

DOSLEJ MALO ZNANI RELIEF SV. HIERONIMA ANDRIJA ALEŠIJA V FIRENCAH

Samo Štefanac, Ljubljana

Sv. Hieronim, po rimskem izročilu Dalmatinec iz Stridona, cerkveni učitelj, pisatelj in prevajalec biblije, je ves srednji vek sodil med pomembnejše like svetniške hierarhije, vendar se je šele v drugi polovici 14. stoletja, vzporedno z vzponom humanizma, začela oblikovati zanj značilna ikonografija, ki je združevala prvine učenosti, pobožnosti in spokorniške meditacije. Pomembne spodbude za njegov kult v Italiji, zlasti v Toskani, so prihajale iz vrst novega puščavniškega reda sv. Hieronima, ki je imel osrednjo postojanko v Fiesolah pri Firencah. Verjetno se je prav v tem krogu porodila podoba v puščavi ali v skalni votlini klečečega ali stoječega spokornika, ki se s kamnom tolče po razgaljenih prsah. Njegovi atributi so lev, ki ga je bil Hieronim po legendi ozdravil in ga je odtlej vselej spremljal, zgodovinsko sicer neutemeljen, a že lep čas neizogiben kardinalski klobuk ter oltar s Križanim, ob katerem leži lobanja.¹ Drugi način kaže sv. Hieronima v »študijski« celici, v podobi humanističnega učenjaka s knjigo. Razvil se je iz starejše ikonografije cerkvenih očetov, je značilnejši za severno Italijo in sploh za severno umetnost in je sprožil vrsto imenitnih upodobitev renesančno-humanistične narave (mdr. Antonello da Messina, Dürer itd.).

V severnoitalijanski, posebno beneški umetnosti pa se od sredine 15. stoletja naprej pojavljajo tudi upodobitve sv. Hieronima, ki sedi v skalni votlini in bere knjigo ali razmišlja, s pogledom uperjenim predse. Od glavnih atributov pogosto manjka oltar, je pa ikonografski program v skladu z literarnimi viri velikokrat razširjen s kačami, zmaji in škorpijonom ter s suhim drevesom ali z zelenim drevesom, ki ima suho vejo. Te upodobitve imajo v sebi prvine obeh navedenih načinov in predstavljajo nemara njuno združitev, čeprav se zdi, da je njegovo puščavništvo tu bolj poudarjeno kot študij. Za nas je pomembno, da se je prav ta ikonografski tip udomačil v Dalmaciji, kjer je v drugi polovici 15. stoletja nastalo večje število reliefov sv. Hieronima.

Že dalj časa je znana vrsta sorazmerno majhnih marmornih reliefov kvadratnega ali rahlo pravokotnega formata, na katerih je upo-

¹ Millard Meiss, *Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome, Pantheon*, XXXII, 1974, pp. 134–140; ponatisnjeno v: Millard Meiss: *The Painter's Choice*, New York 1976, p. 194 ss.

dobljen sv. Hieronim v skalni votlini. Vsi ti reliefi so si med seboj zelo podobni in so nastali v krogu kiparja in arhitekta Andrija Alešija, umetnika albanskega rodu, ki je prispeval pomemben delež k razvoju zgodnjerenesančne umetnosti v Dalmaciji (ok. 1425—1504?). Največ teh reliefov je v Dalmaciji, nekaj pa jih je danes v umetnostnih zbirkah po svetu; med njimi je našim poznavalcem vse do danes ostal neznan relief v zbirki umetnostnega zgodovinarja Roberta Longhija v Firencah. Relief, kupljen v šestdesetih letih na trgu s starinami, je kvadratne oblike (35,5 × 35,5 cm) in precej poškodovan (sl. 1). Podobi svetnika manjkajo glava, roke, palica in večji del nog, ki so bile prekrižane. V spodnji tretjini je bil relief vodoravno prelomljen, kar je tudi vzrok za večino poškodb. Okvir reliefa je renesančno profiliran in dekoriran z nizom ovalov, v spodnjem delu pa je prazna kartuša. Hieronim sedi na nekakšni polici v skalni votlini, natančno v sredini reliefa, in je postavljen povsem frontalno, desno od njega se plazi kača, nad njo je krilat zmaj, levo od njega gleda iz luknje lev, nad njim leži odprta knjiga, še više sta na skalni polici dve zaprti knjigi in v levem zgornjem kotu dve drevesi. Ob svetnikovih nogah leži kardinalski klobuk z značilnim trakom. Prvič je bil relief objavljen v katalogu zbirke iz leta 1971 in pripisan lombardskemu kiparju iz kroga Antonia Amadea,² v novem katalogu, ki je izšel leta 1980, pa je pravilno pripisan krogu Andrija Alešija.³

Da bi Hieronima iz Longhijeve zbirke laže ocenili, se moramo ozreti po drugih podobnih reliefih. Dva sta v Dubrovniku: eden v Knežjem dvorcu, drugi, ki je bil nekoč v zasebni zbirki družine Haller-Pugliesi, pa je danes v dubrovniški umetnostni galeriji.⁴ Prav tako sta dva v Splitu — eden v cerkvi sv. Jere na Marjanu, drugi pa v galeriji.⁵ Kljub večjim dimenzijam lahko sem prištejemo tudi relief sv. Hieronima v trogirski krstilnici.⁶ Dva reliefa sta še na zadarskem področju, in sicer eden v cerkvi sv. Ivana v predmestju Zadra (sl. 2), drugi, nedokončan, pa nad portalom frančiškanske cerkve v Kraju na otoku Pašmanu.⁷ V Benetkah je tak relief vzidan v notranjost cerkve Sta

² Antonio Boschetto: *La Collezione »Roberto Longhi«*, Firenze 1971, repr. 170.

³ *Fondazione »Roberto Longhi« a Firenze*, Firenze 1980, p. 328 (ekspertizo napisala Ester Moench).

⁴ Krno Prijatelj, Novi prilog o Andriji Alešiju, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dubrovniku*, Split 1950, p. 23 ss (od tod cit. K. Prijatelj, 1950); Ivo Petricioli, Prilog Alešijevoj i Firentinčevoj radionici, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 15, Split 1963, pp. 67—74 (od tod cit. I. Petricioli, 1963).

⁵ K. Prijatelj, 1950, p. 23; I. Petricioli, 1963, pp. 67—68; Miro Montani: *Juraj Dalmatinac i njegov krug*, Zagreb 1967, p. 76; Anne Markham Schulz: *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*, New York 1978, pp. 54—56 (od tod cit. A. Markham Schulz, 1978).

⁶ Pred vojno je bil od vseh reliefov, ki se nahajajo v Dalmaciji, objavljen samo trogirski: Ciril Iveković: *Dalmatiens Bau- und Kunstdenkmäler: Trau*, Wien 1910, repr. 30; Alessandro Dudan: *La Dalmazia nell'arte Italiana*, II, Milano 1922, pp. 251—252.

⁷ Ivo Petricioli, Alešijev relief Sv. Jeronima u Zadru, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, LVI—LIX, 1 (Abramičev zbornik), Split 1957, pp. 270—273 (od tod cit. I. Petricioli, 1957); id., Alešijev relief Sv.

Maria del Giglio (Zobenigo, sl. 3),⁸ drug pa na zunanjščino ene od hiš Fondamenta San Giuseppe.⁹ Tovrstna reliefa sta še v pariškem Musée Jacquemart-André¹⁰ in v liverpoolski Walker Art Gallery,¹¹ tretji, ki je bil pred vojno v zbirki Lodovica Pollaka v Rimu, pa je danes v neki zasebni zbirki v Torinu.¹²

Ivo Petricioli¹³ je tedaj znane reliefe razvrstil po slogovnih značilnostih v tri skupine, ki so uporabne tudi pri nas.¹⁴

V prvo skupino je uvrstil Hieronima v trogirski krstilnici, splitskega in tistega na Marjanu ter zadarskega in pašmanskega. Vsem tem reliefom je skupno oblikovanje votline, postavitev in oblikovanje svetniškega lika ter razmestitev njegovih atributov. Datirana sta reliefa v trogirski krstilnici (1467) ter na Marjanu (1480), celotno skupino pa Petricioli pripisuje Andriju Alešiju, ki se je na marjanskem reliefu tudi podpisal, ali ožjemu krogu njegovih sodelavcev. Zelo verjetno je, da so ti reliefi nastali v odvisnosti od trogirskega, ki je najstarejši datiran in je bil lahko prototip za druge. Prvenstvo glede časa nastanka in kvalitetne razlike med reliefoma v splitski galeriji in tistim na Marjanu je bila tema polemike med Prijateljem in Petriciolijem, o kateri je težko izreči dokončno sodbo, čeprav se zdijo Petriciolijevi argumenti bolj prepričljivi.¹⁵

V drugo skupino sodita relief iz dubrovniškega Knežjega dvorca in beneški iz cerkve Sta Maria del Giglio. Od reliefov prve skupine se razlikujeta po oblikovanju votline, ki je tu upodobljena bolj tridimenzionalno, drevo v levem zgornjem kotu pa prav skromno nakazuje pogled v širšo krajino. Petricioli je omenjena reliefa na podlagi primerjave zmaja s tistim na predeli oltarja v Straževniku na otoku

Jeronima u Zadru, *Tragom srednjovekovnih umjetnika*, Zagreb 1983, pp. 139—151 (od tod cit. I. Petricioli, 1983). Gre za združitev obeh citiranih člankov, dopolnjeno s pozneje odkritimi reliefi ter novejšo literaturo, posebej pomemben pa je članek zato, ker so v njem objavljene fotografije vseh doslej znanih reliefov, razen Longhijevega.

⁸ Leo Planiscig, Deux bas-reliefs en marbre de Pietro Lombardi, *Gazette des Beaux-Arts*, 1930, p. 1 ss (od tod cit. L. Planiscig, 1930); id., Pietro Tullio und Antonio Lombardo, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F., XI, 1937, pp. 87—115 (od tod cit. L. Planiscig, 1937).

⁹ Anne Markham Schulz, Nepoznati relief Sv. Jerolima iz kruga Andrije Alešija, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 20, Split 1975, pp. 113—118 (od tod cit. A. Markham Schulz, 1975).

¹⁰ Françoise de la Moureyre-Gavoty: *Paris, Musée Jacquemart-André: Sculpture italienne* (Inventaire des collections publiques françaises, 19), Paris 1975, kat. 126.

¹¹ Cvito Fisković, Alešijev relief u Londonu, *Peristil*, 10, Zagreb 1967—1968, p. 47 ss (od tod cit. C. Fisković, 1967—1968); *Walker Art Gallery, Liverpool: Foreign Catalogue*, I, Liverpool 1977, p. 285.

¹² L. Planiscig, 1930, in 1937. Informacijo o sedanjem nahajališču mi je ustno posredovala Anne Markham Schulz, ki pa se ji doslej še ni posrečilo izvedeti imena novega lastnika.

¹³ I. Petricioli, 1963.

¹⁴ Pri opisu posameznih reliefov in njihovi medsebojni primerjavi ne bomo posebej upoštevali dejstva, da sedi svetnik na nekaterih reliefih na desni strani in gleda proti levi, na drugih pa je celotna kompozicija obrnjena zrcalno.

¹⁵ K. Prijatelj, 1950; I. Petricioli, 1957.

Braču postavil v bližino mojstra tega oltarja,¹⁶ medtem ko je Anne Markham Schulz oba reliefa pripisala Nikolaju Florentincu, in to v največji meri na podlagi primerjave z drugimi Nikolajevimi deli.¹⁷

V tretjo skupino je Petricioli postavil reliefe v dubrovniški umetnostni galeriji, pariškem Musée Jacquemart-André in v rimski zbirki Lodovica Pollaka, pridružimo pa jim lahko tudi relief v Liverpoolu.¹⁸ Tem reliefom je skupen način oblikovanja votline, ki je dobesedno »sezidana« iz navadno oglatih blokov in deluje povsem nenaravno, hkrati pa se pri tej skupini srečamo tudi z ikonografskimi različicami osnovne teme. Na liverpoolskem reliefu je v zgornjem delu upodobljen boj orla s kačo, ki naj bi simboliziral Kristusa v boju s poganstvom,¹⁹ na dubrovniškem in pariškem je upodobljen med drugim tudi križ (brez Križanega), najbolj pa odstopa rimski relief: tu je Hieronim zazrt v Kristusa na križu in ne v knjigo, ves ikonografski program pa je obogaten še z lobanjo ob vnožju križa. Po Petriciolijevem mnenju je najkvalitetnejši iz te skupine pariški relief, za celotno skupino pa je menil, da bi na njen nastanek utegnil vplivati Nikolaj Florentinec, k čemur ga je navedlo spretno oblikovanje puttov na pariškem reliefu.²⁰ Zanimiv je tudi lev na reliefu v dubrovniški galeriji. Je skoraj enak levoma na reliefih, ki jih je Schulzova pripisala Nikolaju Florentincu, le da je zrcalno obrnjen. Tudi draperija je na tem reliefu bliže Nikolaju kot Alešiju, čeprav je figura svetnika močno poškodovana.

Beneški relief, ki ga je odkrila Anne Markham Schulz, je po kvaliteti toliko slabši od vseh preostalih, da ga ni mogoče uvrstiti v nobeno od navedenih skupin, čeprav je po razmestitvi posameznih elementov razmeroma blizu prvi skupini. Nespretno oblikovanje figure svetnika, frontalna postavitev in disproporc v sami figuri izključujejo vsakršno možnost, da bi bil relief Alešijevo lastnoročno delo. Mogoče ga je izdelal kakšen manj večš pomočnik, ne kaže pa zavreči misli, da gre za posnemanje kakšnega Alešijevega dela in je nastal zunaj njegove delavnice, kot meni Schulzova.²¹

Laže je z reliefom v Longhijevi zbirki; tako po oblikovanju votline kot po razmestitvi živali in knjig ga lahko postavimo ob bok reliefom iz prve skupine. Lev in knjige so postavljeni praktično identično kot na splitskem, marjanskem in zadarskem reliefu, kar velja tudi za kačo v spodnjem desnem kotu, ki leze skozi špranjo med skalnimi bloki

¹⁶ I. Petricioli, 1963, p. 70. Oltar v Straževniku je blizu tistemu v Pražnicah, ki je datiran z letnico 1467 in je delo umetnika, na katerega je že vplivala umetnost Nikolaja Florentinca, čeprav je, po kvaliteti sodeč, nemogoče, da bi bil njegovo lastnoročno delo. To je toliko bolj presenetljivo, ker se Nikolaj prvič pojavi v dalmatinskih dokumentih šele ob koncu leta 1467. Oltar je objavljen v: Kruno Prijatelj, Spomenici otoka Brača: Novi vijek, *Brački zbornik*, 4, Supetar 1960, p. 165 ss.

¹⁷ A. Markham Schulz, 1978, pp. 54–56.

¹⁸ I. Petricioli je za liverpoolski relief sicer vedel, zaradi pomanjkanja podatkov pa ga ni mogel obravnavati skupaj z drugimi in ga je v to skupino uvrstil šele v novi izdaji članka; I. Petricioli, 1963, in 1983, pp. 149–150.

¹⁹ Obširno o tem ikonografskem motivu glej: Rudolf Wittkower, Eagle and Serpent, *Journal of Warburg Institute*, II, 4, 1938–1939, pp. 293–325.

²⁰ I. Petricioli, 1983, p. 150.

²¹ A. Markham Schulz, 1975, p. 116.

(najdemo jo tudi na reliefu v trogirskem baptisteriju, le da je tam zaradi zrcalnega obrata podobe na levi strani). Nekoliko drugačno pozo zavzema krilata in rogata pošast, ki ima dvignjeno glavo in široko odprt gobec in je po načinu upodobitve blizu zadarskemu reliefu, kjer pa ima glavo obrnjeno v drugo smer. Dreves, ki sta tu skrajno shematizirani, na drugih reliefih te skupine ni, izjema je le trogirski relief, kjer stojita na desni strani. Žal je najbolj poškodovan prav lik sv. Hieronima, od katerega je ostal samo torzo. Postavljen je povsem frontalno in po ohranjenem lahko sklepamo, da je imel nogi prekrižani, palico pa je držal z obema rokama. Glava, od katere se je ohranila samo brada, je bila po vsej verjetnosti značilno »alešijevsko« potegnjena v dolžino ter je zrla v gledalca in ne v knjigo. Frontalna postavitev svetnika in prekrižani nogi približujeta firenški relief zadarskemu, vendar je na slednjem Hieronimova glava zasukana proti knjigi, kar lahko označimo kot spretnejšo rešitev, medtem ko druge sestavine na firenškem reliefu niso oblikovane slabše. Lev, ki je tu nekoliko večji in upodobljen bolj v profilu, je nemara celo nekoliko kvalitetnejši kot na zadarskem in še nekaterih drugih reliefih. Petricioli je zadarski relief pripisal samemu Andriju Alešiju in ga označil kot enega najkvalitetnejših.²² Longhijev relief je brez dvoma zadarskemu najbližji, kar pa zadeva atribucijo, se bomo morali tudi v prihodnje zadovoljiti s »krogom Andrija Alešija«, saj je svetniška figura za natančnejšo analizo preveč poškodovana, hkrati pa so atribucije mojstru ali delavnci lahko nevarne, saj ne moremo povsem natančno vedeti, v kolikšni meri lahko niha kvaliteta del enega in istega umetnika.

Za datacijo nimamo ne za firenški ne za zadarski relief nobene opore, je pa verjetno, da sta ta dva reliefa, kot tudi drugi iz te skupine, nastala v odvisnosti od trogirskega, ki je datiran z letnico 1467. Od drugih reliefov je poleg marjanskega mogoče natančneje datirati samo liverpoolskega, na katerem je grb Alvisa Landa, beneškega guvernerja v Trogiru v letih 1470—72, ki je relief najbrž tudi naročil.²³

Z reliefom sv. Hieronima v zbirki Roberta Longhija v Firencah se je skupno število znanih reliefov te vrste povzpelo na trinajst (sem smo navzlic večjim dimenzijam prišteli tudi relief v trogirskem baptisteriju). Ob tem se nam zastavljajo številna vprašanja, odgovori nanja pa bi nam pomagali bolje spoznati krog Andrija Alešija in Nikolaja Florentinca ter nam povedali kaj več o vlogi dalmatinske umetnosti v širšem evropskem prostoru.

Malo je bilo doslej napisanega o možnih pravzorih za takšno upodobitev sv. Hieronima. Neposredne predloge za zdaj ni moč najti, imamo pa nekaj opornih točk v severnoitalijanskem slikarstvu Quattrocenta. Tu je treba v prvi vrsti omeniti risbe Jacopa Bellinija, na katere je opozorila že Schulzova.²⁴ Sveti Hieronim sicer na teh risbah ni nikoli upodobljen sedeč v votlini, vendar mu praviloma delajo družbo krilate in rogate pošasti, podobne tistim na dalmatinskih reliefih.

²² I. Petricioli, 1957, p. 272.

²³ C. Fisković, 1967—1968, p. 49.

²⁴ A. Markham Schulz, 1975, p. 115.

Najdemo jih tudi na sliki sv. Hieronima, pripisani Jacopu Belliniju v veronskem Museo Civico.²⁵

Druga oporna točka je Andrea Mantegna. Njegove skalnate pokrajine so pogosto zelo blizu oblikovanju jame oz. votline na naših reliefih, kar velja še toliko bolj za njegovo sliko Sv. Hieronima v Museu de Arte v Sao Paulu, ki je datirana v petdeseta ali šestdeseta leta 15. stoletja (sl. 4).²⁶ Ne samo da je presenetljivo podobne oblike votlina, v kateri sedi sv. Hieronim, podobna je tudi njegova drža in delno celo obrazni tip (držo njegovih nog bi lahko primerjali s tisto na pariškem reliefu). Ne smemo seveda prezreti dejstva, da se pri Mantegni skozi jamo ter na desni strani slike odpira pogled v krajino, ki ga na dalmatinskih reliefih v taki obliki pogrešamo, vendar ga skrajno okrnjenega in poenostavljenega najdemo na beneškem reliefu v Sta Maria del Giglio in na njegovem dubrovniškem pendantu v upodobitvi posušenega drevesa v levem zgornjem kotu, ki je na teh dveh reliefih v razliko od dreves na firenškem z ostrim poševnim robom ločeno od votline ter tako postavljeno v zunanji prostor. To nedvomno kaže na roko kiparja, ki je bil bolje seznanjen s težnjami zgodnje renesanse, in je nemara tudi eden od vzrokov, ki so Schulzovo navedli k temu, da je reliefa pripisala Nikolaju Florentincu. Tudi Schulzova je opazila podobnosti med tema reliefoma in Mantegnovimi deli, vendar omenja v tej zvezi predvsem Vrt v Getsemani v londonski National Gallery in Vstajenje iz Toursa,²⁷ čeprav nudi nemara več opore podoba iz Sao Paula. Nikolajevo poznavanje Mantegnovih del bi bilo združljivo tako z njegovo domnevno »učno dobo« v Padovi kot s hipotezo Anne Markham Schulz o njegovem bivanju in delu v Benetkah v šestdesetih letih 15. stoletja, vendar njenim atribucijam zaenkrat ni moč brez nadaljnjih raziskav pritrlditi, čeprav jih nikakor ne gre vnaprej zavreči.

Sicer v beneškem kiparstvu druge polovice 15. stoletja najdemo vrsto reliefnih upodobitev sv. Hieronima, ki so verjetno tudi Planisciga navedle k temu, da je ob nepoznavanju dalmatinskih reliefov pripisal sv. Hieronima v Sta Maria del Giglio, pariškega in rimskega Pietru Lombardu,²⁸ čeprav se ti reliefi tako po ikonografski kot po morfološki plati precej razlikujejo od dalmatinskih. Razen tega so tudi po nastanku približno sočasni in ni verjeti, da bi lahko vplivali na naše reliefe.

V toskanski umetnosti, h kateri se oziramo vedno znova, kadar je beseda o Nikolaju Florentincu, ne najdemo trdnejših opornih točk, čeprav Donatellov relief Boja sv. Jurija z zmajem, vsaj kar zadeva oblikovanje zmaja in votline, iz katere je prilezel, kaže deloma podobno razpoloženje kot naši reliefi.

²⁵ Bellinijeve risbe so reproducirane v: V. Golubew: *Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum*, Bruxelles 1908 (II) in 1912 (I). O sliki v veronskem Museo Civico: Giusto Matzeu: *Jacopo Bellini*, Milano 1957, p. 39.

²⁶ Bernard Berenson: *The Italian Painters of the Renaissance*, London 1952, p. 335; E. Tietze-Conrat: *Mantegna: Paintings, Drawings, Engravings*, London 1955, p. 195 (dvomi v avtorstvo Mantegne); Ettore Camesasca: *Mantegna*, s. 1. 1964, p. 106 (sliko datira v leti 1449–1450).

²⁷ A. Markham Schulz, 1978, p. 35.

²⁸ L. Planiscig, 1930 in 1937. Treba je dodati, da je bil tedaj objavljen samo relief v trogirski krstilnici.

Vprašanje neposrednih vzorov za nastanek reliefov sv. Hieronima iz kroga Andrija Alešija in Nikolaja Florentinca ostaja torej odprto in bi mu v prihodnje veljalo posvetiti več pozornosti, saj nemara prav v teh reliefih tiči del skrivnosti o Nikolajevi dejavnosti pred prihodom v Dalmacijo. Prav tako bi bilo morda moč pojasniti kaj v zvezi z Andrijem Alešijem, ki je 1. novembra leta 1461 oddal v najem svojo hišo v Splitu in se tam ponovno pojavil šele 20. maja 1466.²⁹ Precej verjetno je, da se je prav v tem obdobju seznanil z Nikolajem Florentincem, ki je pomembno vplival na njegovo nadaljnje umetnostno ustvarjanje.

Veliko število reliefov in njihova razsejanost po svetu zastavljata vprašanje, v kakšnih okoliščinah so nastajali in kakšna je bila njihova namembnost. Že tako popularni lik sv. Hieronima so v 15. stoletju v Dalmaciji še posebej častili zaradi njegovega porekla, vendar nam to še ne pove veliko o prvotni namembnosti reliefov. Trogirski relief, ki je ohranjen »in situ« in je del dekoracije krstilnice, ne pomeni problema. Relief na Marjanu je del oltarja s podobama Janeza Krstnika in Antona Puščavnika ob straneh ter Pietà na atiki. Tudi ta relief je ohranjen »in situ«, o čemer priča tudi patronat cerkvice (sv. Jera — sv. Hieronim).

Vsi drugi reliefi so danes v muzejskih zbirkah ali vzdani v zidove stavb na način, ki dopušča malo verjetnosti, da bi bilo to lahko njihovo prvotno mesto. Liverpoolski relief je edini, ki pove kaj več o naročniku, saj Fiskovičevi identifikaciji Landonovega grba in inicial ne moremo oporekati. Zanimivo je, da se na spodnjem delu večine reliefov srečamo s prazno kartušo, praznim napisnim trakom, ki ga držita dva putta, ali drugačno dekoracijo, ki pa vselej pušča prostor za napis ali grb.³⁰ To nas navaja k misli, da je bila večina reliefov narejena za prodajo, čemur v prid govorijo tudi njihove majhne dimenzije, prikladne za transport. Obenem nas dejstvo, da so ti reliefi zlahka potovali, ovira pri določitvi kraja njihovega nastanka. To je zlasti pomembno za relief v cerkvi Sta Maria del Giglio v Benetkah, ki je, kot pravi Schulzova, lahko nastal v Benetkah ali v Dalmaciji³¹ in nam tako sam po sebi še ne dokazuje Nikolajevega bivanja v Benetkah.

V prid domnevi, da so bili nekateri reliefi narejeni za prodajo, govorijo tudi nenehni zastoji pri gradnji in opremljanju Ursinijeve kapele v Trogiru, kar je bil morda tudi vzrok, da sta naša umetnika leta 1472 restavriralta zvonik splitske stolnice, leto pozneje pa gradila portal in fasado opatije Sta Maria al Mare na otoku S. Nicola v Tremutih. Prihajalo je tudi do zamud pri plačilu za opravljena dela, saj sta si morala mojstra izboriti dogovorjeno plačilo za delo na Tremutih celo prek sodišča. Tako je moč sklepati, da je izdelava in prodaja reliefov

²⁹ Giuseppe Praga, Documenti intorno ad Andrea Alessi, *Rassegna Marchigiana*, VIII, 1929, pp. 1—26 (od tod cit. G. Praga, 1929).

³⁰ Medaljon na spodnjem delu reliefa v dubrovniškem Knežjem dvorcu je bil lahko predviden za grb lastnika ali za dedikativni napis; na pariškem reliefu sta poleg napisanega traku dva grba v obliki konjske lobanje, ki ju ni moč identificirati. Lahko bi sklepali, da sta bila namenjena temu, da bodoči lastnik vkleše vanje svoje attribute, saj je njuna površina le rahlo izbočena.

³¹ A. Markham Schulz, 1978, p. 71.

sv. Hieronima pomenila Alešijevi delavnici dodaten zaslužek ali celo sredstvo za preživljanje v »sušnih letih«. ³² Sklepamo lahko tudi, da so nekateri od reliefov, ki so danes v tujini, zapustili Dalmacijo že ob svojem nastanku.

Še eno vprašanje se nam zastavlja: pariški in liverpoolski relief so kupili v Firencah, prvega ob koncu prejšnjega stoletja, drugega pa v šestdesetih letih, in po vsej verjetnosti je bil v Firencah kupljen tudi Longhijev sv. Hieronim. Nemara je to zgolj naključje, ki se da pojasniti z vedno pomembno vlogo Firenc v trgovini z umetninami, kljub temu pa nam Nikolajevo poreklo vsiljuje vprašanje, ali ni morda tu del skrivnosti o zvezah obeh mojstrov s Toskano?

Firenški relief sv. Hieronima je torej pomemben prispevek k poznavanju umetnosti Andrija Alešija in Nikolaja Florentinca, hkrati pa nam dejstvo, da je našim poznavalcem ostal neznan vse do danes, vliva upanje, da spisak del teh dveh umetnikov še ni popoln in se bo v prihodnje pojavil še kakšen relief te vrste. Žal je danes tako, da umetnine pogosto menjajo lastnike povsem neopazno, kar včasih bistveno otežuje njihov študij.

IL POCO CONOSCIUTO RILIEVO RAPPRESENTANTE SAN GEROLAMO DELLA CERCHIA DI ANDREA ALESSI A FIRENZE

Da tempo è conosciuta una serie dei piccoli bassorilievi di marmo rappresentanti San Gerolamo nel deserto provenienti dalla bottega di Andrea Alessi (Andrija Aleši) e Niccolò di Giovanni Fiorentino (Nikola Florentinac), scultori attivi in Dalmazia nella seconda metà del Quattrocento. Ai nostri studiosi è, però, finora rimasto sconosciuto il rilievo che fa parte della collezione »Roberto Longhi« a Firenze. Il rilievo è di forma quadrata (35,5 × 35,5 cm) ed è assai danneggiato: soprattutto la figura del Santo, della quale è rimasto solo il torso. Nel catalogo della collezione del 1971 è stato attribuito alla cerchia di Antonio Amadeo mentre nel nuovo catalogo del 1980 l'attribuzione è passata alla bottega di Andrea Alessi.

Ivo Petricioli ha diviso tutti i rilievi a lui conosciuti secondo le caratteristiche dello stile in tre gruppi. Al primo gruppo appartengono i rilievi della Galleria d'Arte di Split (Spalato), della chiesa di San Gerolamo in Monte Marjan (vicino a Spalato), del battistero di Trogir (Traù), quello a Zadar (Zara) ed il non finito rilievo nell'isola di Pašman. Nonostante la scarsa qualità si potrebbe aggiungere a questo gruppo pure il rilievo delle Fondamenta San Giuseppe a Venezia, scoperto e pubblicato da Anne Markham Schulz. Due rilievi di questo gruppo sono datati: quello del battistero di Trogir (1467) e quello di Monte Marjan (1480) che porta anche la firma di Andrea Alessi.

Il rilievo della chiesa di Santa Maria del Giglio (Zobenigo) a Venezia ed il rilievo nel lapidario a Dubrovnik (Ragusa) formano il secondo gruppo. La recente proposta della Schulz che ha attribuito questi due rilievi a Niccolò di Giovanni Fiorentino è abbastanza convincente e si può accettare.

Quattro sono i rilievi del terzo gruppo: quello del Musée Jacquemart-André di Parigi, il rilievo nella Walker Art Gallery a Liverpool, quello della

³² Več o poteku gradnje Ursinijeve kapele in portala na Tremitih glej v: Petar Kolendić, Dokumenti o Andriji Alešiju u Trogiru, *Arhiv za arhivnašku starinu, jezik i etnologiju*, II, Beograd 1924, pp. 70–78; G. Praga, 1929, p. 9 ss; Cvito Fisković: *Opis trogirске katedrale iz XVIII stoljeća*, Split 1940; id., Aleši, Fiorentinac i Duknović u Trogiru, *Bulletin JAZU*, 7, 1959, p. 20 ss; Miro Montani: *Jurij Dalmatinac i njegov krug*, Zagreb 1967, p. 70 ss.

Galleria d'Arte a Dubrovnik e quello già nella collezione di Lodovico Pollak di Roma (ora in collezione privata a Torino). Il modellato della grotta che sembra costruita con grandi blocchi di marmo è la caratteristica principale che distingue questi rilievi dagli altri. Di tal gruppo si può con certa sicurezza datare il rilievo a Liverpool che porta lo stemma di Alvise Lando, governatore veneziano a Trogir negli anni 1470—72.

Il rilievo della collezione Longhi è scolpito in una maniera molto vicina al primo gruppo. In più, la posizione del Santo con le gambe incrociate si può paragonare a quella del rilievo di Zadar. Purtroppo la parte più danneggiata è proprio la figura di San Gerolamo che non ci permette un'attribuzione più precisa della «cerchia di Andrea Alessi».

Il grande numero dei rilievi di San Gerolamo usciti dalla bottega di Andrea Alessi e Niccolò di Giovanni Fiorentino ci fa riflettere sulle loro origini e finalità. Un punto di riferimento molto importante, per cercare le origini, è la pittura dell'Italia settentrionale. I draghi alati che fanno parte del programma iconografico su questi rilievi si trovano spesso in disegni raffiguranti San Gerolamo di Jacopo Bellini nei suoi libri conservati al Louvre e al British Museum. Ci sono anche le somiglianze con alcuni dipinti di Andrea Mantegna, soprattutto con quello di San Gerolamo nel Museu de Arte a Sao Paulo datato verso la metà del Quattrocento che dimostra uno stile molto vicino ai due rilievi attribuiti a Niccolò di Giovanni Fiorentino. La conoscenza delle opere di Mantegna è collegabile con l'attività di Niccolò di Giovanni a Venezia negli anni '60 del Quattrocento, proposta da Anne Markham Schulz; ipotesi, questa, che però deve essere ancora verificata.

La maggior parte di questi rilievi è conclusa, in basso, da una tabella rettangolare, da una coppia di putti reggitemma, oppure da un medaglione liscio inserito fra due festoni. Il fatto che lo spazio destinato ad accogliere eventuali iscrizioni dedicatorie o esplicative sia quasi sempre lasciato bianco ci fa supporre che essi fossero eseguiti non dietro specifica commissione bensì per essere semplicemente venduti.

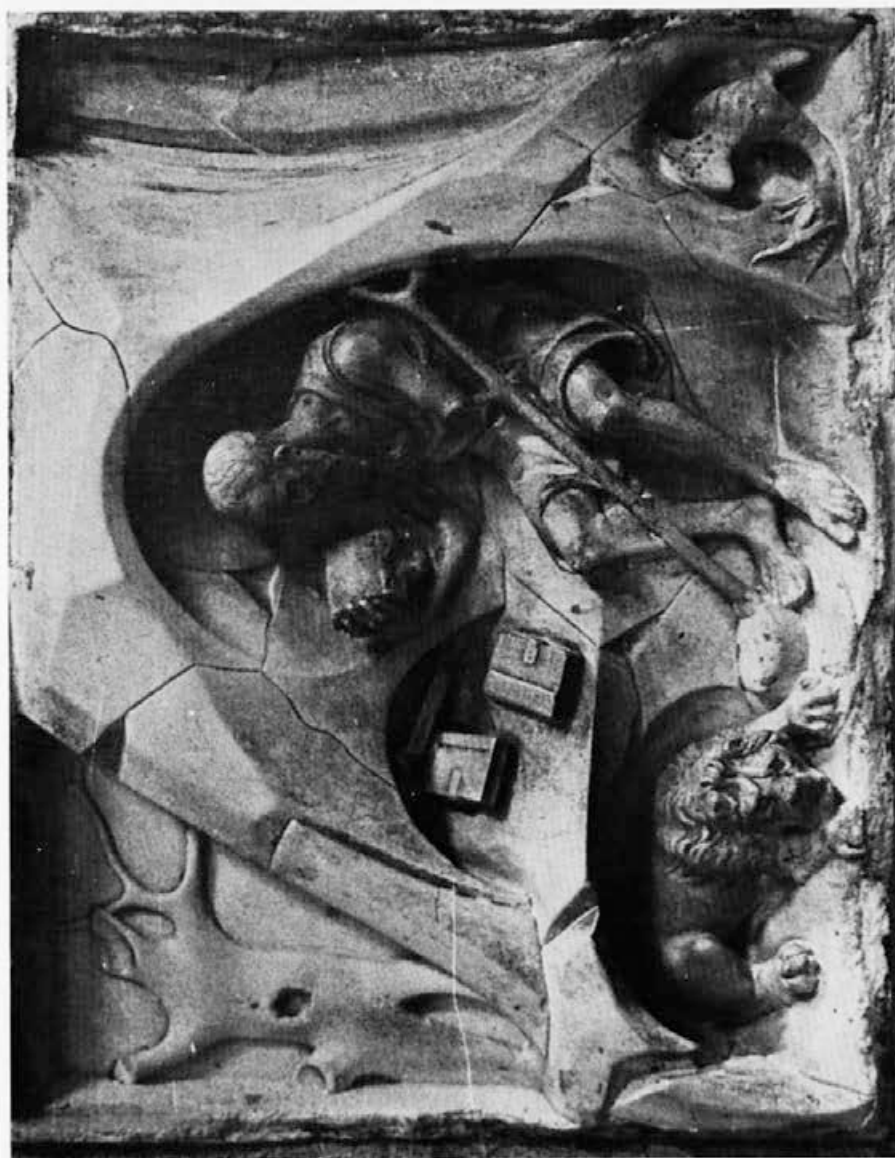
Si deve notare, infine, che i rilievi di Liverpool e di Parigi sono stati acquistati in Firenze come forse anche quello della collezione Longhi: potrebbe essere un semplice caso oppure costituire un indizio circa i rapporti di Andrea Alessi e Niccolò di Giovanni Fiorentino con la Toscana?



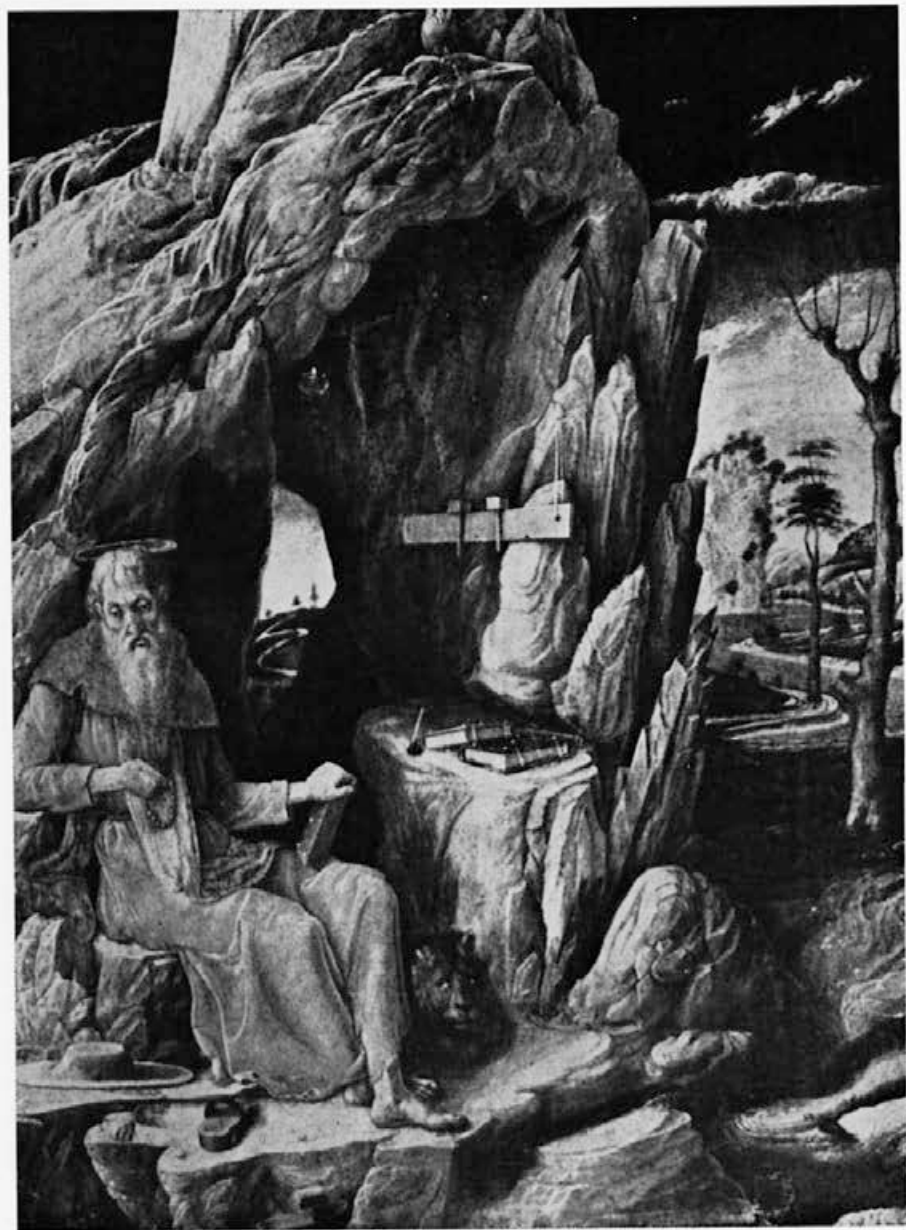
1 *Andrija Aleši ali delavnica: Sv. Hieronim v skalni votlini, druga polovica 15. stoletja, Firenze, Collezione Roberto Longhi*



2 *Andrija Aleši(?)*: Sv. Hieronim v skalni votlini, druga polovica 15. stoletja, Zadar, Sv. Ivan



3 *Nikolaj Florentinec(?)*: Sv. Hieronim v skalni votlini, druga polovica 15. stoletja, Benetke, Santa Maria del Giglio (Zobenigo)



4 *Andrea Mantegna*: Sv. Hieronim v skalnati pokrajini, okoli 1450—1470, Sao Paulo, Museu de Arte