

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET
Ivana Prijatelj Pavičić

Naslov: **Položaj Francesca Laurane u povijesti ranorenesansne portretistike**

Recenzenti: prof. dr. Samo Štefanac, red. prof.; dr. Joško Belamarić, znanstveni savjetnik

ZNANSTVENO PODRUČJE: humanističke znanosti

ZNANSTVENO POLJE: povijest umjetnosti

ZNANSTVENA GRANA: povijest i teorija likovnih umjetnosti, arhitekture, urbanizma i vizualnih komunikacija

STUDIJSKI PROGRAM: preddiplomski studij Odsjeka za povijest umjetnosti

GODINA I SEMESTAR: 2. godina, 3. semestar

FOND SATI: 45 sati predavanja + 15 sati seminara

NASTAVNI PREDMET: Umjetnost XV. i XVI. st.

Opći kontekst

Portretistika u ranoj renesansi

Jacob Burckhardt u knjizi *Kultura renesanse u Italiji* ističe da je razvoj portretistike započeo u sjevernoj Europi. Temom talijanskoga renesansnog portreta pozabavio se u članku „Die Anfänge der neuern Porträtmalerei” 10. ožujka 1885. godine¹:

Čak ni u Italiji u drugoj polovini XV. stoljeća nisu tako bili česti slikani pojedinačni portreti kako bi nas naveo pomisliti kult političke moći, slave i ljepote. Urbinski vojvodski par iz Uffizija, ključno kasno djelo Piera della Francesca upravo je zato izuzetan zbog Montefeltrovog kukastog nosa i njegove krute gornje usne koji su naslikani flamanskom nemilosrdnošću, a bilo koji moderniji slikar bio bi prema vojvotkinji Sforza dobrotiviji...

¹ Pretiskan u *Kulturgeschichte Vorträge*, ur. R. Marx, Stuttgart, 1959.

Duguje li renesansna portretistika svoj uspjeh historijskom procesu individualizacije tipičnom za razdoblje renesansnog humanizma, pita se njemački istraživač Martin Warnake (Warnake, 1998):

Sukladno ovom pristupu, portret više nije simbolički oblik razvijene osobne (samo)svijesti: nije očitovanje jednog načina bivanja, nego očitovanje načina predstavljanja. Dvojbe oko toga da li povijest portretistike podrazumijeva povijest individualizacije potvrđena je tekućim razvojem istraživanja, koji sve više i više pokazuje jasno da se portret ne može primjereno razumjeti tako što ćete naprosto pridodati ime predstavljene osobe, tako što ćete rekonstruirati njezin identitet... Prikazivanje nečijeg lica na portretu može imati značenje kulturno-povijesnog iskaza, kao kad netko sebe prikazuje s kardinalskom kapom ili šiljatim cipelama.²

Je li portret simbolička forma razvoja individualne svijesti? Je li prikazivanje prepoznatljivih osobnih crta u renesansnom portretu kulturno-povijesni iskaz (*statement*)? Kako bismo na to odgovorili, osvrnimo se na pitanje funkcije portreta u ranoj renesansi.

Funkcija portreta

Raznovrsnost portretnih tipova izrađenih različitim materijalima ukazuje na različite funkcije, značenja i metode komunikacije kroz portret. Jedna od funkcija portreta (osobito onih rađenih prema posmrtnim maskama) jest očuvanje uspomene na preminule pretke. Kad je riječ o konceptu izrade portreta kao čuvara memorije, on potječe iz klasične tradicije.

Istraživači renesansne portretistike ukazuju na citat iz knjige *De Amicizia* poznatoga rimskog govornika Tullia Marka Cicerona: *ius imaginis ad*

² According to his approach, the portrait is no longer symbolic form of a developed individual consciousness; it is not evidence for a mode of being, but for mode of representation. Doubts as to whether the history of portraiture presupposes a history of individuation is confirmed by the current state of research, which makes it increasingly clear that the portrait cannot be adequately understood by simply supplying the name of the person represented, by reconstructing his her identity.

*memoriam posteritatemque prodendam.*³ Drži se da je taj citat bio jedan od ključnih impulsa za nastanak renesansnoga običaja naručivanja i postavljanja portreta članova obitelji kako bi se sačuvalo sjećanje na njih. Primjerice, u obitelji Medici izrada komemorativnih *imagines* datira od sredine XV. stoljeća. Mramorna poprsja Pietra di Cosima (zvanog *il Gottoso*) i njegove supruge Lucrezije Tornabuoni, koje je izradio Mino da Fiesole, bila su postavljena iznad ulaznih vrata u palači Medici koja se nalazila u Via Larga. Lucrezijino mramorno poprsje ostalo je na tom mjestu veoma dugo. Poprsja Medicejaca koja je izradio Andrea Verrocchio bila su smještena iznad razine pogleda u unutarnjem dvorištu stare palače Medici. Vasari je primijetio da su te verzije mrtvačkih maski u skulpturi bile posvuda postavljene, primjerice, iznad kamina, ulaznih vrata i prozora u mnogim firentinskim kućama (G. Langdon, 2006).

Idealiziranje i uzdizanje poznatih žena iz povijesti ili pak mudrih, lijepih i umnih kćeri i supruga živućih ratnika i vladara, uspoređivanje renesansnih *bella* i *diva* s idealnim, legendarnim ženama iz prošlosti i mitologije ili s kulturnim sveticama sastavni je dio likovne umjetnosti i literarne prakse ovoga razdoblja. U renesansnoj plastici u skladu s onodobnim fizionomijskim kanonom bilo je uobičajeno da se vrline, kao kvalitete duše, pokazuju ekspresijom lica i dodatno naglašavaju prikazom simboličkih i alegorijskih motiva na bazi poprsja, odnosno na reversu portreta na medaljama. Predstavljajući vrline, umjetnik je posezao za idealizacijom crta lica, a stupanj idealizacije ovisio je o namjeni portreta, statusu osobe koja se portretira i o fizionomijskim pravilima.

Portretna strategija u portretistici XV. stoljeća ovisila je o reprezentacijskoj i simboličkoj namjeni prikaza, o praktičkim te ideološkim motivima kojima je portret morao udovoljiti. Jedna od tipičnih renesansnih portretnih strategija bila je izrada idealiziranih likova vojnika ili žena. Takve renesansne portrete koji nisu trebali biti realistički uvjerljivi (portreti generaliziranih crta lica) istraživači su nazivali tipološkim portretima.

³ Hrvatski prijevod: pravo posjedovanja portreta radi čuvanja uspomene.

Više je istraživača ukazalo na utjecaj antičke portretne skulpture na ranorenesansne kipare i slikare. Taj je utjecaj osobito prisutan u portretnim ostvarenjima onodobnih toskanskih kipara Mina da Fiesole i Antonia Rossellina. Spomenimo dva čuvena primjera, poprsje Nicole Strozziya, djelo Mina da Fiesole (Staatliche Museen Berlin-Dahlem, 1454.) te rad A. Rossellina, poprsje Giovannija Chellinija (danas u Victoria and Albert Museum, London, 1456.).

Položaj Francesca Laurane u povijesti ranorenesansne portretistike

Drži se da je jedan od najznačajnijih portretista XV. stoljeća bio „našijenac” Francesco Laurana (Franjo, Frane Vranjanin, 1420. – 1425., Avignon, 1502.).

Mada je isklesao i nekoliko muških poprsja, smatra se da je izrazitu likovnu kvalitetu postigao oblikujući ženska poprsja. Pripisuje mu se devet ženskih poprsja. Zahvaljujući natpisima, danas znamo da dva od njih predstavljaju talijanske plemkinje Battistu Sforzu i Beatrice Aragonsku. Postoje hipoteze da su i na ostalima predstavljeni portreti talijanskih plemkinja, poput Eleonore Aragonske i Isabelle Aragonske (Kruft, 2006). Za jedno od njih, skulpturu iz Kunsthistorischen Museuma u Beču, drži se da predstavlja Petrarkinu Lauru (Novak Klemenčič, 2005). Jedan od najvećih autoriteta XX. st. za talijansku renesansnu skulpturu, John Pope-Hennessy (Pope-Hennessy, 1996), u svojoj je glasovitoj sintezi talijanske renesansne skulpture ocijenio Lauranina ženska poprsja kao *some of the most sensitive achievements of the fifteenth century*.



1. Beatrice Aragona, Frick Collection, New York, 1470.-74.
<http://www.shopfrick.org/shop/pcbeatrice.htm>



2. Battista Sforza, Bargello, Firenca, 1474.
http://www.wga.hu/html_m/l/laurana/b_sforzahtml

Pretpostavlja se da je novi tip ženske ljepote koji se očituje u njegovim kipovima Bogorodice i ženskim poprsjima Laurana ostvario za vrijeme boravaka na Siciliji (između 1465. i 1471. godine) i u Napulju (1472. – 1474.). Njegov tip ženske ljepote blizak je ženskom tipu ljepote koji se pojavljuje u prikazima Bogorodice Antonella iz Messine (Bogorodica koja čita, Baltimore, Arts Gallery; tzv. Bogorodica Salting, London, National Gallery; Bogorodica Benson, Washington, National Gallery of Art). Stoga pojedini stručnjaci smatraju da je za formiranje Lauranina novoga ženskog tipa bio ključan njegov susret s messinskim slikarom a koji se mogao ostvariti za vrijeme kipareva boravka u Palermu i Sciacci između 1465. i 1471. godine.

Jesu li Lauranina ženska poprsja posthumna portretistika?

Johna Pope-Hennessyja te statične, pasivne Lauranine žene podsjećaju na renesansnu posthumnu portretistiku. Mišljenja je da većina tih portretiranih žena

nije bila živa u vrijeme kada su nastali njihovi portreti. To bi prema njemu moglo biti objašnjenje za Lauranin „nepotpuni naturalizam“ i geometrizaciju forme. H. W. Kruft među Lauraninim portretima razlikuje one koji pokazuju viši stupanj idealizacije, između kojih izdvaja one koji su imali komemorativnu namjenu (Eleonorino poprsje u Palermu) i realističke portrete (portreti dvojice plemića iz obitelji Baresi) (Kruft, 2006). Od devet sačuvanih ženskih poprsja samo se na dvama nalazi zapis s imenom portretirane osobe: na poprsju Beatrice Aragonske u Frick Collection u New Yorku i na poprsju Battiste Sforze u Bargellu. Budući da su pisani izvori na ostalim bistama skromni, mogu se samo hipotetički datirati i identificirati. Stručnjaci su ih na temelju tipoloških karakteristika podijelili u dvije skupine: poprsja u Berlinu, Washingtonu i New Yorku te poprsja u Palermu i dva pariška poprsja.

Za poprsje iz palače Abatellis u Palermu Kruft se slaže s mišljenjem sicilijanskoga istraživača B. Patere da predstavlja kip Eleonore Aragonske, koji se nekoć nalazio na njezinu nadgrobnom spomeniku u S. Maria del Bosco. Dva pariška poprsja Kruft ubraja među Lauranine idealne portrete koji su mogli imati posmrtno-spomeničku funkciju. Pritom ono u Louvreu datira oko 1473. - 1474. godine, a ono u muzeju Jacquemart - André oko 1480. godine. Prema E. Mognetti (Mognetti, 1981) dvije pariške biste mogle bi predstavljati plemkinju Ippolitu Sforzu i njezinu kćer Isabellu.

Mišljenja sam da je 1993. godine Brita von Götz-Mohr (Götz-Mohr, 1993) iznijela konačno rješenje problema identifikacije bečkoga poprsja.

Uvjerljivom komparativnom analizom dokazala je da je ta bista portret Laure de Noves (1308. – 1348.), Petrarkine idealne ljubavi. Njemačka istraživačica iznosi mišljenje kako Laurana nije „izmislio“ Laurin portret, već je kao model za svoj kip uzeo kolorirani crtež Laure koji se pod znakom pitanja daje Baldassareu Fiamingu, a nalazi se na f. 183 v u rukopisu Petrarkina *Kanconijera* zvanog *Rerum vulgarium fragmenta*, koji se čuva u Biblioteci

Laurenziani u Firenci (Ms. Plut 41.1, f. IX r),⁴ a koji je napisao Jacobus Macarius Venetus 1463. godine u Sieni. Crtež Laure iz *Kanconijera* prikazuje žensku glavu ovalna oblika, vitka vrata ukrašena dvama redovima perli, kose spletene iznad potiljka koja kao vijenac proviruje ispod mrežice za kosu (pokrivala za glavu) ukrašene perlama, s lančićem/trakom s ukrasom ovješanim preko čela. Ona je identična u mnogim detaljima fizionomije, odjeće i frizure (oglavlja) s poprsjem Laure iz Beča.



3. Laura (?), Kunsthistorisches Museum, Beč (preuzeto iz knjige H. W. Krufta, 2006.)

⁴ Rukopis se u Biblioteca Medicea Laurenziana vodi pod signaturom *manoscritto pluteo 41.1*. Ime Baldassarea Fiaminga napisano je na Petrarčinu portretu, koji se nalazi na stranici uvezanoj uz Laurin portret na f. VIII v (piše: *Baldassare Fiamingo il ritratto di Petrarca*).

Götz-Mohrova datira bečku bistu u drugo Lauranino napuljsko razdoblje 1472./74. godine, povezujući nastanak kipa s činjenicom da je na dvoru tadašnjega napuljskog vladara Alfonsa II. bio izrazito jak petrarkizam. S druge strane, postavlja se pitanje je li možda Laurana svoju bečku Lauru isklesao u vrijeme dok je u radio u Provansi, Avignonu i Marseillesu, između 1476. i 1484. godine (Mognetti, 2003, Kruft 2006)? Naime, mnogi su stručnjaci uočili veliku fizionomijsku sličnost (oblik glave, oglavlje, crte lica, poluspušteni kapci) između Lauranine „Laure“ iz Beča i Lauraninih bista iz Pariza i Palerma. Je li u vrijeme dok je Laurana bio Renéov dvorski kipar nastala i bečka Laura? Je li Laurana autor spornoga idealiziranog lika Laure?

Prema nekim istraživačima podrijetlo opisanoga tipa Laurina portreta vezano je uz Avignon, grad u kojem bi Simone Martini bio naslikao njezin prvi portret, ujedno jedno od ključnih središta proizvodnje njezinih portreta u dugom razdoblju od XIV. do XIX. stoljeća, a koji su se prodavali kao turističke uspomene na provansalske lokacije na kojima je Laura boravila i skončala život (Mognetti, 2003). Međutim, valja imati na umu da su pored Avignona središta izrade i širenja Laurinih portreta stoljećima bili i talijanski gradovi Venecija, Padova, Firenca i Siena. Razvoj i širenje opisane sheme Laurina portreta između Francuske, Provanse i Italije odraz je povezanosti i sinergije među francusko-talijanskim dvorovima, odnosno među francusko-talijanskim humanistima između druge polovine XV. i druge polovine XVI. stoljeća. Pomama za posjedovanjem Laurina portreta među humanistima bila je direktni odraz petrarkizma na prostoru između Francuske i Italije. Upravo je Francesco Laurana, koji je kao kipar djelovao na relaciji između Italije i Francuske, mogao biti jedan od umjetnika koji su posredovali u širenju kultnoga obrasca Laurina portreta. Ako su mramorna ženska lica zaista Laurina lica rađena za ljubitelje Petrarkine muze, Laurana bi bio jedan od najznačajnijih renesansnih likovnih

umjetnika koji su participirali u kruženju petrarkističkih sadržaja između Italije i Francuske, u humanističkoj kulturnoj razmjeni na relaciji Italija – Francuska.

Literatura:

- J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*, prijevod M. Prelog, Beograd, 1991.
- J. Burckhardt, „Die Anfänge der neuern Porträtmalerei“, u: *Kulturgeschichte Vorträge*, ur. R. Marx, Stuttgart, 1959.
- B. Götz-Mohr, Laura Laurana, „Francesco Laurana Wiener Porträtbusts und die Frage der Wahren Existenz von Petrarca's Laura im Quattrocento“, *Städel Jahrbuch, Neue Folge*, Band 14, München, 1993., str. 147-172.
- H. W. Kruft, *Franjo Vranjanin Francesco Laurana Ranorenesansni kipar*, Zagreb, 2006., pogovor I. Prijatelj Pavičić.
- G. Langdon, *Medici Women: Portraits of Power, Love and Betrayal from the court of Duke*, University of Toronto Press, 2006.
- E. Moggetti, kataloška jedinica, u: *La Roi René en son temps 1382-1481, Aix-en-Provence*, 1981., katalog izložbe, str. 154.
- E. Moggetti, „Italianisme(s) dans la sculpture avignonnaise de Francesco Laurana á Imbert Boachon“, u: *Du gothique á Renaissance, Architecture et decor en France*, Aix-en-Provence, 2003., str. 17-32.
- R. Novak Klemenčič, „Laurana, Francesco“, u: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, 2005.
- J. Pope-Hennessy, „Italian Renaissance Sculpture“, u: *Introduction to Italian Sculpture*, vol. II, Phaidon, 1996., str. 192-193, 395-397.
- M. Warnake, „Individuality as argument. Piero della Francesca's Portrait of the Duke and Duchess of Urbino“, u: *The Image of the Individual, Portraits in the Renaissance*, zbornik radova, ur. N. Mann –L. Syson, British Museum Press, 1998., str. 81-90.

Lektura: Josipa Korljan