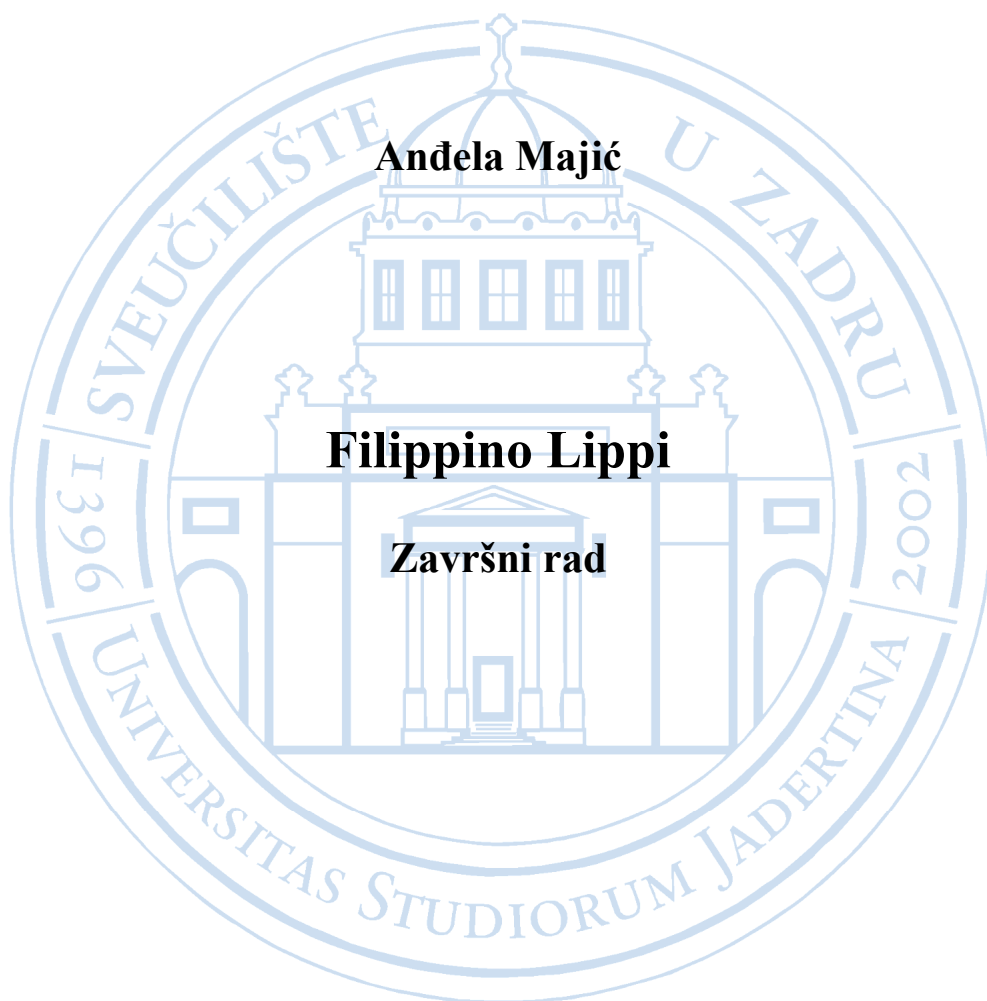


Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)



Anđela Majić

Filippino Lippi

Završni rad

Zadar, 2016.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Filippino Lippi

Završni rad

Student/ica:

Andela Majić

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Laris Borić

Zadar, rujan 2016.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Andela Majić**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Filippino Lippi** 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, 5. listopada 2016.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. O umjetnikovom životu	2
3. Rana djela	3
3.1. <i>Oltarna pala s četiri sveca</i>	3
3.2. <i>Navještenje za San Gimignano</i>	3
3.3. <i>Ukazivanje Bogorodice sv. Bernardu</i>	4
3.4. <i>Bogorodica s Djetetom u Metropolitan Museumu, New York</i>	5
4. Kompleksi fresko oslika	5
3.1. <i>Filippinove dionice u kapeli Brancacci</i>	6
3.2. <i>Kapela Carafa</i>	9
3.3. <i>Kapela Strozzi</i>	12
5. Štafelajno slikarstvo kasnijeg razdoblja	16
5.1. <i>Poklonstvo kraljeva u crkvi San Donato a Scopeto, Firenca</i>	16
6. Zaključak	17
7. Literatura	19

Filippino Lippi

Filippino Lippi je slikar koji je djelovao u drugoj polovici 15. stoljeća. Rođen je oko 1457. godine. Kao sin velikog Fra Filippa Lippija, jednog od glavnih ličnosti ranorenesansnog slikarstva, već od malena je imao direktan kontakt sa slikarstvom. Nakon očeve smrti, njegovu edukaciju preuzima Sandro Botticelli, što je imalo ključnu ulogu u njegovom stilskom razvoju. Stoga ne čudi da njegova rana djela pokazuju vrlo jasan Botticellijev utjecaj koji je vidljiv u elongiranim figurama i važnosti koju pridaje crtežu. Kroz idućih 20 godina njegova djela će pokazati pokazati postepeno stilsko osamostaljivanje, učvršćivanje formi, dubinu emocije i sve realnije definiranje dubine prostora. Tijekom svog djelovanja susreo se sa mnogim važnim ličnostima i djelima, od Masaccia čiji je rad imao priliku proučiti do najsitnijih detalja u kapeli Brancacci, preko Fra Diamantea, Sandra Botticellija, Pietra Perugina i Domenica Ghirlandaia s kojima je zajedno sudjelovao u izradi fresaka u Spedalettu.

Ključne riječi: Firenca, rana renesansa, Filippino Lippi, Fra Filippo Lippi, Sandro Botticelli

1. Uvod

Tema ovog završnog rada je Filippino Lippi, sin firentinskog karmelićanskog redovnika i slikara Fra Filippa Lippija i redovnice Lucrezie Buti. Rođen je 1457. godine u Pratu, u blizini Firence. Bio je jedan od najdarovitijih i najvještijih talijanskih slikara druge polovice petnaestog stoljeća. Kao umjetnik je uživao veliku naklonost obitelji Medici, osobito Lorenza Veličanstvenog. Tijekom ranih 70-ih godina 15. stoljeća, kada je imao samo deset godina i još je bio u školi, vrijeme je provodio u očevoj radionici dok je ovaj izrađivao freske za katedralu u Spoletu.¹ Filippinov otac fra Filippo je, uz Masaccia, jedan od najvažnijih slikara Beckove monumentalne struje prve generacije toskanskih slikara, no za razliku od Masaccia koji je umro mlad, Filippo je imao dugu, plodnu i veoma utjecajnu karijeru.²

U pjesmi o firentinskim renesansnim umjetnicima, suvremenik Ugolino Verino je odao počast Botticelliju i Leonardu, no posebno je mjesto sačuvao za Filippina Lippija, tvrdeći da je *"vrijedan da drži prvo mjesto"*.³ Kao najbolji učenik Sandra Botticellija i sin jedinstvenog Fra Filippa Lippija, razvio je stil koji najbolje odražava oba utjecaja. Za razliku od svog učitelja čiji su radovi prema Vasarijevoj tvrdnji iskazivali određenu ozbiljnost i strogost, Filippinovi radovi su „odavali mnogo više ugodnosti, gracioznosti i nježnosti“. Prema piscu 16. st., Raffaelu Borghiniju, Filippo je razvio svoj delikatniji stil pod utjecajem oca, a zatim ga doradio i poboljšao.⁴

¹ E. KOENING, 2008., 548.

² J. H. BECK, 1996., 130.

³ J. NELSON, 1997., 9.

⁴ J. NELSON, 1997., 9.

2. O umjetnikovom životu

Filippino se u arhivima po prvi puta spominje 1467. godine, dok je s ocem bio u Spoletu, vjerojatno radeći manje poslove u radionici. Ime mu se ponovno pojavljuje 1469., nedugo nakon očeve smrti. Iako je Filippino, kao sin slavnog umjetnika, naizgled imao veliku prednost, od oca je eventualno mogao dobiti tek nekoliko uputstava, jer je ovaj umro dok je Filippinu bilo tek 12 godina. Njegovo je obrazovanje potom preuzeo Fra Diamante, dugogodišnji fra Filippov suradnik i glavni pomoćnik, a potom Sandro Botticelli.⁵

Jedna od najomiljenijih Vasarijevih anegdota je priča kako je Fra Filippo Lippi kao mladi fratar bio toliko zaljubljen u redovnicu Lucreziju Buti, da ju je oteo tijekom neke religijske procesije, a nedugo potom je rođen Filippino. Prema Vasariju, taj je skandal Filippino uspio poništiti „uzornim ponašanjem i izvrsnošću svoje umjetnosti“.⁶ Filippino se 1481. pridružio bratovštini Sv. Pavla, jednoj od najstrožih u Firenci. Dok se njegov otac nije odrekao svojih zavjeta zbog Lucrezije Buti, Filippino je oženio Maddalenu Monti 1494., pa su tako njegovi sinovi bili legitimni.⁷ Radionici Sandra Botticellija pridružio se nakon očeve smrti i ondje ostao do 1473., a osobni je stil razvio kroz nekoliko idućih godina samostalnog djelovanja, potpuno ga formirajući oko 1480. Filippino je i nakon odlaska iz radionice nastavio suradnju sa svojim učiteljem i ostalim suradnicima, kao što su Pietro Perugino i Domenico Ghirlandaio. Njih su četvorica (Botticelli, Perugino, Ghirlandaio i Filippino) sudjelovali u procesu oslikavanja fresaka za vilu Lorenza Medicija u Spedalettu. O važnosti i talentu kojeg je Lippi posjedovao govori i činjenica da je bio pod pokroviteljstvom Medicijevih, zajedno sa ostalim vrhunskim firentinskim majstorima uključujući Verrocchija, Leonarda da Vincija, Michelangela i mnoge druge.⁸

Filippinova prva velika narudžba dovršetak je fresko ciklusa u kapeli Brancacci u firentinskoj crkvi Santa Maria del Carmine koje Masaccio i Masolino nisu uspjeli dovršiti. Nešto kasnije je dovršio freske u Palazzo della Signoria koje je Perugino ostavio nedovršenima, no ti radovi nisu sačuvani. Potom je u Rimu, po uputi Lorenza de Medicija, Filippino je između 1488. i 1493. godine izradio freske za kardinala Oliviera Carafu u kapeli u crkvi Santa Maria sopra Minerva.⁹ Iako je u tim radovima i više nego dokazana njegova umješnost u radu, njegovi najpriznatiji radovi su oltarne slike – *Vizija sv. Bernarda* s izraženom detaljnošću i vidljivim

⁵ J. H. BECK 1996., 198.

⁶ <http://members.efn.org/~acd/vite/VasariFraLippi.html> 13. lipnja 2016.

⁷ J. NELSON 1997, 13.

⁸ <http://www.virtualuffizi.com/filippino-lippi.html> 13. lipnja 2016.

⁹ E. KOENING 2008., 548.

utjecajem flamanskog slikarstva. Dobar primjer Filippinovog kasnog stila je *ciklus o sv. Ivanu Evanđelistu i sv. Filipu* za kapelu Filippa Strozija u firentinskoj crkvi Santa Maria Novella, a za kojeg se smatra da je najuspješnije ostvarenje Filippinove karijere. Umro je 1504. Postoji legenda da je grad bio toliko ožalošćen njegovom smrću, da je u njegovu čast velik broj radionica na dan sprovoda bio zatvoren.¹⁰

3. Rana djela

3.1. Oltarna pala s četiri sveca

Filippinovi najraniji radovi ne mogu se identificirati, a među one koji mu se pripisuju spada oltarna slika iz 1483., danas smještena u crkvi San Michele u Lucci koja je oltarna inačica *sacra conversazione*, no bez Bogorodice i Krista.¹¹ Prikazani su sv. Roko, odjeveni sv. Sebastijan (što u renesansi nije bio uobičajen prikaz), sv. Jeronim kojemu iza desne noge proviruje njegov atribut, lav, te sv. Helena oslonjena na križ. Među likovima nema nikakve komunikacije, svaki od njih je izoliran i nije svjestan svog susjeda.¹² Sličnost s Botticelijevim stilom primjetna je u izduženosti figura kojima je malo pažnje pridodano naturalističkim proporcijama ili volumenu, no najsnažnija poveznica su lica i ruke – lice sv. Sebastijana izgleda poput jednog od Botticelijevih anđela. Usporedimo li ga primjerice sa Botticelijevim djelom nastalim otprilike dvije godine ranije, *Maddona del Magnificat* iz 1481. godine, danas smještenim u Galleriji degli Uffizi¹³, vidljivi su ponovljeni obrasci u izradi fizionimije lica. Kod Filippinovog lika sv. Sebastijana kao i kod Botticelijevog lika anđela u žutoj halji pored Bogorodice radi se o blago zakrenutim licima sa zamišljenim pogledom u daljinu. Nadalje, sličnost je evidentna i u obliku obrva, blago spuštenim kopcima, malom, izduljenom nosu i sitnim usnama. Na istom primjeru može se očitovati i sličnost u obradi ruku, pa tako ruke svetaca na Filippinovoj pali imaju vrlo ekspresivne i raznolike kretnje prstiju, jednako kao i Botticelijeva Bogorodica.

3.2. Navještenje za crkvu San Gimignano

Ovo djelo je Filippinov najraniji dokumentirani rad, iako je moguće da je izvedba bila odgođena nakon što je naručena početkom 1483. Koristeći tondo, omiljenu formu Fra Filippa i Botticelija, Filippino je izolirao Gabrijela i Mariju u zasebne panele, no arhitektonski ambijent

¹⁰ <http://www.virtualuffizi.com/filippino-lippi.html> 14. lipnja 2016.

¹¹ J. H. BECK 1996., 198.

¹² J. H. BECK 1996., 198.

¹³ http://www.wga.hu/html_m/b/botticel/22/301magni.html 20. rujna 2016.

je neprekinut. To se najbolje vidi na stepenici i crvenim podnim pločama na kojima kleče likovi zaogrnuti u teške draperije. Prostor je ispunjen mnoštvom predmeta, a svi ti detalji uklopljeni su u jednostavnu arhitekturu i pozadinski krajolik neupadljivih boja, čemu kontrastiraju boje draperija protagonista i dodatno ih ističu. Slično kao na primjeru prethodne pale, likovi nemaju volumen ili anatomsku strukturu, nego je Filippino naglasak prebacio na razigranost draperije i detalje poput slike u slici iza Bogorodice.¹⁴

3. 3. *Ukazanje Bogorodice sv. Bernardu*

Ukazanje Bogorodice sv. Bernardu iz firentinske Badije naručio je 1485. trgovac tekstilom, Francesco del Pugliese. Sv. Bernard sjedi za stolom i pred njim je vizija Djevice Marije, koja je često bila predmet njegovih spisa.¹⁵ Scena je smještena u krajolik, a kao svojevrsan paravan poslužila je hrpa naslaganog kamenja, koja je sv. Bernardu poslužila i kao klupa na kojoj sjedi - jednostavan detalj koji izvrsno pokazuje Filippinovu inventivnost i umješnost u slaganju kompozicije. Središnja skupina likova uokvirena nakupinom kamenja tvori piramidalnu strukturu. Svjetlo dolazi sa lijeve strane i odražava se na odjeći likova, kao i na stijenama čiji su rubovi zlaćane boje. Koristi se širok spektar jarkih i snažnih boja poput žute halje malog anđela ili crvene haljine koju nosi Marija i doprinose sveopćem uzbuđljivom dojmu slike. Međutim, one su izražene samo u prvom planu, dok se u ostatku slike koriste suptilnije zemljane boje u prikazima pejzaža. Sv. Bernard je prikazan kao muškarac srednjih godina koji pogledom punim strahopoštovanja gleda prema Bogorodici. Koža mu je sivkaste nijanse, a cijela je figura tijela neobično izdužena. Prema legendi, svetac je bio oslabljen zbog bolesti i mučile su ga sumnje oko njegova rada, no kad je vidio Bogorodicu dobio je snage da dovrši posao.¹⁶ Ispod njega se u desnom kutu nalazi donator, muškarac starije dobi i sijede kose koji kleči sa rukama sklopljenim u molitvi. Na slici se može uočiti više utjecaja. Bogorodica je prikazana u profilu, svijetle puti i kose, a oblikovanje lica i tanki prozračni veo koji joj prekriva glavu pokazuje utjecaj Fra Filippa. Iste značajke naime pokazuje Fra Filippova Bogorodica iz 1465. sa prikaza *Madonne i Djeteta*, danas smještene u Galleriji degli Uffizi. S druge strane, elegantna izdužena figura Filippinove Bogorodice, umotana u raskošan plavi ogrtač izvezen zlatnim nitima koji u teškim naborima pada do njenih listova referenca je na Botticellija, jednako kao i anđeli koji izgledaju kao da su "ispali" s neke od njegovih slika. U zoni iznad su cistercitski redovnici u međusobnoj interakciji, te u najvišoj zoni nalazi se prikaz bolesnog starca kojeg dovode do

¹⁴ J. H. BECK 1996., 199.

¹⁵ J. H. BECK 1996., 199.

¹⁶ E. KOENING, 2008., 548.

samostana. Njihova odjeća nije izvedena sa toliko detaljnih nabora kao kod sv. Bernarda. Samostan s desne strane prikazan je kao raskošna romanička građevina. Krajolik koji čini pozadinu jedan je od prvih pokušaja Filippinove razrade dubine prostora od koje će se dalje razvijati. Iako je pejzaž izveden dojmljivo, s minucioznim detaljima kao što su dio crkve koja izvire s lijeve strane ili suncem objasjano drveće, i dalje djeluje pomalo plosnato.

3.4. *Bogorodica s Djetetom* u Metropolitan Museumu, New York

Još jedan primjer je Filippinova *Bogorodica s Djetetom* iz 1485. godine koja se danas nalazi u Metropolitan Museumu u New Yorku. Također je naručena za vilu Filippa Strozija, a naručitelj je u namjeri iskazivanja bogatstva ugovorom zatražio korištenje najskuplje dostupne nijanse akvamarin plave.¹⁷ *Bogorodica* nosi grimiznu haljinu sa tamnoplavim plaštem, a plavu kosu drži nježna plava marama. Njeno je lice oblikovano mekim sjenčanjem i korišten je blagi kolorit koji kontrastira sa bojom draperijom i zbog toga djeluje vrlo nježno i blago. Mali Isus djeluje je jače osjenčan na pregibima tijela kako bi djelovao meko i bucmasto. Pozadinu čine dio lođe i detalji arhitekture koji su vrlo detaljizirani – mogu se vidjeti dva lika kako prelaze most, kapiteli lođe su različiti i detaljno modelirani, a iza zidina se vide brda koja blijede u daljini. Ako se ova slika usporedi sa istom temom u izvedbi Filippinova oca Fra Filippa Lippija, *Madonna s Djetetom i dva anđela* iz galerije Uffizi, vidi se određene sličnosti. Obje Marije imaju zaobljeno lice koje je sjenčano nježnim nijansama, poluspuštene kapke i sličan oblik kratkih, lagano zaobljenih obrva. Međutim, Filippino koristi blaže nijanse za oblikovanje lica a jače za draperiju, dok Fra Filippo ne koristi jarke boje i više je sklon detaljiziranju. Oblikovanje pejzaža se također uvelike razlikuje – kod Filippina je riječ o svjetlijoj pozadini kojom dominira arhitektura, a kod Fra Filippa je to stjenoviti krajolik koji je oblikovan tamnim bojama i sjenčanjem.

4. Kompleksi fresko oslika

Ugled što ga je Filippino stekao tijekom 1480-ih godina otvorio mu je četiri važne narudžbe fresko ciklusa. Prva se odnosila na dovršetak fresko ciklusa u kapeli Brancacci kojeg su još dvadesetih godina započeli Masolino i Masaccio, koji ih zbog smrti nije dovršio. Zadatak je gotovo pola stoljeća kasnije, između 1483. i 1484., povjeren Filippinu. Iduću veliku narudžbu zatražio je spomenuti Filippo Strozzi, bogati bankar, za obiteljsku kapelu u crkvi Santa Maria

¹⁷ <http://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2011/filippino-lippis-madonna-and-child> 13. kolovoza 2016.

Novella u Firenci oko 1487. Filippo Strozzi bio je član veoma utjecajne obitelji Strozzi koja je bila izgnana iz Firence zbog suparništva s obitelji Medici. Filippo Strozzi se iz izgnanstva vratio 1466. godine, a u međuvremenu je stekao veliko bogatstvo i veze izvan Firence zbog kojih je bio nezamjenjiv kao savjetnik Lorenzu Veličanstvenom. Povoljna financijska situacija 1489. godine omogućila mu je izgradnju palače Strozzi, a prethodno je od obitelji Boni otkupio kapelu u crkvi Santa Maria Novella koja po njemu nosi ime, a čiji je oslik povjerio Filippinu.¹⁸ Filippino je freske dovršio tek nakon smrti naručitelja, a ta mu je okolnost dopustila i veću slobodu izrade. Potom, 1488. godine, dok je još uvijek radio na prethodnom projektu, dobio je narudžbu za oslik kapele kardinala Oliviera Carafa u crkvi Santa Maria sopra Minerva u Rimu. Filippino je organizirao dekoraciju ta dva kompleksa otprilike u isto vrijeme, i u oba je unio arhitektonske elemente zida i svodova.¹⁹ Posljednja velika narudžba iz 1494. bila je od obitelji Medici za vilu u Poggio a Caiano, no te freske su danas u veoma lošem stanju.²⁰

4.1. *Filippinove dionice oslika u kapeli Brancacci*

Osluk kapele Brancacci u crkvi Santa Maria del Carmine u Firenci jedan je od najvažnijih i najutjecajnijih fresko ciklusa iz razdoblja početaka rane renesanse. Radove je započeo Masolino da Panicale a njegov suradnik, tada 21-godišnji Masaccio je asistirao. Kasnije, kada je Masolino pozvan da bude dvorski slikar u Mađarskoj, rad je nastavio mlađi slikar. Međutim, i Masaccio je bio prisiljen otići u Rim prije završetka ciklusa, a ondje je i umro. Gotovo pola stoljeća nakon njega je došao Filippino koji je popunio "lakune" koje su ostale nedovršene.²¹

Scene *Uskrsnuća Teofilovog sina* i *Sv. Petra na prijestolju* na donjem dijelu lijevog zida prve su scene koje je Filippino dovršio. Postavio je četiri figure s lijeve strane kompozicije koje stoje iza kraljevog prijestolja, devet figura koje tvore centralni dio kompozicije te kraljevog sina u sredini.²² Filippino se nastojao stopiti sa Masacciovim stilom kako se ne bi primjetila razlika u izradi,²³ međutim, razlike su i dalje primjetne. Masacciove figure imaju svojevrsan crvenkasti ton, kao i naglašenu liniju koja obrubljuje sve forme njegovih likova. Kod Filippina s druge strane likovi imaju sivkastu nijansu. Nadalje, kod Filippina se radi o figurama izraženih

¹⁸ <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/lippi/flippino/strozzi/index.html> 21. rujna 2016.

¹⁹ G. R. GOLDNER, C. BAMBACH, 1997., 11.

²⁰ J. NELSON, 1997., 13.

²¹ <http://members.efn.org/~acd/vite/VasariLittleLippi.html> 11. lipnja 2016.

²² J. H. BECK, 1996., 202.

²³ http://www.metmuseum.org/toah/hd/lipp/hd_lipp.htm 11. lipnja 2016.

facijalnih ekspresija, te sa draperijama koje su unutar ograničene palete boja – crvene, sive i crne boje.

Lijevo od navedene scene, na uskom odsječku ulaznog zida a pod Masacciovom scenom *Izgona*, prikaz je *Sv. Pavla koji posjećuje sv. Petra u zatvoru*. Lik sv. Petra vidi se djelomično kroz prozor s rešetkama, a sv. Pavao je promatraču okrenut leđima. Prostor je prilagođen arhitektonskom obliku pa je kompozicija uska i dugačka. Koristi se blagi kolorit i sjenčanje je najizraženije na draperijama sv. Pavla gdje oblikuje krute nabore, no crtež nije toliko razvijen kao što će pokazati neki kasniji radovi te je ovdje glavno izražajno sredstvo boja. Sv. Petar prikazan je kao snažna pojava, jednako kao i figura sv. Petra zaogrnutu u tešku draperiju crvene boje. U komunikaciji među likovima vidi se pomak ako se usporedi sa nekim od ranijih Filippinovih djela, pa se kroz geste likova može iščitati razgovor – sv. Petar sa rukama na prsima i nabranim obrvama, te sv. Pavao sa snažnom gestom koja upućuje na skori bijeg. U pozadini je suptilno naznačena arhitektura zatvora sa nekolicinom prozora. Izvor svjetla pada sa desne strane na što ukazuje Petrova sjena na plohi zatvorskog prozora.

Na suprotnom odsječku zida, pod Masolinovom scenom *Pada* je Filippinova scena *Oslobođenja sv. Petra iz zatvora*. Za razliku od prethodne, ovdje se vidi korištenje intenzivnijih nijansi i izraženijeg sjenčanja, a crtež i dalje nema veliku ulogu, što je kod fresko tehnike i očekivano. Svjetlo definira kompoziciju scene i dijeli ju na dva dijela - osvijetljeni dio kompozicije sačuvan je za figure sveca i anđela, dok je u sjenovitom dijelu uspavani stražar. Istu ekspresivnu ulogu u ovoj podjeli imaju i boje. Odjeća stražara u sjenovitom dijelu je tamno zelene i crne boje, dok su anđeo i sv. Petar prikazani vedrijim i nježnijim bojama, što ima i ulogu psihološke karakterizacije. Zanimljivo je i da sv. Petar, za razliku od prethodne scene, u ovoj sceni djeluje mlađe i fizički snažnije, sa tamnijom kosom i u življim bojama. Nema naznake napetosti kakva bi se za scenu bijega iz zatvora mogla očekivati na što ukazuju i mirni izrazi lica likova te kretanje draperije koja pada u blagim naborima.

Čitav donji registar desnog zida kapele zauzimaju scene *Rasprave sa Šimunom vračem* i *Raspećem sv. Petra*. Scena je smještena izvan rimskih zidina, na što upućuje Cestijeva piramida utopljena u Aurelijanske zidine, kao i građevine koje vire iznad kruništa. Sunce koje pada kroz glavna vrata tvori oštu liniju sjene, a ona dijeli kompoziciju cijelog registra na dvije radnjom nepovezane scene. U sjenovitom dijelu kompozicije s desne strane sv. Petar i Pavao u žustroj su raspravi s vračem, a pokraj njih je car Neron te još nekoliko promatrača. Ključni likovi su okarakterizirani bojom, najvažniji likovi imaju posebno upadljive – sv. Petar i vrač nose jarkocrvene ogrtače, dok je car Neron u žutom i nabori na draperiji su osjenčani, naglašeniji i

raskošniji, kako bi cijela scena dobila na dramskom dojmu. Prostor u kojem se grupa likova nalazi, iako je tehnički smještena u vanjskom prostoru, simulira interijer. Likovi se mogu podijeliti u četiri skupine. Prvu čine vrač i dva sveca, iza njih slijedi grupa od tri careva savjetnika u svečanoj odjeći. Ti su likovi u sceni poslagani tako da kompozicijski tvore blagu dijagonalu. Zatim slijedi car Nerom s dva lika posjednuta mu bočno, te posljednja skupina od dvije figure od kojih je ona sasvim desna pretpostavljeni slikarev autoportret.²⁴ Važno je istaknuti i psihološku karakterizaciju likova od kojih svaki pokazuje individualnu reakciju na raspravu, a osim facijalnih ekspresija je naglasak ponovno stavljen na snažne geste (kao kod sv. Pavla na *Posjeti sv. Petra u zatvoru*).

Lijevo se odvija scena *Petrova raspeća*. Postava likova u sceni kombinacija je više kompozicija. Svi promatrači na sceni osim sv. Petra smješteni u istu ravninu, pa tako horizontalna kompozicija koju čine dodatno ističe sveca na križu čije noge strše u prostoru i zajedno s uzdignutom rukom radnika čine piramidalnu kompoziciju koja je dodatno definirana konopom koji piramidalan tvori oblik i spaja se u točki kolotura. Ova se scena također može podijeliti u nekoliko skupina. U prvoj je šest muškaraca koji promatraju događaj i prvo što se kod njih može primjetiti jest to da su im lica tamnije boje i izvedena su izrazito ekspresivno, a odjeveni su u ogrtače zemljanih boja koji padaju u teškim, osjenčanim naborima. Drugu skupinu čine sv. Petar i tri radnika koji namještaju križ. Spomenuta ekspresivnost u prikazivanju lica posebno se jasno vidi kod radnika lijevo od Petra čije je lice iskrivljeno u grimasu tijekom obavljanja fizički napornog rada. Njegova ruka zaokrenuta prema dolje dok pridržava križ, što čini kontrast sa rukom radnika desno čija je ruka u snažnom zamahu prema gore dok poteže konop. Izraz lica sv. Petra odiše prkosnim dostojanstvom, no i dalje je to lice starca, dok je tijelo idealizirano, vitko i mladoliko. Dok je u prijašnjim scenama Petrov lik bio istaknut bojama odjeće koju nosi, ovdje je to postignuto svjetlom koje u najvećoj količini pada upravo na njegovo tijelo. Treću skupinu čine tri promatrača u svijetlijim nijansama odjeće koji nisu uključeni u radnju ali nose određene portretne karakteristike pa je to razlog zašto su "ubačeni" u scenu – prikazuju stvarne ljude. U usporedbi sa scenom *Uskrsnuća Teofilovog sina i sv. Petra na prijestolju* gdje je Filippino sa završetkom freski ostvario vrlo homogenu cjelinu oko koje kritičari još nisu sigurni po pitanju atribucije, scena *Rasprave sa Šimunom Vračem i Raspećem sv. Petra* koju je konstruirao *ex novo* jasnije pokazuje Filippinove umjetničke ciljeve. Iako je prostor nesiguran i likovima nedostaje monumentalost kakva je tipična za Masaccia i prethodnu

²⁴ <http://members.efn.org/~acd/vite/VasariLittleLippi.html> 12. lipnja 2016.

scenu²⁵, ovdje je imao više slobode kako bi pažnju posvetio emocijama i mehaničkom aspektu Petrovog pogubljenja.²⁶

Filippinove scene pokazuju prirodniji karakter likova, a uvedeni su i mnogi portreti. Registar sa scenama *rasprave sa Šimunom vračem* i *Petrovim raspećem* vrve portretima. Ranije je spomenuto kako se i sam Filippino naslikao u liku mladog promatrača s beretkom iza cara Nerona sasvim desno. Prema raširenom tumačenju starac sa crvenom kapom koji stoji pored Nerona prikazuje Antonia del Pollaiola, a mladić ispod luka koji gleda prema promatraču bio bi Sandro Botticelli.²⁷

Stilska homogenost koju je Filippino morao ostvariti kako bi bio skladan s Masacciovim prethodno oslikanim dionicama u ovoj kapeli zaslužna je za njegov izričaj. Stoga oblikuje vrlo monumentalne, snažne likove i pritom koristi blagi kolorit. U kreiranju kompozicije nešto je drugačiji od Masaccia čiji su simultani prizori smješteni unutar jednog prostora, dok Filippino smješta likove u radnjom nepovezane scene koristeći suptilne trikove poput oštre linije sjene koja psihološki odjeljuje scene.

4.2. Kapela Carafa

Kapela Carafa nalazi se na istočnoj strani bazilike Santa Maria sopra Minerva u Rimu i posvećena je Bogorodici i sv. Tomi Akvinskom, a sagrađena je 1488. godine po nalogu kardinala Oliviera Carafe. Njemu je Lorenzo de' Medici predložio da oslikavanje kapele prepusti Filippinu²⁸ koji je tada radio na kapeli Strozzi koju ju je zbog preuzimanja ovog projekta dovršio tek 1502. godine. Za Filippina ovo je bio prvi i jedini rad u Rimu te jedan od najvažnijih projekata njegova života. Tu se prvi puta pokazao kao fresko slikar u punom sjaju, a scene u najboljoj mjeri pokazuju njegov talent i elaboraciju njegova stila, ali i nova vizualna iskustva i inspiraciju koju je stekao odlaskom u Rim.²⁹

Kardinal Carafa član je glasovite obitelji Carafa koja se isticala u vojnoj i administrativnoj službi. Njegov otac gospodario je gradovima Torre del Greco, Portici i Resina, a rado se isticalo da mu je majka bila daljnji potomak Tome Akvinskog.³⁰ Bio je agilni pokrovitelj umjetnosti, a kao kardinal zaštitnik dominikanskog reda, kapela u dominikanskoj crkvi Santa Maria sopra

²⁵ J. H. BECK, 1996., 202.

²⁶ G. R. GOLDNER, C. BAMBACH, 1997., 11.

²⁷ <http://members.efn.org/~acd/vite/VasariLittleLippi.html> 12. lipnja 2016.

²⁸ <http://www.virtualuffizi.com/filippino-lippi.html> 12. lipnja 2016.

²⁹ J. H. BECK, 1996., 202.

³⁰ G. L. GEIGER, 1981., 71.

Minerva bila je idelan izbor za ovjekovječenje njegova imena. Cardinal Carafa kapelu je otkupio već u listopadu 1486.³¹

Na prednji zid smještene su scene *Navještenja* i *Uznesenja Bogorodice*. Filippino se odlučio za neobičan način komponiranja scene *Navještenja*. Uz uobičajene figure arhandela Gabrijela i Djevice Marije, do nje se nalaze još i sv. Toma koji joj predstavlja klečeći lik kardinala Carafe. Prikazivanje donatora bila je uobičajena tema, međutim Marija je prikazana kako gleda u anđela, a u isto vrijeme desnom rukom blagoslivlja kardinala, pa je time u neposrednom kontaktu sa obojicom a taj je efekt dodatno postignut piramidalnom kompozicijom koju čine Marija izdignuta u središtu i klečeći likovi sa strane. Svjetlost koja ulazi s lijeve strane i više je nego jasno naglašena zlatnim linijama koju prati golubica. Da taj detalj izostaje, i dalje bi se po sjeni anđela Gabrijela vidjelo iz koje smjera svjetlost dopire. Anđeo je najosvjetljenija figura i njegova je draperija naj snažnije osjenčana (to se pogotovo vidi na desnom bedru), dok do figura sv. Tome i donatora svjetlost jedva dopire, što se i ovdje iskazuje u načinu sjenčanja draperije koji je manje naglašen i nabori su slabije vidljivi. Boje su vedre i koristi se širok spektar, no nisu jake već su prigušene i pastelne. Freska je uokvirena bogatim bijelim mramornim frizom koji stoji na dva pilastra sa zlatnim kapitelima, a okvir je ukrašen vazama, voćem, stupovima i licima, sve u zlatnoj boji. Na liku Marije može se i ovdje vidjeti utjecaj Sandra Botticelija – lice je u poluprofilu, koža joj je svijetle alabasterne boje, kapci poluspušteni a lice ovalno. Djeluje nježno i krhko, a i kosa joj je "tipična Botticelijevska" – dijelom spletena, dijelom puštena i detaljizirana na način da je gotovo svaki pramen istaknut. Scena je smještena u interijeru gdje Marija kleči na stolici pokraj postolja za knjige. Iza zastora u drugom planu nalazi se nekoliko specifičnih predmeta na vrhu ormara – posuda za vino zvana *carafa* i maslinova grančica, a ta dva predmeta zajedno tvore rebus kardinalova imena (*oliva carafa*).³² Na desnoj strani je bačvasto presvođeni hodnik sa prikazanim kardinalovim grbom a svi detalji arhitektonske dekoracije naglašeni su zlatnom bojom.

Uznesenje se nalazi iznad *Navještenja*, a scena je obočena likovima svetaca koji je promatraju. Kompozicija je dvodijelna – u gornjem je dijelu prikazan glavni događaj, dok je u donjem, na tlu, skupina promatrača. Bogorodica biva uznesena na oblaku koji prema gore potiskuje grupa anđela, pokraj nje gore dvije svijeće, a ona je sama prikazan na tradicionalan način, frontalno. Anđeli formiraju kružnu kompoziciju tako da se na vrlo vješt način prilagođavaju zidnom luku. U rukama drže instrumente koji aluziraju na kardinalov uspješan

³¹ [http://www.treccani.it/enciclopedia/oliviero-carafa_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/oliviero-carafa_(Dizionario-Biografico)) 22. rujana 2016.

³² G. L. GEIGER, 1986., 71.

pomorski pohod protiv Osmanlija, a i bubanj kojeg drži anđeo ima trake u boji kardinalovog grba.³³ Prikazani su u haljama vedrih boja koje u letu raskošno lepršaju i omotavaju im se oko nogu, a svakom su krila različita. Svaki od njih prikazan je iz različitih perspektivnih točaka, neki kao da su viđeni odozdo pod oštrim kutem dok su drugi prikazani gotovo okomito na površinu zida zbog čega se njihove kretnje doimaju mnogo dinamičnijima. Sličan efekt slikar je postigao i na Marijinom liku tako što njen teški ogrtač lebdi oko nje što pokazuje pomak od normalne gravitacijske logike.³⁴ Njezino je lice djevojački nježno, spuštenog pogleda i blago nakrivljene glave. Donji dio scene *Uznesenja* uokvirena scena *Navještenja* prekida na dva dijela. Prvi dio u prednjem planu ima pet figura apostola različite dobi koji podignutih glava promatraju čudo. Lik prikazan s leđa ima raskošnu žutu halju koja mu se omotava oko tijela tvoreći bogate nabore, a ostali su prikazani djelomično. Zanimljiv je i krajolik u pozadini koji je izveden toliko detaljno da može činiti zasebnu kompoziciju. Prikazani su promatrači koji se uspinju na te obrisi arhitekture i drveća, izvedeni blijedim nijansama kako bi se ostvario dojam dubine prostora. S druge je strane ostalih šest apostola. Na halji prednjeg lika može se jasno vidjeti da svjetlo na njih pada odozgo. Svi imaju različita lica koja djeluju vrlo uvjerljivo i realistično. Pozadinski krajolik na ovom dijelu scene prikazuje povorku egzotičnih životinja koje vode ljudi u turbanima (što je još jedna referenca na kardinalov vojni pohod), a sasvim straga uzdiže se velika utvrda, iako jedva vidljiva, ali sa naznačenim svakim prozorom, kruništem i zastavicom.

Donjim registrom desnog zida dominira još jedan impresivan arhitektonski prikaz unutar kojeg je smještena scena *Trijumfa sv. Tome*. On se nalazi u skupini likova u drugom planu scene, u križno presvođenom prostoru i u rukama drži knjigu s natpisom "*Sapientia sapientum perdam*" – "Uništiti ću znanje učenjaka", riječi sv. Petra iz Biblije. Ispod njegovih nogu je personifikacija Grijeha zatrpana knjigama i prikazana kao starac u lancima sa grotesknom grimasom na licu, a u rukama drži svitak s natpisom "*Sapientia vincit malitia*" – "Znanje pobjeđuje grijeh". Apelira se na važnost koju dominikanci pridaju znanju, kao oružju u borbi protiv hereze i grijeha.³⁵ Sv. Toma je odjeven u dominikanski habit, ima okruglo, u stranu okrenuto lice blagog pogleda. Sa svake strane sv. Tome su personifikacije *Filozofije*, *Teologije* s atributom krune, *Dijalektike* sa atributom zmije i *Gramatike* s djetetom koje poučava.³⁶ Prikazane su kao lijepe mlade žene, a svaka ima ogrtač različitih boja sa raskošnim naborima.

³³ G. L. GEIGER, 1986., 72.

³⁴ J. H. BECK, 1996., 202.

³⁵ G. L. GEIGER, 1986., 72.

³⁶ G. L. GEIGER, 1986., 72.

Svjetlo pada sprijeda, na što upućuje i sjenčanje odjeće i sjena sv. Tome. U prednjem su planu likovi heretika podijeljeni u dvije skupine od kojih je svaka na jednoj strani, a središte je rezervirano za knjige namjenjene spaljivanju, odnosno da napravi mjesta za scenu sa sv. Tomom, što i u ovom primjeru pokazuje značajnu umješnost u slaganju kompozicije koja je i ovdje piramidalne forme. Kao i na prethodnim primjerima naglašena je psihologizacija likova, iako je izraženija kod likova u prednjem planu, te kod personifikacije Grijeha. Boje nisu toliko jarke kao u kapeli Strozzi, u ovoj su sceni prigušenije. Arhitektonska pozadina je bogata u ornamentima i arabeski, a utjecaj koji je ostanak u Rimu imao na Filippina vezan je upravo za takve detalje: arhitektonsku pozadinu, dekorativne motive, mrtvu prirodu i reference na antiku.³⁷

U luneti istočnog zida još je jedna tema iz života sv. Tome, *Čudo Knjige*. Sv. Toma kleči na podu i gleda u križ. U trenutku Božjeg objavljenja sa svake strane mu se nalazi po jedan anđeo. Pozadina s desne strane prostor je lođe u iza koje se otvara panorama grada izvedenog u blijednim pastelnim nijansama kako bi se ostvarila dubina prostora, dok je s lijeve strane prikazan interijer. Iako su grupe likova u različitim planovima i radnjom su nepovezani unutar scene, svi su smješteni u istu kompozicijsku os. Svjetlo dolazi s desne strane, ali nije jako uočljivo. Figure u prednjem planu u skupini zdesna različito su interpretirane, no najčešće se tumači da je riječ o personifikacijama *Crkve* i *Sinagoge*, a lik koji silazi niz stepenice bio bi Krist.³⁸ Likovi nose bogato obrađenu odjeću, a zorno je naznačena odjevna razlika između kršćana i muslimana.

Svod je koncipiran jednako kao i u kapeli Strozzi, podijeljen je na četiri dijela a u svakom je prikazana po jedna sibila sa svitkom s izrekama sv. Tome, a u križištu je još jedan grb obitelji Carafa.³⁹ Sibile su prikazane kao prekrasne mlade žene u lepršavim haljinama, s licima u poluprofilu i blagih pogleda, dok im se sa svake strane nalazi nekoliko anđela. Dekoracija je umetnuta i u unutrašnjost rebara koji dijele svod, s jednostavnim antičkim motivima koji se ponavlja na sve četiri strane.

Proširenje Filippinovog umjetničkog vokabulara uglavnom se veže uz dekorativne detalje, no važno je istaknuti kako je njegov figuralni stil ostao gotovo netaknut, a tipične poze iz klasičnih djela koja su mu bila vrlo dostupna u Rimu rijetko se pojavljuju u njegovim radovima. Radovi koje je radio ondje označavaju razdoblje u kojem su njegove ideje i vizualna iskustva

³⁷ J. H. BECK, 1996., 202.

³⁸ G. L. GEIGER, 1986., 72.

³⁹ G. L. GEIGER, 1986., 72.

iz mladosti jasnije definirana i proširena, što postaje evidentnije nakon njegovog povratka u Firencu.⁴⁰

4.4. Kapela Strozzi

Nedugo nakon završetka fresaka u kapeli Brancacci, Filippino je dobio narudžbu od moćnog firentinskog bankara Filippa Strozzija da oslika njegovu privatnu kapelu u koru crkve Santa Maria Novella. No rad na kapeli je prekinut kada je 1490. Filippino pozvan u Rim kako bi radio na spomenutom osliku kapele Carafa, a prvotnoj narudžbi se vratio tek oko 1500. i dovršio ju dvije godine prije smrti, 1502.⁴¹ Fresko ciklusi prikazuju živote sv. Filipa Apostola i sv. Ivana Evanđelista. Po dogovoru s naručiteljem, gornji je dio istočnog zida oslikan *Pričama iz života sv. Filipa*, odnosno *Mučeništva sv. Filipa*, dok je u donjem registru scena *Ubijanja zmaja u hramu u Hierapolisu*, a zapadni je zid oslikan *Scenama iz života sv. Ivana Evanđelista* i *Mučeništa sv. Ivana Evanđelista* u gornjem registru te *Čudom uskrsnuća djevojke Druzijane* u donjem. Svod je presvođen križno, a u svakom je od četiri segmenta prikazan po jedan starozavjetni patrijarh – *Adam, Noa, Abraham i Jakov*.

Filippinova sklonost prikazivanju raskošne odjeće i mnoštva detalja u ovom se kompleksu pokazuju u punom sjaju. Boje dobivaju na širini spektra i intenzitetu sa snažnim probojima zelene, žute i plave. Arhitektura svih scena više se oslanja na koncept kazališnih prostora i karnevalskih izložbi nego na stvarne strukture.⁴² On postaje režiser vlastitih scena, a ono što su u prethodnim djelima isticale kompozicije i pažljivi postav likova ovdje dodatno ističe scenska pozadina.

U sceni *Istjerivanja demona u Hierapolisu* svi likovi ističu se snažnom psihološkom karakterizacijom – imaju stravične grimase izvnutih očiju i razjapljenih usta ili ih zgađeno prekrivaju. Svi su odjeveni u raskošno obrađenu šarenu odjeću etničkih obilježja s doradenim najsitnijim detaljima. U Filippinovu otvorenu i nestrukturiranu kompoziciju ugrađeno je mnoštvo antičkih motiva uglavnom koncentriranih na Marsovom oltaru, koji su kombinacija utjecaja njegovih studija u Rimu i kreativne igre sa klasičnim formama. Zakrivljena niša oltara u koju je smještena arogantna Marsova figura ispunjena je frizom s trofejima na povišenju od mramornih hermi koje gledaju kao da su žive i slobodno se kreću u pokušaju da se izbave iz svog arhitektonskog zatvora.⁴³ Sv. Filipa su prema legendi oteli pogani s namjerom da ga

⁴⁰ J. H. BECK, 1996., 203.

⁴¹ E. KOENING, 2008., 548.

⁴² J. H. BECK, 1996., 203.

⁴³ J. H. BECK, 1996., 207.

prinesu kao žrtvu bogu Marsu čije se svetište uzdiže u pozadini. No iz podnožja oltara se probio zmaj koji je ubio sina jednog od svećenika. Sv. Filip ga je porazio nakon čega se proširio otrovan smrad, koji je ubio mnoge od prisutnih, no on ih je ubrzo digao iz mrtvih i potom preobratio cijelu zajednicu na kršćanstvo.⁴⁴ Kompozicija je definirana podjelom na dvije skupine ljudi koji s lijeve i desne strane obočuju središnje likove sv. Filipa, svećenika i zmaja. Antički se dekorativni elementi pojavljuju i na raskošnom okviru koji uokviruje scenu. On se sastoji od dva kvadratna pilastra i reljefne ploče koja sjeda između njih.

U sceni *Mučeništva sv. Filipa* ponovljene su iste karakteristike – psihologizacija likova koji bijesno razapinju sveca, dok razrušeni hram u pozadini nagoviješta daljnji razvoj priče. Kompozicija je piramidalna i definira ju lik sv. Filipa na križu izdignutom u kompozicijskom prostoru te likovi koji s jedne strane vuku užd prema dolje, a s druge strane ljestvama guraju križ prema otvoru. Lica likova izvedena su gotovo ekspresionistički, s naglašenim borama, prodornim pogledima, čupavom kosom i razderanom odjećom, dok sv. Filip ima blag izraz lica. U pozadini je ruševina hrama koji, premda pretvoren u gomilu kamenja pokazuje detalje arhitektonske plastike kao što je florealni ukras na ostatku pilastra ili groteskne glave sa girlandama na postolju oltara u lijevom kutu kompozicije.

Uskrsnuće Druzijane nalazi se na istočnom zidu u donjem registru. Druzijana, dva nosača i sv. Ivan čine središnji dio scene. S desne se strane pored nosiljke nalazi grupa žena, a s lijeve strane su još dva lika. Boje su najizraženije na draperijama, pogotovo žuta koja snažno dominira. U prikazu arhitekture dominira masivna arhitektonska konstrukcija kružnog oblika koja nije tako bogato dekorirana kao što se moglo vidjeti na primjeru hrama iz Hierapolisa, ali i ovdje se koriste antikizirajući dekorativni elementi kao i na prethodnom primjeru. Isto vrijedi i za dio građevine koja se izdiže u desnom dijelu kompozicije iza skupine žena gdje se koriste motivi sfingi, reljefi s antičkom tematikom i natpisi. Iza ovih građevina u trećem planu vidi se gradić u pozadini. Kako bi se ostvario dojam dubine prostora on je prikazan minijaturno kako bi se činio što daljim, a koriste se i prigušenije boje dok su brda iza gradića plavičastih nijansi, sve u svrhu što realnijeg prikaza prostorne dubine. U ovoj sceni likovi pokazuju najviše sličnosti s Botticellijevim stilom,⁴⁵ što se posebice vidi u licima skupine žena na desnoj strani kompozicije. Lica ovalnog oblika prikazana su im u poluprofilu, mliječne puti i poluspuštenih kapaka. Sličnost se vidi i u načinu obrade kose, koja je vrlo detaljno izvedena i dijelom slobodno vijori na vjetru a dijelom je spletena u pletenice. Sve te značajke mogu se usporediti sa

⁴⁴ J. H. BECK, 1996., 206.

⁴⁵ J. NELSON 1997, 12.

Botticellijevim djelom *Mars i Venera* iz 1483. koje se danas nalazi u National Gallery u Londonu, odnosno figurom Venere koja odražava sve spomenute karakteristike. Druzijana je prikazana u trenutku pridizanja iz nosiljke koju nose prema grobnici naznačenoj lubanjom. Ostali likovi s zaprepašteni bježe od nosiljke, a djeca se skrivaju iza majki. U ovoj se sceni ponavlja isti specifični motiv spomenut u sceni *Ubijanja zmaja u hramu u Hierapolisu*, a to je arhitektonski okvir koji opasuje scenu sa antikizirajućim dekorativnim elementima.

U gornjem registru prikazano je *Mučeništvo sv. Ivana Evanđelista*. Sv. Ivan nalazi se u kotlu vrućeg ulja, a kao ironično naglašavanje činjenice da mu on nije naudio, likovi koji lože vatru prikazani su kako se štite od vrućine, dok sv. Ivan stoji miran sklopljenih ruku. On je kao središnja figura potpuno odvojen od druge dvije skupine likova koje ga okružuju s obje strane – s lijeve rimski car, dva njegova stražara, savjetnik, te radnik koji loži vatru, a s desne strane još četiri figure koje pomažu u postupku. Može se primjetiti da svi likovi koji muče sv. Ivana imaju čudovišne izraze lica te ekspresionistički obrađena tijela i draperije s jačim kontrastima i osjenčavanjem. Svjetlo ne dolazi ni iz koje određenog smjera, ali se na likovima koji lože vatru može primjetiti kako im bljesak od vatre stvara igru svjetla i sjene na napetim mišićavim tijelima. Sv. Ivan je, s druge strane, prikazan s dugom kosom i bradom te umornog staračkog tijela koje je neobične nijanse smeđe boje. Arhitektura opet pokazuje ugledanje na antiku sa detaljima kao što su girlande ili antički stupovi.

Prednji je zid Filippino prikazao kao uporišnu točku ostatka slikovne dekoracije, s trijumfalnim lukom i alegorijskim kipovima koji predstavljaju *Vjeru* i *Milosrđe*. Oblikovao je čak i vitraje visokog prozora sa *Bogorodicom* i *Djetetom*, ispod kojih su *sv. Ivan Evanđelist* i *Sv. Filip apostol*. Što se tiče svoda, ranije je spomenuta podjela na četiri dijela od kojeg je u svakom po jedan patrijarh od kojih svaki pokazuje slične karakteristike kao i likovi na zidovima – tamna ekspresivna lica, dramatično osjenčana draperija jarkih boja i teška tijela koja se naziru ispod draperije, a pored sebe imaju svoje atribute.

U ovom fresko ciklusu Filippino stavlja naglasak na izduženost proporcija, osobnu interpretaciju emocionalnih reakcija likova čija lica imaju gotovo ekspresionistički izraz a dojam je upotpunjen snažnim gestama. Prisutno je i vizualno dojmljivo dekorativno tretiranje površine u koje spada i egoistična odjeća etničkih karakteristika. Ovakav stilski izričaj početkom 16. stoljeća privukao je neke od mladih slikara na početku svog djelovanja u Firenci, posebice pripadnike lirske struje koji će formirati preduvjete za nastanak manirizma.⁴⁶

⁴⁶ J. H. BECK, 1996., 207.

5. Štafelajno slikarstvo kasnijeg razdoblja

Štafelajno slikarstvo kasnije faze Filippinovog rada zbir je svih ideja i vizualnih iskustava koja je stekao tijekom svog djelovanja. Povratkom u Firencu iz Rima ti su utjecaji osobito vidljivi. Jedno od glavnih djela iz kasnije faze ali i iz cjelokupnog opusa je *Poklonstvo kraljeva* iz 1496. godine koje se danas nalazi u Galleriji degli Uffizi.

5.1. *Poklonstvo kraljeva* u crkvi San Donato a Scopeto, Firenca

Ovo djelo naručili su redovnici crkve San Donato a Scopeto 1496. godine kao zamjenu prikaza iste scene originalno uručene Leonardu nakon što je iz Firence otišao u Milano 1482. Središnji dio tvori praznina u koju su smješteni likovi Bogorodice s malim Kristom i sv. Josipa. Središnja grupa s dva kralja ispod Krista i Bogorodice formiraju piramidalnu kompoziciju. Na taj način se unutar velike grupe ljudi središnja posebno ističe, a ujedno nije teško iščitati radnju. Ostali likovi su u kružnoj kompoziciji smješteni oko središnje grupe. Filippino popunjava prazninu središnjeg prostora umetanjem raznih likova i objekata, a zgodan detalj koji doprinosi realističnosti i ljupkosti scene lik je maloga Krist koji se izvrće u majčinom krilu izmičući se starom kralju koji mu pokušava poljubiti stopalo. Izvor svjetla nije eksplicitno određen ali dolazi s desne strane. Boje koje Filippino koristi srodne su paleti kakvu je koristio u kapeli Strozzi nakon povratka iz Rima, sa specifičnim snažnim probojima intenzivne žute, crvene i plave. Sličnost sa kapelom Strozzi vidljiva je i u psihologizaciji likova pa se unutar kompozicije može primjetiti mnoštvo manjih interacija likova koji doživljavaju susret sa svetom obitelji, kao i govor gesti. Figure su izduljene, snažne i individualizirane, a unutar kompozicije pojavljuje se mnoštvo raznolikih fizionomija likova različitih etniciteta i dobi. Kao i na ranijim djelima, Filippinov crtež je izrazito precizan i detaljan.

Budući da je narudžba zamjena za Leonardovo djelo, u nju je bio unesen i određeni natjecateljski aspekt te se postavlja pitanje je li Filippino bio dorastao tom zadatku.⁴⁷ No budući da je nedovršena Leonardova slika nastala petnaest godina ranije, a Filippino je izradio potpuno novu, umjesto da je dovršio staru, ta dva rada nema smisla uspoređivati. Osim toga, Filippino svoju kompoziciju nije temeljio na Leonardovoj, već se ugledao na Botticellijevo *Poklonstvo kraljeva* iz 1482., danas u National Gallery u Washingtonu.⁴⁸ Iz nje je vidljivo da je kompozicija središnje skupine sa kraljevima u piramidalnoj formi, a kao i Botticelli, Filippino u svoju

⁴⁷ J. H. BECK, 1996., 204.

⁴⁸ J. H. BECK, 1996., 203.

kompoziciju ugradio element klimave drvene nadstrešnice i razrušenog zida koji uokviruje centralnu grupu. No za razliku od Botticellija, Filippinova je izvedba mnogo živahnija i šarolikija. U pozadini je prikazan krajolik koji se prostire u daljinu, a unutar njega su smještene scene koje prikazuju putovanje kraljeva, čime se povlači paralela sa Gentileom da Fabrianom i njegovom slavnom obradom ove teme. On je na sličan način iza glavne radnje koja se odvija u prvom planu smjestio mali narativni ciklus povorke kraljeva i konjanika pri ulasku u grad.⁴⁹ Neki od likova pokazuju i snažne portretne karakteristike, kao što je klečeći lik u žutoj halji sasvim u lijevom kutu kompozicije, kao i stojeći lik koji gestikulira rukom sasvim desno. Također, prema Vasarijevom iskazu, mladi kralj koji kleči je portret Lorenza de' Medicija.⁵⁰

Ovo djelo obilježava posljednju fazu štafejalnog slikarstva Filippina Lippija. U usporedbi s djelima iz ranijih razdoblja, promjena se očituje u određenoj prirodosti impostacija i psihološkoj karakterizaciji likova koja je dodatno naglašena gestualnošću. Uspješno prikazuje tektoničnost i anatomiju likova, a velik pomak vidi se i u realističnijem dojmu dubine prostora. Spektar boja se proširuje i intenzivira, a crtež postaje precizniji i omogućava mu igranje s detaljima koje smješta unutar kompozicije.

6. Zaključak

Filippino Lippi je preko svojih fresko oslika u kapelama, kao i u svojim štafelajnim djelima, ostavio vrlo važan trag u renesansnom slikarstvu Firence. Iako su Fra Filippo Lippi i Sandro Botticelli imali izniman utjecaj na njegovo slikarstvo, prije svega u načinu oblikovanja likova i sjenčanja draperije, a dijelom u psihološkoj karakterizaciji likova, Filippino je uspio razviti vlastiti stil koji kroz njegove likove pokazuje individualne karakteristike – lirizam, nježnost i produhovljenost, korištenje toplog, snažnog kolorita i suptilni *chiaroschuro* u oblikovanju lica i dijelova tijela te pregiba draperije.

Njegovi samostalni radovi i freskooslici predstavljaju svojevrsnu vremensku liniju po kojoj se promjena njegova stila može najjasnije očitovati. Počevši od ranijih radova u kojima se vidi Botticellijev utjecaj u elegantnim izduženim figurama te Fra Filippov u anatomiji u lica i tipičnim prozirnim veom kakav se može vidjeti na više prikaza Filippinovih Bogorodica – onoj s *Navještenja* iz crkve San Gimignano; Bogorodici s *Ukazanja sv. Bernardu* i još jednom na sceni *Uznesenja* u kapeli Carafa. U početnim fazama je nedostatke u oblikovanju anatomije

⁴⁹ J. H. BECK, 1996., 203.

⁵⁰ <http://members.efn.org/~acd/vite/VasariLittleLippi.html>

spretno prikrijavao (doslovno i figurativno) pomoću draperije a od početka je vidljiva njegova sklonost detaljiziranju i na likovima i na elementima u pozadini.⁵¹ U dvije godine razmaka između *Navještenja* iz San Gimignano i *Ukazanja Bogorodice sv. Bernardu* vidi se pomak u prikazivanju anatomije, iako su figure zadržale izduženost, tijela su voluminoznija i čvršća. Jednako tako je i emocija dobila veću ulogu, a pomalo plosnati i perspektivno nestabilan pejzaž u pozadini njegovih scena se dalje razvijao u kompleksima fresko oslika.⁵² Masacciov utjecaj u kapeli Brancacci pridonio je monumentalnosti Filippiniovih likova, a ondje likovi dobivaju i na većoj prirodnosti stava i uvjerljivosti emocija.⁵³ Utjecaj Rima u Filippiniov rad unosi mnoštvo antičkih motiva, a stil mu se oslobađa i koristi širi spektar boja dok definiranje dubine prostora uzdiže na novu razinu.⁵⁴ Sva ova iskustva i njegova vještina konačno kulminiraju u kapeli Strozzi koja je vrhunac Filippinova rada. Emocije i geste likova dobivaju izrazito ekspresivnu dimenziju, spektar boja je još širi i intenzivniji, a konstrukcija arhitekture sa svim dekorativnim elementima pokazuje upravo nevjerojatnu razinu stilske doradenosti.

⁵¹ J. H. BECK, 1996., 199.

⁵² J. H. BECK, 1996., 199.

⁵³ G. R. GOLDNER, C. BAMBACH, 1997., 11.

⁵⁴ J. H. BECK, 1996., 203.

7. Literatura

J. H. BECK 1996. – James Henry Beck, *Italian Renaissance Painting*, Köln, 1996.

GAIL LOUISE GEIGER 1986 - *Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome*, 1986.

G. GOLDNER, C. BAMBACH 1997. – George Goldner, Carmen Bambach, *The drawings of Filippino Lippi and His Circle*, New York, 1997.

E. KOENING 2008. – Eberhard Koenig, *The Great Painters of the Italian Renaissance* London, 2008.

P. & L. MURRAY 1963. – Peter and Linda Murray, *The Art of the Renaissance*, London, 1963.

<http://members.efn.org/~acd/vite/VasariLittleLippi.html>

http://www.metmuseum.org/toah/hd/lipp/hd_lipp.htm

[http://www.treccani.it/enciclopedia/oliviero-carafa_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/oliviero-carafa_(Dizionario-Biografico))

<http://www.virtualuffizi.com/filippino-lippi.html>

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/lippi/flippino/strozzi/index.html>

Filippino Lippi

Filippino Lippi is a painter who lived and worked in the second half of the 15th century. He was born around 1457. As the son of the great Fra Filippo Lippi, one of the major artists of the early Renaissance, Filippino had had a direct contact with the craft by working in his father's workshop from early childhood. After his father died, Filippino completed his apprenticeship in the workshop of Sandro Botticelli, where his style greatly evolved. No wonder his early works resemble those of Botticelli's, which is clearly visible in the elongated figures and the emphasis he puts on linear forms. Throughout the next 20 years his works will show a growing stylistic independence, firmer forms, deeper grasp of human emotions and a more realistic defining of depth of space. He met numerous prominent masters and works in his lifetime: Masaccio - whose paintings he had an opportunity to study in the finest details in the Brancacci Chapel, Fra Diamante, Sandro Botticelli, Pietro Perugino and Domenico Ghirlandaio, all of whom he was engaged with in the process of painting frescoes in Spedaletto.

Key words: Florence, early Renaissance, Filippino Lippi, Fra Filippo Lippi, Sandro Botticelli