

SEBASTIANO SERLIO I TRI OLTARA U DALMACIJI

Daniel Premerl

UDK: 726.591.12 (197.5-3 Dalmacija) "15/16"

Izvorni znanstveni rad

Daniel Premerl

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Osnovna slavolučna struktura glavnog oltara franjevačke crkve ponad Orebića (1599.) ista je kao i kod Serlijeve ilustracije za efemerni slavoluk, koji je pak, kako navodi Serlio, djelomično poput Trajanova slavoluka u Ankoni. Orebički retablel potom je utjecao na nastanak kamenog retablela u župnoj crkvi u Lastovu (1631.). Bočni oltar u franjevačkoj crkvi na Badiji također je nastao prema Serlijevu predlošku.

Traktat Sebastijana Serlija bio je prvi renesansni traktat o arhitekturi koji je arhitektu, graditelju ili majstoru mogao biti od konkretne koristi na konkretnom i preciznom zadatku.¹ Serlijev pristup dobro se može iščitati iz uvoda *Il secondo libro di prospettiva*,² gdje kaže kako će perspektivu pokušati protumačiti na što kraći i što bolji način, »darne tanto di luce all'Architetto, che al bisogno suo sarà bastevole: nè mi stéderò in filosofare, ò disputare che cosa sia prospettiva, nè donde sia derivata: percioche il profondissimo Euclide ne tratta sottilmente con la speculatione (...)«.³

¹ Serlio je rođen 1475. u Bologni, a umro je 1554. godine u Fontainebleau. Više o njegovu životu i traktatu vidi u: H. W. Kruft, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Roma-Bari 2004., str. 79; S. Serlio, *On Architecture, vol. I (Books I-V of „Tutte l'opere d'architettura et prospetiva“)* /prijevod, uvod i komentar V. Hart i P. Hicks/, New Haven - London 1996., str. xi-xxxv.

² Knjige su izlazile sljedećim redoslijedom: Četvrta (Venecija 1537.), Treća (Venecija 1540.), Prva i Druga (Pariz 1545.), Peta (Pariz 1547.), *Extraordinario libro* (Lyon 1551.), Sedma (Frankfurt 1575.), Šesta (Milano 1967.), Osmo (djelomično objavljena 1969.). Nakon autorove smrti objavljuju se kao cjelina od Prve do Sedme. Vidi: H. W. Kruft, n. dj. (1), 79-89.

³ S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura*, Venezia 1584., 18r (u ovom izdanju sjedinjeno je

Serlijev traktat bio je konkretno koristan stoga što je imao drukčiji cilj od svojih prethodnika. A cilj je knjige adresat, čitatelj. Na početku svoje prvoobjavljene knjige izašle u Veneciji 1537. (*Libro IV – Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici...*) ovako mu se obraća: »Benigno lettore, havendo io apparecchiato alcune regole nell'Architettura presupponendo che non pur gli elevati ingegni l'habbiano ad intendere, ma ogni mediocre ancora ne possa esser capace, secondo che piu e meno sarà egli a tal arte inclinato (...)«. ⁴ Elevati ingegni – to je humanistička elita – njima je pisao Alberti, na latinskom, i bez ilustracija. A ogni mediocre kojem se obraća Serlio – to je arhitekt, graditelj, majstor, obrtnik. Stoga je jezik Serlijeva traktata talijanski, stoga je njegov traktat katalog ilustracija (exempla) i jasnih pripadnih opisa i uputa. Naposljetku, iz tog je razloga Serlijev traktat i bio takav europski izdavački hit, te je postao jedna od najutjecajnijih arhitektonskih publikacija uopće. ⁵

Mediocri kojima se obraća Serlio bili su i drvorezbari i tesari koji su izrađivali arhitekturne drvene pozlaćene retable koji pristižu u dalmatinske crkve oko godine 1600. te tijekom prve polovice XVII. stoljeća (na valu katoličke obnove). ⁶ Svjedočanstvo da je Serlio bio čitan i shvaćen (i) u drvorezbarskim radionicama pružaju nam i dva dalmatinska oltara. ⁷

Glavni oltar franjevačke crkve ponad Orebića naručio je 1599. godine orebički pomorac i brodovlasnik Nikola Cvitković (Flori), ne zna se gdje i od koga. ⁸ Retabl je neobičan troosni slavoluk. Četiri slobodnostojeća kanelirana korintska stupa dijele ga na šire središnje polje i uže bočne osi (a-b-a). Stupovi stoje na istaknutim podnožjima, a na njih naliježe trodijelno gređe (arhitrav, friz, vijenac). Gređe je uvučeno ponad bočnih osi. Središnji je otvor arkada ornamentiranih kompozitnih pilastara i profiliranog luka sa "zaglavnim kamenom". Od astragala kapitela kontinuirano iza stupova malo gređe dijeleći vertikalno bočne osi na pola. Te polovice ispunjene su po dvjema superponiranim slikama lučnoga završetka istog formata. Ponad gređa nalazi se atika. Horizontalno je raščlanjena četirima volutnim konzolama koje se nalaze, slijedeći vertikalni red, u osi stupova. Tri polja atike ispunjena su trima slikama. Atika je zaključena vijencem, s čijih se krajeva uzdiže segmentni prekinuti zabat, kojega, u osi središnjih nosača pridržava

sedam tomova traktata. Knjiga je dostupna preko web-stranica Sveučilišne knjižnice u Heidelbergu, <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1584>). Vidi također: S. Serlio, n. dj. (1), str. 37.

⁴ S. Serlio, n. dj. (3), str. 126r. Vidi također: S. Serlio, n. dj. (1), str. 251-253.

⁵ Knjige Serlijeva traktata prevodile su se na flamanski, njemački, francuski i španjolski svega nekoliko godina nakon pojavljivanja talijanskih izdanja. Engleski prijevod izašao je 1611. godine. Sve prijevode i sva talijanska izdanja vidi u: J. B. Bury, »Serlio. Some bibliographical notes«, *Sebastiano Serlio*, (ur.) Ch. Thoenes, Milano 1989., str. 100-101.

⁶ D. Premerl, *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji* (doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu), Zagreb 2008.

⁷ Usp. N. Kudiš, »*Tutte le opere d'Architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio (1619)* i praksa izrade drvenih oltara u Istri«, *Annales* 5, Koper 1994., str. 93-102.

⁸ Oltarne su slike pripisane Maffeu da Veroni. Vidi: C. Fisković, »Franjevačka crkva i samostan u Orebićima«, *Spomenica Gospe anđela u Orebićima 1470-1970*, ur. Justin V. Velnić, Omiš 1970., 55-65; V. Marković, »Sl/48« (kataloška jedinica), u: *Zlatno doba Dubrovnika*, Zagreb 1987., 363.



Orebići, franjevačka crkva Gospe od Anđela, glavni oltar, 1599.

vaju maleni pilastri figuralnih kapitela (što se sastoje od dekorativne ženske glave na kojoj je jonska voluta). Iz prostora zabata uzdiže se veliki *roll-werk* smotuljak – on je ujedno okvir za vodoravni oval u kojem je reljef Boga Oca raskriljenih ruku te postament za vazu. Tu vazu flankiraju dva anđelčića što stoje na zabatu i poput fijala zaključuju uzlaznu os središnjih nosača.

Sve do zaključnog vijenca orebički retabl ima visokorenesansne stilske osobine, no maniristički zabat pridonosi tomu da i cjelinu doživimo više manirističkom negoli renesansnom.

Osnovna slavlolučna struktura orebičkog retabla – mislim na proporciju i ritam arhitektonskog reda (stup i gređe) te raspored otvora (slika) – ista je kao i kod slavloluka čiju grafiku Serlio donosi u svojoj prvoobjavljenoj knjizi.⁹ Pripadni opis ovako započinje: »Ancora che a nostri tempi non si faccian piu archi trionfali di marmo, o d'altra pietre; nondimeno, quando alcun personaggio fa l'entrata in una città, o per passaggio, o per tor il possesso di quella, se gli fanno ne' piu bei luoghi d'essa città alcuni archi trionfali di diverse maniere ornati di pittura.« Takvi slavloluci podizali su se najčešće od drva, a oslik je preuzeo ulogu koju je kod antičkih "izvornika" imala puna skulptura, reljef, i klesani natpis. Općenito govoreći, oltaristika je bliska tzv. efemernoj dekoraciji i scenografiji, posebice u baroku.

Opis rečenog slavloluka Serlio ovako završava: »Et questo presente arco è in parte simile a quel d'Ancona: ma con riverentia di un tanto Architetto ho ridotte le misure ad una regola generale, accioche ciascuno con facilità possa tali misure apprendere.«

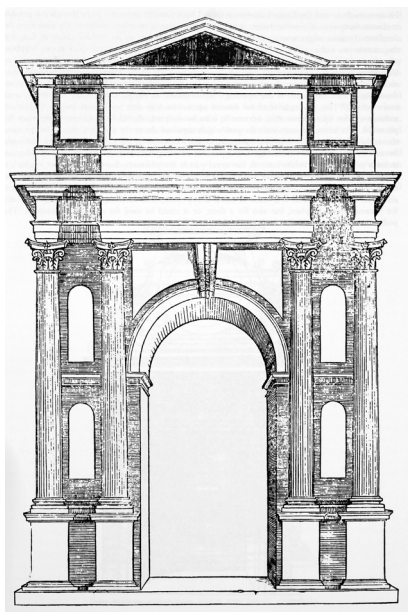
Antički jakinski slavluluk Serlio pak publicira unutar serije ilustracija antičkih slavloluka, u svojoj drugoobjavljenoj knjizi, koja izlazi 1540. također u Veneciji, pod naslovom *Il terzo libro (...) nel quale si figurano e descrivono le Antichità di Roma (...)*. Pogledajmo ga,¹⁰ da vidimo na što je autor mislio u prethodno citiranoj rečenici kada je napisao *in parte simile* (djelomično poput). Jakinski slavluluk ima slične proporcije i ritam arhitektonskog reda (stupovi i gređe) kao i Serlijev slavluluk, kao i orebički oltar. Ima i sličan raspored "otvora"; Serlio naime superponirane konzole za skulpturu u bočnim osima „prevodi“ u niše s polukružnim završetkom, dijelom i stoga što je slikarsko oponašanje skulpture i ornamenta (i poigravanje time) odgovaralo i stilu vremena (a ne samo efemernoj dekoraciji). Na Serlijevu slavluluku i orebičkom oltaru atika je tek nešto niža, i zaključena je zabatima. Antički slavloluci nisu bili zaključeni zabatima; to je renesansni dodatak koji je bio podlozan brojnim manirističkim i baroknim varijacijama.

Bitno je istaknuti da je Serliju od primarne važnosti ono što smo već nekoliko puta spomenuli: proporcija i ritam arhitektonskog reda (stupovi i gređe) i raspored otvora.¹¹ Vertikalni zaključak arhitektonske kompozicije, posebice pak arhitektonskih dekorativnih formi što uokviruju (vrata, prozore, niše, oltarne slike,

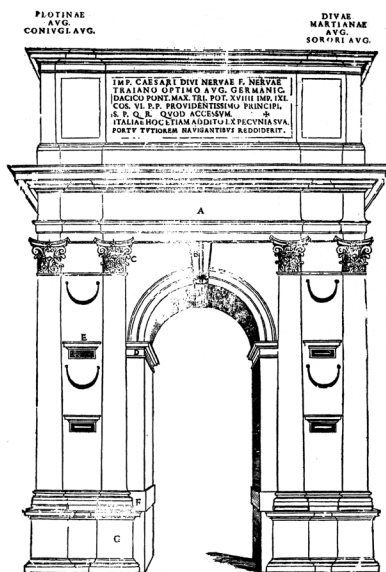
⁹ S. Serlio, n. dj. (3), str. 180r. Vidi također: S. Serlio, n. dj. (1), str. 360-361.

¹⁰ S. Serlio, n. dj. (3), 107v-108r. Vidi također: S. Serlio, n. dj. (1), str. 212-213. Jakinski slavluluk u literaturi je poznat kao Trajanov slavluluk u Anconi. Izgrađen je prema projektu Apolodora iz Damaska, u turskom mramoru, između 100. i 116. godine.

¹¹ Isto tako, oni određuju prostorni razmještaj skulpture (slike) i ornamenta. Stoga renesansni



Sebastiano Serlio, slavoluk
*Libro IV – Regole generali di architettura sopra
 le cinque maniere degli edifici (...),*
 Venecija 1537.



Sebastiano Serlio, Trajanov slavoluk u Anconi
*Il terzo libro (...) nel quale si figurano e
 descrivono le Antichità di Roma (...),*
 Venecija 1540.

kamine, itd.), Serliju nije toliko važan i uglavnom ga i izriječkom ostavlja meštru na izbor. Tako primjerice pri kraju opisa jednog kamina piše: »Li ornamenti sopra la cornice si faranno a beneplacito dell'Architetto (...).«¹² I kod Serlijeva *prijevoda* jakinskoga slavoluka i kod orebičkog *prijevoda* Serlijeva *prijevoda* zaključak, tj. zabat, bio je ostavljen *a beneplacito dell'Architetto* (arhitektu po volji).

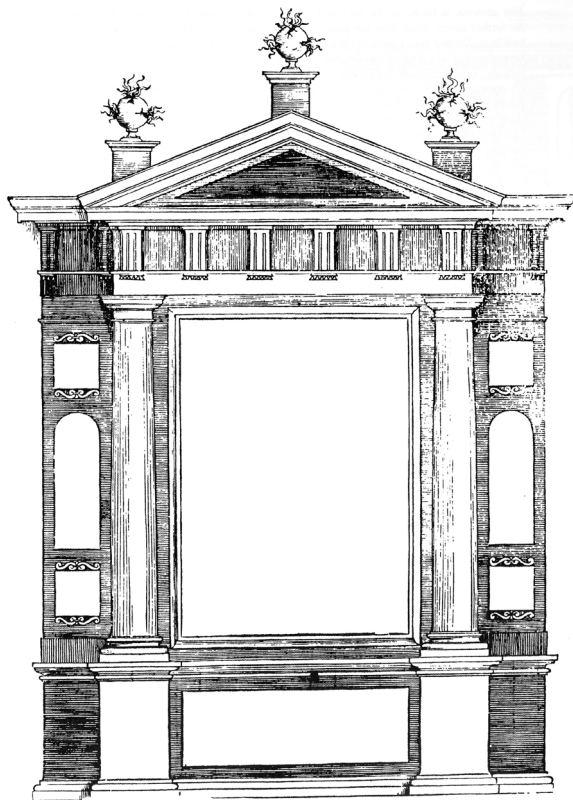
Spomenimo na ovom mjestu da Serlijev traktat ima i stilske značajke manirizma. Za tu manirističku stranu i fleksibilnost njegovog drvorezbari su primjerice bili itekako disponirani (vidi npr. drvene stropove te drvenu i štuko unutrašnju opremu Duždeve palače što se radi u zadnjoj četvrtini XVI. stoljeća).¹³ Nasuprot tome, Palladio i Scamozzi izričito su osuđivali prekinute zabate, kartuše, groteske, i sl.¹⁴ Tako Scamozzi piše da »u sredini otvorene, prekinute i prelomljene zabate danas često vidamo na mnogim vratima, prozorima i skupim oltarima« (!), te da su zabati ponekad napravljeni »a Cartelloni, e simili altri modi strauaganti a vedere«. Do svih tih zloupotreba dolazi stoga, nastavlja Scamozzi,

traktati u principu ne prikazuju arhitektonsku plastiku – figuru i ornament – no prazne plohe na grafikama i njihovi opisi, a još i više izvedena arhitektura, upućuju da se arhitekturna plastika uvijek u većoj ili manjoj mjeri podrazumijevala.

¹² S. Serlio, n. dj. (3), str. 156v; S. Serlio, n. dj. (1), str. 316.

¹³ D. Premerl, n. dj. (6), str. 79-88.

¹⁴ A. Palladio, *The four books on architecture* (prev. R. Tavernor i R. Schofield), Cambridge, Massachusetts, London 1997., str. 55-56; D. Premerl, n. dj. (6), str. 48-55.



Sebastiano Serlio, prijedlog za retabl i dr.

Libro IV – Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edfici (...), Venecija 1537.

»što se previše posla ostavlja *capima*« (!), tj. meštrima.

Nije neobično što je nepoznatom drvorezbaru orebičkog oltara za predložak poslužila Serlijeva ilustracija – prijedlog za slavoluk. Slavoluci, te još češće edikule, postali su osnovni tipovi retabla. Upravo opis uz jednu neobičnu ilustraciju iz prvoobjavljene knjige Serlijeva traktata također svjedoči o tomu: »Di questa seguente figura il giudicioso Architetto si potrà accommodare a diverse cose, e trasmutarla secondo gli accidenti che gli occorreranno, e massimamente per ornare una pittura sopra uno altare come al di d’hoggi in molti luoghi d’Italia si costuma: potria ancor servire per un’arco trionfale, levando via il basamento di mezo, similmente si potria ornar una porta senza l’ale dalle bande, e con esse ancora: e per ornamento di una finestra tal volta, o di un nicchio, o tabernacolo, e cose simili.«¹⁵

Činjenica da Serlio sugerira da se ovaj prijedlog za retabl može iskoristiti i

¹⁵ S. Serlio, n. dj. (3), str. 149v. Vidi također: S. Serlio, n. dj. (1), str. 302.



Otok (Badija), franjevačka crkva sv. Marije, oltar *Gospo od Otoka*, rano XVII. st.

za slavluk, vrata, prozor ili nišu podrazumijeva i obrnuti postupak – da se niz prijedloga za niše, prozore, vrata ili slavluk može iskoristi za retabl. Već se u Albertijevu traktatu nalazi slična uputa. Na kraju opisa »korintskih vrata« (koja imaju oblik edikule) Alberti dodaje: »Oblik niša u koje se smještaju slike i kipovi izvodi se iz oblika vrata.«¹⁶ Alberti rijetko rabi kršćansku terminologiju – možemo zaključiti da kada kaže *niša za sliku* misli i na retabl oltara. Uostalom, retabl i jest niša za sliku ili kip.

No vratimo se Serlijevoj ilustraciji. To je jedini prijedlog za retabl u čitavoj

¹⁶ L. B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books* (prev. J. Rykwert, N. Leach, R. Tavernor), Cambridge, Massachusetts, London 1994., str. 228.



Lastovo, župna crkva sv. Kuzme i Damjana, glavni oltar, 1631.

renesansnoj traktatistici. Neobičan je zbog nekoliko razloga. Prije svega, dorski red gotovo se uopće nije rabio u oltaristici. Nadalje, bočne osi nisu flankirane stupovima – gređe koje na krajevima nije poduprto nosačima rijedak je maniristički element.

Inačicu tog rijetkog tipa retabla – sličnih proporcija i ritma arhitektonskog reda te rasporeda otvora – nalazimo u franjevačkoj crkvi na Badiji.¹⁷ Glavna razlika između predloška i izvedenog retabla ponovno je u zoni ponad gređa, tj. u isječcima segmentnog zabata koji flankiraju trokutni zabat (te dakako u ornamentu).

Vratimo se na kraju ponovno na orebički oltar. Forma orebičkog retabla slobodan je *prijevod* Serlijeva slobodnog *prijevoda* antičkog *izvornika*. No, orebički retabl postao je *izvornik* za jedan novi *prijevod*. Poslužio je kao predložak za veliki kameni oltar u župnoj crkvi u Lastovu.¹⁸ Oltar su izradili domaći majstori, a u nj su umetnute slike naručene u Rimu kod poznatog slikara Giovannija Lan-

¹⁷ Više o povijesti i ikonografiji oltara vidi u: J. Belamarić, »Franjevačka crkva i samostan na Otoku kod Korčule«, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 23, Split 1983., str. 165.

¹⁸ Na orebički oltar kao predložak za lastovski skrenuli su mi pozornost prije nekoliko godina

franca. Kameni retabl spominje se kao *fabricato di nuovo* na lastovskoj skupštini u studenom 1631. godine, kada se odlučuje da don Anton Bogdanović (Deodatus, Deodato, Diodati) naruči oltarne slike u Rimu »kod kojeg vrijednog čovjeka (...) samo da se nabavi lijepa stvar«. ¹⁹

Ponovno uočavamo isti princip – sličan ritam arhitektonskog reda i raspored otvora. Drukčija je atika sa zabatom te niz detalja. Lastovski retabl zanimljivo je i vrijedno djelo unutar neistraženoga ovećeg korpusa kamenih retabala što ih izrađuju domaći majstori na teritoriju Dubrovačke Republike i Korčule. Taj korpus tim je zanimljiviji što nema pandana na teritoriju mletačke Dalmacije. ²⁰ Domaći klesari koji rade lastovski retabl preuzimaju visokorenesansnu strukturu orebičkog retabla, a u detaljima se koriste motivima koji pripadaju kako kasnijem stupnju stilskega razvoja (stiješnjeni friz), tako i ranijem (vitica pilastra luka, primjerice). Veliki troosni slavlolučni retabli javljaju se u Dalmaciji prvo u manjim sredinama u drvu (Orebići, Vrboska) i kamenu (Lastovo), a tek potom u mramoru (Longhenin oltar u zadarskih franjevaca). ²¹

Franjevački oltar iz Orebića (drvo, 1599.) ima dakle svoje „rodoslovno stablo“. Predak mu je Serlijev efemerni slavluluk (grafika, 1540.), koji je »djelomično poput onoga u Ankonu« (mramor, 100.-116.), dok mu je potomak glavni oltar lastovske župne crkve (kamen, 1631.). Možemo reći da se tom diseminacijom formi zapravo ostvaruje i Albertijeva misao i ambicija da meštar, kojega on naziva *tesar*, »nije ništa drugo doli instrument u rukama arhitekta (...)«. ²²

V. Marković i R. Tomić (ne sjećam se kome pripada prvenstvo). Srdačno im zahvaljujem.

¹⁹ C. Fisković, »Lastovski spomenici«, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 16, Split 1966., str. 33; R. Tomić, »Giovanni Lanfranco na Lastovu«, *Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti (Zagreb, 15.-17. 11. 2001.)*, ur. M. Pelc, Zagreb 2004., str. 227-234.

²⁰ U mletačkoj Dalmaciji (izuzev dakle Korčule) danas postoje samo dva kamena oltara domaćeg majstora, Tripuna Bokanića (Nin, Brusje). Vidi: M. Pelc, *Renesansa*, Zagreb 2007., str. 377-378 (s daljom bibliografijom).

²¹ Oltar u Vrboskoj datira se u 1627. godinu; vidi u: D. Premerl, n. dj. (6), 225-228. Longhenin je oltar u Zadru iz 1670.; vidi u: R. Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Zagreb 1995., 36-37.

²² »Prije no što nastavim, naime, trebao bih točno objasniti koga ja smatram arhitektom; jerbo nije tesar taj kojeg biste trebali usporediti s najvećim predstavnicima drugih disciplina: tesar nije ništa drugo doli instrument u rukama arhitekta. Ja smatram da je arhitekt onaj koji, uz pomoć sigurnoga i divnoga uma i metode, zna smisliti i ostvariti, pomicanjem težina te spajanjem i grupiranjem tijela, sve što može prekrasno pristajati plemenitim ljudskim potrebama. Da bi to postigao arhitekt mora razumjeti i poznavati sve najotmjerenije i najplemenitije discipline.« L. B. Alberti, n. dj. (16), str. 3.

SEBASTIANO SERLIO E I TRE ALTARI IN DALMAZIA

Daniel Premerl

È noto che Sebastiano Serlio con il suo trattato non si rivolge solo all'élite umanistica (*elevati ingegni*) ma specialmente agli architetti, ai costruttori e ai mastri (*ogni mediocre*). I due altari dalmati ci testimoniano che Serlio si leggeva ed era capito (anche) nelle officine dei marangoni e degli intagliatori.

L'altare principale della chiesa francescana sopra Orebić è stato fatto nel 1599, non si sa dove. La principale struttura dell'arco trionfale della pala d'altare di Orebić – penso alla proporzione, al ritmo dell'ordine architettonico (colonna e cornicione) e alla disposizione delle aperture (dipinti) – è uguale all'arco la cui grafica Serlio pubblica nel suo libro. Alla fine della descrizione di questo l'arco effimero c'è scritto che è “ in parte simile a quel d' Ancona”. L'arco di Traiano di Ancona ha le simili proporzioni e lo stesso ritmo dell'ordine architettonico (colonne e cornicione) come l'arco di Serlio e come l'altare di Orebić. Anche la disposizione delle “aperture” è molto simile.; Serlio “traduce” le mensole sovrapposte per le sculture delle assi laterali nelle nicchie con l'arco a tutto sesto, a parte anche perchè l'imatazione pittorica della scultura e degli ornamenti (e il loro gioco) corrisponde allo stile di quel tempo (e non solo alla decorazione effimera). Sull'arco trionfale di Serlio e sull'altare di Orebić l'attica è un po più bassa, e finisce con i timpani. Da sottolineare è che a Serlio le proporzioni, il ritmo dell'ordine architettonico (colonne e cornicione) e la disposizione delle aperture sono di primaria importanza. Il fine verticale della composizione architettonica, specialmente le forme decorative architettoniche che incorniciano (porte, finestre, nicchie, quadri dell'altare, camini, ecc.) a Serlio non sono così importanti: »Li ornamenti sopra la cornice si faranno a beneplacito dell'Architetto (...)«.

I marangoni e gli intagliatori si interessavano alla parte manieristica e alla flessibilità del trattato di Serlio (vedi per esempio i palchi di legno o l'arredamento dell'interno del Palazzo Ducale in legno e con la stuccatura). Invece Palladio e Scamozzi assolutamente condannavano l'uso dei timpani spezzati, dei cartocci, delle grottesche, ecc. Così Scamozzi scrive che “oggi troviamo molti timpani, aperti nel mezzo e spezzati sulle porti, sopra le finestre, le porte e sugli altari preziosi“ (!) e che i timpani a volte sono fatti “a Cartelloni, e simili altri modi strauaganti a vedere.” Tutte queste mancanze derivano dal fatto, continua Scamozzi, “ che si lascia troppo lavoro ai capi “ (!) cio'è ai mastri.

Non è strano che l'intagliatore dell'altare di Orebić come modello abbia usato l'illustrazione di Serlio – la proposta dell' arco trionfale. Gli archi trionfali e più spesso le edicole sono diventati i tipi principali della palla d'altare. Proprio per un' illustrazione strana dal trattato Serlio scrive come “il giudicioso Architetto” la adatterà ai diversi elementi architettonici , “e massimamente per ornare una pittura sopra uno altare”; ma se si tolgono alcuni elementi può servire anche per l'arco trionfale, per la cornice della porta, della finestra, della nicchia. Il fatto che Serlio suggerisce l'uso di questo tipo della pala per l'arco trionfale, la porta,

la finestra o la nicchia, sottintende anche il processo invertito. Già nel trattato di Alberti, alla fine della descrizione della “ porta corinzia” (che ha la forma dell’edicola) si trova la simile nota: “la forma delle nicchie in cui si sistemano i quadri e le sculture deriva dalla forma della porta”.

La variante di questo raro tipo della pala – le stesse proporzioni e lo stesso ritmo dell’ordine architettonico – troviamo nella chiesa francescana a Badia. La differenza più grande tra il modello e la pala effettuata è evvidente nella zona sopra il cornicione ed ovviamente negli ornamenti.

Torniamo alla fine di nuovo all’altare di Orebić. La pala di Orebić che è *la traduzione della traduzione*, è diventata l’originale per una nuova *traduzione*. È servita come il modello per il grande altare di pietra nella chiesa parrocchiale a Lastovo (dal 1631) fatto dai mastri locali. Di nuovo notiamo lo stesso principio – un simile ritmo dell’ordine architettonico e la disposizione delle aperture. La differenza è presente nell’atica con il timpano e nei dettagli.

Possiamo dire che proprio con questa disseminazione delle forme infatti si realizza l’idea di Alberti che il mastro, che lui chiama legnaiolo, “non è nient’ altro che un instrumento nelle mani dell’architetto (...)”.