

Tine Germ, Ljubljana

PROČELJE CERKVE SANTA MARIA NOVELLA V FIRENCAH IN VPRAŠANJE VIROV ALBERTIJANSKE ESTETIKE

Pročelje, ki ga je za cerkev Santa Maria Novella v Firencah (1456/70) oblikoval Leon Battista Alberti, ima v arhitektovem opusu posebno mesto, saj najceloviteje in najbolj nazorno udejanja njegovo pojmovanje lepega. Mojstrstvo je toliko večje, ker se je moral Alberti prilagajati že obstoječemu delu fasade in ga skladno vključiti v nov strukturni koncept. V njem so združene vse temeljne poteze Albertijevega estetskega nazora, kakor se zrcalijo v njegovem arhitekturnem snovanju in izrisujejo v teoretičnih spisih.¹ Zato ni naključje, da je Rudolf Wittkower izbral pročelje cerkve Santa Maria Novella kot enega ključnih spomenikov za ilustracijo pitagorejsko obarvane renesančne teorije idealnih proporcev, pri čemer je opozoril na vlogo geometrijskih likov, števil in nauka o harmoniji, ki prevladuje v arhitekturi italijanske renesanse. Wittkower je jasno poudaril izredno domišljenost in pomen geometrijske strukture, ki vlada v organizaciji pročelja, ter zapisal, da je načrt fasade natančno uravnotežen na osnovi soodnosnosti kvadrata in kroga. Širina in višina pročelja namreč oblikujeta pravilen kvadrat, ki meri 60 florentinskih komolcev (*braccio fiorentino*), medtem ko je polmer kvadratu orisanega kroga enak stranici manjšega kvadrata, v katerega je vrisano prvo nadstropje in znaša 30 komolcev. Hkrati je opozoril, da je v proporčni shemi moč razbrati harmoniska razmerja, v katerih prevladuje oktava.²

Avtorji mlajših študij, kot na primer Marco Dezzi-Bardeschi,³ so v raziskovanju Albertijeve proporčne sheme pročelja odkrili

¹ Za vprašanje estetike, filozofije in arhitekturne teorije pri Albertiju glej predvsem odlično študijo Pierluigia Panza z vključitvijo vseh pomembnejših interpretacij albertijanske estetike in obsežno bibliografijo na to temo. (P. Panza, *Leon Battista Alberti, filosofia e teoria dell'arte*, Milano 1994.)

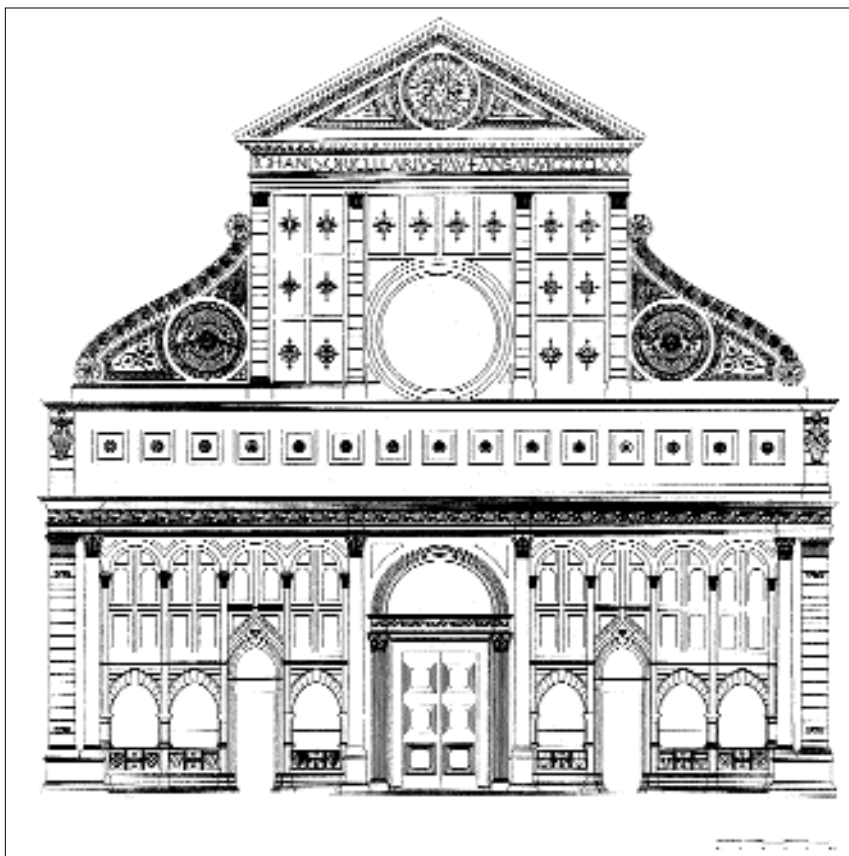
² R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949, str. 47–51 (navedki paginacij po peti, dopolnjeni izdaji, London 1998).

³ M. Dezzi-Bardeschi, *La facciata di Santa Maria Novella a Firenze*, Pisa 1970, in *Sole in leone. Leon Battista Alberti: Astrologia, cosmologia e*

nove skladnosti in uspešno potrdili tezo o vplivu pitagorejske koncepcije aritmetike in geometrije. Z novimi natančnimi meritvami in analizami se je Paulu von Naredi-Reinerju celo posrečilo dokazati, da je celotna arhitekturna zasnova podrejena harmonskim principom. Naredi-Reiner zagovarja tezo, da predstavlja širina stebrov v pritličju oziroma širina pilastrov v nadstropju enotni modul, po katerem je zgrajeno pročelje, in da so velikostna razmerja arhitekturnih členov urejena po načelu glasbene harmonije. Modul, ki ga uporablja Alberti, meri 1,33 in $1/3$ florentinskega komolca, višina celotne fasade pa znaša 45 modulnih enot. Vse pomembnejše strukturne enote pročelja – pritličje, atika, zgornje nadstropje in trikotno čelo – ustvarjajo v odnosu do njegove skupne višine harmonska razmerja in enako velja za njihova medsebojna razmerja. Tako se, na primer, med višino pritličja (15 modulnih enot) in zgornjega nadstropja brez trikotnega čela (12 modulnih enot) vzpostavlja razmerje velike terce (1,25), pritličje in atika sta v razmerju velike septime ($15 : 8 = 1,875$), pritličje in čelo pa v razmerju kvinte ($15 : 10 = 1,5$). V enakem razmerju sta višina prvega nadstropja brez trikotnega čela in atika ($12 : 8 = 1,5$), medtem ko višina nadstropja v odnosu do čela oblikuje malo terco ($12 : 10 = 1,2$), čelo in atika pa veliko terco ($10 : 8 = 1,25$). Harmonska razmerja se ustvarjajo tudi v velikosti dekorativnih elementov fasade, kot so širina pilastrov, stranica temnih kvadratov v atiki, premer krogov v volutah, premer t. i. sončnega kroga v čelu itd.⁴ Enkratna domišljenost Albertijevega načrta se kaže tudi v tem, da se harmonska razmerja uveljavljajo v dveh modularnih enotah hkrati! Modul velikostnih razmerij v pritličju fasade, ki ga je ok. 1350 načrtoval Jacopo Talenti, je namreč florentinski komolec (*braccio*). Alberti je ohranil obstoječi modularni red, vendar je s širino stebrov v pritličju tudi že uvedel nov modul, ki prevladuje v strukturi atike in zgornjega nadstropja. V načrtovanju nad-

tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella, v: Psicon, I, 1974, str. 33–67.

⁴ P. von Naredi-Rainer, *Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis*, dr. dis., Graz 1975, str. 70–80. Cf tudi idem.: *Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis*, v: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, XII, 1977, str. 81–213.

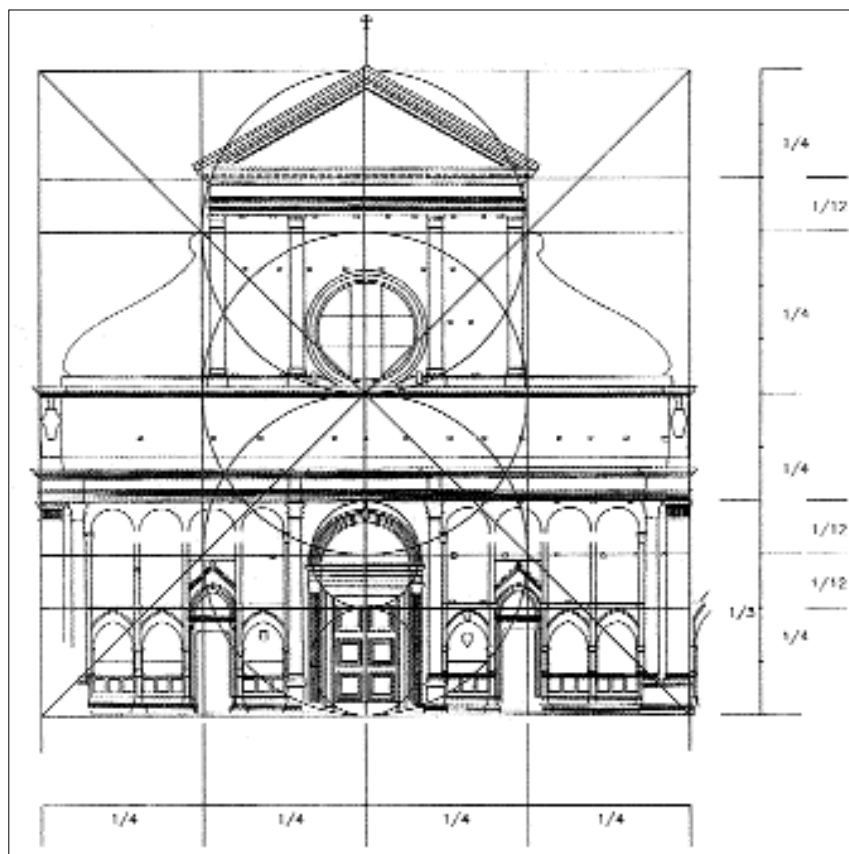


1. Santa Maria Novella, Firenze, ok. 1456–1470, naris pročelja

stropja je imel Alberti proste roke, toda *braccio* ob sicer prevladujočem novem modulu ohranja vlogo sekundarne modularne enote. Skladnost spodnjega in zgornjega dela pročelja z vzporedno rabo dvojnega modularnega sistema je izjemen dosežek v udejanjanju teorije harmonskih proporcij v arhitekturi, in nazorno priča, kako poglobljeno se je Alberti ukvarjal s proporcionalno shemo fasade za cerkev Santa Maria Novella.

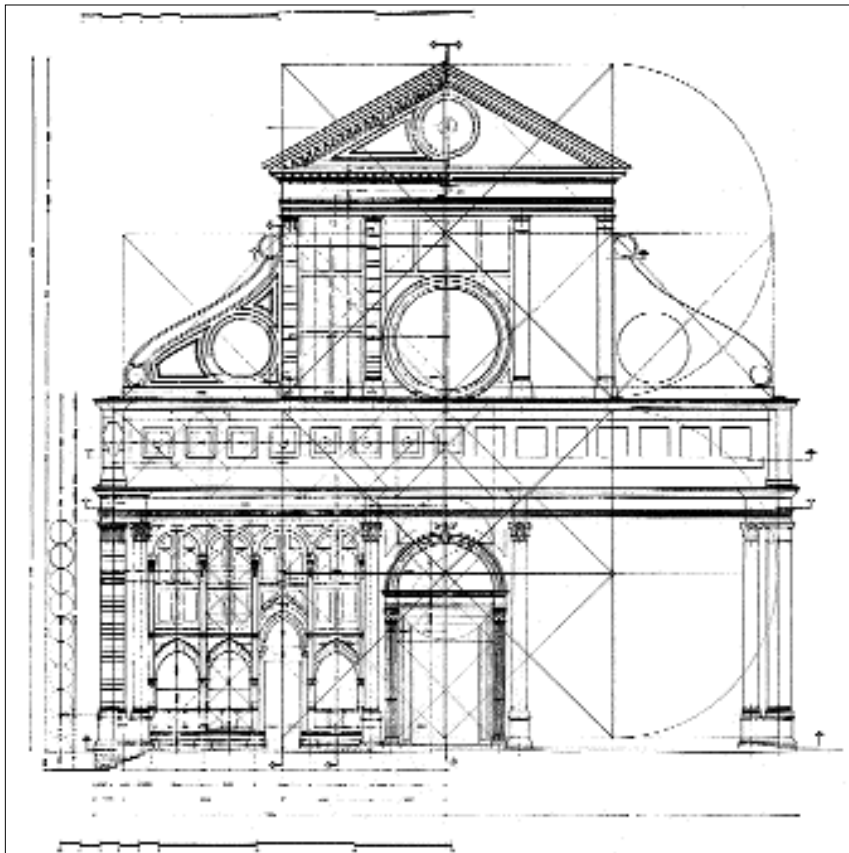
A vrnilo se k epohalni študiji Rudolfa Wittkowerja o arhitekturnih principih v obdobju humanizma, ki je toliko pomembnejša, ker je v njej avtor z izjemnim uvidom v duhovno klimo 15. st. opredelil filozofske osnove, na katerih temelji Albertijev delo, in opo-

RAZPRAVE IN ČLANKI



2. Santa Maria Novella, Firenze, naris pročelja z geometrično shemo po R. Tavernorju

zoril na filozofijo Nikolaja Kuzanskega kot eno od možnih spodbud za poudarjeno pitagoreizirano estetiko, ki vlada v Albertijevem opusu. Če se je Wittkower zadovoljil s hipotezo, da je kardinal iz Kuesa na Albertija vplival zlasti s svojim naukom o simboliki geometrijskih likov (predvsem kroga), je to zaradi široko zastavljenih okvirov njegove študije povsem razumljivo, manj razumljivo pa je, da se mlajši raziskovalci Albertijevega dela niso nikoli resneje lotili raziskovanja problematičnega vprašanja odnosov med velikima sodobnikoma, natančnejše opredelitve vsebinskih stičišč v njihovih estetskih nazorih ter vprašanja idej, ki bi jih arhitekt utegnil prevzeti od filozofa. Celotno priznani poznavalec Albertija in avtor zadnje velike študije Robert Tavernor se zadovolji s spoznanjem,



3. Santa Maria Novella, Firenze, naris pročelja z geometrično shemo po F. Borsiju

ki v ničemer bistveno ne presega Wittkowerjevih opažanj, in kot možni vpliv navaja samo Kuzančev spis *De quadratura circuli*.⁵

Zanemarjanje tega pomembnega vprašanja je toliko bolj nenavadno, ker Girolamo Maria Mancini, avtor (še zmeraj najboljše) Albertijeve biografije, s precejšnjo suverenostjo zagovarja prepričanje,

⁵ R. Tavernor, *On Alberti and the Art of Building*, New Haven/London 1998, str. 236. Med umetnostnimi zgodovinarji je temu vprašanju še največ pozornosti namenil Franco Borsi, ki je ob Albertijevi definiciji harmonije in vprašanju idealnih proporcev opozoril na očitne paralele s Kuzančevim naukom o harmoniji. (F. Borsi, *Leon Battista Alberti: The Complete Works*, London 1977, str. 238–239.)

da sta si bila Nikolaj Kuzanski in Leon Battista Alberti dobro znana.⁶ Velika sodobnika drug drugega v svojih spisih ali v korespondenci sicer nikoli ne omenjata, čeprav sta se nedvomno poznala in imela številne skupne prijatelje. Tako je papež Evgen IV. (1431–1447), zaščitnik in prijatelj Nikolaja Kuzanskega, že leta 1432 prevzel pokroviteljstvo nad Albertijem, bil z njim v prijateljskih odnosih in mu dodelil službo papeškega abreviatorja. Podobno velja za Nikolaja V. (1447–1455), ki je Kuzanskega leta 1448 povzdignil v kardinala, Albertija pa imenoval za vrhovnega papeškega arhitekta. Mesto papeškega arhitekta je ohranil tudi pod Pijem II. (1458–1464), dolgoletnim prijateljem kardinala iz Kuesa. Med skupnimi prijatelji so posebno znameniti trije veliki humanisti: prevajalec in filolog Ambrogio Traverasari, kardinal Nicolo Albergati in slavni matematik Paolo del Pozzo Toscanelli, znano pa je tudi, da si je Alberti vsaj od leta 1459 dopisoval z Andreom Bussijem, osebnim tajnikom in prijateljem Nikolaja Kuzanskega. Priložnosti za srečanja so bile nedvomno vse od leta 1438 naprej številne.⁷ Alberti je kot papeški abreviator sodeloval na koncilu v Ferrari in Firencah 1438/39, v katerega pripravo je bil kot tesni sodelavec papeža Evgena IV. intenzivno vključen Nikolaj Kuzanski, ki je celo vodil papeško misijo v Carigradu in pripeljal v Ferraro bizantinskega cesarja z visokimi dostojanstveniki ortodoksne cerkve. Tudi se zdi skoraj nemogoče, da se ne bi srečala v letih med 1459 in 1464, ki sta jih oba preživela v Rimu v neposredni bližini Pija II. Njuno poznanstvo je toliko bolj verjetno, ker je bilo Kuzančevo risko domovanje znano zbirališče humanistov in znanstvenikov, med katerimi so bili Peurbach, Regiomontanus in Toscanelli. Joan Gadol na osnovi številnih skupnih zanimanj, ki sta jih gojila Alberti in Kuzanski, zagovarja prepričanje, da

⁶ Cf. G. M. Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze 1911², str. 375. Mancini piše, da sta bila Kuzanski in Alberti celo v prijateljskih stikih, vendar je res, da ne more ponuditi dovolj trdnih argumentov, ki bi bili podprti z zgodovinskimi dokumenti. Cf. tudi prepričanje Pierluigia Panza, ki brez pomislekov zagovarja tezo, da sta bila Alberti in Kuzanski prijatelja (*Panza*, str. 172.)

⁷ Teoretično je sicer mogoče, da sta se Alberti in Nikolaj Kuzanski spoznala še v Padovi, kjer je Kuzanski študiral med leti 1417 in 1423, saj se je tam do leta 1421 šolal tudi Alberti, vendar za to ni nobenih oprijemljivih dokazov.

lahko med kardinalove goste prištejemo tudi prvaka zgodnjere-
nesančne arhitekture.⁸

Že Giovanni Santinello pa je v svoji študiji *Leon Battista Alberti: Una visione estetica del mondo e della vita* opozoril na neka-
tere skupne točke v estetski misli Nikolaja Kuzanskega in Leona
Battista Albertija.⁹ Poudaril je predvsem skupno pitagorejsko-platonsko
tradicijo umevanja lepega in z analizo besedil dokazal, da imata skoraj
identičen nazor o vlogi števil ter geometrijskih likov, vendar je primer-
javo pretirano poenostavil, ko je Kuzanskega označil za teoretika, ki se
z vprašanjem lepega ukvarja le na spekulativni ravni, medtem ko pri
Albertiju prepozna zgolj praktični značaj estetskih vprašanj. Takšno
poenostavljanje je zgrešeno, posledično pa zamegljuje tudi pravilno
sliko o možnosti medsebojnih vplivov med Kuzanskim in Albertijem.

Res je, da je Kuzančeva estetika izrazito spekulativna, da
ima poudarjeno metafizični značaj in da so izpeljave v smislu norma-
tivne estetike redke. Vendar Kuzanski v svojem pisanju nikoli ne izgu-
bi izpred oči čutno zaznavne ravni estetske problematike. V spozna-
vanju lepote povzema platonsko hierarhijo stopnjevitega razumevanja
lepega: »*Per accidentalem pulchritudinem, ad quam per sensum per-
venimus, quae est in operimento et exterioribus figuris, pervenimus ad
pulchritudinem formae substantialis...*«¹⁰ ter o lepem razpravlja tudi v
okviru čutnih zaznav in estetskega ugodja. Prav tako je iz Albertijeve
pisne zapuščine moč razbrati, da o lepem razmišlja hkrati kot arhitekt
in filozof. Čeprav drži, da je njegova naravnost v večini pogledov
izrazito praktična, Alberti prav na področju opredeljevanja lepega s pre-
senetljivo suverenostjo stopa na metafizično raven umevanja lepote in
povzema čisto neoplatonistične ideje, kar je ob prevladujočem empi-

⁸ Cf. J. Gadol, *Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago/London 1969, str. 196–197. Za skupna zanimanja na področju matematike, tehnike, statike in kartografije cf. *ibid.*, str. 203–206.

⁹ G. Santinello, *Leon Battista Alberti: Una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze 1962, str. 265–296.

¹⁰ »*Preko pojavne lepote, do katere pridemo s čuti in ki je v zunanjih podobah ter odevah, dospemo do lepote idealne forme.*« (Tota pulchra, f. 169r. Citati iz *Tota pulchra* so navedeni po pariški izdaji Kuzančevih spisov *Nicolai de Cusa Opera Omnia*, Pariz 1514.)

rizmu njegove misli toliko bolj opazno. Iz njegovih literarnih in teoretičnih del je mogoče razbrati, da je svoje arhitekturno ustvarjanje razumel celo kot udejanjanje filozofije.¹¹ Ne samo, da arhitekturo interpretira v etičnem duhu (v *Profugiorum ab aerumna, libri III*, iz leta 1442 opis arhitekture uporabi kot alegorijo moralnih vrednot, florentinska katedrala mu s svojo skladno uravnoteženostjo predstavlja podobo dušnega miru, steber je prispodoba trdnosti in pokončne moralne drža itd.), vsak arhitekturni člen, vsako matematično razmerje v strukturi ima za Albertija lahko tudi simbolično vrednost. Ob določanju arhitekturnih značilnosti svetišča kot najodličnejše stavbarske naloge je nedvoumno zapisal, da mora v njem vse odražati božjo navzočnost, vse mora biti podrejeno najvišji modrosti, svetišče naj bo utelešena filozofija: »*Sed velim in templis cum pariete tum et pavimento nihil adsit, quod meram philosophiam non sapiat.*«¹² V harmoničnih proporcih arhitektura posnema harmonijo stvarstva in z rabo geometrije v svojem ustvarjanju se arhitekt prilikuje stvarniku. Ne v nabožnih podobah ali v posvečenih oltarjih, v geometrijskih vzorcih, idealnih številčnih razmerjih, v harmoniji se po Albertijevem prepričanju najpopolneje odraža božansko bistvo, ki napolnjuje svetišče.¹³ To je obenem stališče, ki ga Kuzanski odločno zagovarja že v svojem filozofskem prvencu (*Učena nevednost*, 1440), čeprav je seveda res, da je ideja stara in korenini v pitagorejskem nauku.¹⁴

¹¹ Cf. mdr.: I. Behn, *Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strassburg 1911, C. Cancro, *Filosofia e architettura in Leon Battista Alberti*, Neapelj 1978, in predvsem P. Panza.

¹² »Vendar želim, da ni v svetišču bodisi na stenah bodisi na tleh nič takega, kar ne bi dihalo čiste filozofije.« (*De re aedif.*, VII, 10.)

¹³ Za takšno naziranje glej predvsem *De re aedif.*, IX. Cf. tudi: G. L. Hersey, *Pythagorean palaces, Magic and Architecture in Italian Renaissance*, Ithaka, New York 1976.

¹⁴ Cesare Cancro v Albertijevem pojmovanju arhitekta kot božanskega stvarnika, ki ustvarja po matematičnih načelih, vidi neposreden naslon na Platonovega Timaja. (Cancro, 1978, str. 191.) To seveda ni izključeno, vendar je ne glede na to verjetnost Kuzančevega vpliva zaradi izjemne aktualizacije in bogate reinterpretacije tega motiva v njegovih spisih precejšnja. To postane posebej očitno ob upoštevanju Kuzančevega nauka o »razvitju« kozmosa, ki ni samo *ab initio*, temveč v vseh svojih fazah in segmentih prežet z matematičnimi načeli oblikovanja. Cf. mdr. W. Schulze, *Zahl, Proportion, Analogie: Eine Untersuchung zur Metaphysik und Wissenschaftshaltung des Nikolaus von Kues*, Aschendorff/Münster 1978.

Alberti se torej navezuje na pojmovanje umetnika kot stvarnika, ki vsako svoje delo oblikuje po matematičnih principih, kot Bog, ki je svet ustvaril po meri, številu in teži, pojmovanje, ki ga je v renesančnem humanizmu utemeljil prav Nikolaj Kuzanski.¹⁵ Pri tem je v središče postavljena vloga kreativnega duha – Alberti uporablja besedo *ingegno* – lastnost, po kateri se človek prilikuje Bogu. Kreativnost duha, ki ji renesančni humanizem pripisuje tolikšen pomen, je bila v platonski in neoplatonistični filozofiji zmeraj bistvena;¹⁶ to misel pa je v 15. st. bogateje kot kdorkoli poprej razvil Nikolaj Kuzanski. S tem v zvezi je še posebno pomenljivo sovpadanje pogledov, ki se pri kardinalu iz Kuesa in Albertiju kaže v pojmovanju izvirnosti kot najvišjega kriterija umetniškega dela. Vrednost arhitekturnega ustvarjanja po Albertijevem prepričanju namreč leži predvsem v izvirnosti. Največ je vredna sposobnost, da si arhitekt zmore zamisliti novo arhitekturo, si pred notranje oči priklicati izvirno predstavo umetniške stvaritve. Vse drugo delo, vezano na realizacijo idejne predstave, je zanj drugotnega pomena.¹⁷ To je misel, ki v evropski umetnostni teoriji in filozofiji nima prave prednice, saj sta srednjeveška teorija in praksa osrednje mesto pripisovali ohranjanju tradicije, zaradi česar je bilo načelo imitacije (v širšem pomenu besede) pomembnejše od načela inovacije.¹⁸ Idejo

¹⁵ Zanimivo je, da o umetniku oba govorita kot o drugem bogu in to celo z istimi besedami. Znameniti Kuzančev *alter deus* ima pri Albertiju samo italijansko preobleko – *altro dio*. Cf. mdr. Albertijevo *Della pittura* ter Kuzančeva spisa *De berrylo* in *Idiota de mente*.

¹⁶ Tako je že Janez Zlatoust učil, da človek ni podoba Boga po odličnosti substance, ampak po podobnosti v ustvarjalni moči. (*Homiliae in Genesim*, 9. 6–8, PG 53, col. 78–97.)

¹⁷ Tako mdr. v *De re aedif.*, I, 9, in IX, 10. Za vprašanje izvirnosti kot kriterija umetniškega ustvarjanja pri Albertiju cf. tudi A. A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance: Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*, Cambridge 1999, str. 72–73. Nekoliko obširneje o tej problematiki v 15. st. pa M. Kemp, *From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*. *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 8 (1977), str. 347–398.

¹⁸ Res je sicer, kot opozarja Christine Smith, da za retoriko in skulpturo podobno misel izreče Kvintilijan v *Institutio oratoria*, II. xiii. 9., kjer pravi, da sta novost in zahtevnost najbolj vredni pohvale, vendar je to bolj izjema, ki potrjuje pravilo. (Ch. Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400–1470*, New York/Oxford 1992, str. 26.)

kreativnosti kot osnovno merilo človeškega genija vse od visoke renesanse naprej sprejemamo za tako samoumevno, da velikokrat pozabljamo, kako je bila celo še prvi polovici 15. st. zelo redka, in da jo je začel intenzivno razvijati prav veliki humanist iz Kuesa. Kuzanski nedvoumno zagovarja stališče, da je izvirnost vrednejša od posnemanja in da je sposobnost iznajti nekaj novega celo primarni kriterij človeškega duha!¹⁹ Ob tem je zanimivo opozoriti, da se Francesco di Giorgio Martini, ki je v svojem *Traktatu o civilni in vojaški arhitekturi* (1492) idejo o pomenu izvirnosti v ustvarjanju arhitekta pripeljal do vrhunca, neposredno naslanja na Nikolaja Kuzanskega!²⁰

V okviru ožje estetske problematike je treba ob sorodnih nazorih, ki jih omenja že Santinello, posebej opozoriti na nekatere ključne vsebine, kjer so po eni strani vzporednice tako očitne, da jih ni mogoče spregledati, hkrati pa neizpodbitno drži, da se je Kuzanski z njimi ukvarjal veliko bolj poglobljeno kot Alberti, ki jih povzema le na kratko. Tako Alberti v pojmovanju lepote v celoti prevzema pitagorejsko-platonsko tradicijo in lepoto opredeljuje kot harmonijo idealnih številčnih razmerij: »...*pulchritudinem esse quendam consensum et concinnitatem partium in eo, cuius sunt, ad certum numerum finitionem collocationemque habitam, ita ut concinnitas, hoc est absoluta primari-que ratio naturae, postularit.*«²¹ Pri vprašanju zaznavanja lepote povze-

¹⁹ To misel srečamo v vsem njegovem delu, najbolj eksplicitno pa je izražena v spisih *De ludo globi* in *Idiota de mente*.

²⁰ Tako Francesco di Giorgio med drugim zapiše: »*I tempi sacri da fare sono di più varie e diverse forme sicondo la invenzione, sottilita, ingegno e ragione dell'architetto, sempre osservando le misure e proporzioni a essi appartenenti, le quali dal corpo umano tutte tratte sono. Ma se l'architetto non ha perspicace e singolare ingegno e invenzione, none aspetti mai perfettamente tale arte esercitar potere, impero che l'architettura e solo una sottile imaginazione concetta in nella mente la quale in nell'opera si manifesta.*« (Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*. *Classici italiani di scienze tecniche e arti*. Trattati di architettura. Izd. in predg. C. Maltese in L. Degrassi Maltese, 2 vols. Milano 1967, vol. I, str. 36.) O vprašanju vpliva Nikolaja Kuzanskega na Francesca di Giorgia cf. L. Lowic, *On the Meaning and Significance of the Human Analogy in Francesco di Giorgio's Trattato*, *JSAH* 42 (1983), str. 360–370.

²¹ »*Lepota je svojevrstno ujemanje in skladnost vseh delov in celote, ki je določeno s številom, somerjem in urejenostjo, kot to narekuje concinnitas, to je najpopolnejši in najvišji naravni zakon.*« (*De re aedif.*, IX, 5.)

ma neoplatonistično idejo o skladnosti mikro- in makrokozmosa ter iz tega izhajajočo temo odzivnosti duše ter njene sposobnosti, da z lepoto v sebi odgovarja na lepo po sebi: »*Hinc fuit ut, cum seu visu sive auditu seu quavis ratione admoveantur ad animum, concinna confestim sentiantur.*«²² Na pitagorejce se sklicuje tudi v razumevanju vloge števila kot idealnega oblikovnega načela, ki je temelj urejene skladnosti (*concinnitas*), a je obenem pomembno tudi *per se*, tj. kot nosilec simbolnih vsebin.²³ (Iz tega izhaja Albertijevo mnenje, da se posamezni arhitekturni elementi lahko javljajo samo v parnih, drugi samo v neparnih številih, da so parna števila aktivna, primerna za nosilne elemente, in neparna pasivna, primerna za različne odprtine, vrata, okna ali line itd.)

Poleg števil igra v estetskem kanonu Albertijevega arhitekturnega ustvarjanja ključno vlogo geometrija, pri čemer najodličnejše mesto pripada trem najelementarnejšim, to je najčistejšim geometrijskim likom: krogu, kvadratu in enakostraničnemu trikotniku. Ob povečevanju čistih geometrijskih form Alberti ne zanemarija njihove tradicionalne simbolike, vendar je renesansa šele s Kuzanskim dobila misleca, ki je vlogo ter vsebino geometrijskih figur izčrpno obravnaval in ovrednotil na nivoju filozofske spekulacije, s tem, ko jih je najintenzivneje vključil v ontološko-gnoseološko problematiko opredeljevanja forme.

²² »Zato (zaradi skladnosti kozmosa in mikrokozmosa op. p.) pride do tega, da človek, ki se vzdrami bodisi preko vida, sluha ali katerega koli čuta, takoj začuti to skladnost.« (De re aedif., IX, 5.) Zanimivo je ob tem opozoriti, da Alberti kljub naporom, da bi racionalno definiral razumevanje lepega, priznava, da lepote ne moremo soditi zgolj s primerjanjem, razčlenjevanjem in ocenjevanjem, pač pa je pravi razsodnik o lepem neka človeku vrojena vednost »animis innata quaedam ratio«. (De re aedif., IX, 5.) To je seveda misel, ki je značilno neoplatonistična in jo je prepričano zagovarjal tudi Nikolaj Kuzanski: »Unde nisi iudex qui est intellectus in se haberet speciem pulchritudinis omnem sensibilem pulchritudinem complicantem, non posset iudicium facere inter pulchra.« (Tota pulchra, f. 140^r.)

²³ Tako predvsem v De re aedif., IX, 5. Cf. k temu Kuzančevo misel, da so število, somerje, skladnost, red in harmonija neločljivo povezane kategorije lepega, ki ima kot absolutna lepota počelo v Božjem umu: »Sicut enim in unitate est omnis numerus complicitate et in numero omnis proportio et medietas, in proportione omnis harmonia et ordo et concordantia et ideo omnis pulchritudo quae in ordine et proportione atque concordantia relucet. Ita cum dicimus deum unum hoc unum est ipsa supersubstantialis unitas quae et pulchritudo in se omnia pulchra complicans.« (Tota pulchra, fol. 140^v.)

Tudi Kuzanski hierarhijo geometrijskih likov gradi po načelu čim večje preprostosti, enostavnosti in simetričnosti oblike ter zagovarja enako zaporedje kot Alberti, pri bolj zapletenih oblikah pa so po njegovem učenju temu ustrezno lepše tiste, ki so čistejše, jasnejše in preglednejše. Vrednost temeljnih geometrijskih figur pri Kuzanskem izhaja iz gnoseoloških premis, natančneje iz postavke, da se osnovne geometrijske figure najbolj približujejo čistim formalnim vzorcem oziroma so s čutno zaznavo najmanj obremenjeni nosilci idealnih form. V primarnih geometrijskih figurah se najmočneje razkriva forma, ki ni samo idealni oblikovni princip kozmosa, pač pa tudi nosilec biti: »...*forma enim dat formatum esse rei. Unde infinita forma est actualitas omnium formabilium formarum ac omnium talium praecissima aequalitas.*«²⁴ Zato geometrijske forme služijo kot najboljše orodje uma, ki se trudi razpoznati bistvo stvari. Kajti duh, ki spoznava na simboličen način, s pomočjo primerjanja in prilikovanja, uporablja geometrijske figure: »*Mensurat etiam symbolice, comparationis modo, ut quando uitur numero et figuris geometricis et ad similitudinem talium se transfert.*«²⁵ Bistvo stvarstva je namreč človeku nespoznavno, približa pa se mu lahko s pomočjo geometrije: »*Et si quid cognoscimus de illis per assimilationem figurae ad formam coniecturamur.*«²⁶ Jasneje, kot se forma odraža v stvareh, pravi Kuzanski, večja je njihova spoznavna vrednost in zato torej pripada osnovnim geometrijskim figuram tako odlično mesto. Takšno umevanje geometrije, ki ga je Kuzanski razvil že v *Učeni nevednosti*, predstavlja filozofsko ozadje Albertijevega arhitekturnega snovanja, v katerem pomembna vloga pripada primarnim geometrijskim

²⁴ »Forma namreč daje stvarjem oblikujočo bit. Tako je neskončna forma resničnost vseh oblik, ki jih je mogoče oblikovati, in natančna enakost vseh njih.« (Idiota de sapientia, str. 444. Vsi navedki in paginacije so, kadar ni navedeno drugače, citirani po dunajski izdaji Kuzančevih spisov: Nikolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Schriften*, izdal Leo Gabriel, Dunaj 1964.) Misel, ki je tu sumarno izražena, je predstavljena že v *Docti ignorantii*, kasneje pa se Kuzanski vrne k njej tudi v drugih spisih, med drugim v *Trialogus de possesset, De visione Dei* in *De venatione sapientiae*.

²⁵ »Meri namreč na simboličen način, s pomočjo primerjanja, kot tedaj, ko uporablja števila in geometrijske like ter se jim približuje s prilikovanjem.« (Idiota de mente, IX, str. 562.)

²⁶ »Če o njih kaj vemo, potem so to ugibanja ob prilikovanju podobe idealni formi.« (Trialogus de possesset, str. 318.)

likom, ki so ključna komponenta njegove arhitekture, za katero sam pravi, da mora »*dihati čisto filozofijo*«.

Skladnosti v pojmovanju vloge in vrednosti elementarnih geometrijskih likov so še posebej opazne v primeru kroga. Že Wittkower je opozoril, da se noben renesančni pisec ni tako poglobljeno ukvarjal s simboliko kroga kot Nikolaj Kuzanski, ki se je pri tem naslonil na Platona in hermetično tradicijo.²⁷ Krog zanj ni samo najpopolnejša oblika v kozmosu ali simbol kozmične popolnosti, je tudi najidealnejša simbolna podoba Boga v njegovem odnosu do stvarstva.²⁸ Vse v stvarstvu teži k popolnosti, zato je okrogla oblika v kozmosu najpogostejša. To pa je ideja, ki jo v nekoliko bolj sežeti obliki srečamo tudi pri Albertiju: »*Rotundis naturam in primis delectari ex his quae ductu eius habeantur gignatur aut fiant in promptu est. Orbis rerum, astra, arbores, animantia eorumque nidificationes et eiusmodi quid est ut referam, quae omnia esse rotunda voluit?*«²⁹ Temu lahko dodamo še eno misel, ki jo je prav tako najbolj izčrpno razvil Kuzanski, namreč misel, da je krožno gibanje najpopolnejša oblika gibanja.³⁰ Alberti deli Kuzančevo mnenje o popolnosti krožnega gibanja in v dokaz navaja gibanje zvezd, planetov, krog časa, letnih časov itd. Nedvomno so v takšnem prepričanju korenine Albertijevega ukvarjanja s centralno arhitekturo, saj krog predstavlja svojevrsten božji pečat v arhitekturi. Alberti v podporo svoji trditvi navaja (velikokrat zmotno) centralne tlorise antičnih templjev, vendar je Cesare Cancro upravičeno zapisal, da so sami arhitekturni ostanki kakor tudi pisni viri o centralnih stavbnih tipih v antični arhitekturi tako skopi, da moramo verjeti, da je Alberti do visokega vred-

²⁷ Wittkower, str. 38.

²⁸ Za Kuzančevo spekulacijo o krogu glej predvsem *De docta ignorantia*, pa tudi matematične spise *De quadratura circuli*, *De circuli quadratura* in *De caesarea circuli quadratura*.

²⁹ »Naravi je najljubša okrogla oblika, kar je razvidno iz primerov, ki jim vlada, ki jih je ustvarila ali se v njej rojevajo. Je sploh treba naštevati zemeljsko kroglo, zvezde, drevesa, živali in njihova gnezda ali podobne stvari, ki jih je ustvarila okrogle?« (*De re aedif.*, VII, 4.)

³⁰ Cf. mdr.: »*Motus igitur perfectior est circularis, et figura corporalis perfectior ex hoc sphaerica... et motus totius, quantum potest, circularem comitatur et omnis figura sphaericam figuram, ut in animalium partibus et arboribus et caelo experimur. Unde unus motus est circularior et perfectior alio, ita et figure sunt differentes. Terrae igitur figura est nobilis et sphaerica et eius motus circularis....*« (*De docta ignorantia* II, 12, str. 398.)

notenja centralne oblike v arhitekturi prišel preko filozofije.³¹ Najobširnejši in najbližji vir za tako pojmovanje odličnosti kroga je vsekakor filozofska misel Nikolaja Kuzanskega, v kateri se kakor rdeča nit vije ideja o krogu kot simbolu Boga v njegovi vseobsežnosti.

Pitagorejsko obarvana estetika Leona Battista Albertija se ne ustavlja pri vlogi geometrijskih likov in števil, temveč doseže svoj vrhunec v nazoru o glasbeni harmoniji kot prvinskem redu, ki vlada kozmosu. Naredi-Reiner zagovarja prepričanje, da osrednjega pojma Albertijeve estetike – *concinnitas* – ne moremo razlagati samo kot skladnost aritmetičnih ali geometričnih razmerij, ampak ga je treba od vsega začetka razumeti tudi v smislu glasbene harmonije.³² V tem ima nedvomno prav, saj Alberti sam pojem harmonije najprej definira kot glasbeno sozvočje (*»Armoniam esse dicimus vocum consonantiam suavem auribus...«*³³) in ga šele zatem razloži tudi z arhitekturnega vidika. Iz Albertijevega opusa lahko izluščimo stališče, da je v arhitekturi mogoče in celo potrebno ujeti (in prepoznati) odsev glasbene harmonije. Tega ne potrjujejo samo raziskave njegovega arhitekturnega ustvarjanja, dovolj jasno je izpričano tudi v teoriji, predvsem v *Desetih knjigah o arhitekturi*, kjer o arhitekturnih skladjih večkrat govori kot o glasbenih sozvočjih, saj so harmonski principi obojega isti: *»Nam veluti in lyra, cum graves voces respondeant acutis et mediae inter utrasque ad concentum intentae resonant, fit ex mirifica quaedam proportionum aequabilitas, quae maiorem in modum oblectet animos atque detineat; ita et quibusque reliquis in rebus evenit, quae quidem ad movendos habendosque animos faciunt.«*³⁴ To je razumljivo, saj vsaka harmonija

³¹ Cf. *Cancro*, str. 187.

³² Cf. *Naredi-Reiner* 1975, str. 5–30. V opredeljevanju tega mnogoznačnega Albertijevega pojma Naredi-Reiner išče povezavo tudi s Kuzančevim filozofskim načelom sovpadanja nasprotij (*coincidentia oppositorum*), vendar ne precizira vsebinskih ujemanj in razlik, predvsem pa v celoti spregleda Kuzančevo definicijo harmonije, ki je precej blizu Albertijevi in jo lahko veliko bolj upravičeno vzporejamo z albertijansko *concinnitas*. (P. von Naredi-Reiner, *»La bellezza numerabile: L'estetica architettonica di Leon Battista Alberti«*, v: J. Rykwert in A. Engel, *Leon Battista Alberti*, kat. razst. v Palazzo del Te v Mantovi, Milano 1994, str. 292–299.)

³³ *»Harmonija pravimo sozvočju glasov, ki ugaja ušesu...«* (*De re aedif.*, IX, 5.)

³⁴ *»Kakor namreč v glasbi, kadar nizki toni odgovarjajo visokim, in se srednji v pravi harmoniji ujamejo z njimi, iz različnosti zvokov zazveni*

temelji na številih, ki so tako v glasbi kot v arhitekturi ista: »*Hi quidem numeri, per quos fiat ut vocum illa concinnitas auribus gratissima reddatur, hidem ipsi numeri perficiunt, ut oculi animusque voluptate mirifica compleantur.*«³⁵ Alberti gre tako daleč, da celo neposredno izrazi mnenje, da bi se morali arhitekti nauka o številih in idealnih proporcih učiti pri glasbenikih: »*Ex musicis igitur, quibus hi tales numeri exploratissimi sunt, atque ex his praetera, quibus natura aliquid de se conspicuum dignumque praestet, tota finitionis ratio perducetur.*«³⁶

Umevanje glasbe kot kozmičnega urejevalnega principa, ki prežema stvarstvo in človeka, ima korenine v pitagorejskem nauku. Povzeli so ga tudi Platon in neoplatonisti, za srednji vek pa sta bili ob Platonovem *Timaju* najbolj pomembni deli *De musica libri III* Aristida Kvintilijana in Boecijeva *De institutione musica libri quinque*. Boecij razlikuje tri vrste glasbe: *musica mundana* (kozmična glasba, harmonija sfer, elementov, letnih časov...), *musica humana* (glasba, ki obvladuje duhovno harmonijo človeka, harmonični spoj duše in telesa) in *musica instrumentalis* (slišna glasba tonskih razmerij), medtem ko Kvintilijan glasbo razdeli samo na *musica speculativa* in *musica activa*. Vendar gre v obeh primerih za isti motiv glasbe kot kozmične harmonije, ki ima slišno vzporednico v harmoniji tonov. Zanimanje za spekulativno raven glasbe je sicer značilno za ves srednji vek, vendar je v 14. st. ta komponenta vse manj udeležena in zlasti zgodnje 15. st. se

čudovito skladje glasov, tako se enako dogaja v vseh stvarih, ki se dotaknejo naše duše in jo radostijo.« (*De re aedif.*, I, 9.) Cf. tudi: »*Maximeque pavimentum refertum velim esse lineis et figuris, quae ad res musicas et geometricis pertineat ut ex omni parte ad animi cultum excitemur.*« (*De re aedif.*, VII, 10.)

³⁵ »Števila, po katerih sozvočje glasov polni naša ušesa z radostjo, so prav tista števila, ki napolnjujejo naše oči in duha s tolikšnim veseljem.« (*De re aedif.*, IX, 5.)

³⁶ »Od glasbenikov torej, ki so v teh številih najbolj izvedeni, in iz stvari, ki se v naravi kažejo kot najpopolnejše in najodličnejše, želimo izpeljati celotni nauk o proporcih.« (*De re aedif.*, IX, 5.) Tudi v svojih pismih govori o proporcih v arhitekturi kot o glasbeni harmoniji. Tako, denimo, v pismu Matteu de'Pasti z dne 18. 11. 1454 v zvezi z deli na Tempio Malatestianu piše, da ne sme spreminjati proporcev pilastrov, saj se bo drugače »izgubila vsa ta glasba« (*si discorda tutta quella musica*). Pismo hrani Pierpont Morgan Library v New Yorku (MA 1734^r). Objavljeno tudi v: *Tavernor*, str. 60.

je intenzivno ukvarjalo predvsem s praktičnim študijem glasbe. V splošnem upadanju zanimanja za metafizični vidik glasbe v obdobju zgodnje renesanse je redka izjema Nikolaj Kuzanski.

V svoji razdelitvi glasbe se v osnovi opira na delitev Aristida Kvintilijana (*musica speculativa/musica activa*), pri čemer znotraj spekulativne razlikuje dve vrsti glasbe: *musica intellectualis* in *musica rationalis*. Vse druge vrste (*musica humana, instrumentalis, artificialis*) združuje v pojmu *musica sensibilis*. V nasprotju s časom, ki se je prvenstveno posvečal praktičnim problemom glasbe, Kuzanski intenzivno razvija spekulativno filozofsko komponento, vendar je pri tem treba poudariti, da ne izključuje čutno zaznavnega vidika glasbe in celo pri najvišji stopnji, *musici intellectualis* pravi, da je ni moč slišati brez »zamaknjenja duše«. ³⁷ Medtem ko je *musica sensibilis* samo slišni vidik glasbe, je *musica rationalis* opredeljena kot čutno doživljanje s hkratnim zavedanjem o izvoru zaznave, o harmoniji tonov, iz katere izvira, s poznavanjem številčnih razmerij, na katerih temelji. Najvišje mesto v hierarhiji pripada *musici intellectualis*, ki jo Kuzanski razume kot stvariteljsko urejevalno načelo. Glasba ima namreč v Kuzančevem nauku odločilno kozmogonsko vlogo, saj je kozmos urejen s pomočjo aritmetike, geometrije in glasbe: »*Est autem Deus arithmetica, geometria atque musica simul et astronomia usus in mundi creatione...*« ³⁸ Izhajajoč iz Kuzančeve misli, da je *Divina sapientia* pri urejanju kozmosa uporabljala neizrekljivo somerje, po katerem je tehtala elemente, Werner Schulze celo zagovarja tezo, da je muzikalni princip pri Kuzanskem temeljni tvorni in urejevalni princip kozmosa. ³⁹

Glasbena harmonija je za kardinala iz Kuesa princip urejenosti elementov ter nosilec skladnosti med duhovnim in materialnim. ⁴⁰ Še več, harmonija je celo nosilec biti in človeški duh je ne pre-

³⁷ Cf. mdr. *De docta ignorantia*, II, 1. Za vprašanje glasbe v filozofiji Nikolaja Kuzanskega cf. H. Hüschel, *Nikolaus von Kues und sein Musikdenken*, v: *Festschrift für Helmut Federhofer*, Mainz 1971, str. 47–67.

³⁸ »Bog se je namreč pri stvarjenju sveta poslužil aritmetike, geometrije in glasbe ter ob tem še astronomije.« (*De docta ignorantia*, I, str. 410.) Cf. tudi: *Apologia*, I, str. 536.

³⁹ *Schulze*, str. 118–121. Takšno trditev je seveda treba razumeti v smislu neločljive povezanosti kozmogonske vloge števil in glasbene harmonije.

⁴⁰ Cf. mdr. *De concordantia catholica* in *De coniecturis*.

poznava samo kot kvaliteto, temveč kot kajstvo: »*Consonantia harmonica videtur quasi quia-est... in qua se ut in figura substantiae suae intelligit seu intuentur*«. ⁴¹ Vsako skladno sorazmerje v svetu pojavnosti je odsev božanske harmonije, ki je sama po sebi nespoznavna, vendar z nezadržno močjo privlači duha. ⁴² Človeški duh si prizadeva odkriti skrite zakonitosti popolne harmonije, ki jo sluti v vseh čutno zaznavnih harmoničnih razmerjih, saj se tako obenem približuje spoznanju božanskega bistva kozmosa in veličine njegovega tvorca. ⁴³ V tem smislu je harmonija pomembna vez med Bogom in človekom, med stvarnikom in stvarstvom, med enim in mnogim: »*Quoniam autem alteritas casus est ab unitate, harmonia est unitatis et alteritatis constrictio*«. ⁴⁴ Ker je oblikovni princip kozmosa harmonično somerje, je poznavanje harmoničnih razmerij posledično tudi edini pravi način njegove spoznavne. ⁴⁵

Z izbrušeni aparat filozofske argumentacije je Nikolaj Kuzanski oblikoval vpliven nauk, po katerem spoznavanje principov, na katerih temelji harmonija, vodi k razpoznavanju skritih zakonitosti kozmosa, ki mu vlada logos, in pomeni pot, po kateri se človek približuje Bogu. To pa so obenem osnovni nazori o vlogi harmonije v arhitekturi, kot jih je mogoče razbrati iz zapisov Leona Battista Albertija, nazori, ki se zrcalijo v njegovem arhitekturnem opusu in jih posebej jasno kaže prav pročelje cerkve Santa Maria Novella. ⁴⁶

Pitagoreizirajočo estetiko, teorijo harmonskih proporcev ter idejo o harmoničnih principih skladnosti mikro- in makrokozmosa

⁴¹ »Harmonično sozvočje se razpozna kot »to-je«, v katerem se harmonija opaža ali zamišlja kot podoba biti.« (De aequalitate, str. 380.)

⁴² »Ascende hic, quomodo praecissima maxima harmonia est proportio in aequalitate, quam vivus homo audire non potest in carne, quoniam ad se attraheret rationem animae nostrae, cum sit omnis ratio, sicut lux infinita omnem lucem.« (De docta ignorantia, I, str. 316.)

⁴³ Ibid., III, str. 67.

⁴⁴ »Ker pomeni drugost odklon od enosti, je harmonija povezovanje enosti in drugosti.« (De coniecturis II, 2, str. 90.)

⁴⁵ Cf. mdr. »Est autem Deus arithmetica, geometria atque musica simul et astronomia usus in mundi creatione, quibus artibus etiam et nos utimur, dum proportiones rerum et elementorum atque motuum investigamus.« (De docta ignorantia, I, str. 410.)

⁴⁶ Za pojmovanje arhitekturnega snovanja in še zlasti obvladovanja principov harmonije kot spoznavanja globljih zakonitosti narave in logosa, ki vlada vsemu stvarstvu, cf. mdr. De re aedif. I, 9; VI, 4 in X, 1.

je do vrhunca pripeljalo 16. stoletje s številnimi traktati, med katerimi velja z začetka stoletja omeniti vsaj *De harmonia mundi totius* Francesca Giorgija (Benetke 1525) ali *De divina Proportione* Luca Paciolija (Benetke 1509). S to temo pa se je še pred iztekom 15. stoletja ukvarjal tudi Francesco di Giorgio Martini v svojem *Trattato di architettura civile e militare*. Med številnimi pisci, po katerih Francesco di Giorgio povzema posamezne misli, je, kot rečeno, tudi Nikolaj Kuzanski, čeprav ga avtor neposredno ne omenja, medtem ko Luca Pacioli že v uvodu k *De Divina Proportione*, izkaže svoje spoštovanje »*molto in tutte premesse ammirato e venerato Nicolo Cusano*«. ⁴⁷

V umetnostnozgodovinski literaturi je pitagorejsko obarvana teorija harmonskih proporcev, ki predstavljajo vez med mikro- in makrokozmosom, med človekom in stvarnikom, obravnavana premalo kritično; večina piscev načela, o katerih sta pisala Francesco Giorgi ali Luca Pacioli, vse preveč samoumevno aplicira na Albertijevo arhitekturno snovanje. Z zgodovinskega vidika je nedopustno razlagati arhitekturne principe zgodnje renesanse skozi prizmo teorije 16. stoletja, ne glede na to, da se je ta teorija oblikovala že v 15. st. in so traktati *cinquecentta* samo najvišja točka njenega razvoja. Albertijevo delo je v razvoju platonsko-pitagorejskih načel renesančne arhitekture odigralo ključno vlogo, toda nikakor ne moremo spregledati dejstva, da je ideje o vlogi geometrije, števil in harmonije na filozofskem nivoju najbogateje razvil Nikolaj Kuzanski, poleg Marsilia Ficina edini sodobnik velikega arhitekta, ki je oblikoval konsistenten in znotraj svojega filozofskega sistema vsestransko utemeljen pogled na vprašanja, s katerimi se je ukvarjal Alberti. ⁴⁸ Leta, v katerih se je Alberti ukvarjal z oblikovanjem pročelja za cerkev Santa Maria Novella, večinoma sovpadajo z leti, ki sta jih filozof in arhitekt preživljala v Rimu, v službi in pod prijateljskim okriljem papeža

⁴⁷ Luca Pacioli, *De divina proportione, Praefatio*.

⁴⁸ Filozofska misel Marsilia Ficina se v obravnavanju vprašanj matematike, harmonskih proporcev in kozmične harmonije ne razlikuje bistveno od Kuzančeve, saj oba izhajata iz istih virov, pa tudi verjetnost, da je Ficino poznal Kuzančevo delo, je velika. Ficino je motiv kozmične harmonije celo še natančneje razdelal in ga neposredno apliciral na arhitekturo (cf. predvsem *Komentar k Platonovemu Timaju*), vendar ne smemo izgubiti izpred oči dejstva, da je bil skoraj trideset let mlajši od Albertija in da so njegovi najpomembnejši spisi nastali pozneje kot načrt za pročelje Santa Maria Novella.

Pija II. *Docta ignorantia* (1440) in *De coniecturis* (1442), dva najpomembnejša spisa, v katerih se Kuzanski ukvarja z omenjenimi vsebinami, sta bila v tem času že deli z uveljavljenim slovesom, hkrati pa je njun avtor v polnem zamahu ustvarjalne moči pisal nove strani svojega obsežnega opusa. Z vidika obravnavanih vsebin izjemno pomembno delo – spis *O nevednežu* v štirih knjigah (*Idiota de sapientia I in II, Idiota de mente* in *Idiota de staticis experimentibus*) – je bilo dokončano leta 1450 in je v Rimu, kjer sta se mudila tako Alberti kot Kuzanski, naletelo na takojšen odziv! Tudi ne smemo spregledati matematičnih spisov, ki jih je Kuzanski napisal v letih 1449/59 (*De quadratura circuli, De circuli quadratura, De caesarea circuli quadratura, De mathematicis complementis I/II* idr.), saj je v večini vsebovana metafizična komponenta, ki jih povezuje s Kuzančevo filozofsko spekulacijo.

Idejna stičišča med Nikolajem Kuzanskim in Leonom Battistom Albertijem so na področju estetike tako očitna, da jih je nemogoče zavrniti kot naključna, in čeprav bi se lahko pridružili Santinellu, ki se na koncu svoje študije previdno ogradi od vprašanja medsebojnih vplivov med sodobnikoma, je mogoče vendar pravilneje verjeti, da filozofska spekulacija, ki s tolikšno erudicijo obravnava občutljive vsebine estetike, ni ostala nezapažena pri arhitektu, katerega celotno umetniško snovanje je bilo posvečeno iskanju obče veljavnih zakonitosti lepega. Tako je razmišljal tudi Rudolf Wittkower, vendar je mnenje, ki ga je zapisal v svoji študiji leta 1949 in ga umetnostnozgodovinska literatura vztrajno ponavlja, po petdesetih letih treba nekoliko revidirati. Poglobljena primerjalna analiza namreč kaže, da se Kuzančev vpliv ne omejuje samo na spekulacijo o simboliki kroga, kot jo razvija v delih *De docta ignorantia* ali v *De quadratura circuli*. Še celo pomembnejše je njegovo pojmovanje narave in vloge števil, idealnih proporcev in harmonskih razmerij, ki se stapljajo v jasno izoblikovanem nauku o harmoniji, katerega ključne poteze prepoznavamo tudi pri Albertiju. Za razlago Albertijevih pitagorejsko-platonskih estetskih nazorov in njegovega pojmovanja odlične vloge glasbene harmonije v arhitekturnem snovanju, kakor se zrcali v oblikovanju pročelja za Santa Maria Novella v Firencah, je ob omenjenih dveh knjigah treba upoštevati tudi druga dela iz Kuzančevega opusa, med katerimi velja kot na posebno pomembne opozoriti vsaj še na spise *De coniecturis, Idiota de mente* in *Idiota de sapientia*.

FAÇADE OF SANTA MARIA NOVELLA IN FLORENCE AND THE QUESTION OF SOURCES FOR ALBERTIAN AESTHETICS

The façade of Santa Maria Novella in Florence is the best example of Alberti's idea of beauty in architecture, for it combines all basic features of his aesthetics as elaborated in his theoretical writings, literature and letters. Rudolf Wittkower (*Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949) pointed out the exceptional originality and significance of the geometric structure that dominates the organisation of the façade. He concludes that the façade's plan is precisely balanced on the relationship between the square and the circle, and that in the façade's overall scheme, harmonious proportions are indicated. The author of this epochal study also pointed to the philosophical sources of Alberti's plan for the facade and, in relation to the symbolism of the circle, drew attention to the treatise *De docta ignorantia* by Nicholas of Cusa as one of the possible sources for the explicit geometry that prevails in Alberti's work.

Through detailed comparative analysis of the philosophy of Nicholas of Cusa and Alberti's architectural work and writings, the article broadens Wittkower's opinion from 1949 which has been uncritically repeated in art historical literature ever since. In view of the latest findings regarding harmonious proportions in the architectural structure and decorative elements of the Santa Maria Novella façade, the influence of Nicholas of Cusa does not seem to be limited only to speculations regarding the symbolism of the circle, as elaborated in the *De docta ignorantia* treatise. Namely, the aesthetic ideas of Nicholas of Cusa – such as his teachings on nature and the role of elementary geometric shapes (the circle, square and equilateral triangle), the symbolism of numbers and ideal proportions which coincide with the concept of music as an all-embracing harmonisation principle and with the concept of harmonious proportions in terms of the sensory expression of the former – opened the door for the Pythagorean influence in the aesthetics of the Renaissance Neoplatonism, and are reflected both in Alberti's architecture and his theoretical writings.

Despite his explicit sense for the practical, it is in the definition of beauty that with surprising sovereignty Alberti enters the metaphysical level and relies on Neoplatonic ideas, which due to the prevalent empiricism are all the more noticeable and reveal the influence of the Renaissance Neoplatonism. In the field of aesthetics, the common traits in the ideas of Alberti and Nicholas of Cusa are so numerous and obvious that they cannot be regarded as a coincidence. In addition, the two contemporaries hold in similar regard the value of the creative spirit, the significance of originality in artistic creativity and the role of harmony. They also agree on the idea that knowledge of the fundamental principles of harmony leads to the knowledge of the hidden laws of

the universe, which is governed by logos and represents man's path to God. The teachings developed by Nicholas of Cusa by means of a perfected apparatus of philosophical argumentation are clearly recognisable in the ideas of the role of harmony in architecture as presented by Leon Battista Alberti. Moreover they are also evident in his design of the Santa Maria Novella façade.

Apart from Marsilio Ficino, whose key works were written only after the completion of Alberti's plan for the façade, Cardinal of Cusa was the only 15th century scholar who formed a consistent view on issues also tackled by Alberti, a view that was in all respects founded on the Neoplatonic system of philosophy. In addition, it must be noted that while Alberti was planning the façade for the Florentine church, he often met with the cardinal of Cusa in Rome. The early works in which the cardinal developed his thoughts on the significance of geometry, symbolism of numbers, ideal numerical relationships, form and harmony (*De docta ignorantia* 1440, *De coniecturis* 1442) were at that time already widely known in humanist circles, while later works relevant to our topic (*De quadratura circuli* 1449, *De idiota libri quattor* 1450) were written just before Alberti started planning Santa Maria Novella. From this point of view, the influence of Nicholas of Cusa on Alberti is much more understandable. Nevertheless, it must be pointed out that for a better explanation of Alberti's Pythagorean and Platonic aesthetic views and particularly his understanding of the fascinating role of musical harmony in architecture, other treatises apart from *De docta ignorantia* must be taken into account, particularly *De coniecturis*, *Idiota de mente* and *Idiota de sapientia*.

Captions:

1. Santa Maria Novella, Florence, around 1456–1470, plan of the façade
2. Santa Maria Novella, Florence, plan of the façade with geometric scheme after R. Tavernor
3. Santa Maria Novella, Florence, plan of the façade with geometric scheme after F. Borsi