

Samo Štefanac, Ljubljana
**OREBIŠKA MADONA
 NIKOLAJA FLORENTINCA IN
 VPRAŠANJE NJENE
 PRVOTNE FUNKCIJE**

Ko je Cvito Fisković leta 1957 objavil relief Marije z detetom v orebiški frančiškanski cerkvi »Gospe od andela« in prepoznal v njem delo Nikolaja Florentinca (hrv. Nikola Firentinac, it. Niccolò di Giovanni Fiorentino) (sl. 1),¹ je znani opus tega umetnika obsegal predvsem dokumentirana dela in redke atribucije, ki so jih predlagali pisci z začetka dvajsetega stoletja, kot so bili Adolfo Venturi, Hans Folnesics in Alessandro Dudan.² Po Fiskovićevi zaslugi se je v petdesetih in šestdesetih letih katalog Florentinčevih del močno povečal. Z atribucijo orebiškega reliefa pa se je začelo odkrivanje Madon kot pomembnega segmenta umetnikovega kiparskega opusa: kasneje se je orebiški pridružila Madona na portalu frančiškanske cerkve v Hvaru³ in v novejšem času Madoni Cernazai in Borgherini (sl. 2, 3).⁴ Sicer moramo

¹ Cvito FISKOVIĆ, Bogorodica s djetetom Nikole Firentinca u Orebićima, *Peristil*, II, 1957, pp. 171–176.

² Adolfo VENTURI, *Storia dell'arte italiana VI: La scultura del Quattrocento*, Milano 1908, passim; Adolfo VENTURI, La scultura dalmata nel XV secolo, *L'Arte*, XI, 1908, pp. 30–46, 113–121; Hans FOLNESICS, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalspflege*, VIII, 1914, pp. 27–196; Hans FOLNESICS, Niccolò Fiorentino, ein unbekannter Donatello Schüler, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII, 1915, pp. 187–197; Alessandro DUDAN, *La Dalmazia nell'Arte italiana*, Milano, 1921–22. Potrebno je dodati, da sta v obdobju med obema vojnama napravila pomemben korak v proučevanju umetnosti Nikolaja Florentinca Petar Kolendić in Giuseppe Praga s številnimi objavami novih dokumentov, v interpretativnem pogledu pa Ljubo KARAMAN (*Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijek*, Zagreb 1933). Nihče od njih pa ni obogatil umetnikovega opusa z novimi atribucijami.

³ DAVOR DOMANČIĆ, Relief Nikole Firentinca u Hvaru, *Prilozi povijesti umjetnosti v Dalmaciji*, XII, 1960, pp. 172–179.

⁴ Stanko KOKOLE, Zu Madonnenreliefs des Niccolò di Giovanni Fiorentino, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVII, 1993, pp. 211–234.

omeniti tudi Nikolajeve podobe Marije z detetom, ki so integralni del oltarnih kompozicij: v cerkvi sv. Ciprijana v Pražnicah, v Gornjem Humcu, Straževniku (vse na Braču)⁵ ter na triptihu v trogirski katedrali.⁶ Kvaliteta teh Madon ni v celoti izenačena, vendar je potrebno upoštevati možnost, da so nekatere med njimi pomočniško delo, razlikujejo pa se tudi po dimenzijah.

S podrobno analizo Madon lahko bolje spoznamo slogovni značaj kiparstva Nikolaja Florentinca, po drugi strani pa nam pomaga tudi pri iskanju njegovega umetniškega porekla oziroma pri pojasnjevanju njegovega še vedno enigmatičnega obdobja pred prihodom v Dalmacijo, kjer je v dokumentih prvič omenjen leta 1464.⁷ Če pobliže pogledamo njegove Madone, se lahko hitro prepričamo, da te nimajo veliko skupnega z beneškim kiparstvom, a kažejo na toliko intimnejše zveze umetnika s Toskano: medtem ko je Madona na oltarju v Pražnicah na Braču iz leta 1467 modificirana verzija Donatellove kompozicije, ki jo poznamo predvsem po plaketah,⁸ za ostale Madone doslej niso bile najdene neposredne predloge. Orebiška Madona predstavlja likovno rešitev, ki ima korenine v donatellovskih kompozicijah, a ni kopija nobene od njih. Donatellu je blizu po načinu, na katerega je kompozicija koncipirana; če si izposodimo Folnesicseve besede, bi lahko rekli, da bi bila že davno pripisana Donatellu ali njegovemu krogu, če bi se

⁵ Kruno PRIJATELJ, Spomenici otoka Brača: Novi vijek, *Brački zbornik*, 4, 1960, passim.

⁶ Samo ŠTEFANAC, in: *Tesori della Croazia restaurati da Venetian Heritage Inc.* (Venezia, chiesa di San Barnaba), Venezia 2001, pp. 71–72, cat. 19.

⁷ Emil HILJE, Nikola Firentinac u Šibeniku 1464. godine, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 26, 2002, pp. 7–18. Sicer je najstarejša teza o Nikolajevem delovanju pred prihodom v Dalmacijo v Padovi (VENTURI, La scultura dalmata 1908, cit. n. 2, pp. 113–121), od novejših pa velja omeniti tezo Anne Markham Schulz o njegovem delovanju v Benetkah med 1457 in 1467 (povzetek z literaturo v *Tesori della Croazia restaurati da Venetian Heritage Inc.* [Venezia, chiesa di San Barnaba], Venezia 2001, pp. 42–44) ter tisto o delovanju umetnika v pozni Donatellovi firenški delavnici (Samo ŠTEFANAC, Niccolò di Giovanni Fiorentino: il quarto “garzone” di Donatello?, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVII/2–3, 1993, pp. 187–210).

⁸ Anna JOLLY, *Madonnas by Donatello and his Circle*, Frankfurt a. d. Main 1998, pp. 147–152, cat. 44.

GRADIVO



1. Nikolaj Florentinec, *Marija z detetom*, Orebić, Gospa od Andela



2. Nikolaj Florentinec, *Madonna Cernazai*, Madrid, Museo Lázaro Galdiano



3. Nikolaj Florentinec (?), *Madonna Borgherini*, Firenze, Palazzo Rosselli Del Turco

le nahajala nekje v Toskani.⁹ Zanimivo je, da je Nikolaj kompozicijo orebiške Madone pozneje tudi sam nekoliko spremenil in nastala je *Madonna Cernazai*, ki jo lahko datiramo v mojstrovo kasnejše obdobje, v leta proti koncu 15. stoletja. Ta kvalitetni in odlično ohranjeni relief, na katerega je opozoril Stanko Kokole, je danes v Museo Lázaro Galdiano v Madridu, kamor je prišel iz zbirke Williama Randolpha Hearsta v San Simeonu v Kaliforniji, pred tem pa je bil v posesti rodbine Cernazai v Vidmu (Udine).¹⁰ Po nepreverjenih pričevanjih so bila v zbirki tudi dela iz Zadra in to daje določen namig na možno proveni-

⁹ FOLNESICS (1914, cit. n. 2, p. 133) je opisal Nikolajev relief *Objokovanje* v Trogiru s temi besedami: »Wäre diese Skulptur in Toskana aufgetaucht, so fänden wir sie gewiß schon längst in das Oeuvre Donatellos eingereicht«. Sicer velja med novejšimi študijami o Donatellovih Madonah posebej omeniti naslednje: Charles AVERY, *Donatello's Madonnas revisited, Donatello-Studien*, München 1989, pp. 219–234; JOLLY 1998, cit. n. 8.

¹⁰ Stanko KOKOLE 1993, cit. n. 4, pp. 211–234; Johannes RÖLL, *Un relieve de la Virgen con el Niño, de Niccolò di Giovanni Fiorentino, en el Museo Lázaro Galdiano*, Goya, 271–272, 1999, pp. 203–204; Johannes RÖLL, *Madonna Cernazai, Obras maestras de la Colección Lázaro Galdiano*, Madrid 2003, s. p.

enco Nikolajevega reliefa.¹¹ Nikolajeve intimne zveze s toskanskim kiparstvom kaže tudi kompozicija hvarske Madone, vendar se v tem primeru zdi, da je nanj bolj kot Donatello morda vplival Luca della Robbia z eno od svojih pogosto uporabljenih kompozicij, ki jo povzema npr. *Madona Bliss* v newyorškem Metropolitan Museumu.¹²

Številne toskanske prvine v delih Nikolaja Florentinca povečujejo verjetnost, da se je moral mojster naučiti poklica v rodnih Firencah in ne v oddaljeni Padovi ali celo v Benetkah: v Firencah je treba iskati tudi podatke o njegovi mladosti, čeprav je bilo oseb z njegovim imenom (Niccolò di Giovanni) v 15. stoletju v velikem mestu, kot so Firenze, toliko, da bi bila njegova identifikacija mogoča samo z obilo sreče; tudi vsi dosedanja poskusi iskanja po firenških arhivih so bili neuspešni. Kljub temu je v Firencah legitimno iskati njegova mladostna dela. Stanko Kokole je opozoril na t. i. *Madonno Borgherini*, ki je vzdana na zunanjsčini palače Borgherini–Rosselli del Turco; čeprav, kot avtor trdi sam, ni mogoče zanesljivo dokazati Nikolajevega avtorstva, so možnosti za to precejšnje.¹³ Delo ima lastnosti Nikolajevega kiparskega rokopisa, le da umetnikov osebni slog tu še ni povsem razvit, kar lahko pri mladem kiparju tudi pričakujemo, posebej če nastanek reliefa postavimo v čas kmalu po 1460. Poleg tega opazimo na *Madonni Borgherini* tudi mešanje Donatellovih in Michelozzovih slogovnih prvin: medtem ko je mali Jezus modeliran na tipično donatellovski način, je širok Marijin obraz, kakršen se bo pozneje pojavljal tudi v Nikolajevem dalmatinskem opusu, blizu Michelozzovemu načinu modeliranja. Že zaradi pogostega sodelovanja Donatella in Miche-

¹¹ Nikolaj je deloval tudi v Zadru, kjer se je ohranilo lepo število nedokumentiranih del (cf. Cvito FISKović, Radovi Nikole Firentinca u Zadru, *Peristil*, 4, 1961, pp. 61–75), leta 1485 pa so mu naročili okna za samostan sv. Krševana. Dokumente o tem objavlja Kruno PRIJATELJ, Boravak Nikole Firentinca u Zadru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XIII, 1961, pp. 227–232; Ivo PETRICIOLI, Ruke kanonika Sturariusa – Prilog Nikoli Firentincu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXXIX, 2001–2002, pp. 303–310.

¹² Giancarlo GENTILINI, *I Della Robbia*, Firenze 1992, p. 60.

¹³ KOKOLE 1993, cit. n. 4, p. 223. Atribucija v literaturi doslej ni doživela prav velikega odmeva. Linda Pisani je predlagala kot alternativno rešitev povezavo Madone z reliefi na zunanjsčini bolonjske cerkve San Petronio iz zgodnjih šestdesetih let 15. stoletja: Linda PISANI, Domenico Rosselli a Firenze e nelle Marche, *Prospettiva*, 102, 2001, p. 64 (n. 15).

lozza pri različnih projektih nas to ne sme presenetiti, velja pa dodati, da Nikolajeva arhitektonska dela kažejo nekatere arhitekturne rešitve, ki so derivat Michelozzovih.¹⁴ Kompozicijo *Madonne Borgherini* so v kiparstvu firenškega quattrocenta pogosto kopirali, največkrat v krogu Francesca di Simone Ferruccija,¹⁵ glede na datacijo v zgodnja šestdeseta leta pa bi lahko sklepali, da je *Madonna Borgherini* najstarejša znana kopija neke izgubljene Donatellove ali Michelozzove Madone: morda ne bo odveč dodati, da je kompozicija blizu poznim Donatellovim Madonam, kot sta *Madonna Chellini* in *Madonna di Via Pietrapiana*.¹⁶ Firenški relief je tako brez dvoma najresnejši kandidat za Nikolajevo zgodnje kiparsko delo.

Če se vrnemo k orebiški Madoni, je potrebno predvsem poudariti, da je to poleg dveh reliefov z upodobitvijo sv. Hieronima v puščavi edino Nikolajevo delo na ozemlju Dubrovniške republike in prav tako velja omeniti, da ni v nobeni arhivski listini zabeleženo umetnikovo delo ali bivanje v tej mali državi: še najbližje je bil leta 1482, ko se je mudil v Korčuli.¹⁷ Ob tem se zastavlja vprašanje, kako je Nikolajev relief prišel v Orebič in kakšna je bila njegova prvotna funkcija: ni dvoma, da je njegovo sedanje mesto na enem od stranskih oltarjev cerkve sekundarno. Lahko bi pomislili, da je prišlo delo v cerkev povsem po naključju in to morda več let ali celo stoletij po nastanku, podobno kot velja za Madono iz kroga t. i. »Mojstra marmornih Madon« v isti cerkvi.¹⁸ Vendar obstaja nekaj razlogov za tezo, da je bila Nikolajeva Mado-

¹⁴ Samo ŠTEFANAC, L'eredità michelozziana nell'architettura di Niccolò di Giovanni Fiorentino, *Michelozzo Scultore e Architetto (1396-1472)* (ed. Gabriele Morolli), Firenze 1998, pp. 297-302.

¹⁵ KOKOLE 1993, cit. n. 4, pp. 218-221.

¹⁶ KOKOLE 1993, cit. n. 4, pp. 221-223.

¹⁷ Cvito FISKović, *Korčulanska katedrala*, Zagreb 1939, p. 88 (n. 86).

¹⁸ Cvito FISKović, Dva reljefa anonimnog sljedbenika Mina da Fiesole, *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, IV-V, 1958-1959, pp. 39-42. Identifikacija tega mojstra je problematična, ker sam opus kaže, da gre za dela več različnih rok, ki jih je literatura doslej največkrat povezovala z imeni, kot sta Tommaso Fiamberti (cf. e. g. *Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće: urbanizam, arhitektura, skulptura, slikarstvo, iluminirani rukopisi, zlatarstvo* [Zagreb, Muzejski prostor], Zagreb 1987, p. 340, cat. K/26) in Giovanni Ricci (cf. e. g. Marija ŠERCER, Djelatnost Giovannija Riccija i njegovih pomoćnika na području Hrvatskog primorja, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXXVIII, 1999-2000, pp. 179-214), v novijem času pa se je pojavilo novo ime Gregorio di Lorenzo: to je doslej



4. *Marija z detetom*, Dubrovnik, Sv. Marija na Dančah



5. *Marija z detetom*, Dubrovnik, kapela letnega dvorca Crijević-Pucić na Pilah

na vse od nastanka na dubrovniškem ozemlju in to po vsej verjetnosti prav v orebiški frančiškanski cerkvi. Na misel, da se je delo že v 15. stoletju nahajalo v Dubrovniški republiki, nas najbolj napeljuje odmev, ki ga je doživel relief med domačimi umetniki: že Fisković je opozoril na Madono v luneti portala cerkve »Gospe na Dančama« (sl. 4).¹⁹ V njej zlahka prepoznamo zvesto kopijo orebiške, čeprav kvaliteta še zdaleč ne dosega izvirnika, medtem ko je kompozicija nekoliko poenostavljena. Madono na Dančah je težko datirati, ker relief ni integralni del portala, katerega arhitekturni okvir kaže še močne reminiscence na slog Pietra di Martino iz Milana, marveč je bil skupaj z dvema še gotokima angeloma vstavljen naknadno. Nastanek Madone na Dančah bi lahko

edino ime, ki ga lahko povežemo z zgodnejšo dejavnostjo delavnice. Cf. Linda PISANI, Per il 'Maestro delle Madonne di marmo': una rilettura ed una proposta di identificazione, *Prospettiva*, 106–107, 2002, pp. 144–165.

¹⁹ FISKOVIĆ 1957, cit. n. 1, p. 175; *Zlatno doba Dubrovnika* 1987, cit. n. 18, p. 342, cat. K/33. O portalu cerkve in o problemu kronologije njegovega nastanka tudi Renata NOVAK KLEMENČIČ, *Pietro di Martino da Milano in njegov dubrovniški opus*, Ljubljana 2000 (magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 71–72 (z navedbo ostale literature).

grobno datirali v čas med približno 1480 in prvimi leti 16. stoletja, ker pa gre za kopijo, ostaja anonimen tudi njen avtor: čeprav bi se na prvi pogled zdelo povsem logično, da je to eden od Nikolajevih učencev, gre v resnici najbrž za delo nekega domačega posnemovalca: reliefa namreč ne zaznamuje Nikolajev kiparski »rokopis«, ki je sicer značilen tudi za dela mojstrovih učencev in naslednikov. Še ena kamnita kopija orebiške Madone se nahaja nad portalom kapele, ki je bila prvotno del kompleksa letnega dvorca Crijević-Pucić na Pilah (sl. 5): tudi ta je zvesta kopija Nikolajevega reliefa, a je po vsej verjetnosti nastala šele ob koncu 16. stoletja.²⁰

Naslednje delo, v katerem prepoznamo neposredni odmev orebiške Madone, je srebrni križ z relikvijo sv. Križa, ki ga hranijo v zakladnici dubrovniške katedrale (sl. 6). Za njegovo izdelavo so leta 1536 izplačali petdeset ducatov zlatarju Jerolimu Matovu,²¹ mali relief Madone na njegovem gornjem kraku pa je zvesta kopija Nikolajeve, kolikor pač zlatarska tehnika in dimenzije to omogočajo: pomembnejša razlika je le v tem, da sta ob straneh dodana angela. Do določene mere lahko z Nikolajevo kompozicijo povežemo tudi Madono na triptihu v cerkvi sv. Andrije na Pilah, ki ga je v dvajsetih letih 16. stoletja naslikal beneški slikar Piero di Giovanni (sl. 7).²² V tem primeru je zvezo nekoliko težje dokazati, ker ne gre za natančno kopijo, ampak je kompozicija močno variirana: ikonografska shema je ista, mali Jezus je ohranil enak položaj rok kot pri orebiški Madoni, medtem ko je drugačen položaj njegovih nog. Položaj Marijinih rok je zrcalno obrnjen in njeno telo zravnano, tako da o kopiji v tem primeru resnično ne moremo govoriti. Kljub temu se zdi verjetno, da je kompozicija nastala pod vplivom Nikolajeve, saj sta si med vsemi znanimi kompozicijami Marije z detetom v Dubrovniku in Dalmaciji nasploh prav ti dve najbližji.

Našteta dela dokazujejo, da je bila orebiška Madona na dubrovniškem ozemlju vsaj od začetka 16. stoletja, a nikakor ni izključeno, da je tam že od nastanka. Interes lokalnih umetnikov za kopi-

²⁰ Nanjo je opozoril že Fisković (1957, cit. n. 1, p. 176); o Crijevićevem dvorcu podrobneje *Zlatno doba Dubrovnika* 1987, cit. n. 18, pp. 321–322, cat. L/14.

²¹ *Zlatno doba Dubrovnika* 1987, cit. n. 18, p. 385, cat. Z/74.

²² Kruno PRIJATELJ, *Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća*, Zagreb 1983, p. 33.

GRADIVO



6. Jerolim Matov, srebrni križ z relikvijo pravega križa (detajl), Dubrovnik, zakladnica katedrale



7. Piero di Giovanni, *Marija z detetom* (detajl), Dubrovnik, Sv. Andrej na Pilah

ranje Madone bi si lahko razlagali kot njihovo priznanje umetniške kvalitete Nikolajevga dela; res je, da Dubrovnik v poznem 15. stoletju ni imel kiparja, ki bi se po svojih sposobnostih lahko meril z Nikolajem Florentincem. Nasploh se v 15. in 16. stoletju v tej mali državici ni izoblikoval noben omembe vreden kipar in vsa pomembnejša dela so plod delovanja tujcev. Zato se tudi zdi verjetneje, da so Nikolajeve posnemovalce in njihove naročnike vodili drugačni nagibi: vzrok za njihov interes za Madono je bila lahko njena devocionalna vloga. Cvito Fisković je objavil dokumente o nastanku frančiškanske cerkve »Gospe od anđela« v Orebiću.²³ Čeprav je samostan obstajal že od šestdesetih let 15. stoletja,²⁴ je bila cerkev v današnji podobi zgrajena šele po letu 1479; gradnja se je začela nekaj dni po čudežu, ki se je zgodil v bližini samostana. Po Fiskovičevem mnenju so za ta »čudež« poskrbele dubrovniške oblasti, da bi s tem našle opravičilo za utrditev strateške točke za nadzor skrajne zahodne točke dubrovniškega ozemlja ter beneške Korčule. V dokumentu ni zabeleženo, za kakšen čudež gre, a lahko domnevamo, da se je nenadoma pojavila Marijina podoba.²⁵ Kot rečeno, delovanje Nikolaja Florentinca v Dubrovniku ni izpričano v nobenem dokumentu in to bi pomenilo, da ni nikoli dobil pomembnejšega naročila, kar sicer velja za večino umetnikov, ki so delovali v beneški Dalmaciji. Izjema je tu Jurij Dalmatinec, ki je delal na Knežjem dvoru in na obzidju, če seveda ne štejemo korčulanskih kamnosekov. V primeru orebiškega »čudeža« pa bi prav to dejstvo lahko do neke mere pojasnilo okoliščine nastanka Madone, če se spustimo v špekulacijo, da je prav Nikolajeva Madona čudežna podoba. Če so jo nastavile dubrovniške oblasti, se zdi logično, da bi delo naročili zunaj meja republike in s tem ohranili tajnost svoje namere: če bi delo zaupali kakšnemu dubrovniškemu mojstru, bi se pojavila nevarnost, da bi se prehitro kaj izvedelo v javnosti. Logična se zdi tudi izbira Nikolaja Florentinca: ob koncu sedemdesetih let je vodil dela na Ursinijevi kapeli in na nekaterih drugih zgradbah v

²³ FISKOVIĆ 1957, cit. n. 1; Cvito Fisković, Franjevačka crkva i samostan u Orebićima, *Spomenica Gospe Andela u Orebićima 1470–1970*, Omiš 1970, pp. 39–46.

²⁴ JUSTIN V. VELNIĆ, Samostan Gospe od Anđela nad Orebićima (1470–1970), *Spomenica Gospe Andela u Orebićima 1470–1970*, Omiš 1970, pp. 13–21.

²⁵ FISKOVIĆ 1957, cit. n. 1, p. 172 (n. 6).

Trogiru, bil hkrati protomagister šibeniške katedrale, pred tem pa je bil uspešno deloval na Tremutih in v Tolentinu, zato ni pretirana trditev, da je bil tedaj najbolj iskani umetnik na Jadranu zunaj Benetk.

S tezo o prvotni funkciji orebiške Madone smo tudi postavili njeno datacijo v pozna sedemdeseta leta 15. stoletja, kar se sklada s tem, kar vemo o kronologiji Nikolajevih del. Že Fisković jo je označil kot umetnikovo zrelo delo in zdi se, da je umetniško zrelost Nikolaj dosegel prav v sedemdesetih letih z delom na Tremutih, v Tolentinu in pri izdelavi kipov za oratorij sv. Sebastijana v Trogiru. S tezo o prvotni funkciji orebiške Madone bi lahko tudi pojasnili interes dubrovniških mojstrov za njeno kopiranje. Problem je, ker teze ni mogoče povsem zanesljivo dokazati: današnja ikona *Gospe od anđela*, ki velja za čudežno podobo, je delo neznanega »madonjera« in ni nastala pred koncem 16. stoletja; po ljudskem izročilu je prišla iz Žajnice v Boki Kotorski,²⁶ čeprav po Fiskovičevem mnenju nima značilnosti bokeljske slikarske šole.²⁷ To seveda ne more biti podoba, ki se je pojavila leta 1479, a lahko se vprašamo, katero je zamenjala in kdaj. Zamenjave čudežnih podob v romarskih cerkvah niso redke, njihov vzrok so pogosto poškodbe ali uničenje starejše podobe, nove ikone pa so največkrat njihove kopije. Težje je slediti zamenjavam, ko bi se izvirno delo ohranilo, a ostalo brez prvotne funkcije. V primeru orebiške Madone bi lahko ugibali, da se je skozi stoletja morda spremenil odnos vernikov do čaščenih podob: do zamenjave reliefa z ikono je lahko prišlo, ker se je v nekem trenutku – morda ob koncu 16. ali v 17. stoletju – v jadranskem prostoru morda izoblikoval stereotip, da mora biti vsaka čaščena podoba bizantinska ikona. Če je resnično prišlo do takšne zamenjave, se je verjetno v generaciji ali dveh tudi izgubil spomin na prvotno funkcijo Nikolajevega reliefa, ki je tako postal le del cerkvene opreme. Kljub temu bo za potrditev teze potreben še kak neposreden dokaz, saj lahko vse naštete kopije Madone upoštevamo samo kot namig.

²⁶ O ljudski legendi VELNIČ 1970, cit. n. 24, p. 21.

²⁷ FISKOVIĆ 1970, cit. n. 23, pp. 66–68 (datira ikono v 17. stoletje); z menjem se strinja tudi Zoraida Demori Staničić (ustna informacija), ki ne izključuje datacije v pozno 16. stoletje.

UDK 73"14" : Niccolò di Giovanni Fiorentino

LA MADONNA DI NICCOLÒ DI GIOVANNI FIORENTINO A OREBIĆ E IL PROBLEMA DELLA SUA FUNZIONE ORIGINARIA

Nel 1957 Cvito Fisković attribui il rilievo della Madonna col Bambino (fig. 1), nella chiesa di S. Maria degli Angeli a Orebić, a Niccolò di Giovanni Fiorentino. Altre Madonne, assegnate in seguito allo scultore da vari studiosi, hanno dimostrato che si tratta di un segmento molto significativo della sua produzione artistica. Queste opere rivelano, tra l'altro, che le origini artistiche di Niccolò di Giovanni affondano nella scultura fiorentina del Quattrocento, in quanto le sue Madonne derivano da prototipi donatelliani, nonché da quelli di Michelozzo e Luca della Robbia (oltre alla Madonna di Orebić sono interessanti da questo punto di vista soprattutto la *Madonna Cernazai* (fig. 3), nel Museo Lázaro Galdiano a Madrid, quella della chiesa francescana a Hvar e quella a Praznice, nell'isola di Brač). A questa serie si è aggiunta recentemente la *Madonna Borgherini* (Firenze, Palazzo Rosselli del Turco, fig. 2), che potrebbe essere cronologicamente la prima opera dell'artista e finora l'unica nella sua città natale, e sebbene non abbiamo prove ineccepibili che possano confermare questa attribuzione, l'opera risulta stilisticamente più vicina a Niccolò che agli altri artisti dei primi anni sessanta del Quattrocento.

Tornando alla Madonna di Orebić, occorre sottolineare che essa è l'unica opera del nostro scultore nel territorio della repubblica di Dubrovnik (salvo i due piccoli rilievi con la raffigurazione di S. Girolamo); inoltre bisogna menzionare che la presenza di Niccolò a Dubrovnik non è mai citata nelle carte d'archivio. Tuttavia sembra che l'opera fosse presente a Orebić sin dall'origine. Questa ipotesi si può sostenere grazie ad alcune opere dei maestri locali che ripetono fedelmente la composizione del rilievo di Niccolò: la Madonna di un maestro anonimo sul portale della chiesa di S. Maria a Danče (fig. 4), nei dintorni del centro storico di Dubrovnik, del tardo Quattrocento, la piccola raffigurazione della Madonna sulla croce argentea dell'orefice Jerolim Matov, del 1536 (tesoro della Cattedrale di Dubrovnik, fig. 6), e il rilievo sopra il portale della cappella della villa dei Crijević-Pucić a Pile (fig. 5), probabilmente del tardo Cinquecento. A queste si può aggiungere anche il trittico di Piero di Giovanni da Venezia nella chiesa di S. Andrea a Pile (fig. 7), che si potrebbe considerare una libera interpretazione della composizione di Niccolò.

Si potrebbe ipotizzare che l'interesse dei maestri locali per la Madonna di Niccolò di Giovanni nacque dall'apprezzamento della sua qualità artistica da parte loro, ma la spiegazione più plausibile sembra essere che la Madonna sia stata copiata molte volte perché si trattava di un'immagine venerata. La presunta datazione dell'opera al periodo maturo di Niccolò di Giovanni coincide cronologicamente con l'inizio della costruzione della chiesa di S.

Maria degli Angeli a Orebić nel 1479. La decisione di costruire la chiesa fu presa in seguito al miracolo occorso in quell'anno, e sebbene dai documenti non risulti di che miracolo si trattasse, probabilmente esso fu il ritrovamento dell'immagine della Madonna. Il vero motivo del "miracolo", probabilmente inscenato dalle autorità della repubblica ragusea, era la necessità di fortificare un punto strategico dal quale si può controllare il canale tra la penisola di Pelješac e l'isola di Korčula. Da questo punto di vista sembra logica anche la scelta di un artista che non avesse mai operato a Dubrovnik: la commissione delle autorità della repubblica poteva così rimanere segreta fino all'ultimo momento. Vale pure la pena di aggiungere che Niccolò di Giovanni era, nel tardo Quattrocento, lo scultore e l'architetto più apprezzato e richiesto sulle due sponde dell'Adriatico.

Oggi la Madonna di Niccolò è collocata su uno degli altari laterali della chiesa, mentre l'immagine venerata è una icona tardobizantina, databile a non prima della fine del Cinquecento, che quindi non può essere quella del 1479. In seguito a distruzioni o danni, le immagini venerate erano spesso sostituite con nuove riproduzioni che spesso erano la copia di quelle precedenti. Questo non è il caso di Orebić, dove la presunta Madonna originale è tuttora in buon stato di conservazione, mentre l'icona attualmente utilizzata non ne ripete la composizione. Forse fu il mutamento del gusto del pubblico per le immagini miracolose a causare il cambiamento della Madonna: non abbiamo prove, ma non è da escludere che, nel primo Seicento, l'unico tipo di immagine da venerare accettabile dai fedeli, fosse una icona bizantina. Se è questo che accadde veramente, la memoria della funzione originaria della Madonna di Niccolò di Giovanni Fiorentino probabilmente fu persa nell'arco di una o due generazioni.

Didascalie:

1. Niccolò di Giovanni Fiorentino, *Madonna col Bambino*, Orebić, S. Maria degli Angeli
2. Niccolò di Giovanni Fiorentino, *Madonna Cernazai*, Madrid, Museo Lázaro Galdiano
3. Niccolò di Giovanni Fiorentino (?), *Madonna Borgherini*, Firenze, Palazzo Rosselli Del Turco
4. *Madonna col Bambino*, Dubrovnik, S. Maria a Danče
5. *Madonna col Bambino*, Dubrovnik, cappella della villa Crijević-Pucić a Pile
6. Jerolim Matov, croce argentea (particolare), Dubrovnik, Tesoro della Cattedrale
7. Piero di Giovanni, *Madonna col Bambino* (particolare), Dubrovnik, S. Andrea a Pile