev kodeks, crtež br. 27.