Nastanak firentinskog marinizma - Andrea del Sarto i Jacopo Pontormo

Ujčić, Nina

Undergraduate thesis / Završni rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:172511

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Nina Ujčić

Nastanak firentinskog manirizma – Andrea del Sarto i Jacopo Pontormo

Završni rad

Zadar, 2017.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Nastanak firentinskog manirizma – Andrea del Sarto i Jacopo Pontormo

Završni rad

Student/ica:
Nina Ujčić

Mentor/ica:
doc. dr. sc. Laris Borić

Zadar, 2017.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Nina Ujčić,** ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Nastanak firentinskog manirizma – Andrea del Sarto i Jacopo Pontormo** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 19. rujna 2017.

Sadržaj

1. **Uvod** 1

2. **Pojava manirizma u Firenci** 2

3. **Andrea del Sarto** 3

3.1. Pohod Triju kraljeva 4

3.2. Rođenje Djevice 5

3.3. Madonna delle'arpie 6

3.4. Disputa 7

4. **Jacopo Pontormo** 7

4.1. Vizitacija 8

4.2. Josip u Egiptu 8

4.3. Pala Pucci 9

4.4. Oslik klaustra Kartuzije u Galuzzu 10

4.5. Polaganje u grob 12

5. **Nastanak manirizma na temeljima klasičnog slikarstva – veza Andree del Sarta i Jacopa Pontorma** 13

6. **Zaključak** 15

7. Literatura 16

8. **Internet izvori** 16

Nastanak firentinskog manirizma – Andrea del Sarto i Jacopo Pontormo

Manirizam je pravac, umjetnički stil, koji je nastao kao reakcija na zrelo-renesansni akademizam u prvoj četvrtini 16. stoljeća. Počeo se razvijati na apeninskom poluotoku, a jedino je ondje dosegnuo vrhunac svog razvoja. Grad ključnog značaja za nastanak manirizma bila je Firenca čija je kulturna sredina odgovarala razvoju anti-klasičnog stila. U ranim djelima firentinskog majstora Andree del Sarta uočavaju se prva odstupanja od klasičnih postavki. U usporedbi s djelima majstora zrele renesanse njegova rana djela pokazuju slobodniji pristup kompoziciji, vedriji kolorizam te senzibilitet blizak manirizmu koji se izražava kroz nestabilnost i nelagodu. Iako je u ostatku svog opusa del Sarto slikao u tradicionalnoj maniri, korak koji je napravio prema manirističkom izrazu stavlja ga na njegov početak. Inovacije Andree del Sarta odrazile su se i na njegovog učenika Jacopa Pontorma kod kojeg se manirizam ostvario u svojoj punini. Pontormov je stil nekoherentan što je rezultat stalnog traženja novih oblika i ideala, ali se može pratiti konstanta razvoja od ranih djela pod utjecajem del Sarta do djela koja predstavljaju vrhunac manirizma. Razmatranje odnosa Andree del Sarta i Jacopa Pontorma ključno je za razumijevanje početne faze manirizma jer je kroz paradigmatski odnos dvojice majstora vidljiv linearni razvoj svih likovnih elemenata koji vode od zrelo-renesansnih oblika do pravog manirističkog izraza.

Ključne riječi: manirizam, anti-klasični stil, Andrea del Sarto, Jacopo Pontormo, Firenca

1. **Uvod**

Početak 16. stoljeća donio je sveobuhvatne političke i kulturološke promjene koje su se odrazile i na planu likovne produkcije čitave Europe, napose i apeninskih prostora. U okviru dotadašnjih likovnih kretanja pojavile su se nove stilske tendencije koje su kasnije klasifikacije povijesti umjetnosti objedinile u pojam manirizma. Nova estetika zrele renesanse i manirizma izrazila se kroz stvaralaštvo generacije umjetnika koji su svojim stvaralaštvom obilježili drugo desetljeće 16. stoljeća, a tražili su drugačiju senzibilnost likovnog izraza.[1] Slikari prve maniritičke generacije nastavili su stvarati na principima zrele renesanse, ali su jednako tako u svoja djela unosili nove ideale ljepote i estetske vrijednosti, kao i nove koncepte odnosa prema slici i umjetnosti uopće. Kulturni i humanistički supstrat Firence koji se – u odnosu na Rim u svim područjima, a osobito u umjetnosti razvijao puno slobodnije, omogućio je da ona postane uporište na čijim je temeljima izrastao novi likovni smjer.

U prelaznoj fazi zrele renesanse prema toj novoj likovnosti ključnu je ulogu odigrao firentinski slikar Andrea del Sarto u čijem se opusu prepoznaju prva stilska odstupanja i odmaci od klasičnih postavki. Njegov je opus u mnogome rezultat kulturoloških promjena i duha vremena u kojem je stvarao, a odrazio se na generaciju umjetnika koja se smatrala njegovim učenicima i sljedbenicima. Jacopo Pontormo i Rosso Fiorentino izdvajaju se kao najznačajniji slikari koji su svoja prva djela ostvarili u del Sartovoj radionici, a kod kojih je manirizam poprimio oblike i rješenja individualnog, zasebnog stila. U ovom će se radu kroz kontekst vremena i paradigmu odnosa Andree del Sarta i Jacopa Pontorma pokušati rasvijetliti načine i okolnosti preobrazbe zrelo-renesansnih oblika u novu estetiku manirizma, te ukazati da taj proces nije bio rezultat revolta prema prevladavajućem stilu već prirodan tok stilskih kretanja.

[1] S.J. FREEDBERG 1993., 176.

2. **Pojava manirizma u Firenci**

Pojam anti-klasičnog u likovnim umjetnostima podrazumijeva odmak od tradicionalnih oblika koji su bili mjerilom ljepote još od razdoblja antike, a oživljavani su kroz srednjovjekovna razdoblja i naročito kroz ranorenesansni Quattrocento. Anti-klasično se u umjetnosti izražava kroz unošenje inovacija na planu kompozicije, svjetla i boje, a upravo su se takve promjene u likovnoj umjetnosti počele javljati dvadesetih godina 16. stoljeća.[2] Inovacije su tada prvenstveno bile eksperimentalne naravi – temeljene na iskustvima kasne renesanse. Tendencije prema otvaranju novoj senzibilnosti javile su se i nešto ranije, a moguće ih je zamijetiti već na slikama Rafaela i Michelangela, kao i kod njima bliskih majstora. Manirizam nije izrastao na podlozi koju su svojim slikarstvom postavili isključivo Rafael i Michelangelo već se težnja prema novom likovnom izrazu javila otprilike u isto vrijeme kod velikog broja umjetnika, neovisno o geografskom položaju i kulturnoj sredini, no u Firenci i Rimu je dosegla svoj vrhunac.

Da bi razumjeli uzroke i okolnosti pojave i razvojnih faza manirizma, neizbježno ga je povezati sa kulturološkim i povijesnim činjenicama tog doba i razmotriti ga u kontekstu okruženja koje je omogućilo nastanak takvog anti-klasičnog stila. Iako se kao stilska tendencija istovremeno pojavio i u djelima rimskih umjetnika manirizam se u potpunosti svojih inovativnih htijenja ostvario gotovo isključivo u Firenci, koja se kroz kasni srednji vijek i Quattrocento razvijala slobodnijim tokovima u odnosu na ostale italske gradove; humanizam i prihvaćanje novih spoznajnih, društvenih i tehnoloških obzora, ulaganje u arhitekturu i umjetnost, otvorenost i bogat intelektualni život bili su osnove na kojima je rastao kulturni život Firence, sukladno čemu se razvijala i umnažala likovna produkcija. Upravo su ti razlozi, uključujući povijesne okolnosti tog vremena, ključne činjenice za razumijevanje nastanka i razvoja manirizma.[3] Naime, vjerski su i politički nemiri koje je 1490-ih pokrenuo Girolamo Savonarola, ratovi i ekonomski problemi početkom 16. stoljeća stvorili atmosferu u kojoj su umjetnici započeli izražavati nemir, neusredotočenost i introspekciju, pri čemu se element klasičnosti postupno umanjio i nestao.[4] Za razliku od Rima, monumentalno-klasičan stil u Firenci nikada nije bio dominantan, ponajviše zbog činjenice da je

[2] S.J. FREEDBERG 1993., 176.
[3] S.J. FREEDBERG 1993., 177.
[4] P. VAN DEN AKKER 2010., 103.

Firenca imala snažnu tradiciju slikarstva Quattrocenta, koje u Rimu nikada nije doseglo takvu razinu razvoja.[5] Unatoč tome, svojevrsna se pobuna protiv klasičnog izraza visoke renesanse javila i u Rimu, ali ne toliko snažno kao u Firenci, čemu se uzrok može naći u nizu okolnosti. Rafaelovo djelovanje u Rimu utjecalo je na velik broj slikara koji u likovnom smislu nisu mogli doseći razinu njegove invencije i kvalitete što je onemogućilo daljnji razvoj. Slabljenju likovnosti doprinio je i odlazak Giulija Romana iz Rima. On je bio najvažniji Rafaelov učenik i vrlo vjerojatno jedini koji je mogao iznijeti novi stil na temeljima Rafaelove kasne faze. Loša situacija u kojoj se Rim našao dodatno se pogoršala 1527. godine razaranjem i pljačkom u tzv. *Sacco di Roma*. Navedene su okolnosti onemogućile da se manirizam razvije firentinskim intenzitetom i kvalitetom.

Za razvoj nove estetike u Firenci presudnu je ulogu odigrao Andrea del Sarto i njegova radionica, iz koje je Jacopo Pontormo izašao kao najznačajniji predstavnik novog pravca. Zanimljivo je kako su se u toj radionici formirali značajni maniristički slikari, dok sam Andrea nije u većoj mjeri težio takvoj vrsti izraza, naprotiv, likovnost kasnog Quattrocenta uvelike je odredila njegov stil. Unatoč tome, analizirajući njegov stilski opus moguće je jasno odvojiti nekoliko različitih faza, od kojih neke pokazuju određenu dozu eksperimentalnog i graniče sa ne-klasičnom ekspresijom koju je Jacopo Pontormo uzeo kao primjer na kojem je sagradio svoj izraz.[6]

3. **Andrea del Sarto**

Andrea del Sarto rođen u Firenci 1486. godine bio je jedan od najznačajnijih umjetnika visoke renesanse, kao svojevrstan firentinski odgovor Michelangelu i Rafaelu koji su aktivno djelovali u Rimu.[7] Cijenjen je prije svega kao iznimno vješt crtač koji je u firentinsku maniru slikanja uveo vedriji kolorit i veću taktilnost boje. Stil Andree del Sarta dodatno je obilježen eklekticizmom utjecaja, što je povjesničarima umjetnosti dodatno otežalo razumijevanje njegovih razvojnih faza. Opus mu se razvijao od rane eksperimentalne faze, preko pravog klasičnog izraza, do proto-manirističkih istraživanja kasne faze. Razmatrajući njegovu važnost u kontekstu geneze manirizma u ovom će

[5] S.J. FREEDBERG 1993., 175.
[6] S.J. FREEDBERG 1993., 232.
[7] A. NATALI 1999., 11.

radu biti zastupljena samo prva faza njegova stvaralaštva – do 1518. godine kada je na poziv Françoisa I. otišao na francuski dvor.[8] O ranom razdoblju del Sartovog stvaralaštva nema mnogo informacija osim pisanih izvora koji potvrđuju kako se školovao kod Piera di Cosima i Raffaelina di Garbo.[9] Obojica su majstora na našeg slikara ostavila značajan utjecaj u vidu senzibilnosti i tona kasnog Quattrocenta, koji će unatoč pokušajima da postigne veću dozu klasičnosti u svojim djelima odrediti ostatak njegova stvaralaštva.[10] Unatoč priklonjenosti stilu Quattrocenta većim je djelom svog stvaralaštva mijenjao stilski izričaj pod utjecajem različitih umjetnika i kroz osobno traženje stila. Promatrajući slike del Sartove rane faze moguće je, uz utjecaje Piera di Cosima i Raffaelina, vidjeti i snažne utjecaje Rafaela i Perugina. Vezano uz eklekticizam stila, vidljivo je kako je kod del Sarta bila snažno zastupljena eksperimentalna narav potaknuta vanjskim čimbenicima i stalnom željom za mijenama. U ranoj fazi stvaralaštva, kao rezultat traganja za vlastitim izrazom del Sarto prolazi kroz fazu eksperimentiranja, ponajviše s bojom i svijetlom, a upravo ti radovi predstavljaju odmak prema manirističkom – ne u formi i ideji, već u estetici boje i senzibilnosti koju ona daje slici. Na primjeru nekoliko slika del Sartove rane faze, te njihovom komparacijom sa djelima klasičnog renesansnog izraza, moguće je vidjeti korak koji je del Sarto napravio prema manirističkom izrazu, te razlog iz kojeg ga se s pravom smatra začetnikom nove manire.

3.1. Pohod Triju kraljeva, chiostrino de'voti, Ss. Annunziata, Firenca, 1511.

Nakon što je 1510. godine, zajedno sa Franciabigiom, završio ciklus *San Fillipo Benizzi* u Ss. Annunzijati, Andrea del Sarto je 1511. godine bio zadužen da u istoj crkvi, odnosno u *chiostrinu de'voti,* naslika fresku sa temom pohoda Triju kraljeva.[11] Uspoređujući je s ostatkom ciklusa kojeg je del Sarto završio godinu ranije vidljive su značajne promjene u stilu i koncepciji djela. Freske iz ciklusa života sv. Filipa Benizija prizivaju tradiciju firentinskog slikarstva u načinu na koji su stilski i formalno koncipirane; simetrija, klasična arhitektura kao kulisa, te pravilna i razrađena kompozicija sastavni su dio svake freske ciklusa, a ukazuju na snažne utjecaje

[8] http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/andrea/sarto/index.html [1. srpnja 2017.]
[9] A. NATALI 1999., 17.
[10] S.J. FREEDBERG 1993., 90.
[11] A. NATALI 1999., 47.

Domenica Ghirlandaia i Piera di Cosima. Za razliku od fresaka ciklusa o *Sv. Filipu Benizziju* nastalih na tradiciji firentinskog slikarstva, freska *Pohoda Triju kraljeva* pokazuje drugačije odlike. Polazeći od osnovnih elemenata razlike su i više nego očigledne. U prvom se planu izdvajaju dvije grupe likova asimetrično postavljene u odnosu na središnju os kompozicije. Njihov međusobni odnos otvara dijagonalu koja promatrača uvodi u dubinu slike. Likovi su monumentalniji i energičniji, komuniciraju gestama te tvore kompaktnu i pokrenutu masu, njihovi su izrazi ekspresivni, a ritam je slike snažniji upravo zbog toga što nije slijepo podvrgnut simetriji. Horizont je nisko postavljen, a pozadina se gubi u izmaglici atmosfere tako da su obrisi stijena, koje se protežu u dubini slike, jedva vidljivi. Uspoređujući scenu *Pohoda* sa ciklusom o *Sv. Fillipu Benizziju* vidljivo je kako su likovi postavljeni u otvoreni nedefinirani prostor gdje se tek s lijeve strane pojavljuje naznaka arhitekture, koja je na ranijim del Sartovim djelima, pod utjecajem starijih firentinskih slikara, element koji služi kao definirani okvir unutar kojeg se likovi postavljaju u simetrične odnose. Inovacije koje je del Sarto uveo slikom *Pohoda Triju kraljeva* utjecaj je onoga što je vidio u Rimu, gdje je u međuvremenu proveo nekoliko mjeseci.[12] Ondje je vjerojatno došao u dodir s Rafaelovim radovima te se upoznao sa rimskim klasičnim izrazom što je potom primijenio na fresci *Pohoda*. Priklanjanje klasičnom izrazu Rima udaljilo ga je od Quattrocentističke tradicije i time omogućilo daljnji razvoj osobnog stila. Naglašenija ritmičnost, asimetrija, postavljanje likova u nedefiniran otvoreni prostor te povezivanje likova snažnim gestama u cjelovitu masu novina je u kontekstu tadašnjeg firentinskog slikarstva te najavljuje početak promjena koje će se sve više udaljavati od tradicionalnih pretpostavki slikarstva i odmicati prema novoj maniri.

3.2. Rođenje Djevice, chiostrino de'voti, Ss. Annunziata, Firenca, 1514.

Vrativši se radovima u klaustru Ss. Annuniziate 1514. godine Andrea del Sarto je najprije izveo fresku *Rođenja Djevice* koja pokazuje daljnji razvoj prema novoj likovnoj senzibilnosti i dodatni odmak od tradicije firentinskog slikarstva prethodnih generacija. Analizom slike jasno se razaznaje prijelaz renesansne forme i osjećajnosti, diktirane strogoćom linije, u manirističku estetiku boje. Usporedbom s freskom iste teme Domenica Ghirlandaia iz crkve Santa Maria Novella, jasno se uočava blagi odmak od klasičnog shvaćanja stvarnosti i estetike, unatoč tome što Andrea del Sarto ostaje

[12] A. NATALI 1999., 46.

vjeran renesansnom shvaćanju stila. Dok Ghirlandaiovom freskom dominira aristokratska strogost i određena hladnoća, sklonost detaljizaciji i suzdržana krutost figura, kod del Sartovog *Rođenja Djevice* vidi se dijametralno suprotan pristup likovnosti – figure su prirodne, dinamične i pokrenute, gotovo pa uvedene u prostor promatrača s kojim komuniciraju, prikaz se otvara toplinom boja i pokretom figura. Figure su postavljene u arhitektonski definirani prostor što je odlika klasičnog stila, ali za razliku od Ghirlandaiove freske, arhitektonski okvir nije toliko naglašen i ne definira kretanje likova. Upravo se u toj činjenici vidi kako je Andrea del Sarto nastavio razvijati koncept djela već viđen na fresci *Pohoda Triju kraljeva* gdje likove postavlja slobodno u prostor i ne pridržava se ustaljenih shema, što je ključan element kojim se naš slikar odmaknuo od klasičnog i otvorio put razvoju novih stilskih tendencija. Prilikom izvedbe del Sarto je koristio Dürerov deset godina stariji likovni predložak iste teme, čiju je grafiku prenio doslovno, namjerno zadržavajući svaki element.[13] Naime, ekspresivnost, naglašena i nemirna linija te snažne torzije tijela pokazale su se kao ideali suprotni klasičnom renesansnom izričaju što je u potpunosti odgovaralo manirističkoj estetici te je stoga del Sarto u svojoj ranoj fazi preuzeo upravo Dürerov koncept. U kontekstu nastanka manirizma na primjeru *Rođenja Djevice* ključno je izdvojiti ulogu boje koja je oslobođena opisnosti i djeluje po načelu dojma kojeg ostavlja u promatračevu oku. Način na koji boja definira sliku i efekt koji pritom izaziva kod promatrača bit će ključna karakteristika toskanskog manirizma te se gledano u tom kontekstu freska *Rođenje Djevice* može smatrati ključnim pomakom prema estetici novog stila.

3.3. Madonna delle'arpie, Galleria degli uffizi, Firenca, 1517.

Osim ciklusa slika u klaustru Ss. Annunziate na još se nekoliko djela iz ranog opusa Andree del Sarta vidi odmak od tradicije firentinskog slikarstva. Palu je naručio red sv. Franje 1515. godine.[14] Posred kompozicije je, podignuta na pijedestal, prikazana Bogorodica kojoj su uz noge postavljeni anđeli, dok je s desne strane sv. Ivan Evanđelist, a sa lijeve sv. Franjo. Ivan Evanđelist pokazuje na otvorenu knjigu Otkrivenja dok je simbolika sv. Franje vezana uz predaju o tome kako je on anđeo Šestog pečata koji donosi spasenje.[15] Odmak prema manirističkoj estetici na ovoj je slici vidljiv u ekspresiji lica i određenoj titravosti površine. Uspoređujući je sa *Pohodom*

[13] C. FALCIANI - A. NATALI 2014., 24.
[14] A. NATALI 1999., 83.
[15] A. NATALI 1999., 87.

Triju kraljeva i *Rođenjem Djevice* vidno je naglašena ekspresija i izražajnost pogleda koja izravno komunicira s promatračem otkrivajući psihološka stanja dvojice svetaca. Andrea del Sarto je na ovoj slici vidno reducirao likove i pozadinu, kako bi naglasak bio na doživljaju i psihologiji, tako da je likove monumentalizirao. Snažni nabori draperije dodatno dolaze do izražaja pažljivim izborom boja koje imaju metalni prizvuk karakterističan za manirizam. Na primjeru *Madonne delle'arpie* spojem pažljivo razrađenih elemenata svjetla, boje i forme, te neposrednom izražajnošću stvara se dojam nove senzibilnosti koja naginje manirizmu.

3.4. Disputa, Galleria Palatina, Firenca, 1517.

Oltarna pala *Disputa,* uz *Madonnu delle'arpie* najznačajnije je djelo Andree del Sarta. Pala je bila dovršena 1517. godine za crkvu u San Gallu.[16] Ikonografija slike jednako je intrigantna kao i ona *Madonne delle'arpie,* a tematizira raspravu sv. Augustina o sv. Trojstvu. Likovi svetaca postavljeni su u prvom planu, simetrično u odnosu na simbole Oca i Sina u gornjoj zoni slike. Apokaliptična atmosfera identična je onoj na *Madonni delle'arpie,* dok su ekspresije likova snažnije naglašene i monumentalnije. Teški nabori volumena dodatno doprinose dojmu dramatike i pokreta. S ovom se slikom del Sarto najviše približio estetici manirizma, od boja koje kombinira po principu efekta, do fizionomija likova koje uvelike podsjećaju na kasnija Pontormova i Rossova djela. Senzibilnost slike i efekt koji ostavlja na promatrača u potpunosti je maniristički.

4. **Jacopo Pontormo**

Jacopo Carucci Pontormo je uz suvremenika Rossa Fiorentina u firentinsko slikarstvo prvi uveo elemente manirizma. Rođen je 1494. u malom selu nedaleko Firence.[17] Najprije se školovao kod Piera di Cosima i Mariotta Albertinellija, nakon čega je prešao u radionicu Andree del Sarta gdje se formirao kao vrstan slikar.[18] Kroz svoje je stvaralaštvo u potpunosti definirao mogućnosti maniorističkog eksperimenta u svim njegovim oblicima, dajući mu notu osobnog izraza, prije svega u ekscentričnosti i snažnoj ekspresivnosti. Pontormove se inovacije u načelu svode na eksperimentiranje likovnim elementima u potrazi za novim likovnim izrazom koji bi bio dijametralno

[16] A. NATALI 1999., 83.
[17] J. H. BECK 1999., 468.
[18] C. FALCIANI - A. NATALI 2014., 34.

suprotan ranorenesansnom shvaćanju. Njegovo se stvaralaštvo okvirno može podijeliti na dvije faze – ranu i zrelu. U ranoj se fazi razvijao pod utjecajem učitelja Andree del Sarta, dok je u zreloj rani stil transformirao u osobni likovni izraz manirizma, kojem je ostao dosljedan do kraja svog stvaralaštva. Pri razmatranju i analizi pojave manirizma u Firenci upravo rana faza Pontormova stvaralaštva predstavlja ključnu točku u kojoj dolazi do transformacije i prijelaza klasičnog izraza prema senzibilnosti novoga stila.

4.1. Vizitacija, chiostrino de'voti, Ss. Annunziata, Firenca, 1514-1516.

Kod Pontorma se prijelaz prema senzibilnosti manirizma može uočiti već na fresci *Vizitacije* u klaustru Ss. Annunziate na kojoj je radio u razdoblju od 1514. do 1516. godine.[19] Usporedi li se s del Sartovim freskama iz ciklusa *Sv. Fillipa Benizzija,* očigledno je kako Pontormo ostaje na tragu učiteljevog likovnog izraza pri čemu koristi tek nešto energičnije boje, a likove gradi snažnijim volumenima.[20] Scena je definirana velikom polukružnom nišom pri čemu se referira na Fra Bartolomeovu *Palu Pitti*, time nedvojbeno preuzima klasične elemente, ne donosi važnije inovacije i uspostavlja strogu simetriju, harmoniju te jedinstvo prostora i figura – sve ono što će u slikama zrele faze negirati. Unatoč sveukupnom dojmu nedostatne inventivnosti i nastavljanju tradicija, već se na ovom ranom primjeru vide blagi odmaci od stroge formulaičnosti prethodnika. Naime, na likovima iz prva dva plana jasno se vide razlike u senzibilitetu oblikovanja različitom od onih sa ostatka slike. Pogled su fiksirali prema promatraču uspostavljajući komunikaciju, uvodeći ga u prostor kompozicije. Pontormo ih slika pod utjecajem Rafaela, a u prikazu golog dječaka koji se proteže na stepenicama izravno citira i *Atensku školu*.[21] Citatnost i referiranje na rješenja različitih umjetnika i stilova, karakterističan su element Pontormova stvaralaštva pri čemu naš majstor neprestano traži nove likovne izraze i mogućnosti, modificirajući ih na vlastit način, negirajući apsolutne principe klasične renesanse.[22]

4.2. Josip u Egiptu, National Gallery, London, 1515.

Nakon ciklusa u klaustru Ss. Annunziate Pontormo je nastavio s traženjem nove estetike eksperimentirajući s odnosima naracije i prostora što je u njegovu stilu dovelo

[19] C. FALCIANI - A. NATALI 2014., 34.
[20] W. FRIEDLAENDER 2000., 67.
[21] C. FALCIANI - A. NATALI 2014., 34.
[22] I. ZUPNICK 1965., 353.

do značajnijih promjena. Paneli sa scenama iz Josipovog života nastali su po narudžbi Pierfrancesca Borgerinija 1515. godine, a upravo se na njima javljaju novine u Pontormovom slikarstvu, prije svega u odnosu prema prostornosti.[23] Na posljednjem panelu ciklusa sa scenom *Josipa u Egiptu,* on uspijeva narativne elemente povezati u jedinstvenu cjelinu. Na prvi pogled zadivljuje nevjerojatno inovativno izvedena kompozicija, koja pažljivim kombiniranjem planova zatvorenih arhitekturom otvara prostor u koji su narativni ciklusi postavljeni tako da ne remete cjelovitost slike. Manirizam se na toj slici u potpunosti elaborirao dokidanjem renesansne perspektive, jednako kao i prikazom subjekata u objektivnoj maniri.[24] Prostor je kompleksan i ostavlja dojam nadrealnog, što je u Pontormovom kasnijem stvaralaštvu izuzetno naglašeno. Naime, pripadnici manirističke generacije slikara težili su odbacivanju realnosti, čime su napustili i objektivnost prikaza, dok su se ukidanjem simetrije i harmonije te namjernim iskrivljavanjima viđenog približili dojmu nadrealnog.[25] Pontormova rana eksperimentiranja kretala su se prema anti-klasičnom izrazu pri čemu su negirane sve renesanse pretpostavke "dobre umjetnosti" – prostor je sveden na minimum, dokinute su perspektiva, stroga simetrija i harmonija. Likove naš slikar obavija u draperiju koja zanemaruje anatomiju tijela, dok naglasak stavlja na psihološki doživljaj – ekscentrične i intenzivne ekspresije u Pontormovu opusu od tog trenutka postaju konstanta.

4.3. Pala Pucci, San Michaele Visdomini, Firenca, 1518.

Značajniji odmak prema maniristočkom stilu Pontormo je postigao 1518. godine na pali Pucci gdje je prikazao *Madonu s Djetetom i svecima.*[26] Upravo ova slika predstavlja konačan rezultat eksperimentiranja s prostorom, naracijom i postavom figura, a time i kulminaciju transformacije Pontormovog ranog stila. Unatoč velikoj dozi inovativnosti slika djeluje kao spoj rješenja deriviranih iz djela Leonarda i Rafaela, prije svega u načinu na koji donosi voluminoznost i tjelesnost figura, te Fra Bartolomea u ekstatičnim gestama i ekspresijama.[27] Iako ostaje na tragu likovnog izraza svojih prethodnika, Pontormo donosi i novine, prije svega vidljive u senzibilitetu slike. Naime,

[23] C. FALCIANI - A. NATALI 2014., 97.
[24] L. MURRAY 1967., 151.
[25] W. FRIEDLAENDER 2000., 53.
[26] W. FRIEDLAENDER 2000., 69.
[27] L. MURRAY 1967., 151.

scena je postavljena u prostor prvog plana dok se u pozadini otvara plitka niša koja naglašava središnji položaj Bogorodice. Pontormo svjesno mijenja koncepciju prostora – umjesto otvaranja široke, jasno razrađene arhitekture, unutar koje bi postavio figure, on prostor zatvara plitkom nišom onemogućujući postizanje harmonije svih elemenata slike. Pozadinu dematerijalizira slikajući je tamnim tonovima pri čemu figure ispunjavaju prazninu prostora. U načinu na koji gradi kompoziciju vidljivo je oslanjanje na prethodnike, pri čemu razbija strogu simetriju i ravnotežu pomičući os Bogorodičina tijela blago udesno, jednako kao i očište promatrača. Slika gubi na ravnoteži i zbog djelovanja svijetla koje naglašava intenzivne tonove draperije suprotstavljajući ih tamnoj pozadini. Već se na ovom primjeru vide Pontormove kasnije težnje naglašavanja ljepote forme i dekorativnosti površine. Osnovni odmak od renesansne klasičnosti vidljiv je u osjećajnosti kojom slika djeluje. Ekspresivnost figura na pojedinim je primjerima toliko jaka da graniči s groteskom čime je nadređena fizičkom doživljaju.

Općenito je za Pontormovo stvaralaštvo, a to je i bit manirizma, ključan element osjećajnosti koja ne proizlazi iz fizičke prisutnosti likova u kompoziciji. Duhovnost figura i osjećajnost kojom Pontormova djela zrače nalaze se izvan domene materijalnosti.[28] Osim toga likovi su mu često sami po sebi dekorativni, čemu doprinosi boja koja nije uvjetovana željom za postizanjem dojma realnosti, već vizualne senzacije u oku promatrača.[29] Pontormo sada teži čistoj dekorativnosti i usmjeren je na proučavanje ljepote forme koju postavlja kao osnovni temelj slike.

*4.4. Oslik klaustra Kartuzije u Galuzzu,*Firenca, 1523. – 1525.

Teško je točno definirati početak zrele faze Pontormova stvaralaštva, ali se ona okvirno može odrediti značajnijim promjenama u njegovu stilu. Djela nastala u zreloj fazi predstavljaju najveći odmak od klasičnih zakonitosti, a ujedno su i vrhunac eksperimentalne faze u potrazi za novim oblicima i smislom.[30] Kao djelo koje je objedinilo sve Pontormove težnje prema potpunoj negaciji klasične renesansne umjetnosti, uzima se ciklus *Kristove muke* iz klaustra kartuzijanskog samostana u Galuzzu koje je naslikao u razdoblju od 1523. do 1525. godine.[31] Ciklus se sastoji od pet prikaza Kristove pasije, povezanih ikonografski i stilski, pri čemu je upravo stilski

[28] S. J. FREEDBERG 1993., 182.
[29] S. J. FREEDBERG 1993., 182.
[30] S. J. FREEDBERG 1993., 185.
[31] C. FALCIANI - A. NATALI 2014., 206.

doživljaj inovativan i pokazuje značajnije odmake prema osobnom stilu. Naime, Pontormo ovdje u potpunosti dokida elemente klasičnog stila – ravnotežu, prostornost, volumen figura, raskoš i sjaj renesansnog ugođaja koji su prisutni na njegovim ranijim djelima. Naravno, već je ikonografska tematika zahtijevala veću dozu duhovnosti, a upravo je to razlog izostavljanja detaljnije obrade i svođenje likovnosti na osnovnu razinu, čime je postignut izravniji prijenos poruke. Kroz jednostavnost likovnog izraza postignut je osjećaj poistovjećivanja i ekstremne suosjećajnosti. Modelaciju, koju je već na oslikavanju lunete u Poggio a Cajanu marginalizirao, Pontormo ovdje u potpunosti dokida – figure svodi na čiste plohe boja, postižući određenu vrstu dekorativnosti i titravosti površine međusobnim sukobljavanjem različitih tonova boje. Na freskama prevladavaju nježni tonovi komplementarnih boja koji se u oku stapaju u jedinstven sklop, što je olakšano izostankom razrade planova i osjećaja prostornosti. Majstor podiže prvi plan i skraćuje prostor kako bi naglasak stavio na formu, uzorke i boje; ne traži realizam prostora već se koncentrira na kompleksnost i živost prikaza. Naglašene plohe boja, postavljanje neplastičkih figura u nestvaran prostor predstavljale su izuzetno inovativan pomak u stilskim strujanjima tog doba. Osim navedenih inovacija Pontormo mijenja i kanon prikaza ljudske figure njezinom elongacijom, pri čemu je kanon iznosio 1:10.[32] Već je spomenuto kako je često koristio tuđe predloške i namjerno citirao suvremenike, a prilikom slikanja ciklusa Kristove muke koristio je Dürerove grafičke predloške, vjerojatno stoga što je u njegovim radovima, naročito grafikama, prepoznao ideale suprotne renesansnoj klasici. Na primjeru freske Krist pred Pilatom utjecaji Dürerovih grafika i više su nego očiti u citiranju lika vojnika, ali i središnjeg prikaza Krista svezanih ruku, koje je preuzeo s grafike Krist pred Herodom iz 1511.[33] Unatoč korištenju grafika Pontormo ih ne uzima kao gotove elemente, već mu služe kao polazišna točka u daljnjem razvoju osobnog izraza. Pontormo likovnost doživljava gotovo dijametralno suprotno Dürerovoj. Naime, Nijemac postavlja likove u arhitektonski definiran prostor koji se otvara prema dubini čime ne eliminira perspektivu, a naglasak stavlja na detalje koje Pontormo u potpunosti izbjegava. Moglo bi se reći da osim antiklasičnih tendencija promatranih u kontekstu sredine u kojoj su stvarali, ova dvojica umjetnika nemaju mnogo zajedničkih karakteristika.

[32] J. H. BECK 1999., 471.
[33] I. ZUPNICK 1965., 351.

4.5. Polaganje u grob, kapela Capponi, Santa Felicita, Firenca, 1526.

Do vrhunaca stvaralaštva i konačnog prelaska preko faze eksperimentiranja Pontormo dolazi 1526. godine, slikanjem *Polaganja u grob*.[34] Oltarna pala stilskim elementima i osjećajnošću objedinjuje sve karakteristike Pontormova stvaralaštva. Prikaz je postavljen u veliki polukružni okvir zida Brunelleschijeve kapele, iza oltarne menze. Slika je podijeljena centralnom vertikalnom osi i horizontalom koju čini ravnina Bogorodičine glave, čime su određena tri plana, iako su oni izuzetno plitki, tj. nedovoljno naglašeni da bi se smatrali planovima u punom smislu tog pojma. Prikaz djeluje kao cjelovita masa koja se kreće oko središnje točke otvorene položajem Kristova tijela. Tijelo mrtvog Krista u prvom planu lijeve osi kompozicije nose dvojica dječaka. Tijelo sagnutog dječaka koji nosi Kristove noge postavljeno je u središnju os čime se otvara centralni prostor oko kojeg su vrtložno postavljene vretenaste figure. Lik Marije ističe se u pokrenutoj masi snažnom ekspresijom lica, a njena monumentalnost dominira slikom dok elegantno isteže ruku postavljajući je nad Kristovu glavu. Osim Marije i Krista ostale protagoniste nije moguće ikonografski odrediti, s obzirom na to da su lica pojedinih okrenuta od promatrača, dok oni čija su lica vidljiva, tipološki nalik jedni drugima. U krajnjoj gornjoj zoni prikazane su dvije ženske figure blago nagnutih tijela, a doimaju se kao da lebde. Gotovo sakriven velikom masom figura u desnom kutu, iza Bogorodičine ruke, lik je muškarca za kojeg se pretpostavlja da je Pontormov autoportret. Izbjegavanjem predočavanja prostora postiže se dojam kretanja figura u beštežinskom prostoru, dok položaj figura te snažna pokrenuta draperija doprinose dojmu pokrenutosti mase. Energičnost prikaza temeljena je na boji i snažnoj gestikulaciji. Pontormo boje svodi na pastelne tonove plave i ružičaste metalnoga prizvuka, što je jedna od karakteristika firentinskog manirizma. Korištenjem crvene i zelene boje dinamizira se i harmonizira cjelokupni prikaz. Ljudske su figure elegantno izdužene, gracioznih pokreta; draperija koja ih opisuje prenaglašena je i dinamično, neprirodno pokrenuta. Prikaz je senzibilnošću na ustaljenoj razini te nove Pontormove osjećajnosti, a element ekspresije, suosjećajnosti jako je naglašen. Ekspresije figura su intenzivirane, osobito Marije. Prepoznaju se i standardne Pontormove fizionomije, ljudska su lica izdužena i obla, izraženih očiju koja se doimaju praznima, zagledana u dubinu čime se postiže karakteristična psihologija Pontormovih likova. Ipak, na ovoj se slici slikar vraća i harmoničnosti i kompaktnosti cjeline, pažljivom komponiranju svih

[34] S. J. FREEDBERG 1993., 187.

elemenata, pri čemu pomiruje svoju ekscentričnost sa klasičnim idealima pod utjecajem Michelangela. Michelangelo je bio Pontormov trajni uzor, a naročito ga je asimilirao u zreloj fazi stvaralaštva.[35]

5. **Nastanak manirizma na temeljima klasičnog slikarstva– veza Andree del Sarta i Jacopa Pontorma**

Razmatrajući nastanak manirizma u Firenci bitno je ukazati na stilske poveznice, odnosno organičku povezanost slikarstva Andree del Sarta i Jacopa Pontorma. Povezujući njihov stilski opus moguće je uvidjeti na koji je način tekao prirodni razvoj od renesansnih ideala do manirističke estetike. Kroz svoj se opus, osobito u ranoj fazi Andrea del Sarto odmaknuo od klasičnog izraza kroz eksperimentiranje svjetlom i bojom te koncepcijom slike. Elemente "proto-manirizma" koje je del Sarto inkorporirao u svoja djela Pontormo je potom razradio do punine, a upravo je taj odnos dvojice slikara ključan trenutak geneze novoga stila. Likovni elementi boje, linije i prostora imaju svoj razvojni put od renesanse do manirizma i moguće ih je pratiti u djelima obojice umjetnika.

Boja je u manirizmu oslobođena doslovne opisnosti – djeluje na principu efekta i estetike. *Rođenje Djevice* Andree del Sarta u tom je kontekstu jedno od prvih djela na kojima je moguće prepoznati maniristički pristup boji, što se očituje u slobodi boje i efektu koji tonovi ljubičaste i zelene stvaraju u oku promatrača. Odmak od klasičnog pristupa boji del Sarto je nastavio razvijati u kasnijim djelima približavajući se manirističkom metalnom odsjaju. Pontormova rana djela ne pokazuju značajniji odmak od renesansnog shvaćanja boje, dok u zreloj fazi nastavlja na dosege del Sarta, a boja gotovo postaje osnovno izražajno sredstvo. Nova estetika kao osnovni element manirističkog izraza u potpunosti se ostvaruje u boji i načinu na koji, jednako kao i ekspresivnost i geste, doprinosi efektu začudnosti, neobičnom senzibilitetu slike. Može se reći da je odmak prema manirističkom tretmanu boje započeo s del Sartovim inovacijama, koje su u kontekstu njegovih suvremenika činile novinu.

Dok se kod Andree del Sarta linija nije razvila u punom smislu manirističke estetike, Pontormovo se stvaralaštvo uvelike baziralo na pokrenutoj i izlomljenoj liniji.

[35] S. J. FREEDBERG 1993., 189.

Govoreći o razvoju manirističkog stila važno je spomenuti utjecaj sjevernjačke umjetnosti. Dürerove grafike koje su početkom 16. stoljeća kolale firentinskim slikarskim krugovima utjecale su već na Andreu del Sarta koji ih je kopirao, a na Pontorma, kao i ostale slikare prve generacije manirizma, odrazile su se u smislu ekspresivnosti bliske kasnogotičkom izričaju i snažnoj konturnoj liniji. Osim toga, manirističke torzije tijela i snažna ekspresivnost također su elementi generirani s Dürerovih grafika.

U ranim djelima poput *Pohoda Triju kraljeva*, pod utjecajem onodobnih rimskih slikara, Andrea del Sarto se odmaknuo od tradicionalnog firentinskog načina slikanja. Iako pokazuju nova stilska kretanja te su slike od manje važnosti za razmatranje geneze manirizma. Pitanje prostora u manirizmu u potpunosti se ostvarilo kroz Pontormova djela u kojima je negirao prostor zanemarivanjem perspektive, postavljanjem svih likova u prvi plan kako bi naglasio bestežinsko stanje – produhovljenost.

Pontormo je nastavio stvarati na osnovama koje je postavio Andrea del Sarto, ali je jednako tako utjecaj bio obostran. Andrea del Sarto je u kasnijoj fazi svog stvaralaštva, nakon povratka iz Francuske, preuzeo manirističke izraz i inkorporirao ga u kasnije radove. U godinama neposredno prije smrti manirističke je senzibilitet u njegovim slikama postao mnogo intenzivniji, vrlo vjerojatno kao rezultat zamora i zasićenosti klasicizmom. Najsnažniji utjecaj Pontormova stvaralaštva i povratak eksperimentiranju likovnim elementima vidljiv je na slici *Bogorodica i Dijete u slavi sa šest svetaca* nastaloj 1528. godine, a koja se danas čuva u Palazzu Pitti u Firenci.[36] Svjetlo, boja i ekspresija doprinose dojmu svojevrsne nelagode kojom slika zrači. Andrea del Sarto preuzima fizionomije Pontormovih likova, a citiranje se prepoznaje i u figuri pognutog sveca u prvom planu preuzetoj s Pontormova *Polaganja u grob*. Povratni utjecaj učenika na učitelja najviše dolazi do izražaja u fizionomiji likova. Na ranoj del Sartovoj slici *Madonna della Cintola* iz Ss. Annunziate vidljiva je ekspresivnost karakteristična za Pontormove likove, u načinu na koji likovi neposredno komuniciraju sa promatračem. Uspoređujući del Sartov portret *Djevojke s košarom* i portret *Baccia Bandinellija* s Pontormovim portretima vidljiva je izuzetno velika sličnost u psihologiji likova i njihovih izraza. Ekspresivnost i psihologizaciji kao bitne odlike manirizma Andre del Sarto je u svoja djela unio još u ranoj fazi stvaralaštva.

[36] A. NATALI 1999., 173.

6. **Zaključak**

Kroz razmatranje odnosa Andree del Sarta i Jacopa Pontorma, moguće je paradigmatski uvidjeti prirodan razvoj maniritičkih slikarskih rješenja koji su se razvili krajem drugog desetljeća 16. stoljeća, a vrhunac su dosegnuli u Firenci čija je kulturna i intelektualna supstanca postala idealnom podlogom za razvoj novog anti-klasičnog stila. Iako se kod njega manirističkи izraz nije u potpunosti razvio, Andrea del Sarto stoji na njegovu početku. U ranim je djelima eksperimentirao s likovnim elementima boje, svjetla i ekspresije pod utjecajem Rima i Dürerovih grafika. Jacopo Pontormo nastavio je razvijati anti-klasične elemente koji su se pojavili kod Andree del Sarta, dovodeći ih do vrhunca. Svojim se stilskim izrazom izdvaja kao ključni predstavnik prve generacije manirista čime definira začetak tog stila u Firenci. Kroz Pontormov stvaralački opus moguće je pratiti postupni razvoj maniritičkih elemenata, počevši od najranije faze pod utjecajem Quattrocenta, do kulminacije u kasnijim djelima. Nekoherentnost njegova stila rezultat je stalne potrage za novim oblicima i idealima, ali prije svega novom izražajnošću koja se temelji na osjećajnosti i izravnom kontaktu s promatračem. Linearni razvoj Pontormova stila najvidljiviji je usporedbom njegovih djela. Pala Pucci i ciklus *Josip u Egiptu* nastali su iste godine, a likovni izraz tih slika međusobno se u potpunosti se razlikuje, od odnosa prema prostoru, do osjećajnosti kojom slike zrače. Daljnjim komparacijama vidljivo je kako u kratkim razdobljima u potpunosti mijenja izraz stalno tražeći nove mogućnosti. Eksperimentalnost, snažna želja i potreba za odvajanjem od stroge formulaičnosti zrele renesanse osnovne su karakteristike Pontormovih i del Sartovih djela. Njihova djela od najranije faze, progovaraju osobnošću umjetnika, ekscentričnom prirodom i snažnom emocijom. Upravo je u snažnoj osobnosti, revolucionarnosti u pristupu likovnom djelu vidljiv odmak prema drugačijem shvaćanju umjetnosti. Svojim stilskim izričajem Andrea del Sarto stoji na početku manirizma, dok Jacopo Pontormo predstavlja zasebnu figuru firentinskog manirizma te kao takav nije direktno utjecao na njegov daljnji razvoj.

7. **Literatura**

Irvin Zupnick, *Pontormo's Early Style,* The Art Bulletin, Vol. 47, No. 3, str. 345–353, 1965.

Linda Murray, *Late Renaissance and Mannerism,*New York, 1967.

John Shearman, *Mannerism Style and Civilization*, Middlesex, 1990.

Sidney Joseph Freedberg, *Painting in Italy : 1500-1600*, London, 1993.

Antonio Natali, *Andrea del Sarto*, Milano, 1999.

James Henry Beck, *Italian Renaissance painting*, Koeln, 1999.

Walter Friedlaender, "Postanak antiklasičnog stila u talijanskom slikarstvu oko 1520.", *Manirizam,* ur. Milan Pelc, Zagreb, 2000.

Paul van den Akker, *Looking for Lines: Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, Amsterdam, 2010.

Carlo Falciani - Antonio Natali, *Pontormo and Rosso Fiorentino,* Firenca, 2014.

8. **Internet izvori**

Web Gallery of Art: Andrea del Sarto. Dostupno na : http://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/a/andrea/sarto/biograph.html [1. srpnja 2017.]

Emergence of Florentine Mannerism – Andrea del Sarto and Jacopo Pontormo

Mannerism is a style that emerged as a reaction to High Renaissance's academicism in the first quarter of 16th century. It started developing on Apennine Peninsula and that was the only place where it reached it's height. Florence was a town of key importance for the development of mannerism. It's cultural environment was suitable for the development of anti-classical style. In the early works of Florentine painter Andrea del Sarto it is possible to see the first differences diverging from Classical thesis. Comparing it with works of High Renaissance's del Sarto's early works show not strict composition, bright colourism and sensibility close to mannerism which expresses itself through discomfort and instability. Even though, through the rest of his working years del Sarto painted in a traditional manner, the progress he made towards mannerism placed him at its beginning. Andrea del Sarto's innovations influenced his pupil Jacopo Pontormo in whose art mannerism reached its peak. Pontormo's style is inconsistent which is a result of his constant seeking for new forms and ideals. However, it is possible to follow the constant progress from early works under del Sarto's influence to works that represent mannerism. Analysing Andrea del Sarto's and Jacopo Pontormo's relation is of key importance for understanding early phase of mannerism. Through paradigmatic relations of two painters it is possible to see the linear development of all elements of art which lead from High Renaissance forms to manneristic expression.

Key words: mannerism, anti-classical style, Andrea del Sarto, Jacopo Pontormo, Florence