

RELJEF STIGMATIZACIJE SV. FRANJE ASIŠKOG U ANKONI – POGLED IZBLIZA*

Predrag Marković

P. Marković
Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
I. Lučića 3, 10000 Zagreb
pmarkovi@ffzg.hr

Among the other sculptures found on the portal of the Church of San Francesco alle Scale (Juraj Dalmatinac, 1451-1459), the relief of the Stigmatization of St. Francis of Assisi stands out for its different stylistic and poor artistic quality. The only complete analysis of it had been made by I. Fisković (1982), who attributed it, with some doubt, to the master's collaborator Ivan Pribislavić. A comparative analysis with his somewhat similar Dalmatian reliefs with landscapes shows a very different approach and stylistic quality. The archaic composition with a somewhat naive representation of the background architecture, which relies heavily on contemporary churches and fortifications of the Marche region, indicates that the Stigmatization relief could be attributed to some unknown, second-rate sculptor of the last two decades of the 15th century.

Key words: *Giorgio da Sebenico, early renaissance sculpture in Italy, portal of the Church of San Francesco alle Scale*

Jedan od svakako značajnijih, ako ne i ključnih doprinosa rasvjetljavanju umjetničke ličnosti Jurja Matejeva Dalmatinca predstavlja opsežna studija profesora Igora Fiskovića objavljena prije tridesetak godina u *Peristilu*, u kojoj on podrobno analizira veliki majstorov opus u Ankoni.¹ U njemu je naš slavljениk kritički sagledao sve dosadašnje pisane izvore kao i svu relevantnu literaturu te tragom novog čitanja već poznatih arhivskih vijesti korigirao kronologiju nastanka pojedinih djela te preispitao ranije iznesene stilsko-kritičke stavove.² Ističući važnost tog njegovog najvećeg i najznačajnijeg graditeljsko-kiparskog opusa I. Fisković je potankom formalno-stilskom analizom i širom likovno-estetskom prosudbom svakog pojedinog spomenika jasno naznačio sve njihove bitne graditeljske, kiparske i scenografsko-dekoraterske kvalitete, one koje našeg kipara promoviraju ne samo u zadnjeg, nego možda i najznačajnijeg umjetnika mletačke kasne, „procvjetale gotike“. Istovremeno je na svakom pojedinom spomeniku, *Loggi dei Mercanti*, pročelju crkve S. Francesco alle Scale i pročelju crkve S. Augustino, jasno razdvojio Jurjev osobni doprinos od doprinosa njegovih vjernih suradnika, Andrije Alešija na prvom i Ivana Pribislavića na drugom spomeniku, kao i onih kasnijih nastavljača

¹ I. FISKOVIĆ, *Juraj Dalmatinac u Anconi*, in: *Peristil* 27-28, Zagreb, 1984.-1985., p. 93-146.

² Na podlozi arhivskih vrela koje je objelodanio P. Gianuzzi 1894. godine prve cjelovite analize Jurjevog ankonitanskog opusa donose D. Frey i H. Folnesics, no njihove pažljive analize, kritičko tumačenje izvornih dokumenata nisu u kasnijim pregledima i monografskim obradama Jurjeva opusa našla odgovarajuće mjesto. P. GIANUIZZI, *Giorgio da Sebenico, architetto e scultore vissuto nel secolo XV*, in: *Archivio storico dell'arte* VII, Rim, 1894., p. 421-433; D. FREY, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege* VII/I-IV, Wien, 1913., p. 96-100; H. FOLNESICS, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VIII, Wien, 1914., p. 80-84.

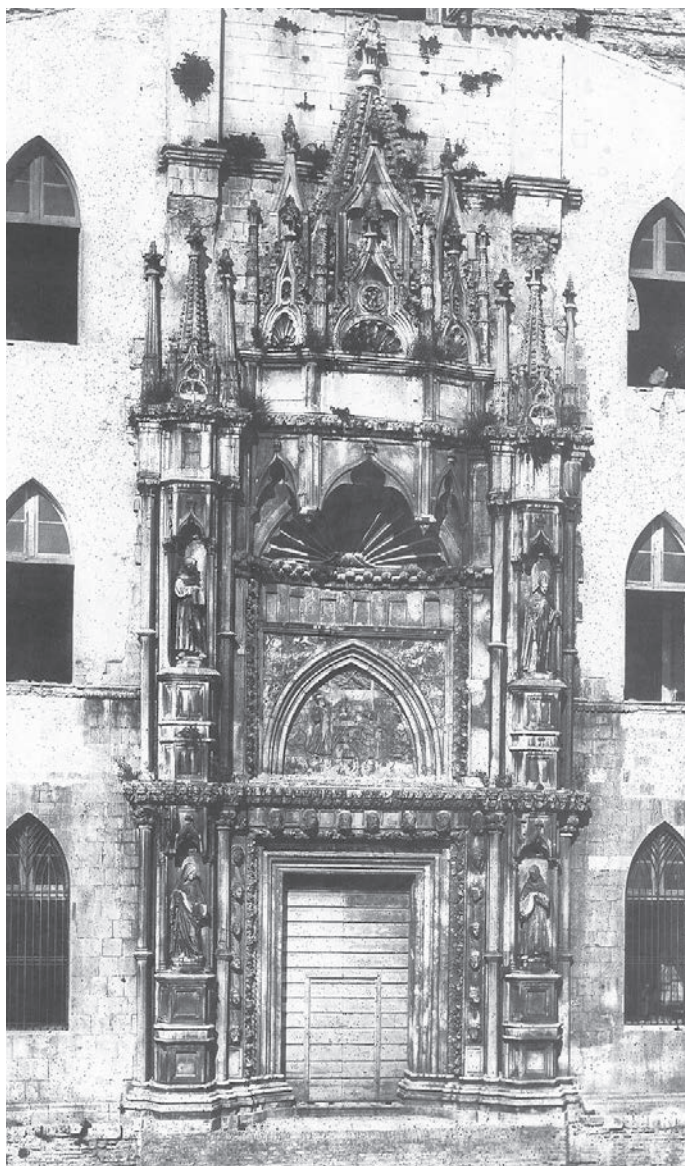


fig. 1. Juraj Dalmatinac, portal crkve San Francesco alle Scale, Ancona, (1451-1459)

fig. 1. Giorgio da Sebenico, portal of the Church of San Francesco alle Scale, Ancona, (1451-1459)

koji su, kao na pročelju crkve S. Augustino krajem 15. stoljeća zgotovili njegovo tada većim dijelom nedovršeno djelo.

Ipak, unatoč svoj temeljitosti istraživačkog postupka i dubini pojedinih zapažanja neka su pitanja silom prilika još uvijek ostala otvorena, odnosno nedovoljno rasvijetljena. Onda kao i danas izostanak pojedinih ključnih dokumenata, kao i šutnja arhivskih vrela općenito, još uvijek uskraćuje cjelovita i utemeljena tumačenja okolnosti njihova nastanka, a filološko istraživanje i stilsko-kritička analiza sami po sebi ne dovede uvijek do jednoznačnih i sigurnih rezultata. Pogotovo ako su, kao što je to ovdje slučaj, ograničeni tako velikom količinom značajnih djela i množinom otvorenih problema. Stoga ponuđeni odgovori ma kako uvjerljivi ne isključuju daljnja propitivanja pa i drugačija viđenja. Jedno od takvih „problematičnih mjesta“ svakako se odnosi na pitanje atribucije reljefa Stigmatizacije sv. Franje Asiškog, djelu koje poviše samoga ulaza stoji u središtu velebnog crkvenog pročelja crkve S. Francesco alle Scale (sl. 1).³

Nakon što je proanalizirao četiri kipa na pročelju crkve, pri čemu je uvjerljivo Jurju Dalmatincu pripisao tri od četiri kipa u postranim nišama portala - Sv. Klaru i sv. Bernardina Sijenskog u donjim nišama te sv. Antu Padovanskog u gornjoj lijevoj niši - I Fisković se osvrnuo i na središnji reljef ističući odmah njegovu, na tom mjestu svakako neočekivanu, znatno slabiju likovnu kvalitetu (sl. 2). Tražeći moguće odgovore na njegovu zbunjujuću pojavu on je istovremeno

³ O reljefu, kao i općenito o pročelju franjevačke crkve do sada je najiscrpnije pisao I. Fisković u navedenom djelu: I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 94-98, 106-113, 130, 131, 138-145 (n.1). Crkva franjevac konventualaca izvornog titulara S. Maria Maggiore podignuta je između 1323. i 1339. godine, a već krajem istog stoljeća poduzeta je njezina temeljita obnova koja se 1421. godine zaustavila na pročelju. Crkva je nakon izgradnje velikih stuba pred njenim pročeljem sredinom 15. st. promijenila naziv u San Francesco alle Scalle. Među brojnim intervencijama na crkvi valja istaknuti onu iz kraja 18. stoljeća (od 1777. do 1790., arhitekt F. M. Ciaraffoni) kada je crkva je presvođena i gotovo dvostruko povišena, a samostanske zgrade temeljito obnovljene. Nakon zatvaranja samostana 1798. crkva je bila pretvorena u kasarnu, potom u bolnicu, a na kraju i gradsku pinakoteku i sjedište arheološkog muzeja, da bi 1953. godine ponovo bila vraćena franjevcima. U bombardiranju 1944. godine srušen je zvonik, a stradale su i gotovo sve samostanske zgrade od kojih su danas ostale samo ruševine. Monumentalne stube pred crkvom bile su široke koliko i samo pročelje, započinjale su oktogonlnim stupcem, a sastojale su se 60 stepenica podijeljenih u dvije odnosno po nekima u tri razine. Na jednoj od nižih razina (srednjoj?) na prostranoj zaravni bila je izgrađena cisterna dok su se okrugle stube nalazile neposredno pred ulazom u crkvu. U nadi da će se u brdu ispod crkve naći izvor pitke vode monumentalno stubište uklonjeno je 1802. godine. A. LEONI, *Istoria d'Ancona Capitale della Marca Anconitana*, vol. III, Ancona, 1812., p. 203-205; D. FREY, *op. cit.*, p. 90,91 (n.2).



fig. 2. Nepoznati kipar (?), reljef stigmatizacije sv. Franje Asiškog, crkva San Francesco alle Scale, Ancona, (kraj 15. st.)

fig. 2. Unknown sculptor, The relief of the Stigmatization of St. Francis of Assisi, Church of San Francesco alle Scale, Ancona (end of 15th C.)

opisao, proanalizirao i valorizirao sve njegove bitne ikonografske, tehničko-izvedbene i likovne odlike te na kraju zaključio kako to nikako ne može biti djelo Jurja Dalmatinca.⁴ S obzirom na značajne likovne i kompozicijske slabosti koje ovo djelo iskazuje prof. Fisković ga je, uz neke uzgredne dvojbe i opravdane sumnje, pripisao njegovom bliskom suradniku Ivanu Pribislaviću, ali s napomenom kako ga je on s Jurjevim dopuštenjem samostalno oblikovao.⁵ Kako je Ivan Pribislavić kipar najužeg Jurjeva kruga o kojem sam u zadnje vrijeme u nekoliko navrata pisao i kojemu sam nastojao proširiti opus s još nekolicinom ostvarenja, pri čemu ističem kip proroka Ilije u niši južne korske pregrade šibenske katedrale sv. Jakova⁶, ova je atribucija očekivano privukla moju pozornost. Uz to, kako ističe sam I. Fisković, usvojimo li ovaj prijedlog reljef u luneti franjevačke crkve u Ankoni bio bi Pribislavićevo najmonumentalnije kiparsko djelo.

Istina, ovo nije ni prvo ni jedino rješenje mogućeg problema, no začuđuje nas da je njemu do sada posvećeno vrlo malo pažnje. Prvi i jedini prije I. Fiskovića na to se kiparsko ostvarenje izravno osvrnuo H. Folnesics, i to još davne 1914. godine. On je kratkom ali argumentiranom stilsko-kritičkom prosudbom također zaključio kako je reljef u luneti među svim ostalim Jurjevim kipovima na pročelju umjetnički najslabije ostvarenje koje se ni svojom kompozicijom, a ni svojom veličinom ne uklapa u prostranu nišu zaključenom rebrastom školjkom i nadvišenu poligonalnim baldahinom. No za razliku od Fiskovića H. Folnesics je došao do zaključka kako je reljef nastao nešto kasnije, te da ga se

⁴ I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 110,111 (n.1),

⁵ I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 111, 138 (n.1). U osnovi istoj se atribuciji priklonio i par godina poslije kada je talijanskom jeziku sažeto iznio rezultate svojih istraživanja I. FISKOVIĆ, *Georgius Mathei Dalmaticus ad Ancona*, in: *Marche e Dalmazia tra umanesimo e barocco : atti del convegno internazionale di studio*, Ancona, 13-14 maggio - Osimo, 15 maggio 1988, S. GRACIOTTI, M. MASSA, G. PIRANI (a cura di), Reggio Emilia, 1993., p. 95.

⁶ Članak „Kipari Jurjevog kruga – problemi i prijedlozi“ (u tisku, zbornik *Ivan Duknović i krugovi njegove djelatnosti*).

zbog nekih karakterističnih detalja u oblikovanju pozadinske arhitekture mora pripisati „... jednoj osrednjoj ruci iz druge polovice stoljeća“.⁷

Svi kasniji osvrti na portal franjevačke crkve gotovo redovno su prešućivali reljef u luneti.⁸ Nakon već spomenutog P. Gianuizzija koji je krajem 19. stoljeća donio sve relevantne dokumente o Jurjevom djelovanju u Ankoni, talijanski povjesničari umjetnosti, od Adolfa Venturija početkom 20. stoljeća pa sve do današnjih dana, svoju su pažnju uglavnom koncentrirali na njegova druga ankonitanska ostvarenja, prvenstveno na Loggiu de Mercanti. Na samome franjevačkom portalu, zadržavali su se tek toliko da istaknu sličnost kompozicije s Porta della Carta u Veneciji, koja je inače već davno prepoznata kao Dalmatinčev uzor, ili da pokušaju odgonetnuti koga predstavlja pojedina „portretna“ glava isklesana uokolo četvrtastog okvira portala.⁹ Tek u novije vrijeme otvoreni su se neki novi pogledi koji problematiziraju autorstvo skulptura na portalu, kao i vrijeme njihova nastanka. Slovenski kolega, Samo Štefanac, istaknuo je problem nepostojanja temeljitije stilsko-kritičke valorizacije kiparskih djela na franjevačkom portalu, napomenuvši kako je Jurjevo vlastoručno djelo samo sv. Klara. Po njemu sve ostale skulpture franjevačkih svetaca, uključujući i reljef Stigmatizacije u luneti i dalje ostaju atributivni problem jer njihova nešto lošija kvaliteta ukazuje na mogući veći udio radionice, a to svakako ne dopušta neke preciznije zaključke po pitanju autorstva.¹⁰

U zadnjem, pak, osvrtu na ovaj problem Mateo Mazzalupi je otvoreno izrazio sumnje u samu mogućnost nastanka reljefa Stigmatizacije tijekom izrade portala napomenuvši kako je teško zamisliti kako bi Juraj prepustio izradu tako značajnog djela nekome od svojih pomoćnika.¹¹ Po njemu znatno slabiju kvalitetu reljefa stigmatizacije sv. Franje Asiškog u odnosu na druge Jurjeve kipove

⁷ „Ganz nach gegensätzlichen Prinzipien ist das Relief in der Lünette des Portals von S. Francesco gebildet. Es ist ein flaches Relief mit viel Detail und einer klassischen Architektur im Hintergrunde, Momente, die wohl ausereichende Gründe abgeben, um dieses Relief Meister Giorgio abzusprechen und einer mittelmäßigen Hand aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zuzuweisen.“. H. FOLNESICS, *op. cit.*, p. 84 (n.2).

⁸ Likovna slabost te konceptijska neusklađenost s preostalim dijelom pročelja očito je bila glavnim razlogom da se o ovome dijelu do sada u stručnoj literaturi posvećivalo malo, ili gotovo ništa pažnje. Čak se ni D. Frey, pisac prve stručne monografije o Jurju Dalmatincu, nije se na njega osvrnuo, a potom su ga redovno zaobilazili kako talijanski tako i hrvatski povjesničari umjetnosti. U svoje nadahnutom eseju o Jurju Cvito Fisković (1963.), uopće ga ne spominje kao ni M. Montani par godina kasnije (1967.). Sam I. Fisković potom nije dalje razrađivao probleme naznačene u samoj studiji u Peristilu, dok su se drugi autori našeg govornog područja uglavnom zadržavali u okviru njegovih konstatacija. M. PELC, *Renesansa*, Zagreb, 2007., p. 244, 245.

⁹ I. CHIAPPINI DI SORIO, *Giorgio da Sebenico*, u: *Scultura nelle Marche*, Firenze, 1996, p. 264; M. G. ERCOLINO, *Giorgio di Matteo da Zara*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 55 (2001) http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-di-matteo-da-zara_%28Dizionario-Biografico%29/ (konzultirano 20.1.2016); F. MARIANO, *La Loggia dei Mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, Ancona, 2003. Isti je autor svoje brojne radove na temu Jurja Dalmatinca i „jadranske renesanse“ sazeo u opširnoj studiji u kojoj se nalazi i gotovo sva druga relevantna literatura o toj temi: F. MARIANO, *Giorgio di Matteo da Sebenico e il "Rinascimento alternativo" nel '400 adriatico*, in: *Critica d'Arte*, Anno LXXIII, n. 45-46, gennaio-giugno 2011. Firenze, 2012., p. 7-34. Iako su dokumenti o Jurjevima djelima već davno objavljeni i dalje se u nekim pregledima navodi kako je portal započet 1454. ili 1455. godine: F. NEGRI ARNOLDI, *La svolta rinascimentale: Giorgio da Sebenico e Niccolò di Giovanni*, in: *La scultura del Quattrocento*, UTET, Torino, 1994., p. 263; M. MAZZALUPI, *Ancona alla metà del Quattrocento: Piero della Francesca, Giorgio da Sebenico, Antonio da Firenze*, in: *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, A. DE MARCHI, M. MAZZALUPI (a cura di), Milano, 2008., p. 232; F. CANALI, *Ancona e la stagione dell' "Umanesimo gentile" tra Ciriaco de' Pizzicollis e Giorgio da Sebenico (e relativi Approfondimenti in cinque schede)*, in: *Architettura del Classicismo tra Quattrocento e Cinquecento. Marche*, F. QUINTERIO, F. CANALI (a cura di), Roma, 2009., p. 69.

¹⁰ Samo Štefanac je pretpostavku I. Fiskovića o Pribislavlćem autorstvu reljefa u luneti proširio i na ostale slobodno stojeće figure, kako bi na kraju zaključio kako se na temelju njegovih malobrojnih djela u Dalmaciji ne može zaključiti da li je on bio kipar sposoban samostalno koncipirati monumentalne likove u punoj plastici. S. ŠTEFANAC, *Giorgio da Sebenico, Niccolò di Giovanni Fiorentino, Giovanni Dalmata: tre protagonisti del Quattrocento dalmata nelle Marche*, u: *Emilia e Marche nel Rinascimento. L'identità visiva della „Periferia“*, G. PERITI (a cura di), Bolis Edizioni, Azzano San Paolo, 2005., p. 45.

¹¹ M. MAZZALUPI, *op. cit.*, p. 232 (n. 9).

treba sagledavati u kontekstu spora kojeg je Juraj Dalmatinac vodio s predstavnicima franjevačkog samostana zbog neizvršavanja nekih svojih obaveza,¹² te da je stoga puno logičnije za pretpostaviti kako je Juraj negdje pri kraju posla prekinuo rad na portalu ostavivši sam reljef neizvedenim.¹³ Iako se nije očitovao kada bi reljef Stigmatizacije onda mogao nastati, M. Mazzalupi se time neizravno približio H. Folnesicsu i njegovoj ideji o naknadnom nastanku reljefa.

Razmatrajući navedeni problem i ponuđena rješenja treba istaknuti kako je prvo navedeni prijedlog I. Fiskovića najcjelovitiji te jedini koji se pokušao razriješiti s konkretnim imenom, te nam se čini opravdanim krenuti prvo od njega.

Ukratko, unatoč donekle logičnim pretpostavkama smatram kako postoje brojni razlozi zbog kojih predloženu atribuciju Ivanu Pribislaviću trebamo uzeti s velikom rezervom. Spomenute srodnosti s njegovim dalmatinskim djelima više su načelne naravi, a kronološke podudarnosti koje uistinu govore u prilog Pribislavićevog boravka u Ankoni baš tijekom dovršetka portala od 1456. do 1459. godine, također ne dokazuju njegovo autorstvo ovog reljefa.¹⁴ Osim toga ne vidimo razloge zbog kojih bi trebalo Jurja Dalmatinca osloboditi odgovornosti za samo idejno rješenje tog središnjeg dijela portala, u kojem nespretno umetnut pravokutni okvir reljefa popunjava tek donji dio kanelirane niše zaključene glomaznim baldahinom.

Predloženoj se atribuciji u prvom redu opiru neki čisto načelni razlozi. Teško je naime povjerovati da bi Juraj dopustio nekom suradniku, pa makar to bio i njegov najvjerniji i najvještiji pomoćnik, da pored njega samostalno komponira, a potom i oblikuje kiparsko djelo. Ako bi i slučajno došlo do njegove realizacije, što bi uistinu nalagale neke izvanredne okolnosti, pitanje je da li bi Dalmatinac dopustio da se tako likovno nemušto djelo postavi na tom mjestu, jer ono, slabašno kakvo jest, smanjuje ukupni, vrlo visoki opći dojam.¹⁵

Nije presudno no razmatrajući problem nastanka reljefa Stigmatizacije treba imati u vidu kako se u sačuvanim dokumentima vezanim uz nastanak portala San Francesco alle Scale nigdje ne spominje izrada skulptura.¹⁶ Istina izvoran, odnosno prvi ugovor za gradnju portala nije sačuvan pa se stoga ne možemo pouzdano znati jesu li one bile sastavni dio ugovorenog posla.¹⁷ Kako se izrada skulptura

¹² Vrlo visoka ugovorena cijena od 1700 ukazuje na mogućnost nešto širih Jurjevih zaduženja. U taj iznos, koji je dva puta veći od onoga za gradnju Loggie dei Mercanti, vjerovatno treba uračunati izradu i dopremu kamena za okrugle stube pred pročeljem, te troškove vađenja i transporta kamena ne samo za portal nego i za čitavo pročelje koje je trebalo u čitavoj širini i visini obložiti kamenom. To je Juraj samo djelomično učinio u donjem dijelu pročelja, a kako to nije bilo ugovoreno na početku, franjevci ga na to nisu mogli prisiliti ni u presudi 1459. godine. D. FREY, *op. cit.*, p. 95 (n. 2). Je li Juraj trebao obložiti čitavo pročelje kamenom te izraditi i njegovu „krunu“, ipak nije posve jasno, no prema F. Marianu prije barokizacije crkve krajem 18. st. pročelje franjevačke crkve izgledalo je poput onih venecijanskih na Scuola Vecchia di Santa Maria della Misericordia ili crkvi Sant'Apollinare u Veneciji, odnosno poput one na staroj katedrali Mantovi. F. MARIANO, *op. cit.*, p. 28,29 (n. 9-2012).

¹³ M. MAZZALUPI, *op. cit.*, p. 232 (n. 9).

¹⁴ Nakon prvog ugovora iz travnja 1452. godine Juraj se s Pribislavićem u srpnju 1455. godine sklopio još jedan ugovor prema kojemu zbog dovršetka poslova mora „[...]poći u Ankonu, zadržati se ondje dulje, pomoći mu da završi neke radove koje taj majstor Juraj mora ondje izraditi i ostati ondje dok ostane i taj majstor Juraj, [...]“ M. MONTANI, *Juraj Dalmatinac i njegov krug*, Zagreb, 1967., p. 28. Kako Pribislavić kasnije nije ispunio ugovorene obaveze prema predstavnicima fabrike katedrale sv. Jakova u Šibeniku, te je u listopadu 1457. godine morao vratiti primljenih 30 dukata, a do listopada 1459. godine nije uspio dovršiti ni neke radove za biskupa A. Palčića na Pagu, logično je pretpostaviti kako su ga u tome spriječile obaveze na izradi portala u Ankoni. P. KOLENDIĆ, *Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku*, in: *Starinar SANU*, ser. 3/1, Beograd (1922) 1923., p. 88, 89.

¹⁵ Taj problem uočava i I. Fisković: „Teže je pak shvatiti kako li je uopće mogao pristati da se u njegovo rješenje spomeničke cjeline i uz njegove odlične skulpture umetne likovno slab reljef podređenog mu majstora negoli što ga je sve sprečavalo da stalnim radom izvrši svoje obaveze prema isplatiocima.“ I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 112,113 (n.1).

¹⁶ Za razliku od ugovora za gradnju Loggie dei Mercanti u kojima se kipovi vrlina izriječkom navode kao [...] *li idoli scultati de statura de homo* [...], (P. GIANUIZZI, *op. cit.*, p. 414 [n.2]), skulpture franjevačkih svetaca kao ni sam reljef Stigmatizacije ne spominju se ni u kasnijim dokumentima koji prate spor između Jurja i operarija franjevačkog samostana.

¹⁷ Ugovor koji je sklopljen između Jurja Dalmatinca i dvaju priora samostana G. Ruggieria i G. Bonnazetija 1450. godine početkom 19. st. još se nalazio u arhivu franjevačkog samostana A. LEONI, *op. cit.*, p. 204, 205 (n.3).

pa ni spomenutog reljefa ne spominje niti u jednom dokumentu koji prati u spor kojeg je Juraj imao s franjevcima zbog nedovršetka portala, odnosno pročelja u cjelini, a navode se neke naizgled posve sporedne stvari¹⁸, skloniji smo pretpostaviti kako skulpture nisu bile sastavni dio prvog ugovora iz 1450. godine, već da je njihova izrada dio neke kasnije usmene pogodbe između franjevac i majstora Jurja.¹⁹ Kao što vidimo on nije dovršio sve skulpture na portalu, jer je jedan od četiriju kipova na portalu, onaj sv. Ludovika Tuluškog isklesan naknadno, vjerojatno krajem 15. stoljeća,²⁰ no izgleda da ih nije ni morao napraviti jer bi u protivnom to zasigurno bilo naloženo u jednoj od brojnih presuda vezanih uz navedeni spor.²¹ Kako je malo vjerojatno da je taj kip nastao kao zamjena za neko ranije Jurjevo djelo, jedini logični zaključak koji možemo izvesti je taj kako se nedovršen portal naknadno nadopunjavao sa skulpturama. U tom slučaju i reljef Stigmatizacije sv. Franje Asiškog je mogao nastati kasnije, ali očito ne od ruke ipak nešto boljeg majstora koji je izveo prije spomenuti kip sv. Ludovika Tuluškog. Tu treba napomenuti kako je s praksom neizvršavanja ugovorenih poslova Juraj nastavio i na slijedećem poslu u Ankoni, portalu crkve sv. Augustina, za kojeg je zgotovio samo središnji reljef u luneti.²²

No, od načelnih razloga značajniji su ipak oni stilske naravi. Bližim uvidom u ankonitanski reljef postaje jasno da on zapravo i nema dodirnih točaka s Pribislavićevim dalmatinskim djelima. I to ne samo onim malobrojnim dokumentima i stilsko-kritičkom analizom potvrđenim, nego i onima razasutim šibenskim koji bi se tragom tih zapažanja njemu još mogli pridružiti.²³ Naravno, pri tome

¹⁸ Franjevci na primjer potražuju neka tri stupa koja su ustupili Jurju Dalmatincu za gradnju portala, kao i troškove za prijenos kamena iz luke do gradilišta u visini 15 dukata. D. FREY, *op. cit.*, p. 97. (n. 2).

¹⁹ Da je praksa naknadnog usmenog dogovaranja majstora i naručitelja oko izradi nekih dodatnih inicijalno ugovorom ne predviđenih klesarsko-kiparskih dijelova tada bila uobičajena, potvrđuje nam primjer Nikole Ivanova Firentinca koji se u vojnoj žalbi zbog neisplate radova na pročelju crkve sv. Marije na Tremitima poziva i na usmeni dogovor s priorom samostana koji mu je naložio da naknadno u vrhu portala postavi dva putta. M. MONTANI, *op. cit.*, p. 73 (13).

²⁰ I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 109 (1).

²¹ Po svemu sudeći ugovor za gradnju portala crkve San Francesco alle Scale između Jurja i franjevac sklopljen je već 1450. godine, i to na temelju bogatog legata gospođe Margarelle iz 1447. godine. Već tada su fratri odlučiti napraviti dostojan prilaz pročelju svoje crkve te su, nakon što su od dužda Francesca Foscaria dobili dozvolu da slobodno o svom trošku mogu vaditi istarski kamen, za taj posao angažirali Jurja Dalmatinca. P. GIANUIZZI, *op. cit.* p. 422 (n. 2); A. LEONI, *op. cit.*, p. 203, 204 (n.3). Temeljem tih okolnosti Juraj je ugovorio i nabavu istarskog kamena za Tempio Malatestiano, no kako je poznato on svoje obaveze nije ispunio pa mu je Matteo di Pasti, nadglednik radova u Riminiju, zbog toga sredinom 1454. godine u Fanu uložio prigovor. S druge strane iz spora kojega je imao s Giovannijem Brasolom očito je Juraj s isporukom kamena s Brača pokušao to na neki način kompenzirati. M. MONTANI, *op. cit.* p. 34-36 (n. 13); I. PEDERIN, *Il commercio delle pietre di Giorgio da Sebenico con i Malatesti*, u: Centro studi Malatestiani, *le signore de Malatesti (Comune di Cesena - Centro studi malatestiani)*, *Giornata di studi malatestiani a Cesena 8*, Rimini 1990., p. 37-42.

²² Juraj Dalmatinac je gradnju portala augustinske crkve ugovorio 28. lipnja 1460. godine s obavezom da će ga završiti za tri godine, no do kraja svog života uspio je dovršiti tek središnji reljef i započeti dvije skulpture sa strana. Stoga su 1493. godine augustinci angažirali lombardskog majstora Michele di Giovannija i jednog venecijanskog majstora Giovannia koji je nedavno identificiran kao Giovanni di Stefano Rafanelli. I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 113, 114 (n. 1); M. MAZZALUPI, *op. cit.*, p. 234, 235 (n. 9).

²³ Od I. Pribislavića poznata su samo dva dokumentirana djela, jedno je kapela sv. Nikole u crkvi sv. Barbare (nekoć sv. Nikole i sv. Benedikta), koju je ugovorio 1447. a dovršio 1451. godine. Drugo njegovo djelo ugovoreno 1460. godine jest vanjsko stubište crkve sv. Trojstva (nekoć sv. Ivana Krstitelja) na kojem je izveo maleni reljefni lik Sv. Ivana Krstitelja te niz anđeoskih glavica. I. Fisković je Ivanu pripisao još reljefno obrađene zaglavne kamenove na svodovima južne lađe katedrale te prilično heterogenu dekorativnu plastiku sa šibenske palače Foscolo koja je očito nastala po Jurjevim nacrtima i uputama. I. FISKOVIĆ, *Utjecaji i odrazi Jurja Dalmatinca u Šibeniku*, in: *Juraj Matejev Dalmatinac, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 3-6*, Zagreb 1979.-1982. (1984.), p. 129-133. Smatram kako se u katalog njegovih djela može još uvrstiti arhitektonska plastika s palače Foscolo, reljef Boga Oca uzidan na pročelju iza crkve sv. Ivana Krstitelja, te već spomenuti kip sv. Ilije iz šibenske katedrale. Podrobnije o I. Pribislaviću i problemima koje otvara njegov opus: P. MARKOVIĆ, *op. cit.* (n. 6).



fig. 3. Ivan Pribislavić, sv. Ivan Krstitelj s bratimima, nadvratnik portala, crkva sv. Ivana Krstitelja (sv. Trojstva), Šibenik (o. 1460.)

fig. 3. Ivan Pribislavić, Saint John The Baptist with brethren, lintel of the portal, church of Saint John the Baptist (Holy Trinity), Šibenik (cca 1460.)



fig. 4. Ivan Pribislavić, reljef s prikazom Starog i Novog Paga, detalj portala, Kneževa Palača, Pag (1467.)

fig. 4. Ivan Pribislavić, relief with the representation of Old and New Pag, detail of the portal, Rector's Palace, Pag (1467.)

u potpunosti uvažavamo i davno izrečen stav prof. Fiskovića kako je sama umjetnička ličnost Ivana Pribislavića još uvijek zagonetna i obavijena velom nejasnoća, pa stoga u danas ne možemo posve odbaciti njegovu kako je to majstor „[...]o kojemu se – čini se – više pisalo nego li uistinu znalo”.²⁴ Uz njega se, naime, veže prilično širok i stilski raznolik skup djela te je sve donedavno teško bilo pronaći neki njihov zajednički nazivnik. No, čak i ako prihvatimo najšire i najrastezljivije kriterije u procjeni njegovih kiparskih mogućnosti, pa i veće oscilacije u kvaliteti, smatram kako ankonitanski reljef Stigmatizacije ni pod tim uvjetima ne možemo uvrstiti u njegov opus.

Naime, predložena atribucija više proizlazi iz činjenice kako je Ivan jedini dokumentima potvrđen i poimence spomenuti majstor s kojim je Juraj surađivao u izradi tog portala, a manje iz usporedne analize njegovih djela srodne tematike. Riječ je o dvama vrlo srodnim reljefima sa prikazima razvučenog obalnog pejzaža izvedenima na uskim kamenim gredama nadvratnika. Prvi, već spomenuti reljef nalazi se na crkvi sv. Ivana Krstitelja (nekoć crkva sv. Trojstva) u Šibeniku, a nastao je oko 1460. godine,²⁵ dočim se drugi nalazi na portalu Kneževe palače u Pagu, s time da je njegov nastanak napisom izravno datiran u 1467. godinu (sl. 3,4).²⁶

²⁴ I. FSKOVIĆ, *op. cit.*, p. 130 (n. 23).

²⁵ Ivan Pribislavić je 1460. godine, potpisao ugovor za izradu vanjskog stubišta crkve na kojem je isklesao reljef sv. Ivana Krstitelja i nekolicinu anđeoskih glavica, dok za drugi reljef s prikazom sv. Ivana Krstitelja na nadvratniku južnog portala nemamo arhivskih podataka. Po stilskim odlikama smatra se kako je nastao oko 1458. godine. I. FSKOVIĆ, *op. cit.*, p. 129 (n. 23).

²⁶ Paški reljef nije dokumentima potvrđeno Pribislavićevo djelo, no zbog upadljive srodnosti s reljefom iz Šibenika konzualno je uvršten u njegov opus. C. FSKOVIĆ, *Bilješke o paškim spomenicima*, in: *Ljetopis JAZU za godine 1949-50*,

Razlike između spomenutih Pribislavićevih reljefa i ovog ankonitanskog vidljive su na prvi pogled.²⁷ Neke njih sigurno proizlaze već iz naravi dva tako različita zadatka. Autor ankonitanskog reljefa, naime, očito se našao pred nešto težim zadatkom jer je u nešto većem i drukčijem formatu morao oblikovati složeniju narativnu scenu opisanu u Legendi Maior. Zbog zahtjevnosti samog prikaza za nju je morao osmisliti odnose između nekolicine međusobno udaljenih ali prostorno povezanih planova. Pri tome je još morao računati i na nepovoljni kut sagledavanja čitavog reljefa s uske zaravni pred pročeljem te posljedično presijecanja donjeg dijela prikaza. Potonji problem nepoznati je majstor riješio razmjerno jednostavno – prvo je lunetu malo izdužio, a potom je ispod stojećeg lika sv. Franje Asiškog provukao širu traku stjenovitog tla koja ga poput platforme izdiže točno iznad lisnatog vijenca. Kako se traka stjenovitog tla nastavlja u čitavoj širini reljefa i ostali bitni motivi otvaraju se pogledu odozdo (sl. 1,2). No umjesto da se sada prilagodi suženom prostoru pod lunetom i sv. Franju prikaže u uobičajenom klečećem položaju, za ovu priliku svakako prihvatljivijem, kipar je insistirao na inače rijetkom stojećem stavu sv. Franje u trenutku kada prima stigme. No i tom problemu doskočio na svoj, „praktičan način“ – donji dio njegovih nogu neprirodno je skratio.²⁸

Za razliku od njega I. Pribislavić je oba puta pejzaž prikazao gotovo kao samostalan žanr u formi udaljenog i simetrično koncipiranog brdovitog krajolika. Manji broj pojedinosti, k tome slobodno koncipiranih te poredanih u samo jednom prostornom planu, onom stražnjem udaljenom, predstavljao je zadatak kojeg je on s lakoćom savladao. Premda značajne zbog načina rješavanja osnovnih kompozicijskih problema, navedene razlike možemo ostaviti po strani jer ne utječu toliko na sam način građenja prostornih odnosa, kao ni na način oblikovanja pojedinih motiva i sitnopisnih detalja.

Kao što je to već i sam I. Fisković istaknuo, na ankonitanskom reljefu podjednako visoka izbočenja vangradskog pejzaža slojevito se nižu se odozdo prema gore te gotovo u „vertikalnoj perspektivi“ sve motive zadržavaju unutar jednog jedinstvenog plana. Kako se pri tom vertikalnom nizanju veličina hridinastih nakupina ne smanjuje, a i obrisi im se podjednako oštrinom ocrtavaju, konačni je rezultat u suprotnosti s principima tada već afirmiranog slikarskog, ili tzv „spljoštenog reljefa“ (*rileivo schiacciato*). Stoga je ovaj razmravljen prikaz ključnog trenutka Franjina života više nalik na nespretno sastavljen kolaž nego li na jedinstvenu i povezanu pripovjednu cjelinu. Temeljno aditivno načelo prožima ne samo likovnu već i tehničku izvedbu jer se spojevi ploča oštro usijecaju u tvorbe hridinastog krajolika ili, grubo presijecaju druge motive kao što to pokazuje po vertikali razlomljen prikaz donje, veće utvrde. Stoga se stječe dojam kako je čitav prikaz nastajao dio po dio postupnim dopisivanjem ili sporim sricanjem pojedinih motiva te njihovim gotovo mehaničkim pribrajanjem već zgotovljenim i postavljenim dijelovima.²⁹

knj. 57, Zagreb, 1953., p. 62; R. IVANČEVIĆ, *Reinterpretacija zborne crkve u Pagu*, in: *Peristil* 25, Zagreb, 1982., p. 73; I. FSKOVIĆ, *Renesansno kiparstvo*, in: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, Muzejsko Galerijski centar, I. FSKOVIĆ (ed.), Zagreb 1997, p. 173; E. HILJE, *Spomenici srednjovjekovnog graditeljstva na Pagu*, Zadar, 1999., p. 111, 112.; M. PELC, *op. cit.*, p. 333 (n. 8).

²⁷ Sam lik sv. Franje Asiškog, naravno, ne možemo uspoređivati s znatno manjim prikazom sv. Ivana Krstitelja na nadvratniku šibenske crkve, ali ako se okrenemo poprsju sv. Nikole kojeg je izveo desetak godina ranije na ciboriju istoimene kapele u šibenskoj crkvi sv. Barbare (nekoć sv. Nikole i Benedikta), ni tamo nećemo naći nikakvih bližih poveznica. Fotografiju poprsja sv. Nikole vidi u: I. FSKOVIĆ, *op. cit.*, p. 132 (n. 23).

²⁸ Među nekolicinom slikovnih prikaza iste teme rijetko kada se javlja motiv sv. Franje Asiškog koji stoji u trenutku dok prima stigme, a i onda je njegov stav puno logičnije i prirodnije riješen. Najslučniji prikaz je onaj kojega je sredinom 70-ih godina 15. st. naslikao Antonio Aquili zvan Antoniazio Romano (Rim 1435/40 - 1508), a nalazi se u Rietiju (Museo Civico). Donekle sličan stojeći stav javlja se i na slici koju je oko 1486. godine naslikao Bartolomeo della Gatta (Pinacoteca Comunale, Castiglione Fiorentino). No kod oba ova prikaza, kao i kod onog možda najpoznatijeg Giovannina Bellinija koji je nastao oko 1480. godine (Frick Collection, New York), sam stav sv. Franje daleko je prirodnije riješen.

²⁹ Razloge ovako neobično usitnjenog prikaza nije lako odgonetnuti. Jedna od izglednijih mogućnosti jest ta da se majstor do tada nije susretao sa srodnim zadacima pa je ovaj pokušavao riješiti na njemu primjeren i lakši način, razgradnjom jedinstvene scene u niz manjih posve dovršenih dijelova, umjesto da ju je prvo konceptijski snažnije integrirao a potom pažljivije raskrojio u manji broj poluzgotovljenih dijelova koji bi se tek nakon ugradnje (*apres-la-*

Taj dojam, začudo, ne umanjuje već štoviše potencira oblikovanje pojedinih „naturalističkih“ motiva. Pri tome se posebno ističu dijelovi pejzaža dopunjeni sa šumarcima, zapravo pravocrtnim nizovima identičnih stabalaca koji su nalik na tek zasađene drvorede. Bez obzira na položaj unutar prikaza ti drvoredi jedva da mijenjaju veličinu i visinu reljefa, pa stoga u konačnici djeluju poput raskrojnih dijelova nekakvog dužeg friza rađenog „na metre“. Jedini pokušaj stvaranja prostornih odnosa gradacijom visine reljefa javlja se pri vrhu lunete, na ploči s prikazom crkvice okružene šumom – s njezine „prednje“ strane drveće je nešto plastičnije dok je „iza crkvice“, premda podjednake veličine, ono prikazano u vrlo plitkom reljefu, gotovo u crtežu. No, valja zamijetiti kako je već sam pokušaj perspektivnog prikaza crkvice između ta dva „plana“ naivno sročeno jer se na frontalni prikaz kraćeg, zapadnog pročelja izravno nastavlja isti takav frontalni prikaz dužeg južnog pročelja.

Kod Ivana Pribislavića ne samo da takvih nespretnosti nema nego je sve to izvedeno posve drugačije. Premda su njegovi krajolici bitno sažeti i reducirani samo na „daleki stražnji plan“ s usitnjenim brežuljcima iza kojih se nazire more s ponekom galijom, ili obrnuto, kao u Pagu s galijama koje plove morem pred simetrično postavljenim brežuljcima,³⁰ on ipak uspijeva ostvariti sugestiju udaljenih obzorja, pa čak i naznaku blage atmosferske perspektive. To je uspio nježnom gradacijom i blagom modelacijom reljefa na kojem se stapaju i pretapaju duge valovite linije nižih i bližih brežuljaka s onim nešto višim, udaljenijim brdima. Oblikovanje samog drveća također je posve drugačije. Za razliku od vitkih i tanašnih stabalaca s krošnjom oblikovanom poput zatvorenog češera, sićušna drvca na reljefima Ivana Pribislavića oblikovana su još u trećentističkoj maniri – s kratkim i lagano povišenim deblima te s razgranatom krošnjom šireg trokutastog obrisa.³¹ Na njima se uočava još jedna bitna razlika – usklađeni s ostatkom pejzaža i logikom udaljenog i neoštrog stražnjeg prostornog plana lišće njihovih krošanja točkasto je naznačeno, odnosno njihov je tretman više impresionistički. Sićušne crkvice, pak, stisnule su se i ugnijezdile na obroncima tih udaljenih gora te posve prirodno izgubile sve opisne pojedinosti. K tome one su postavljene dijagonalno i u laganom perspektivnom skraćanju, uostalom kao i zidine manjeg i većeg utvrđenog grada (Starog i Novog Paga?) koje su na paškom reljefu ojačane četvrtastim kulama istaknutih uglova. I oblikovanje drugih naivno sročениh pojedinosti na ankonitanskom reljefu, poput apliciranih ili jednostavno na podlogu urezanih cvjetno-vegetabilnih motiva, također se bitno razlikuje i to u toj mjeri da to nema potrebe dalje isticati.

Ukupno uzevši, sve navedeno dokazuje kako Ivan Pribislavić nikako nije mogao u toj mjeri promijeniti svoji osobni likovni izričaj da bi u relativno kratkom vremenu, od kraja 50-tih do početka 60-tih, mogao izvesti tako različita djela u Ankoni, Šibeniku i Pagu.

Odbacivši mogućnost Ivanova autorstva logično se javlja pitanje: kada je reljef Stigmatizacije mogao nastati i tko ga je mogao napraviti? Je li uistinu on nastao krajem 15. stoljeća kako je to onako, više uzgred nabacio H. Folnesics? No i prije nego što pokušamo dati odgovor na ta pitanja moramo se vratiti korak natrag i suočiti se s već izrečenom dilemom I. Fiskovića: „Postavlja se pitanje je li sve to uopće moglo biti u Jurjevoj zamisli, [· ...]?“³² S druge strane neobično usitnjena i mjestimič-

pose) do kraja oblikovali i tako međusobno čvršće povezali. Drugi razlog, koji ne isključuje ovaj prvi, možda se krije u lakšoj manipulaciji s manjim komadima kamena koje je trebalo naknadno ubaciti u šiljatolučni okvir. Konačno neobično velika odstupanja veličine reljefa od zadanih unutrašnjih dimenzija lunete ukazuju na mogućnost kako je sam prikaz rađen po narudžbi na nekom drugom mjestu, a tek potom donesen i ugrađen na predviđeno mjesto.

³⁰ Kako se to vidi na slici s početka 20. stoljeća izvorno je u sredini nadvratnika bio isklesan lava sv. Marka koji drži otvorenu knjigu. D. FREY, *op. cit.*, fig. 62 (n. 2).

³¹ Gotovo ista takva drvca zamijetiti ćemo i na Jurjevom reljefu s prikazom mučeništva bl. Arnira, koji se nalazi na sarkofagu istoimenog sveca, danas u kaštel Lukšiću, kao i na prikazu sv. Jeronima u pustinji, na sjevernom korskom zidu šibenske katedrale, dijelu tzv. Malipierove partije. C. FISKOVIĆ, *Juraj Dalmatinac*, Zagreb, 1963., sl. 58-60; P. MARKOVIĆ, „Malipierova partija“ i izgradnja svetišta šibenske katedrale (1461.-1473.) - Počeci renesanse u arhitekturi Dalmacije“, in: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske* (zbornik radova dvaju znanstvenih simpozija, 6. i 7. Dana Cvita Fiskovića 2003. i 2004.), P. MARKOVIĆ, J. GUDELJ (ed.), Zagreb, 2008., p. 99 -122.

³² I. FISKOVIĆ, *op. cit.* (n. 1), p. 113.

no loša tehnička izvedba reljefa nameće još jedno pitanje: je li uopće taj prikaz kojega analiziramo jedinstven i kao cjelina izvoran? Nije li možda on u ovakvom obliku nastao prilikom jedne od brojnih restauracija crkvenog pročelja? Neobično razmravljen reljefni prikaz skrojen od desetak manjih, ugrubo izrezanih kamenih ploča s brojnim greškama u njihovu slaganju, svakako otvara mogućnost naknadnih restauratorskih zahvata.

S obzirom da je vanjski četvrtasti okvir unutar kojega je upisana luneta profiliran višestrukim tankim letvicama, dakle na gotovo identičan način kao i pojedini drugi dijelovi portala, horizontalni vijenci, imposti bočnih lezena itd., ni po čemu ne možemo ustanoviti kako je on naknadno interpoliran unutar Jurjeve cjeline. A i sama šiljasta luneta u to se izvrsno uklapa jer je uokvirena je sa dva krupna obla štapa i konkavnim žlijebom između, dakle gotovo na klasičan gotički način. Upisana u kvadratno polje i očito osmišljena po načelu kontrasta, tako omiljenog Jurjevog oblikovnog principa, luneta je svojim oblikom i pojačanim okvirom trebala pažnju promatrača fokusirati na središte portala. Konačno, ako prihvatimo da je čitav okvir reljefa dio Dalmatinčeva projekta, odnosno dio njegove izvorne zamisli, takav nas propust ne mora odviše začuditi.

Prateći način rada na drugim Jurjevim djelima, prvenstveno na katedrali sv. Jakova u Šibeniku, ustanoviti ćemo isti u osnovi srednjovjekovni pristup postupnog, odnosno etapnog nastanka u kojem se arhitektonsko-skulpturalna cjelina rađa u nizu uzastopnih, više-manje zaokruženih projektantsko-graditeljskih koraka koji nužno ne vode do posve usklađenih, harmoničnih cjelina.³³ Naravno, takav pristup ponekad uzrokuje neka nedorečena ili loše sročena mjesta, koja u naravi nisu ništa drugo do li prisilna kompromisna rješenja nastala uvođenjem u praksi još ne potvrđenih ili nedovoljno promišljenih ideja, odnosno, što je još češće slučaj, naknadnom izmjenom već započeta projekta.

U ovom konkretnom slučaju to bi značilo kako je slijedeći poznati konceptualni uzor – Porta della Carta, Juraj Dalmatinac vrlo dobro riješio osnovnu trodijelnu strukturu portala dok je zakazao u onom dijelu gdje njegov projekt odstupa od modela na koji se ugleda. Naime, umjesto sa plošno razvijenim mrežištem uokvirenim dvostruko prelomljenim lukom (*l'arco mistilineo*) koji se javlja na venecijanskom spomeniku, naš je majstor vrh središnje zone portala okrunio s prostorno razvijenijim baldahinom, ali pri tome nije našao rješenje za adekvatno popunjavanje dobivenog prostora pod njim, istina više sjenovitog nego stvarno dubokog.³⁴ Naime u središnjem polju n Porta della Carta smješten je prikaz dužda F. Foscarija koji kleči pred lavom sv. Marka, s time da je on u odnosu prema cjelini odvagute veličine te odgovarajuće visine reljefa. Analogno tom prikazu Dalmatinac je za isto mjesto na pročelju franjevačke crkve predvidio reljef uokviren širim četvrtastim poljem, ali ga pritisnuo odozgo velikim baldahinom, a k tome i dodatno stisnuo unutar šiljaste lunete.³⁵ S druge strane

³³ O načinu Jurjeva rada detaljnije: P. MARKOVIĆ, *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku. Prvih 105 godina*, Zagreb, 2010., p. 311-321.

³⁴ Ileana Chiapini da Sorio smatra kako je poticaj za ideju baldahina nad središnjim dijelom portala Juraj Dalmatinac možda mogao dobiti iz drvorezarenih venecijanskih poliptiha koji se nalaze u crkvi San Zaccaria. I. C. DA SORIO, *op.cit.*, p. 264 (n. 9). Premda ne možemo isključiti tu mogućnost mi se ipak više priklanjamo ideji S. Kokolea koji smatra kako porijeklo motiva baldahina nad središnjim reljefom po njemu treba tražiti u venecijanskoj arhitekturi jer je srodan baldahin, sve do požara u 16. st., ukrašavao Veliki balkon Duždeve palače. S. KOKOLE, *Giorgio da Sebenico (Juraj Matejev Dalmatinac)*, in: *The Dictionary of Art*, vol. XII, 1996., p. 666.

³⁵ Na slojevitost ikonografskog čitanja franjevačkog portala ukazuje I. Fisković, te preko šire ideje slavoluka podvlači vrlo značajnu paralelu s Porta della Carta: „Najzad, nije na odmet uočiti da se tamošnje ključne figure nad ulazom u palaču političke uprave približuju, barem po smislu ako ne izgledom, reljefu s Jurjevog portala anakonitanske crkve: na prvome se zemaljska ličnost dužda klanja nebeskom pokrovitelju svoje države, dosta slično kao što se sv. Franjo prima Kristova znamenja usred pročelja svetišta.“ I. FISKOVIĆ, *op. cit.* p. 139 (n. 1). Ako rečenu paralelu promotrimo u svjetlu podatka kako je sam dužd F. Foscari odobrio vađenje istarskog kamena za gradnju franjevačkog portala, onda možemo, vjerujem s više sigurnosti zaključiti kako je ugledanje na Porta della Carta bilo zadano od samih franjevaca. Naime upravo na ovom spomeniku, na kojem Dalmatinac prilično dosljedno slijedi zadani obrazac, njegova je kreativnost i stvaralačka imaginacija možda najmanja. U tom svjetlu možda ne bi trebalo odabir idejnog rješenja za svečani ulaz franjevačke crkve u Ankoni pripisati samo njegovom umjetničkom porivu, nego prije svega željama naručitelja.

Jurjev inovativni dodatak – krupni, „prostorno aktivni“ baldahin, nije bezrazložno dodan – na tom mu je mjestu očito bio nužan kako bi na komplementaran način parirao velikom, neto izgrađenom stubištu koje se pred pročeljem franjevačke crkve u sličnom tročlanom ritmu rasprostiralo u dubinu prostranog trga.³⁶

Sve u svemu, smatramo kako se Jurja Dalmatinca ne može abolirati od odgovornosti za promašeno idejno rješenje smještaja središnjeg reljefa nad portalom crkve San Francesco alle Scale. Stoga, ma koliko nam postava reljefa na tom mjestu izgledala neprilično, nelogično i zapravo zbunjujuće vjerujem kako se moramo pomiriti s činjenicom da je i ona plod njegove umjetničke osobnosti i načina njegova rada, jednako kao i sva njegova druga daleko kvalitetnija rješenja.

Kao što smo vidjeli ovo slabašno uprizorenje, većim dijelom posve naivnog karaktera i razmrvljene strukture prati podjednako slaba tehnička izvedba. To nas neminovno vodi na pomisao kako je reljef u cjelini ili bar djelomično nastao prilikom jedne od kasnijih restauratorskih intervencija na portalu, intervencija kojih je tijekom pet stoljeća zasigurno bilo podosta, od kojih su tek dvije, jedna is sredine 18. i jedna s kraja 19. stoljeća posredno dokumentirane.³⁷ Njima bi trebalo gotovo sigurno pridodati i onu s kraja 17. stoljeća kada se pročelje crkve nalazilo u tako lošem stanju da je Sveta Stolica poduzela njegovu obnovu.³⁸ Nažalost niti za jednu od navedenih restauracija nemamo podatke koji bi nam ukazivali što je točno rađeno na portalu i da li su se tom prilikom desile neke intervencije na samome reljefu. Kako reljef ne pokazuje nikakve tragove naknadnih preinaka ili dodataka, već sve ploče odišu istim stilom i načinom oblikovanja, restauracija, ako je i bila izvedena sigurno nije bila parcijalna i zahvatila zamjenu sam nekih dijelova reljefa. Dakle, reljef moramo i dalje promatrati kao izvorno i jedinstveno djelo. Mogućnost da je ono u cijelosti nastalo krajem 17. ili sredinom 18. stoljeća, u vremenima velikih obnova ne treba posve otkloniti, no ona je malo vjerojatna. Prvo stoga što je teško očekivati da bi franjevci tek nakon dva ili više stoljeća popunjavali upražnjeni prikaz na pročelju crkve, a drugi je taj što on ne nosi nikakve stilske a ni druge prepoznatljive biljege vremena u kojima su se desile spomenute obnove pročelja.

Pravi je problem taj što u ovakvom obliku stilski gotovo posve amorfan reljef ne odaje поближе vrijeme nastanka. Kao svako trećerazredno djelo pučko-pripovjednog karaktera ono se ne oslanja na dominantne stilske pravce i gotove likovne obrasce svoga vremena. Svojim naivno sročnim pojedinostima i lošom izvedbom ono se opire bilo kakvoj preciznijoj dataciji te gotovo posve izlazi van okvira mogućnosti koje nam pružaju metode povijesno-umjetničke struke. Tražeći bar neka uporišta u vizualnoj kulturi rane i zrele renesanse, razdobljima kojima ovaj reljef barem okvirno pripada, vjerujem da se lako možemo složiti kako se anonimni majstor nije poveo za nekim suvremenim likovnim prikazom iste ili srodne tematike, recimo poput prikaza sv. Jeronima u pustinji, već da je na temelju literarnog izvora iz Legende Maior samostalno kreirao svoju likovnu inačicu. Po svemu sudeći on je osnovnu sadržajnu potku legendarne scene iz Franjina život izravno pretočio u pučko-naivni prikaz u kojem je dominantne arhitektonske motive pronašao u neposrednom doživljaju vlastitog, suvremenog okružja.³⁹

³⁶ Pažljivu arhitektonsku i urbanističku pročelja franjevačke crkve donosi D. FREY, *op. cit.*, p. 99, 100 (n. 2).

³⁷ Prema natpisima urezanim u niši ispod baldahina (desno C.M.G.A./R.A.A./1756/B.F.M.G. i lijevo R.A. 1898/PIETRO VLISSÉ) može se zaključiti kako se na portalu nešto radilo navedenih godina [D. FREY, *op. cit.*, p. 100 (n.2).], s time da ova potonja obnova sigurno nije utjecala na izgled reljefa jer se na fotografiji pročelja crkve nastaloj oko 1887. godine ne mogu uočiti nikakve promjene u odnosu na postojeći izgled reljefa. F. MARIANO, *op. cit.*, p. 39 (n. 9-2003). Zadnja obnova portala izvedena 1995. godine se svela na njegovu statičku konsolidaciju <http://www.massimomarianistudio.com/executive-project-consolidation-portal-san-francesco-delle-scale-ancona/> (konzultirano 8.1.2016.)

³⁸ <http://www.beniculturali.marche.it/Ricerca/tabid/41/ids/65534/Chiesa-di-S-Francesco-alle-Scale/Default.aspx> (konzultirano 13. 1.2016).

³⁹ Tek u nešto zahtjevnijem prikazu brata Leona možda možemo uočiti oslanjanje na donekle srodan prikaz sv. Augustina kojega je na portalu istoimene crkve izveo Juraj Matejev Dalmatinac.. Naime zadubljen nad knjigom on se, privučen iznenadnim događajem gornjim dijelom tijela okreće prema sv. Franji, pokret vrlo sličan onome sv. Augustina na portalu augustinaca.



fig. 5. Nepoznati kipar (?), reljef stigmatizacije sv. Franje Asiškog – detalj, crkva San Francesco alle Scale, Ancona, (kraj 15. st.)

fig. 5. Unknown sculptor, The relief of the Stigmatization of St. Francis of Assisi, Church of San Francesco alle Scale - detail, Ancona (end of 15th C.)

Na takav zaključak navodi nas neobično precizan prikaz dvaju utvrda i pustinjačke crkvice naglašenog zabata i zidova raščlanjenih glatkim pilastrima (sl. 5). Prikaz male pustinjačke kapele osim po već spomenutim klasicizirajućim elementima – istaknuti zabat, ritmički poredani pilastri – izdvaja se i po drugim, sitničavo opisanim detaljima poput prozora, fijala s kuglastim vrhovima i preslice sa zvonom na vrhu zabata. Sve to se znatno razlikuje od uobičajenog simboličkog prikaza jednostavne i skromne pustinjačke crkvice Santa Maria degli Angeli kakva se još od sredine 13. st. nalazi u šumovitom okruženju brda Verne (La Verne).⁴⁰ Ako prihvatimo pretpostavku kako je riječ o idealiziranom prikazu jednobrodne pustinjačke crkvice, ali u formi umanjenog prikaza nešto veće i reprezentativnije građevine, onda ćemo sve navedene opisne elemente naći na nizu crkava koje se od osamdesetih godina 15. grade u središnjoj Italiji i u regiji

Marche. Ipak možda najsličniji primjer, gotovo da izgleda kao uvećani model prikazane pustinjačke crkvice, nalazimo u Ostiji – crkva Santa Aurea koja je po projektu firentinskog arhitekta Baccia Pontèllija sagrađena između 1483. i 1486. godine⁴¹ (sl. 6). Naravno unatoč tolikoj sličnosti teško je tvrditi kako je nepoznati kipar reljefa Stigmatizacije pred očima ima baš tu crkvu kada je izrađivao reljef, no zasigurno se oslonio na neko srodno zdanje kasnog Quattrocentta na kojemu se isticanje zabata i raščlanjivanje fasada s glatkim pilastrima javlja kao dominantno obilježje.⁴²

Naizgled uopćeni prikaz dvaju utvrda također nosi neka vrlo jasna, a rekao bih čak i prepoznatljiva regionalna obilježja. Naime snažno, konzolno istaknuto krunište četvrtastih kula te naglašena skošenja podnožja obrambenih zidina, tzv. škarpe, zajedno s naglašenim horizontalnim vijencima između javljaju se i na brojnim utverdama u čitavoj srednjoj Italiji i to od sredine 15. pa sve do kraja 16. stoljeća. Među njima posebnu pažnju privlače one tradicionalno koncipirane utvrde s četvrtastim ili poligonalnim kulama (*rocche*) koje je od početka 80-tih godina upravo u regiji Marche projektira ili pregrađuje već spomenuti arhitekt i papinski vojni inženjer Baccio Pontèlli – Senigallia, Offida, Osimo i Jesi.⁴³

U ponešto sitničavom opisivanju tih građevina osjeća se prostodušna težnja ka vjerodostojnijem prikazu predmetnog svijeta koji nam je iskustveno blizak i kojega s većom sigurnošću možemo

⁴⁰ Mala jednobrodna crkvice Santa Maria degli Angeli obnovljena je sredinom 13. stoljeća i poput ove na reljefu ima malo zvonu na preslicu. postavljeno na uglu pročelja s bočne, duže strane.

⁴¹ Giorgio Vasari je Bacciu Pontèlliju kao dvorskom arhitektu pape Sixta IV pripisao i čitav niz drugih značajnih rimskih crkava podignutih za njegova pontifikata, među ostalima Sikstinsku kapelu, Hospicij crkve Santo Spirito in Sassia, crkve Sv. Apostola, San Pietro in Vincoli te S. Pietro in Montorio. Prema Ch. L. Frommelu značaj crkve Santa Aurea leži u činjenici što je to prva crkva nastala po uzoru na antički hram. Opsežnu bibliografiju o B. Pontèlliju i detaljnu analizu crkve vidi u: F. BENELLI, *Baccio Pontelli e Francesco di Giorgio. Alcuni confronti fra rocche, chiese, cappelle e palazzi*, u: *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro: atti del Convegno internazionale di studi* (Urbino, Monastero di Santa Chiara, 11-13 ottobre 2001.), Firenze, 2004., p. 517,518, 532-540.

⁴² Donekle slični primjeri su crkve Gospe Žalosne (Chiesa dell'Addolorata) koja se nalazi u mjestu Offida (provincia di Ascoli Piceno), ili crkva Santa Maria Novella u Orcianu di Pesaro koju je Baccio Pontelli podigao tijekom osamdesetih godina 15. st. F. BENELLI, *ibidem*, p. 550,551.

⁴³ B. Pontelli je 1483. godine postao glavni arhitekt pale Sixta IV (1471-1484), a za pape Inocenta VII (1484-1492) i glavni inspektor papinskih utvrda u regiji Marke. Detaljni opis njegove karijere koja se prepliće s onom Francesca di Giorgia Martinija vidi u: F. BENELLI, *op. cit.*, p. 517-519, 528,529, 549 (n. 41). O njegovom značenju i ulozi u nastanku brojnih crkava i utvrda koje mu se atribuiraju u regiji Marche vidi u: F. CANALI, *op. cit.*, 36,37, 106,107, 136-139, 164,167-176, 180-183, 191, 194-196 (n. 9).



fig. 6. Baccio Pontelli, Sant Aurea, Ostia (1483-1486)
 fig. 6. Baccio Pontelli, Sant Aurea, Ostia (1483-1486)

prevesti u likovni jezik. Istovremeno u pojedinim naivno sročnim motivima ne možemo ne osjetiti i natruhe gotovo djetinje radosti predočavanja vidljivog svijeta, onakve radosti kakva se javlja kod primitivaca ranog Quattrocenta. U svakom slučaju umjesto uobičajene simboličke sažetosti i sumarnosti za ovakav tih pozadinskih, odnosno posve sporednih motiva u pravilu prikazanih na razini ideograma, ovdje smo kroz jedan neobično razgovorljiv „diskurs“ dobili nešto životniji, zapravo posve osuvremenjeni prikaz legendarne scene iz Franjima života. Upravo u toj pojačanoj realističnoj komponenti, kakva polako nestaje u kasnijim vremenima, kao i u gotovo djetinjoj radosti bilježenja svakojakih motiva uzetih iz prirode, nalazimo jedino, premda slabo uporište na osnovu kojeg vrijeme nastanka reljefa u luneti franjevačke crkve možemo okvirno odrediti s osamdesetim ili što je još vjerojatnije devedesetim godinama 15. stoljeća.

Sve navedeno, dakle, navodi nas na zaključak kako je reljef Stigmatizacije sv. Franje Asiškog nastao negdje krajem 15. stoljeća i to pod rukom trećerazrednog kipara koji se nije poveo za ustaljenim obrascem u prikazu ove ključne scene iz života prvog franjevačkog sveca već je, iz još neutvrđenih razloga, odlučio stvoriti svoju likovnu inačicu.

Takav zaključak zasigurno ne odgovara našim uobičajenim gledištima o kvalitativnom jedinstvu spomenika, jer bi malo tko mogao pretpostaviti da će se na tako značajnom spomeniku i u vremenima, kada se u Ankoni nalazilo dobrih pa i vrlo dobrih kipara, naručitelji odlučiti da angažiraju razmjerno slaba majstora.⁴⁴ Ako je naša pretpostavka točna, atributivno rješenje s jednim gotovo pa priučenim

⁴⁴ Nakon Jurja Dalmatinca u Ankoni i u okolnim gradovima povremeno su djelovali brojni osrednji do razmjerno dobri kipari. Matteo d'Antongiaco u Ankoni djeluje od 1468. godine do kraja 15. stoljeća kada se obavezao dovršiti poslove koje je započeo njegov pokojni kolega Pasqualino di Giovanni Tragolino ili Tragurino (porijeklom iz Trogira?). On je podučavao i svog sina Pierangela, koji je malo kasnije, 1501. godine prešao u radionicu Ivana Duknovića. Giannetto di Domenico da Brioni je 1489. godine zajedno s lombarskim klesarima Baldassarreom i Taddeom izradio sarkofag bl. Gabriele Ferrettija, djelo koje je A. Venturi pripisao Jurju Dalmatincu i nekom njegovom pomoćniku. A. VENTURI, *La scultura dalmata nel XV secolo*, in: *L'Arte* XI, 1908., p. 40. Nešto kasnije 1493. godine na dovršetku portala augustinaca rade lombardski majstor Michele di Giovanni i venecijanski majstor Giovanni di Stefano Rafanelli. Ovaj potonji se u Ankoni javlja već od 1478. godine, a surađivao je s bratom Pierom s kojim je i 1501. ugovorio izradu grobnice Leonarda

kiparom koji je uz velike napore, na samom kraju 15. stoljeća, sročio ovo nemušto djelo ostati će još jedna od zagonetki vezanih uz ovaj spomenik.⁴⁵

Zaključno možemo samo ustanoviti kako se portal, ali i čitavo pročelje crkve San Francesco alle Scale pokazuje kao daleko složenija i kompleksnija cjelina na kojoj su osim Jurja Matejeva ostavili traga i neki drugi, manje vješti umjetnici. Njihov trag nije toliko vrijedan i toliko likovno značajan, no on je nadasve stvaran i životno uvjerljiv.

RILIEVO DELLA STIMMATIZZAZIONE DI SAN FRANCESCO D'ASSISI IN ANCONA – UNA VISTA DI PIÙ DA VICINO

Nel gruppo delle opere ancora indecifrabili che si legano al nome di Giorgio Orsini si trova anche il rilievo della Stigmatizzazione di San Francesco d'Assisi sulla facciata della chiesa di San Francesco alle Scale in Ancona, eretto, secondo i documenti pubblicati (P. Gianuzzi 1894), tra il 1450 e il 1459. Data la sua qualità artistica ed esecutiva inferiore rispetto alle altre sculture del portale, il rilievo fu finora quasi sempre tacitamente ommesso, oppure attribuito a Giorgio Orsini e alla sua bottega nel contesto dell'intero portale. Nel 1914 però, H. Folnesics fece cenno al detto rilievo concludendo che si trattasse di un'opera eseguita dopo l'epoca di Orsini, ovvero nella seconda parte del Quattrocento, per mano di un maestro minore. In seguito solo I. Fisković (1982) si dedicò al problema dell'attribuzione e della datazione del rilievo, ma lui concluse che si trattava dell'opera di un collaboratore di Orsini, Ivan Pribislavić, che lo avrebbe eseguito da solo su concessione dello scultore-capo dalmata. Questa conclusione si basava sulla somiglianza del rilievo della Stigmatizzazione alle opere posteriori di Pribislavić in Dalmazia – i rilievi della chiesa di San Giovanni Battista a Sebenico (circa 1460) e il rilievo del Palazzo del Conte a Pago (1467), e sulle coincidenze cronologiche che implicitamente confermavano la sua partecipazione alla fase finale del portale anconitano tra il 1456 e il 1459.

Solo recentemente S. Štefanac (2005) ricordò che il problema attributivo fosse ancora aperto, in quanto la qualità minore di quasi tutte le sculture sul portale indicherebbe una larga partecipazione della bottega del Dalmata. M. Mazzalupi (2012) rimase vicino alle conclusioni di Folnesics, in quanto sostenne che il rilievo fu scolpito dopo Giorgio Dalmata, che a sua volta non aveva finito tutti i lavori del portale, ma lo studioso italiano non si pronunciò sulla data precisa.

Delle attribuzioni suggerite, la più completa rimane quella di I. Fisković, anche se dopo un'analisi approfondita risulta difficile sostenerla fino in fondo. A parte alcune ragioni di principio che non la supportano, più significativi sono i problemi stilistici. La comparazione del rilievo anconetano e le paragonabili opere dalmate di Ivan Pribislavić, dimostra che le somiglianze tra di loro sono di natura generale e che tra queste sculture, in realtà, non vi sono punti comuni. Partendo dal fatto che la natura delle rappresentazioni sia diversa, come anche le loro misure, e che quindi i termini di comparazione siano limitati, bisogna evidenziare che il modo di creare i rapporti spaziali sui rilievi sopracitati fosse sostanzialmente diverso: il maestro del rilievo anconetano accostava la dimensione

Trionfija, sekretara kardinala Giovanni Battista Zena. Konačno na samom početku 16. st. tu je i Ivan Duknović koji je 1509. napravio grobnicu bl. G. Gianellija za ankonitansku katedralu. M. MAZZALUPI, *op. cit.*, p. 228-239 (n. 9).

⁴⁵ Jedno od svakako zanimljivijih, a neriješenih pitanja veže se uz navod M. Buglionia, franjevačkog kroničara s kraja 18. st., po kojem se na zaravni pred pročeljem franjevačke crkve prije uklanjanja stubišta mogao vidjeti „[...]scolpito in basso rilievo un Religioso giacente prosteso con in volto rimirante l'ornato superiore come in atto di rimirare l'opera grandiosa da lui fatta erigere„ P. GIANUIZZI, *op. cit.*, p. 423 (n. 2). Nije jasno o kakvom je prikazu u stvari bilo riječ i tko ga je i kada napravio. Gianuzzi je smatrao kako je to možda mogao biti prikaz Giovannia Ruggiera, jednog od dvojce fratara koji je sklopio ugovor o gradnji portala s Jurjem 1450. godine. I. Fisković je pitanje ostavio otvorenim, dok je F. Mariano iznio pretpostavku po kojoj je to zapravo bila mramorna nadgrobna ploča koju je izveo Juraj Dalmatinac. I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 130 (n.1); F. MARIANO, *op. cit.*, p. 28 (n. 9 - 2012).

* This work has been supported by the Croatian Science foundation under the project 6095 Croatian Medieval Heritage in European Context: Mobility of Artists and Transfer of Forms, Functions and Ideas (CROMART)

e la profondità del rilievo e, in una prospettiva quasi verticale, inseriva i motivi dal basso verso alto. Mentre I. Pribislavić usava una modellazione raffinata e una sottile “graduazione” dell’altezza del rilievo riuscendo a suggerire gli orizzonti lontani del paesaggio marittimo con le sue sfumature. Anche la formulazione degli altri motivi inseriti nella rappresentazione del paesaggio sono altrettanto diversi, con le maggiori differenze identificabili nelle immagini degli alberi e dell’architettura, ovvero delle chiesette e delle roccaforti.

Nonostante l’attribuzione a Giorgio e al suo collaboratore Pribislavić del rilievo della Stigmatizzazione non sia accettabile, in ogni caso, Orsini con l’esecuzione della cornice esterna prefigurava il suo formato. Rispetto al suo modello concettuale – la Porta della Carta veneziana – Giorgio immise alcune modifiche con l’introduzione del baldacchino con l’ampia nicchia sottostante, ma queste risultavano squilibrate rispetto alla collocazione e alle dimensioni del rilievo, che in definitiva portavano a un risultato finale abbastanza illogico e poco armonioso.

Il taglio ridotto e insufficientemente raffinato della scena di Stigmatizzazione di san Francesco suggerirebbe che il rilievo fu ritoccato in un secondo momento, ma essendo tutte le sue parti modellate allo stesso modo, è possibile trarre la conclusione che esso, in generale, sia un’opera originale, ma senza forti caratteri stilistici. Come tutte le opere minori di carattere narrativo, così anche questo rilievo non ha parallelismi regionali nella seconda parte del Quattrocento e l’unico modo di stabilirne, almeno approssimativamente, la sua datazione, spetta a una puntuale analisi dei motivi secondari, ovvero quelli di sfondo. L’attenta analisi della rappresentazione della piccola chiesa eremita del monte Verne, come anche delle due rocche, dimostra chiaramente che non si tratta del comune approccio puramente simbolico di carattere informativo, ma che queste architetture riportano alcune caratteristiche temporali e regionali. Nella dettagliata descrizione della chiesetta di Santa Maria degli Angeli davanti alla quale san Francesco visse la sua identificazione con il Cristo, si distinguono chiaramente gli elementi classicheggianti: il pronunciato frontone e le facciate ritmicamente scandite dalle paraste. Un modo analogo di ritmare i volumi semplici, ma in misura monumentale, si riscontra nelle chiese rappresentative del tardo Quattrocento a Roma e nel territorio che include anche le Marche. L’esempio più palese è da identificarsi nella chiesa di Santa Aurea a Ostia di Baccio Pontelli, eretta tra il 1483 e il 1486. Allo stesso architetto fiorentino (e ingegnere papale) si attribuiscono la costruzione e il rinnovo di numerose rocche nelle Marche - a Senigallia, Offida, Jesi - che assomigliano a quelle del rilievo della Stigmatizzazione. Quindi, il rilievo nella lunetta della chiesa francescana potrebbe essere datato agli ultimi due decenni del Quattrocento e attribuito al maestro ignoto che in concomitanza con le proprie limitate abilità scultoree lo eseguì nello spirito della prima parte del secolo.