

Luka Vidmar, Ljubljana

**CERKEV SAN SIMEON PICCOLO
V BENETKAH:
ARHITEKTURA TRADICIJE IN
INOVACIJE V POZNEM BAROKU***

Leta 1718 se je ob zahodnem ustju Canala Grande začela dvigati ena zadnjih velikih baročnih cerkva v Benetkah. Novo župnijsko cerkev, pozidano na mestu stare, ki je bila ustanovljena v devetem stoletju,¹ je mesto po dvajsetih letih gradnje zopet posvetilo zavetnikoma apostoloma Simonu in Judu, vendar so Benečani cerkev od nekdaj imenovali zgolj San Simeon Piccolo in jo tako razlikovali od bližnje cerkve San Simeon Grande. Arhitektu Giovanniju Antoniu Scalfarottu (ok. 1675–1764),² ki je zanjo izrisal načrte, niso po koncu del na cerkvi leta 1738 nikoli več zaupali projekta podobnega pomena in velikosti (sl. 1, 2, 3). Scalfarottovo življenjsko delo je bilo neločljivo povezano s tokom beneške arhitekture poznega baroka, kot se je vil od smrti Baldassara Longhena leta 1682 do uveljavitve skupine neoklasicističnih arhitektov, kritikov in estotov sredi osemnajstega stoletja, v kateri je izstopal Tommaso Temanza. Sam Scalfarotto je bil sin zidarskega mojstra, zet arhitektov Andrea Tiralija in Domenica Rossija, oče arhitekta Tommasa Scalfarotta ter stric arhitekta Temanza.³ Kot njegov slavnejši

* Besedilo je nastalo kot seminarska naloga pod mentorstvom dr. Leva Menašaja (Filozofska fakulteta v Ljubljani). Zahvaljujem se dr. Douglasu Lewisu (National Gallery of Art, Washington) za njegove dragocene nasvete in pomoč pri delu ter dr. Nataši Golob (Filozofska fakulteta v Ljubljani) za njene prijazne pripombe k pripravi razprave za objavo.

¹ G. Lorenzetti, *Venice and its Lagoon*, Trst 1994, str. 483.

² Leto rojstva ni znano. Raziskovalci ga zaradi neskladja med ohranjenimi dokumenti različno postavljajo med leti 1675 in 1700. (E. Bassi, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Neapelj 1962, str. 335.) Zaradi ujemanja dveh sočasnih dokumentov, popisa zdravniške službe, ki ugotavlja Scalfarottovo smrt pri starosti dvaindevetdeset let (Ibid.), in zapisa njegovega nečaka Temanza, ki trdi, da se je stric rodil okoli leta 1675 (T. Temanza, *Zibaldon*, ur. N. Ivanoff, Firenze 1963.), pa je verjetna letnica 1675. Douglas Lewis s pomočjo analiz drugih življenjskih podatkov o arhitektu predlaga kot leto rojstva tudi leto 1690. (D. Lewis, *The Late Baroque Churches of Venice*, New York 1979, str. 50, 374–375.)

³ Temanza, str. 18, 41.

sodobnik Giorgio Massari je pripadal zadnji generaciji beneških baročnih arhitektov, ki se je šolala pri Longhenovih sodelavcih in naslednikih, dosegla svoj ustvarjalni vrh v prvih štirih desetletjih stoletja in se končno umaknila estetiki neoklasicizma. Značaj arhitekture Scalfarotta in njegovih sodobnikov, ki je ohranjala dediščino Longhenovega visokega baroka, hkrati pa je z vračanjem h klasičnemu izročilu Palladia in antike pripravljala zmagovito pot neoklasicizmu, je posebej viden na cerkvi San Simeon Piccolo.

Umetnostna zgodovina je cerkev San Simeon Piccolo povsem pravilno označila kot poznobaročno interpretacijo Panteona in znanilko prebujajočega se neoklasicizma, oprtega na Vitruvija in Palladia. In vendar je Scalfarotto korektnemu in modernemu prevodu rimskega templja, na katerega bi bilo lahko ponosno tudi devetnajsto stoletje, presenetljivo dodal kupolo, katere oblika, proporci in poveza-va s celotno strukturo odsevajo najčistejše nasprotje z antično harmonijo in klasicističnimi kanoni. Pri razlagi te nenavadne arhitektove odločitve so raziskovalci le izjemoma pokazali ustrezno mero posluha. Pogosto so zaradi pomanjkanja zanimanja in s tem povezanega nerazumevanja beneške poznobaročne arhitekture zavzeli celo odklonilno stališče.⁴ Običajno pa je veda ob pogledu na kupolo prikrila zadrego s površnim opozorilom na bizaren okus poznega baroka in dekadенčno fazo, v katero naj bi v tem času zdrknila beneška arhitektura: »...kot bi trezen slog slabo prikrival plitkost in lahkomiselnost življenja, ki so mu stavbe dajale zavetje. Razdvojeno razpoloženje dobe je razvidno že v župnijski cerkvi San Simeon Piccolo...«⁵ Mnogo bolje je funkcijo kupole zaslutila Elena Bassi, vendar osupljivemu motivu ni določila izvora niti ni analizirala arhitektove ideje: »Nenadno strmino kupole, tako ostro potegnjene, da se skoraj zdi kot karikatura, je treba pripisati bolj smislu za slikovito kot kakršnikoli strukturni logiki.«⁶ Šele Rudolf

⁴ Znameniti Lorenzettijev vodič, ob katerem so od leta 1926 rasle generacije ljubiteljev in raziskovalcev Benetk, strogo ocenjuje cerkev San Simeon Piccolo, postavljeno »pod visoko nerodno kupolo, pokrito z bakrom, katere oblika je nesorazmerna z velikostjo zgradbe pod njo.« (Lorenzetti, str. 483.)

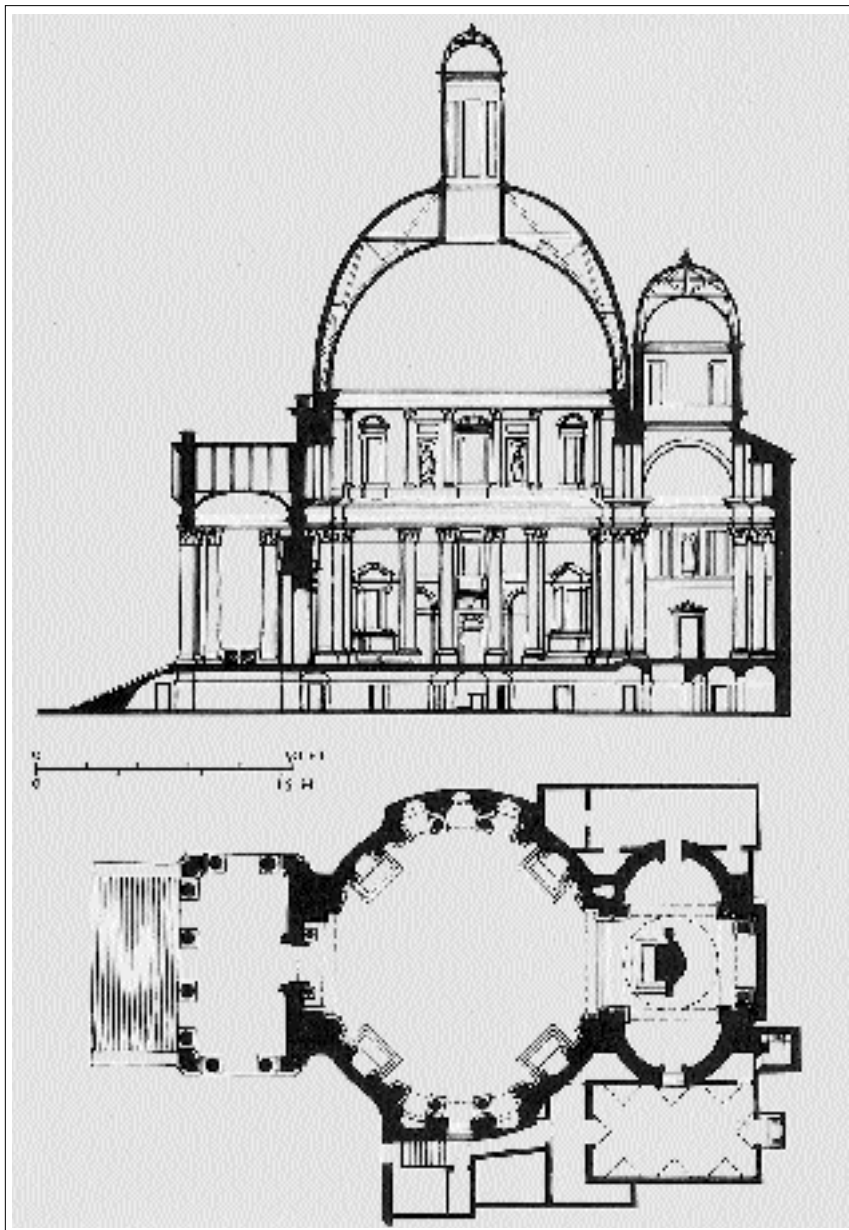
⁵ D. Howard, *The Architectural History of Venice*, New York 1981, str. 198. Kljub temu Deborah Howard cerkev San Simeon Piccolo dosledno označuje kot arhitekturno mojstrovino.

⁶ Bassi, str. 336.

GRADIVO



1. Giovanni Antonio Scalfarotto: *San Simeon Piccolo*, 1718–38, Benetke (Foto: Osvaldo Böhm)



2. Giovanni Antonio Scalfarotto: *San Simeon Piccolo*, 1718–38, prerez in floris, Benetke (Foto: po Cicogna-Diedo-Selva, *Le fabbriche e i monumenti conspici di Venezia*, II, il. 200, 201)



3. Giovanni Antonio Scalfarotto: *San Simeon Piccolo*, 1718–38, notranjščina, Benetke (Foto: Osvaldo Böhm)

Wittkower je kupolo cerkve San Simeon Piccolo ustrezno označil kot bizantinsko-beneško, Scalfarottovo spretno mešanje motivov Panteona, Bizanca in Palladia pa opisal z odobravanjem.⁷ Trem virom beneške cerkve, ki jih je naštel Wittkower, bi morali verjetno postaviti ob bok še četrtega: vtis, ki ga je pri Scalfarottu zapustila Longhenova cerkev Santa Maria della Salute.

Wittkower je opazil, da se je beneška arhitektura osemnajstega stoletja v nasprotju s sočasnim slikarstvom večinoma napajala iz tradicije svojih predhodnikov, kar pa še posebej velja za Scalfarottovo svetišče.⁸ Za obzorje pričakovanja Benetk osemnajstega stoletja ni sama

⁷ R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, tretja, popravljena izdaja, Harmondsworth 1986, str. 387. Pionir raziskovanja baročne arhitekture v Italiji Wittkower je po besedah njegovega učenca in sodelavca dr. Douglasa Lewisa tudi zasebno večkrat izrazil občudovanje cerkve San Simeon Piccolo.

⁸ Ibid.

zase presenetljiva nobena izmed štirih tradicij cerkve San Simeon Piccolo, enkratna pa je Scalfarottova struktura, ki jih povezuje. V tej drami tradicij je povsem nova tudi dominantna vloga bizantinsko-beneške kupole, ki se po svoji drzni obliki očitno razlikuje od svojih stiliziranih renesančnih in baročnih predhodnic. Če torej želimo spoznati smernice in gibala Scalfarottovega ustvarjalnega procesa, moramo preveriti doslej zanemarjena razmerja med imenovanimi tradicijami. Vsekakor je potrebno pri iskanju razlogov za posebnost cerkve San Simeon Piccolo starejše ocene, ki se zadovoljujejo z opozorilom na čudaštvo stavbe, neogibno odložiti kot nezadostne. Zaradi pomanjkanja vsakršnega uvida v arhitektove zamisli in intence namreč Scalfarottovo arhitekturo nedomišljeno puščajo pred vrati neoklasicizma in globoko v ekscentričnem razpoloženju rokokoja.

1. Panteon

Scalfarotto je s tem, ko je svojo cerkev zasnoval kot interpretacijo Panteona, zgrajenega v času vladavine cesarja Hadrijana med letoma 118 in 128 po Kr., nadaljeval stoletno tradicijo posnemanja rimskega templja, ki pa v njegovi dobi še ni bila tako močna kot že slabo stoletje kasneje. Po koncu srednjega veka je najbolje ohranjeni spomenik rimskega stavbarstva poleg tega, da je stalno odmeval v načrtovanju renesančnih in baročnih centralnih stavb, bistveno določil predvsem še oblikovanje Palladiovega Tempietta pri Villi Barbaro v Maserju in Berninijevih cerkva na rimskem Kvirinalu in v Ariccii. Vse te stavbe, ki jih od številnih replik Panteona iz devetnajstega stoletja razlikuje mestoma izrazito neklasična struktura, izhajajo iz povezave dveh osnovnih sestavin Panteonovega telesa, obokanega valja in portika.⁹ Na Scalfarottovo cerkev časovno bližji Berninijevi rešitvi nista vplivali, za bolj zavezujoč ideal se je izkazala kapela iz beneškega političnega in kulturnega prostora. Arhitektura cerkve San Simeon Piccolo dokazuje, da je Scalfa-

⁹ Carroll L. V. Meeks v nasprotju s splošnim prepričanjem ugotavlja, da je bil vpliv Panteona ploden tudi v devetnajstem stoletju in ni niti v enem primeru spodbudil zgolj nekritičnega posnemanja. Meeksova sodba velja toliko bolj za nekonvencionalno Scalfarottovo interpretacijo. (C. L. V. Meeks, *Italian architecture, 1750–1914*, New Haven in London 1966, str. 166, 171.)

rotto poznal Palladiov Tempietto, zagotovo pa ni bil odvisen samo od njegove interpretacije rimskega templja. Ko je s svojim tastom Domenicom Rossijem osem let pred začetkom gradnje cerkve San Simeon Piccolo potoval v Rim,¹⁰ se je moral seznaniti s samim Panteonom, ki je tedaj stal v središču Večnega mesta.

Tloris cerkve San Simeon Piccolo v osnovnih potezah ponavlja talni načrt Panteona, ki na osrednjo rotundo veže pravokotni portik s stopniščem. Scalfarotto se je močno približal izvirnemu razmerju med obema deloma stavbe. V podrobnostih tlorisa beneške cerkve pa je čutiti močnejše odmike. Scalfarottovega slavnostnega stopnišča ni mogoče povezati z manj poudarjenim dostopom rimskega templja, ki je bil v osemnajstem stoletju že davno zasut. Obenem pa arhitekt zaradi manjših razsežnosti cerkve San Simeon Piccolo ni mogel ponoviti mogočnega portika, z dvajsetimi monolitnimi stebri razdeljenega v tri ladje in pokritega s kasetiranim stropom, marveč je postavil enoten banjasto obokani pronaos. V notranjosti je Scalfarotto živahno menjavo zatemnjenih polkrožnih in pravokotnih prostorov, ki jih od svetle rotunde ločujejo prostostoječi korintski stebri, in v prostor pomaknjenih edikul zaradi spremenjenih dimenzij zamenjal s treznejšo povezavo le dveh motivov. Povečane edikule so z dodanimi stopnicami v skladu z liturgijo zavzele vlogo štirih oltarjev in obdale plitva odmika z izvirnima paroma prostostoječih stebrov v prečni osi cerkve, skromna naslednika dramatičnih Panteonovih kapel. Najpomembnejša sprememba je doletela temensko apsidno, namesto katere je Scalfarotto cerkvi pripojil kvadratni prezbiterij z dvema apsidama ob straneh.

Zunanjščina cerkve San Simeon Piccolo še bolj odstopa od rimskega ideala. Vitki korintski portik z odprtim stopniščem med bočnima zidovima sicer deluje klasično in se naslanja na običajno shemo rimskega templja, vendar s Panteonom nima zveze. Beneško stopnišče je tudi izjemno strmo, ker premošča veliko višinsko razliko med ploščadjo pred cerkvijo in vrhom kamnitega stereobata, na katerem stoji cerkev in v katerem se skriva kripta. Zato pa je Scalfarotto po Panteonu posnel prehod med portikom in rotundo. Problematično mesto med trikotnim zatrepom portika in krožnico rotunde zakriva pri obeh stav-

¹⁰ Lewis 1979, str. 54, 374–375.

bah ravno zaključen zid, ki sta se mu zaradi rustikalnega videza izognila tako Palladio v Maserju kot Bernini.¹¹ Scalfarotto je s Panteona natančno prevzel tudi venčni zidec gejsipodov, opustil pa je členitev rotundinega zidu na tri pasove. Poglavitni in najbolj očiten razkorak med Panteonom in cerkvijo San Simeon Piccolo pa je bil storjen s Scalfarottovim načrtom kupole.

Hadrijan je Panteon premišljeno oblikoval kot strukturo nasprotja, ki jo tvorita monumentalni portik, namenoma zasnovan kot slogovno konservativen in nevznemirljiv pronaos iz avgustejske dobe, in moderna rotunda s kupolo. Nezemsko veliko kupolo Panteona je pred zunanji pogledi varoval zaslon povišanih podpornih zidov in stebrišč, tako da je nepripravljenega gledalca, ki je pričakoval tradicionalno podobo templja, osupnila šele v notranjosti. Po cesarjevi zamisli se je Panteon v svoji notranjosti preobrazil v simbol kozmosa in imperija, po katerem potuje vedno in povsod prisotni božanski avgust kot sončna luč, ki se spušča skozi kupolno oko. Zaradi vtisa, pridržanega notranjosti, je morala kupola Panteona na zunaj ostati karseda neopazna in plitva, čeprav je bila v resnici popolna polkrogla. Scalfarotto pa je kontrast med portikom in kupolo prestavil na zunanost in ju v nasprotju z arhitektom Panteona neposredno soočil. Scalfarottova strma kupola s svetlobnico, ki očitno ne prihaja iz besednjaka rimskih arhitektov, pokriva pod seboj cerkveno ladjo kot zvon, zato celotna stavba ne deluje kot harmonično razložena masa Panteona, marveč izzveneva kot lahkotna kipeča struktura. Poznobaročna cerkev San Simeon Piccolo svojega učinka na gledalca ne gradi na enotnosti stavbnih delov, marveč na njihovem spopadu. Portik, kupola, prezbiterij, stranski kapeli se trgajo iz osrednjega valja in osamosvojeni živijo lastno življenje. Seveda se je pri šestnajst stoletij kasnejšem prenosu Panteonove sheme v beneško laguno izgubilo tudi bogato idejno ozadje arhitekture. Kljub temu je upravičena misel, da tudi Scalfarottovi razlogi za uporabo motivov rimskega templja niso bili zgolj formalne ali estetske narave.

¹¹ Je pa Palladio z njim sklenil strogo tempeljsko fasado cerkve Il Redentore, ki je bila Scalfarottu v več pogledih vzor. Prehodni zid med rotundo in portikom so na svojih različicah Panteona zopet citirali neoklasicistični arhitekti, med njimi Ferdinando Bonsignore na torinski cerkvi Gran Madre di Dio (1818–31) in Pietro Nobile na tržaški cerkvi San Antonio Nuovo (1827–44).

2. Palladio

Veljavnost klasičnega jezika Palladiove arhitekture so beneški arhitekti sedemnajstega in zlasti osemnajstega stoletja postavljali ob bok samoumevni avtoriteti antične arhitekture. Ker je zvestoba slednji pomenila upoštevanje prve, ni nenavadno, da se je v primeru cerkve San Simeon Piccolo Tempietto v Maserju v detajlih izkazal za bolj zavezujočo predlogo kot Panteon (sl. 4).¹² Kljub svoji izjemni zasnovi Tempietto ni močno vplival na cerkveno arhitekturo, ker je bil popotnikom razmeroma odmaknjen in ker njegov načrt ni bil objavljen v Palladiovem traktatu *Li quattro libri dell'architettura*.¹³ Benečanu Scalfarottu po drugi strani ni bilo težko obiskati kapele v bližnjem Maserju na *terrafermi*, z njo pa se je lahko seznanil tudi preko risb. Vsekakor obe stavbi preveva vzdušje lahkotnosti in elegance, ki ga je pri Tempiettu spretno ujel James S. Ackerman: »Nespoštljivi potomec Panteona je bolj rokokojski kot rimski.«¹⁴ Kljub podobnosti obeh stavb zanimajo Palladia v razmerju do Panteona bolj izpeljava talnega načrta in slogovni detajli, Scalfarotta pa očitno navdihujeta gibanje stavbnih mas in monumentalnost rimskega templja.

Palladio je s talnim načrtom Tempietta pripravil tudi temelje cerkvi San Simeon Piccolo, saj je osnovni krožni tloris Panteona razširil v obliko grškega križa in tako v skladu z liturgičnimi potrebami poudaril vzdolžno in v skladu s simbolično vrednostjo enakokrakega znamenja prečno os. Trije kraki grškega križa, ki odstopajo od rotunde, so prevzeli vlogo kapel, četrti pa se je kot vhodni del odprl v portik. Scalfarotto je povzel Palladiovo idejo odmikov od centralnega telesa, vidnih tudi na zunanjsčini, vendar je z ločenim obravnavanjem prezbiterija še dodatno okrepil longitudinalno os. Oblikovanje razsežnejšega prezbiterija je bilo nujno, ker je bila cerkev San Simeon Piccolo župnijska cerkev, in ne kapela kot Tempietto v Maserju.

¹² Prvi je na odvisnost Scalfarottovega načrta za cerkev San Simeon Piccolo od Palladiovega Tempietta v Maserju opozoril Douglas Lewis. (D. Lewis, *Notes on 18th-Century Venetian Architecture: a Drawing, Some Dates, and an Architect Rediscovered*, v: *Bollettino dei Musei Civici Veneziani* 12: 1–3, Benetke 1967, str. 40.)

¹³ J. S. Ackerman, *Palladio*, prva izdaja, Harmondsworth 1966, str. 138.

¹⁴ *Ibid.*, str. 137.

Brez dvoma je podoba Palladiovega razkošnega portika s stopniščem v Maserju pustila na Scalfarotta močan vtis. Strmo stopnišče cerkve San Simeon Piccolo, ujeto med bočna zidova, namreč v samih Benetkah skoraj nima predhodnika. Izjema je sorodno, vendar bolj položno speljano in z razkošnimi balustradami opremljeno stopnišče, ki vodi do Palladiove cerkve Il Redentore. Palladio je na pročelju te votivne cerkve na Guidecci podobno kot v Maserju zvezal fasado antičnega templja *in antis* ter čelno stopnišče med bočnima zidovoma. Enako je ravnal pri zasnovi štirih pročelij Ville Rotonde pri Vicenzi. Shemo je z naslonom na Tempietto obnovil Scalfarotto. Od Palladiove rešitve v Maserju, ki se napaja pri slavnostnih dostopih rimskih templjev,¹⁵ se stopnišče cerkve San Simeon Piccolo razlikuje samo po prilaganju bočnih zidov nagibu stopnišča. Dostojanstveno stopnišče cerkev povzdiguje in jo s tem tudi ločuje od posvetne okolice, vendar ga je Scalfarotto z belima marmornatima vzorcema v tlaku, ki nadaljujeta linijo bočnih zidov, duhovito povezal s Canalom Grande in pristanom za gondole.

Podobno sproščeno je Scalfarotto navezal svojo arhitekturo tudi na Tempiettov portik, vendar je izpustil slikoviti motiv dveh zvonikov.¹⁶ Antikizirajoč in klasično izčiščen portik cerkve San Simeon Piccolo je glede na čas nastanka izjemen, vendar ima v Benetkah pomembnega predhodnika v le nekaj ulic oddaljenem pročelju cerkve San Nicolo da Tolentino (sl. 5). Njen razkošni korintski pronaos je pozidal Scalfarottov tast Andrea Tirali med letoma 1706 in 1714 v duhu Vitruvijevih navodil o postavitvi templja in Palladiovega neizvedenega centralnega načrta za to cerkev.¹⁷ Giovanni Antonio Scalfarotto je

¹⁵ Oblika čelnega stopnišča med bočnima zidovoma klasičnega rimskega templja sega od Avgustove dobe k templju republikanskega Rima in etruščanski svetiščni shemi. Palladio jo je moral spoznati na svojih študijskih potovanjih v Rim, severno Italijo in južno Francijo, kjer je videl templje s poudarjenim čelnim stopniščem, kot so tempelj Fortune Virilis na Tiberi v Rimu, Kvadratasta hiša v Nîmesu in tempelj Antonina in Faustine na rimskem Forumu.

¹⁶ Takšna zvonika sta bila v srednjem veku prizidana tudi portiku Panteona v Rimu in sta že stala v šestnajstem soletju, ko je tempelj videl Palladio. Zavedal se je, da nista izvirna, saj ju na svoji risbi Panteona v traktatu o arhitekturi ni upodobil. V šestdesetih letih sedemnajstega stoletja ju je z dvema večjima zvonikoma nadomestil Bernini. Odstranjena sta bila na koncu devetnajstega stoletja. Po Meeksovem mnenju je verjetno, da se je Bernini zgledeval po obliki Palladiovih stolpičev v Maserju. (Meeks, str. 168.)

¹⁷ Wittkower 1986, str. 386–387.

GRADIVO



4. Andrea Palladio: *Tempietto*, 1580, Maser



5. Andrea Tirali: *San Nicolo da Tolentino*, pročelje, 1706–14, Benetke



6. Giovanni Antonio Scalfarotto: *San Simeon Piccolo*, 1718–38, vogal portika, Benetke

moral Tiralijev načrt in njegovo izvedbo dobro poznati. Navsezadnje se je po letu 1719 poročil z mojstrovo hčerko Marino Tirali.¹⁸ Vendar je bilo Tiralijevo pročelje za Scalfarotta pomembno predvsem kot precedenčen primer uporabe klasičnega portika za cerkveno fasado v Benetkah. Palladiove cerkve se namreč v prostor pred seboj ne odpirajo s portikom, marveč fasadno shemo antičnega templja kot folijo prenašajo na trdno steno svojega pročelja. Izjema je seveda Tempietto v Maserju, ki pa svojo nenavadnost dolguje funkciji zasebne kapele, skrite komisiji senata in liturgičnim predpisom. Kot Palladio je tudi Scalfarotto svoj portik zasnoval kot pronaos korintskega templja *in antis*. Scalfarottova različica je paradoksalno bolj klasična in obenem bolj baročna od Palladiove (sl. 6). Beneški portik namreč opušča Palladiove razkošne detajle, kot so med kapitele razpete girlande, konzolna obroba timpanona in štukature, ker bi ti omilili monumentalni vtis celote. Zato je Scalfarotto okrasje omejil na kapitele in sprejel le klasično idejo kiparske zapolnitve timpanona, ki ga je v obliki reliefa s temo mučeništva apostolov Simona in Juda oskrbel Francesco Penso Cabianca.¹⁹ Razlike med obema portikoma, med krhko belino Tempietta, obloženega s štukom, in veličastno beneško gmoto iz istrskega marmorja, je treba nujno pripisati tudi povsem drugačni namembnosti cerkva. Hkrati pa je Scalfarotto z rahlo profiliranimi vogali portika in s poudarjanjem nasprotja med negibnimi antami in tik obnje postavljenimi plastičnimi stebri v gmoto portika vnesel nezamenljivo baročno razgibanost, neznano antičnemu tempeljskemu pročelju in fasadi Tempietta. Slikovit odnos med antami in stebri na pročelju cerkve San Simeon Piccolo spominja tudi na Palladiovo obravnavanje principa templja *in antis* v projektu za most na Rialtu.²⁰ Tako pri Palladiu kot pri Scalfarottu anta ni več nečlenjena in grobo izstopajoča stena kot v antiki, ampak slop, ki ga prekriva eleganten korintski pilaster. Osrednji in-

¹⁸ Natančen datum poroke ni znan, vendar je tega leta umrla Scalfarottova prva žena Catterina Rossi. (Temanza, str. 18, 41.)

¹⁹ Lorenzetti, str. 483.

²⁰ Neuresničeni načrt je bil lahko dostopen zaradi objave v tretji knjigi o javnih zgradbah traktata *Li quattro libri dell'architettura*. Prvi projekt predvideva most s petimi podpornimi loki, vrh njega pa tempeljsko pročelje, ki je po proporcijah in obliki zelo blizu Scalfarottovi fasadi. Risbe so ohranjene tudi v Museu Civicu v Vicenzi. (W. Lotz, *Architecture in Italy, 1500-1600*, New Haven in London, str. 148.)

terkolumnij portika pri cerkvi San Simeon Piccolo je komaj opazno širši od stranskih medstebernih presledkov, ker je Scalfarotto podobno kot Palladio in Tirali upošteval Vitruvijevo navodilo o širšem razmiku med glavnima stebroma pri lepo razpostavljenih stebrih, imenovanih eustylos.²¹

Cerkev San Simeon Piccolo se navezuje na Palladia tudi pri oblikovanju od rotunde skoraj neodvisnega kvadratastega prezbiterija z dvema apsidama ob straneh. Nenavadna forma oltarnega prostora se je v Benetkah prvič pojavila v Palladiovi cerkvi Il Redentore in je odslej ostala presenetljivo močno zasidrana v zavesti beneških arhitektov. Leta 1576 sta se beneški dož in senat na vrhuncu divjanja strašne kuge zaobljubila, da pozidata cerkev in jo posvetita Odrešeniku.²² Še pred koncem epidemije je bil sprejet načrt Andrea Palladia in petnajst let trajajoča gradnja je stekla, ko je bil spomladi leta 1577 položen temeljni kamen.²³ Že Ackerman je Palladiovo kompozicijo cerkve Il Redentore povezal z arhitektovim študijem razvalin rimskih cesarskih term.²⁴ V Palladiovem nizanju samostojnih teles ladje, oltarnega prostora in kora vzdolž glavne osi cerkve je videl nekdanje sosledje termalnih prostorov frigidarija, tepidarija in kaldarija.²⁵ Nesporo je, da je Palladiov projekt za votivno cerkev v celoti močno odvisen od prostorske izkušnje rimskih term. Na podlagi te ugotovitve je Ackerman obliko prezbiterija Palladiove cerkve poistovetil z obliko rimskega tepidarija. Talni načrt tega prostora, v katerem je krožil topel zrak, je navadno res imel krožno obliko ali pa je, tako kot Palladiov prezbiterij, vseboval apside, vendar je renesančni arhitekt bolj neposredne spodbude za svoj centralno zasnovani prezbiterij skoraj gotovo poiskal drugod. Izvirne oblike prezbiterija cerkve Il Redentore Palladiu vsekakor ni narekovala zgolj antična estetika, marveč izjemna liturgična funkcija. Formo so določili oltar, ki ga je objela apside v osi cerkve, in tribuni za doža in člane senata, ki sta dobili prostor v obeh stranskih apsidah. V razliko od Ackermana je Wladimir Timofiewitsch nastanek trikonhalnega oltarnega prostora

²¹ Vitruvij eustylos posebej toplo priporoča, saj njegove proporce odlikujejo uporabnost, lepota in trdnost. (Vitruvius, *De architectura*, Liber III, III, 6.)

²² Lotz, str. 152.

²³ Ibid.

²⁴ Ackerman, str. 132.

²⁵ Ibid.

pripisal vplivu Bramantejeve zasnove prezbiterija milanske cerkve Santa Maria delle Grazie in obenem opozoril na sorodno obravnavanje apsid v božjepotni cerkvi Santa Maria della Consolazione pri Todiju.²⁶ Vendar se masivni glavni apside cerkva v Milanu in Todiju močno razlikujeta od Palladiove prosojne apside, ki jo gradi polkrog stebrov s polkupolo. Morda je Bramantejev trikonhalni sklep v Milanu vplival na Palladia samo posredno.²⁷

Verjetnejše je Palladiovo poznavanje in upoštevanje zasnove prezbiterija, ki jo je ponudil Michele Sanmicheli v cerkvi Madonna di Campagna pri Veroni. Možne povezave med prezbiterijem cerkve Madonna di Campagna, začete v letu arhitektove smrti 1559,²⁸ in prezbiterijem cerkve Il Redentore v Benetkah umetnostna zgodovina še ni opazila. Zato pa je Andrew Hopkins v svoji nedavno objavljeni razpravi o beneški cerkvi Santa Maria della Salute analiziral vire Longheno-vega projekta, med drugimi Sanmichelijevo božjepotno cerkev pri Veroni in Palladiovo cerkev Il Redentore.²⁹ Hopkins ugotavlja, da je Longhena od Sanmichelija prevzel idejo oktogona, od Palladia pa obliko kvadratatega prezbiterija s stranskima apsidama. Avtor je ob tem prepričan, da je prav trikonhalni prezbiterij najbolj inovativen prostor v cerkvi Il Redentore in da v beneški arhitekturi nima prednika.³⁰ Trditev morda drži, kljub temu pa moramo ob posrednem vplivu Bramanteja in njegovih naslednikov na Palladia upoštevati še, da ima prezbiterij Sanmichelijeve Madonne di Campagna prav vse elemente Palladiovega prezbiterija, razen tretje apside, ki jo tvori zaslon stebrov. To pomeni, da Madonna di Campagna ni bila vir le za Longhena, mar-

²⁶ W. Timofiewitsch, *The Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum Vol. III.*, University Park in London 1971, str. 42.

²⁷ Zdi se celo, da je treba razvoju trikonhalnega prezbiterija kot tudi razvoju drugih specifičnih motivov severnoitalijanske arhitekture slediti še dlje od Bramanteja in njegovih naslednikov. Izjemen pomen stavbne tradicije v tem prostoru nakazuje bizantinska cerkev Santa Fosca na Torcellu, na katero me je prijazno opozorila dr. Nataša Golob, ki na podoben način kot na primer pet stoletij mlajša Sanmichelijeva cerkev Madonna di Campagna pri Veroni kombinira centralni oktogon, obdan s prilegajočim se portikom, in triapsidalni prezbiterij.

²⁸ Lotz, str. 74.

²⁹ A. Hopkins, *Santa Maria della Salute, Architecture and Ceremony in Baroque Venice*, Cambridge 2000, str. 113–125.

³⁰ *Ibid.*, str. 123.

več po vsej verjetnosti tudi spodbuda za Palladia. Vsekakor je Longhena model kvadratnega prezbiterija s stranskima apsidama za svojo cerkev Santa Maria della Salute v Benetkah prevzel od Palladia.³¹ V cerkvi, ki je bila zgrajena *ex voto* zaradi strašne kuge kot njena prednica na Guidecci, je prezbiterij opravljal natančno isto vlogo kot v Palladiovi cerkvi. Ločen od glavnega telesa cerkve je pod kupolo hranil oltar, v stranskih apsidah pa tribuni za oblastnike Republike.

Scalfarotto je v cerkvi San Simeon Piccolo vnovič utelesil idejo, ki sta jo v Benetkah proslavila že Palladio in Longhena. Ker prezbiterij te župnijske cerkve z začetka osemnajstega stoletja ni imel več protokolarne vloge in se je porazgubila tudi njegova posebna ikonografija, ki jo je vseboval kot središče votivne cerkve, je postal zgolj citat kanonizirane arhitekture. Iz teh razlogov je postala razkošna členitev apsidalnih sten s kolosalnimi pilastri in vrstami oken, ki je v obeh votivnih cerkvah delovala profano, nepotrebna. Za Scalfarottovo interpretacijo dvoapsidalnega prezbiterija je značilna klasicistična zadržanost, ki razgibanost prepušča arhitekturi oltarja. Arhitekt je v primerjavi s Palladiom in Longhenom poenostavil tudi profil slopov oziroma stebrov, ki nosijo kupolo nad prezbiterijem, in tako omogočil stapljanje osnovnega kvadrata in polkrožnih apsid v oval. Skoraj hkrati je Giorgio Massari pripeljal preobrazbo dvoapsidalnega prezbiterija v oval do logičnega sklepa. V cerkvi Santa Maria del Rosario, imenovani tudi Chiesa dei Gesuati, je za prezbiterijem s kupolo oblikoval skrit ovalni kor za dominikance, ki se zgleduje po prezbiteriju cerkve Il Redentore.³² Pri Palladiu je bil prezbiterij torej oblikovan kot liturgično srce votivne cerkve in prostor političnega vrha Serenissime, ki se nebesom zahvaljuje za rešitev pred kugo. Izviren značaj osamljenega in neodvisnega prostora z višjim statusom pa so ne glede na namembnost svojih cerkva ohranili tudi Longhena, Scalfarotto in Massari.

³¹ Wittkower 1986, str. 297, Bassi, str. 102 in Hopkins, str. 123.

³² Bassi, str. 300.

3. Longhena

Izročili Palladia in Longhena je v besednjaku beneške pozno-baročne arhitekture pogosto težko razlikovati. Končno se je Longhena razvil pod pokroviteljstvom Palladiovega sodelavca in naslednika Vincenza Scamozzija, v zrelih letih pa je suhi klasicizem svojega učitelja sploh zamenjal za Palladiov monumentalni slog. Longhena je v beneški cerkveni arhitekturi tudi ohranil in utrdil Palladiovo barvno obravnavanje notranje arhitekture, ki sega sicer še v florentinsko renesanso k Brunelleschiju in se omejuje na sivo barvo nosilnih elementov in belo barvo stene.³³ Sivobela je tudi notranjščina cerkve San Simeon Piccolo. Scalfarottova stavba dolguje najbrž večino motivnega bogastva Pantonu in Palladiovi arhitekturi, medtem ko sta celovita podoba zunanjščine cerkve z dominantno kupolo in povezava rotunde in odmaknjene prezbiterija nastajali pod močnim vplivom Longhenove cerkve Santa Maria della Salute.

Cerkev San Simeon Piccolo se je morala zavestno spustiti v tekmovanje s cerkvijo Santa Maria della Salute, od katere jo ločuje stoletje, a jo z njo povezuje precej skupnih potez. Votivna cerkev, ki je postavljena nasproti Markovega trga in ob vzhodno ustje Canala Grande, pozdravlja obiskovalca Benetk, ki prihaja z morja. San Simeon Piccolo sklepa mestno hrbtenico Canal Grande na manj ugledni zahodni strani, ki se obrača proti kopnemu. Ni naključje, da zunanjščino obeh centralno zasnovanih cerkva povsem obvladuje navpičnica velikanske kupole, ki kot prepoznavna poteza mestne silhuete s svojo zavidljivo višino in uglajeno obliko preglasi svojo okolico. Cerkvi, ki sta glede na tisočletno preteklost lagunskega mesta nastali razmeroma pozno, sta stopili v izoblikovano mestno tkivo z dolgo zgodovino in močno tradicijo. Čeprav sta se mu prilagodili, sta v njem tudi spremenili do tedaj veljavna stavbna razmerja. Santa Maria della Salute je zasedla izjemen položaj, razpet med Markovim trgom kot centrom politične moči republike, trgovskim središčem mesta na Rialtu, in otokoma San Giorgio Maggiore ter

³³ Izjema v poznorenesančni in baročni arhitekturi Benetk je razkošna notranjščina Longhenove cerkve bosonogih karmeličanov Santa Maria degli Scalzi (1660–89), ki je razsipno odeta v žareč plašč raznobarnih marmorjev in pozlate. Longhena je z njo na beneška tla enkratno presadil estetiko rimskega baroka.

Guidecco.³⁴ Po eni strani je izjemen položaj Longhenovo cerkev zavezoval, da se spoštljivo prilagodi starejšim sosedam vojvodski kapeli San Marco in trem Palladiovim otoškimi cerkvami San Giorgio Maggiore, Le Zitelle in Il Redentore, hkrati pa ji je omogočil, da jih zavestno prerašče tako v umetnostnem kot v dobesednem smislu. Scalfarotto se je na gradbišču svoje cerkve na zahodnem koncu slavnostne linije Canala Grande soočil s podobnim položajem. Nova župnijska cerkev se je dvignila neposredno pred pročeljem Palladiove cerkve Santa Lucia in Longhenove karmeličanske cerkve Santa Maria degli Scalzi na nasprotnem bregu Canala Grande in ju krepko presešla. Klasična fasada cerkve San Simeon Piccolo je bila programsko nasprotje le nekaj desetletij starejšemu razkošnemu baročnemu pročelju karmeličanske cerkve, delu Giuseppa Sardija, kot odmev preprostega lica nasproti stoječe cerkve Santa Lucia pa je oznanila vrnitev k Palladiu. Kot pred njim Longhena se je tudi Scalfarotto pri gradnji dominantne cerkve izkazal s poslušom za beneški *genius loci*. Dvajseto stoletje je cerkev San Simeon Piccolo paradoksalno prikrajšalo in okrepilo v njenem prizadevanju po nadvladi ambienta, v katerem stoji. Lok novega kamnitega mostu pred karmeličansko cerkvijo je zakril pogled na Scalfarottovo cerkev s Canala Grande, nova železniška postaja, ki se ji je morala umakniti Palladiova cerkev Santa Lucia, pa je ostro zarezala v uglašeno podobo četrti. Po drugi strani je igra usode cerkvi Santa Maria della Salute in San Simeon Piccolo prisilila, da sta zamenjali stoletja stari vloge, saj obiskovalci Benetk ne prihajajo več z morja, temveč s kopnega. Prva stavba, ki jih na tem koncu Benetk pozdravi, pa je prav Scalfarottova cerkev.

San Simeon Piccolo skuša v svojem delu mesta igrati podobno vlogo kot Santa Maria della Salute v svojem. Kljub globokim formalnim razlikam je shema razporeditve prostorov s posebnimi nalogami pri obeh stavbah popolnoma enaka. Pot v cerkev se prvič vzpne s slavnostnim stopniščem, ki vodi do poudarjeno veličastnega vhoda, in vodi v središče rotunde, pokrite s kupolo. Pot se v glavni osi ceremonialno dvigne še enkrat, da poudari posebno naravo izoliranega centralno zasnovanega prostora z manjšo kupolo. Tik ob prezbiterij je Scalfarotto

³⁴ Eminentni položaj cerkve v strukturi mesta je podčrtal Wittkower. (R. Wittkower, *Santa Maria della Salute*, v: R. Wittkower: *Studies in the Italian Baroque*, London 1975, str. 115–152.)

postavil zvonik, ki pa s Canala Grande ni opazen in zato nima večjega vpliva na videz cerkve. Arhitekt pri projektu za cerkev San Simeon Piccolo ni izkoristil priložnosti, da nanovo interpretira še eno beneških tradicij, ki cerkveno kupolo obdaja s parom zvonikov. Palladio, ki je že plitko kupolo Tempietta v Maserju poživil s parom stolpičev, je bizantinsko-beneško kupolo svoje cerkve Il Redentore postavil med visoka okrogla zvonika.³⁵ Rešitev je za južni sklep cerkve Santa Maria della Salute, oblikovan z bizantinskimi reminiscencami, sprejel Longhena,³⁶ v moderni izvedbi pa jo je uporabil tudi Massari, ko je ob bizantinsko-beneško kupolo cerkve Gesuati postavil zvonika s češkima čebulastima strehama. Pri Scalfarottu, ki je zvonik kot Longhena opremil z bizantinsko napihnjeno streho, je motiv okrnjen, ker arhitekt ni želel oslabi-ti vtisa vseмогоčnosti centralne kupole.

4. Bizanc

Kupola cerkve San Simeon Piccolo ima dvojno lupino in jo sestavljata zidana notranja kupola, ki je pravilne polkrožne oblike, in zunanja zvonasta kupola iz bakra, ki jo podpira lesena konstrukcija. Takšna oblika kupole, ki izvira še iz bizantinskega obdobja beneške arhitekture, je v lagunskem mestu ostala običajna vse do somraka Republike. Pozna jo cerkev San Marco, katere gradnja je zaznamovala začetek političnega vzpona Serenissime, nosi pa jo tudi poslednja izmed monumentalnih cerkva v Benetkah, cerkev San Geremia, ki jo je sezidal Carlo Corbellini v petdesetih letih osemnajstega stoletja. Scalfarottova kupola se samoumevno uvršča v okvir te starodavne in iz posebnih razlogov nepogrešljive tradicije in vendar iz nje izstopa. Samo pri Scalfarottu bizantinsko-beneška kupola preraste iz sklepa stavbne lupine v stavbno lupino samo. Kupola kot vodilni motiv stavbe po dokončanju Longhenove cerkve Santa Maria della Salute resda ni več mogla veljati za novost v Benetkah, vendar Scalfarotto v nasprotju s svojim predhodnikom modela svoje kupole ni iskal v visoki renesansi. Scalfa-

³⁵ Motiv je morda starejši od Palladia in sega že v tradicijo bizantinskega stavbarstva. Beneška cerkev Santa Maria dei Miracoli Pietra Lombarda (1481–89) pozna vitki osmerokotni stolp, postavljen tesno ob bizantinsko-beneško kupolo.

³⁶ Wittkower 1975, str. 150.

rottova sodobna interpretacija bizantinsko-beneške kupole vsekakor terja razmislek o izvoru oblike in razlogih za nenavadno reprezentančno citiranje srednjeveške arhitekture na pragu neoklasicizma.

Nedvomno se Scalfarottova kupola skupaj z drugimi cerkvenimi kupolami Benetk navezuje na petero bizantinsko-beneških kupol cerkve San Marco, ki sklepajo mestno veduto na vzhodu. Močan tok bizantinske umetnosti je Benetke oplajal že več stoletij pred pozidavo današnje bazilike in z enako živahno gradbeno dejavnostjo, oplemeniten z idejami iz Konstantinopla, se je med drugimi zahodnimi deželami lahko ponašala le Sicilija. Za beneško umetnost vseh obdobj, še posebej za cerkveno arhitekturo, je značilno istovetenje bizantinskega sloga z notranjim bistvom politične in kulturne ustvarjalnosti lagunskega mesta. Porajanje tesnih vezi z bizantinskim cesarstvom namreč sega v malone mitski čas rojstva Benetk med petim in sedmim stoletjem, ko so se prebivalci rimskih mest v ravninah severne Italije umikali opustošenju barbarov in iskali pribežališča v jadranskih lagunah. Polagoma so se na otokih, varnih pred zavojevalci s celine, oblikovala nova središča kultiviranega življenja Gradež, danes potopljena Eraclea, Torcello in Malamocco, ki so v šestem stoletju z Belizarjevo osvojitvijo Italije postala del Justinijanovega obnovljenega sredozemskega imperija, podrejen eksarhatu v Ravenni. V zgodnjem devetem stoletju je bil sedež oblasti zaradi nevarnosti frankovske invazije prenesen z Malamocca na otoku Lidu na Rivoalto v notranjost lagune in začel se je tisočletni razvoj Benetk. Republika je pod vlado voljenih vojvod, formalno podrejenih bizantinskemu cesarju, krepila svojo neodvisnost od oddaljene prestolnice ob Bosporju, vendar je kljub vse bolj resnim nesoglasjem, ki so dosegla vrhunec v križarski oplenitvi Konstantinopla leta 1204, do konca srednjega veka obdržala stik s politiko, gospodarstvom in umetnostjo Bizanca. Richard Krautheimer meni, da so v prvih stoletjih po padcu zahodnorimskega cesarstva oblikovni principi bizantinske arhitekture še obvladovali Italijo, na koncu osmega stoletja pa je dediščina Vzhoda na Apeninskem polotoku odmrta in pod cesarjem Karlom Velikim prepustila mesto obnovi spomina na antične in starokrščanske stavbne tradicije, ki ji je kasneje sledil razcvet romanske umetnosti.³⁷

³⁷ R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, četrta, popravljena izdaja, New Haven in London 1986, str. 402.

V Benetkah pa so se aktualni slogi zahodnoevropske umetnosti v visokem srednjem veku in tudi kasneje še vedno opajali z estetiko bizantinske umetnosti. Stavbna dejavnost se je v mestu začela krepiti verjetno že v devetem in desetem stoletju, vendar se je iz tega obdobja ohranilo le nekaj ostankov, med njimi temelji prve cerkve San Marco.³⁸ Arhitektura enajstega in dvanajstega stoletja je sovpadla z vzponom politične in gospodarske moči Republike in je preživela v vrsti palač ob Canalu Grande in velikem številu cerkva, ki so v svoje tkivo, oblikovano pod vplivom srednjobizantinske arhitekture, že sprejemale tudi elemente zahodnoevropske umetnosti. Nova samozavest se je najjasneje pokazala v razkošni gradnji nove vojvodske kapele San Marco.

Leta 829 so bile iz Aleksandrije v Benetke prinesene relikvije svetega Marka, apostola, ki je po legendi ustanovil patriarhate v Akvileji, Gradežu in Aleksandriji.³⁹ V čast apostolove vrnitve na sever Jadrana so za hrambo njegovega telesa ob doževem gradu pozidali vojvodsko kapelo San Marco. Arhitekti te prve cerkve, ki se je ohranila samo v temeljih, so morda kot svoj vzor upoštevali Justinijanovo cerkev Apostoleion, zgrajeno leta 536 v Konstantinoplu kot relikviarij ostankov Kristusovih učencev, saj so svetišče oblikovali v znamenju grškega križa, morda pa so jo pokrili tudi s petimi kupolami.⁴⁰ Po uničujočem požaru je bila leta 978 na istem mestu posvečena nova cerkev, tretjo cerkev, ki se je ohranila do danes, pa so verjetno začeli graditi leta 1063.⁴¹ Arhitektura Apostoleiona, ki je utemeljila za ves nadaljnji razvoj bizantinske arhitekture ključni tip križnokupolne cerkve, se je morala šestnajst let po turški osvojitvi Konstantinopla umakniti mošiji Mehmeda II. Osvajalca, vendar je še pred tem postala model tudi za sedanjo cerkev San Marco. Podoba Apostoleiona se je v dveh stoletjih in pol med začetkom gradnje prve cerkve San Marco in razmahom zidave tretje močno spremenila. Pet nizkih kupol iz šestega stoletja, ki so stale nad kraki in križiščem cerkve, je v okviru prenove in prezidave med letoma 940 in 1004 nadomestilo pet kupol na visokem tamburju z veliki okni.⁴² Šele strme kupole prenovljenega Apostoleiona so lahko

³⁸ Ibid., str. 405.

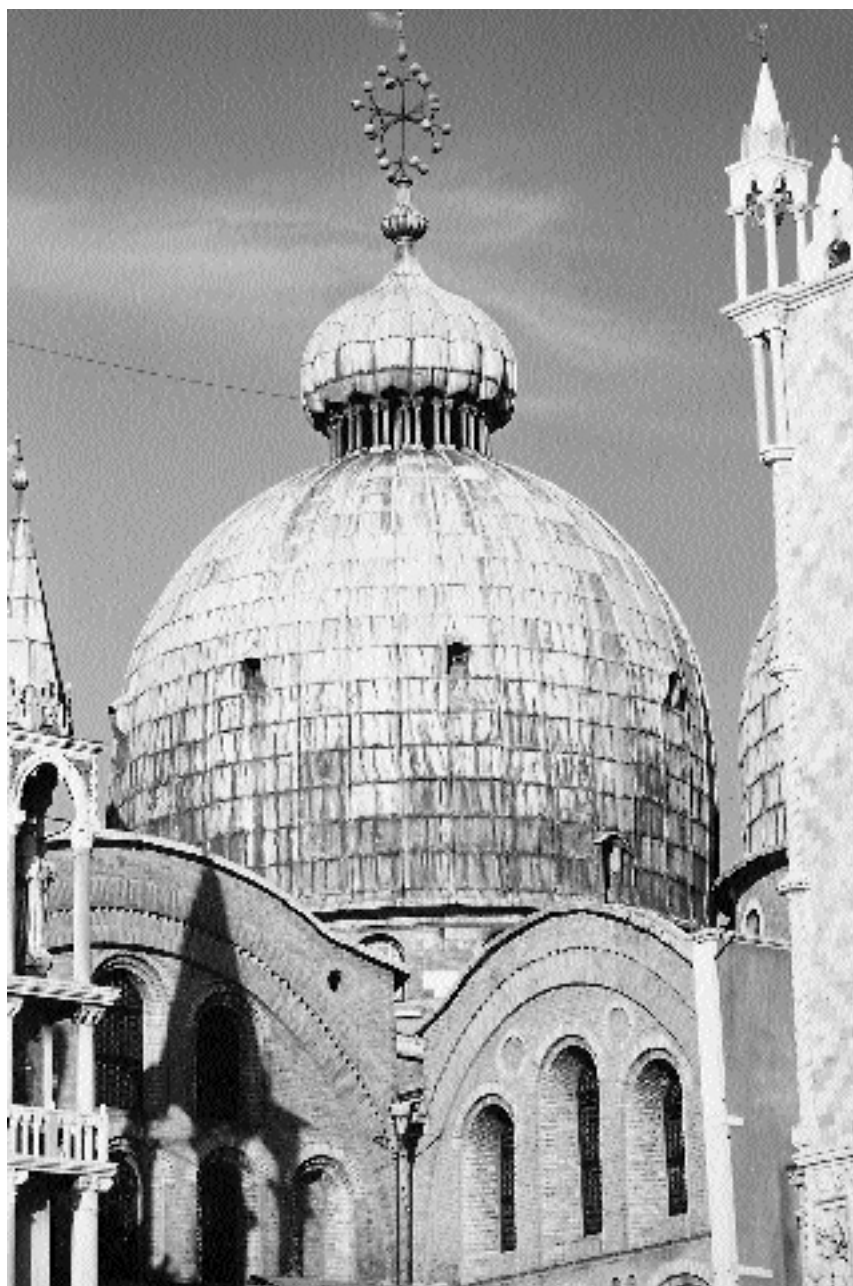
³⁹ Lorenzetti, str. 160 in Krautheimer, str. 407.

⁴⁰ Krautheimer, str. 407.

⁴¹ Lorenzetti, str. 161.

⁴² Krautheimer, str. 407.

GRADIVO



7. *San Marco*, križiščna kupola, po 1204, Benetke

postale zgled skupini kupol beneške cerkve San Marco. Po letu 1204 so ploske zidane kupole na vojvodski kapeli pokrili z visokimi strmimi lupinami iz svinca,⁴³ od katerih je centralna nad križiščem zadobila še izrazitejšo zvonasto obliko (sl. 7). Breme nabrekle svinčene strehe, ki ga prevzemajo nase nosilni zidovi, podpirajo na ključnih točkah lesene konstrukcije, zgrajene nad dejanskimi zidanimi kupolami. Rebraste kupole sklepajo čebulaste svetlobnice. Vendar prepoznavnih obrisov kupol cerkve San Marco ni mogoče pripisovati samo vplivu Apostoleiona. Krautheimer meni, da korenini njihova oblika v islamski arhitekturi, in opozarja na sorodnost z jeruzalemsko Kupolo na skali iz zadnje četrtine sedmega stoletja in bližino kupol kairskih mošej in mavzolejev, zgrajenih v enajstem stoletju pod dinastijo Fatimidov.⁴⁴ Kupole na San Marcu so kot fatimidske potegnjene v zvonasto obliko, členjene z rebri in postavljene na ozek tambur. Vendar beneške kupole v nasprotju z bizantinskimi in fatimidskimi kupolami niso koničaste, marveč jih kronajo svetlobnice, pokrite z manjšimi čebulastimi kupolami, ki spominjajo na kape fatimidskih minaretov.

Arhitektura cerkve San Marco pripada – ne glede na dejstvo, da se iz političnih in religioznih razlogov naslanja na strukturo cerkve iz justinijanskega obdobja – estetiki srednjebizantinske arhitekture in njegovemu konceptu križnokupolne cerkve. V tem konceptu, ki pojmuje cerkveni prostor kot najbolj sveto prisposodbo z božjo roko urejenega stvarstva, zaseda obok s kupolo osrednje in najvišje mesto in mu je namenjena glavnina razkošnega mozaičnega okrasa. Otto Demus, ki interpretira prostor srednjebizantinske cerkve kot ikono harmonije kozmosa in sveto podobo božjega načrta svetovnega reda, opisuje sfero kupole, vzvišene nad zemeljskim pasom svetišča, kot nebeško domovnjo Boga.⁴⁵ Prevlečena z zlatom postaja kupola nebeški svod, pokrov krščanske dogme, ki mu pristajajo samo najsvetejše podobe. Nanovo uveljavljena svetost kupole v notranjosti pa dobiva v okviru srednjebizantinske cerkve protiutež v mogočni zunanji obliki kupole. Zunanja kupola pripada sakralnemu in profanemu svetu hkrati, saj je pripeta cerkvi kot tudi mestu, ki jo obdaja. Če krona zlati notranji obok pro-

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., str. 407, 511–512.

⁴⁵ O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, New Rochel in New York 1976, str. 16–22.

stor, ki omogoča verniku duhovno potovanje, obvladuje zunanja kupola ambient, v katerem živi posameznik svoje zemeljsko življenje. Pet kupol San Marca pa mestne silhete ne določajo zgolj kot opozorilo svetnemu življenju na sveto v njegovi sredi, marveč izžarevajo politične in kulturne ambicije Serenissime na samem sijajnem začetku njenega vzpona. Cerkev San Marco je šele po padcu Republike pripadel položaj stolnice, pred tem pa je kot doževa dvorna kapela opravljala državotvorno in ne samo religiozno funkcijo. Kot alegorija politične in verske neodvisnosti Benetk je torej ne glede na menjajoče se slogovne usmeritve s svojim zunanjim videzom ustvarila vzorec, ki se mu ni mogla in ni hotela izogniti nobena beneška cerkev.

Bizantinsko-beneška dvolupinasta kupola je tako ostala imperativ cerkvene arhitekture v mestu in je s svojimi odvodi segla tudi na beneška ozemlja na celini. Po nezmanjšanem vplivu bizantinske kulture na beneško umetnost v štirinajstem stoletju so renesančni arhitekti v Benetkah petnajstega stoletja obudili celotno shemo srednjebizantinske križnokupolne cerkve, kot je to storil Mauro Codussi z zasnovo cerkve San Giovanni Crisostomo, začeto leta 1497. Ludwig H. Heydenreich opaža, da so nove beneške cerkve – kot na primer Santa Maria dei Miracoli in San Rocco – očarljivo prenovile staro beneško oblikovno tradicijo in se je zunanjščina njihovih prezbiterijev kljub sodobnemu slogu približevala videzu kupol San Marca.⁴⁶ Pomenljivo je, da se je z neobizantinsko arhitekturo prezbiterija v cerkvi San Rocco, delom Bartolommea Bona iz leta 1495,⁴⁷ srečal Giovanni Antonio Scalfarotto, ko je od leta 1725 naprej obnavljal in preurejal notranjščino cerkve.⁴⁸ Spoštljivo je ohranil Bonov prezbiterij, medtem ko je talni načrt nove ladje in zadržano členitev njene stene prilagodil spominu na arhitekturo stare ladje.

Zanimivo je, da so se tradiciji bizantinsko-beneške kupole uklonili tudi arhitekti, ki niso bili rojeni in izučeni v Benetkah in so svoje znanje Republiki ponudili šele kasneje. Nadarjeni Michele Sanmicheli iz Verone, ki se je razvil v ozračju visokorenesančnega Rima pod pokroviteljstvom Antonia da Sangallo mlajšega in vplivom Bramanteja

⁴⁶ L. H. Heydenreich, *Architecture in Italy, 1400–1500*, New Haven in London 1996, str. 95.

⁴⁷ *Ibid.*, str. 163.

⁴⁸ Bassi, str. 336–338.

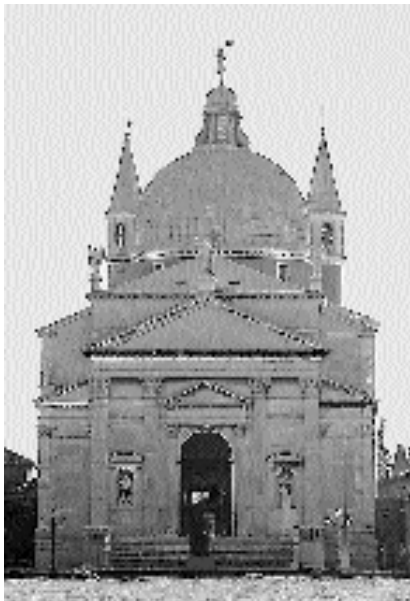
in Rafaela, je svojo cerkev Madonna di Campagna pri Veroni pokrtil z dvolupinasto kupolo. Nenavadno naključje je, da je Sanmichelijeva arhitektura podobno kot Scalfarottova cerkev San Simeon Piccolo, s katero jo povezuje tudi oblika prezbiterija, interpretacija rimskega Panteona.⁴⁹ V razliko od Palladiove kupole Tempietta v Maserju Sanmicheli in Scalfarotto nista obnovila nevpadljive ploske kupole rimskega templja, marveč sta poudarila mogočno gmoto osrednje rotunde s kupolo. Izročilo bizantinsko-beneške kupole je spoštoval celo Andrea Palladio, kot Sanmichelli tudi sam prišlek in nosilec univerzalnega klasičnega jezika arhitekture. Nad križišči vseh treh njegovih cerkva v Benetkah San Giorgio Maggiore, Le Zitelle in Il Redentore (sl. 8) se vzpenjajo bizantinsko-beneške kupole, ki pa s svojo težnjo k bolj umirjeni polkrožni obliki nekoliko odstopajo od ustaljenega zvonastega obrisa kupol San Marca. Kupola cerkve Il Redentore je sicer v skladu s tradicijo dvolupinasta, vendar zunanji svinčeni plašč, ki ga podpira lesena konstrukcija, ni potegnen v višino kot pri San Marcu ali cerkvi San Simeon Piccolo, marveč se povsem prilagaja obliki notranjega zidanega oboka. Palladio starega izročila ni popravil samo na zahtevo strožjega okusa svoje dobe, ki bi se mu hipertrofirana kupola upirala, marveč je tradicijo očitno prilagodil tudi osebnemu pravilu skladnosti zunanjšine in notranjšine. Ne glede na spremembe ustaljenega modela bizantinsko-beneške kupole na cerkvi Il Redentore se je Palladio v tem primeru posebej potrudil poustvariti zavezujoči *genius loci*. Timofiewitsch ugotavlja, da se vpliv beneške bizantinizirajoče tradicije kaže celo na notranji kupoli, ki zadržano členjena deluje kot breztežen pokrov.⁵⁰

Nedvomen Palladiov posluš za tradicijo terja omilitev morda pretirane teze Manfreda Tafurija, da so oblasti Republike nezaupljivo in počasi sprejemale Palladiev aristokratski klasicizem in dajale prednost domačim stavbenikom in tradicionalnemu asketskemu slogu.⁵¹ Po Tafurijevem mnenju je mogoče popolno odsotnost Palladiove dejavnosti v sočasni arhitekturi palač ob Canalu Grande in oddaljenost njegovih cerkva od mestnega središča razložiti samo z egalitarističnim okusom vladajočih struktur Republike. Toda Palladio se je v Benetkah

⁴⁹ Madonno di Campagna povezuje s Panteonom Lotz. (Lotz, str. 73.)

⁵⁰ Timofiewitsch, str. 41.

⁵¹ M. Tafuri, *Benetke in renesansa: Religija, znanost in arhitektura*, Ljubljana 1992.



8. Andrea Palladio: *Il Redentore*, 1577–92, Benetke



9. Baldassare Longhena: *Santa Maria della Salute*, začeta 1631, zadnje pročelje, Benetke

naselil šele po smrti svojega tekmeca Jacopa Sansovina in je podobo mesta oblikoval samo deset let. Dejstvo, da so mu v tem kratkem času zaupali tako veliko število projektov verskega in državnega pomena, zlasti votivno cerkev Il Redentore, je mogoče pojasniti samo z ugledom, ki ga je arhitekt pridobil pri Signoriii. Lokacije Palladiovih cerkva pa so odlične, saj bistveno oblikujejo mestno veduto. Četudi je bojazen Signorie, da Palladio ne bo našel stika z beneško stavbno tradicijo, v resnici obstajala, na naklonjenost arhitektu ni usodno vplivala in je bila očitno povsem odveč. Ravno primer Palladiovega raznovrstnega oblikovanja kupol namreč dokazuje, kako je arhitekt svojo stavbo znal prilagoditi značaju naročnika.⁵² Kupola Tempietta v Maserju je ploska, saj se zasnova kapele, namenjene humanistično izobraženi družini Barbaro, v celoti naslanja na Panteon. Za Villo Rotondo, ki jo je gradil za upokojenega vatikanskega prelata, je Palladio načrtoval visoko ku-

⁵² Dr. Douglasu Lewisu dolgujem opozorilo na Palladiovo globoko preiščeno obravnavanje kupol, ki se vedno ozira na značaj patrona in okoliščine naročila.

polo po zgledu kupole bazilike sv. Petra v Rimu. Ko je vilo kupil patrij Capra, aluzija na Almericovo cerkveno dostojanstvo ni bila več smiselna in zgrajena je bila ploska panteonska kupola. Kupoli obeh velikih Palladiovih cerkva v Benetkah San Giorgio Maggiore in Il Redentore sta seveda bizantinsko-beneški. Longhena je v naslednjem stoletju glavno kupolo cerkve Santa Maria della Salute sicer izvedel iz Michelangelove kupole na baziliki sv. Petra v Rimu,⁵³ vendar je v skladu s starodavnim izročilom notranji zidani obok nadgradil z leseno konstrukcijo in mogočno zunanjo lupino iz svinca. Manjša kupola nad prezbiterijem pa je neposredna naslednica beneško-bizantinskih kupol⁵⁴ (sl. 9).

Oblikovanje Scalfarottove kupole na cerkvi San Simeon Piccolo kot ene izmed številnih ponovitev še vedno živega bizantinsko-beneškega stavbnega izročila samo na sebi ne pomeni inovativnega arhitekturnega pristopa. Bolj nenavadna in zanimiva je arhitektova odločitev, da bizantinsko-beneško kupolo vzpostavi kot glavno temo svoje cerkve in dominantno zahodnega kraka Canala Grande. Scalfarotto je s tem, ko je starodavno tradicijo pripeljal v ospredje, ravnal na bistveno drugačen način kot pred njim Longhena, ki je bizantinske reminiscence odmaknil na manj pomembno zadnje pročelje votivne cerkve. Ta Longhenova fasada, ki gleda proti jugu, se obrača proti Guidecci in je s Canala Grande ter Markovega trga ni mogoče videti. Mogoče je, da je Scalfarotta pri njegovem snovanju kupole opogumil frontalni pogled, na katerega je bila preračunana glavna fasada cerkve Il Redentore. Ta je prišel do polnega izraza na tretjo nedeljo v juliju, ko so Benetke praznovala odrešitev od kuge in so od Doževe palače prek Canala della Guidecca postavili pontonski most, čez katerega se je k maši odpravila slavnostna procesija z dožem in Signorio.⁵⁵ Frontalni pogled je namreč skrnil ladjo, prikrikl longitudinalno naravo cerkve in izpostavil zlasti razmerje med tempeljsko fasado in bizantinsko kupolo, razmerje, ki je postalo temeljno načelo tudi za cerkev San Simeon Piccolo. Vendar pri cerkvi Il Redentore vodilno vlogo kupole v kompoziciji razkriva samo glavni pogled, pri cerkvi San Simeon Piccolo pa to omogočajo tudi stranski pogledi. Poleg tega Scalfarotto ni posnemal Palladiove harmonične kupolne oblike, ki mehko ustavlja zagon v višino, ampak se je

⁵³ Wittkower 1975, str. 150.

⁵⁴ Wittkower 1986, str. 299.

⁵⁵ Hopkins, str. 120.

odločil za dinamično potegnjeno zvonasto kupolo, ki je najbližje kupoli nad križiščem cerkve San Marco.

Zdi se, da Scalfarottova kupola ne pomeni več zgolj samo-umevnega poklona lokalni tradiciji, ker se je arhitekt bolj prepričljivo od svojih predhodnikov trudil izrisati kar najbolj avtentično podobo zvonaste bizantinsko-beneške kupole. Podobno velja za njegovo napredno obravnavanje rimskega portika. Giovanni Antonio Scalfarotto je kot izoblikovana umetniška osebnost že pripadal svetu osemnajstega stoletja, ki je v imenu razuma naplaval novo težnjo k znanju in zanimanju za znanstveno preučevanje zgodovine in umetnosti, v imenu razočaranja nad plehkostjo sodobnega življenja pa razvil tudi nostalgično navdušenje nad kulturami antičnega sveta. Tudi Scalfarottov opus se je povezoval z novim razpoloženjem dobe, ki je pripravljalo pohod historicizma. Viri zatrjujejo, da je pri Scalfarottu študiral arhitekturo mladi Giovanni Battista Piranesi, preden je odšel v Rim in kot glasnik minule slave starega Rima in Egipta predramil Evropo.⁵⁶ S Scalfarottovo zasnovo cerkve San Simeone Piccolo je bila nedvomno dosežena nova razvojna stopnja v vzpostavljanju historične distance do rimske in bizantinske umetnosti in v razmahu njunega ponovnega raziskovanja. Kljub vidni Scalfarottovi privrženosti porajajočemu se neoklasicizmu ostaja vtis slikovitega nasprotja med bizantinsko-beneško kupolo in antikizirajočim portikom prevelik, da bi formo cerkve lahko razumeli zunaj estetike beneške poznobaročne arhitekture. Šele ta je namreč arhitektu omogočila skrajno povišanje kupole, pri tem pa mu kot vir navdiha ponudila bizantinsko-beneško tradicijo. Meeks je opazil, da je silhueta kupole od arhitekture zgodnje renesanse, ki so ji bile bližje ploske kupole, postajala vse bolj visoka in strma in da se barok ni zadovoljil z visokorenesančno polkroglo.⁵⁷ Kupola cerkve San Simeon Piccolo je v tem razvoju izzivalno dosegla mejo, ki je ni bilo več mogoče prečkati, zato na odgovor neoklasicizma ni bilo treba dolgo čakati. Scalfarottov nečak in učenec Tommaso Temanza je s cerkvijo Santa Maria Maddalena, zgrajeno med letoma 1748 in 1763,⁵⁸ uresničil svoje videnje Panteona, v katerem se je zvonasta kupola umaknila ploski

⁵⁶ R. Wittkower, Piranesi as Architect, v: R. Wittkower: *Studies in the Italian Baroque*, London 1975, str. 250.

⁵⁷ Meeks, str. 40–41.

⁵⁸ Wittkower 1986, str. 387.

kupoli rimskega templja. Prostor slikovitosti, ki ga je s potegnjeno kupolo razprl Scalfarotto, se je začel pod pritiskom neoklasicistične doktrine zopet krčiti. Scalfarottova cerkev San Simeon Piccolo torej še ne pripada neoklasicizmu in prav tako ne historicizmu, čeprav že postaja arhitektura, ki zavestno in ne le samozavestno citira svoje predhodnice. V tej luči tudi Scalfarottova bizantinsko-beneška kupola ne more več pomeniti samo srednjeveške nereflektirane recepcije oblikovnih vodil minulega obdobja, vendar pa do njih tudi ne more ustvariti popolne in nepristranske distance, ker se duhovno in čustveno ozadje bizantinske tradicije v Benetkah osemnajstega stoletja še ni razblinilo.⁵⁹

Cerkev San Simeon Piccolo kot vse pomembne cerkve v Benetkah nujno stopa v častno službo povzdigovanja slave Serenissime. V njenem idejnem ozadju odzvanja ponos Republike, ki je stoletja slonel na zavesti o antičnem izvoru in krščanskem poslanstvu. Panteonsko podnožje cerkve opozarja na vez mesta z rimskim cesarstvom, ob katerega padcu so se rodile Benetke, prevzele in kljub nasprotovanju papeškega Rima nadaljevale njegovo civilizacijsko in imperialno poslanstvo. Kupola kot krona cerkve pa kontrastno razgalja ne le bizantinsko naravo mesta v laguni ter njegove tesne stike z Orientom, marveč poudarja krščansko poslanstvo Benetk po koncu Rima in turški osvojitvi Konstantinopla. Arhaični stilni jezik, ki se ga je pri oblikovanju kupole polastil Scalfarotto, Republiko utrjuje kot legitimno naslednico bizantinskega imperija in jo dviga nad njene večne tekmece in sovražnike, ki so si lastili to dediščino, zlasti nad papeški Rim in otomansko cesarstvo. V značilno baročni idealistični sintezi klasične in bizantinske umetniške govorice se odpira arhitektova intenca, ki vzpostavlja svojo cerkev zopet, vendar na nov način kot personifikacijo vladarice Mediterana. Povsem enaki nameri je dve leti pred začetkom zidave cerkve San Simeon Piccolo sledil Antonio Vivaldi, ko je v cerkvi Santa Maria

⁵⁹ V tem ambivalentnem odnosu do preteklosti se cerkev San Simeon Piccolo ujema s presenetljivo sočasnima in sorodnima cerkvama, z La Supergo pri Torinu Filippa Juvarra in Karlovo cerkvijo na Dunaju Fischerja von Erlacha. Vse tri cerkve zaznamuje skoraj arheološko zanimanje za antiko, ki pa je še vedno pregneteno s poznobaročnim smislom za slikovitost in razgibanost. Sestavljene so iz antikizirajočega portika s stopniščem in rotunde, vendar v celoti delujejo kot podstavki za predimenzionirane kupole.

della Pieta vodil izvedbo svoje najlepše Glorije, napisane v zahvalo za eno zadnjih beneških zmag nad Turki na Balkanu. V dognanosti obeh umetnin ni mogoče slutiti dejansko katastrofalnega političnega in gospodarskega položaja Benetk, ki so povsem izčrpane cvetele samo še kot kulturno in umetniško središče. Veličina Benetk se je namreč v njunem svetu že spremenila v mit, tega pa ni mogla več ogroziti nobena resničnost, tudi tista ne, ki jo je prineslo leto 1797.

UDK 726.54.034.79450 Benetke)¹⁷

**CHURCH OF SAN SIMEON PICCOLO IN VENICE:
THE ARCHITECTURE OF TRADITION AND
INNOVATION IN LATE BAROQUE**

The Venetian church of San Simeon Piccolo, built by Giovanni Antonio Scalfarotto, has been in art historic literature generally considered as a late Baroque interpretation of the Pantheon and an announcement of Neoclassicism, while the powerful role of its stilted dome was often unfoundedly underestimated as a sign of decay or at least an eccentric mood of the eighteenth century. The article tries to restore and bring together all the sources and architectural traditions which had or might have had deeper influence on Scalfarotto in order to understand the artistic intentions of the architect.

The primary source of San Simeon Piccolo seems to be the Pantheon in Rome which determined the basic features of Scalfarotto's plan, composed as the union of a vaulted cylinder and portico. The interior of this temple inspired the inner design of San Simeon Piccolo that incorporated classical recesses in the wall, screens of columns in front of them and *aediculae*. But one of the numerous variants of the Pantheon, built by Andrea Palladio at Maser, had even greater impact on Scalfarotto's plan than the Roman temple itself. The plan of San Simeon Piccolo relies on Palladio's connection of Classical centrality with the entrance axis, demanded by liturgy, which results in the form of the Greek cross. The language of Palladian architecture at Maser and in Venice was of great importance also for defining the exterior of San Simeon Piccolo. Scalfarotto namely erected a classical portico and staircase, modelled on ancient temples, both of similarly elegant shape and proportions as those at Maser. Scalfarotto's square sanctuary with two lateral apses clearly depends on the shape of the sanctuary in Palladio's church of Redentore. The article traces the origin of this form, brought to Venice by Palladio, back to the architecture of Bramante and of his successors in Northern Italy and back to the church of Madonna di Campagna near Verona, built by Michele Sanmicheli. However the structure of San Simeon Piccolo as a whole, standing on the west-

ern mouth of Canal Grande, seems to be composed as a repetition and counterpart of Santa Maria della Salute, designed by Baldassare Longhena almost a century earlier. Therefore Scalfarotto assumed Longhena's ideas of the dominant role of the dome, the solemn ascending rhythm of spatial units along the central axis and the colouristic treatment of the wall.

All the motifs of San Simeon Piccolo, deriving from Antiquity, Palladio and Longhena, are obviously subjected to the magnitude of the bell-shaped dome. The form of Scalfarotto's dome follows the ancient tradition of a Byzantine-Venetian dome, made up of a wooden outer shell and an inner vault, concealed under it. The article analyses the evolution of this form, initiated in Venice by the five domes of San Marco, in order to establish the reason for the presence of Byzantine architectural tradition in the Late Baroque church of San Simeon Piccolo. This medieval tradition of a double-shell dome was revived once again in the fifteenth century and was carefully considered and adopted by architects Sanmicheli, Palladio and Longhena, but only with Scalfarotto it came to the front as the leading theme of the building. The architect showed a deep interest in the details of the archaic style, which offered him an opportunity to satisfy the late Baroque desire for the picturesque soaring dome. However Scalfarotto's contrasting use of the Byzantine-Venetian dome and Roman portico was not determined only by a new historical sense of the eighteenth century, but also by the still valid state ideology. In spite of the self-confident quoting of older styles the architecture of San Simeon Piccolo was not entirely capable of establishing a historical distance towards the past, therefore it cannot yet represent a work of Neoclassicism or Historicism. Together with other great churches in Venice it remains a monument to the glory of Serenissima, to its Roman roots, stressed with the portico, and to its religious and political mission, embodied in the Byzantine dome.

Captions:

1. Giovanni Antonio Scalfarotto: *San Simeon Piccolo*, 1718–38, Venice (photo: Osvaldo Böhm)
2. Giovanni Antonio Scalfarotto: *San Simeon Piccolo*, 1718–38, interior, Venice (photo: Osvaldo Böhm)
3. Giovanni Antonio Scalfarotto: *San Simeon Piccolo*, 1718–38, section and plan, Venice (photo: after Cicogna-Diedo-Selva, *Le fabbriche e i monumenti conspici di Venezia*, II, plates 200, 201)
4. Andrea Palladio: *Tempietto*, 1580, Maser
5. Andrea Tirali: *San Nicolo da Tolentino*, façade, 1706–14, Venice
6. Giovanni Antonio Scalfarotto: *San Simeon Piccolo*, 1718–38, a corner of the portico, Venice
7. *San Marco*, the dome above the crossing, after 1204, Venice
8. Andrea Palladio: *Il Redentore*, 1577–92, Venice
9. Baldassare Longhena: Santa Maria della Salute, begun 1631, rear façade, Venice

(Prevod: Luka Vidmar)