

Uloga firentinskog disegna u slikarstvu Andree del Sarta

Radanović, Enia

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:646225>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-05**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Enia Radanović

**Uloga firentinskog disegna u slikarstvu Andree del
Sarta**

Završni rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Uloga firentinskog disegna u slikarstvu Andree del Sarta

Završni rad

Student/ica:

Enia Radanović

Mentor/ica:

izv. prof. dr. sc. Laris Borić

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Enia Radanović**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Uloga firentinskog disegna u slikarstvu Andree del Sarta** 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, 28. rujna 2023.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Pregled dosadašnjih istraživanja	2
3. Ciljevi	3
4. Andrea del Sarto, eccellentissimo pittore Fiorentino	4
5. Polemike o disegnu	9
6. Disegno u slikarstvu Andree del Sarta	13
6.1. Disegno i veliki renesansni majstori	14
6.2. Uloga skulpture	17
6.3. Utjecaj na maniriste	18
6.4. Studije figura i portreti	19
6.5. Kompozicijske studije	20
7. Praksa del Sartove slikarske radionice	22
8. Zaključak	25
9. Popis literature	28
10. Prilozi	31

Uloga firentinskog *disegna* u slikarstvu Andree del Sarta

Sažetak

Andrea del Sarto (1486. - 1530.), zrelo-renesansni slikar rodom iz Firence, djelovao je od kraja 15. do tridesetih godina 16. stoljeća. Školovao se u rodnoj Firenci i ondje proveo većinu života i karijere, uz iznimku kratkog putovanja u Francusku i Rim. U skladu s firentinskom tradicijom, s brojnim je slikarima proučavao djela velikih majstora prethodnih razdoblja, kao i suvremenika, poput Leonarda, Michelangela i Rafaela. Rano u životu se osamostalio i otvorio slikarsku radionicu, najprije sa slikarom Franciabigiom, a kasnije im se pridružio i kipar Jacopo Sansovino. Bio je članom nekoliko *compagnia di piacere* za koje je, između ostalog, radio i scenografije za kazališne predstave.¹

Svestrani slikar bogatog opusa također je konstantno izrađivao brojne pripremne crteže za konačna djela. Inovativna uporaba *disegna* u slikarstvu i poznavanje humanističkih polemika omogućila je del Sardu da proizvede tako velik broj djela *senza errori*, i vodi veoma uspješnu i zaposlenu radionicu. Uspio je sintetizirati utjecaje velikih majstora i podići ih na novu razinu, te prenijeti te inovacije i utjecaje na svoje učenike koji su nadahnuti del Sartovim *disegnom* postali začetnicima manirističkog stila u Firenci. Tijekom čitavog života Andrea je bio snažno povezan s bogatom tradicijom i kulturom rodnog grada što potvrđuje i njegov slikarski opus koji je do kraja ostao vjeran firentinskoj slikarskoj tradiciji.

Ključne riječi: Andrea del Sarto, Firenca, visoka renesansa, *disegno*, inovacije

¹ S. WELLEN, 2010., 479-504., *compagnie di piacere* bile su bratovštine čiji su članovi bili umjetnici, obrtnici i *signori* koji su se sastajali na svečanim gozbama te na firentinskom narječju pisali i izvodili komedije na karnevalima i ostalim svečanostima; S. WELLEN, 2009., 181.-232., navodi kako su takve vesele umjetničke bratovštine, poput *Compagnie del Paiuolo* i *Compagnie della Cazzuola* čiji je član bio i del Sarto, bile dugotrajno obilježje društvenog i kulturnog života renesansne Firence.

1. Uvod

Veliki firentinski slikar Andrea del Sarto djelovao je u razdoblju s kraja 15. sve do tridesetih godina 16. stoljeća, uglavnom na području rodnog grada, uz dvije iznimke putovanja u Francusku i Rim. Riječ je o slikaru koji je prihvaćao suvremene inovacije Leonarda, Michelangela i Rafaela na području slikarstva i crteža, te uspio te utjecaje sintetizirati u svom slikarskom opusu bez ustupka originalnosti. Njegov je slikarski genij uspio te utjecaje uzdići na novu razinu i svojim invencijama utjecati na sljedeću generaciju firentinskih slikara, naročito na svoje učenike koji su bili začetnicima novog, manirističkog stila, a svoje su uzore pronašli upravo u *disegnu* Andree del Sarta.

Prvi dio rada analizira polemike o *disegnu* tijekom *cinquecenta* uz kratak osvrt na važnost Petrarce u kontekstu definiranja pojma *disegna* koji je primjenjiv na sve vrste likovnih umjetnosti. Takve polemike pružaju dobar uvid u kontekst teorijske pozadine koja je važna za razumijevanje *disegna* kao širokog pojma koji ne uključuje samo crteže već i čitav kognitivni proces od rođenja ideje do stvaranja konačnog djela. Takvo razumijevanje pomaže shvatiti proces i ulogu firentinskog poimanja *disegna* i njegovu ulogu u slikarskom opusu Andree del Sarta.

Nakon predstavljanja osnovnih biografskih podataka, u glavnom dijelu rada se opisuju i analiziraju odabrana djela i temeljem komparativne stilske analize ističu se utjecaji prisutni u majstorovom slikarskom opusu kao i utjecaji prisutni u odabranim djelima njegovih učenika. Uz to, u radu su istaknute del Sartove stilske i tehničke inovacije na području crteža koje su ključne za razumijevanje stilskih tendencija u njegovom opusu, djelovanje njegove zaposlene radionice te utjecaja na sljedeću generaciju firentinskih slikara. Metodom komparativne analize crteža Andree del Sarta iz ne-klasične faze utvrđen je njegov utjecaj na začetnike novog manirističkog stila u Firenci, pri čemu se posebno ističe djelovanje Jacopa Pontorma.

2. Pregled dosadašnjih istraživanja

John Shearman u monografiji i katalogu *Andrea del Sarto* izdanom u dva volumena (Oxford 1965.) kroz iscrpnu analizu biografskih podataka paralelno s komparativnom analizom Andreinog slikarskog opusa smješta majstora unutar konteksta žive tradicije talijanskog slikarstva kao protagonista koji prihvaća stare utjecaje i nadograđujući na njih sam pridonosi daljnjem razvitku firentiskog slikarstva *cinquecenta*.² Sydney Joseph Freedberg u sintezi *Painting in Italy 1500-1600* (London, 1990.) donosi pregled renesansnog slikarstva Italije u sklopu čega obrađuje i slikarski opus Andree del Sarta uspoređujući ga po kvaliteti s trojicom velikih inovatora visoke renesanse, Leonardom, Michelangelom i Rafaelom.³ Sanne Wellen se u svom članku *La guerra de' topi e de' ranocchi, Attributed to Andrea del Sarto: Considerations on the Poem's Authorship, the Compagnia del Paiuolo, and Vasari* (I Tatti Studies in the Italian Renaissance, 2009.) bavi problematikom atribucije del Sarta poeme iz 16. stoljeća istovremeno kritički analizirajući Vasarija kao glavni izvor biografskih podataka o majstoru te donosi analizu Andreinog života i stvaralaštva u kontekstu njegove snažne i neprekidne poveznice s Firencem i njenim društvenim i kulturnim životom bogate i dugotrajne tradicije.⁴ Katalog izložbe *Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action* održane u J. Paul Getty Museum u Los Angelesu 2015. godine, po prvi puta donosi paralelnu analizu del Sartovih slika i crteža uz rezultate IRR istraživanja te se kroz nekoliko eseja bavi istraživanjem raznih aspekata Andreinog slikarskog opusa i njegove vrlo zaposlene radionice, od invencije i kompozicije, analize preživjelih crteža i IRR (infracrvene reflektografije) istraživanja konačnih slika, do koncepta *fiorentinità* u kontekstu njegovog života pa i uloge naručitelja.⁵ Još jedan nezaobilazni izvor pruža Giorgio Vasari svojim djelom *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (izdanje iz 1568., u nakladi Arcadia University, Glenside, 2014.) koji donosi pregled života i djela najznačajnijih likovnih umjetnika od Cimabuea do Michelangela, često ispreplićući anegdote i legende s biografskim činjenicama, te se bavi i teoretskim razmatranjem likovnih umjetnosti što je za ovaj rad također relevantno u kontekstu polemika o *disegnu* za života Andree del Sarta.⁶ Ostala literatura na koju se ovaj rad poziva korištena je u svrhu detektiranja utjecaja kojeg su inovacije Andree del Sarta i njegove radionice na području crteža

² J. SHEARMAN, 1965.

³ S. J. FREEDBERG, 1990.

⁴ S. WELLEN, 2009.

⁵ J. BROOKS, 2015.

⁶ G. VASARI, 2014.

i slikarstva ostavile na njegove firentinske suvremenike, prvenstveno na njegove učenike koji su nastavljaajući se na njegova postignuća čak postali začetnicima novoga stila.

3. Ciljevi

Cilj ovog rada je prikazati ulogu firentinskog *disegna* u opusu Andree del Sarta stilskom komparativnom analizom njegovih crteža s onima njegovih prethodnika i suvremenika, te Andreinih crteža s njegovim slikama koristeći se, osim komparativnom analizom, i rezultatima suvremenih istraživanja njegovih djela IRR tehnologijom. Rad analizira humanističke rasprave o *disegnu* od *trecenta* do *cinquecenta* te biografske podatke kako bi se objasnili čimbenici koji su utjecali na stilski razvoj majstorovog slikarskog opusa. Cilj je definirati slikareve inovacije u crtežu i prikazati značaj za njegovo slikarstvo i posljedično tome za slikarstvo na području Firence ranog 16. stoljeća.

4. Andrea del Sarto, *eccellentissimo pittore Fiorentino*

Šesnaestog srpnja 1486. godine firentinski krojač Agnolo di Francesco dobio je sina Andreu.⁷ Mladić je dobio nadimak temeljem očevog zanimanja i ostao zapamćen kao Andrea del Sarto,⁸ a ponekad se potpisivao kao “Andrea d’Agnolo” ili čak “Andrea d’Agnolo del Sarto”.⁹ *Cognome* obitelji bilo je Lanfranchi.¹⁰ Andrea je od rane mladosti imao neku vrstu umjetničkog obrazovanja te je već sa sedam godina bio je pomoćnik u zlatarskoj radionici gdje je imao priliku crtati zlatnim i srebrnim olovkama.¹¹ Tamo je firentinski slikar Gian Barile prepoznao njegov likovni talent i u tri godine koliko je Andrea željno učio pod njegovim mentorstvom, učitelj je u razgovoru s Pierom di Cosimom (1462. - 1522.), koji se smatrao jednim od najboljih slikara u Firenci, shvatio da dječaka čeka izvanredan uspjeh te se Andrea nadalje školovao pod Pierom.¹² Del Sarto je počeo samostalno raditi oko 1506. godine, u dvadesetog godini života ili oko te godine.¹³ Andrea je tada upoznao nešto starijeg slikara Franciabigia (čiji je mentor Mariotto Albertinelli tada napustio slikarsku umjetnost) i požalio mu se kako više ne može podnositi “*la stranezza di Piero già vecchio*” te da želi imati svoju radionicu.¹⁴ Stoga je svoju prvu radionicu del Sarto dijelio s Franciabigiom, a njihova *botteggha* nalazila se na području Piazza del Grano,¹⁵ iza Palazzo Vecchio na uglu Via de’Neri i Via de’Leoni.¹⁶ Del Sarto i Franciabigio (1482. - 1525.) su oko 1511. preselili radionicu u *Sapienzu*, skupinu građevina u blizini samostana Santissima Annunziata, kad je Andrea upoznao kipara Jacopa Sansovina (1486. - 1570.), koji se te godine vratio iz Rima, i s kojim je od tada dijelio radionicu u Sapienzi.¹⁷ Sansovino i Andrea, “*l’uno e l’altro sono poi stati eccellentissimi*”, prenosi Vasari, su “*feciono sì grande e stretta amicizia insieme che né giorno né notte si staccava l’uno dall’altro, e per lo più i loro ragionamenti erano delle difficoltà dell’arte*” (“sklopili su tako veliko i blisko prijateljstvo da se ni danju ni noću nisu odvajali jedan od drugoga, a većinom su

⁷ J. SHEARMAN, 1965., 1.

⁸ G. VASARI, 2014., 1562.

⁹ H. GUINNESS, 1899., 2.

¹⁰ J. SHEARMAN, 1965., 2

¹¹ G. VASARI, 2014., 1562.

¹² G. VASARI, 2014., 1562-3.

¹³ J. SHEARMAN, 1965., 2.

¹⁴ G. VASARI, 2014., 1563-4.

¹⁵ G. VASARI, 2014., 1564.

¹⁶ J. SHEARMAN, 1965., 2.

¹⁷ J. SHEARMAN, 1965., 2.

njihovi razgovori bili o poteškoćama umjetnosti.”).¹⁸ Andrea je u toj fazi počeo primati učenike, a između njih se ističu Jacopo Pontorno (1494. - 1557.) i Rosso Fiorentino (1495. - 1540.).¹⁹ Skupina umjetnika u Sapienzi razišla se oko 1517. godine, kada je Sansovino ponovo otišao u Rim.²⁰ Del Sarto je vjerojatno te 1517. oženio Lucreziu del Fede, četiri godine mlađu udovicu iz ugledne obitelji, koju je poznao već neko vrijeme jer je još 1513-14. naslikao njezin portret na fresci *Rođenja Djevice* (Slika 1.) u Chiostro dei Voti,²¹ a upravo će njen lik u svom slikarskom opusu slikati kao lice Bogorodice.

Mladi firentinski umjetnici nisu sve svoje vrijeme provodili radeći, već su se na kraju radnog dana okupljali radi zabave i osnovali svečano, veselo društvo gdje su organizirali večere, izvodili praktične šale, i recitali poeziju. Jedno od takvih društava, koje se nazivalo *Compagnia del Paiuolo*, okupljalo se oko kipara Giovannija Francesca Rusticija (1474. - 1554.) u njegovoj kući u Sapienzi, a brojalo je dvanaest članova među kojima je bio i Andrea del Sarto.²² Svaki od članova morao je za večeru donijeti jelo, odnosno skulpturu od hrane, a Vasari u Rusticijevom životopisu donosi opis Andreinog jestivog osmerokutnog hrama na stupovima koji je sadržavao zbor ptica odjevenih u halje od svinjske placente, što je svakako bila najinventivnija i najrazigranija jestiva skulptura od opisanih.²³ Andrea je 1512. godine, uz *il Magnifico* Giuliana de' Medicija (1453. - 1478.), postao članom još jedne od *compagnie di piacere*, a to je bila *Compagnia della Cazzuola*, veća i raznolikija družina od prethodne, čiji su članovi bili razni umjetnici, trombonisti, doktori i trgovci koji su se praktično šalili s poznatim firentinskim obiteljima, iz rodova Rucellai, Canigiani, Serristori i Martelli.²⁴ U toj *compagnii* del Sarto je sa Sansovinom asistirao Giovanniju Gaddiju (1493. - 1542.) u produkciji *Tantala*, te je sa svojim susjedom i prijateljem Aristotileom de Sangalloom (1481. - 1551.) izradio scenografiju za Machiavellijevu *Mandragolu*.²⁵

Krajem 18. stoljeća knjižničar Bibliotece Riccardiane u Firenci, opat Francesco Fontani (1748. - 1818.), objavio je poemu pisanu u stihu *ottava rima* i na firentinskom dijalektu naziva *La*

¹⁸ G. VASARI, 2014., 1566.

¹⁹ J. SHEARMAN, 1965., 2.

²⁰ J. SHEARMAN, 1965., 2-3.

²¹ J. SHEARMAN, 1965., 3.

²² G. VASARI, 2014., 2630.

²³ G. VASARI, 2014., 2632.

²⁴ J. SHEARMAN, 1965., 7.

²⁵ J. SHEARMAN, 1965., 7.

*guerra de' topi e de' ranocchi: Poema eroi-comico di Andrea del Sarto.*²⁶ *La Guerra* je opsežna, živahna i duhovita razrada pseudo-Homerske *Batrahomiomahije*, dobro poznatog grčkog parodijskog epa u tristotinjak heksametara o ratu između miševa i žaba, s ratnim scenama koje pokazuju sličnosti s Ilijadom. *Batrahomiomahija* je od vremena otkrića u 10. stoljeću, nadalje uživala sve veću popularnost, posebice u renesansnoj Firenci, a to potvrđuje i sadržaj *La Guerre*, koji nije prijevod već adaptacija ispjevana na tragu grčkog pjesnika.²⁷ Pitanjem atribucije ove poeme del Sartu bavili su se autori njegovih monografija od 19. stoljeća nadalje, no Sanne Wellen u članku iz 2009. godine donosi uvjerljive argumente da bi *La Guerra* zaista mogla biti djelo firentinskog slikara.²⁸ Del Sarto je navodno 182 oktave poeme, podijeljene u šest pjevanja, recitirao šest uzastopnih večeri 1519. godine ispred *Compagnie del Paiuolo*, čiji je *arcipaiuolo* ili *signore* tada bio Franciabigio.²⁹ *La Guerra* je značajna u kontekstu studija o del Sartu jer pruža suvremeni portret umjetnikove osobnosti i okoline, te je sa svojim satiričnim opisom apsurdnog rata između malih životinja i veselim referencama na svoje kolege,³⁰ kontradiktorna Vasarijevoj slici plašljivog, i melankoličnog karaktera³¹. Kada se takva Vasarijeva karakterizacija stavi u društveni i kulturni kontekst renesansne Firence, del Sartov nedostatak dvorskih ambicija i tendencija prema druželjubivosti poprimaju drugačije značenje i demonstriraju njegovu privrženost firentinskom društvenom životu sa svojim demokratskim, republikanskim tradicijama i stoljećima staroj popularnoj kulturi.³² Dio firentinske bogate humanističke i umjetničke tradicije bio je i stari običaj da se umjetnici i građani sastaju kako bi raspravljali o umjetnosti,³³ što je svakako činio i del Sarto, primjerice, raspravljajući sa Sansovinom o likovnim problemima,³⁴ pri čemu Vasari s divljenjem opisuje Andrein cjelodnevni proces crtanja u papinskoj sali gdje su se nalazili “*il cartone di Michelagnolo e quello di Lionardo da Vinci*”.³⁵ Andrea je bio Firentinac koji je do kraja života ostao vjeran

²⁶ S. WELLEN, 2009., 181.

²⁷ S. WELLEN, 2009., 181-82.

²⁸ H. GUINNESS, 1899. 9-10., iznosi nekoherentne tvrdnje o pitanju autorstva; J. SHEARMAN, 1965., 7., bilješka 5, pri odbijanju atribucije se poziva na esej G. Mazzonija, 1930., što S. WELLEN, 2009., 181-232. kritički razmatra i donosi brojne argumente u korist atribucije poeme del Sartu, te ističe kako poema ne sadrži post-Vasarijevske klišeje o majstoru, prisutne u svoj kasnijoj literaturi.

²⁹ S. WELLEN, 2009., 181-232.

³⁰ S. WELLEN, 2009., 181-232.

³¹ G. VASARI, 2014., 1561-1613.

³² S. WELLEN, 2015., 148-49.

³³ S. WELLEN, 2015., 147.

³⁴ G. VASARI, 2014., 1566.

³⁵ G. VASARI, 2014., 1563.

običajima i kulturi svog rodnog grada bogate umjetničke i humanističke tradicije, te ju je slavio i svojim slikarstvom, slikajući do kraja života stilom specifičnim za Firencu, i svojom poezijom, koju je pisao firentinskim dijalektom. U to doba trajala je rasprava oko književnog talijanskog jezika, te valja spomenuti kako su Andreini kolege iz *Compagnie della Cazzuola*, Niccolò Machiavelli (1469. - 1527.) i Giuliano de' Medici (1453. - 1478.), bili poznati zagovornici prvenstva firentinskog govornog jezika i zalaganja za to da on predstavlja model za književni jezik, što čini slikarev odabir firentinskog dijalekta još zanimljivijim.³⁶

Tijekom 1518. francuski kralj Franjo I. (1494. - 1547.), koji je već bio izrazio divljenje za del Sartovim slikama, bio je u potrazi za dvorskim slikarem te je pozvao talentiranog Firentinca u Fontainebleau, gdje je na kraju Andrea proveo samo godinu dana.³⁷ Položaj koji mu je ponuđen predstavljao je značajno profesionalno postignuće, no del Sarto nije bio zainteresiran za taj položaj i radije se vratio provesti život u rodnoj Firenci.³⁸ Nedugo nakon povratka oko 1519-20., Andrea je s Franciabigiom i Pontormom radio na izradi fresko ciklusa u *sali grande* u Vili Medici u Poggio a Caiano, a radove je nadgledao Ottaviano de' Medici (1482. - 1564.), njihov bliski prijatelj i čovjek koji mu je uvelike pomogao u prevođenju grčkog originala i komponiranju *La Guerre*.³⁹ Taj projekt je glavni razlog zbog kojeg se pretpostavlja da je putovao u Rim nedugo nakon povratka iz Francuske. Ostali pisani dokazi o njegovim putovanjima su oskudni ili nisu otkriveni te ih se ne može u potpunosti rekonstruirati, no njegovo članstvo u *Compagnia dello Scalzo* i njihovi zapisi potvrđuju da je u razdoblju od 1515.-26. gotovo čitavo vrijeme boravio u Firenci.⁴⁰

Petnaestog listopada 1520. godine del Sarto je kupio zemljište na uglu Via della Crocetta iza Santissime Annunziate gdje je izgradio kuću i studio koje je odvajao maleni vrt.⁴¹ Krajem 1523. izbila je epidemija kuge zbog čega je Andrea s obitelji privremeno otišao iz Firence, u sjeverniju dolinu Mugello, gdje je proveo godinu dana.⁴² Malo je poznato iz biografskih detalja o del Sartovom životu od povratka u Firencu 1524. sve do njegove smrti u 44. godini života, no vjerojatno je bio prisutan političkim preokretima u svibnju 1527. zbog *Sacco di Roma* koji su

³⁶ S. WELLEN, 2009., 181-232.

³⁷ J. SHEARMAN, 1965., 3-4.

³⁸ J. SHEARMAN, 1965., 4.

³⁹ S. WELLEN, 2009., 181-232.

⁴⁰ J. SHEARMAN, 1965., 4-5.

⁴¹ J. SHEARMAN, 1965., 5.

⁴² J. SHEARMAN, 1965., 5.

doveli do izгона vladajuće obitelji Medici iz Firenze, nakon čega je slijedilo razdoblje oskudice tijekom vlasti Republike koje je kulminiralo opsadom imperijalnih i papinskih trupa 1529-30. godine.⁴³ Nakon kapitulacije Republike u kolovozu 1530. izbio je još jedan val kuge kojeg Andrea ovaj put nije uspio izbjeći te je podlegao bolesti i umro 28. rujna, a neki podaci svjedoče da je sljedećeg dana pokopan u Santissimi Annunziati.⁴⁴

⁴³ J. SHEARMAN, 1965., 6.

⁴⁴ J. SHEARMAN, 1965., 6.

5. Polemike o *disegnu*

“*regola, ordine, misura, disegno e maniera*”

- Giorgio Vasari, 1568.⁴⁵

U predgovoru (*poemio*) trećeg dijela drugog izdanja svojih *Životopisa*, Giorgio Vasari (1511. - 1574.) piše kako se zakonitosti *disegna* sastoje od “pravila, reda, proporcije, dizajna i *maniere*”. Definirajući *disegno* on tvrdi kako se princip imitacije najljepših stvari u prirodi koristi za stvaranje svih figura, bilo u skulpturi ili slikarstvu, te dodaje kako ta kvaliteta ovisi o sposobnosti umjetnikove ruke i uma da reproduciraju ono što se vidi očima, točno i precizno, na papir ili panel ili bilo koju ravnu površinu koju bi mogao koristiti.⁴⁶ Teoretska rasprava 16. stoljeća o tim pitanjima zapravo se nastavlja na humanističku tradiciju *trecenta* i djelovanja velikog književnika i humanista Francesca Petrarce (1304. - 1374.). On se u kontekstu polemika o *disegnu* ističe upravo zato što je ponovno uspostavio karakterističnu vrstu opće reference na slikarstvo i skulpturu.⁴⁷ Specifičnost takvog tipa diskursa je u tome što se bavi s nekoliko vrlo jasnih i više-manje povezanih koncepata, koji se možda najjasnije očituju u poglavljima o slikarstvu i skulpturi u njegovom djelu *De remediis utriusque fortunae* koje predstavlja njegovu najopširniju izjavu o umjetnosti i doista najdužu raspravu o umjetnosti koja se može pronaći u humanizmu *trecenta*.⁴⁸ Razmatrajući polemike o *disegnu* možda je najvažnije upravo Petrarcono stajalište o umjetnosti crtanja, odnosno *disegna*, kojeg smatra osnovom rada i slikara i skulptora, ističući kako se radi o gotovo istim vrstama umjetnosti koje, ako se razlikuju, su svakako iznikle iz istog izvora, onog kojeg on zove umjetnost crtanja: “*cum praeterea paene ars una, vel si plures, unus (ut diximus) fons artium, graphidem dico, atque ipsae procul dubio sint coeavae pariterque floruerint*”.⁴⁹ Upravo se Petrarca, prema nekim navodima, smatra tvorcem koncepta *disegno*, koji je središnja tema toskanske likovne prakse, a ta misao proizlazi iz toga što je u *De remediis utriusque fortunae* iznio tvrdnju kako postoji samo jedna umjetnost, čak i onda kad umjetnici rade u različitim medijima i materijalima, odnosno omogućio da se ta misao ne mora strogo pratiti upravo kroz postavljanje teorije kako različite likovne vrste izviru

⁴⁵ G. VASARI, 2014., 1218.

⁴⁶ G. VASARI, 2014., 1218-27.

⁴⁷ M. BAXANDALL, 1971., 53.

⁴⁸ M. BAXANDALL, 1971., 53.

⁴⁹ F. PETRARCA, 1613., 162.

iz jednog izvora, odnosno dizajna.⁵⁰ Pretpostavlja i da je Leon Battista Alberti (1404. - 1472.) dobro poznao Petrarčin tekst te da se u procijeni kvalitete likovnog postignuća pojedinog majstora vodio njegovim postignućem, odnosno uspjehom u tome da vrhunski dočara stvaran izgled predmeta u skladu s prirodom.⁵¹

Dakle, rasprava o *disegnu* može se pratiti od 14. stoljeća s Petrarcom, preko 15. stoljeća i Albertija, pa sve do 16. stoljeća i Vasarija, koji je 1563. godine, uz pomoć vojvode Cosima I. de 'Medici (1519. - 1574.) i Vincenza Borghinija (1515. - 1580.), u Firenci uspješno otvorio službenu akademiju, *Accademia delle Arti del Disegno*.⁵² S Cosimom I. kao *capom* Akademije i koristeći njegovu moć kao princa iz vladajuće obitelji u korist te nove organizacije, firentinski umjetnici su na neki način "institucionalizirali" takav tip umjetničkog udruženja, koji je bio javan a istovremeno nije strogo pripadao niti državi niti javnosti.⁵³ *Capitolijem* Akademije iz 1563. godine propisane su odredbe edukacijskog programa, koje su uključivale poticajne posjete članova Akademije mladim umjetnicima u radionicama njihovih učitelja, pokrenuta su redovita predavanja matematike, i periodično su se održavale anatomske demonstracije u bolnici Santa Maria Nuova.⁵⁴ U takvim se mjerama lako iščitava pravi "akademski" kurikulum koji, iako još nije pokušao zamijeniti učenje u radionicama utvrđivanjem hegemonije središnje škole, je svakako bio osmišljen da omogući akademikima da mogu strateški intervenirati u poslove radionica, dok su predavanja doslovno institucionalizirala albertijanski stav da je ispravno prakticiranje slikarstva, skulpture i arhitekture ovisilo o upoznatosti s određenim vrstama teoretskih znanja kakva su se uobičajeno povezivala s praksom slobodnih umjetnosti.⁵⁵ Što se tiče poimanja *disegna*, on u Vasarijevim i tekstovima Federica Zuccarija (1539. - 1609.) može označavati i više od fizičkog čina crtanja, ili procesa planiranja kojeg se može prevesti kao dizajn, točnije *disegno* može označavati upravo kognitivnu sposobnost koja čini prakticiranje likovnih umjetnosti u svim medijima uopće mogućim, zbog čega bi se tada sve umjetnike moglo povezati i proučavati skupno, unutar jedinstvenog konceptualnog okvira, umjesto da ih se dijeli po medijima u kojima rade.⁵⁶

⁵⁰ G. MAURACH, C. ECHINGER-MAURACH, & F. PETRARCA, 2014., 5.

⁵¹ G. MAURACH, C. ECHINGER-MAURACH, & F. PETRARCA, 2014., 5.

⁵² W. PRINZ, 2012., 12.

⁵³ A. HUGHES, 1986., 3-10.

⁵⁴ A. HUGHES, 1986., 3-10.

⁵⁵ A. HUGHES, 1986., 3-10.

⁵⁶ A. HUGHES, 1986., 3-10.

Godinu dana prije Vasarijevog drugog izdanja *Životopisa* 1568. i definiranja *disegna*, u Firenci je objavljena još jedna rasprava na tu temu, a radi se o djelu Francesca Bocchija (1548. - 1618.) *Discorso sopra l'eccellenza dell'opere d'Andrea del Sarto, pittore fiorentino*. Bocchi je *disegno* naprosto definirao kroz linije, ali je istovremeno razlikovao čisti crtež koji se bavi proporcijama i anatomijom ljudskog tijela od crteža koji se primjenjuje u slikarstvu, pri čemu je Michelangela smatrao predstavnikom prvog, a Andreu odličnim primjerom potonjeg.⁵⁷ Opisujući primijenjeni *disegno* Bocchi je istaknuo da se u prirodi doima kako su konture predmeta nevidljive jer se naizgled stapaju s okolinom zbog čega se u slikarstvu treba oponašati prirodu na taj način, odnosno treba izbjegavati konturne linije, a boje bliskih površina moraju se pažljivo miješati, pri čemu on opet razlikuje miješanje tonova jedne te iste boje u slučaju *relieva*, te miješanje različitih i ponekad kontrastnih boja u slučaju *disegna*, a takvi aspekti Bocchijeve definicije, posebice karakteristično inzistiranje na nevidljivosti kontura, posljedicom su autorovog humanističkog obrazovanja.⁵⁸ Bocchi u tom djelu uvelike hvali del Sarta zbog toga što se istaknuo u svakom od pet područja koja čine slikarstvo, a to su *disegno*, *costume*, *relievo*, *colorito* i *una certa et facilità* (određena mekoća i lakoća), te tvrdi da se njegova vještina odražavala u sposobnosti da sakrije linearni dizajn u konačnoj slici na takav način da se približi reprezentaciji *cose naturali* (prirodnim predmetima/stvarima).⁵⁹

Neke je rasprave i komentare o *disegnu* bilo važno napomenuti upravo radi boljeg razumijevanja umjetničke teorije koja je prethodila životu Andree del Sarta, kao i one koja se formirala tijekom i posljedično njegovom djelovanju. On je svojim brojnim crtežima, kako će rad nastojati pokazati, utjecao na razvoj čitave sljedeće generacije slikara, od kojih je značajan broj njegovih učenika postao istaknutim predstavnicima manirističkog slikarstva, a otvara se i mogućnost da je s jedne strane sam Vasari, kao del Sartov učenik, uzore za ekstenzivno bavljenje *disegnom* i otvaranjem Akademije pronašao upravo u uspješnoj praksi Andreine slikarske radionice. No, da bi se značaj i uloga tradicije firentinskog *disegna* mogla pobliže razumjeti, valja pregledati opus preživjelih crteža Andree del Sarta usporedno s nekolicinom odabranih crteža njegovih suvremenika, uključujući i trojicu velikih inovatora renesansne umjetnosti, u kojima je mogao pronaći uzore, kao i dotaknuti se ukratko toga na koji je način

⁵⁷ C. HATTENDORFF, 1992., 272.

⁵⁸ C. HATTENDORFF, 1992., 272-277.

⁵⁹ M. FAIETTI, 2015., 28.

utjecao na svoje učenike, te na kraju, kako se Andrein likovni genij odrazio na praksu njegove renesansne radionice.

6. *Disegno* u slikarstvu Andree del Sarta

Umjetnička rasprava *cinquecenta* obilježena je nadmetanjem mletačkog *colore* naspram toskanskog *disegna*, iako je u stvarnosti praksa crtanja u Firenci zapravo dosta dobro funkcionirala s bojom, čak i ako površine boje često nisu sakrivala osnovni linearni dizajn. Na području Venecije naglasak je uvijek stavljan na *colore*, boju, pri čemu se ne misli na boju samu već i na njenu promišljenu primjenu, gdje se upravo *colore* i proces slikanja smatrao temeljnim za zamišljanje slika punih života, koje odišu izraženijom psihologizacijom likova i prizora. Svakako, činjenica da je u Veneciji naglasak na boju veoma važan, ne znači da izrazitija tradicija crtanja nije postojala, no njena svojevrsna “institucionalizacija” se odvila tek 1750. godine kada je u prostorijama Fondaco della Farina, u blizini Piazza San Marco, otvorena *Accademia dei Pittori e Scultori*.⁶⁰

Talijanski *disegno* može se objasniti i kroz slikarevu koncepciju crteža kao načina stvaranja reda i prepoznatljivih slika iz fragmentarnih ili kaotičnih misli i dojmova, pri kojem se majstorov kognitivni proces očituje u oblikovanju i modeliranju oblika na crtežu.⁶¹ Andrea del Sarto bio je dio malene grupe radikalnih inovatora *cinquecenta* koji su gotovo u potpunosti napustili veoma popularan medij srebrne olovke u korist drugih medija.⁶² On je počeo dubinski istraživati relativno nove mogućnosti crne i crvene krede, što je dovelo do stvaranja nove forme firentinske prakse crtanja pri čemu ono više nije predstavljalo samo praktičnu vježbu već je postalo procesom koji traga za konačnom *idejom* tijekom stvaranja djela.⁶³

Opus sačuvanih i poznatih crteža Andree del Sarta danas broji 180 radova, što se bez konteksta može činiti malo, no usporedivši to s pretpostavkom koju je J. Shearman iznio o tome kako je Andrea vjerojatno za samo jednu veću narudžbu izradio oko 150 crteža, moglo bi se zaključiti kako su oni koji su preživjeli zasigurno značajni, kako umjetnicima, tako i kolekcionarima.⁶⁴ Usporedna analiza odabranih crteža s pojedinim konačnim djelima mogla bi pružiti uvid u Andrein kreativni proces stvaranja slikarskog djela i osvijetliti ulogu firentinskog *disegna* u praksi toskanskih renesansnih slikarskih radionica.

⁶⁰ C. WHISTLER, 2004., 370.

⁶¹ C. WHISTLER, 2016., 14.

⁶² D. CORDELLIER, 2015., 23.

⁶³ D. CORDELLIER, 2015., 23.

⁶⁴ J. BROOKS, 2015., 5.

6.1. Disegno i veliki renesansni majstori

Leonardovi (1452. - 1519.) kartoni, koje spominje Vasari, izrađeni za veliku fresku *Bitka kod Anghiarija* u Sali del Gran Consiglio u Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio) u Firenci nažalost nisu sačuvani. Ipak, jedan njegov crtež u crvenoj kredi povezan s tim djelom čuva se u Szépművészeti Muzeju u Budimpešti, a riječ je o *Studiji za glavu vojnika za 'Bitku kod Anghiarija'* (Slika 2.). Crtež prikazuje profil Piera Giampaola Orsinija te se povezuje s preliminarnim studijama za karton u punoj veličini.⁶⁵ Glava je naznačena tek tankom linijom, a položaj ramena u nekoliko izraženijih poteza, dok je fokus usmjeren na ratnikov izraz lica, njegovu izražajnu ekspresiju. Iz toga bi se moglo iščitati kako je Leonardu bilo važno pružiti pažnju svakom dijelu kompozicija, točnije vjerno prenijeti stvaran svijet oko sebe a posljedično tome i osjećaje koje budi u promatraču. Naturalizam fizionomije postignut je suptilnim tonskim prijelazima kojima još jednom potvrđuje svoju izvanrednu vještinu. Iako je prvi preživjeli crtež koji prikazuje tragove crvene krede datiran u 1473. godinu (Slika 3.), Leonardo je počeo sistematično koristiti taj medij tek nakon 1490. što je rezultiralo značajnim utjecajem njegovih studija iz milanskog razdoblja na tehnike i stil lombardskih umjetnika, dok su studije poput navedene glave vojnika ipak ostavile više traga na njegove firentinske kolege.⁶⁶ Način na koji je Leonardo koristio *sfumato* posredovao je između linearne preciznosti *disegna* i meke nematerijalnosti *colorea*, jer upravo *sfumato* omogućava omekšavanje konturnih linija i ispunjavanje praznina između figura gustom atmosferom.⁶⁷ Andrea del Sarto je u svojim crtežima postigao sintezu linije, svjetla i sjene, čije se izvorište može pronaći u Leonardovom *sfumatu*, no to nije bilo sve. On je uspio ujediniti toskansko-firentinsku tradiciju linearnog dizajna, *disegno lineamentum* s istraživanjem naturalističkog svjetla i *chiaroscuro* učinaka koje je ostvario prvenstveno u crtežima crvenom kredom.⁶⁸

Michelangelo (1475. - 1564.) je mogućnosti i potencijal crvene krede počeo aktivno istraživati tek u studijama za svod Sikstinske kapele, za razliku od Andree koji je crvenom kredom počeo crtati već u drugoj polovici prvog desetljeća 16. stoljeća.⁶⁹ Michelangelova studija *Sjedeće muške figure* (Slika 4.) povezuje se s preliminarnim crtežom za *Ignuda* smještenog iznad

⁶⁵ Z. KÁRPÁTI, 2015.

⁶⁶ M. FAIETTI, 2015., 28-29.

⁶⁷ M. FAIETTI, 2015., 28.

⁶⁸ M. FAIETTI, 2015., 28.

⁶⁹ M. FAIETTI, 2015., 29-30.

Perzijske sibile u Sikstinskoj kapeli. Majstorov fokus tu je usmjeren na istraživanje muskulature tijela zaustavljenog u nagibu unazad, pri čemu do izražaja dolazi napetost snažnog tijela koje prkosi gravitaciji u svojoj dinamičnoj pozi. Unatoč tome što se Andrea s Michelangelovim crtežima crvenom kredom možda upoznao tek nešto kasnije u životu nakon što je posjetio Rim,⁷⁰ i uzevši u obzir pretpostavku D. Cordelliera kako je još u Francuskoj imao priliku vidjeti i proučavati brončanu skulpturu Davida,⁷¹ valjalo bi istaknuti kako je jedan od velikih majstora renesanse ipak imao ulogu u slikarskom razvoju Andreinog slikarstva. Elemente na koje se ugledao u njegovom radu nije tek kopirao, niti su to bili monumentalni i herojski aspekti njegovih velikih kompozicija, već je moguće kako je svoju inspiraciju del Sarto našao upravo u onim individualnim, gotovo intimnim, detaljima Michelangelovog slikarstva. Kroz svojstven slikarski opus, Andrea je uspio postići sintezu utjecaja svojih suvremenika i napraviti značajan korak dalje, te ostaviti utjecaj na sljedeće generacije slikara, što duguje upravo svojem slikarskom geniju. Analiza izabranih crteža mogla bi pružiti uvid u njegov kognitivni proces pri oblikovanju i modeliranju formi na crtežu, koji je prema nekolicini likovnih teorija početna i ključna osnova svake vrste likovne umjetnosti koja teži savršenstvu, odnosno vjernom prenašanju stvarnog svijeta oko sebe kroz odabrani likovni medij.

Posljednji od trojice velikih inovativnih genija visoke renesanse u središnjoj Italiji koji je ostavio traga na Andreino slikarstvo jest tri godine stariji Rafael (1483. - 1520.) kojeg S. J. Freedberg opisuje kao slikara koji je u novo stoljeće prenio najmanje utjecaja *quattrocenta*. U Firencu je došao nakon 1504. godine i ondje se bolje upoznao s osnovama Leonardova i Michelangelova stila, i pritom prihvaćao, više nego potonji, Leonardovo vodstvo novoga stila, te istovremeno proučavao njihove najbolje kvalitete da bi naposljetku u svom konačnom radu pokazao svoj inovativan slikarski genij.⁷² Iz tog razdoblja danas je sačuvana studija *Djevice s Djetetom i malim svetim Ivanom Krstiteljem* (Slika 5.) datirana u 1506-7. godinu koja se povezuje s Rafaelovom *Madonnom del prato* (Slika 6.). Od slike se crtež razlikuje utoliko što je Djevičina ruka slobodna, dok je na panelu pokrivena teškom draperijom. Ta kompozicijska studija prva je od danas sačuvanih izvedena u crvenoj kreda te je otvara mogućnost kako su upravo Leonardo i Michelangelo bili slikari koji su Rafaela uputili na zahvalan medij crvene krede tijekom razdoblja koje je proveo u Firenci.⁷³ Osim niskog kontrasta svjetla i sjene

⁷⁰ M. FAIETTI, 2015., 28.

⁷¹ D. CORDELLIER, 2015., 22-23.

⁷² S. J. FREEDBERG, 1990., 50-53.

⁷³ C. BAMBACH, 2006.

postignutog nježnim *sfumatom* koji uzore može tražiti u Leonardu, moguće je, ipak, kako se onaj aspekt Rafaelova slikarstva na koji se Andrea ugledao može pronaći upravo u pomno promišljenim kompozicijskim odnosima koji čine sklad i oku ugodnu ravnotežu.

Pri kraju Rafaelovog firentinskog razdoblja Fra Bartolommeo (1472. - 1517.) se vratio s kratkog boravka u Veneciji, a od tada se u njegovim crtežima uočavaju pojačane grafičke tendencije prema lirskoj, atmosferskoj sugestivnosti. Takav novi interes je popraćen većom opipljivosti njegovih figura, a najviše se očituje u crtežima crnom kredom.⁷⁴ Fra Bartolommeo već je krajem 15. stoljeća, inspiriran Leonardom, počeo koristiti crnu kedu kao medij s kojim je mogao bolje postići efekt trodimenzionalnosti i atmosfere kako bi mogao što vjernije stvaran svijet prenijeti na papir.⁷⁵ Crtež *Torzo čovjeka viđenog sa stražnje strane* (Slika 7.) predstavlja odličan primjer na kojem se može uočiti majstorova sposobnost vrhunskog oblikovanja muskulature tijela gotovo skulpturalne kvalitete crnom kredom. Crvenu kedu Fra Bartolomeo počinje značajno koristiti od 1510., rezervirajući ju za studije anatomskih detalja i izraza lica, a za studije figura tek nakon svog putovanja u Rim (jesen 1513. ili ljeto 1514.) kada je imao priliku intenzivnije proučavati tamošnja Michelangelova i Rafaelova djela.⁷⁶ Na crtežu *Mladić naslonjen na postolje i pet studija glava za oltar Gospe od Milosrđa* (Slika 8.) kojeg izvodi crvenom kredom, Fra Bartolommeo fokus stavlja upravo na studiranje fizionomije likova prikazanih u raznim perspektivama i načina na koji im svjetlost pada na lica, dok ostatak njihovih tijela samo naznačuje s par lakih poteza.

Utjecaj velikih renesansnih majstora u Andreinom slikarstvu možda je najbolje sažeti riječima S. J. Freedberga koji kao glavni uzor navodi Rafaela, no istovremeno ističe del Sartovo inzistiranje na leonardizmima kojima slikarstvo potonjeg obiluje, uz što navodi da Andrea ipak unutar umjetnosti Fra Bartolommea vidi više Leonarda nego kroz ranije okvire Rafaelove umjetnosti, jer se ne okreće nazad prema leonardesknom primjeru već spaja Bartolommeov stil s kompleksnosti i životnosti poput one Leonardove, pri čemu je usporediva čak i kvaliteta svjetlosti.⁷⁷

⁷⁴ M. FAIETTI, 2015., 30.

⁷⁵ P. COSTAMAGNA, 2005., 274-291.

⁷⁶ M. FAIETTI, 2015., 30.

⁷⁷ S. J. FREEDBERG, 1990., 90-95.

6.2. Uloga skulpture

Još jedan od značajnih utjecaja na del Sartovo slikarstvo može se pronaći i u skulpturi. Poznat je podatak kako je Andrea jedno vrijeme radionicu, smještenu u blizini samostana Santissima Annunziata u takozvanoj 'Sapienzi', dijelio s važnim renesansnim kiparom i arhitektom Jacopom Sansovinom (1486. - 1570.), s kojim je, prema Vasarijevim navodima, često raspravljao o problemima likovne umjetnosti.⁷⁸ Uz blisko prijateljstvo sa Sansovinom, održavao je dobre odnose s popriličnim brojem skulptora tijekom svog života, od kojih se mogu istaknuti primjerice, Giovanni Francesco Rustici (1474. - 1554.), Andrea della Robbia (1435. - 1525.) i njegov sin Girolamo (1488. - 1566.).⁷⁹

Utjecaj skulpture na Andreine crteže odražava se na njegovoj studiji iz 1518. godine *Glava djeteta* (Slika 9.) koja se povezuje s djelom *Milosrđe* (Slika 10.) datiranim u istu godinu. Izrazita plastičnost prikaza djetetove glave možda bi na prvi pogled mogla naslutiti kako se radi o studiji nastaloj prema nekoj skulpturi, no naturalizam prikaza kože koja se doima mekom i gotovo taktilnom, te individualizirane značajke lica i vješto izvedeni nabori kože vrata, dali bi naslutiti kako je ipak riječ o crtežu nastalom prema stvarnom modelu. U svrhu vjernog imitiranja prirode Andrea crtačke poteze uvijek usmjerava prema oblikovanju učinaka svjetlosti i trodimenzionalnosti, a naturalističan pristup možda se najbolje očituje u linearnoj napetosti koja karakterizira njegove crteže. Studija iz Pariza pokazuje kako on sve navedene značajke uspijeva zabilježiti kombinacijom snažnih obrisnih linija i vješte uporabe krede, ne skrivajući poprilično vidljivu raznoliku mrežu linija, koja pri oblikovanju ovdje zapravo igra ključnu ulogu.

Unatoč tome što je većinu života proveo u rodnoj Firenci, Andrea je kroz svoj život surađivao i izmjenjivao iskustva s brojim suvremenim majstorima, te se zanimao za studiranje djela velikana likovne umjetnosti. Osim što je proučavao Michelangelove kartone za Salu del Gran Consiglio, Andrea je imao priliku vidjeti i neke majstorove skulpture tijekom svojih putovanja. Tijekom boravka na dvoru francuskog kralja Franje I. (lipanj 1518. - rujanj 1519.) Michelangelova brončana skulptura *Davida* nalazila se u dvorcu kraljevog tajnika, Florimonda Roberta, u Château de Bury, zbog čega je D. Cordellier predložio da se njegov interes za rad

⁷⁸ G. VASARI, 2014., 1565-66.

⁷⁹ M. FAIETTI, 2015., 32.

velikog majstora nije sveo samo na studiranje i kopiranje Michelangelovih studija, već je i uključivao proučavanje i crtanje njegovih skulptura, konkretno te verzije *David*.⁸⁰

Andrein interes za studiranje Michelangela može se pronaći i u crtežu crvenom kredom koji se čuva u Städelches Kunstinstitut u Frankfurtu (Slika 11.). Riječ je o nepotpunoj studiji lijevog stopala u profilu te lijeve i desne ruke. Iako se motivi ovog crteža ne mogu naći u identičnoj formi u njegovom konačnim slikama, način oblikovanja muskulature i posebice način sjenčanja desne ruke i prostora oko nje može se usporediti s njegovom studijom ruke svetog Mateja carinika za fresku u Cenacolo di San Salvi u Firenci (Slika 15.). Snažna crvena kreda uz energičnu liniju i specifičan način sjenčanja paralelnim zakrivljenim linijama koje se blago križaju oko ruku potvrđuju atribuciju del Sartu, no taj se crtež iz Frankfurta dugo vremena klasificirao s Michelangelovim crtežima.⁸¹ Razlog tome je način na koji se desna ruka savija iza u ramenu što specifičan je položaj ruke koji se može uočiti na nekoliko Michelangelovih kipova, a s djelima velikog majstora usporedivo je i artikulirano oblikovanje snažne muskulature ruke.⁸² Iako se kroz proučavanje Andreinih studija kredom može uočiti kako je imao velik interes za proučavanje djela inovativnih majstora likovnih umjetnosti, može se primijetiti da on nikada nije pribjegavao pukom kopiranju. U slučaju Michelangela čini se da je Andrea inspiraciju pronašao upravo u individualiziranim detaljima anatomije radije nego u vrtoglavih ritmovima i monumentalnim, herojskim aspektima njegovih kompozicija.

6.3. Utjecaj na maniriste

Firentinski su slikari prakticirali specifičan način precrtavanja iste linije nekoliko puta kako bi naglasili naturalističan aspekt svojih likova, koji se može pratiti od Leonarda i Michelangela i tek će se kroz crteže Andree del Sarta razviti i afirmirati te nastaviti kod učenika njegove radionice.⁸³ Opisujući Andrein slikarski razvoj Freedberg ističe kako on osobno nije pridonio manirističkom stilu, no naglašava njegovu povezanost s najranijim začecima manirizma u Firenci zbog toga što se Andrea u svojim radovima, prije nego je dosegao zrelost klasičnog izraza, ipak nalazio na rubu ne-klasičnog izraza na što su se ugledali njegovi učenici, Rosso

⁸⁰ D. CORDELLIER, 2015., 22-23.

⁸¹ D. CORDELLIER, 2015., 22.

⁸² D. CORDELLIER, 2015., 22.

⁸³ P. COSTAMAGNA, 2005., 278.

Fiorentino (1494. -1540.) i Jacopo Pontormo (1494. -1557.).⁸⁴ S obzirom na to da su neko vrijeme radili u njegovoj radionici, moguće je da su inspiraciju pronašli i u nekim od Andreinih crteža kao što su *Djevica s Djetetom i svetim Ivanom* (Slika 12.), danas u Gallerie degli Uffizi u Firenci, te *Studija djeteta* (Slika 13.), u Musée du Louvre u Parizu, koji su datirani u razdoblje između 1516. i 1517. godine. Što se tiče firentinskog primjera, uzme li se u obzir izostanak interesa za draperiju ili detalje, čini se da je svrha te studije bila utvrditi relativne odnose između likova, aspekte njihovih impostacija te korištenje svjetla. Upravo energično sjenčanje crvenom kredom uz kombinaciju hrabrog naglašavanja bijelom postiže dojam dramatičnog osvjetljenja sa snažnim kontrastima svjetla i sjene. Glavne karakteristike tih dviju studija na koje se ugledaju njegovi učenici elementi su iz najmanje klasične faze njegovog slikarstva, a podrazumijevaju snažan *sfumato*, uz što je zanimljivo istaknuti da se na primjeru iz Pariza uočava kako su djetetu i očne duplje zatamnjene sjenčanjem, te rastakanje pojedinih dijelova anatomije likova blago izduženih proporcija dinamičnom igrom svjetla i sjene uočljivo na primjeru iz Firence. Te značajke Andreinih crteža svakako su se odrazile na daljnji slikarski razvoj dvojice značajnih manirističkih slikara, što podupire i Pontormova *Djevica s Djetetom i svecima* (Slika 14.) iz 1518. godine na kojoj je ponovio, okrenutu na suprotnu stranu, del Sartovu figuru mladoga Ivana Krstitelja iz studije u Firenci.⁸⁵

6.4. Studije figura i portreti

Sposobnost Andreinog vrhunskog zapažanja detalja i profinjena kvaliteta njegova crtačkog zanata možda se najbolje očituje na primjeru *Studija ruke sjedeće figure prikazane u profilu s desne strane* (Slika 15.) koja se povezuje s freskom *Posljednje večere* (Slika 16.), točnije s prikazom lika svetog Mateja carinika, iz Cenacolo di San Salvi u Firenci.⁸⁶ S obzirom na tek nekolicinom obrisnih linija naznačenu definiciju ostatka tijela u profilu može se zaključiti kako je fokus interesa isključivo na proučavanju napetosti i muskulature ruke na koju se oslanja čvrsto tijelo. Snažne obrisne linije oko ruke i istaknuto križano sjenčanje stvaraju dojam kao da je ruka izvedena u niskom reljefu. Tome u prilog ide i način sjenčanja muskulature napete ruke kojim postiže gotovo skulptorski učinak. Andrea ni ovdje ne pokušava sakriti liniju, već naprotiv, on se njome igra i linearnu napetost okreće u svoju korist, posebice dok istražuje

⁸⁴ S. J. FREEDBERG, 1990., 232.

⁸⁵ KATALOG, 2015., 58-60. (Julian Brooks, kat. jed. 11)

⁸⁶ KATALOG, 2015., 128-29. (Julian Brooks, kat. jed. 36)

nabore pregiba šake i položaja članaka prstiju, te i tim primjerom potvrđuje vrhunsku sposobnost zapažanja i majstorski crtački zanat.

Od malog broja Andreinih portreta koji su sačuvani do danas, potpisani *Portret mladića* (Slika 17.) dugo je vremena smatran jednim od remek-djela njegovog slikarstva što se tiče portretistike, a s njime se povezuju i dva manja crteža, *Studije mladića* (Slika 18. i Slika 19.) koje se danas čuvaju u Gallerie degli Uffizi u Firenci.⁸⁷ Crteži prikazuju gotovo *croquis* pristup skiciranju figure što bi dalo naslutiti kako je Andrein fokus usmjeren na proučavanje okreta tijela i osnovnih svjetlosnih kontrasta. On ponovno, nekolicinom snažnih i samouvjerenih poteza kredom uspijeva zabilježiti mnoštvo informacija, vjerojatno u vrlo kratkom vremenu i crtajući prema stvarnom modelu. Kroz prizmu tih dviju studija čak bi se moglo promatrati iznimno moderne značajke Andreinih crteža, koji su u svojoj sirovoj formi veoma zanimljivi suvremenom ukusu. Također, osvrnemo li se na riječi Nicolasa Pennya koji govori o istraživanju strukture koja se pretvorila u zamršeni hijeroglif pri čemu je slikarov izazov sačuvati nešto od te istraživane energije u konačnom djelu,⁸⁸ svakako se može tvrditi da je taj izazov Andrea iznimno uspješno razriješio na krajnjem remek-djelu.

6.5. Kompozicijske studije

Jedna od rijetkih Andreinih kompozicijskih studija koje su sačuvane do danas prikazuje *Pet studija za lunetu s Djevicom i Djetetom* (Slika 20.) te je nastala u svrhu istraživanja kompozicijskih odnosa likova za fresku *Madonna del sacco* (Slika 21.) iz Santissime Annunziate u Firenci. Fresku Freedberg opisuje kao najopširniju Andreinu, ističući kako ona promišljenost ne pokazuje samo u organizaciji strukture već i pri odabiru palete boja.⁸⁹ Rijetke studije, poput ove londonske, naglašavaju važnost upravo takvog promišljanja pri samoj organizaciji strukture i pružaju vrlo vrijedan uvid u majstorov kognitivni proces slaganja i formiranja kompozicijskih elemenata u skladnu cjelinu. Očito se Andrea ovdje nije zamario sitnim detaljima niti draperijom, već je pažnju isključivo posvetio odnosima među likovima, a s obzirom na crtačke poteze i kvalitetu linije, moglo bi se pretpostaviti kako je s par dinamičnih poteza mogao skicirati mnoštvo važnih informacija u vrlo kratkom vremenu, olakšavajući si

⁸⁷ KATALOG, 2015., 40-42. (Xavier F. Salomon, kat. jed. 2)

⁸⁸ KATALOG, 2015., 43-45. (Xavier F. Salomon, kat. jed. 3)

⁸⁹ S. J. FREEDBERG, 1990., 234.

tako daljnji dio slikarskog procesa. Unatoč nedostatku mnoštva detalja i poprilično kaligrafskoj prirodi crteža, unutar svakog od ovih rješenja može se razaznati jasna ideja i primijetiti kako Andrea uzima u obzir i oblik prostora u kojem će raditi i smjer svjetlosti s donje lijeve strane s pogledom *di sotto in su*.⁹⁰

Također, valja istaknuti kako se može jedino pretpostavljati o tome koliko je kompozicijskih i ostalih studija Andrea napravio za veliku fresku u SS. Annunziati. Kada bi se Andreina studija usporedila s ranije navedenom Rafaelovom, za koju je poznato da je jedna od njegovih posljednjih pripremnih studija za sliku *Madonna del prato* - uz to što je i jedno znanstveno istraživanje potvrdilo da je za tu sliku pripremio karton koji nije sačuvan⁹¹ - moglo bi se zaključiti kako je Andreina kompozicijska studija ipak u svojoj početnoj fazi. Svakako, korištenje kartona bila je i uobičajena praksa del Sartove radionice što potvrđuju kontinuirana istraživanja njegovih slika tehnologijom infracrvene reflektografije (IRR) koja otkrivaju linije prenošenja s kartona *calco* metodom koju je često koristio.⁹²

⁹⁰ KATALOG, 2015., 72-74. (Julian Brooks, kat. jed. 15)

⁹¹ C. BAMBACH, 2006.

⁹² Y. SZAFRAN, S. A. CHUI, 2015., 14.

7. Praksa del Sartove slikarske radionice

Korištenje kartona, odnosno crteža u punoj veličini, bilo je učestala i važna praksa Andreine slikarske radionice. Najčešće je korištena *calco* metoda (tehnika karbonskog kopiranja) koja je uključivala zacrnjivanje stražnje strane kartona ili neke vrste posrednog lista i urezivanje obrubnih linija kako bi se na panelu ostavio trag.⁹³ Zbog toga što je *calco* u osnovi tehnika slobodnog crtanja ponekad može biti teško razlikovati *calco* linije od slobodnog crteža rukom, što je zanimljivo u slučaju Andree del Sarta jer se na njegovim slikama pronalaze tragovi prijenosa kartona ali i slobodnog crteža, što također potvrđuje da korištenje kartona nužno ne mora ograničiti slikara.⁹⁴ Uz to, postoji i mogućnost kako je Andrea neke od kartona rezao na manje dijelove (*giornata*) kako bi mu odgovarali za pojedino djelo, no s obzirom na različite dimenzije pojedinih ponavljanih motiva moguće je da je koristio proporcionalni šestar kako bi mogao uvećati ili smanjiti kompoziciju koju želi ponoviti, ili da je imao kolekciju djelomičnih kartona raznih dijelova tijela, figura i draperija koje je mogao kombinirati kako bi stvorio velike, posve nove i svaki put zanimljive originalne kompozicije.⁹⁵ Uz spomenutu *calco* tehniku, valja napomenuti kako postoji i starija metoda prenošenja kartona, koja se afirmirala u 14. stoljeću, *spolvero*.⁹⁶ Tu je metodu Andrea iskoristio za prve scene fresko ciklusa koje prikazuju život svetog Ivana Krstitelja u Chiostro dello Scalzo, no do danas na primjerima njegova štafelajnog slikarstva nije pronađen niti jedan trag *spolvero* metode.⁹⁷

Istraživanja del Sartovih slika tehnologijom infracrvenog reflektograma (IRR) započeta u Firenci od 1986. godine, stalno otkrivaju linije prijenosa kartona *calco* tehnikom s nekoliko instanci pri kojima se uočava slobodni crtež rukom.⁹⁸ Andrea je biblijsku temu *Žrtve Izakove* naslikao tri puta primjenjujući veoma sličnu kompoziciju ali ipak s određenim različitostima. Jedna velika nedovršena verzija čuva se u Clevelandu (Slika 22.), manja replika u Pradu (Slika 23.), a dovršena i potpisana verzija pune veličine u Dresdenu (Slika 24.). Utvrđeno je da su sve tri verzije temeljene na istom kartonu,⁹⁹ te da je isti predložak za likove Abrahama i Izaka

⁹³ J. BROOKS, 2015., 7.

⁹⁴ J. BROOKS, 2015., 7.

⁹⁵ Y. SZAFRAN, S. A. CHUI, 2015., 14.

⁹⁶ C. BAMBACH, 1999., 137.

⁹⁷ Y. SZAFRAN, S. A. CHUI, 2015., 13.

⁹⁸ Y. SZAFRAN, S. A. CHUI, 2015., 14.

⁹⁹ KATALOG, 2015., 185-195. (Julian Brooks, kat. jed. 50)

korišten na slikama iz Clevelanda i Dresdena.¹⁰⁰ Nedovršena slika iz Clevelanda pruža dobar uvid u Andrein proces i metode stvaranja slike, pa se tako uočavaju dijelovi panela koji su ostavljeni praznima, tek s vidljivom *imprimiturom*, i lako su uočljivi tragovi prijenosa kartona *calco* tehnikom, posebice na liku magarca s desne strane.¹⁰¹ Infracrveni reflektogram te slike otkriva još i više o nastanku slike i procesu transformacije pojedinih dijelova, primjerice izvorno je s kartona bio prenesen uspravni anđeo čija se desna ruka preklapa s Abrahamovim ramenom, koji je zatim preslikan u lik nagnutog mladog anđelčića.¹⁰² Takva promjena čini veliku razliku u dinamičnosti kompozicije jer stvara još jednu aktivnu dijagonalu koja je paralelna s figurama, a istovremeno rješava prostornu dvoznačnost koju stvara preklapanje ruke izvornog anđela s Abrahamovim ramenom, jer nije sasvim jasno je li namjera bila da ruka dodiruje rame ili je trebala lebdjeti u zraku iznad.¹⁰³ Zanimljivo je promotriti u pozadini s desne strane i prikaz *ignuda* koji sjedi na stijeni jer se može usporediti s gotovo identičnim crtežom prema modelu koji se čuva u Galleriji degli Uffizi (Slika 25.). Taj sjedeći lik na slici impostiran je tako da asocira na *Torzo Belvedere*, a iz crteža direktno preuzima naglašenu muskulaturu leđa te način na koji svjetlost pada na naglašenu tektoniku tijela.

Veliki broj kompozicijskih verzija i varijanti koji su nastali od Andreine ruke i njegove radionice te preživjeli do danas glavni su dokaz koji ukazuje na to da je njegova *bottega* zaista bila veoma aktivna i uspješna, jer je upravo inventivna adaptacija kompozicija omogućila radionici da konstantno stvara raznolika konačna djela koja su svaki put jedinstvena, što je svakako pridonosilo financijskoj održivosti radionice.¹⁰⁴ U poglavlju posvećenom del Sartu, Vasari piše i o velikoj promjeni u umjetnosti koja je za njegovog vijeka dovedena do savršenstva što je omogućavalo svakom umjetniku koji vješto barata osnovnim umjetničkim elementima “*il disegno, l’invenzione et il colorito*”, da može zadržati vrhunsku kvalitetu i istovremeno smanjiti vrijeme umjetničke proizvodnje.¹⁰⁵ Upravo to njegovo zapažanje možda najbolje opisuje praksu Andreine zaposlene i vrlo uspješne slikarske radionice, jer vrhunski majstor vrsno barata svim osnovnim konceptima likovnosti koje Vasari navodi, od *disegna* kojim je ovladao i s lakoćom može pripremiti bilo kakav koncept koji zamisli, preko *invenzione*

¹⁰⁰ Y. SZAFRAN, S. A. CHUI, 2015., 14.

¹⁰¹ KATALOG, 2015., 185-195. (Julian Brooks, kat. jed. 50)

¹⁰² KATALOG, 2015., 185-195. (Julian Brooks, kat. jed. 50)

¹⁰³ KATALOG, 2015., 185-195. (Julian Brooks, kat. jed. 50)

¹⁰⁴ Y. SZAFRAN, S. A. CHUI, 2015., 13.

¹⁰⁵ G. VASARI, 2014., 1225.

što se očituje u svaki puta originalnim i zapanjujućim kompozicijama koje ništa ne gube od svoje kvalitete, iako mnoge kombiniraju ponovno iskorištene elemente, pa sve do bogatog *colorita* koji zrači svježinom u njegovim gotovim djelima.

8. Zaključak

Andrea del Sarto svakako je kroz svoj slikarski opus pokazao studiozan odnos prema likovnoj umjetnosti i kroz sintezu heterogenih utjecaja ranog 16. stoljeća te sposobnošću da to prenese dalje potvrdio svoj slikarski genij. U čitavom tom procesu on nikada ne pribjegava pukom kopiranju uzora, već se ugleda na one individualne stilske detalje nastojeći ispuniti glavnu svrhu umjetnosti kako ju je zamišljao, vjerno i vrsno oponašati stvaran svijet koji vidi, zbog čega ga je Vasari i opisao kao slikara *senza errori*. Uvid u preživjeli opus njegovih crteža uz suvremena istraživanja dovršenih djela tehnologijom infracrvenog reflektograma može pružiti bolje razumijevanje čitavog procesa koji je doveo do konačnih, prema mnogim navodima, savršenih djela. Brojne studije figura prema stvarnim modelima, posebice nakon što je počeo više istraživati medij crvene krede, pokazuju njegov kognitivni i stilski proces prilikom pripremanja pojedinog likovnog djela. Primjerice, kada se uspoređi studija glave djeteta (Slika 9.) iz 1518., s gotovo istovremenim studijama mladića (Slika 18. i Slika 19.), na prvu bi se moglo činiti da se radi o radovima dva različita umjetnika, no tu je ipak riječ o dva različita fokusa interesa jednog majstora. To je zanimljivo istovremeno usporediti zato što pruža mogućnost uvida u kognitivni proces oblikovanja formi, pri čemu na pariškom primjeru on pažnju usmjerava na naturalizam djetetova lica, dok se na firentinskim primjerima bavi istraživanjem momenta i snage iznenadnog okreta mladića koji sjedi. U oba slučaja, na konačnom djelu on uspijeva vrhunski prenijeti upravo one elemente interesa kojima se bavio u svojim studijama. Štoviše, svako od njegovih gotovih djela je originalno, zanimljivo, jasno i doima se, na prvi pogled, kao da je izvedeno s nepromišljenom lakoćom.

Uvid u njegov crtački opus i praksu ponovnog korištenja kartona njegove zaposlene i uspješne radionice ukazuje na to da je Andrea svakako uložio puno pažnje, studioznosti i promišljanja u svako od djela, tijekom čitave karijere. Suvremena istraživanja potvrdila su na njegovim slikama praksu ponovnog korištenja kartona uglavnom *calco* tehnikom prenošenja na pripremljenu podlogu te pomoć raznih *giornata*, što je Andreinoj radionici omogućilo da relativno brzo proizvodi mnoštvo kompozicija koje su, iako koristeći iste predloške, svaki puta bile originalne i besprijeorne. Takva praksa svakako je pridonijela velikom broju narudžbi koji je radionica primala i njenoj financijskoj održivosti i uspjehu. Iako je Andrea bio vrhunski majstor, treba imati na umu da je, u profesionalnom kontekstu, njegova sloboda izražavanja bila uvjetovana narudžbama koje je dobivao te nije mogao slobodno slikati što je htio. Važno je naglasiti da je u opisu njegova posla kao profesionalnog slikara bilo što brže proizvesti što

kvalitetnije likovno djelo, i upravo u tom kontekstu do izražaja dolazi značaj njegove uspješne i vrlo zaposlene slikarske radionice. S druge strane, dokaz da je firentinski majstor bio veoma talentiran i inovativan može se pronaći i u opisu pomalo bizarne jestive skulpture od hrane u obliku osmerokutnog hrama na stupovima koji je imao i zbor od pečenih ptica odjevenih u halje od svinjske placentе, kojeg je napravio za jednu od večera *Compagnie del Paiuolo*. Od svih opisanih djela članova te *compagnie* Vasari ističe upravo Andreinu kreaciju kao jednu od najdosjetljivijih i najzanimljivijih, što potvrđuje da je firentinski slikar bio inovativan i u takvim neobičnim likovnim pothvatima.

Iako je imao priliku postati dvorskim slikarom francuskog kralja Franje I., Andrea se radije vratio svoj život provesti u rodnoj Firenci. Zbog toga, kao i činjenice da nije htio svoj slikarski stil transformirati u skladu s novim stilom uvezenim iz Rima koji je nastao pod Rafaelovim vodstvom, Vasari stvara sliku del Sarta kao melankoličnog čovjeka bez velikih ambicija, koji ima puno potencijala ali ga nije uspio ostvariti. Takva slika postala je klišej kojim se del Sarto učestalo opisuje i rijetko propitkuje. Promatrajući ga u kontekstu njegove povezanosti s bogatom i dugotrajnom kulturom i društvenim životom Firence takva negativna slika se mijenja i otkriva čovjeka koji je svjesno odabrao provesti život u rodnom gradu i ostati vjeran tradicionalnom firentinskom slikarstvu radije nego u potpunosti transformirati svoj stil. Doduše, valja istaknuti, da je majstor vrlo rano podlegao epidemiji kuge, u 44. godini života, stoga se ne može znati bi li se u njegovom stilskom razvoju desila transformacija kasne faze poput, primjerice, Tizianove *ultime maniere*. S ciljem boljeg razumijevanja Andreinog karaktera može se razmotriti i poema *La Guerra* koja mu se atribuirala, a koja je zabavna, herojsko-parodijska adaptacija grčke Batrahomihomahije, kao i njegovo članstvo u dvije *compagnie di piacere*. Poema zabavnog karaktera koju je navodno recitirao ispred *Compagnie del Paiuolo* otkriva del Sartov veseli karakter koji je uživao u svim aspektima šarolikog društvenog i kulturnog života renesanse Firence, a odabir firentinskog govornog dijalekta za jezik poeme još više potvrđuje njegovu privrženost rodnom gradu.

Slikar je svakako poznao rasprave o *disegnu* koje su prethodile, čak i Vasari spominje da je o problemima likovne umjetnosti naveliko razgovarao s prijateljem Jacopom Sansovinom, što može potvrditi da je i sam o njima promišljao. Firentinske polemike o *disegnu* važne su i za razumijevanje načina na koji je Andrea pristupao kognitivnom procesu stvaranja dizajna kroz brojne crteže za svoje zapanjujuće konačne kompozicije. Svojim je crtežima uspio postići sintezu prijašnjih utjecaja a da pritom nije izgubio ništa od originalnosti i kvalitete, te je -

najvažnije - naposljetku uspio svoj utjecaj prenijeti dalje. Upravo crteži iz njegove ne-klasične faze utjecali su ponajviše na njegovog učenika, Firentinca Jacopa Pontorma, koji je preuzeo te elemente iz del Sartovog opusa i koristio ih u svom slikarstvu razvijajući novi stil koji je svoje začetke imao upravo u Firenci, manirizam. Andrea del Sarto svakako je jedan od vrhunskih majstora firentinske zrele renesanse koji je ostavio velik trag, i unatoč donedavnom nedostatku interesa za proučavanje njegova rada, svakako zaslužuje još pažnje u daljnjim istraživanjima umjetnosti 16. stoljeća.

9. Popis literature

- A. HUGHES, 1986. - Anthony Hughes, 'An Academy for Doing'. I: The Accademia del Disegno, the Guilds and the Principate in Sixteenth-Century Florence, u: *Oxford Art Journal*, Vol. 9, No. 1 (1986), 3-10.
- C. BAMBACH, 1999. - Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300 - 1600.*, Cambridge, 1999.
- C. BAMBACH, 2006. - Carmen Bambach, Madonna and Child with the Infant Saint John the Baptist; upper left, Study for the Right Arm of the Infant Saint John; upper right, Study for Drapery (recto); Study of a Nude Male Figure (verso), *The Metropolitan Museum of Art*, 2006., <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340577> (pristupljeno 15.12.2021.)
- C. HATTENDORFF, 1992. - Claudia Hattendorff, Francesco Bocchi on Disegno, u: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 55 (1992), 272-277.
- C. WHISTLER, 2004. - Catherine Whistler, Life Drawing in Venice from Titian to Tiepolo, u: *Master Drawings*, Vol. 42, No. 4 (Winter, 2004), 370-396.
- C. WHISTLER, 2016. - Catherine Whistler, *Venice & Drawing. 1500-1800. Theory, Practice and Collecting*, Yale, 2016.
- D. CORDELLIER, 2015. - Dominique Cordellier, Drawings by Andrea del Sarto After Ancient and Modern Sources, u: *Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action*, (ur.) Julian Brooks, Los Angeles, 20-27.
- F. PETRARCA, 1354-1366. - Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae, libri duo*, Ženeva: Esaias le Preux, 1613.
- G. VASARI, 1568. - Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Arcadia University, Glenside, 2014.

G. MAURACH, C. ECHINGER-MAURACH, & F. PETRARCA, 2014. - Gregor Maurach, Claudia Echinger-Maurach, i Francesco Petrarca, *Francesco Petrarca on Panel Painting and Sculpture: De tabulis pictis; De statuīs iz Francesco Petrarca De remediis utriusque fortunae (1354-1366). De tabulis pictis. Dialogus XL. De statuīs. Dialogus XLI*, Fontes, 2014.

H. GUINNES, 1899. - H. Guinness, *Andrea del Sarto*, London, 1899.

J. BROOKS, 2015. - Julian Brooks, Introduction, u: *Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action*, (ur.) Julian Brooks, Los Angeles, 1-9.

J. BROOKS, 2015. - Julian Brooks, Planning on Paper, u: *Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action*, (ur.) Julian Brooks, Los Angeles, 2015., 54-83.

J. BROOKS, 2015. - Julian Brooks, Rendering Reality, u: *Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action*, (ur.) Julian Brooks, Los Angeles, 2015., 84-144.

J. SHEARMAN, 1965. - John Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford, 1965.

M. BAXANDALL, 1971. - Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observes of painting in Italy and the discovery of pictorial composition. 1350-1450.*, Oxford, 1971.

M. FAIETTI, 2015. - Marzia Faietti, The Red Chalk Drawings of Andrea del Sarto. Form and Luminous Naturalism, u: *Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action*, (ur.) Julian Brooks, Los Angeles, 28-33.

P. COSTAMAGNA, 2005. - Philippe Costamagna, The Formation of Florentine Draftsmanship: Life Studies from Leonardo and Michelangelo to Pontormo and Salviati, u: *Master Drawings*, Vol. 43, No. 3, Sixteenth-Century Florentine Drawings (Fall, 2005), 274 - 291.

S. J. FREEDBERG, 1990. - Sydney Joseph Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, London, 1990.

S. WELLEN, 2009. - Sanne Wellen, La Guerra de' topi e de' ranocchi, Attributed to Andrea del Sarto: Considerations on the Poem's Authorship, the Compagnia del Paiuolo, and Vasari, u: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, Vol. 12 (2009), 181-232.

S. WELLEN, 2010. - Sanne Wellen, "Essendo di Natura Libero e Sciolto". A Proposal for the Identification of the Painter Visino and an Analysis of His Role in the Social and Cultural Life of Florence in the 1530s and 1540s, u: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Vol. 54, No. 3 (2010-2012), 479-504.

S. WELLEN, 2015. - Sanne Wellen, The Shortcomings of the "Pittore Senza Errori": Andrea del Sarto in Vasari's *Lives*, u: *Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action*, (ur.) Julian Brooks, Los Angeles, 2015., 145-152.

W. PRINZ, 2012. - Wolfram Prinz, Foreword by Wolfram Prinz, u: *Giorgio Vasari's Prefaces. Art and Theory. With a foreword by Wolfram Prinz*, Liana Cheney, New York, 2012.

X. F. SALOMON, 2015. - Xavier F. Salomon, Portraits, u: *Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action*, (ur.) Julian Brooks, Los Angeles, 2015., 36-53.

Y. SZAFRAN, S. A. CHUI, 2015. - Yvonne Szafran, Sue Ann Chui, A Perfectionist Revealed. The Resourceful Methods of Andrea del Sarto, u: *Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action*, (ur.) Julian Brooks, Los Angeles, 13-19.

Z. KÁRPÁTI, 2015. - Zoltán Kárpáti, Study for the Head of a Soldier in the Battle of Anghiari, *Google Arts and Culture - Museum of Fine Arts Budapest*, 2015., <https://artsandculture.google.com/asset/recto-study-for-the-head-of-a-soldier-in-the-battle-of-anghiari-leonardo-da-vinci/agGehq9rnyX-vw> (pristupljeno 15.12.2021.)

10. Popis priloga

Slika 1. Andrea del Sarto, *Rođenje Djevice (Natività della Vergine)*, 1513-14., freska, 410 x 340 cm, Chostro dei Volti, Santissima Annunziata, Firenca

Slika 2. Leonardo da Vinci, *Studija za glavu vojnika za "Bitku kod Anghiarija"*, c. 1504., crvena kreda, na vrlo blijedom oker-rozo pripremljenom papiru, 22,7 x 18,6 cm, Szépművészeti Múzeum, Budimpešta

Slika 3. Leonardo da Vinci, *Pejzaž rijeke Arno (Paesaggio con fiume)*, 1473., pero i tuš, s tragovima crvene krede, na papiru, 19 x 28,5 cm, Gabinetto Disegni e Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca

Slika 4. Michelangelo, *Sjedeća muška figura i studije dvije desne ruke*, c. 1511., crvena kreda, s bijelom kredom, na papiru, 27,9 x 21,4 cm, Teylers Museum, Haarlem

Slika 5. Rafael, *Djevica i Dijete s djetetom svetim Ivanom Krstiteljem*, c. 1506-7., crvena kreda, na papiru, 22,4 x 15,8 cm, Rogers Fund, The Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 6. Rafael, *Madonna del prato*, c. 1505-6., ulje na drvenom panelu, 88 x 113 cm, Kunsthistorisches Museum, Beč

Slika 7. Fra Bartolomeo, *Torzo čovjeka viđenog sa stražnje strane*, 1472-1517., crna i bijela kreda, na papiru, 22,1 x 29,1 cm Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Slika 8. Fra Bartolomeo, *Mladić naslonjen na postolje i pet studija glava za oltar Gospe od Milosrđa*, c. 1514-15., crvena kreda na papiru, 28,7 x 19,7 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Slika 9. Andrea del Sarto, *Glava djeteta*, 1518., crvena i bijela kreda, 23,8 x 19 cm, Département des Arts Graphiques, Chalcographie du Louvre, Musée du Louvre, Pariz

Slika 10. Andrea del Sarto, *Milosrđe*, 1518., ulje na platnu, 185 x 137 cm, Département des Peintures, Musée du Louvre, Pariz

Slika 11. Andrea del Sarto, *Studija lijevog stopala (prema Michelangelu)*, c. 1518-19., crvena kreda na papiru, Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt

Slika 12. Andrea del Sarto, *Djeвица s Djetetom i svetim Ivanom*, c. 1516-17., crvena kreda, na papiru, 31,5 x 23,3 cm, Gabinetto Disegni e Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca

Slika 13. Andrea del Sarto, *Studija djeteta*, c. 1517., crvena kreda, na papiru, 10,6 x 11,1 cm, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, Pariz

Slika 14. Jacopo Pontormo, *Djeвица s Djetetom i svecima (Pala Pucci)*, 1518., ulje na drvenom panelu, 214 x 185 cm, San Michele Visdomini, Firenca

Slika 15. Andrea del Sarto, *Studija ruke sjedeće figure prikazane u profilu s desne strane*, c. 1526-27., crvena kreda na papiru, 19,2 x 20,9 cm, Gabinetto Disegni e Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca

Slika 16. Andrea del Sarto, *Posljednja večera*, c. 1526-27., freska, 462 x 827 cm, Museo del Cenacolo di San Salvi, Firenca

Slika 17. Andrea del Sarto, *Portret mladića*, c. 1517-18., ulje na platnu, 72,4 x 57,2 cm, National Gallery, London

Slika 18. Andrea del Sarto, *Studija mladića*, c. 1517-18., crvena kreda, na papiru, 18,8 x 11,6 cm, Gabinetto Disegni e Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca

Slika 19. Andrea del Sarto, *Studija mladića*, c. 1517-18., crvena kreda, na papiru, 13 x 12,6 cm, Gabinetto Disegni e Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca

Slika 20. Andrea del Sarto, *Pet studija za lunetu s Djevicom i Djetetom*, c. 1525., crvena kreda, na papiru, 28,9 x 26,1 cm, The British Museum, London

Slika 21. Andrea del Sarto, *Madonna del sacco*, 1525., freska, 191 x 403 cm, Santissima Annunziata, Firenca

Slika 22. Andrea del Sarto, *Žrtva Izaka*, c. 1528., ulje na panelu, 178 x 138 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland

Slika 23. Andrea del Sarto, *Žrtva Izaka*, c. 1528., ulje na panelu, 98 x 69 cm, Museo del Prado, Madrid

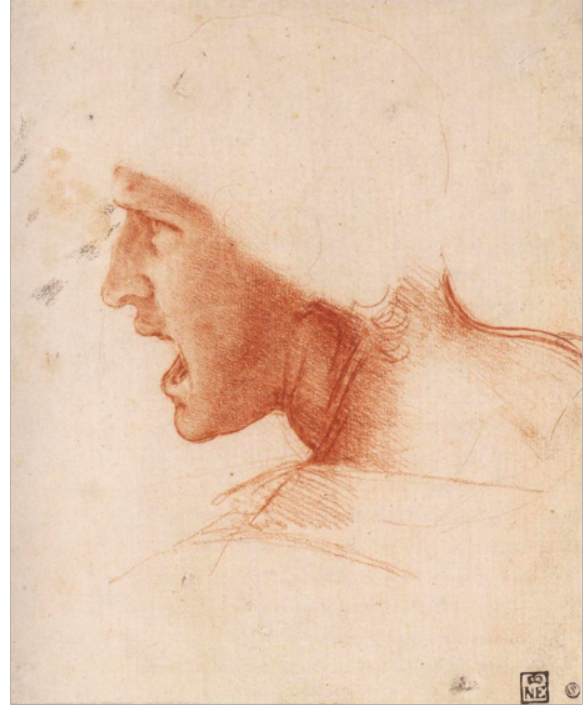
Slika 24. Andrea del Sarto, *Žrtva Izaka*, c. 1528., ulje na panelu, 213 x 159, Staatliche Kunstmmlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

Slika 25. Andrea del Sarto, *Studija sjedećeg akta u profilu s desne strane*, c. 1527., crvena kreda na papiru, 27,1 x 18,6 cm, Gabinetto Disegni e Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca

11. Prilozi



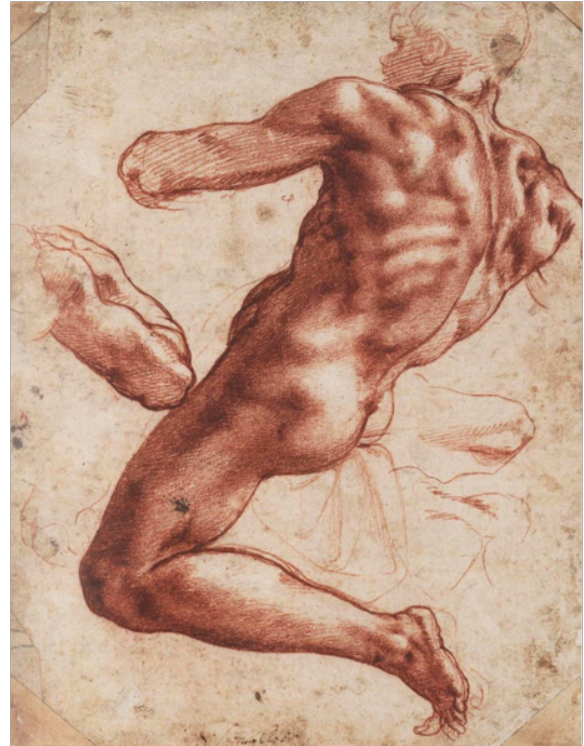
Slika 1. Andrea del Sarto, *Rođenje Djevice (Natività della Vergine)*, 1513-14., freska, 410 x 340 cm, Chioostro dei Volti, Santissima Annunziata, Firenca



Slika 2. Leonardo da Vinci, *Studija za glavu vojnika za "Bitku kod Anghiarija"*, c. 1504., crvena kreda, na vrlo blijedom oker-rozo pripremljenom papiru, 22,7 x 18,6 cm, Szépművészeti Múzeum, Budimpešta



Slika 3. Leonardo da Vinci, *Pejzaž rijeke Arno (Paesaggio con fiume)*, 1473., pero i tuš, s tragovima crvene krede, na papiru, 19 x 28,5 cm, Gabinetto Disegni e Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca



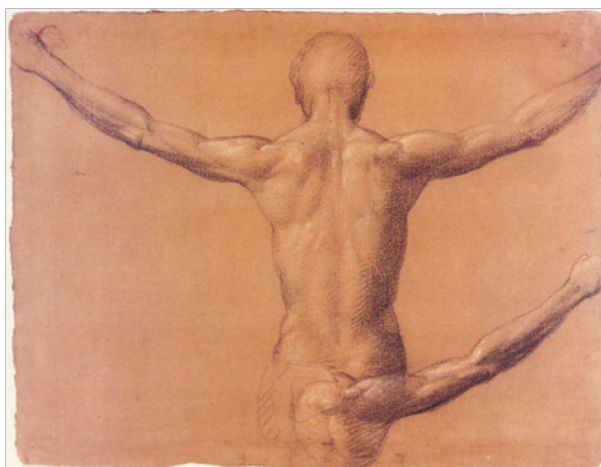
Slika 4. Michelangelo, *Sjedeća muška figura i studije dvije desne ruke*, c. 1511., crvena kreda, s bijelom kredom, na papiru, 27,9 x 21,4 cm, Teylers Museum, Haarlem



Slika 5. Rafael, *Djevica i Dijete s djetetom svetim Ivanom Krstiteljem*, c. 1506-7., crvena kreda, na papiru, 22,4 x 15,8 cm, Rogers Fund, The Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 6. Rafael, *Madonna del Prato*, c. 1505-6., ulje na drvenom panelu, 88 x 113 cm, Kunsthistorisches Museum, Beč



Slika 7. Fra Bartolomeo, *Torzo čovjeka viđenog sa stražnje strane*, 1472-1517., crna i bijela kreda, na papiru, 22,1 x 29,1 cm Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



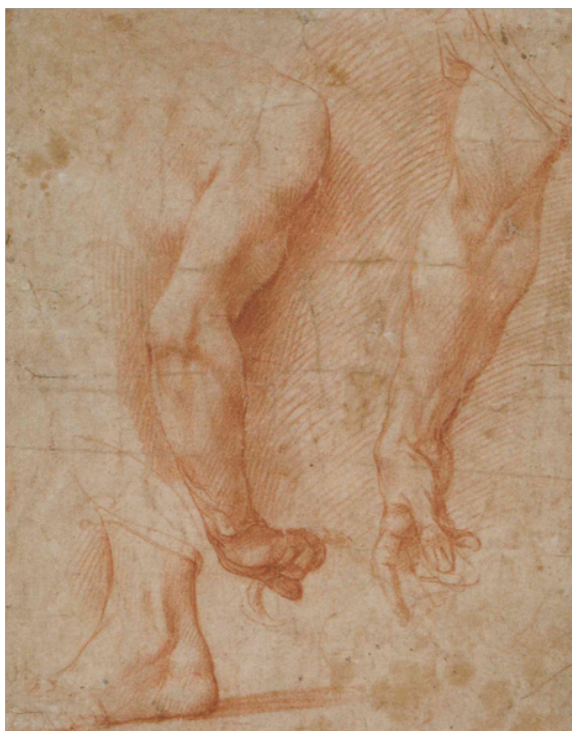
Slika 8. Fra Bartolomeo, *Mladić naslonjen na postolje i pet studija glava za oltar Gospe od Milosrda*, c. 1514-15., crvena kreda na papiru, 28,7 x 19,7 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



Slika 9. Andrea del Sarto, *Glava djeteta*, 1518., crvena i bijela kreda, 23,8 x 19 cm, Département des Arts Graphiques, Chalcographie du Louvre, Musée du Louvre, Pariz



Slika 10. Andrea del Sarto, *Milosrđe*, 1518., ulje na platnu, 185 x 137 cm, Département des Peintures, Musée du Louvre, Pariz



Slika 11. Andrea del Sarto, *Studija lijevog stopala (prema Michelangelu)*, c. 1518-19., crvena kreda na papiru, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt



Slika 12. Andrea del Sarto, *Djeвица s Djetetom i svetim Ivanom*, c. 1516-17., crvena kreda, na papiru, 31,5 x 23,3 cm, Gabinetto Disegni e Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca



Slika 13. Andrea del Sarto, *Studija djeteta*, c. 1517., crvena kreda, na papiru, 10,6 x 11,1 cm, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, Pariz



Slika 14. Jacopo Pontormo, *Djevica s Djetetom i svecima (Pala Pucci)*, 1518., ulje na drvenom panelu, 214 x 185 cm, San Michele Visdomini, Firenca



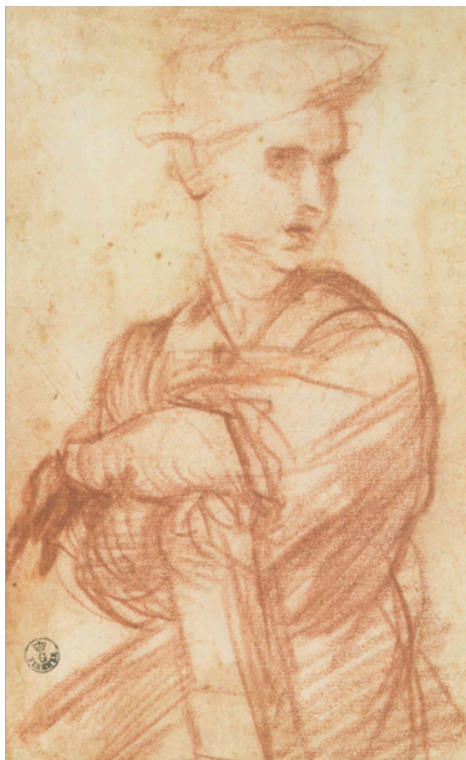
Slika 15. Andrea del Sarto, *Studija ruke sjedeće figure prikazane u profilu s desne strane*, c. 1526-27., crvena kreda na papiru, 19,2 x 20,9 cm, Gabinetto Disegni e Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca



Slika 16. Andrea del Sarto, *Posljednja večera*, c. 1526-27., freska, 462 x 827 cm, Museo del Cenacolo di San Salvi, Firenca



Slika 17. Andrea del Sarto, *Portret mladića*, c. 1517-18., ulje na platnu, 72,4 x 57,2 cm, National Gallery, London



Slika 18. Andrea del Sarto, *Studija mladića*, c. 1517-18., crvena kreda, na papiru, 18,8 x 11,6 cm, Gabinetto Disegni e Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca



Slika 19. Andrea del Sarto, *Studija mladića*, c. 1517-18., crvena kreda, na papiru, 13 x 12,6 cm, Gabinetto Disegni e Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca



Slika 20. Andrea del Sarto, *Pet studija za lunetu s Djevicom i Djetetom*, c. 1525., crvena kreda, na papiru, 28,9 x 26,1 cm, The British Museum, London



Slika 21. Andrea del Sarto, *Madonna del sacco*, 1525., freska, 191 x 403 cm, Santissima Annunziata, Firenca



Slika 22. Andrea del Sarto, *Žrtva Izaka*, c. 1528., ulje na panelu, 178 x 138 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland



Slika 23. Andrea del Sarto, *Žrtva Izaka*, c. 1528., ulje na panelu, 98 x 69 cm, Museo del Prado, Madrid



Slika 24. Andrea del Sarto, *Žrtva Izaka*, c. 1528., ulje na panelu, 213 x 159, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Slika 25. Andrea del Sarto, *Studija sjedećeg akta u profilu s desne strane*, c. 1527., crvena kreda na papiru, 27,1 x 18,6 cm, Gabinetto Disegni e Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca

The role of Florentine *disegno* in the painting of Andrea del Sarto

Summary

Andrea del Sarto (1486. - 1530.), a High Renaissance painter born in Florence, worked from the end of the 15th to the first quarter of the 16th century. He was educated in his native Florence and spent most of his life and career there, apart from a short trip to France and Rome. In accordance with the Florentine tradition, he studied with numerous artists the works of the great masters of previous periods, as well as the works of his contemporaries, such as Leonardo, Michelangelo and Raphael. Early in his life, he became independent and opened a painting workshop, the first one with the painter Franciabigio, and later in the second one the sculptor Jacopo Sansovino joined them. He was a member of several *compagnie di piacere* for which, among other things, he also worked on scenography for theatre plays.¹⁰⁶ The versatile painter with a rich oeuvre, he also constantly created numerous preparatory drawings for the final works. Innovative use of *disegno* in painting and knowledge of humanistic polemics allowed him to produce such large number of works *senza errori*, and to run a very successful and busy workshop. The painter was able to synthesize the influences of the great masters and raise them to a new level and to pass on these innovations and influences onto his students who, inspired by del Sarto's design, became the originators of the Mannerist style in Florence. Throughout his life, Andrea was strongly connected with the rich tradition and culture of his hometown, which is confirmed by his painting oeuvre, which remained faithful to the Florentine painting tradition until the end.

Keywords: Andrea del Sarto, Florence, High Renaissance, *disegno*, innovations

¹⁰⁶ S. WELLEN, 2010., 479-504., *compagnie di piacere* were brotherhoods of artists, craftsmen and *signori* who met for festive feasts and wrote and performed vernacular comedies for carnivals and other festivities; S. WELLEN, 2009., 181-232., states that such merrymaking artisan brotherhoods, such as *Compagnie del Paiuolo* and *Compagnie della Cazzuola*, of which del Sarto was also a member, were a long-lasting feature of the social and cultural life of Renaissance Florence.