

La notoriété que s'est acquise Igor Fisković ne pouvait manquer de susciter la mise en œuvre d'un volume d'hommage, propre à souligner le caractère éminent d'une personnalité marquante de ces dernières décennies dans le champ de l'histoire de l'art méditerranéen. Et la trentaine des contributions de ce recueil de « Mélanges » correspond parfaitement à la richesse – et à la diversité – des perspectives développées par ce grand savant tout au long de sa carrière.

Jean-Pierre Caillet

Slijedeći pretežito trag onih sadržaja kojima se u svojem bogatom znanstvenom opusu bavio sam slavljениk, suradnici obrađuju vrlo različite teme, produbljujući spoznaje i šireći vidokruge o pojedinačnim problemima u hrvatskoj povijesnoj i povijesnoumjetničkoj građi u vrlo širokom vremenskom rasponu od 6. do 19. stoljeća. Time izravno doprinose sveobuhvatnijem sagledavanju i interpretiranju brojnih tema iz hrvatske povijesne baštine, onako kako je to činio i sam slavljениk kojemu je ovaj Zbornik posvećen.

Nikola Jakšić



SCRIPTA IN HONOREM IGOR FISKOVIĆ Zbornik povodom sedamdesetog rođendana
Festschrift on the occasion of his 70th birthday

SCRIPTA IN HONOREM IGOR FISKOVIĆ

Zbornik povodom sedamdesetog rođendana
Festschrift on the occasion of his 70th birthday

ISBN 978-953-6002-91-7



9 789536 002917

Scripta in honorem Igor Fisković
Zbornik povodom sedamdesetog rođendana
***Festschrift* on the occasion of his 70th birthday**

DISSERTATIONES ET MONOGRAPHIAE 7



INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR LATE ANTIQUITY AND THE MIDDLE AGES MOTOVUN, UNIVERSITY OF ZAGREB

SCRIPTA IN HONOREM IGOR FISKOVIĆ

Zbornik povodom sedamdesetog rođendana

Festschrift on the occasion of his 70th birthday

Copyright © International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages, Motovun, University of Zagreb, and Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb, 2015.

Publishers:

University of Zagreb - International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages, Motovun, Croatia

University of Zagreb - Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb, Croatia

For the publishers:

Vlatko Previšić,

Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb, Croatia

Miljenko Jurković,

IRCLAMA, University of Zagreb, Croatia

Graphic design and computer layout:

Boris Bui, FF press

Ivanka Cokol, FF press

Printing:

Stega-tisak d.o.o, Zagreb, Croatia

ISBN

978-953-175-588-7

978-953-6002-91-7

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000932716

Cover photo:

Altar screen slab, 11th c., Split, baptistery

Photo of Igor Fisković

Paolo Mofardin

Financial support: Ministry of Science, Education and Sports of the Republic of Croatia; Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb; Doctoral program of the Department of Art History; Rector's office of the University of Zagreb



SCRIPTA IN HONOREM IGOR FISKOVIĆ

Zbornik povodom sedamdesetog rođendana

Festschrift on the occasion of his 70th birthday

Edited by:

Miljenko Jurković

Predrag Marković

Zagreb – Motovun, 2015.

Table of contents

Sadržaj

Predgovor.....	9
Foreword	11
Biografska bilješka.....	15
Biographical note	19
Bibliografija Igora Fiskovića / Bibliography of Igor Fisković	23
Tonko Maroević, <i>Zavičajna ishodišta kolege i prijatelja</i>	40
Miljenko Jurković, <i>Un raro motivo iconografico sulla scultura altomedievale – i senmurv di Arbe e Nevidane</i>	43
Xavier Barral i Altet, <i>Le dresseur d'ours de la bordure inférieure de la broderie de Bayeux: pour une nouvelle interprétation</i>	53
Milan Pelc, <i>Tractus stellae: the “Image” of the Virgin with the Child in the Zagreb Cathedral from the 11th/12th Century</i>	65
Ana Munk, <i>Localizing Byzantium: Group II Enamels on the Reliquary of Saint Blaise in Dubrovnik</i>	75
Neven Budak, <i>The practice of ethnic labeling in the cartulary of St Peter de Gumay near Split</i>	89
Vanja Kovačić, <i>Epitaf sa zagovorom Dobrom Pastiru. Prijedlog za sarkofag trogirskog biskupa Ivana</i>	97
Vinni Lucherini, <i>“Nobilissimæ picturæ purpureæ”: i funerali del re Carlo I d’Ungheria (1342) e la proiezione del potere monarchico nel tardo medioevo</i>	109
Jadranka Neralić, <i>Demetrio Matafari, bishop of Nin (c. 1315 – 1375) and his affairs with the Apostolic Camera : the case of his movable property inventory</i>	127
Nikola Jakšić, <i>Croce triestina di Alda Çuliani e le sue “sorelle” zaratine</i>	143
Marina Vicelja-Matijašić, Barbara Španjol-Pandelo, <i>The Altarpiece of the Corpus Domini in Venice Revisited</i>	153
Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, <i>A New Contribution to Trecento Painting at Strossmayer Gallery in Zagreb</i>	165
Zoraida Demori Staničić, <i>Ikone Bogorodice Hodigitrije Dexiokratouse i Aristerokratouse na Badiji i Orebićima</i>	173
Joško Belamarić, <i>The Painting of Dujam Vučković on the Constitution of the Confraternity of Holy Cross in Split (1439)</i>	187
Tatjana Mićević – Đurić, <i>Frescoes in the Gospa od Lužina church in Ston</i>	195
Ivo Babić, <i>Contributi per Petar Pozdančić e la sua bottega a Traù</i>	205
Emil Hilje, <i>Djelatnosti bračkih klesara Grgura i Marka Grubišića Petričića u Šibeniku</i>	217
Predrag Marković, <i>Reljef stigmatizacije sv. Franje Asiškog u Ankoni – pogled izbliza</i>	231

Goran Nikšić, <i>Graditeljski polet i procvat klesarstva u Korčuli 15. i 16. stoljeća</i>	247
Jean-Pierre Caillet, <i>Franjo Vranjanin – alias Francesco Laurana –, Avant-coureur de la Renaissance en France</i>	261
Danko Zelić, <i>Short-lived Opera bella e buona: the 1564 Chancel Screen of the Church of St Roch in Dubrovnik</i>	271
Jasenka Gudelj, <i>Dialoghi quattrocenteschi: Arco dei Sergii nell'interpretazione di Jacopo Bellini</i>	283
Radoslav Bužančić, <i>Nikola Firentinac i njegova pojava u Dalmaciji</i>	291
Nella Lonza, <i>The houses of recluse (reclusoria) in the urban and suburban setting of medieval Dubrovnik</i>	301
Nada Grujić, <i>Les villas Ragusaines le long de l'aqueduc d'Onofrio di Giordano della Cava</i>	309
Zdenka Janeković Römer, <i>Extension of the Ragusan aqueduct from the spring in Knežica, 1518-1520: common concern of the government and people for the common good</i>	319
Nina Kudiš, <i>L'Orazione nell'Orto del Tesoro abbaziale di Korčula (Curzola) e i suoi modelli</i>	327
Daniel Premerl, <i>Artwork by Papal Silversmith Francesco Spagna for Zagreb Cathedral: Reliquary Bust of St Stephen the King</i>	341
Vladimir Marković, <i>Churches by Dalmatian architects of the seventeenth and eighteenth centuries</i>	349
Dubravka Botica, Damir Tulić, <i>Gli interventi di rifacimento nella cattedrale di Curzola nel XVIII secolo</i>	363
Sanja Cvetnić, <i>Il quadro di Francesco de Mura a Dubrovnik (Ragusa)</i>	375
Giorgio Fossaluzza, <i>Giovanni Antonio Pellegrini: La Virtù incoronata dal Merito</i>	383
Radoslav Tomić, <i>Antonio Zona a Spalato e Zara</i>	391



Igor Fisković

Predgovor

U proljeće 2013. godine, otprilike godinu dana prije nego li je navršio 70 godina života i trebao krenuti u zasluženu mirovinu, *Međunarodni istraživački centar za kasnu antiku i srednji vijek* započeo je pripreme za izdavanje *Festschrifta* jednom od svojih osnivača - centar je osnovan dvadeset godina ranije, danas već davne 1993. godine – Igoru Fiskoviću. Inicijativi se u hodu pridružio i njegov matični Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta, na kojem je slavljениk proveo čitav svoj radni vijek. Namjera je bila prirediti mu zbornik za sedamdeseti rođendan, i promovirati ga na godišnjem skupu *Centra* u Motovunu, u svibnju 2014. Nepredvidive okolnosti, pomalo nespretnosti, čekanje pojedinih priloga bez kojih se nikako nije htjelo ići u tisak – jer bi nedostajali u panoptikumu onih koji su željeli dati *hommage* svome prijatelju, kolegi, učitelju – učinile su da smo s izdavanjem kasnili nešto više od godine dana. Prvi se puta dogodilo da Motovunski centar svoju publikaciju nije objavio u roku manjem od godinu dana nakon započetog postupka. Znaju se takve stvari dogoditi (nama doduše nikad do sad), pa se dva dolje potpisana priređivača – dva njegova najstarija, negdašnja asistenta, jedan u ime *Centra*, drugi u ime Odsjeka, i valjda osobe s kojima je na matičnome odsjeku proveo ipak ponajviše vremena - nadaju da naš Fis (kako ga iz milja zovemo još od studentskih dana) to neće pretjerano uzeti k srcu.

Zbornik obuhvaća radove koje pokrivaju razdoblja kojima se Igor Fisković ponajviše bavio, reflektirajući raznolikost njegovih interesa, od početne kasne antike i suvremene umjetnosti, do ključnoga naglaska na kasnom srednjem vijeku i početku modernog doba. Zbog te raznolikosti i širokog vremenskog razdoblja koje pokrivaju, radovi su poredani manje-više kronološki. Ističe se brojem radova upravo kasnosrednjovjekovno doba i početci modernoga, *forte* u kojem je Igor Fisković dao svoje ponajbolje radove. Uz njih je i više priloga koji pokrivaju razdoblje baroka, kojim se slavljениk nije bavio, no koji su iz pera njegovih najbližijih prijatelja i one generacije njegovih bivših studenata koji su danas ostvarili ugledne karijere.

Između te naše generacije negdašnjih slavljениkovih prvih studenata, potom prvih suradnika na Fakultetu, i one danas već slavne generacije predvođene Gamulinom i Prelogom, upravo stoji Igor Fisković kao spona između klasične povijesti umjetnosti kao znanstvene discipline, i današnje struke koju vidimo kao nužno interdisciplinarnu.

Naravno, na ovom mjestu nemamo prostora da se u cijelosti osvrnemo na sve vidove njegove stručne djelatnosti, bilo da je riječ o nastavnoj ili konzervatorskoj djelatnosti, nadahnutim interpretacijama u dodiru s domaćom spomeničkom baštinom i povijesnim prostorom kojima smo kao i toliki studenti svjedočili na brojnim terenskim obilascima, nego ćemo se samo zakratko zadržati na onome što je u nama ostavilo najviše traga i onome što uistinu stoji kao spomenik naše struke - na njegovom znanstvenom doprinosu. Premda dobro poznajemo gotovo sve njegove radove, sada kada u cjelini sagledavamo taj uistinu velik znanstveni opus nastao tijekom pola stoljeća kontinuirane istraživačke djelatnosti, ipak ostajemo zapanjeni kako količinom radova tako i njihovom širinom, jer je uz arhitekturu uspješno istraživao sve likovne grane pa čak se bavio i urbanističkim temama, istovremeno postajemo svjesni i činjenice kako se je on nakon Ljube Karamana prvi koji je svojim interesima iskoračio prema Istri, kontinentalnoj Hrvatskoj te time simbolički povezo Sjever i Jug naše zemlje. Naravno, vrijedne su brojne njegove datacije i atribucije, stilske analize i široke sinteze, nova ikonografska čitanja i pronicljiva ikonološka tumačenja, ali ako bismo morali izdvojiti onu specifičnu kvalitetu koju za nas nosi njegovo djelo onda je to prije svega sposobnost repatrijacije i uvjerljive kontekstualizacije umjetničkog djela i slijedom toga ono što nam je, vjerujemo svima, ostavio u naslijeđe - svijest o potrebi sagledavanja različitih fenomena i povijesno razvojnih procesa na podlozi domaće sredine i u kontekstu posve određenog prostora i vremena njihova nastanka i trajanja. Zbog toga se njegov istraživački interes ne zaustavlja na uobičajenim formalno-stilskim analizama i povijesno umjetničkim interpretacijama već često, kroz fenomenološki rakurs zadire u šire značajske sfere vraćajući pojedine likovne pojave ili umjetničke osobnosti u njihov prirodni povi-

jesni i društveni kontekst. Stoga se naš profesor pokazao i dokazao ne samo kao minuciozni analitičar likovnih fenomena starijega doba, već i kao uvjerljiv tumač širokih pogleda i velikih sinteza od kojih će pojedini tekstovi o umjetničkom stvaralaštvu i humanističkoj kulturi Dubrovnika (*Skulptura u urbanističkom usavršavanju renesansnog Dubrovnika; Dubrovačko slikarstvo i društveni okviri njegova razvoja u XIV. stoljeću; Dubrovnik u mijenama stila 15. i 16. stoljeća na Jadranu*) zasigurno biti uvršteni u antologijska djela naše struke. Naravno, kako ne spomenuti njegove radove o ranokršćanskoj arhitekturi ili romaničkom slikarstvu, no ono što sigurno ne samo za nas strši daleko izvan dosega naše nacionalne kunsthistorije jesu njegovi tekstovi o dalmatinskom kiparstvu te brojnim našim i stranim kiparima koji su djelovali na ovim prostorima – od pluteja s likom vladara i Jurja Dalmatinca do Nikole Firentinca i Jakova de Spinisa iz Orléansa. Nesumnjivo, bez njegovih brojnih studija današnje naše spoznaje o kiparstvu romaničkog, gotičkog i renesansnog razdoblja bile bi bitno osiromašene. Konačno ne možemo ne spomenuti još jedan, nama dragi, segment njegove istraživačke djelatnosti - vrijedne ikonografske studije u kojima je razotkrio neočekivana skrivena ikonološka značenja (pročelje crkve u Starom Pagu) i prepoznao za evropsku umjetnost vrlo rane prikaze sv. Franje Asiškog (raspelo iz sv. Klare u Splitu).

Na kraju ne bi bilo u redu reći kako je njegove tekstove bilo lako čitati. Njegov stil pisanja jest osebujan, katkad teško prohodan a katkad fluidan, ponekad pomalo arhaičan, a često inverzno-reverzibilan ili barokno „vitičast“, i u osnovi više naginje književnom i literarnom neko klasičnom znanstvenom diskursu, no upravo zato nam je kroz taj složeni konotativni „višak vrijednosti“ uspio kao rijetko tko prenijeti onu posebnu auru likovnih i arhitektonskih ostvarenja koja nam daje naznaku daleko dubljih i složenijih uvjetovanosti njihove pojave.

Stoga slobodno možemo ustvrditi, i bez neke veće osobne pristranosti, kako je riječ o znanstveniku, kolegi i dragom prijatelju, koji je ne samo uvelike zadužio povijest umjetnosti u Hrvatskoj, već da u cjelini njegov rad na izučavanju, promicanju i popularizaciji starije nacionalne umjetničke baštine predstavlja velik doprinos kulturi naše zemlje.

Nadamo se na kraju da će zbornik, kao odraz prijateljstva i poštovanja prema slavljenu, naći svoje čitatelje i izvan naše zemlje, te da ga će kako mlađi kao i već formirani povjesničari umjetnosti, bivši i sadašnji studenti rado uzimati u ruke.

Miljenko Jurković, Predrag Marković
23. travnja 2015.

Foreword

In the spring of 2013 – approximately a year before his 70th birthday and the beginning of his hard-earned retirement – the *International Research Centre for Late Antiquity and the Middle Ages* began preparing a *Festschrift* in honour of one of its founders, Igor Fisković. The Centre had been founded twenty years earlier, back in 1993.

The Department of Art History of the Faculty of Humanities and Social Sciences, in which the honouree spent his entire working life, joined the initiative subsequently. The plan was to prepare a collection of writings for his 70th birthday and to promote it at the Centre's annual symposium in Motovun in May 2014. Some unpredictable circumstances, some oversights, and the decision to wait for some contributions before publishing the volume – since they would be missed in the melange of those who wanted to pay tribute to their friend, colleague, and master – have resulted in a delay of slightly more than a year. This is the first time that it has taken the Motovun Centre more than a year to publish its edition. Such things can happen, though (although they had never happened to us), and the two co-editors, undersigned here, one on behalf of the Centre and the other on behalf of the Department, who are also two of his oldest former assistants, and probably the people he spent most time with in the Department at which he worked, hope that our Fis (as we have lovingly called him ever since our days as students), will not hold it against us.

The *Festschrift* includes works addressing the periods that Igor Fisković has dealt with most, thus reflecting the diversity of his interests, ranging from Late Antiquity to contemporary art, with key emphasis on the Late Middle Ages and early modernity. Due to the diversity and the broad period of time the texts are covering, they have been arranged more or less chronologically. The works focus mainly on the Late Middle Ages and the early modern period, Fisković's *forte* and the topic of some of his best writings. There are also several texts addressing the baroque period, which was not one of the honouree's interests, but they were written by some of his closest friends and members of the generation of his former students who have had prestigious careers.

Igor Fisković actually stands as a link between our generation of his first students and subsequently his first associates at the Faculty, and the already famous generation led by Gamulin and Prelog; he is a link between the classical approach to art history as a scientific discipline, and today's approach to it as an essentially interdisciplinary profession.

Clearly, here we cannot provide a comprehensive overview of all the aspects of his professional career, his teaching and conservation activities, his inspired interpretations enthused by Croatian heritage and historical space, which we have witnessed ourselves – as have many other students – during our field tours. Hence, we will only briefly dwell on the element which has left the deepest impression on us, and which truly stands out as a monument to our profession: Fisković's scientific contribution. Although we have been well acquainted with nearly all his works, now that we are considering the whole of his broad scholarly opus, created over half a century of continuous research, we are astonished both with the quantity of his writings and with the wide scope of topics they cover. Besides architecture, Fisković has successfully explored all branches of the visual arts, and addressed even some urbanistic topics, and we have realized that, since Ljubo Karaman, he has been the first whose interests have gone in the direction of Istria and continental Croatia, and he has thus symbolically linked the north and the south of our country. Certainly, his numerous contributions in the fields of dating and attribution are valuable, as are his stylistic analyses and broad syntheses, new iconographic readings and astute iconological interpretations, but if we were to single out a specific quality which, to our minds, makes his work recognizable, it would be his ability to repatriate and convincingly contextualize a work of art. For this reason, what he has passed down to all of us, we believe, is an awareness of the need to consider various phenomena and processes of historical development against the background of our domestic milieu, and in the context of the specific space and time in which they emerged and existed. His research interest is not exhausted with the usual formal-

stylistic analyses and art-historical interpretations; rather, it often makes use of the phenomenological viewpoint and penetrates into broader spheres of meaning, restoring certain artistic phenomena and personalities to their natural historical and social contexts. Our professor has shown and proven to be not only a meticulous analyst of past artistic phenomena, but also a convincing interpreter of broad views and great syntheses, among which some of his texts on the artistic production and humanistic culture of Dubrovnik (*Sculpture in the urban development of Renaissance Dubrovnik; Painting in Dubrovnik and the social framework of its development in the 14th century; Dubrovnik through the stylistic changes of the 15th and 16th century in the Adriatic*) will certainly be included among the anthological works in the field of the history of art. We cannot fail to mention his works discussing Early Christian architecture and Romanesque painting, but one element which many people believe transcends by far the boundaries of our national history of art is his texts about Dalmatian sculpture and the many Croatian and foreign sculptors who had worked in this region: from the altar screen slab with a ruler's effigy, through to Juraj Dalmatinac (Giorgio de Sebenico), Nikola Firentinac (Niccolò di Giovanni da Firenze) and Jacob de Spinis of Orléans. Undoubtedly, without his many studies, our knowledge of Romanesque, Gothic and Renaissance sculpture would be much poorer. Finally, we cannot omit to mention yet another segment of his research activity, very dear to us: his precious iconographic studies, in which he uncovered some unexpected hidden iconological meanings (the façade of the church in Stari Pag) and recognized representations of St. Francis of Assisi, early in the context of European art (the crucifix of St. Clare in Split).

Finally, it would be unfair to claim that his texts can be read easily. His style of writing can be peculiar, sometimes almost impenetrable and sometimes fluid, occasionally somewhat archaic, and often inversely reversible, or elaborate and Baroque-like; his discourse is much closer to that of literature than of science. It is precisely for this reason that, using this complex connotative 'added value', he has managed, like few people before him, to convey to us the special aura of artistic and architectural achievements, which hints at much deeper and more complex determinants of their creation.

Thus we can say, without any major personal bias, that Igor Fisković is a scholar, a colleague and a dear friend, to whom the Croatian history of art is much indebted. Moreover, his entire endeavour aimed at studying, promoting and popularizing old national artistic heritage has been a major contribution to Croatian culture.

We hope that this volume, which reflects our friendship and appreciation of the honouree, will find its readers both in Croatia and abroad, and that it will be picked up gladly by art historians both young and mature, and by students both former and current.

Miljenko Jurković, Predrag Marković
23 April 2015



*U Orebićima 1947. Linda i Cvito Fisković s jedincem Igorom.
In Orebići 1947 Linda and Cvito Fisković with young Igor.*

Biografska bilješka

Igor Fisković rođen je u Orebićima na Pelješcu 23. travnja 1944. u staroj kući pomoraca koja je, ambijentalno uređena s vrtom, kao cjelovito kulturno-povijesno dobro pod zaštitom države. Majka Linda mu je učila slikarstvo, a otac Cvito bio najistaknutiji hrvatski povjesničar umjetnosti i četrdesetak godina voditelj Instituta za zaštitu spomenika Dalmacije. I ambijent u kojem je boravio, kao i intelektualno okruženje, duboko su obilježili znanstvenu karijeru Igora Fiskovića.

Igor Fisković je u Splitu završio Klasičnu gimnaziju a u Zagrebu 1968. studije povijest umjetnosti i arheologije, te 1975. doktorirao na Filozofskom fakultetu. Od 1970. zaposlen je na Odsjeku za povijest umjetnosti gdje prolazi sve stupnjeve napredovanja, od zvanja izvanrednog profesora 1979., znanstvenog savjetnika 1984., do redovitog profesora 1985. godine. U početku njegove karijere na fakultetu su bili okupljeni vodeći autoriteti humanističkih disciplina Milan Prelog, Grgo Gamulin, Vera Horvat Pintarić, ključni za formiranje najzrelije faze razvoja studija, i u metodološkom pogledu svakako obilježili čitavu generaciju kojoj je Igor Fisković pripadao.

Na Odsjeku za povijest umjetnosti Igor Fisković vodio je Katedru za srednjovjekovnu umjetnost od 1982., koju je vremenom širio mladim istraživačima, a sve do odlaska u mirovinu 2014. godine predavao niz kolegija iz užeg područja kasnosrednjovjekovne umjetnosti općeg i nacionalnog smjera. Bio je mentor četrdesetak magistranata i doktoranata, više puta pročelnik Odsjeka ili voditelj posljediplomskih studija. Ujedno je kao predavač pomogao osamostaljivanju srodnih studija na fakultetima u Rijeci 1982.-1986., od 2003. u Dubrovniku i Mostaru, kao i na Likovnoj Akademiji u Zagrebu, i Splitu. Pri Internacionalnom centru za poslijediplomske studije u Dubrovniku od 1976. predavao je na tečaju "Kultura Jadrana", kojemu je od 1980. do 1983. bio i voditeljem. Uključen je u specijalističke i doktorske studije Medievistike i Kroatistike matičnog fakulteta i Međunarodnog centra hrvatskih sveučilišta za poslijediplomske studije u Dubrovniku. U sklopu suradnje s odjelom za urbanizam zagrebačkog Arhitektonskog fakulteta, uz sudjelovanje pri stvaranju prostornih planova za više primorskih i otočkih općina, predavao je na ljetnim školama hrvatskih i stranih studenata.

Znanstvenu je karijeru Igor Fisković izgradio kao vanjski suradnik Instituta za povijest umjetnosti od 1964., otkad je počeo samostalna istraživanja i redovito objavljivati znanstvene studije. Nećemo ovdje ući u detalje njegovih publikacija (bibliografija slijedi iza ovog teksta), nego samo naglasiti neke od tema u kojima je značajnije pomakao znanstvene spoznaje i zadužio našu struku. Osobito je doprinio projektima valorizacije spomenika likovnih umjetnosti kao i razrade urbanističko-građevnog nasljeđa u planovima prostornog uređenja Hrvatske, unutar programa Instituta za povijest umjetnosti i srodnih ustanova iz Zagreba, Dubrovnika i Splita. Vodio je arheološka iskopavanja u dubrovačko-neretvanskoj županiji, bavio se topografijom spomenika obalnih predjela, posebice otkrivajući ranokršćanski sloj u vangradskim prostorima. Istraživao je genezu i tipološku rasprostranjenost srednjovjekovne arhitekture, kulturološke i sociološke osnove regionalnog razvoja stilova od predromanike do manirizma, kao i urbanističke te ikonološke teme. Uz interdisciplinarni pristup napisao je sintezne tekstove o likovnoj kulturi pojedinih razdoblja ili prostornih zona i urbanih središta, a jača zanimanja zadržavao je u području južne Dalmacije te posebice Dubrovnika i Dubrovačke Republike. Kulturnu i umjetničku baštinu tog područja cjelovito je i sustavno istraživao sve do ranog modernog doba, ostvarujući zapažene i vrijedne rezultate iz povijesti graditeljstva, slikarstva i kiparstva. Ponajviše je izučavao staro kiparstvo primorja od Istre do Boke kotorske, s naglaskom na zrelom srednjem vijeku i renesansi, uz analitičke studije s interpretacijama sadržaja te atribucijama i utvrđivanjem datacija brojnih djela. Valja istaknuti kako je Igor Fisković objavio prve cjelovite preglede gotičkog i renesansnog kiparstva, te romaničkog slikarstva Hrvatske, kao i neolicinu prigodnih prikaza umjetnosti humanističkog doba od 14. do 16. stoljeća. Među inima ističe se



Slika 1. Na istarskom terenu, sa Ivanom Tenšekom i Miljenkom Jurkovićem krajem osamdesetih
Fig. 1. In Istria with Ivan Tenšek and Miljenko Jurković in late eighties

njegov široki i sveobuhvatni pregled likovne kulture jadranskog podneblja u povijesnom kontekstu 11. st. koji je objavljen u knjizi "Reljef kralja Petra Krešimira IV". U našu je povijest umjetnosti uveo i neka značajna imena (npr. otkriće kipara Jurja Petrovića iz 15. st.), proširio opuse najznamenitijih umjetnika, u prvom redu Jurja Matejeva Dalmatinca i Nikole Ivanova Firentinca. Posebice je pažnju posvećivao fenomenima odraza ranohumanističkih ideja u figuralnim umjetnostima, s naglaskom na literarnim izvorima i društvenim okolnostima njihova usvajanja i širenja, proširujući često metodološke i teorijske osnove plastičkog stvaralaštva starijih razdoblja (posebno vrijedni tekstovi okupljeni su u knjizi "Reljef renesansnog Dubrovnika). Temeljem arhivske građe i likovne analize izučavao je veze Dalmacije s Italijom i Mađarskom, te Bosnom i Srbijom, djelatnost starih hrvatskih umjetnika izvan granica domovine (monografski je obradio djelatnost Jurja Dalmatinca u Ankoni, te proširio opus Ivana Duknovića u Rimu i Laziju), a jednakim je intenzitetom proučavao i djelovanje stranih kipara i graditelja 14.-16. st. na istočnoj obali Jadrana (Jakov de Spinis iz Orléansa). U istraživačkome radu vodio je niz znanstvenih projekata, neke s većim brojem suradnika, kao "Umjetnost na istočnoj obali Jadrana od XI do XVI st.", pa i međunarodnog značaja kao "Umjetnička baština Istre od IV do XIV

st.” do 1990., “Umjetnost gotičkog doba na tlu Bosne i Hercegovine” za Sveučilište u Mostaru 2002. g. Od 2006. do 2013. pri Ministarstvu znanosti RH bio je na čelu interdisciplinarnog programa “Srednjovjekovni i renesansni identitet Hrvatske u europskom kontekstu”.

Svoja je istraživanja Igor Fisković prezentirao na mnogim znanstvenim skupovima, međunarodnima u Hrvatskoj i izvan nje (Venecija, Firenza, Rim, Ancona, Siena, Osimo, Rimini, Siracusa, Amsterdam, London, York, Budapest, Clermont Ferrand, Los Angeles), te još brojnijim domaćima od kojih je neke organizirao kao voditelj ili član odbora. Osim studijskih boravaka u inozemstvu (Italija, Njemačka, Francuska) po pozivu je 1986. održao seriju predavanja o starijoj hrvatskoj umjetnosti u SAD (Univ. Columbia, Yale, Princeton, Stanford, Berkeley, UCLA, Dumbarton Oaks), potom dvije godine bio vanjski savjetnik (foreign adviser) Centra za srednjovjekovnu umjetnost u New Yorku - ICMA. Na polju izdavaštva Igor Fisković je uredio desetak zbornika znanstvenih radova, recenzirao je niz knjiga za više hrvatskih izdavača kao i dva znanstvena programa za strana Sveučilišta. Sastavio je pogovor prvom prijevodu “Civilizacija srednjovjekovnog Zapada” J. le Goffa. Suradivao je u djelatnosti “Školske knjige” s preglednim tekstovima u novim udžbenicima za srednjovjekovnu povijest, a također i u redakcijama izdanja HAZU “Hrvatska i Europa”. Pri Leksikografskom zavodu “Miroslav Krleža ” bio je vanjski urednik *Likovne Enciklopedije Hrvatske I-II*, a sada isto u *Biografskom leksikonu*, te u *Hrvatskoj Enciklopediji*, odnosno *Likovnom Leksikonu*. Član je uredničkih kolegija časopisa “Pasijska baština”, “Peristil” i “Godišnjak za zaštitu spomenika” u Zagrebu, “Mogućnosti” u Splitu, te “Hortus Artium Medievalium”.

Dugo primjenjujući svoja znanja i iskustva u konzervatorsko-restauratorskim poslovima, od 1992. do 1996. koordinirao je zaštitu i obnovu spomenika u ratom ugroženom području Dubrovnika, gdje je osnovao i prvu restauratorsku radionicu za pokretne umjetnine u regiji, te pokrenuo i edicije iste službe. Ostavio je traga pri uređivanju nekoliko muzeja i zbirki sakralne baštine od Krka do Korčule i Pelješca. Inače je trajno pridonosio popularizaciji nasljeđa posredstvom predavanja u kulturnim središtima i ustanovama, autor je TV serijala “Umjetnička baština Hrvatske” s tridesetak realiziranih filmova od 1985. do 2002. Inicirao je ili koordinirao vrlo značajne izložbe sintezne naravi poput: “Romaničko slikarstvo Hrvatske” (Zagreb – Split 1986.), “Tisuću godina hrvatske skulpture” (Zagreb – Dubrovnik 1991.), “Arte per mare” (San Marino 2007.), “Dominikanci u Hrvatskoj” (Zagreb 2008.), „Umjetnička baština franjevacu u Dalmaciji“ (Zagreb 2011.) kao i samostalno više manjih : npr. “Muka Kristova u hrvatskoj likovnoj baštini” (Muzej Mimara 1998.). Bio je članom stručnih ekipa i odbora za domaće izložbe “Juraj Dalmatinac” 1975., “Zlatno doba Dubrovnika” 1986., “Stoljeće gotike na Jadranu : slikarstvo u ozračju Paola Veneziana” 2004., te nekolicinu vanjskih: “Hrvati: kršćanstvo, kultura, umjetnost” za Vatikan 1999., “Anžuvinci i Europa” za Francusku 2001., “Umjetnička blaga Hrvatske” 2001. za Italiju, te “Hrvatska Renesansa” za Francusku (Ecouen – Zagreb 2004.).

Na širem stručnom polju je obnašao dužnosti u strukovnim i znanstvenim ustanovama od člana Izdavačkoga savjeta ili potpredsjednika Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske, Savjeta za zaštitu spomenika kulture Hrvatske 1987.-90., Savjeta Muzejsko-galerijskog centra u Zagrebu 1988.-92., Upravnog odbora Instituta za povijest umjetnosti 1994.-98., od 2005. kao višegodišnji predsjednik, te istog odbora Instituta za arheologiju u Zagrebu 1996.-1999., Odbora zaklade “Otvoreno društvo” za Hrvatsku 1995-98., ravnateljstva Hrvatskog Povijesnog Muzeja Hrvatske 1991.-2002., ICOMOS odbora za Hrvatsku od 1997., ili UNESCO-ova povjerenstva za istu problematiku. Bio je član ili predsjednik Matične komisije za povijesne znanosti zagrebačkog Sveučilišta u više mandata. Djelovao je unutar znanstvenih odbora i tijela sazivača niza simpozija, posebno organizirajući jedini strukovni znanstveni skup u našoj zemlji (“Dani Cvita Fiskovića” I-XIV). Trajno je član Znanstvenog savjeta Međunarodnog istraživačkog centra u Motovunu kao jedan od utemeljitelja ustanove od 1993.godine. Od 1987. stalni je član Stručno-savjetodavne komisije za obnovu Dubrovnika, 1998-2001., Povjerenstva za zaštitu i očuvanje kulturnih dobara pri Ministarstvu kulture RH., a sada obnaša dužnost predsjednika Vijeća za kulturna dobra. Na temelju njegova elaborata grad Korčula je 2007. upisan



Slika 2. Poreč, ekskurzija prvog simpozija MICa, 1994. (s lijeva na desno: Jean- Pierre Caillet, Nikola Jakšić, Jean- François Reynaud, Igor Fisković,..., Fulvio Zuliani, Ivan Matejčić

Fig. 2. Poreč, field trip of the first IRCLAMA colloquium (from left to right: Jean Pierre Caillet, Nikola Jakšić, Jean François Reynaud, Igor Fisković,..., Fulvio Zuliani, Ivan Matejčić

u Tentativnu listu Svjetske baštine pod zaštitom UNESCO-a. Član je stručnih udruga: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske i Hrvatsko arheološko društvo, Association pour l'antiquité tardive, ULUPUH – sekcija kritičara.

Za dugogodišnji plodan znanstveni rad Igor Fisković primio je više priznanja. God. 1987. primio je Nagradu "Božidar Adžija" za znanstveni rad, pa Povelju Orebića i Povelju Filozofskog fakulteta, Nagradu "J. J. Strossmajer", a 2004. je dobio odličje "Hrvatska Danica s likom Marka Marulića". U proljeće 2004. izabran je za redovnog člana Hrvatske Akademije znanosti i umjetnosti u stalnom radnom sastavu – djelujući kao voditelj Grafičkog kabineta i član više odbora njezinih ustanova, a 2011. dobio je Nagradu za životno djelo Županije dubrovačko-neretvanske.

Biographical note

Igor Fisković was born in Orebići on Pelješac peninsula on April 23, 1944, in an old seamen's home surrounded with gardens that subsequently became protected by the state as a unique cultural and historic heritage site. Mother Linda studied painting and father Cvito was the most prominent Croatian art historian and for 40 years head of the Institute for the protection of cultural heritage of Dalmatia. Both the ambiance and the intellectual environment in which he grew up have deeply impacted his scientific career.

Igor Fisković graduated from Classical Gymnasium in Split. He studied art history and archaeology at the University of Zagreb (Faculty of Humanities and Social Sciences, then Faculty of Philosophy) and graduated in 1968. In 1975 he completed the doctoral program and received his Ph.D. Since 1970, he has been teaching at the Department of Art History, advancing from associate professor (1979), to scientific advisor (1984) and full professor (1985). Beginnings of his career are associated with the leading authorities on humanities who were instrumental in developing art history study program, such as Milan Prelog, Grgo Gamulin and Vera Horvat Pintarić. Their crucial contributions to methodology have left a significant and lasting mark on the Fisković's entire generation.

From 1982 to his retirement in 2014, Igor Fisković held the Chair of Medieval Art at the Department of Art History, expanding it through the years with young researchers. He taught several courses on national and European Late Medieval art, supervised some 40 master's and doctoral theses and served several terms as head of Department and postgraduate program chair. In his capacity as teacher Igor Fisković helped develop related study programs at the universities of Rijeka (1982 – 1986), Dubrovnik and Mostar (since 2003), as well as at the Academy of Fine Arts in Zagreb and Split. From 1976, Fisković was one of the lecturers in the course "Culture of the Adriatic", organized by the International Center for Advanced Studies in Dubrovnik (from 1980 to 1983 he acted as chair). He is involved in specialist and doctoral programs in Medieval studies as well as Croatian studies at the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb and at the Interuniversity Center (International Center for Advanced Studies) in Dubrovnik. As part of his cooperation with the Department of urban design at the Faculty of Architecture in Zagreb he participated in physical planning of several coastal and island communities and taught at summer schools for Croatian and foreign students.

Igor Fisković began his scientific career as adjunct researcher at the Institute of Art History (in 1964), which coincides with his first independent research activities and published scientific studies. Since this text is followed by a full bibliography we will not analyze his publications in detail; instead we will focus on some of the topics with which he expanded scientific knowledge and indebted the field of art history. Fisković's particular contribution is manifested in the projects of valorization of fine arts monuments as well as in thorough analysis of urban and building heritage in Croatian urban and physical planning, carried out under the auspices of the Institute of Art History and similar institutions in Zagreb, Dubrovnik and Split. He was in charge of archaeological excavations in the Dubrovnik-Neretva County and worked on monument topography of coastal regions, with particular emphasis on early Christian layers in areas outside of urban settlements. He studied the genesis and typological distribution of medieval architecture, cultural and sociological bases of regional styles from Late Antiquity to manneristic period, as well as urban and iconological topics. He has written interdisciplinary synthetic texts on art through different periods or areas and urban centers, focusing on south Dalmatia and in particular on Dubrovnik and the Dubrovnik Republic. Fisković researched cultural and artistic heritage of that area comprehensively and systematically up to the early modern period and obtained impressive and valuable results related to the history of building, painting and sculpture. His focus has been on the old sculpture of the littoral, from Istria to the Bay of Kotor, with particular emphasis on the late Middle Ages and Renaissance. The work included analytical studies with content interpretation as well as attributing and dating numerous pieces of art. Igor Fisković published first comprehensive reviews of gothic and renaissance sculpture as well



Slika 3. Poreč, Eufrazijana, 1994: *Gabrijela Vidan, Željko Rapanić, Igor Fisković, Miljenko Jurković*
 Fig. 3. Poreč, Cathedral complex, 1994: *Gabrijela Vidan, Željko Rapanić, Igor Fisković, Miljenko Jurković*

as Romanesque painting in Croatia, and several occasional reviews of arts during the 14th – 16th centuries humanistic period. Among others, stands out his elaborate and comprehensive review of art in the Adriatic region during 11th century, published in the book *Reljef kralja Petra Krešimira IV*. He introduced some important names to Croatian art history (e. g. 15th century sculptor Juraj Petrović) and expanded the works of the best known artists, primarily Juraj Matejev Dalmatinac and Nikola Ivanov Firentinac. He paid particular attention to the reflections of early humanistic ideas in figural arts, with emphasis on literary sources and social circumstances of their acceptance and spreading, frequently expanding methodological and theoretical bases of plastic creation of older periods (particularly valuable texts have been compiled in the book *Reljef renesansnog Dubrovnika*). By means of archival records and analysis he studied the connections of Dalmatia with Italy and Hungary as well as Bosnia and Serbia, the activity of old Croatian artists abroad (Juraj Dalmatinac in Ancona and Ivan Duknović) and with equal intensity he researched the work of foreign sculptors and builders in the period between the 14th and 16th centuries on the east Adriatic coast (Jakov de Spinis from Orléans).

Igor Fisković conducted a series of scientific projects: some involved a considerable number of collaborators, such as "Umjetnost na istočnoj obali Jadrana od XI do XVI st.", and were internationally acknowledged, such as "Umjetnička baština Istre od IV do XIV st." (until 1990) and "Umjetnost gotičkog doba na tlu Bosne i Hercegovine" (University of Mostar, 2002). Between 2006 and 2013 he was principal investigator in the Croatian Ministry of Science interdisciplinary program "Srednjovjekovni i renesansni identitet Hrvatske u europskom kontekstu".

Igor Fisković presented his work at numerous international scientific conferences, both in Croatia and abroad (Venice, Florence, Rome, Ancona, Siena, Osimo, Rimini, Siracusa, Amsterdam, London, York, Budapest, Clermont Ferrand, Los Angeles), and at many national ones, some of which he organized in the capacity of president or member of organizing committees. Apart from travel studies abroad (Italy, Germany, France), he was invited to present a series of talks on older Croatian art in

the United States (University of Columbia, Yale, Princeton, Stanford, Berkeley, UCLA, Dumbarton Oaks) and was subsequently engaged as foreign adviser at the International Center of Medieval Art in New York - ICMA. Igor Fisković has been very active in publishing as well. He edited a dozen proceedings, peer-reviewed a series of books for Croatian publishers and two research programs for universities abroad. He wrote the preface to the first translation of *J. le Goff's Medieval Civilization* ("*Civilizacija srednjovjekovnog Zapada*"). He also cooperated with the publisher „Školska knjiga“, contributing review chapters in new textbooks on medieval history, and with Croatian Academy of Sciences and Arts on editions of "*Hrvatska i Europa*". He was adjunct editor of *Likovna Enciklopedija Hrvatske I-II* (*Croatian Encyclopaedia of Visual Arts I-II*) at the "*Miroslav Krleža*" Institute of Lexicography and remains their associate on *Biografski leksikon* (*Croatian Biographical Lexicon*), *Hrvatska enciklopedija* (*Croatian Encyclopaedia*) and *Likovni leksikon* (*Lexicon of Fine Arts*). He serves on the editorial board of journals "*Pasijska baština*", "*Peristil*" and "*Godišnjak za zaštitu spomenika*" in Zagreb, "*Mogućnosti*" in Split and "*Hortus Artium Medievalium*".

After years of application of his expertise and experience in conservation and restoration, in the period between 1992 and 1996, Igor Fisković coordinated protection and restoration of monuments in the war endangered Dubrovnik area, where he established the region's first artworks restoration unit and initiated relevant publications. He left an indelible trace in the organization of several museums and collections of sacral heritage from Krk to Korčula and Pelješac. Over the years he has continuously contributed to the popularization of heritage by giving talks in various cultural venues and institutions. Between 1985 and 2002, he authored TV series "*Umjetnička baština Hrvatske*" comprising some 30 films. He initiated or coordinated important synthetic exhibitions such as "*Romaničko slikarstvo Hrvatske*" (Zagreb – Split 1986), "*Tisuću godina hrvatske skulpture*" (Zagreb – Dubrovnik 1991), "*Arte per mare*" (San Marino 2007), "*Dominikanci u Hrvatskoj*" (Zagreb 2008), "*Umjetnička baština franjevaca u Dalmaciji*" (Zagreb 2011), as well as, independently, several smaller ones, e. g. "*Muka Kristova u hrvatskoj likovnoj baštini*" (Muzej Mimara 1998). He was a member of expert teams and organizing committees of national exhibitions "*Juraj Dalmatinac*" (1975), "*Zlatno doba Dubrovnika*" (1986), "*Stoljeće gotike na Jadranu: slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*" (2004), and several others that were organized abroad: "*Hrvati: kršćanstvo, kultura, umjetnost*" (Vatican, 1999), "*Anžuvinci i Europa*" (France, 2001), "*Umjetnička blaga Hrvatske*" (Italy, 2001) and "*Hrvatska Renaissance*" (France: Ecouen – Zagreb, 2004).

Igor Fisković served on many professional and scientific boards and committees: member of editorial council and vice-president of Croatian Society of Art Historians, Council for the protection of cultural heritage (1987 – 1990), Steering committees of the Museum and Gallery Center in Zagreb (1988 – 1992), and of the Institute of Art History (1994 – 1998), since 2005, several terms as president, Steering committee of the Institute of Archaeology in Zagreb (1996 – 1999), Board of the Croatian branch of the Open Society Foundation (1995 – 1998), Board of Croatian History Museum (1991 – 1992), ICOMOS committee for Croatia (since 1997) and UNESCO committee for monuments and sites. He was active in scientific and program committees of several symposia, particularly in the organization of the only national scientific conference on art history "*Dani Cvita Fiskovića*" (I-XIV). Igor Fisković is permanent member of the scientific council of the International Research Center in Motovun, as one of the founders of the institution since 1993. He has also been permanent member of the Expert Advisory Board for Restoration of Dubrovnik (since 1987) and was a member of the Commission for the protection and preservation of cultural heritage of Croatian Ministry of Culture (1998 – 2001). At the moment, he is president of the Council for cultural heritage. Based on Fisković's study, the town of Korčula was included in the Tentative list of UNESCO world heritage sites in 2007. He is member of professional associations: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske (Croatian Society of Art Historians) and Hrvatsko arheološko društvo (Croatian Archaeological Society), Association pour l'antiquité tardive and ULUPUH – (Croatian Association of Artists of Applied Arts – Department for art criticism, art history and theory of art).

Igor Fisković received several awards for his long and fruitful scientific work. In 1987, he was awarded “Božidar Adžija” for his contribution to science, the award of the town of Orebić (Povelja Orebića), the life achievement award of the Faculty of Humanities and Social Sciences (Povelja Filozofskog fakulteta) and the “J. J. Strossmajer”. In 2004, he was decorated by the Republic of Croatia with “Order of Danica Hrvatska Marko Marulić” for culture (“Hrvatska Danica s likom Marka Marulića”). In spring 2004 he was elected full member of Croatian Academy of Sciences and Arts, and has been active as head of the Department of Prints and Drawings and member of several committees of affiliated institutions. In 2011, Igor Fisković received the life achievement award from the Dubrovnik-Neretva County.

Bibliografija Igora Fiskovića

Bibliography of Igor Fisković

1965.

- „Dva drvena gotička kipa s Pelješca.“ *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti JAZU* 1/13 (1965): 49-61.
„Slikar Blaž Jurjev.“ *Mogućnosti* 12/12 (1965): 1290-1299.

1966.

- „Ranokršćanske crkvice na Sutvari, Gubavcu i Lučnjaku kraj Majsana u Pelješkom kanalu.“
Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku 60/66 (1966): 141-165.
„Prijedlog za kipara Jurja Petrovića.“ *Peristil* 8-9 (1965-1966): 75-94.
„Juraj Petrović - kipar drvorezbar iz XV. stoljeća.“ *Telegram* (1. VI. 1966).

1968.

- „Neznani gotički kipar u dubrovačkom kraju.“ *Peristil* 10 (1968): 28-40
„Zapis uz izložbu *Juraj Dalmatinac i njegov krug*.“ *Život umjetnosti* 5 (1968): 157-163.
„Prva izložba starih umjetnina popravljenih u Splitu.“ *Mogućnosti* 6 (1968): 703-707.

1969.

- „Druga izložba starih umjetnina popravljenih u Splitu.“ *Mogućnosti* 6 (1969): 694-703.
„Najstarije dalmatinsko raspelo.“ *Slobodna Dalmacija* 746/18 (1969): 11.

1970.

- „Povijesni spomenici Pelješkog kanala do gradnje franjevačkog samostana nad Orebićima.“
In *Spomenica Gospe Anđela u Orebićima 1470-1970*, ed. Justin V. Velnić, 167-194.
Omiš and Orebić: Franjevački samostan, 1970.
„Bilješke o starokršćanskim i ranosrednjovjekovnim spomenicima na Šipanu.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 18 (1970): 5-29.
„Boninov reljef sv. Petra u Korčuli.“ *Peristil* 12-13 (1969-1970): 89-96.
„Prilozi poznavanju najstarijih crkvenih spomenika na Marjanu kod Splita.“ *Analizirajući historijskog instituta JAZU u Dubrovniku* 12 (1970): 165-189.
„Baština Pelješkog kanala iz starog i srednjeg vijeka.“ *Mogućnosti* 3 (1970): 142-178.
„Baština Pelješkog kanala iz novog vijeka.“ *Mogućnosti* 5/18 (1970): 318-348.
„Razvoj naselja u Orebićima.“ *Dubrovački horizonti* 4/2 (1970): 66-70.

1971.

- Sto godina nastave povijesti umjetnosti i arheologije na Sveučilištu u Zagrebu* (Zagreb: Filozofski fakultet, 1971)
„Une œuvres du peintre Benedictus à Trogir (Traù).“ *Arte Veneta* 25 (1971): 253-254.
„Djelo slikara Benedikta iz XIV st. u Trogiru.“ *Telegram* 2/1 (1971).
„Još jedan rad Bonina Milanca u Korčuli.“ *Telegram* 5/1 (1971):
„Spomenici prijadranskog prostora na izložbi umjetnosti na tlu Jugoslavije u Parizu.“ I - V, *Slobodna Dalmacija* 8815-8820/34 (1971).

1972.

Kulturno-umjetnička prošlost Pelješkog kanala (Split: Mogućnosti, 1972).

„Tri srednjovjekovne crkve na Pelješcu.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 19 (1972): 15-40.

1973.

„Umjetnička obrada drveta u srednjovjekovnoj Dalmaciji.“ *Mogućnosti* 3/20 (1973): 381-399.

„100 godina Odsjeka za povijest umjetnosti na Sveučilištu u Zagrebu.“ *Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu* 7 (1973): 3-11.

1974.

„Djelovanje stranih kipara u Dubrovniku prije potresa.“ *Forum* 10-11 (1974): 715-729.

„Naša kulturna baština i turizam.“ *Mogućnosti* 3/19 (1974): 293-302.

„Predgovor.“ In Anđelko Badurina, *Iluminirani rukopisi u gradu Korčuli* (Zagreb: Hrvatsko bibliotekarsko društvo, 1974): 5-9.

Srednjovjekovno drvorezbarstvo Dalmacije, *Ljubostinja* IX-98-100, Cetinje 1974., 9-11.

1975.

„Zapis uz petstotu obljetnicu smrti Jurja Matijeva Dalmatinca.“ *Forum* 10-11 (1975): 593-605.

„Novouočeni kip Jurja Dalmatinca u Šibeniku.“ *Mogućnosti* 10/22 (1975): 1193-1200.

„Petstoljetni život Jurja Dalmatinca,“ *15 dana* 6/18 (1975): 4-8.

Održi Jurja Matijeva u Šibeniku XV. st. - Rezime predavanja na međunarodnom simpoziju „Juraj Dalmatinac“ u Šibeniku 1975. god. (šapirografirano)

1976.

„Pelješac u protopovijesti i antici.“ *Pelješki zbornik* 1 (1976): 15-80.

„Uloga ranokršćanskih sjedišta u prostornom uređenju otoka Šolte i Brača – sažetak doktorske disertacije.“ *Sveučilišni Vjesnik* 399/22 (1976): 108-116.

1977.

„Ston u svojem prirodnom i povijesnom prostoru.“ *Arhitektura* 160-161 (1977): 22-28.

„Uz knjigu W. Woltersa *La scultura gotica veneziana 1300-1460*.“ *Peristil* 20 (1977): 145-162.

„Za proširenje djelatnosti Jurja Dalmatinca u Šibeniku.“ *Zbornik Matice srpske za likovne umjetnosti* 13 (1977): 71-97.

„O Stonu i stonskim spomenicima.“ *Dubrovački horizonti* 6-7/9 (1977): 26-29.

1978.

„Izložba starih umjetnina popraavljenih u Splitu 1976./1977.“ *Mogućnosti* 1/25 (1978): 113-118.

1979.

„O ranokršćanskoj arhitekturi na otocima Braču i Šolti.“ *Arheološki radovi i rasprave JAZU* 7 (1979): 159-217.

1980.

- „O ranokršćanskim spomenicima naronitanskog primorja.“ In *Dolina rijeke Neretve od prehistorije do ranog srednjeg vijeka*, eds. Ivan Marović and Željko Rapanić, 213-266. Split: Hrvatsko arheološko društvo, 1980.
- „Crkvice Sv. Kuzme i Damjana u Zablaću na Korčuli.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 21 (1980): 159-175.
- „Gotička kultura Trogira.“ *Mogućnosti* 10-11/27 (1980): 1036-1066.
- Orebičke korte: izložba slika V. Borovine*, Muzej grada Korčule, Korčula, VIII. 1980.
- Pelješki jedrenjaci - slike XVI.-XIX. stoljeća*: katalog izložbe, Pomorski muzej JAZU u Orebićima, Orebić, VII.-VIII. 1980.

1981.

- „Neki vidovi umjetničkog rada Jurja Dalmatinca u Šibeniku i Splitu.“ *Radovi Istraživačkog centra JAZU u Zadru* 27/28 (1981): 107-177.
- „Ranokršćanski sarkofazi s otoka Brača.“ *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* 75 (1981): 105-137.

1982.

- „Utjecaji i odrazi Jurja Dalmatinca u Šibeniku.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 3-6 (1979-1982): 116-143.
- Vojmir Borovina*: retrospektivna izložba, Umjetnička galerija Mostar, Mostar, X. 1982.

1983.

- „Dubrovačko slikarstvo i društveni okviri njegova razvoja u XIV. stoljeću.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 23 (1983): 75-147.
- „Uz novu knjigu Krune Prijatelja *Dalmatinsko slikarstvo XV-XVI. stoljeća*.“ *Slobodna Dalmacija* (21. IV. 1983).

1984.

- „Kasnosrednjovjekovne crkvice otoka Korčule.“ *Starohrvatska prosvjeta* 14/3 (1984): 231-258.
- „Nadgrobna plastika humanističkog doba na našem primorju.“ *Dometi* 1-3 (1984): 73-104.
- „Stvaralaštvo Jurja Dalmatinca i suvremeni crteži“, Knjiga sažetaka predavanja na II Kongresu društva povjesničara umjetnosti Jugoslavije, Sarajevo 1984.

1985.

- „Srednjovjekovna skulptura samostana Male braće u Dubrovniku.“ In *Zbornik franjevačkog samostana u Dubrovniku* 1 (1985): 465-495.
- „Juraj Dalmatinac u Anconi.“ *Peristil* 27-28 (1984-1985): 93-146.
- „Prilog proučavanju porijekla predromaničke arhitekture na južnom Jadranu.“ *Starohrvatska prosvjeta* 15/3 (1985): 133-163.
- „O grobnim spomenicima u srednjovjekovnoj Dalmaciji.“ *Dometi* 5/17 (1985): 33-55.

1986.

- „Povijesno i umjetničko značenje Blaža Jurjevog.“ In *Blaž Jurjev Trogirarin*: exhibition catalogue, eds. Davor Domančić et al., 18-29. Split and Zagreb: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture i Muzejski prostor, 1986.

- „Neobjavljeni romanički reljef s otoka Raba.“ *Peristil* 29 (1986): 27-33.
 „Spomeničko blago starog Šibenika.“ *Mogućnosti* 5-6/34 (1986): 387-413.
Višnja Habunek–Lozica: izložba keramike, Hotel Liburnia, Korčula, VIII. 1986.

1987.

- Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj* (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt and ČGP Delo, OOUR Globus, izdavačka djelatnost, 1987).
 „Kiparstvo XV-XVI. stoljeća.“ In *Zlatno doba Dubrovnika, 15. i 16. stoljeće: urbanizam, arhitektura, skulptura, slikarstvo, iluminirani rukopisi, zlatarstvo*, ur. Ante Sorić, 125-169. Zagreb: MTM, 1987.
 „Renaissance Art in Dalmatia and Hungary.“ *Balcanoslavica* 20 (1987) : 87-102.
 „Renaissance Art in Dalmatia and Hungary.“ *The Bridge* 1 (1987): 23-31.
 „O značenju i porijeklu renesansnih reljefa s portala Kneževa Dvora u Dubrovniku.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 26 (1987): 94-132.
 „Djelo Filipa de Diversisa kao izvor poznavanju umjetnosti i kulture Dubrovnika.“ *Dubrovnik* 1-3 (1987): 231-249.

1988.

- „13th Century Panel Painting in Dalmatia.“ In *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200.*, ed. Vojislav Korač, 480-494. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1988.
 „Za Jurja Matijeve i Veneciju.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 27 (1988): 147-182.
 „Srednjovjekovna preuređenja ranokršćanskih svetišta u dubrovačkom kraju.“ *Izdanja Hrvatskog arheološkog društva 12: Arheološka istraživanja u Dubrovniku i Dubrovačkom području* (1988): 189-208.
 „Romaničko slikarstvo Hrvatske.“ *Kulturna baština* 18 (1988): 138-142.
 „U spomen Milanu Prelogu“, *Obavijesti Hrvatskog arheološkog društva* 3 / XX, Zagreb 1988.

1989.

- „Dečani i arhitektura istočnojadranske obale u XIV. stoljeću.“ In *Dečani i vizantijska umetnost sredine XIV veka*, ed. Vojislav J. Đurić, 23-33. Beograd and Priština: Srpska akademija nauka i umetnosti i Jedinstvo, 1989.
 „Importanza storico-artistica di Biagio di Traù.“ In *Biagio di Giorgio da Traù: 1375 – c. 1450: exhibition catalogue*, ed. Ante Sorić, 23-33. Venezia: Edizione MGC, 1989.
 „Skulptura u urbanističkom usavršavanju renesansnog Dubrovnika.“ *Anali Zavoda za povijesne znanosti JAZU* 26 (1989): 29-65.
 „Juraj Dalmatinac i Jacopo Bellini.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 12-13 (1988-1989): 159-179.
 „Riječ dvije povodom nove Kečkemetove knjige.“ *Mogućnosti* 3-4 (1989): 362-379.
 „Još par riječi o Kečkemetovoj knjizi.“ *Mogućnosti* 8-9/27 (1989): 912-918.

1990.

- Dalmatinski prostori i stari majstori* (Split: Književni krug, 1990)
 „Tipologija i morfologija oltarnih slika XV st. u Dalmaciji.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 29 (1990): 113-156.
 „Likovna kultura ugarsko-hrvatskih krajeva u Korvinovo doba.“ *Mogućnosti* 11/38 (1990): 1134-1145.

Arheološka topografija Pelješkog kanala – sažetak izlaganja, *Obavijesti Hrvatskog arheološkog društva* 2 / XXII, Zagreb 1990.

1991.

(ed.) *Likovna kultura Dubrovnika XV. i XVI. stoljeća* (Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1991)

„Dubrovnik u mijenama stila XV. stoljeća na Jadranu.“ In *Likovna kultura Dubrovnika XV. i XVI. stoljeća*, ed. Igor Fisković, 23-30. Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1991.

„Tisuću godina hrvatske skulpture,“ „Renesansna skulptura u Dubrovniku.“ In *Tisuću godina hrvatske skulpture: exhibition catalogue*, ed. Ante Sorić, 3-13, 63-78. Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1991.

„Dubrovački Zelenci.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 30 (1991): 151-176.

„The Truth about the Destruction of Dubrovnik.“ *Gesta Newsletters* 3/14 (1991).

„Lazanićeva replika rimskog portreta u Dubrovniku.“ *Peristil* 34 (1991): 55-62.

„Monografija Antun Masle.“ *Dubrovački horizonti* 28 (1991): 121-122.

„Povodom izložbe Tisuću godina hrvatske skulpture.“ *Klesarstvo i graditeljstvo* 1/2 (1991): 112-114.

Tisuću godina hrvatske skulpture: exhibition catalogue, Umjetnička galerija Dubrovnik, Dubrovnik, 1991.

„Hrvatski Dubrovnik“ - Grad kao umjetničko djelo, Opstanak na hrvatskoj obali Sredozemlja, Graditeljska baština zavidnog sklada, Utvrдно graditeljstvo obrane i ljepote, Govornica hrvatske kulturne renesanse, *Vjesnik* (14.-20. XI. 1991.)

1992.

„Ignoriranje činjenica, Dubrovnik u ratu.“ *Dubrovnik* 2-3 (1992): 467-482.

„Dubrovačka skulptura u sklopu hrvatske baštine.“ *Dubrovnik* 3/1 (1992): 99-124.

„O ustrajnostima potiranja i razbaštinjavanja.“ *Mogućnosti* 5-6/39 (1992): 433-442.

„Dubrovnik, uzor urbanističko građevne cjeline.“ *Dubrovački horizonti* 32 (1992): 55-63.

„Introduzione.“ In *Dubrovnik: il tempo, le pietre... : mapa originalnih grafika* – Mario de Poli, eds. Mario de Poli and Anna Paola Zugni-Tauro. Milano-Feltre: Citadella, 1992.

Prvi sloj adriobizantskog monumentalnog slikarstva, Sažetak predavanja „*Starohrvatska spomenička baština*“, Muzej Mimara, Zagreb XI.1992.

1993.

The historical symbols of Dubrovnik's identity (Zagreb: Hrvatski PEN centar and Most, 1993)

Reljef renesansnog Dubrovnika (Dubrovnik: Matica hrvatska, ogranak Dubrovnik, 1993)

„Antički motivi u simboli dubrovačke državnosti.“ In *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije*, eds. Nina Kudiš and Marina Vicolja, 217-226. Rijeka: Pedagoški fakultet, 1993.

„L'opera di Ioannes Duknović il Dalmata.“ In *Giovanni Dalmata a Norcia*, ed. Giordana Benazzi, 9-13. Norcia: Una mostra un restauro, 1993.

„Georgius Mathei Dalmaticus ad Ancona.“ In *Marche e Dalmazia tra Umanesimo e Barocco*, eds. Sante Graciotti, Marina Massa, and Giovanna Pirani, 85-100. Ancona: Diabasis, 1993.

„Gothic Art in Croatia.“ In *Cultural heritage of Croatia in the war 1991/92*, ed. Radovan Ivančević, 107-123. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1993.

- „Dubrovnik e la guerra in Croazia.“ In *Salviamo Dubrovnik (Ragusa), città d'arte del Mediterraneo*, ed. Lorenzo Cardin, 3-9. Pordenone: Tipografia Tirelli, 1993.
- „Dva drvena plastička raspela iz romaničkog doba u Istri.“ *Peristil* 35-36 (1992-1993): 33-46.
- „Nebeski Jeruzalem u kapeli blaženog Ivana Trogirskog.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 32 (1993): 481-532.
- „Povijesni biljezi dubrovačkog identiteta.“ *Dubrovnik* 4 (1993): 79-99.
- Lubomira Smolinska-Peručić*: monografska izložba slika, ACY Marina, Korčula, VII. 1993.
- Slike suprotiva zaboravu*: monografska izložba J. Škerlja, Dubrovnik, IX. 1993.
- Veliki Petak*: Izložba slika K. Kusijanović-Alamat, Dubrovnik, travanj 1993.
- Restauratorsko-konzervatorski zahvati na spomenicima dubrovačkog područja oštećenima u agresiji 1991.-1992.* – Izdanja konzervatorske službe I., predgovor, Dubrovnik 1993.

1994.

- „Monumentalno slikarstvo Radovanovog doba.“ In *Majstor Radovan i njegovo doba*, ed. Ivo Babić, 201-216. Trogir: Muzej grada Trogira, 1994.
- „Grad Pag - petstogodišnje urbanističko djelo.“ *Mogućnosti* 1-3/41 (1994): 111-149.
- „Tradicije i inovacije u urbanističkom liku starog Dubrovnika.“ *Dubrovnik* 4 (1994): 103-123.
- „Kameni likovi svetog Vlaha.“ *Dubrovnik* 5 (1994): 94-112.
- „Prva godina restauratorske radionice u Dubrovniku.“ *Izdanja Zavoda za zaštitu spomenika* 1 (1994): 1-7.
- „Uvod.“ In *Franjevački samostan Mala braća u ratu 1991.-1992.*: exhibition catalogue, 3-8. Samostan Male Braće, Dubrovnik 1992. (croatian and english edition)
- Umjetnine popravljene u novoj restauratorskoj radionici u Dubrovniku*: exhibition catalogue, Samostan Male braće, Dubrovnik, VI. 1994.
- Romaničke rekonstrukcije kasnoantičkih crkava na hrvatskoj obali, Sažetak izlaganja na međunarodnom simpoziju „*Prijelaz od kasne antike na srednji vijek*“, Motovun, travanj 1994.
- La Basilica di S. Marco come scaturigine della scultura Dalmata, Resume predavanja: „*Materiali del Convegno Internazionale sull' arte marciante*“, Venezia, ottobre 1994.
- Hrvatski kralj na ranoromaničkom reljefu u Splitu, „*Karolinško i otonsko doba*“ - Motovun, svibanj 1996. - knjiga sažetaka s istoimenog simpozija na hrvatskom i engleskom jeziku, 23-24.

1995.

- „A magyar – horvat terseg kepzomuveszeti kulturaja Matyas koroban.“ In *Hrvatska/Mađarska: stoljetne književne i likovno-umjetničke veze*, ed. Jadranka Damjanov, 40-53. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, 1995.
- „Franjevački samostan i crkva Gospe Anđela nad Orebićima.“ In *Gospa Anđela: pratilac putnika i pomoraca 1470. – 1995.*, eds. Ilar Lukšić et al., 6-18. Orebić: Franjevački samostan Podgorje and Matica hrvatska, 1995.
- „Za obnovu crkvice Sv. Kuzme i Damjana u Zablaću.“ In *Duhovni i svjetovni obzori Blata na Korčuli*, ed. Zvonimir Šeparović, 121-130. Zagreb: Odbor za Proslavu 200. Obljetnice Sv. Vincence, 1995.
- „Rovinjske crkvice iz osvita romanike.“ *Starohrvatska prosvjeta* 24/3 (1995): 121-142.
- „Apports des reconstructions d'églises de l'antiquité tardive dans la formation du premier art roman sur le littoral croate.“ *Hortus artium medievalium* 1 (1995): 14-27.
- „Kipar Beltrand Gallicus u Dubrovniku - sudionik 'Posvećenja grada' oko 1520. godine.“ *Peristil* 37 (1995): 49-64.

- „Humanistička promišljanja i renesansna ostvarenja u urbanizmu Dubrovnika.“ *Dubrovnik* 4 (1995): 148-162.
- „Umjetničko biće starog Dubrovnika.“ *Dubrovački horizonti* 35 (1995): 78-84.
- „Marulić i likovnost.“ *Vijenac* 41-42/3 (27. VII. 1995): 29-31.
- „Buvina.“ In *Enciklopedija Hrvatske umjetnosti* sv. 1, 145. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže, 1995.
- „Gotika u Hrvatskoj.“ In *Enciklopedija Hrvatske umjetnosti* sv. 1, 291-306. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže, 1995.
- Slike ljeta: izložba slika Stipe Nobilo*, Art Gallery Talir, Dubrovnik, X. 1995.
- „Pax huic Domui“ – Na Croacia Residenza de Verao Sorkocevic – Dubrovnik, Casa & Jardim, 204 / XVII, Lisboa, III / 1995., 95-99.

1996.

- (ed.) *Ivan Duknović i njegovo doba* (Trogir: Muzej grada Trogira, 1996)
- „Prilog razrješavanju djela Ivana Duknovića u Laciju.“ In *Ivan Duknović i njegovo doba*, ed. Igor Fisković, 19-34. Trogir: Muzej grada Trogira, 1996.
- „Adriobizantski sloj zidnog slikarstva u južnoj Hrvatskoj.“ In *Starohrvatska spomenička baština. Rađanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža*, eds. Miljenko Jurković and Tugomir Lukšić, 371-386. Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, and Nakladni zavod Matice hrvatske, 1996.
- „Za jasnija načela obnove i zaštite spomenika Dubrovnika.“ In *Izdanja konzervatorske službe u Dubrovniku* 2 (1996): 2-8.
- „Gradske institucije,“ „Grad iznutra,“ „Dubrovačko Primorje,“ „Mljet i Lastovo.“ In *Dubrovnik sa starih razglednica*, ed. Joško Belamarić, 48-49, 70-71, 250-251, 270-271. Pula: ISC, 1996. (published in Croatian, English, Italian and German).
- „Les symbioses des traditions et des innovations dans le tissu urbain et les monuments de Dubrovnik du XI^e au XV^e siècles.“ *Hortus artium medievalium* 2 (1996): 105-122.
- „Solinski tip ranokršćanskih sarkofaga.“ *Arheološki radovi i rasprave HAZU* 12 (1996): 117-140.
- „Firentinčev kip Sv. Jeronima u Trogiru.“ *Peristil* 38 (1996): 59-66.
- „Crkvice Sigurate u Dubrovniku - ratom oštećeni te obnovljeni višeznačajni spomenik.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 20 (1996): 59-82.
- „Uzori i poticaji našem starom kiparstvu sa Sv. Marka u Veneciji.“ *Mogućnosti* 10-12 /43 (1996): 266-282.
- „Tematske sukladnosti Marulovih i suvremenih likovnih djela u Dalmaciji 15./16. stoljeća.“ *Colloquia Maruliana* 5 (1996): 171-187.
- „Uzori i poticaji našem starom kiparstvu sa bazilike Sv. Marka u Veneciji.“ *Mogućnosti* 10-12/42 (1996): 266-282.
- Ljudi-more-obala: izložba likovne kolonije u Primoštenu, Primoršten, VII-VIII. 1996.*

1997.

- (ed.) *Tisuću godina hrvatskog kiparstva* (Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1997)
- „Slikarstvo IX-XII stoljeća u Hrvatskoj.“ In *Hrvatska i Europa; kultura, znanost i umjetnost* 1, ed. Ivan Supićić, Srednji vijek (VII-XII. stoljeće): Rano doba hrvatske kulture, ed. tom. 1, Josip Bratulić et al., 493 – 512. Zagreb: HAZU i AGM, 1997 (published in English and French).

- „Les icones romanes en Dalmatie.“ In *La Vierge a l'époque romane: culte et représentations*, ed. Annie Regond, 55-70. Clermont Ferrand: Société des Amis des Universités de Clermont Ferrand, 1997.
- „La basilica di San Marco come modello della scultura dalmata.“ In *Storia dell'arte marciiana. Sculture, tesoro, arazzi*, ed. Renato Polacco, 220-234. Venecija: Marsilio, 1997.
- „Mljetu u pohode“ In *Katalog fotografija D. Bavoļjaka - skup za Nacionalni park*, 4-6. Zagreb: Klovićevi dvori, 1997.
- „Uvod“ In *Dubrovnik na Mediteranu: Mediteranski Biennale u Dubrovniku* [catalogue II. *Susret umjetnika Sredozemnih zemalja – VII.* 1997], 10-14.
- „Il re Croato del bassorilievo protoromanico di Spalato.“ *Hortus artium medievalium* 3 (1997): 179-205.
- „Gotičko kiparstvo“, „Renesansno kiparstvo.“ In *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, ed. Igor Fisković, 95-152, 153-221. Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1997.
- „Pročelje zborne crkve u Starom Pagu.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 35 (1997): 395-418.
- „Nova viđenja oko benediktinskog samostana na Limu.“ *Izdanja Hrvatskog arheološkog društva 18: Arheološka istraživanja u Istri* (1997): 235-252.
- „In memoriam Krešimiru Tadiću.“ *Obavijesti Hrvatskog arheološkog društva* 3 (1997): 156-157.
- „Prikaz vladara iz 11. stoljeća u splitskoj krstionici.“ *Kulturna baština* 28–29 (1997): 49-74.
- „Crkvice Sv. Kuzme i Damjana u središtu Dubrovnika.“ *Dubrovnik* 4 (1997): 261-273.
- Jadranska Hrvatska : Ugarska Matije Korvina, Knjiga sažetaka sa simpozija „Umjetničke veze Hrvatske i Mađarske te zajedničke veze s Europom“ - Zagreb 1997., 11
- Mljet nam otvara vrata u „Mljet Zagrebu 1997.“ fotomapa V. Bavoļjaka na hrv. i engl., Zagreb 1997., 3-6.
- O podrijetlu i značenju bizantskih crta u freskama Dalmacije, Knjiga sažetaka „Između istoka i zapada : od ikonoklazma do gotike“, Motovun 1997., 12.

1998.

- „Dalmazia e Venezia nel umanesimo.“ In *La battana 5 - Veneto e Croazia: un'eredità culturale per l'Europa contemporanea*, eds. Nelida Milani-Kruljac and Elisa Zaina, 137-147. Rijeka: Edin, 1998.
- „Michelozzo di Bartolomeo a Dubrovnik 1461–1464.“ In *Michelozzo: scultore e architetto (1396 – 1472)*, ed. Gabriele Morolli, 275-286. Firenze: Associazione Dimore Storiche Italiane – Sezione Toscana, 1998.
- „Tradizioni medievali e innovazioni rinascimentali nell'assetto urbano di Dubrovnik.“ In *Homo Adriaticus: identità culturale e autocoscienza attraverso i secoli*, eds. Nadia Falaschini, Sante Graciotti, and Sergio Sconocchia, 221-250. Reggio Emilia: Diabasis, 1998.
- „Povijesna znamenja grada-države Dubrovnika.“ In *Diplomacija Dubrovačke Republike*, ed. Svjetlan Berković, 177-190. Zagreb: Ministarstvo vanjskih poslova Republike Hrvatske, 1998.
- „Pogled na crkvene spomenike iz srednjeg vijeka u Konavlima.“ In *Konavle u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti*, ed. Vladimir Stipetić, 263-277. Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU, 1998.
- „Stradanje kulturnih i sakralnih spomenika dubrovačkog okruţja 1991.-1993.“ *Hrvatski ţrtvoslov: Zbornik radova I. Hrvatskog ţrtvoslovnog kongresa* 1 (1998): 369-374.

- „Maniristička cjelina Crijević – Pucićeva perivoja na Pilama.“ In *Povijesni vrtovi, perivoji i parkovi primorske Hrvatske*, ed. Dražen Grgurević, 173-184. Split: Parkovi i nasadi, 1998.
- „Bilješka uz monografiju A. Karamana o J. Škerlju.“ In *J. Škerlj: kralj herc ili zlatni uzdah trepavice*, Dubrovnik: Umjetnička galerija, 1998.
- „Late Antique Buildings in Polače on the Island of Mljet.“ In *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae* 3, eds. Nenad Cambi and Emilio Marin, 272-286. Vatican and Split: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana and Arheološki muzej Split, 1998.
- „Muka kao nadahnuće kulture.“ *Lanterna sv. Marka* 4 (1998): 26-28.
- „Prilog vrednovanju srednjovjekovnih crkava u općini Smokvica.“ *Smokvički zbornik* 1 (1998): 91-101.
- „Un contributo al riconoscimento degli affreschi ‘Adriobizantini’ sulla sponda Croata.“ *Hortus artium medievalium* 4 (1998): 71-84.
- „O umjetničkoj baštini franjevac na dubrovačkome području.“ *Mogućnosti* 4-6 (1998): 247-276.
- „Pogovor.“ In Jacques le Goff, *Civilizacija srednjovjekovnog Zapada* (Zagreb: Golden marketing, 1998), 563-567.
- Gotičko kamenoklesarstvo Venecije i Korčule*: Foto-exhibition of the UNESCO Comitte, The Arneri palace, Korčula, summer of 1998. (published in Croatian and English)
- „L’art de la Renaissance en Croatie“, In *Les arts en Croatie: les Hors-serie de l’Oeil* – 3., Paris 1998., 28-37.
- „Uz izložbu modela peljeških jedrenjaka“ – „*Pelješki i dubrovački jedrenjaci 16 – 19. st.*“, Orebići 1998., 3-6.
- „Predlošci za reljef Jurja Dalmatinca na Arnirovoj raki u Splitu“ - Knjiga sažetaka „*J.J. Klović i crtež – minijatura – grafika 1450. – 1700.*“, Zagreb 1998., 16-17.

1999.

- „Painting from the 8th to the 12th Century.“ In *Croatia in the Early Middle Ages: A Cultural Survey*, ed. Ivan Supićić, 493-512. London: Philip Winston Publisher, 1999.
- „Damnatio Memoriae in the Medieval Sculpture of Southern Croatia.“ In *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art*, eds. Wessel Reinink and Jeroen Stumpel, 752-758. Amsterdam: Springer Netherlands, 1999.
- „Likovni i literarni prikazi Muke Kristove u hrvatskome srednjovjekovlju.“ In *Muka kao nepresušno nadahnuće kulture*, ed. Jozo Čikeš, 47-72. Zagreb: Pasijska baština, 1999.
- „Franjevački spomenici u okviru Dubrovačke Republike.“ In *Pod zaštitom Sv. Jeronima*, ed. Josip Sopta and Igor Fisković, 43-80. Dubrovnik: Provincijalat Franjevačke provincije sv. Jeronima u Dalmaciji, 1999.
- I Croati: Cristianesimo, cultura, arte*, eds. Vladimir Marković and Anđelko Badurina. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 1999.
- Cat. no. 20. Casula „Il manto di Ladislao;“ cat. no. 21. Pluteo di cancello d’altare; cat. no. 22. Bassorilievo con l’effigie di un re croato; cat. no. 24. Reliquiario del braccio di S. Biagio; cat. no. 26. Madona con bambino; cat. no. 27. Icona della Madonna del Campanile; cat. no. 28. Crocifisso con Cristo vivo; cat. no. 29. Crocifisso dipinto delle clarisse di Spalato; cat. no. 30. Madonna in trono con il donatore; cat. no. 31. Crocifisso da Pola; cat. no. 35. Crocifisso da Spalato; cat. no. 38. Arca

di S. Simeone; cat. no. 44. Crocifisso d'altare della cattedrale di Traù; cat. no. 45. Busto reliquiario di S. Silvestro; cat. no. 52. Giorgio Mattei Dalmaticus, La flagellazione; cat. no. 53. Juraj Petrović, Crocifisso di Badia; cat. no. 54. Politico di Remetinac; cat. no. 55. Lapide sepolcrale di S. Anastasia; cat. no. 57. Ivan Duknović, S. Giovanni Evangelista; cat. no. 66. Crocifissione da Zagabria (429-434, 437-439, 442-445, 448, 452-453, 458-461, 468-469, 472, 475-477).

„Arte e architettura nell'epoca dei conventi e delle cattedrali.“ In *I Croati: Cristianesimo, cultura, arte*, ed. Vladimir Marković and Anđelko Badurina, 134-175. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 1999. (published in English)

„Znanstveni skup o korčulanskoj renesansi.“ *Lanterna sv. Marka* 1 (1999) : 14-17.

„O urbanističkim i arhitektonskim osobinama Čare.“ *Zbornik Čare* 1 (1999): 97-114.

„Gotički alabasterni reljefi Gospe Čarskog polja.“ *Zbornik Čare* 1 (1999): 139-154.

„Plovidba uz arheološke obale.“ *Hrvatsko Zagorje* 2 (1999): 161-163.

„Jesu li Polače na Mljetu bile sijelo vladara Dalmacije?“ *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu* 13-14 (1999): 61-82.

„Osjećaj prisnosti i njegovanje ovisnosti.“ *Vijenac* 134/8 (22.IV.1999): 42.

Muka Kristova u hrvatskoj likovnoj baštini: katalog izložbe, Muzej Mimara, Zagreb, III-IV. 1999. (dvojezično, hrvatsko-englesko izdanje)

Radivoj Pešut – pasteli i akvareli, Galerija Matice Hrvatske u Orebićima, Orebić, IX. 1999.

Dubrovnik – Ragusa : la figlia emancipata, Sintesi degli interventi – I Convegno del Progetto “Marco Polo“, Venezia 24-22.VI.1999.

2000.

„Jadranska Hrvatska – Ugarska kralja Matije Korvina / Az adrial Horvatorszag - Matyas kiraly Magyarorszaga.“ In *Hrvatska / Mađarska / Europa: stoljetne likovno umjetničke veze / Horvatorszag/Magyarorszaga–Evszazados kepzomuveszeti kapcsolatok*, ed. Jadranka Damjanov, 68-89, 368-385. Zagreb: Društvo mađarskih znanstvenika i umjetnika u Hrvatskoj, 2000.

„Kiparstvo 13.– 15. stoljeća u Hrvatskoj.“ In *Hrvatska i Europa; kultura, znanost i umjetnost* 2, ed. Eduard Hercigonja, 641-664. Zagreb: HAZU and Školska knjiga, 2000.

„Ranokršćanski križevi u srednjovjekovnim crkvama.“ *Opuscula archaeologica* 23-24 (2000): 237-250.

„Sklad izraza i nadahnuća,“ *Most* 33-34/26 (2000): 62-63.

„Znanstveni skup o gradograđevnoj povijesti Korčule.“ *Lanterna Sv. Marka* 2 (2000): bez paginacije.

2001.

„L'art en Croatie sous la dynastie des Anjou.“ In *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, ed. Francesco Aceto, 221-235. Pariz: Somogy, 2001.

L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle, ed. Francesco Aceto, Pariz: Somogy, 2001.

Cat. no. 138. Buste reliquaire de saint Sylvestre; cat. no. 139. Châsse-reliquaire ou sarcophage de saint Simeon; cat. no. 144. Bordure de la chasule du bienheureux Augustin Kažotić; cat. no. 148. Crucifix peint de Seget; cat. no. 149. Triptique de La Vierge a l'Enfant avec des saints et des donateurs; cat. no. 150. Poliptique de Sainte Lucie - P. Veneziano, Krk; cat. no. 151. Retable d'autel figurant la Crucifixion et six saints – P. Veneziano, Rab; cat. no. 152. Vièrge en majesté – Paolo Veneziano, Zadar (351-360).

- Tesori della Croazia: restaurati da Venetian heritage Inc.*: exhibition catalogue, ed. Joško Belamarić, Venezia: Multigraf, 2001. (published in Italian and English)
Scultura: cat.no. 6. Giorgio da Sebenico, Flagellazione di Cristo; cat.no. 11. Giovanni Dalmata, Statua di putto reggiscudo con torcia, (40-41, 54-55).
- „Crkveno graditeljstvo dubrovačke regije u svjetlu povijesti od IX. do XII. stoljeća.“ In *Tisuću godina dubrovačke (nad)biskupije*, eds. Želimir Puljić and Nediljko A. Ančić, 399-454. Dubrovnik: Biskupski ordinarijat Dubrovnik i Crkva u svijetu Split, 2001.
- „*Ecclesia cathedralis Sibenicensis* – djelo biskupije, komune i umjetnika.“ In *Sedam stoljeća šibenske biskupije*, ed. Josip Ćuzela, 805-829. Šibenik: Gradska knjižnica Juraj Šižgorić, 2001.
- „Problemi predložaka za reljef Jurja Dalmatinca na Arnirovoj raki iz Splita.“ In *Klovićev zbornik: minijatura-crtič-grafika 1450.-1700.*, ed. Milan Pelc, 249-276. Zagreb: HAZU and Institut za povijest umjetnosti, 2001.
- „Kiparski prikaz martirija svetog Arnira u Splitu.“ In *Muka kao nepresušno nadahnuće kulture*, ed. Jozo Ćikeš, 457-496. Zagreb: Udruga, 2001.
- „Kipovi sv. Vlaha.“ In *Sveti Vlaho: dubrovački parac u hrvatskoj književnosti*, eds. Luko Paljetak, Dunja Fališevac, and Miljenko Foretić, 254-258. Dubrovnik: Matica hrvatska, 2001.
- „Prilozi arheološkoj topografiji Pelješkog kanala,“ *Izdanja Hrvatskog arheološkog društva 20: Arheološka istraživanja na području otoka Lastova i Korčule* (2001): 51-74.
- „Prilozi ikonografiji reljefa hrvatskog kralja iz 11. stoljeća.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 25 (2001): 17-46.
- „Znanstveni skup o 700 godišnjici korčulanske biskupije.“ *Lanterna sv. Marka* 15 (2001): 6-7.
- „Lik kralja na reljefu u splitskoj krstionici je Petar Krešimir IV.“ *Vjesnik* (10.XII.2001): 16.

2002.

- Reljef kralja Petra Krešimira IV.* (Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2002)
- Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*: exhibition catalogue, ed. Francesca Flores D'Arcais. Milano: Silvana, 2002.
 Cat. no. 19. Bottega orafa adriatica – Pala d'argento da Spalato; cat. no. 30. Paolo Veneziano, Paliotto con la Crocifissione e sei santi; cat. no. 35. Pittore dalmato: Croce dipinta; cat. no. 65. Biaggio da Traù: San Giacomo e santi (117-118, 164, 174-175, 230-231).
- „O prikazu hrvatskoga kralja na reljefu iz Solina.“ In *Tomislav Marasović: Zbornik, festschrift, mélanges, papers in honor of, raccolta di studi in onore*, eds. Ivo Babić, Ante Milošević, and Željko Rapanić, 328-346. Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2002.
- „Effigie del re Petar Krešimir IV sul bassorilievo di Salona.“ In *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, eds. Tiziana Franco and Giovanna Valenzano, 141-156. Padova: Il Poligrafo, 2002.
- „Dva priloga spomeničkoj baštini Male braće u Dubrovniku.“ In *Između povijesti i teologije: zbornik radova u čast Atanazija Matanića*, ed. Josip Sopta and Petar Strčić, 169-190. Zadar, Krk, and Rijeka: Franjevački provincijalat Zadar, Povijesno društvo otoka Krka and Vitagraf, 2002.
- „Umjetnost u Hrvatskoj pod vlašću Anžuvina.“ *Mogućnosti* 4-6 (2002): 130-150.
- „Krstionički zdenac splitske katedrale.“ *Kulturna baština* 31 (2002): 33-78.

2003.

- „Spomenici srednjeg vijeka u Blatu i okolici.“ In *Blato do kraja 18. stoljeća*, ed. Teo Šeparović, 89-104. Blato: Općina Blato, poglavarstvo, 2003.
- „Engleski alabasteri u Čari na Korčuli.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 27 (2003): 43-52.
- „Dodatak dubrovačkom opusu Petra Martinova iz Milana.“ *Peristil* 46 (2003): 29-48.
- „Maniristički vrt Crijevića u Dubrovniku.“ *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU* 47 (2003): 175-210.
- „Uz skulpture sv. Petra u dubrovačkoj biskupiji.“ *Dubrave hrid* 27/10 (2003): 28-34.
- „Vrijedno djelo o našoj ladanjskoj arhitekturi.“ *Dubrovnik* 2/14 (2003): 223-227.
- „In memoriam Dubravki Beritić.“ *Dubrovnik* 3-4/14 (2003): 470-472.
- „Predromanička i romanička umjetnost,“ „Gotičko graditeljstvo i umjetnost u Hrvatskoj“, „Hrvatska renesansna umjetnost.“ In *Povijest Hrvata*, ed. Franjo Šanjek, 160-181, 309-318, 486-491. Zagreb: Školska knjiga, 2003.
- Poluotok Pelješac: povijest, kultura, umjetnosti i prirodne ljepote*. Zagreb: Turistička naklada, 2003.

2004.

- „Figuralne umjetnosti renesansna doba u Hrvatskoj.“ In *Hrvatska renesansa: exhibition catalogue*, eds. Miljenko Jurković i Alain Erlande-Brandenburg, 157-196. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2004. (published in French: *La renaissance en Croatie*, ed. Alain Erlande-Brandenburg and Miljenko Jurković. Pariz and Zagreb: Musée national de la Renaissance and Galerija Klovićevi dvori, 2004.
- Cat. no. K.23. Juraj Dalmatinac, Reljef Kristova bičevanja; cat. no. K.24. Nikola Firentinac, Oplakivanje Krista; cat. no. K.25. Nikola Firentinac, Bogorodica s djetetom; cat. no. K.28. Andrija Aleši, Sv. Jerolim u pustinji; cat. no. K.31. Ivan Duknović, Kip sv. Vlaha; cat. no. K.32. Nepoznati kipar, Grobna ploča zagrebačkog biskupa; cat. no. K.34. Michele di Giovanni, Kip rimskog oklopnika; cat. no. K.35. Nepoznati kipar, Raspelo; cat. no. K.36. Nikola Lazanić, Kip sv. Vlaha, (249-260).
- Stoljeće gotike na Jadranu - slikarstvo u ozračju Paola Veneziana: exhibition catalogue*, ed. Biserka Rauter Plančić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2004.
- Uvodna riječ (5), cat. no. 11. P. Veneziano, Poliptih sv. Lucije s Krka; cat. no. 17. P. Veneziano, Bogorodica s djetetom iz Zadra; cat. no. 23-25. P. Veneziano, Raspelo iz crkve Sv. Dominika u Dubrovniku; cat. no. 46. Ivan Ugrinović, Poliptih sv. Antuna s Koločepa; cat. no. 48. Matko Junčić, Bogorodica s djetetom – poliptih s Lopuda (78-81, 94-95, 106-109, 152-155, 160-163).
- „Majstori i naručitelji u slikarstvu dubrovačkog trećenta.“ In *Stoljeće gotike na Jadranu – slikarstvo u ozračja Paola Veneziana*, ed. Biserka Rauter Plančić, 33-42. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2004.
- „Umjetnička i kulturna kretanja u Hrvatskoj pod ugarskom vlašću.“ In *Hrvatsko-mađarski odnosi 1102.-1918.*, ed. Milan Kruhek, 101-112. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2004.
- „Crkva sv. Petra i Mojsija – spomenik kralja Petra Krešimira u Solinu.“ In *Zbornik I. Kongresa povjesničara umjetnosti Hrvatske*, ed. Milan Pelc, 33-40. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004.
- „Javni spomenici posvećenja starih gradova na hrvatskoj obali.“ In *Religijske teme u likovnim umjetnostima*, ed. Ivan Antunović, 91-112. Zagreb: Filozofsko-teološki Institut Družbe Isusove, 2004.

- „Stari ljetnikovci u Lombardi.“ *Godišnjak Muzeja grada Korčule* 9 (2004): 19-53.
 „Figuralne umjetnosti renesansnoga doba u Hrvatskoj.“ *Mogućnosti* 10-12 (2004): 18-42.

2005.

- (ed.) *Cvito Fisković, Vrtovi orebičkih kapetana i brodovlasnika* (Orebić: Matica hrvatska, ogranak Orebić, 2005)
- „Korčula – grad biskupija i starija njezina likovna baština.“ In *700. godina korčulanske biskupije*, eds. Igor Fisković and Marko Stanić, 135-178. Korčula: Župni ured Sv. Marka, 2005.
- „O unutrašnjem uređenju samostanskih crkava na istočnoj obali Jadrana.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 39 (2005): 227-269.
- „Zapis o Ivanu Duknoviću.“ *Kvartal* 2-3 (2005): 2-8.
- „Dva renesansna kipa Žalobne Gospe u Splitu.“ *Kulturna baština* 32 (2005): 417-444.
- „Stari ljetnikovci u Lombardi na Korčuli.“ *Kultura ladanja* 1 (2005): 105-130.
- „Umjetnost gotičkog doba na tlu Bosne i Hercegovine.“ *Kolo* 2 (2005): 15-26.
- „Riječ na predstavljanju šeste knjige Hrvatskog biografskog leksikona.“ *Kolo* 15/3 (2005): 293-300.
- „Od Korkyre do Korčule.“ In *Otok Korčula*, ed. Jadran Gamulin, 8-20. Zagreb: Fabra, 2005.

2006.

- Prvih pet stoljeća hrvatske umjetnosti: exhibition catalogue*, ed. Biserka Rauter Plančić. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2006.
- Cat. no. Reljef kralja Petra Krešimira IV; Reljef sv. Stošije; Bogorodica sa sinom; Ladislavov plašt; Raspelo sa živim Kristom; Raspelo s umirućim Kristom (90-93, 114-115, 174-175, 262-265, 274-276).
- „Crtice za Petra Šegedina u Orebićima.“ In *Dani Petra Šegedina; Korčula 17. Septembre 2005.*, ed. Dubravko Jelčić, 131-140. Korčula: Gradska knjižnica Ivan Vidali, 2006.
- „Uz otkriće fresaka u sakristiji Male braće.“ *Dubrovnik* 4 (2006): 201-217.
- „Elafiti – prostor i vrijeme: paradigma Koločepa.“ *Architectonica Dalmatica* 1 (2006) (online - Otok znanja)
- „‘Illyrica antiqua’ - Ob honorem Duje Rendić Miočević.“ *Obavijesti Hrvatskog arheološkog društva* 2/38 (2006): 145-148.
- „Restauracija Tintorettove pale u Korčuli“, *Restauracija Tintorettove pale u Korčuli - Uvodni tekst*, 3-7, Dubrovnik 2006.

2007.

- (ed.) *Spomenik Matu Celestinu Medoviću povodom 150. godišnjice rođenja*. Kuna: Matica hrvatska Orebić, 2007.
- „Traversando il mare: l'arte tra Duecento e Rinascimento.“ In *Arte per mare: Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo cristianesimo al Rinascimento*, ed. Giovanni Gentili, 48-59. Milano: Silvana editoriale, 2007.
- „Pojava Nikole Firentinca na renesansnoj pozornici Trogira.“ In *Nikola Ivanov Firentinac u Trogiru: katalog izložbe*, eds. Igor Fisković, Radoslav Bužančić, and Vanja Kovačić, 9-24. Trogir: 2007.
- „Pred obnovom crkve na Badiji – Otoku.“ *Godišnjak Muzeja grada Korčule* 12 (2007): 69-107.
- „Najstarija baština Lumbarde.“ *Lumbarde na otoku Korčuli* 1 (2007): 136-143.

- „Ranokršćanske crkvice na Sutvari, Gubavcu i Lučnjaku kraj Majsana u Pelješkom kanalu.“ *Lumbarda na otoku Korčuli* 1 (2007): 232-243.
- „Reljef renesansnog portala u Cavtatu.“ *Peristil* 50 (2007): 95-104.
- „Stup s Firentinčevim kipom Krista sred Trogira.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 41 (2007): 269-299.
- „Neki primjeri ‘Damnatio memoriae’ u našoj staroj skulpturi.“ *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu* 24 (2007): 481-497.
- „Dominikanski spomenici starijega doba u Hrvatskoj.“ *Kolo* 4 (2007): 5 - 64.
- Franjevači samostan i crkva na Badiji, with J. Belamarić, Badija 2007.
- „Reljef vladara u splitskoj krstionici,“ „Dubrovnik,“ „Ivan Duknović,“ „Juraj Matejev Dalmatinac.“ - - in *Croatia*, t.1, ed. Neven Budak, 100-103, 142-149, 202-207, 208-213. Zagreb: Profil, 2007.
- Lujo Lozica: exhibition catalogue*, Galerija ‘Maksimilijan Vanka,’ Korčula 2007.
- Uvodna riječ urednika, u “Spomenik M.C. Medoviću 1857./2007.”- Kuna, 2007., 3.

2008.

- (ed.) *Cvito Fisković, Korčulanske studije i eseji*. Korčula: Grad Korčula and Centar za kulturu Korčula, 2008.
- „Preobrazbe rječnika kamene ornamentike u Dubrovniku 16. stoljeća.“ In *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, eds. Predrag Marković and Jasenka Gudelj, 209-242. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2008.
- „Nekoliko zapažanja o Ivanu Duknoviću.“ *Vinišćanski zbornik* 3 (2008): 1-22.
- „Umjetničko premošćivanje srednjeg Jadrana 13.-16. stoljeća.“ *Mogućnosti* 55 (2008): 3-4, 1-16.
- Ivo Lozica: exhibition*, Galerija ‘Tri volta’ Lumbarda 2008.
- Predgovor knjizi C. Fiskovića “Korčulanske studije i eseji” - Korčula, 2008., 3-5.

2009.

- „Dubrovački kipari Leonard i Petar Petrović.“ In *Sic ars depreneditur arte: Zbornik u čast Vladimira Markovića*, eds. Sanja Cvetnić, Milan Pelc, and Daniel Premerl, 165-198. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti and Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009.
- „Umjetnost gotičkog doba u Kotoru.“ In *Zagovori sv. Tripunu: Blago kotorske biskupije*, ed. Radoslav Tomić, 154-164. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2009.
- Blago kotorske biskupije: exhibition catalogue*, ed. Radoslav Tomić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2009.- *Gotika*: cat. no. K/1. Raspelo; cat. no. K/2. Žalobna Gospa s mrtvim Isusom (163-164).
- „O freskama 11.-12. stoljeća u Dubrovniku i okolici.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 33 (2009): 17-36.
- „Životna priča jednog renesansnog kipa.“ *Klesarstvo i graditeljstvo* 1–2/20 (2009): 29-53.

2010.

- „Umjetnička baština u srednjem vijeku i renesansi.“ In *Milost susreta: umjetnička baština Franjevačke provincije sv. Jeronima: exhibition catalogue*, ed. Igor Fisković, 78-118. Zagreb: Galerija Klovićevi Dvori, 2010.

(ed.) *Milost susreta: umjetnička baština franjevačke provincije sv. Jeronima*: exhibition catalogue, Zagreb: Galerija Klovićevi Dvori, 2010.

Slikarstvo: cat. no. S/1. Raspelo, Zadar; cat. no. S/2. Bogorodica s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem, Kraj; cat. no. S/3. Raspelo, Ston; cat. no. S/4. Zaručke sv. Katarine, Hvar; cat. no. S/5. Gospa s Djetetom, Zadar; cat. no. S/6. „Ugljanski poliptih,“ Zadar; cat. no. S/7. Sv. Vlaho, Dubrovnik; cat. no. S/8. Oltarni poliptih sv. Mihovila, Cavtat; cat. no. S/9. Triptih J. Božidarovića, Lopud; cat. no. S/10. Oltar Gospe od Špilica, Lopud; cat. no. S/11. Život sv. Ante, Dubrovnik; cat. no. S/12. Sveti zaštitnici, Dubrovnik (137-153). *Kiparstvo*: cat. no. K/1. Sv. Benedikt, Zadar; cat. no. K/2. Navještenje, Zadar; cat. no. K/3. Reljefni poliptih, Zadar; cat. no. K/4. Kristova muka, Otok; cat. no. K/5. Oplakivanje, Krapanj; cat. no. K/6. Bogorodica sa sinom, Dubrovnik; cat. no. K/7. Raspelo, Pridvorje; cat. no. K/8. Raspelo, Orebići; cat. no. K/9. Sv. Ivan Evanđelista, Orebići; cat. no. K/10. Triptih, Košljun; cat. no. K/11. Gospa na prijestolju, Šijana; cat. no. K/12. Bogorodica sa sinom, Hvar; cat. no. K/13. Gospa sa sinom, Orebići; cat. no. K/14. Bogorodica s djetetom, Orebići; cat. no. K/15. Stigmata sv. Franje, Dubrovnik; cat. no. K/16. Sv. Magdalena, Trogir; cat. no. K/17. Bogorodica sa sinom, Lopud; cat. no. K/18. Sv. Jerolim, Kraj; cat. no. K/19. Raspelo, Hvar; cat. no. K/20. Jaslice, Košljun (197-219).

„Arhitektura i skulptura crkve Gospe od Milosti na Dančama.“ In *Crkva i samostan svete Marije na Dančama*, eds. Luko Paljetak and Ivana Burđelez, 62-91. Dubrovnik: Družba sestara franjevki od Bezgrješnog začeca iz Dubrovnika and Matica hrvatska, ogranak Dubrovnik, 2010.

„Slučaj renesansnoga kipa sv. Petra u Vrboskoj.“ In *Original u skulpturi*, ed. Božidar Pejković, 36-51. Klanjec: Muzeji Hrvatskog zagorja and Galerija Antuna Augustinčića, 2010.

„‘Zelenci’ - povijesna i umjetnička valorizacija.“ In *Zelenci: restaurirana dubrovačka baština*: exhibition catalogue, ed. Vedrana Gjučić Bender, 19-34. Dubrovnik: Gradski muzeji Dubrovnik, 2010.

„Le prime presentazioni di S. Francesco in Croatia meridionale.“ *Ikon* 3 (2010): 45-70.
„Zapažanja o srednjovjekovnim freskama u Dubrovniku.“ *Dubrovnik* 2 (2010): 163-200.

2011.

(ed.) *Dominikanci u Hrvatskoj*: exhibition catalogue, ed. Igor Fisković. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011.

Slikarstvo: cat. no. S/ 1. Paolo Veneziano, Raspeće (313-315)

Kiparstvo: cat. no. K./1-3. Nadgrobni spomenici, Dubrovnik; cat. no. K/4. Glava sv. Ivana, Dubrovnik; cat. no. K/5. „Imago Pietatis,“ Dubrovnik; cat. no. K/6. Raspelo, Pag; cat. no. K/7. Gospa, Trogir; cat. no. K/8. Raspelo, Čiovo; cat. no. K/9. Sv. Antun, Šibenik; cat. no. K/10. Raspelo, Dubrovnik; cat. no. K/11. Bogorodica na prijestolju, Viganj; cat. no. K/12. Sv. Nikola, Lopud; cat. no. K/13. Triptih, Trogir; cat. no. K/14. Grobnica Subotića, Trogir (375-391).

„Spomenici starijeg doba u jadranskoj Hrvatskoj.“ In *Dominikanci u Hrvatskoj*: exhibition catalogue, ed. Igor Fisković, 53-118. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011.

„Pozdravni govor u ime HAZU na skupu posvećenom B. Fučiću.“ In *Az grišni diak Bran-ko pridivkom Fučić*, ed. Tomislav Galović, 33-34. Zagreb, Rijeka, and Malinska: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, Katoličko bogoslovni fakultet, Staroslavenski institut, Sveučilišna knjižnica Rijeka, and Općina Malinska-Dubašnica, 2011.

- „Dva Raspela Andree Fosca na Hvaru.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34 (2011): 19-30.
- „Le spolia nelle costruzione della chiesetta di Sant’Elia in isola di Brazza.“ *Hortus artium medievalium* 17 (2011): 167-174. (with V. Fisković).
- „Likovna kultura kamenoga Grada u dum Marinovo doba.“ *Dubrovnik* 3 (2011): 6-13.
- „Humačka crkvice sv. Ilije u bračkom kamenarstvu.“ *Klesarstvo i graditeljstvo* 3-4 /22 (2011): 5-32. (with V. Fisković)

2012.

- „Majstor reljefa Petra Krešimira.“ In *Munuscula in honorem Željko Rapanić. Zbornik radova povodom osamdesetog rođendana*, eds. Miljenko Jurković and Ante Milošević, 239-258. Zagreb, Motovun and Split: Sveučilište u Zagrebu – Međunarodni istraživački centar za kasnu antiku i rani srednji vijek, Motovun, 2012.
- „Sui contatti della Dalmazia con l’Italia gotica.“ In *Le plaisir de l’art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l’œuvre d’art. Mélanges offerts à Xavier Barral I Altet*, eds. Rosa Alcoy, Dominique Allios, Maria Alessandra Bilotta et al., 258-265. Pariz: Picard, 2012.
- „Grad Pag – primjer ‘realnoga grada’ iz 15. stoljeća.“ *Prostor* 20 (2012): 33-45.
- „Come identificare il re sul rilievo della iconografia regale de 11 secolo.“ *Ikon* 5 (2012): 84-114.
- „Lopudski oltari Miha Pracata.“ *Ars adriatica* 2 (2012): 97-122.
- „Slikano raspelo sv. Franje iz 13. stoljeća u Splitu.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36 (2012): 97-112.
- „Francuski majstori u Dubrovniku 16. stoljeća.“ *Hrvatska revija* 1-2 (2012): 150-159.
- Mljetu u posjetu, „Dani Cvita Fiskovića 2010.“, Zagreb 2012., 13-19.

2013.

- „Les sculpteurs français à Dubrovnik au XVI siècle.“ In ‘*Ars auro gemmisque prior.*’ *Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, eds. Christelle Blondeau, Veronique Boucherat, Panayota Volti and Brigitte Boissavit Camus, 379-388. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu – Međunarodni istraživački centar za kasnu antiku i srednji vijek, Motovun, 2013.
- „Iznova o Ivanu Duknoviću.“ In *Ivan Duknović i krugovi njegove djelatnosti*, eds. Radoslav Bužančić and Igor Fisković, 8-22. Split: Književni krug, 2013.
- „Milan Prelog na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.“ In *Prelogova baština danas*, eds. Katarina Horvat-Levaj et al., 16-27. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013.
- „Stazione monastica sull’isolotto Maisan in Dalmazia meridionale.“ *Hortus artium medievalium* 19 (2013): 121-132.

2014.

- „Likovna oprema i umjetnine starih katedrala.“ In *Katedrala Gospe Velike u Dubrovniku*, ed. Katarina Horvat-Levaj, 69-119. Dubrovnik and Zagreb: Gradska župa Gospe Velike and Institut za povijest umjetnosti, 2014.
- „Majstori i majstorske radionice: Andrija Aleši i Nikola Firentinac.“ „*Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske*“, 63-82 – Filozofski fakultet Zagreb
- „Stare kuće pomoraca u Orebićima“, *Peristil* 57 (2014): 105-131.

- „Reljef sv. Nikole sa crkve benediktinki u Trogiru.“ In *Spomenica 950-e obljetnice benediktinskog samostana u Trogiru*. eds. V. Kovačić and J. Milanović, Samostan Benediktinki Sv. Nikole, Trogir, 2014., 181-189.
- „Le pubblicazioni croate prima di Hortus artium medievalium.“, „*Hortus artium medievalium*“ 20 /1 (2014): 10-12.
- „Drvene skulpture s oltara 16. stoljeća na Lopudu.“, *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku*, LIII / 1 (2014): 79-109.
- „Još o romaničkoj skulpturi s dubrovačke katedrale.“, *Ars Adriatica* 5 (2014): 39 - 66.

ZAVIČAJNA ISHODIŠTA KOLEGE I PRIJATELJA

Rado se pridružujem publikaciji koja se izdaje u čast rada i djelovanja Igora Fiskovića, dragoga kolege i prijatelja iz davnih dana. Nisam u prilici ponuditi znanstveni prinos, pogotovo ne iz njegove uže specijalnosti, nacionalne medijevalistike, ali kako sam ustrajno i prilično kontinuirano pratio njegov rad mogu ocrtati neke temeljne premise i karakteristike Igorova uloga i djelovanja, a pritom evocirati barem neke etape našega poznanstva i druženja.

Poznajemo se iz gimnazijskih dana, obojica smo pohađali istu Klasičnu gimnaziju u Splitu. Kako sam ja stariji, pamtim ga u nižim razredima, ali i u bliskim društvima, tako da smo se vrlo rano počeli pozdravljati i razgovarati. Po dolasku u Zagreb na studij povijesti umjetnosti, putevi su nam se također vrlo brzo ukrižali, premda na istom generacijskom razmaku, jer sam ja već pomalo završavao studij (pogotovo trogodišnji B predmet, povijest umjetnosti) kad ga je Igor tek upisivao. Naravno susreti i razmjene iskustava postali su još učestaliji, a klasičarska solidarnost posebno je jaka, uz nemalu regionalnu komponentu.

Po povratku s odsluženja vojnoga roka, 1965. godine, primio me profesor Prelog za asistenta na katedri povijesti umjetnosti srednjega vijeka. Igor je u međuvremenu revno studirao, s brojnim plodnim boravcima u Dalmaciji, jer je već tokom studija zacrtao mnoge od problema kojima će se doživotno baviti. Ojačali smo kontakte, jer su i moji prvi zadatci (pa i zaokupljenost) bili uglavnom vezani uz dalmatinske spomenike i srednjovjekovne im autore. Dakako, odmah sam uvidio da njegovo znanje na tom području daleko nadmašuje moje eventualne kompetencije. Ali Igorovi interesi tada su bili još i širi, dijelom su se preklapali i s književnošću i sa slikarstvom, o čemu smo također mogli lijepo prijateljski razgovarati. Međusobno smo izmjenjivali tekstove, diskutirali oko spretnijih i manje spretnih formulacija, no nikad se nismo svađali.

Kao kuriozitet navodim da smo u pisanu struku stupili istodobno 1965. godine, recenzirajući knjigu Krune Prijatelja „Blaž Jurjev“. Kraći sam prikaz objavio u „Životu umjetnosti“, a Igor svoj, znatno duži, razvedeniji i motiviraniji, u Splitskim „Mogućnostima“. Ali njegovo poznavanje terena i urođena intuicija uskoro su ga vodili samostalnim otkrićima i pravom znanstvenom objavljivanju novopronađene ili atributivno nanovo obrađene građe. Gotovo paralelno sa startom prikazivača Igor se legitimira i u ulozi istraživača i tumača. Prvi su radovi potekli upravo sa zavičajnog mu područja: „Dva drvena gotička kipa s Pelješca“ i „Ranokršćanske crkvice na Sutivaru, Gubavcu i Lučnjaku kraj Majsana u Pelješkom kanalu“, a publikacije u kojima se već kao student javlja (1965-66) više su nego ugledne i obavezujuće: „Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku“ i „Bulletin zavoda za likovne umjetnosti JAZU“.

Kako je vidljivo iz tematike navedenih naslova Igor Fisković odmah djeluje na oba polja svojih studija: kao povjesničar umjetnosti i kao arheolog, a sve povezano u znaku Pelješca. Koliko je i kakvo njegovo poznavanje toga područja imao sam prilike i sam dobro upoznati kad smo 1966. godine – u ekipi Instituta za povijest umjetnosti, a pod vodstvom prof. Preloga – zajednički boravili na mitskom poluotoku. Često sam na terenu bio u ekipi upravo s Igorom, te smo skupa propješačili mnoge vrletne staze od Orebića do Stankovića, od Žuljane do Dube, od Janjine do Kune. Nema tumula ni gradine na koji se on ne bi uspinjao, nema crkvice ni ljetnikovca na koji ne bi ukazao, nema zaselka ni prikućja u koji ne bi zašao. Prateći ga, mnogo sam naučio i, još više, sljubio se sa zanimljivim ambijentom u kojemu se miješaju izrazito primorsko-građanska („kapetanska“) komponenta (kuće u Orebićima, Vignju, Kućištu) i kopneno-ruralna osobitost zaturenih sela u zaleđu. Naravno, kao domaći i kao domaćin Igor je unio u predstavljanje zavičaja i snažnu emotivnu crtu i otmjenu gostoljubivost.

Ako su mu početne publikacije bile pretežno panoramsko-preglednoga karaktera, već je otkrićem kipara Jurja Petrovića Igor odlučno stupio na strogo znanstvenu stazu. Riječ je o povezivanju niza dotad neuočenih gotičkih kipova (ponajprije „raspela“) u cjelinu obilježenu likom autora, splitskoga kanonika iz 15. stoljeća koji se znalački i darovito bavio i skulpturom. Takav analitički monografski pristup kvalificirao je Igora, još studenta, kao novu nadu struke i znanosti, a čitajući u rukopisu tekst namijenjen „Peristilu“ mogao sam mu prijateljski s veseljem čestitati.



*U Dubrovniku s Nadom Grujić 2006. godine.
In Dubrovnik with Nada Grujić in 2006.*

Naša su se druženja u toj fazi nastavljala i na terenima i u Zagrebu. Nikad neću zaboraviti šetnje po Dubrovniku, u više navrata, ali pogotovo onu kad smo, zajedno sa Željkom Čorak, na Prijekom, pred crkvicom sv. Nikole i pred nekim portalima palača, bistrili pojmove o primjeni kategorije manirizma na umjetnost u našim krajevima, posebno u dubrovačkoj sredini. Naravno da je Željka imala više teorijsko-tipološkog duha, a Igor više empirijsko-taksonomske spreme, dok sam ja bordižao između njihovih teza s preferencijom za komponentu provincijalnog zaostajanja kao uvjeta stanovite originalnosti.

U godini svog diplomiranja, 1968. Igor je objavio i prikaz izložbe „Juraj Dalmatinac i njegov krug“. Na taj je način njegov start u struku simbolično obilježen imenom trojice Jurja (Blaža kao sina Jurjeva, a Petrovića i sina Matejevog kao tako krštenih). Ni taj Auftakt neće ostati bez odjeka, jer će se i u potonjim godinama i u budućim studijama učestalo navraćati na problematiku vezanu uz taj trio protagonista našega gotičkog stvaralaštva, trio umjetnika profilirane osobnosti, trio preteča epohe naglašenih individualnih svjetova. Moj prikaz izložbe „Juraj Dalmatinac i njegov krug“ bio je pak jedan do posljednjih radova što sam ih posvetio stvaralaštvu srednjovjekovne Dalmacije.

Godina 1970. još jednom je ukrižala Igorovu i moju radnu sudbinu, takoreći da nas stručno definitivno razdvoji. Naime, baveći se sve više, kao kritičar, suvremenom hrvatskom likovnom umjetnošću – a sve manje prateći spoznaje i nedovoljno posjećujući spomenike s područja medijevalistike – te sam godine odlučio napustiti asistentsko mjesto na Katedri povijesti umjetnosti srednjega vijeka. Iskorsitio sam otvaranje mjesta za dokumentaciju moderne umjetnosti na Institutu za povijest umjetnosti da se tamo prijavim, a s osjećanjem stida i žaljenja (te zahvalnošću za sve što je dotad učinio) obratio sam se svom mentoru, profesoru Prelogu, da me u tomu podrži. On je s puno razumijevanja i pomoći prihvatio moju odluku, a učinio je to lakše što je već imao u vidu Igora Fiskovića kao stručnjaka i znanstvenika koji zaslužuje doći na Odsjek. Na taj me način Igor zamijenio na mjestu asistenta, te tako započeo svoju nastavničku karijeru, koja će ga voditi do svih stupnjeva i položaja.

Naši odnosi nisu imali nikakva razloga za promjene, dapače. Nastavio sam i dalje rado pratiti Igorova zanimanja i rezultate, često čitati njegove radve što su se počeli sve više granati. Ipak, prva nje-

gova knjiga bila je „Kulturnoumjetnička prošlost pelješkog kanala“, opsežna kulturalna panorama i studija koja je obuhvatila gotovo sve tipove i manifestacije kreativnog izraza na navedenom području. Tu se mladenački zanos spojio s golemom erudicijom i rezultat je teško ponovljiva sinteza. Neobično zrelo i zaokruženo djelo dvadesetosmogodišnjaka (izašlo 1972) pravi je elogij i hommage zaslužnim precima, a nije slučajno ni što na prvoj stranici stoji posveta: Zavičajju. Tu sam knjigu, sjećajući se sa zahvalnošću i suputničkih lutanja po istom prostoru, popratio prikazom u „Slobodnoj Dalmaciji“, uvjeren da pozdravljam više nego zaslužnog mlađeg kolegu i već formiranog znanstvenika. I danas me listanje te knjige može vratiti mnogim temamam i doživljajima vezanim uz Orebiće, Korčulu i ina mjesta, pojave i osobe.

Djelujući na raznim stranama i u različitim ustanovama, Igor i ja nismo propuštali da se povremeno vidimo, susretnemo, porazgovorimo, kako u Zagrebu, tako i u Splitu, Dubrovniku, Korčuli, Orebićima. Otvorenja izložaba, predstavljanja knjiga, poneki simpozij sa svoje su strane stvarali prilike za kontinuitet prijateljskog odnosa, uz povremena i kućna druženja. Mogućnost prave suradnje dogodila se 1990-91. godine, kad je Igor pokrenuo veliku antologijsku izložbu „Tisuću godina hrvatske skulpture“, održanu u Muzejskom prostoru, gdje me je angažirao da obradim dionicu XIX. i XX. stoljeća, ostavljajući mi sasvim slobodne ruke za izbor i interpretaciju. Vrlo rado sam prihvatio ponudu, izazov, teškoću, kao prijateljsko priznanje i kao dokaz naše eventualne komplementarnosti: smatrao sam naime da se naši ukusi i afiniteti mogu poklopiti, pristupim li kao modernist sklon tradiciji koji se obraća kolegi koji zastupa tradiciju no s osjetljivošću za suvremeno i živo.

Nemam potpunu kompetenciju, a niti potrebu, ocrtati cjelovit znanstveni portret Igora Fiskovića, no svjestan sam da ga nipošto ne determinira i ne limitira uža regionalna komponenta. Naprotiv, sačinio je brojne studije posvećene Šibeniku i Trogiru, Dubrovniku i Splitu, Pagu i Istri, ispisao sustavne preglede romaničkog slikarstva, gotike i renesanse, proučavao odnose s talijanskim i mađarskim sredinama, bavio se utjecajima likovnih umjetnosti na književnost (i obratno), uronio duboko u predromaniku, pa još dublje u starokršćansko razdoblje, a nije propustio ni osvrtanje na prehistoriju. Ali meni pristrano, pa i s obzirom na njegove početke, Igor ostaje značajno zavičajno ukorijenjen (ne i kondicioniran) u pelješko-korčulansku baštinu i drago mi ga je zamišljati u prisnom ambijentu vrta reprezentativne obiteljske kuće u rodnim mu Orebićima, u atmosferi slojevitih povijesnih nakupina, naslijeđa kapetana i pisaca, slikara i povjesnika.

Iz bogate biblioteke orebičkoga gnijezda Igor mi je, kad sam se bavio dalmatinskim talijanskim pjesništvom XIX. stoljeća, posudio rukopisnu zbirku pjesama svojega dalekog pretka Ivana Bizzara, da je ocijenim i nešto iz nje prevedem. I taj mu se predak zanimao likovnom umjetnošću, pisao o Canovi, a u spjevu „Arhitektura“ sumarno i zaneseno prošao glavnim povijesnim tekovinama graditeljstva svih stilova. Bilo bi, valjda žanrovski, tematski, kulturalno, primjereno ponešto navesti iz te ode, ali odlučujem se – ovoj prigodi prikladnije – na citat iz jedne druge Bizarrove pjesme, nazvane „Prijateljstvo“: „Tako u svijetu slijepom ko pomagač, / Korisna pratnja Istine i Dobra, / Pojavljuje se, stoji Prijateljstvo, / Jer Istina i Dobro stvar su ista.“

Zaključujući ovaj skromni prilog u znaku prijateljstva prema slavljenu, još jednom se ispričavam što ne donosim znanstvenih plodova. Možda sam, uvažavajući njegovu otvorenost i prema nekim modernijim i suvremenijim umjetnicima kojima se Igor Fisković također bavio, možda sam mogao sročiti nešto pozitivistički utemeljeno ili interpretativno adekvatno o, primjerice, Franu Kršiniću, Ivi Lozici, Petru Palavičiniju, Stipi Nobilu, sve umjetnicima iz Igorova okružja i njegova sustvaralačkog vidokruga. Ali u nekoliko navrata kad sam pisao o navedenim umjetnicima već sam se znao pozivati i na Igorova mjerodavna mišljenja i stavove, pa bi to ovdje bilo također mimo merituma.

Možda bih, kao nenamjernu poantu, smio dodati kako smo se i u HAZU Igor i ja, na neki način, mimoišli. Dok sam ja bio članom suradnikom u Razredu za likovne umjetnosti Igor još nije bio biran, a kad je on postao redovnim članom toga razreda ja sam već bio „prekomandiran“ u Razred za književnost. Ali skupštine i plenumi opet su dobrodošle zgone za obnavljanje sjećanja i dogovaranja o planovima.

Tonko Maroević

UN RARO MOTIVO ICONOGRAFICO SULLA SCULTURA ALTOMEDIEVALE – I SENMURV DI ARBE E NEVIDANE

Miljenko Jurković

M. Jurković
University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social sciences
Department of History of Art
Ivana Lučića 3, HR-10000 Zagreb
mjurkovi@ffzg.hr

In this paper the author deals with a fragmented early medieval altar screen slab from Rab. The focus of the analysis is a very rare motif in early medieval sculpture that has been identified – the senmurv. After giving a comparative analysis, the author adds the slab from Rab to the opus of the stone carving workshop called The Master of the Zadar Ambos, dating it at the very beginning of the 9th century.

Key words: *early medieval sculpture, iconography, senmurv, stone-carving workshops*

Nel lapidario di Arbe è esposto un frammento di pluteo altomedievale recante una decorazione particolarmente interessante che tuttavia non ha mai destato una grande attenzione da parte degli studiosi. Del manufatto sono state pubblicate principalmente le immagini, senza qualsiasi approfondimento su origine, datazione e senza riferimenti con altri elementi dell'arredo liturgico con cui probabilmente costituiva un insieme¹.

Si tratta di un terzo del lato destro di un pluteo, frammentato in alcune parti ricomponibili, che mostra uno schema compositivo costituito da una teoria di maglie quadrangolari triviminee collegate tra loro su ogni lato mediante un nodo (fig. 1a). Il nastro ai bordi della lastra collega tutti i rettangoli in un'unica composizione generando ritmicamente nodi che si annodano in corrispondenza di metà lato di ogni maglia quadrangolare. Del manufatto si conservano interamente due campi e la metà di un terzo che, tra l'altro, risulta il più interessante. Al centro di uno dei due rettangoli campiti da un nodo di Salomone, formato da nastro bisolcato, vi è un bottone. Il rettangolo marginale inferiore contiene i resti di una rappresentazione zoomorfa di cui è visibile il tratto inferiore del corpo di un animale con una grande coda piegata verso l'alto e un oggetto, solitamente identificato come una specie di "corona", sulla sommità della testa. Il pluteo frammentato è stato riportato in diverse pubblicazioni principalmente per illustrare la produzione lapicida altomedievale di Arbe. Tuttavia, prima di arrivare al lapidario il manufatto si presentava più completo. Infatti, sulla prima fotografia, pubblicata all'inizio del XX secolo da W. Schleyer senza alcuna interpretazione (fig. 1b)², appare ancora integra l'interessante maglia angolare inferiore recante la rappresentazione zoomorfa. Si riconosce con chiarezza un animale con il corpo di uccello, ali chiuse, coda piegata all'indietro e disposta parallelamente alla spina dorsale e testa sormontata da una "corona". Dalla bocca fuoriesce un oggetto

* Questo lavoro è stato realizzato nell'ambito del progetto *Croatian medieval heritage in European context: mobility of artists and transfer of forms, functions and ideas* (CROMART), finanziato dalla Fondazione Croata delle Scienze.

¹ M. DOMIJAN, *Rab, Citta d'Arte*, Zagreb 2007, 51; T. MARASOVIĆ, *Dalmatia praeromanica II*, Split-Zagreb 2009, p. 125; M. JARAK, *Starokršćanska i ranosrednjovjekovna skulptura otoka Raba*, *Starohrvatska prosvjeta* 37/2010, p. 92.

² W. SCHLEYER, *Arbe, Stadt und Insel*, Wiesbaden, 1914, p. 117.



Fig. 1 - a) Arbe, lapidario, frammento di pluteo altomedievale (foto: P. Vedovetto) b) fotografia dello stesso pluteo al momento del suo rinvenimento (da: W. Schleyer, 1914, p. 117)

irricognoscibile. Le due zampe, che ricordano quelle di un animale piuttosto che di un uccello, sono tozze, simili a colonne dai contorni sommarî sulle quali si riconoscono distintamente tre artigli. Il corpo è decorato con incisioni circolari e diritte, mentre la coda è resa in modo maldestro con incisioni poco profonde formanti il motivo a spina di pesce. È proprio dal punto di vista iconografico e simbolico che questa rappresentazione suscita maggior interesse.

Sul motivo raffigurato nella cornice rettangolare, eccezionalmente raro sulla costa adriatica orientale così come nella scultura altomedievale in genere, allo stato attuale degli studi non è stato scritto nulla né è stata formulata alcuna interpretazione. Inoltre, non è certa neppure la datazione che non è stata ancora definita con l'ausilio di un'approfondita e seria analisi. Del resto non si conosce neanche la bottega di provenienza di tale pluteo e altresì non ne è stata accertata l'appartenenza a qualche recinzione presbiteriale di una chiesa di Arbe.

L'origine del manufatto, per o meno stando alla classificazione attuale attribuitagli presso il lapidario di Arbe, appare altrettanto ignota. Quando Schleyer pubblicò il pluteo in forma più completa rispetto a quella odierna, a margine aggiunse di averlo rinvenuto nel cortile presso la chiesa di "San Marino". Indicazione forse da interpretare con il sito ove in passato sorgeva la chiesa di S. Martino

che, secondo lo studioso, restituì alcuni frammenti di scultura altomedievale³. Appare dunque molto probabile che il pluteo fosse parte integrante del cancello presbiteriale della scomparsa chiesa di S. Martino ma non è detto che tale ipotesi sia necessariamente esatta. Visto che ad Arbe i rinvenimenti riferibili alla scultura altomedievale sono alquanto esigui, l'esemplare in questione non può essere correlato a nessun altro frammento, né per modalità esecutive né per composizione, utilizzo dei motivi decorativi, dettagli. Per questi motivi al momento risulta difficoltoso determinare l'ubicazione originaria del manufatto. Per accentuare ulteriormente tale dubbio va detto che l'unico elemento di arredo liturgico ascrivibile con più certezza alla chiesa di S. Martino è rappresentato da un pilastro completo (rimasto a lungo inserito come *spolia* in una costruzione sorta al posto della chiesa scomparsa) che, dal punto di vista esecutivo, appartiene indubbiamente alla scultura che ornava la cattedrale di Arbe⁴. Non è escluso, quindi, che il pilastro e di conseguenza anche il pluteo in questione potessero essere collocati in un secondo tempo nel luogo di rinvenimento nei pressi della chiesa di S. Martino della quale non si conosce quasi nulla, a parte l'ubicazione e il fatto che gli ultimi resti dell'edificio furono smaltiti all'inizio del XX secolo⁵. Si deve aggiungere, inoltre, la considerazione che le uniche analogie tra il pluteo e qualsiasi altra scultura di Arbe si possono solo intuire e intravedere su uno dei lati del ciborio della cattedrale. Tali affinità si esprimono solo nell'utilizzo di maglie triviminee quadrate e rettangolari nella composizione, un motivo piuttosto raro nell'ambito della scultura altomedievale. Per tutti questi motivi la provenienza del pluteo continua a rimanere una questione aperta⁶.

La decorazione descritta nella cassetta angolare del pluteo, rappresentata da un animale di aspetto insolito quasi mai presente nella scultura altomedievale della sponda adriatica orientale e nell'ambito territoriale contermina. In alcune sommarie pubblicazioni la figura veniva trattata come un pavone senza alcuna ulteriore riflessione sul suo aspetto inusuale⁷. I pavoni venivano sempre rappresentati con la coda diritta, mentre l'animale in questione presenta una coda piegata verso l'alto che segue la curva della colonna vertebrale. Secondo il parere di chi scrive tale dettaglio è un fatto imprescindibile per la definizione dell'animale come pavone. Quest'ultimo è dotato di normali zampe da uccello con unghie, mentre l'essere qui rappresentato, a prescindere dalla carente qualità della vecchia fotografia, dall'esecuzione goffa e dalla sommarietà della rappresentazione, presenta le zampe di un predatore con accentuati ingrossamenti dei muscoli, mostra tre artigli chiaramente visibili, oltre ad un'articolazione di una delle due zampe atipica per un uccello. Alla sommità della testa con un occhio enfattizzato non vi è una corona, come sarebbe normale per la simbologia di questi volatili, ma piuttosto due orecchie staccate dal capo e visibili ancor oggi sul frammento pervenuto. Risulta difficile giudicare dalla fotografia datata, tanto più che il rilievo è danneggiato proprio in quel punto, ma l'oggetto che spunta dalla bocca dell'animale sicuramente non assomiglia ad un grappolo d'uva, usuale per la rappresentazione di un pavone. Il sottile e allungato oggetto potrebbe essere la lingua, ma potrebbe essere che sia in realtà la zampa con la quale l'animale sorregge qualcosa in prossimità della bocca. Se questa ipotesi dovesse dimostrarsi giusta, allora sul rilievo sarebbero rappresentate tre zampe. In ogni caso, per quanto qualunque di queste varianti sia esatta, fatto che purtroppo non si riuscirà mai a verificare, per l'interpretazione di questo essere composito risultano essenziali tre dettagli: la coda piegata verso l'alto e all'indietro, le zampe di un predatore e la testa dotata di orecchie.

³ SCHLEYER, *op. cit.*, p. 110.

⁴ Si veda M. JURKOVIĆ, *Quando il monumento diventa documento. Una bottega lapicida del Quarnero*, in *Alla ricerca di un passato complesso. Contributi in onore di Gian Pietro Brogiolo per il suo 70esimo compleanno*, Zagreb - Motovun 2016, p. 231-242.

⁵ M. DOMIJAN, *op. cit.*, p. 52.

⁶ T. MARASOVIĆ, *op. cit.*, p. 125, attribuisce il pluteo addirittura al convento di S. Eufemia a Kapor, seppure non sia chiara l'origine di tale dato. Inoltre, nel sito di S. Eufemia non è stata appurata l'esistenza di nessuna chiesa di età altomedievale o di epoche precedenti nonostante il fatto che all'interno del convento siano venuti alla luce alcuni frammenti di scultura preromanica sotto forma di *spolia*.

⁷ In tal modo lo ha definito M. JARAK, *op. cit.*, p. 92.



Fig. 2. *Sennmurv*: a) Tāq-e Bostān, Iran (VI – VII secolo) (da Comparetti 2006, fig. 2, p. 196; b) Firenze, Museo Nazionale del Bargello, tessuto in seta, *Sennmurv*, secolo VI-VII (da S. Riccioni, HAM 22, 2016, fig. 20)

È del tutto chiaro che si impone l'identificazione dell'essere composito, con ogni probabilità mitologico, a prescindere dall'entità del danno, dalla sommarietà dell'esecuzione e dalla limitazione dell'inquadratura. L'unico animale che corrisponde alla descrizione sarebbe il *sennmurv*, essere ibrido che nella variante primitiva presentava la testa canina con la lingua stesa, le zampe di leone e la coda di pavone (fig. 2a, b)⁸. Sulla provenienza di tale essere, sulle sue trasformazioni e, successivamente, sui suoi trasferimenti in altre zone al di fuori di quella originaria, sussiste un'ampissima bibliografia. In breve, stando alle conoscenze odierne lo pseudo-*sennmurv*, come quello che si può vedere sui rilievi nel sito di Tāq-e Bostān nell'Iran, si trasferì nei territori bizantini e da lì, soprattutto durante la dinastia macedone, verso Occidente attraverso i disegni intessuti nella seta⁹. Andrebbero aggiunti anche i prodotti di oreficeria, anch'essi frequente oggetto di scambi commerciali, come quelli che sono stati restituiti dal deposito a Veliki Preslav in Bulgaria¹⁰. Non è necessario parlare qui del significato di questo essere e delle sue trasformazioni, ossia delle contaminazioni del suo significato, ma si deve ribadire che in una delle varianti gli viene attribuito il concetto della Suprema Gloria che facilitò il suo trasferimento verso l'Islam e il Cristianesimo¹¹.

Tuttavia, il pluteo di Arbe con la rara rappresentazione del *sennmurv* (fig. 3b) non è tanto isolato nella scultura altomedievale del territorio, poiché esiste un pluteo frammentario analogo in ogni dettaglio proveniente da Nevidane sull'isola di Pasmano (fig. 3a)¹². Del manufatto si conserva il tratto sinistro quasi nella sua intera altezza. Il campo centrale, sotto la cornice aggettante, consiste di una

⁸ M. COMPARETTI, *The So-called Sennmurv in Iranian art: A Reconsideration of an Old Theory*, in *Loquentes linguis. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti*, a cura di P. G. BORBONE, A. MENGOZZI, M. TOSCO, Wiesbaden, 2006, p. 189.

⁹ A. GRABAR, *Le rayonnement de l'art sassanide dans le monde chrétien*, in *La Persia e il Medioevo*, Roma 1971, pp. 679-707; S. RICCIONI, *La rappresentazione della natura tra ornamento e narrazione. Il bestiario di Roma tra i secoli XI e XII*, in *Medioevo: natura e figura. La raffigurazione dell'uomo e della natura nell'arte medievale*, Atti del convegno internazionale di studi dell' AISAME (Parma 20-25, sett. 2011), a cura di A. C. Quintavalle, Milano, 2015, pp. 342-343; *Ibidem*, *Dal ketos al sennmurv? Mutazioni iconografiche e transizioni simboliche del ketos dall'Antichità al Medioevo (secolo XIII)*, *Hortus Artium Medievalium* 22, pp. 130-144.

¹⁰ Si veda in *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa*, Band II, Katalog, kat. N. VI.58b, Mainz, 2001, pp. 488.

¹¹ M. COMPARETTI, *op. cit.*, 192.

¹² È stato pubblicato da F. RADIĆ, *Ostanci starohrvatske crkvice S. Mihovila u Nevidjanima na otoku Pašmanu*, *Starohrvatska prosvjeta*, serie I, VI/3-4, Knin, 1901, pp. 84-86.



Fig. 3. plutei a) Nevidane (foto I. Josipović), b) Arbe (da Schleyer)

rete di maglie quadrangolari triviminee, probabilmente in origine nove, posizionate orizzontalmente e annodate tra loro e con il nastro bisolcato che incornicia la composizione. Le maglie rettangolari presentano diversi riempitivi. Partendo dall'alto vi è una foglia schematizzata e la porzione ridotta di un giglio, al centro si trova una matassa a due capi e in basso un *senmurv*. La maglia successiva, conservatasi per metà, verosimilmente era campita da un nodo trivimineo. Si è conservato anche un frammento minore, non collegabile con il tratto descritto del pluteo, recante il nodo di Salomone con al centro un bottone. Quindi, sui plutei di Arbe e Nevidane ricorrono due motivi identici, ovvero il nodo di Salomone e il *senmurv*. L'animale ibrido del pluteo di Nevidane, proprio come nel caso di Arbe, è stato identificato come pavone con la coda piegata in alto solo per lo spazio ridotto nella maglia rettangolare nella quale è collocato¹³. La composizione e la distribuzione di elementi sono identiche su entrambi i plutei. Lo stesso si può affermare per la modalità di esecuzione con il fondo piuttosto profondo, il trattamento morbido e stonato dei bordi e la resa bassa dei motivi decorativi. Pertanto, ambedue i manufatti dovevano essere prodotti della stessa bottega lapicida¹⁴.

¹³ RADIC, *op. cit.* P. 85. Tuttavia, studiando in tempi recenti la scultura della Dalmazia settentrionale I. JOSIPOVIĆ, *Predromanički reljefi na teritoriju Sklavinije Hrvatske između Zrmanje i Krke do kraja 9. stoljeća* (I rilievi preromanici sul territorio del ducato croato medievale tra i fiumi Zrmanja e Krka fino alla fine del IX secolo), tesi di dottorato, Zagreb, 2013, p. 30, descrive il rilievo sottolineando "l'inusuale pavone la cui coda è piegata lungo la spina dorsale come se si trattasse di uno scoiattolo e non di un uccello", intuendo in tal modo la peculiarità della rappresentazione. Nel testo più recente (I. JOSIPOVIĆ, *Il Maestro degli amboni zaratini*, *Hortus Artium Medievalium* 22, 2016, pp. 443-450), Josipović accoglie l'identificazione dello scrivente della rappresentazione come *senmurv*.

¹⁴ L'affinità dei frammenti è tale (dell'esemplare di Arbe è pervenuto il terzo destro e di quello di Pasmano il terzo sinistro) da poter ipotizzare che si tratta dello stesso insieme. Naturalmente, non si può accertare tale supposizione senza una dettagliata analisi della superficie del rilievo. Nell'ambito di questa riflessione va ribadita l'ipotesi che il pluteo di Nevidane, nonché gli altri elementi di arredo liturgico rinvenuti in quel sito, provengano da Zara e che furono trasferiti come *spolia* sull'isola di Pasmano. Sull'origine della scultura di Nevidane si veda I. PETRICIOLI,



Fig. 4. Cividale, Museo Nazionale, pluteo (da *Corpus X*, 339)

tivi triviminei e le linee incise poco profonde. Alle opere di questo maestro scalpellino, quindi, può essere associato anche il pluteo di Arbe.

Ai fini della datazione della bottega è stato utile il confronto tra gli amboni di Zara e la notissima lastra di Sigualdo di Cividale¹⁶. Oltre a tale indubbio punto fermo, per la determinazione cronologica si dovrebbe riflettere sulla provenienza dei lapicidi e, a tal proposito, ribadire che a Cividale si possono trovare gli stessi schemi compositivi e, addirittura, qualche dettaglio di lavorazione identico, per esempio l'esecuzione delle foglie (fig. 4)¹⁷.

Per la datazione del periodo di attività dell'officina del *Maestro degli amboni di Zara*, al quale ora viene attribuito anche il pluteo di Arbe, si propone la fine dell'VIII o l'inizio del IX secolo; in ogni caso un orizzonte cronologico precedente la pace di Aquisgrana dell'812, quando la mobilità delle maestranze tra le diverse entità politiche si fece più difficoltosa e quando le gerarchie ecclesiastiche divennero parte di mondi diversi¹⁸. A favore di tale ipotesi depone anche l'identificazione dello scalpellino sull'isola di Arbe e ulteriori paralleli di Cividale denunciano il breve periodo della presenza carolingia nelle città dalmate nel primo decennio del IX secolo.

Al momento il pluteo di Arbe rimane un esempio isolato dell'*opus* della bottega lapicida attiva sull'isola. Tuttavia, già nella parte introduttiva sono state sottolineate le affinità generali nella composizione delle maglie quadrate e rettangolari su uno dei lati del ciborio di Arbe¹⁹. L'analisi comparativa dei particolari e dei motivi specifici è praticamente impossibile poiché il pluteo e il ciborio non

Predromanički ambon zadarske katedrale i srodna skulptura, in *Starohrvatska spomenička baština. Radanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža*, (ed.) M. Jurković, T. Lukšić, Zagreb, 1996, p. 211, che la attribuisce alla cattedrale di Zara. Dall'altro canto N. JAKŠIĆ - E. HILJE, *Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije - Kiparstvo I (od IV. do XVI. stoljeća)*, Zadar, 2008, pp. 26, 86-94, cat. n. 011-015, ritengono che la scultura di Nevidane appartenne alla chiesa zaratina di S. Crisogono. Per il presente dibattito è essenziale che gli studiosi concordano sul fatto che tutta la scultura rinvenuta a Nevidane fosse originariamente appartenuta a qualche chiesa di Zara.

¹⁵ Sulla traccia delle proposte più datate (I. PETRICIOLI, *op. cit.*, pp. 209-214), l'*opus* della bottega fu minuziosamente analizzato e denominato da I. JOSIPOVIĆ, *Predromanički reljefi*, *op. cit.*, pp. 21-35; *IBIDEM*, *Il Maestro degli amboni zaratini*, *op. cit.*

¹⁶ I. PETRICIOLI, *op. cit.*; I. JOSIPOVIĆ, *Il maestro...*, *op. cit.*

¹⁷ A. TAGLIAFERRI (a cura di), *Corpus della scultura altomedievale X, Le diocesi di Aquileia e Grado*, Spoleto, 1981, p. 226, t. c, fig. 339.

¹⁸ I. JOSIPOVIĆ, *op. cit.*

¹⁹ In merito al ciborio si veda P. VEŽIĆ - M. LONČAR, *Hoc tigmen. Ciboriji ranog srednjeg vijeka na tlu Istre i Dalmacije*, Zadar, 2009, pp. 52-56; M. JARAK, *op. cit.*, p. 89.



Fig. 5. Arbe, ciborio, dettaglio (foto Z. Alajbeg)



Fig. 6. Arbe, ciborio, dettaglio (foto Z. Alajbeg)

recano nemmeno un solo motivo comune e, inoltre, si dovrebbe attendere l'intervento di pulizia del ciborio dagli strati di vernice e di aggiunte in stucco. L'idea del nesso tra i due manufatti si basa, dunque, esclusivamente sulle analogie generiche e la modalità di lavorazione delle superfici. Comunque, dopo l'attribuzione del pluteo all'attività di un'officina identificata in precedenza, la possibilità di analisi comparativa si apre attraverso il confronto con le sculture realizzate dalla bottega da cui uscì il pluteo in questione. In tal senso va ribadito che sui lati del ciborio sono rappresentate alcune figure di quadrupedi. In una maglia quadrata vi è un animale a quattro gambe con la coda molto alta. La resa delle sue zampe munite di artigli indica chiaramente che si tratta di un predatore, molto probabilmente un leone (fig. 5). Si nota anche la caratteristica lavorazione della superficie, in quanto solo sulla metà anteriore della figura zoomorfa è resa la criniera con linee incise, mentre la metà posteriore è completamente liscia. Un altro dettaglio caratteristico è il dorso inarcato. Entrambi i dettagli appena descritti si trovano nelle rappresentazioni di animali del *Maestro degli amboni di Zara* sugli esempi di Pridraga e di Zara. Il manufatto di Pridraga presenta la tipica superficie liscia²⁰. Il quadrupede di Arbe (fig. 6) è difficilmente definibile ma, a giudicare dalla lavorazione della superficie della pietra mediante sottili incisioni che suggeriscono il pelo, si potrebbe trattare di un predatore. Sopra la testa dell'animale vi sono due motivi quasi irriconoscibili, forse qualche tipo di corna, collocati vicino alle orecchie leonine. In ogni caso la figura zoomorfa è un ungulato come si può constatare dal tratto terminale della gamba che differisce da quella degli artigli del leone rappresentato nella maglia precedente²¹. In base a quanto esposto qui si tratta di un animale ibrido il cui significato dovrà essere ancora definito. L'elemento che collega questo rilievo con quelli di Pridraga è il fallo enfatizzato dell'animale²². Seppure i confronti riportati sono insufficienti per poter asserire con certezza che il ciborio di Arbe appartenga alla stessa bottega, si devono tenere a mente le analogie generiche, l'identità di alcuni dettagli e le modalità esecutive delle superfici finché non compariranno nuove scoperte che potranno ampliare il numero dei motivi comparabili. Tale paragone risulta ancor più difficile quando si tratta di cibori, poiché questi nella maggior parte dei casi presentano un determinato e rigidamente limitato repertorio di motivi decorativi, pertanto questo argomento rimane aperto ad ulteriori studi e ricerche.

²⁰ I. JOSIPOVIĆ, *Il maestro*, op. cit., fig. 6.

²¹ Appare interessante che gli studiosi vedono l'animale in modo diverso. Secondo M. JARAK (op. cit., 89) si tratta di un cervo, P. VEŽIĆ (P. VEŽIĆ – M. LONČAR, op. cit., p. 55) vi vede un caprone e un unicorno, tesi accolta da T. MARASOVIĆ (op. cit., p. 142), sebbene chi scrive non riesca a visualizzare questi due animali.

²² In merito agli esempi di Pridraga si veda I. JOSIPOVIĆ, *Il maestro*, op. cit., fig. 6.

Con questo breve contributo, dedicato al mio professore Igor Fisković, mi auguro di aver intavolato un nuovo capitolo di studio. Di fatto, nell'ambito della scultura altomedievale non si è soliti discutere di iconografia, visto che essa rappresenta un argomento raro e secondario per il semplice motivo che sulle realizzazioni di tale periodo predomina l'intreccio vimineo geometrico, i motivi vegetali e il consueto repertorio di origini cristiane facilmente distinguibili. Le conoscenze sull'esistenza di rari, ma profondamente diversi motivi simbolici come il *senmurv*, impongono un ampliamento di campi di ricerca anche su quegli aspetti che sino ad oggi apparivano meno importanti o addirittura insignificanti²³.

JEDAN RIJEDAK IKONOGRAFSKI MOTIV NA RANOSREDNJOVJEKOVNOJ SKULPTURI – *SENMURV* IZ RABA I NEVIĐANA

U lapidariju grada Raba izložen je fragment ranosrednjovjekovnog pluteja vrlo zanimljive dekoracije. Riječ je o desnoj trećini pluteja, na kojemu je kompozicijska shema niza troprutih pravokutnika povezanih sa svih strana čvorovima (fig. 1a). Rubna tropruta traka povezuje sve pravokutnike u jedinstvenu kompoziciju tako da iz te trake ritmički izlaze čvorovi koji love sredinu svake stranice svakog od pravokutnika. Danas su sačuvana samo dva cjelovita polja i jedan polovično. Dva pravokutnika ispunjena su troprutim Salomonovim čvorom, od kojih jedan u sredini ima plastički istaknuto oko. Na staroj fotografiji još uvijek cjelovit donji, ugaoni pravokutnik sa zoomorfnim prikazom. Upravo je taj prikaz u svom ikonografskom i značenjskom izričaju i najzanimljiviji.

Motiv u ugaonoj kaseti pluteja zagonetna je životinja neobična izgleda, kakva se gotovo nikad ne susreće u ranosrednjovjekovnoj skulpturi istočnojadranske obale, a i šire. To nije prikaz pauna kako ga se dosad tretiralo, jer su prikazi pauna uvijek s ravnim repom, dok je ovaj naš zavijen prema gore prateći kralježnicu životinje. Po mojem je sudu to nepremostiva činjenica u definiranju životinje kao pauna. Nadalje, paun dakako ima normalne ptičje noge i kandže, no ove naše, bez obzira na staru lošu fotografiju, bez obzira na nezgrapnost izvedbe, i bez obzira na sumarnost prikaza, više liče na šape neke grabežljive životinje s pandžama, s naglašenim zadebljanjima mišića, s jasno vidljive tri kandže na šapi, i konačno s lomom u zglobu jedne šape, što se doista vrlo rijetko vidi na ptičjim nogama. Na kraju, glava, s naglašenim okom, na vrhu nema krunu, kako bi to bilo normalno za simboliku paunova, već dva odvojena uha. Teško je suditi po staroj fotografiji, no predmet koji izlazi iz usta životinje sasvim sigurno svojim oblikom nije grozd, što bi za pauna bilo uobičajeno. Tanki izdužen predmet je moguće jezik životinje. No moguće je da je predmet koji naizgled izlazi iz usta zapravo šapa kojom životinja pridržava nešto pri ustima. Ukoliko je to točno, na reljefu su prikazane tri noge. Koja god varijanta bila točna, što se nažalost neće moći provjeriti, tri su detalja za tumačenje kompozitnoga bića ključna: rep svinut prema gore i unatrag, noge grabežljivice, glava s ušima. Jedina je životinja koja odgovara opisu *senmurv*, hibridno biće, u izvornom obliku pseće glave, često isplažena jezika, lavljih šapa i paunovog repa (sl. 2a, b).

²³ In questa direzione si muove anche il recente volume di A. MILOŠEVIĆ, *Tragovi starih vjerovanja u kršćanstvu ranog srednjeg vijeka - Traces of Ancient Beliefs in Early Medieval Christianity*, Split, 2013, nel quale l'autore tratta proprio la scultura del Maestro degli amboni di Zara, il motivo del fallo presente su alcuni rilievi realizzati da tale officina collegandoli con le credenze slave precristiane. Per avviare un nuovo dibattito, aggiungiamo che il motivo del *senmurv* analizzato anche in questa opera in una delle trasmutazioni può avere gli stessi collegamenti. Il *senmurv* secondo alcune interpretazioni, infatti, potrebbe avere nessi con la divinità slava *Simargl* in merito alla quale, a dire il vero, le opinioni divergono, anche se la stessa fu inserita nell'elenco delle divinità del principe di Kiev Vladimir (M. COMPARETI, op. cit., p. 194). Il nome *Simargl* deriva chiaramente da *Simorgh*, che è il nome persiano del *senmurv* nella variante della divinità con sembianze di uccello.

Rapski plutej s rijetkim prikazom *senmurva* u ranosrednjovjekovnoj skulpturi nije posve usamljeni primjerak u širem okruženju. Naime, pluteju iz Raba (fig. 3b) u svakom je detalju sličan fragmentirani plutej iz Neviđana na otoku Pašmanu (fig. 3a). Dva su motiva na plutejima iz Raba i Neviđana identična: Salomonov čvor i *senmurv*. Kompozicija oba pluteja, raspored elemenata, identična je. Način klesanja na oba pluteja, sa dubljom pozadinom, mekim i zaobljenim tretiranjem rubova, plitkim klesanjem motiva identični su. Oba bi prema tome trebala biti djelo iste klesarske radionice.

Klesarska radionica kojoj pripada plutej iz Neviđana nedavno je definirana – prepoznat je kao dio opusa radionice koju je I. Josipović nazvao *Majstor zadarskih ambona*. Taj je majstor radio na liturgijskoj opremi katerdrale u Zadru, crkve sv. Krševana u Zadru, crkvi sv. Martina u Pridrazi kod Novigrada. Karakteristično za djelatnost majstora su kompozicije unutar mreže kvadratnih i pravokutnih polja, korištenje ljudskog lika, kontrast između duboke pozadine i mekog tretiranja rubova troprutih motiva, često plitko urezane linije. Tom se opusu sada svakako može pridružiti i rapski plutej.

Za datiranje te radionice poslužile su komparacije između zadarskih ambona i stručnoj javnosti nadaleko poznate Siguldove ploče iz Cividalea. Osim tog nedvojbenog uporišta za dataciju, moralo bi se promišljati i o provenijenciji samih majstora. U tom razmišljanju valja upozoriti kako se u Cividaleu mogu pronaći iste kompozicijske sheme, čak i koji identično obrađeni detalj, poput razrade listova (fig. 4).

Što se pak datiranja djelatnosti radionice *Majstora zadarskih ambona* tiče, kojem je sada pridodan i rapski plutej, predloženo je vrijeme kraja 8. ili ranije 9. stoljeće, svakako prije aachenskog mira 812. godine, kada bi mobilnost klesara između različitih političkih cjelina bila otežana, i kada su crkvene hijerarhije pripale ipak različitim svjetovima. Tom u prilog svakako ide i prepoznavanje majstora na otoku Rabu, a dodatne paralele iz Cividalea svakako upućuju na kratak period karolinškog prisustva u dalmatinskim gradovima u prvom desetljeću 9. stoljeća.

Zasad plutej iz Raba ostaje usamljen primjerak opusa navedene klesarske radionice na otoku. Međutim, opće sličnosti u komponiranju kvadrata i pravokutnika nalazimo na jednoj od stranica rapskog ciborija. Komparativna analiza detalja i specifičnih motiva praktički je nemoguća jer plutej i ciborij nemaju baš niti jedan zajednički motiv, a k tome, moralo bi se pričekati čišćenje ciborija od premaza i štuko dodataka. Mišljenje o njihovu povezivanju temelji se isključivo na generičkim sličnostima i načinu obrade plohe. No, nakon što je plutej pripisan djelatnosti jedne ranije definirane radionice, mogućnost komparativnih analiza detalja otvara se komparacijom s drugim skulpturama radionice kojoj naš plutej pripada. Valja naglasiti da se na stranicama ciborija prikazuje nekoliko četveronožnih životinjskih likova. U jednom kvadratnom polju prikazan je četveronožac jako uzdignuta repa. Razrada šapa sa pandžama jasno pokazuje da je riječ o grabežljivcu, najvjerojatnije lavu (fig. 5). Karakteristična je obrada površine – samo je na prednjoj polovici životinje uparanim linijama ukazano na grivu. Stražnja je polovica glatka. Drugi karakterističan detalj su povinuta leđa. Oba ta detalja nalazimo na prikazima životinja *Majstora zadarskih ambona*, na primjerima iz Pidrage i Zadra, a karakterističnu glatku površinu u Pidrazi. Drugi prikazani četveronožac (fig. 6) teško je odrediti: sudeći po obradi površine tankim urezima koji sugeriraju dlaku, mogao bi biti grabežljivac; iznad glave životinje stoje vrlo slabo raspoznatljiva dva motiva, moguće neka vrst rogova, a uz uši koje su lavlje i lice koje liči na ljudsko; u svakom slučaju riječ je o kopitaru, što pokazuje obrada nogu različita od pandži lava na prethodno opisanoj arkadi. Po svemu sudeći i ovdje je riječ o hibridnoj životinji, čije će ikonografsko značenje tek trebati odrediti. No, ono što taj reljef povezuje sa onima iz Pidrage je jasno naglašen falus životinje. Iako su navedene komparacije nedovoljne za potpuno uvjerenje da bi i rapski ciborij mogao pripadati istoj radionici, svakako valja imati na umu generičke sličnosti, identičnosti pojedinih detalja i način obrade površine, očekujući da neki novi nalazi prošire broj komparabilnih motiva.

Ključne riječi: ranosrednjovjekovna skulptura, ikonografija, *senmurv*, klesarske radionice

LE DRESSEUR D'OURS DE LA BORDURE INFÉRIEURE DE LA BRODERIE DE BAYEUX: POUR UNE NOUVELLE INTERPRÉTATION*

Xavier Barral i Altet

X. Barral i Altet
University of Rennes II-Haute Bretagne, France
Università di Venezia Ca'Foscari, Italy
email: xavierbarralaltet33@gmail.com

The Bayeux Embroidery portrays the invasion of England by William the Conqueror, who defeated Harold's English army at the battle of Hastings in 1066. Its rich content, depicts a collective imaginary of the Middle Ages, and displays a major source of information in order to visualize daily life in the 11th and first half of the 12th centuries. The whole tissue is framed by two borders showing fantastical animals, monsters or fables, such as the one of the crow and the fox, and combatants, participating within the broader story. In this article the author tries to identify a scene in the lower border: a man training and showing a bear.

Key words: Bayeux, embroidery, training animals, bear, borders, iconography

La broderie de Bayeux illustre l'histoire de la conquête de la couronne d'Angleterre par le duc de Normandie, Guillaume, et s'achève par la bataille de Hastings qui eut lieu le 14 octobre 1066. À travers la narration de cet épisode historique précis, la broderie nous présente de nombreux détails de vie quotidienne de la société contemporaine¹. Le récit se déroule de gauche à droite avec quelques retours. Les stratégies de représentation sont nombreuses et variées, souvent inspirées très directement de l'Antiquité². La manière de déployer l'histoire appartient à un genre narratif qui devait orner les parties hautes de la salle de réception d'un palais, comme les frises peintes qui, au cours du Moyen Âge et aux époques successives, ornaient le haut des murs de ce type d'espaces solennels, en rapport souvent avec le décor peint du plafond.

Dans la broderie de Bayeux on trouve trois récits parallèles imbriqués mais autonomes. Il s'agit de trois manières d'expliquer une histoire qui est délimitée en haut et en bas par deux lignes continues : la frise centrale, les inscriptions et les bordures. Les correspondances profondes entre ces trois récits nous échappent souvent. Le récit central, principal, occupe le milieu de la bande et est le plus large. Le récit des inscriptions est une vraie histoire racontée avec des mots qui illustrent et élargissent ce

¹ Une bibliographie, déjà très abondante en 1988, avait été réunie par S. A. BROWN, *The Bayeux Tapestry. History and Bibliography*, Woolbridge, 1988. Depuis, elle l'avait actualisée : S. A. BROWN, *La tapisserie de Bayeux : analyse critique des publications des années 1988-1999*, in : P. BOUET, B. LEVY, F. NEVEUX (eds.), *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (1999), Caen, 2004, pp. 27-47. En 2013, un nouveau volume a été consacré à la bibliographie de la broderie : S. A. BROWN, *The Bayeux Tapestry. Bayeux, Médiathèque municipale : Ms. 1. A Sourcebook*, Turnhout, 2013. On trouvera d'excellentes photographies dans les nouvelles éditions de D. M. WILSON, *La Tapisserie de Bayeux*, Paris, 2005, et celle de L. MUSSET, *The Bayeux Tapestry*, Woolbridge, 2005. Parmi les références collectives les plus récentes : *La tapisserie de Bayeux, l'art de broder l'histoire*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 1999, Caen, 2004 ; M.K. FOYS, K.E. OVERBEY, D. TERKLA (eds.), *The Bayeux Tapestry. New Interpretations*, Woolbridge, 2009 ; M. J. LEWIS, G. R. OWEN-CROCKER, D. TERKLA (eds.), *The Bayeux Tapestry. New approaches. Proceedings of a conference at the British Museum*, Oxford, 2011. Voir également le recueil d'écrits de G. R. OWEN-CROCKER, *The Bayeux Tapestry. Collected papers*, Farnham, 2012.

que l'on voit dans les images avec leur propre autonomie, comme le texte d'une bande dessinée sans images. Enfin, le récit des bordures est double et se situe en haut et en bas de la bande principale avec une succession d'épisodes, parfois interrompue lorsque les images du secteur principal débordent sur les bordures, que l'on a eu parfois des difficultés à expliquer par rapport au déroulement des scènes majeures. Ces bordures ont une très grande cohérence entre elles et apportent le complément nécessaire au récit principal, même si nous avons parfois des difficultés à mettre en relation les images des bordures avec celles qui leur correspondent dans la bande principale. Qu'il y a un rapport étroit et une seule unité de l'histoire le prouvent les débordements et les empiètements d'un territoire sur l'autre et les endroits où, de toute évidence, les récits apparaissent complémentaires³.

Les bordures de la broderie de Bayeux présentent, dans leurs parties conservées, des animaux, des êtres hybrides, des petites scènes de vie quotidienne, soigneusement alignées et séparées par des éléments végétaux ou géométriques. Parfois les épisodes de la frise centrale débordent sur les bordures⁴. En général, le thème de la nature est omniprésent dans les bordures de la broderie, comme dans l'art médiéval en général⁵. Les animaux inscrits dans les bordures extérieures accompagnent les scènes sur toute la longueur de l'ouvrage⁶. Les animaux y prennent donc une grande place⁷. Ils sont présentés par couples, deux bêtes affrontées ou adossées, isolés ou dans le cadre de scènes. Il s'agit d'animaux domestiques ou sauvages et d'animaux monstrueux, des animaux familiers et des animaux exotiques. Parmi les premiers, nous reconnaissons des chiens, des béliers, des chats, des paons, des canards, des grues, des lions ou des dromadaires, entre autres. Parmi les seconds, nous observons des hommes et des femmes centaures, des chevaux ailés, des monstres à queue ou à tête nouée, des créatures chimériques etc. La figure du lion est l'un des motifs les plus récurrents dans les bordures de la broderie de Bayeux et, de façon plus générale, dans l'iconographie romane occidentale.

² O. K. WERCKMEISTER, *The Political Ideology of the Bayeux Tapestry*, in *Studi medievali*, 17 (1976), pp. 535-595, réimprimé dans *Romanesque Art and Ideology. Reprinted Articles*, Los Angeles, 1978, pp. 119-192 ; G. R. OWEN-CROCKER, *Stylistic Variation and Roman Influence in the Bayeux Tapestry*, in *Peregrinations*, 2 (2009), 4, pp. 51-96 ; A. PELLEGRINI, *La narrazione figurata di Bayeux e la tradizione classica*, Udine, 2007 ; X. BARRAL I ALTET, *Observations sur l'organisation narrative de la broderie de Bayeux et ses rapports avec l'Antiquité*, in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39 (2008), pp. 31-46.

³ Je traite globalement de ces questions dans un ouvrage sous presse à paraître prochainement aux Editions du Cerf, à Paris.

⁴ Sur les bordures de la broderie, la bibliographie est également abondante. Voir, particulièrement, J. ABRAHAM, A. LETIENNE, *Les bordures de la Tapisserie-Broderie de Bayeux*, in *Normania*, 2 (1929), pp. 483-518 ; D. J. BERNSTEIN, *The Mystery of the Bayeux Tapestry*, Londres, 1986, pp. 124-135 ; A. KUHN, *Der Teppich von Bayeux in seinen Gebärden: Versuch einer Deutung*, in *Studi medievali*, XXXIII (1992), pp. 1-72 ; X. MURATOVA, *Ideologia dei margini e margini dell'ideologia. Riflessioni sui margini dell'Arazzo di Bayeux e sui programmi delle zone secondarie nella decorazione dei monumenti medievali*, in: *Medioevo: immagini e ideologia. Atti del convegno* (Parma, 2002), Milano, 2005, pp. 657-670 ; M. JULLIAN, *Les bordures de la Tapisserie de Bayeux : un ornement ?*, in *Revue d'Auvergne*, 124 (2010), pp. 89-114 ; P. KLEIN, *The borders of the Bayeux Tapestry: visual gloss or marginal images?*, in: *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, 2012, pp. 626-642.

⁵ R. LENOBLE, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, 1969 ; B. KIILLERICH, *The Abundance of Nature – The Wealth of Man: Reflections on an Early Byzantine Seasons Mosaic from Syria*, in : E. PILTZ, P. ASTRÖM (ed.), *Kairos. Studies in Honour of G. Akerström-Hougen*, Jonsered, 1998, pp. 22-36 ; X. MURATOVA, *Guardare la natura*, in : E. CASTELNUOVO, G. SERGI (eds.), *Arti e storia nel Medioevo*, III, Turin, 2004, pp. 437-472 ; M. VAN DER LUGT (ed.), *La nature comme source de la morale au Moyen Âge*, Florence, 2014 (Micrologus' Library, 58).

⁶ B. W. YAPP, *Animals in Medieval Art: The Bayeux Tapestry as an Example*, in *Journal of Medieval History*, XIII (1987), pp. 15-73 ; C. HICKS, *The Animals on the Borders of the Bayeux Tapestry*, in C. HICKS (ed.), *England in the Eleventh Century. Proceedings of the 1989 Harlaxton Symposium*, Stamford, 1992, pp. 251-265.

⁷ F. D. KLINGENDER, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, Londres, 1971 ; *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1985 (Settimane di Studio, 31) ; C. HICKS, *Animals in Early Medieval Art*, Edinburgh, 1993, particulièrement pp. 252-270 ; A. PARAVICINI BAGLIANI (ed.), *Il mondo animale. The World of Animals*, Florence, 2000 (Micrologus' Library, 8, 1-2).

Il y a également des groupes d'animaux qui interviennent dans les représentations de fables, bien connues depuis l'Antiquité, comme le corbeau et le renard, le loup et l'agneau ou le loup et la grue⁸. Dans ce domaine, le livre classique de Léon Hermann⁹ a surinterprété la présence de fables dans les bordures en cherchant à tout prix à mettre en relation toutes les images des bordures avec des fables d'Esop¹⁰.

C'est sur l'une de ces images que je voudrais m'arrêter particulièrement ici et offrir ces réflexions à l'ami Igor Fisković en souvenir de notre vieille amitié et de tant de promenades dans les paysages de Croatie, avant et après l'indépendance de son pays.

La scène objet de ces réflexions se trouve placée dans la bordure inférieure, sous la représentation de deux messagers de Guillaume à cheval qui galopent de droite à gauche vers Guy de Ponthieu identifiés par l'inscription *Nuntii Willelmi* (fig. 1). Encadrée par deux séparations formées chacune de deux bandes obliques qui l'isolent d'un épisode animalier et d'une scène de chasse, notre scène occupe une place bien visible et centrée dans la bordure inférieure. Un homme, vêtu d'une tunique verte, courte, ceinte à la taille sur d'épais bas marrons est muni d'un écu en forme d'amande qu'il tient de la main gauche et d'une forte épée qu'il arbore de la droite. L'épée est énorme, théâtrale, comme si elle était en bois, et ne ressemble pas à celles que portent les guerriers sur la frise centrale. Le bouclier est orné d'un point jaune central et de cinq points verts disposés en cercle, comme des clous décoratifs en métal. Devant lui, un ours brun (*ursus arctos*), le plus connu dans l'hémisphère septentrional¹¹, énorme mais fort paisible, est attaché à un arbre très ornemental. La large corde nouée à la base de l'arbre lui ceint le museau mais n'est pas tendue. L'animal ne montre aucune agressivité et l'homme, presque à genoux, semble dialoguer, gesticulant, avec l'animal. Celui-ci est à l'écoute. A la ligne de sol de couleur gris verte qui donne unité à la scène se superpose une ligne ocre rouge qui définit le territoire de l'animal entre l'arbre et les pattes de l'ours.

Les premiers historiens de la broderie n'ont pas porté attention à cette scène, comme d'ailleurs en général à celles des bordures. En revanche, Léon Herrmann, qui cherchait à tout prix à faire coïncider chaque scène des bordures avec une fable antique, proposa une interprétation de cet épisode qui a



Fig. 1 – Bayeux, Broderie de Bayeux, Dresseur d'ours.

⁸ Les références bibliographiques sur les fables de la broderie de Bayeux sont nombreuses Parmi les publications les plus récentes : J. RUBIO TOVAR, *Las fábulas del tapiz de Bayeux*, in *Revista de poética medieval*, 11 (2003), pp. 93-125 ; A. BRIDGEFORD, *1066. The Hidden History of the Bayeux Tapestry*, Londres-New York, 2004, pp. 66-97 ; P. K. KLEIN, *The Meaning of the Fables in the Bayeux Tapestry*, in : J. M. LUXFORD, M. A. MICHAEL (eds.), *Tributes to Nigel Morgan. Contexts of Medieval Art: Images, Objects & Ideas*, London-Turnhout, 2010, pp. 335-347. Voir les références bibliographiques indiquées par S. A. BROWN, *The Bayeux Tapestry*, cit., 2013, p. 310.

⁹ Les recueils les plus utilisés sont ceux de H. CHEFNEUX, *Les Fables dans la Tapisserie de Bayeux*, in *Romania*, 60 (1934), n. 237-238, pp. 1-35, pp. 153-194 ; L. HERRMANN, *Les fables antiques de la broderie de Bayeux*, Bruxelles, 1964 (Collection Latomus, 69).

¹⁰ Ce qui a souvent été dénoncé : par exemple, M. PARISSÉ, *La tapisserie de Bayeux. Un documentaire du XI^e siècle*, Paris, 1983, p. 132 ; D. M. WILSON, *La Tapisserie de Bayeux*, cit., p.177, ou L. MUSSET, *The Bayeux Tapestry*, cit., p. 80.

¹¹ M. COUTURIER, *L'ours brun : ursus arctos*, Grenoble, 1954 ; J.-J. CAMARRA, J. RIBAL, *L'ours brun*, Paris, 1989 ; C. BECK, *Approches des territoires de l'ours en Europe au Moyen Âge*, in : *Actes du XVI^e colloque de la Société française pour l'étude et la protection de mammifères*, Muséum d'Histoire naturelle de Grenoble, Grenoble, 1993, pp. 94-100.



Fig. 2 – Paris, Musée national du Moyen Âge, Feuillet de diptyque consulaire d'Areobindus (VI^e siècle), Ours dans l'amphithéâtre.

connu une certaine postérité : « Je vais proposer une identification paradoxale. Il s'agit, selon moi, de la fable *Le cheval et le sanglier*. Et pourtant nous ne voyons pas de cheval, mais un cavalier, et pas de sanglier, mais un ours avec une laisse. Mais le guerrier accroupi, portant au bras gauche un bouclier triangulaire et oblong et au bras droit un glaive immense, n'est autre qu'un chevalier qui a mis pied à terre et dégaine pour combattre. D'autre part, il est clair que l'ours ne se trouve là que par adaptation d'une initiale d'un manuscrit représentant un ours en laisse et a remplacé le sanglier plus difficile à représenter. La fable se réfère en réalité à la vengeance du cavalier contre une bête sauvage qui a troublé le breuvage de son cheval ». Puis, citant Phèdre (III, 39 [IV, 4]), Herrmann continuait : « Le gué où le cheval avait coutume d'étancher sa soif fut troublé par un sanglier qui s'y vautra. Un litige en naquit. L'animal au sabot sonore, irrité contre le fauve, demanda secours à l'homme et, l'élevant sur son dos, revint vers son ennemi. Lorsque le cavalier eut tué celui-ci à coups de javelots, on dit qu'il s'exprima ainsi : 'Je suis ravi de t'avoir porté secours comme tu m'en priais, car j'ai pris cette proie et appris quelle est son utilité'. Et c'est ainsi qu'il le força à subir, contre son gré, le mors. Alors l'autre, attristé : 'En cherchant dans ma folie à me venger d'une bagatelle, j'ai trouvé la servitude !'. Cette fable achèvera d'avertir les gens irascibles qu'il vaut mieux se laisser impunément léser que se livrer à autrui »¹².

J'ai voulu transcrire complètement ces deux passages car ils illustrent bien une certaine manière de détourner les images au profit d'une théorie préconçue, prédéterminée. Je n'ai presque pas besoin de contrer les arguments. Si on avait voulu représenter le sanglier les artistes savaient très bien le faire comme le prouvent les nombreuses représentations qui existent depuis l'Antiquité tardive jusqu'à l'époque romane et au-delà, périodes au cours desquelles la chasse au sanglier était très pratiquée¹³. L'ours possède également ses propres caractéristiques spécifiques que les artistes ont su représenter à toutes les époques (fig. 2). Quant à imaginer que pour figurer un cheval on ait utilisé la représentation d'un personnage c'est une question de perception générale de l'art médiéval que je

ne partage pas. Selon moi, l'identification de l'homme avec une figure masculine et de l'animal avec un ours ne font pas de doute. L'envergure du corps de l'animal, son museau, le pelage et les larges pattes permettent de l'identifier sans difficulté.

On a parfois vu dans cette scène la représentation d'un chasseur ou la lutte d'un homme avec un ours. Mais s'il s'agissait d'une scène de chasse, l'animal ne serait pas attaché et il serait figuré en train d'attaquer ou de fuir. Par ailleurs, les représentations d'époque romane que nous connaissons

¹² L. HERRMANN, *Les fables antiques*, cit., p. 8 et 31.

¹³ M. PASTOUREAU, *Chasser le sanglier. Du gibier royal à la bête impure : histoire d'une dévalorisation*, in : IDEM, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, 2004, pp. 73-88, pp. 395-400.

de lutte d'un homme avec un ours sont d'une toute autre violence suivant la tradition des *venationes* des amphithéâtres romains, dont on en a un bel exemple avec le feuillet de diptyque en ivoire dit d'Areobindus, du milieu du VI^e siècle, du Musée national du Moyen Âge à Paris¹⁴ (fig. 2).

L'ours était considéré au Moyen Âge comme le roi des animaux avant que le lion ne vienne prendre sa place¹⁵. Dans une miniature du début du XIV^e siècle d'un manuscrit d'un *Speculum humanae salvationis*, conservé à la bibliothèque de Kremsmunster en Autriche (codex 242, fol. 19), David s'attaque à la fois à un lion et à un ours, et déchire la mâchoire de ce dernier. L'artiste a parfaitement et clairement distingué l'anatomie et les caractéristiques de chaque animal¹⁶. Le culte ancestral de l'ours était au Moyen Âge encore très répandu et de nombreux saints l'ont adopté comme symbole dans les légendes hagiographiques et dans l'iconographie, comme saint Corbinien, saint Amand ou saint Arige. L'ours devint le compagnon de saint Colomban et le complice de saint Gall, une complicité souvent illustrée dans l'art médiéval¹⁷. Une célèbre plaque de reliure en ivoire qui recouvrait un livre d'évangiles du début du X^e siècle de la bibliothèque de Saint-Gall (Cod. Sang., 53) montre la présence directe de l'ours dans deux épisodes de la vie du saint¹⁸. Enfin, dans certaines régions, saint Ours ou Ursin, le saint qui porte le nom de l'animal, fait l'objet d'un culte particulier¹⁹. Sa force et sa bravoure en ont toujours fait un animal craint, mais aussi mystérieux par son temps d'hibernation l'hiver, et célébré lors de sa sortie des cavernes qui symbolise l'arrivée du printemps. Le 2 février et les fêtes païennes de l'ours christianisé étaient un moment fort du calendrier médiéval, dans lequel l'ours est traditionnellement associé au mois de février²⁰.

L'ours était chassé au Moyen Âge, plus pour sa peau que pour sa viande jugée peu comestible en dehors de certains cercles aristocratiques²¹. On croyait également aux vertus médicinales de sa graisse et de sa bile, considérée comme le remède à beaucoup de maux, et on appréciait certaines parties du corps, comme canines, griffes ou poils, que l'on portait pour bénéficier de la force de l'animal. Mais le plus grand exploit était de chasser l'ours vivant, afin de le dompter, de l'apprivoiser et de le montrer dans les foires, sur les places ou dans les cours²².

Pendant longtemps j'ai cru que la scène de la bordure inférieure de la broderie de Bayeux représentait un montreur d'ours²³, un spectacle qui jouissait de grande acceptation pendant le Moyen Âge et les siècles successifs, un prédécesseur des cirques modernes²⁴ (fig. 3). Je ne le pense plus et je ne crois pas non plus qu'il s'agisse d'une scène de chasse à l'ours car, au Moyen Âge, le plantigrade

¹⁴ J.-P. CAILLET, *L'Antiquité classique, le haut Moyen Âge et Byzance au Musée de Cluny*, Paris, 1985.

¹⁵ M. PASTOUREAU, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007. Auparavant, toujours indispensable, R. DELORT, *Les animaux ont une histoire*, Paris, 1984.

¹⁶ M. PASTOUREAU, *L'ours*, cit., fig. 16.

¹⁷ *The Life of St Gall*, edited by M. JOYNT, Burnham on Sea, 1927 ; M. SCHÄR, *Gallus. Der Heiliger in seiner Zeit*, Bale, 2011.

¹⁸ M. PASTOUREAU, *L'ours*, cit., fig. 20.

¹⁹ N. LE LUEL, *Études des vies de saint Ursin de Bourges : une première approche*, in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 114 (2007), 1, pp. 4-31.

²⁰ N. LE LUEL, *Comment christianiser un ours ? Le mois de février du calendrier du portail Saint-Ursin de Bourges (premier quart du XII^e siècle)*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, 55 (2012), pp. 161-172.

²¹ M. PRANEUF, *L'ours et les hommes dans les traditions européennes*, Paris, 1989.

²² F.-R. GASTOU, *Sur les traces des montreurs d'ours des Pyrénées et d'ailleurs*, Toulouse, 1987 ; J. DESSE, F. AUDOIN-ROUZEAU (eds.), *Exploitation des animaux sauvages à travers le temps, XIII^e Rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes* (15-17 octobre 1992), Juan-les-Pins, 1992. Voir également l'ouvrage général de P. LOEVENBRUCK, *Les animaux sauvages dans l'histoire*, Paris, 1955.

²³ Voir l'évocation de Ph. LEGENDRE KVATER, *Le montreur d'ours*, Paris, diverses éditions, 1990-1996.

²⁴ Lucien Musset avait déjà évoqué cette possibilité, bien qu'il préféra se tourner vers une « scène de 'bear baiting' si apprécié des Anglais jusqu'au XVI^e siècle » : L. MUSSET, *The Bayeux Tapestry*, cit., p. 80.



Fig. 3 – Carte postale, Montreur d'ours des Pyrénées au début du XX^e siècle.

était habituellement chassé à l'aide de chiens et avec des lances à la pointe élargie en forme de feuille de laurier et dotées d'une petite protubérance cruciforme, comme on le voit par exemple dans une miniature du début du XIV^e siècle du *Codex Manesse*, dans laquelle le chasseur transperce l'ours avec sa lance²⁵. Encore moins je m'oriente vers une représentation de « bear baiting », comme l'avait proposé Lucien Musset²⁶. Ce type de harcèlement de l'ours entre chasse et jeu cruel à l'appât, était très violent et d'une toute autre nature que l'atmosphère paisible que respire notre image. L'ours « bête » que l'on voit dans un décor de marge d'une bible anglaise enluminée vers 1360, conservée à la British Library de Londres (Ms. Harley 4189, fol. 114) montre bien la violence du spectacle et la lutte acharnée entre l'ours et plusieurs chiens²⁷. Cette pratique fut très populaire en Angleterre après le Moyen Âge et jusqu'à la fin de l'époque moderne, mais dénoncée par sa cruauté déjà au cours du XVI^e siècle²⁸ et jusqu'à aujourd'hui²⁹. Shakespeare dans ses *Merry Wives of Windsor* avait immortalisé un ours, le fameux Sackerson du Paris-Garden³⁰, le colisée construit près de la Tamise et très fréquenté pour les spectacles d'ours, survivant héroïque d'une de ces versions modernes des spectacles de l'arène antique si prisées et populaires pendant l'ère élisabéthaine³¹.

La scène de Bayeux représente un dresseur d'ours, l'étape préalable et indispensable pour le monreur d'ours. L'homme gesticule et est équipé des instruments nécessaires pour se défendre en cas de

²⁵ M. PASTOUREAU, *L'ours*, cit., l'a reproduite à la figure 7.

²⁶ Lucien Musset avait évoqué cette possibilité (voir note 24).

²⁷ On trouvera cette scène reproduite par M. PASTOUREAU, *L'ours*, cit., fig. 23.

²⁸ J. FIELD, *A Godly Exhortation, by Occasion of the Late Judgement of God, Shoed in Paris-Garden the Thirteenth Day of January*, Londres, 1583 ; R. PREISS, *Interiority*, in : H. S. TURNER (ed.), *Early Modern Theatricality*, Oxford, 2013 (Oxford Twenty-First Century Approaches to Literature), p. 52.

²⁹ J. JOSEPH, *Bear-baiting in Pakistan*, World Society for the Protection of Animals, Londres, 1997.

³⁰ Dans l'acte I, scene 1, Slender dit : « I have seen Sackerson loose twenty times, and have taken him by the chain ».

³¹ Pour l'Antiquité, parmi une bibliographie assez nourrie : D. BOMGARDNER, *The Trade in Wild Beasts for Roman Spectacles : A Green Perspective*, in *Anthropozoologica*, 16 (1992), pp. 161-166 ; D. GOGUEY, *Les romains et les animaux : regards sur les grands fauves*, dans *Homme et Animal dans l'Antiquité romaine*, Tours, 1995, pp. 51-66. Et, maintenant, la réédition de l'ouvrage classique de G. VILLE, *La Gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien* (avec une préface de Paul Veyne), Rome, 2014 (Classiques. École française de Rome,).



Fig. 4 – Cathédrale de Winchester, Bible de Winchester (1160-1180), Dressage difficile d'un ours.

besoin. L'animal écoute avec attention car il est déjà à un stage avancé du dressage. La corde qui lui ferme la gueule et le tient à la base de l'arbre n'est pas tendue. C'est la corde avec laquelle le dresseur, devenu montreur, tiendra l'ours dans ses futures promenades d'exhibition.

L'iconographie médiévale offre de nombreux exemples de relation entre l'homme et l'ours³² et surtout de nombreux épisodes de dressage ainsi que du spectacle où l'ours est simplement montré à la curiosité et devant la crainte de tous³³. L'homme se protège avec un bâton et tient l'ours en laisse tandis que celui-ci a la gueule muselée, une image récurrente que l'on trouve encore identique chez les montreurs d'ours à la fin du XIX^e siècle et pendant le premier tiers du XX^e.

Deux initiales enluminées, celles de la Bible de Winchester³⁴ (fig. 4) et d'un manuscrit des commentaires de saint Augustin sur l'évangile de Jean de la Bibliothèque municipale de Tours (fig. 5) évoquent et nous montrent deux étapes successives de l'apprivoisement de l'animal ; tandis que dans la première, l'homme cherche à dominer l'ours lui posant un genou sur le dos, dans la seconde l'animal suit déjà docilement son maître. Sur un chapiteau roman de la nef de Saint-Pierre-le-Moûtier (Nièvre), l'animal est déjà dressé et s'exhibe debout devant son maître. Une inscription indique clairement qu'il s'agit d'un ours³⁵ (fig. 6). Sur une mosaïque romane de l'ancienne cathédrale de Casal Monfer-



Fig. 5 – Tours, Bibliothèque municipale, ms. 291, fol. 141v., Saint Augustin, Commentaires sur l'Évangile de Jean (vers 1120-1130), Montreur d'ours.

³² M. MONTANARI, *Uomini e orsi nelle fonti agiografiche dell'alto medioevo*, in : G. BLASCHITZ, G. JARITZ (eds.), *Simbolo des Alltags. Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel*, Graz, 1992, p. 571-587 ; M. SALVAT, *L'ours dans la symbolique médiévale*, in : A. NIDERST (ed.), *L'animalité : hommes et animaux dans la littérature française*, Tübingen, 1994, pp. 55-66.

³³ B. ANDREOLLI, *L'orso nella cultura nobiliare dall'Historia Augusta a Chrétien de Troyes*, in : B. ANDREOLLI, M. MONTANARI (eds.), *Il bosco nel Medioevo*, Bologne, 1989, pp. 35-54.

³⁴ C. DONOVAN, *The Winchester Bible*, Toronto, 1993.

³⁵ A. GONAT, *Notice historique sur Saint-Pierre-le-Moûtier*, Nevers, 1908 ; M. ANFRAY, *L'architecture religieuse du Nivernais au Moyen Age: les églises romanes*, Paris, 1951 ; J. DUPONT, *Nivernais-Bourbonnais Roman*, La Pierre-qui-Vire, 1976 ; Ch. SAPIN, C. ARNAUD, W. BERRY, *Bourgogne Romane*, Dijon, 2006.



Fig. 6 – Saint-Pierre-le-Moûtier (Nièvre).
Chapiteau de la nef, Ours exhibé par le
montreur.



Fig. 7 – Casale Monferrato, Mosaïque de l'ancienne
cathédrale, Dressage d'un ours.



Fig. 8 – Metz, Cathédrale Saint-Etienne,
Façade, Dressage difficile d'un ours.

rat, dans le Piémont, l'homme dresse l'animal gentiment, sans bâton ni laisse³⁶ (fig. 7). Selon moi, dans ce cas, il ne s'agit pas non plus d'une scène de lutte mais de dressage. Le dressage devait avoir ses moments de difficulté et de danger car il devient presque une bataille entre l'homme et l'ours dans la façade de la cathédrale Saint-Etienne de Metz³⁷ (fig. 8). Après le dressage, le montreur d'ours pouvait se produire en spectacle et faire faire à l'ours les acrobaties apprises. On le voit dans la belle enluminure du manuscrit de la vie de saint Denis conservé à la Bibliothèque nationale de France et daté de 1317, dans laquelle un ours guidé par son maître fait des acrobaties sur un pont de Paris³⁸ (fig. 9). À la fin du XV^e siècle, une belle

³⁶ E. CECCHI GATTOLIN, *I tessellati romanici a figure del Duomo di San Evasio a Casale Monferrato*, in : *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Florence, 1984, pp. 37-44 ; X. BARRAL I ALTET, *Il mosaico pavimentale del duomo romanico di Casale Monferrato : osservazioni sull'iconografia*, in : A. CASAGRANDE, G. PARODI TRAVAGLIA (eds.), *Arte e carte nella diocesi di Casale*, Alessandria, 2007 (Provincia di Alessandria : i tesori delle sue diocesi, 3), pp. 156-173 ; IDEM, *Le décor du pavement au Moyen Âge : les mosaïques de France et d'Italie*, Rome, 2010 (Collection de l'École française de Rome, 429), p. 311-312.

³⁷ J.-M. PIERRON, *La cathédrale de Metz, Moselle*, Nancy, 1994 ; Ch. BRACHMANN, *La construction de la cathédrale Saint-Etienne de Metz et de l'église collégiale Notre-Dame-la-Ronde pendant le deuxième tiers du XIII^e siècle*, in : *Congrès archéologique de France. 149^e session. Les Trois-Évêchés et l'ancien duché de Bar. 1991*, Paris, 1995, pp. 447-475 ; A. VILLES, *Remarques sur les campagnes de construction de la cathédrale de Metz au XIII^e siècle*, in *Bulletin Monumental*, 162 (2004), pp. 243-272.

³⁸ V. W. EGBERT, *On the Bridges of Medieval Paris. A Record of Early Fourteenth Century Life*, Princeton, 1974 ; C. LACAZE, *The vie de saint Denis manuscript (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 2090-2092)*, New York-Londres, 1979 ; P. MANE,



Fig. 9 – Paris, BnF, ms. fr. 20091, fol. 47, *Vie de saint Denis (1317), Montreur d'ours sur un pont de Paris.*



Fig. 10 – Paris, BnF, ms. fr. 2829, fol.22, *Guillaume de Saint-Pathus, Vie et miracles de saint Louis (fin du XV^e siècle), Montreur d'ours.*

image d'un manuscrit de la vie et des miracles de saint Louis nous montre une scène analogue dans un tout autre contexte (fig. 10).

Les images médiévales de dresseurs et de montreurs d'ours sont nombreuses et témoignent de la présence remarquable et souhaitée de ce spectacle exotique dans la vie quotidienne. Reste à comprendre son sens dans la bordure inférieure de la broderie de Bayeux. Dans les différents contextes médiévaux, qu'il s'agisse d'initiales de manuscrits, de chapiteaux ou de mosaïques, l'épisode apparaît toujours isolé au sein de cycles ou de séries d'images de nature très différente. Elles sont, comme à Bayeux, parfois religieuses³⁹, parfois séculières⁴⁰. L'image de Bayeux évoque un fait habituel dans la vie des villes, des campagnes et des cours du Moyen Âge, mais qui était tout de même exceptionnel par sa nature au sein de la quotidienneté⁴¹.

Ce sont ces aspects anecdotiques qui donnent à la broderie de Bayeux toute sa personnalité médiévale⁴². Le programme général cache encore beaucoup d'inconnues⁴³. Dans ce contexte, je n'ose développer une hypothèse hasardeuse sans davantage de preuves. Je pense cependant que la scène de l'ours dans la bordure de Bayeux est une évocation plus ou moins directe du mois de février. Le mois de février est utilisé dans certains calendriers romans pour commencer le cycle de l'année comme sur le tympan de l'église Saint-Ursin de Bourges⁴⁴. Notons au passage que sur le tympan de Saint-

Métiers et artisanats urbains : images et réalité, in : M. BOONE, E. LECUPPRE-DESJARDIN, J.-P. SOSSON (eds.), *Le verbe, l'image et les représentations de la société urbaine au Moyen Âge*. Actes du colloque international (Marche-en-Famenne, 24-27 octobre 2001), Anvers/Apeldoorn, 2002, pp. 109-118, en part. pp. 115-117.

³⁹ J. BERLIOZ, M.-A. POLO DE BEAULIEU (eds.), *L'animal exemplaire au Moyen Âge (V^e-XV^e siècle)*, Rennes, 1999.

⁴⁰ C. R. DODWELL, *A Brief Note on the Secular Aspects of the Bayeux Tapestry*, in *Gazette des Beaux-Arts*, LXVIII (1966), pp. 227-232; IDEM, *The Bayeux Tapestry and the French Secular Epic*, in *The Burlington Magazine*, CVIII (1966), pp. 549-560.

⁴¹ Sur la présence d'animaux sauvages ou rares pour le plaisir individuel ou collectif : G. LOISEL, *Histoire des ménageries de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1912.

⁴² D. ALEXANDRE-BIDON, M.-TH. LORCIN, *Le quotidien au temps des Fabliaux : textes, images, objets*, Paris, 2003. Sur le contexte littéraire, M. CAILLY, *Les fabliaux, la satire et son public. L'oralité dans la poésie satirique et profane en France, XII^e-XIV^e siècles*, Cahors, 2007.

⁴³ M. PASTOUREAU, *La broderie de Bayeux: un programme introuvable ?*, in : J.-M. GUILLOUËT, C. RAVEL, (eds.), *Le programme : une notion pertinente en Histoire de l'art médiéval ?*, Paris, 2011 (Cahiers du Léopard d'Or, 12), 95-134.

⁴⁴ Sur cette question, N. LE LUEL, *Comment christianiser un ours ?*, cit.



Fig. 11 – Bayeux, Broderie de Bayeux, Signe zodiacal des Poissons.

Ursin de Bourges, le cycle des mois accompagne un frise de chasse et une série de fables, comme à Bayeux⁴⁵. Dans le récit de la bordure inférieure de la broderie de Bayeux apparaissent, un peu plus tôt, des scènes de travaux des champs, qui pourraient cacher une autre référence au cycle des mois dans ce cas probablement les laboureurs du mois de mars⁴⁶.

Un peu plus loin dans la même bordure, sous l'épisode des sables mouvants lors de la traversée du Couesnon, deux poissons sont présentés en opposition de couleur, rouge et verte, et de direction, mais clairement liés entre eux par une ligne continue, une sorte de cordon filiforme jaune cerné de rouge qui les relie par la bouche (fig. 11). Ils évoquent le Zodiaque à travers le signe astrologique des Poissons qui correspond à la deuxième partie du mois de février et à la première du mois de mars. Ce signe symbolise dans les Zodiaques médiévaux la fin de l'hiver et de la ronde des signes et est généralement associé à l'élément classique de l'eau. Le signe des Poissons est toujours représenté de cette manière, sous la forme de deux poissons jumeaux nageant en sens contraire, comme on le voit souvent au Moyen Âge, par exemple dans le vitrail de la cathédrale de Chartres ou, plus tôt, dans le Zodiaque de la mosaïque de pavement de la cathédrale d'Otrante, dans les Pouilles, où il accompagne la personnification du mois de mars⁴⁷. Le cordon reliant les deux poissons apparaît souvent, comme dans le portail Saint-Firmin de la façade occidentale de la cathédrale d'Amiens. Ce détail distingue, dans la bordure inférieure de la broderie de Bayeux, les poissons du signe zodiacal des simples poissons

⁴⁵ N. LE LUEL, *L'âne, le loup, la grue et le renard : à propos de la frise des fables du tympan Saint-Ursin de Bourges*, in *Reinardus*, 18 (2005), pp. 53-68.

⁴⁶ Certains calendriers médiévaux commençaient par le mois de mars : *ibidem*, p. 64, note 16, et P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XII^e et XIII^e siècles)*, Paris, 1983, p. 46 ; G. COMET, *Les calendriers médiévaux. Une représentation du monde*, in *Journal des savants*, (1992), 1, pp. 35-97 (en part. pp. 46-47) ; M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Valladolid, 1996.

⁴⁷ G. GIANFREDA, *I mesi nel mosaico di Otranto: oroscopo o tempo di Dio e lavoro dell'uomo?*, Lecce, 2004 ; X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement*, cit., p. 364-370.

figurés plus loin dans l'histoire, peu après l'apparition de la comète. Les signes du Zodiaque sont très souvent représentés, comme on sait, à l'époque romane, sur toutes formes de supports et particulièrement fréquents sur les pavements en mosaïque romans.⁴⁸

Pour encadrer une confrontation humaine, celle entre l'insulaire Harold et le Normand Guillaume et pour situer géographiquement les épisodes de guerre, les villes, les fortifications, les églises et les palais, le concepteur du programme iconographique de la broderie de Bayeux a envisagé des bordures. Celles-ci entourent l'histoire principale, l'enfermant complètement. A droite, la bordure qui devait clore le cycle a été perdue avec les dernières scènes de l'histoire. Mais ici les bordures servent à encercler l'histoire principale en nous proposant une vision du monde, avec les animaux, les signes du Zodiaque, le temps de l'année, les scènes de la vie rurale ou les fables animalières.

Le monde physique de la frise principale, réel et habité, est cerné d'un monde imaginaire, concentré plus spécifiquement dans les bordures, dans lequel chaque image évoque un aspect concret, connu ou supposé. La continuité linéaire des épisodes des bordures de la broderie de Bayeux me semble se situer à l'opposé de la logique qui sous-tend les illustrations marginales des manuscrits, avec lesquelles on a souvent voulu rapprocher les images des bordures de Bayeux⁴⁹. En aucun cas les *marginalia* des manuscrits ne possèdent une continuité narrative sur l'ensemble du manuscrit⁵⁰ ; elles ne correspondent pas à la logique d'une bordure continue comme on les trouve dans les peintures murales et surtout les pavements depuis l'Antiquité⁵¹. Dans ce cas il s'agit d'un réel encadrement⁵². Dans les bordures de Bayeux on trouve les éléments, les saisons et les mois, le ciel, la terre et l'eau, les animaux en tant que notations géographiques⁵³ et des épisodes dont chacun évoque un aspect précis de la vie quotidienne. Puisque la totalité du monde habité ne pouvait pas y être figuré on avait choisi des évocations qui à l'époque étaient évidentes mais que nous, faute de documents écrits, penons encore à expliquer totalement.

⁴⁸ Ph. CALDER NYE, *The Romanesque Signs of the Zodiac*, in *Art Bulletin*, V (1922-1923), pp. 55-57; M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Les zodiaques parisiens sculptés d'après Le Gentil de la Galaisère, astronome du XVIII^e siècle*, in *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, IX^e série, IV (1969), pp. 161-194. On trouvera une étude monographique utile par S. MORALEJO ALVAREZ, *Pour l'interprétation iconographique du Portail de l'Agneau à Saint-Isidore de Léon : les signes du zodiaque*, in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, VIII (1977), pp. 137-173. Pour une époque légèrement plus tardive, et en général : H. BOBER, *The Zodiacal Miniature of the Très riches heures of the Duke of Berry. Its Sources and Meaning*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XI (1948), pp. 1-34; W. HÜBNER, *Zodiacus Christianus. Jüdisch-christliche Adaptationen des Tierkreises von der Antike bis zur Gegenwart*, Königstein, 1983 (Beiträge zur Klassischen Philologie, 144).

⁴⁹ Dans ce sens je m'éloigne de l'interprétation proposée par P. K. KLEIN, *The borders of the Bayeux Tapestry*, cit.

⁵⁰ M. CAMILLE, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Londres, 1992; J. WIRTH, *Les marges a drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, 2008.

⁵¹ B. KILLERICH, *Ducks, Dolphins and Portrait Medallions : Framing the Achilles Mosaic at Pedrosa de la Vega (Palencia)*, in *Acta ad archaeologiam et artium pertinentia*, XV (2001), pp. 245-267.

⁵² L. MARIS, *The Frame of Painting or the Semiotic Functions of Boundaries in the representative Process*, in : S. CHATMAN, U. ECO, J.-M. KLINKENBERG (eds.), *A Semiotic Landscape*, Den Haag, 1979, pp. 777-782 ; J.-C. LEBENSZTEJN, *Framing Classical Space*, in *Art Journal*, 47 (1988), pp. 37-41; P. DURO (ed.), *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge, 1996; B. KILLERICH, *Frames and Parergonality*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59 (2001), pp. 320-323

⁵³ W. GEORGE, *Animals and Maps*, Londres, 1969; I. GERHARD, *Zoologie médiévale: préoccupations et procédés*, in : *Methoden im Wissenschaft und Kunst des Mittelalters*, Berlin, 1970 (Miscellanea Mediaevalia, 7), pp. 231-248.

* This work has been supported by the Croatian Science foundation under the project 6095 Croatian Medieval Heritage in European Context: Mobility of Artists and Transfer of Forms, Functions and Ideas (CROMART)

KROTITELJ MEDVJEDA S DONJE BORDURE TAPISERIJE IZ BAYEUXA: ZA NOVU INTERPRETACIJU

Tapiserija iz Bayeuxa prikazuje invaziju Engleske, godine 1066., kad je Vilijam Osvajač porazio Haroldovu englesku vojsku u bitci kod Hastingsa. Njezin bogati sadržaj oslikava kolektivni imaginarij srednjeg vijeka, bivajući ujedno ključnim izvorom informacija za vizualizaciju svakodnevnog života u 11. i prvoj polovini 12. stoljeća. Tapiserija je uokvirena s dvije bordure koje prikazuju fantastične životinje, zvijeri ili basne, poput one o vrani i lisici, kao i ratnike koji su dio šire fabulacije u glavnom okviru. U ovom se tekstu nastoji identificirati jednu od scena u donjoj borduri, onu u kojoj čovjek trenira i pokazuje medvjeda.

Ključne riječi: *Bayeux, tapiserija, kroćenje životinja, medvjed, granice, ikonografija*

TRACTUS STELLAE: THE “IMAGE” OF THE VIRGIN WITH THE CHILD IN THE ZAGREB CATHEDRAL FROM THE 11TH/12TH CENTURY

Milan Pelc

M. Pelc
Institut za povijest umjetnosti
Ul. grada Vukovara 68
HR-10000 Zagreb
Email: mpelc@ipu.hr

In the oldest book of pontifical rites (Agenda pontificalis) of the Zagreb Cathedral, dated back to the late 11th century, two liturgical plays were recorded. One of them is Tractus stellae, considered to be, in general, among historically most important liturgical dramas of its kind in the Western tradition of liturgical worship and church performances. The play has missed the attention of art historians, despite the fact that it contains a mention of an “image” (imago) of the Virgin with the Child as one of its key theatrical props. This paper will briefly summarize the previous proposals for the reconstruction of the church interior and its stage props. Also, by providing a commentary of those proposals it will then indicate possible features of the church interior and the aforementioned “image” which, based on the knowledge of art-historical and other relevant sources, can be assumed to have been present in the Zagreb church of the late 11th and then also the 12th century.

Key words: Agenda pontificalis Zagreb, Tractus stellae, Image of the Virgin with the Child, Sedes sapientiae

In the oldest book of pontifical rites (*Agenda pontificalis*) of the Zagreb Cathedral, dated back to the late 11th century, two liturgical plays as components of worship services for the two biggest Christian feasts – Easter and Christmas (Epiphany) were recorded.¹ Such liturgical plays were widespread in almost all the countries of Western Europe from the 11th century onwards. According to most researchers, liturgical plays contained in the Zagreb’s Pontifical were of French provenance and they were edited by Benedictines from Hungarian monasteries, who themselves were associated with the French Benedictine abbeys.² Although, in the opinion of most researchers, the Pontifical was

¹ The codex (Bibliotheca Metropolitana, shelf number MR 165) has usually been referred to in literature as *Missale antiquissimum* or *Agenda Pontificalis*, more recently also as *Ordo ecclesiae*; parchment, Carolingian minuscule, 120 folios, 228 x 295 mm; binding: wooden tablets fastened by straps, leather spine (restored around 1982); It was mentioned in the inventory of the Zagreb cathedral from the beginning of the 15th c. – cf. I. K. TKALČIĆ, *Povjestni spomenici slo. kralj. grada Zagreba*, Vol. 11, Zagreb 1905, p. 133 and A. LUKINović, *Najstariji sačuvani imovnik zagrebačke katedrale (1394)*, in *Croatica christiana periodica*, 9 (1982) p. 67. For the origin, appearance and the content description of the codex, see: G. MORIN, *Manuscrits liturgiques hongrois des XI^e et XII^e siècles*, in *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, Münster, 6 (1926.), p. 54-60; A. MARKOV, *Katalog Metropolitanskih riedkosti*, in *Zbornik Zagrebačke nadbiskupije u spomen 850. godišnjice osnutka*, Zagreb, 1944, Part I, 520; D. KNIEWALD, *Zagrebački liturgijski kodeksi XI. do XV. stoljeća*, in *Croatia Sacra. Arhiv za crkvenu povijest Hrvata*, Zagreb 19 (1940), p. 7-12; D. KNIEWALD, *Iluminacija i notacija zagrebačkih liturgijskih rukopisa*, in *Rad HAZU*, Book 279 (1944), p. 20-21 – description of the notation. Both liturgical plays were first analysed, in a comprehensive and comparative manner, by F. FANCEV, *Liturgijsko-obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi (prilog istoriji kulture u posavskoj Hrvatskoj XII. stoljeća)*, in *Narodna starina*, 10 (1925.), p. 1-16.

² This hypothesis was elaborated by F. FANCEV, *op. cit.*, p. 13, who pointed to similarities between the Zagreb and several French versions of the liturgical play *Tractus stellae* (particularly the one from Rouen), without neglect-

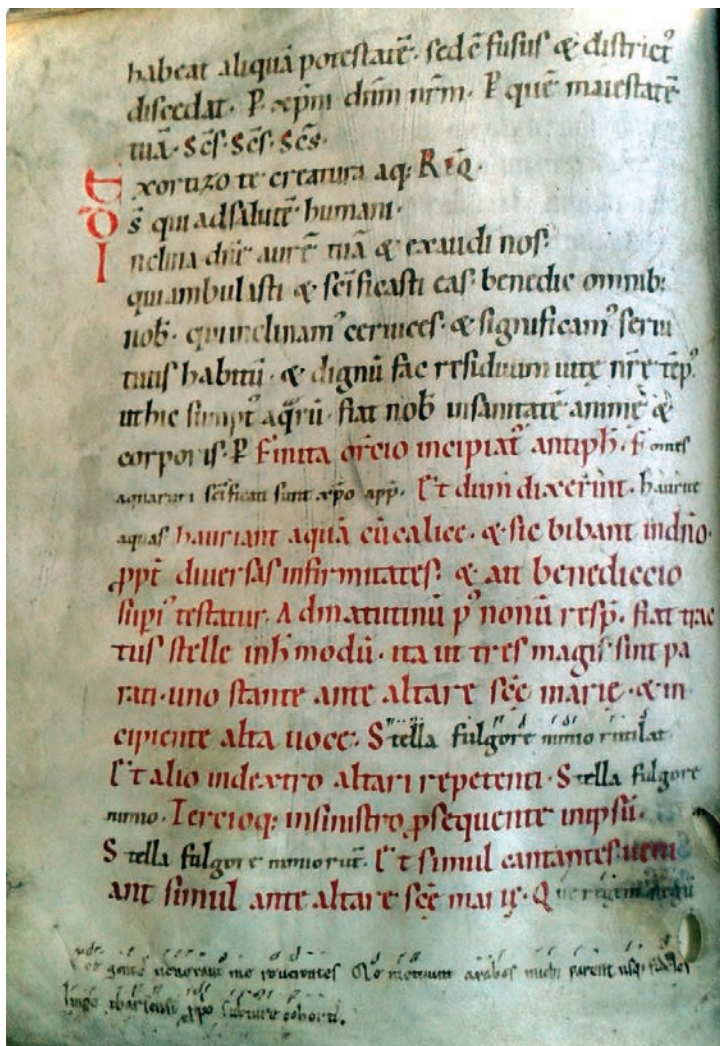


Fig. 1. Agenda Pontificalis, Tractus stellae, folio 28b, Bibliotheca Metropolitana, MR 165

originally written for Bishop Arduin or Hartvik from Győr in western Hungary, it was brought to Zagreb after the founding of the Zagreb Diocese, around 1094.³ It is assumed that it arrived to the newly-established diocese together with *St. Margaret Sacramentarium* (MR 126) and *Benedictionale* (MR 89) – two fundamental books for the performance of rites and episcopal functions in the Zagreb Cathedral.⁴ Regardless of the origin of the codex, most important for us here is the fact accepted by all researchers, namely that the codex is among the oldest that were used in the Zagreb's church – in all likelihood, from the very establishing of the diocese.⁵ This means that the two liturgical plays were also performed in the Zagreb Cathedral already in those early days. It is worth mentioning that a fragment of yet another liturgical play, known as *Ordo prophetarum*, was also found in Zagreb. It is believed that this play was written in the late 12th or early 13th century – approximately a hundred years after the two liturgical plays that are contained in the *Agenda pontificalis*.⁶ The performance of those liturgical plays – as the “theatrical” components of the worship service of the Zagreb church – were abolished, it seems, by Bishop Au-

ing similarities with two German versions either. The Zagreb variant in this respect is a sort of amalgamation, but with its own character.

³ The name of bishop Hartwig (Hartwick, Chartvirgus, Arduin), which was later partially deleted, had been recorded in *Exultet*, on folio 84. The thesis that bishop Hartwig (Arduin) was the first commissioner of the codex was put forward by G. MORIN, *op. cit.* p. 57, and it was accepted by D. KNIEWALD, *Zagrebački liturgijski kodeksi XI. do XV. stoljeća*, in *Croatia Sacra. Arhiv za crkvenu povijest Hrvata*, Zagreb 19 (1940), p. 7-12.

⁴ In a more recent time, M. DEMOVIĆ, *Obredna drama u srednjovjekovnim liturgijsko-glazbenim kodeksima u Hrvatskoj*, in *Dani Hvarskog kazališta 2*, Split, 1985, p. 242-292, proposed, based on several contentwise and liturgical arguments, a completely new theory that the codex was not at all written for the Hungarian church in Győr, but rather for the Cathedral of St. Anastasia in Zadar, which is why he called it “*Ordo ecclesiae cathedralis Sanctae Anastasiae*”. Although the Dalmatian origin of the Pontifical can not be entirely excluded, his arguments have a few unconvincing points, for instance the interpretation aimed at refuting bishop Hartwig (Arduin) from Győr as the commissioner of the book. On this, cf. R. KATIČIĆ, *Literarum studia. Književnost i naobrazba ranoga hrvatskog srednjovjekovlja*, Zagreb, 1998, p. 612.

⁵ More recently, the Zagreb Pontifical was interpreted as a direct derivative of the “proto-pontifical” of the 11th century’s Esztergom Archdiocese, which at that time had a primacy among the Hungarian dioceses, including that of Zagreb. Cf. M. I. FÖLDVÁRY, *Rubrica Strigoniensis. A középkori Esztergom liturgiájának normaszövegei*. PhD thesis, Budapest, 2008, p. 11 (Summary). In this case, the liturgical play *Tractus stellae* is also directly associated with the tradition of the 11th century Esztergom, which itself was influenced by various sources, including the French ones.

⁶ Liturgical play *Ordo prophetarum*, found in the collection *Collectio fragmentorum* (no. 1) of the Metropolitan Library Archives, was published and revised, along with the two other liturgical plays, by M. DEMOVIĆ, *op. cit.*,

gustin Kažotić when he reformed the church ceremony of the Zagreb diocese at the beginning of the 14th century.⁷

Of the three Zagreb texts that belong to the genre of the medieval liturgical drama, the most extensive and complex is the Epiphany play of the Three Kings, *Tractus stelle*.⁸ Some dialogs of the *Tractus stellae* are neumatically notated, i.e. they are marked with indications about how they should be sung, which is almost surely a proof that the pious play was performed in a church.⁹ Owing to its theatrical, musical and liturgical qualities, the liturgical play *Tractus stellae* has been attracting, for nearly the entire century, the attention of experts from various fields: liturgists, historians of literature, musicologists and theatre historians. It has been extensively written about from all those perspectives, in local and foreign literature. It was transcribed and translated into Croatian several times.¹⁰ Yet, it has missed the attention of art historians, despite the fact that it contains a mention of an “image” of the Virgin with the Child as one of the play’s key theatrical props. I translate here the Latin term *imago* as “image” in quotes because it is not quite clear what media it refers to: painting or sculpture. Because of this and

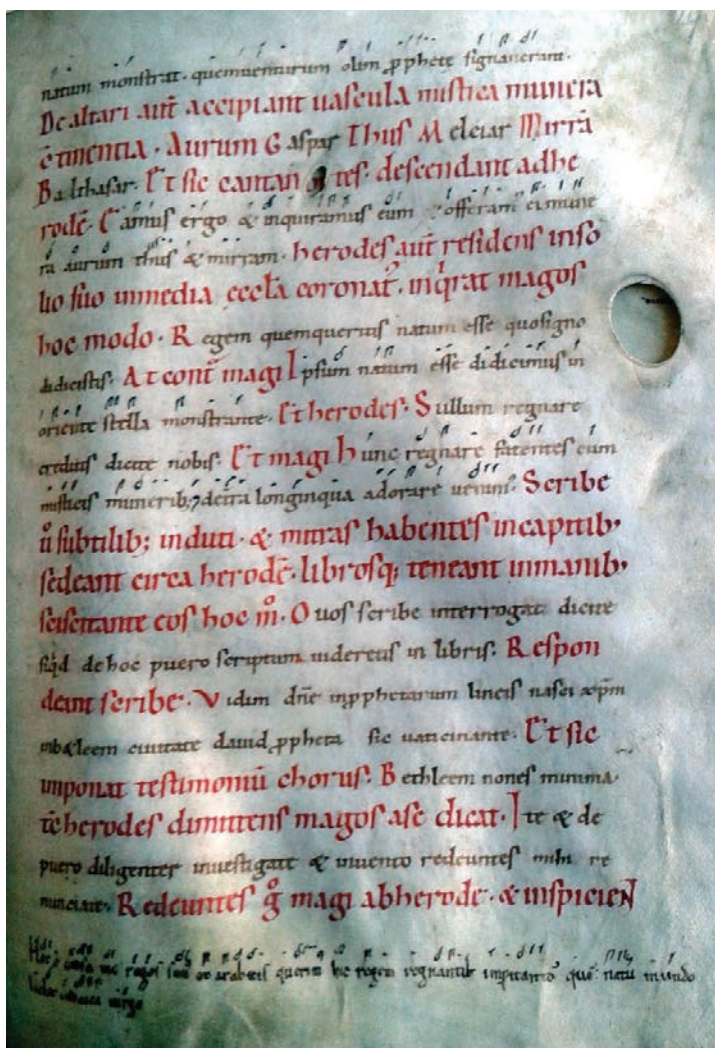


Fig. 2. Agenda Pontificalis, Tractus stellae, folio 29a, Bibliotheca Metropolitana, MR 165

p. 242-292. Afterwards, it was analysed by the American musicologist C. BROCKETT, Jr., *A Previously Unknown "Ordo Prophetarum" in a Manuscript Fragment in Zagreb*, in *Comparative Drama*, Vol. 27, No. 1, *Continental Medieval Drama* (Spring 1993), p. 114-127. According to him, the fragment belongs to the notation group of the Esztergom neume-writing family with four-line staff system, and is therefore also of Hungarian origin.

⁷ According to F. FANCEV, *op. cit.*, p. 6.

⁸ This is how the play’s title was originally recorded, although the Latin word originally written as *stelle* was later on transcribed by most authors as *stellae*. The latter form will be used hereinafter in the text. Fundamental study on this and other liturgical plays of the Medieval Church is contained in the work of K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1951 (1st ed. 1933), Vol. 1, 2. Young analysed and presented manuscripts of all the versions known to him; however, the one from Zagreb was not among them.

⁹ All the three Zagreb medieval liturgical plays with musical notation were referred to by Hana Breko at the 31st national convention of the American Association for the Advancement of Slavic Studies (AAASS), St. Louis, Missouri, USA 1999. Her paper was not published but it was concisely presented by W. A. EVERETT in a report on the aforementioned convention, in: *Vijenac*, 154 (2000), p. 32. The play was reconstructed on stage already in 1977, within the activities of Atelier de musique ancienne, Faculté de Musique, Université de Montréal – cf. D. SMOJE, *Muzički i dramski elementi bogojavljenke igre Tractus stelle iz rukopisa Agenda pontificalis MR 165 Metropolitanske knjižnice u Zagrebu*, in *Arti musices*, 10/2 (1979), p. 137; another staging of the play followed in 1994, in Zagreb, at St. Catherine Church, as part of collaboration between the French ensemble Venance Fortunat (artistic director: Anne-Marie Deschamps) and the students of the Master course of the Musical Youth in Grožnjan (artistic director: Katarina Livljanić).

¹⁰ Cf. N. BATUŠIĆ, *Scenska slika liturgijske drame iz obrednika zagrebačke stolne crkve*, in *Dani hvarskog kazališta 1*, Split, 1975, p. 57-72. D. SMOJE, *op. cit.*, p., 119-160 presents a complete Latin text with the reconstruction of the

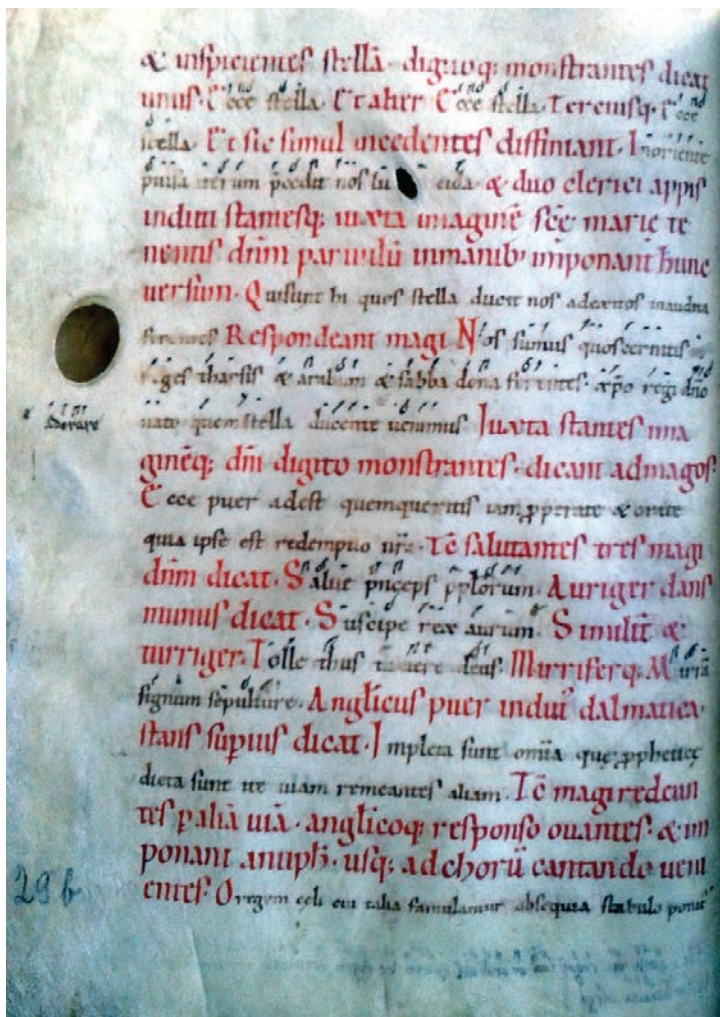


Fig. 3. Agenda Pontificalis, Tractus stellae, folio 29b,
Bibliotheca Metropolitana, MR 165

diocese, had everything needed to perform a liturgical play as a component of a particular liturgical ceremony. Naturally, the “image” of the Virgin with the Child is most interesting in this context, because it indicates something about the church that was true for all Romanesque churches: it was painted or furnished with paintings or sculptures.¹¹ The question: “What might have the visual inventory of the Zagreb Cathedral looked like?” cannot be answered based on a single mention of an “image” of the Virgin with the Child in an Epiphany play that took place in the church. However,

other uncertainties, it seems necessary that art history, too, should take a look at this liturgical play – even more so because the earlier studies provided incorrect or insufficiently clear analyses of the details related to the aforementioned “image”. For such a review there could hardly be a more suitable place than the jubilee proceedings devoted to the academican Igor Fisković, who dedicated a great deal of his research efforts precisely to solving different art historical puzzles of the (early) Romanesque period.

A liturgical play takes place, just as the liturgy itself does, in a church. On that liturgical “stage” there are certain elements which, by themselves alone, become convenient props for a play. If the play in question was performed at the Zagreb Cathedral, then the listed elements of its stage scenery may be viewed as a possible, although very succinct, description of the interior and the furnishings of the cathedral. Here, we need not be bothered by the fact that the same description would be applicable to any other church of that time in which the play may have been performed. On the contrary, we can consider it a more or less reliable evidence that the Zagreb church, already at an earliest stage after the foundation of the

notation. M. DEMOVIĆ, *op. cit.* p. 249-254 brings the Latin text – unfortunately with a lot of transcription errors – along with the Croatian translation. R. KATIČIĆ, *op. cit.*, p. 606-612 – gives the most correct transcript of the original text and a parallel translation into Croatian. Both authors include also two additional sentences in lower margins, each of which contains a neumatic notation originating from another, probably somewhat later hand. In Hungarian literature, particularly important study is that of G. KARSAI, *Középkori vízkereszti játékok*, Budapest, 1943, which describes and analyses the Zagreb play within the context of the related medieval liturgical plays. In the study, the integral texts of the Zagreb’s and other plays were published, as well as a proposal for the reconstruction of the play in the Romanesque church in Győr. For the most recent transcript of the Latin text with corrections and amendments, see M. I. FÖLDVÁRY, *Fragmenta Pontificalis antiqui Strigoniensis collata ex integris rubricis sex principium fontium saeculorum XI–XVI, earundem synopsi atque nonnullis testibus referentiisque edidit*, Budapest, 2006, p. 3-4.

¹¹ For more on this in general, see X. BARRAL i ALTET, *Protiv romanike? Esej o pronađenju prošlosti*, Zagreb, 2009, pp. 72-79. [*Contre l’art roman? essai sur une passé réinventé*, Paris 2006, p. 78-87].

earlier theatrical analyses and reconstructions of the play and its stage scenery have sometimes contained conclusions and solutions that do not correspond with the current knowledge of either the history of the Zagreb's church architecture or the likely appearance of the "image" of the Virgin with the Child. Hence, this paper will briefly summarize the previous proposals for the reconstruction of the church interior and its stage props. Also, by providing a commentary of those proposals it will then indicate possible features of the church interior and the aforementioned "image" which, based on the knowledge of art-historical and other relevant sources, can be assumed to have been present in the Zagreb church of the late 11th and then also the 12th century.¹²

First, it should be said that we know almost nothing about the actual interior of the Zagreb cathedral church of that time.¹³ Therefore, it comes as a surprise that in a modern reconstruction of the play by D. Smoje the site of King Herod's throne is unequivocally located in the transept of the church.¹⁴ It is assumed, however, that the first Zagreb's cathedral was a single-nave building that ended in a semicircular or polygonal apse, meaning it could not possibly have had a transept. This cathedral church was built on Kaptol, probably in a short period of time, in the area of today's Cathedral. In fact, based on archaeological findings, it is highly likely that its location roughly coincided with that of the southern apse of the today's Cathedral, which, as a chapel, has always been dedicated to the Virgin Mary. Moreover, the Cathedral itself has also been dedicated to the Blessed Virgin Mary – in addition to St. Stephen the King.¹⁵ Hence, along with the relics of St. Stephen the King, the Zagreb church must also have had cult image (painting or statue) of the Blessed Virgin Mary. Yet, some important relics, such as a piece of St. Stephen the King's rib (*latus*) or St. Ladislaus the King's hand (*manus*), held in appropriate reliquaries, were recorded in the oldest inventory of the Zagreb Cathedral from 1394.¹⁶

¹² F. FANCEV, *op. cit.* 1-16, was first to outline the stage reconstruction of the liturgical play. After him, it was done in a more extensive and daring manner by N. BATUŠIĆ, *op. cit.* 52-72. The play was also reconstructed for the stage by D. SMOJE, *op. cit.*, p. 119-160, who quite correctly recognised that the name of the liturgical play could not be translated as "dragging a star" or "pulling a star", but that the term "tractus" here, as in Gregorian chants of the early Middle Ages, had a meaning similar to that of the term "rite" (*ordo*) or "ceremony" (*officium*). It is, therefore, "a particularly festive part of the local ceremony for the Feast of Epiphany, resulting from the elaboration of the text and music of the service performed on that day." (121). The physical "pulling of the star" itself, if there was any, was not decisive in giving the play its title. We can not know what the star looked like – whether it was painted with gold paint on a solid surface in the form of a shooting star or had a three-dimensional shape, illuminated by some kind of artificial light – something that would technically be more difficult to perform but also more effective from visual and scenery points of view. It is interesting that of all known versions of the liturgical play only the one from Zagreb contains the term *tractus* in the title.

¹³ There is a crucial dilemma regarding this period of the Zagreb Cathedral: did already the founder of the diocese, King Ladislaus, build the first (probably small) church while the new, probably large one, was built shortly thereafter, in the 12th century, or is it the same building, or the so called Ladislaus' cathedral has never actually existed and the bishops used the parish church of St. Emeric until the Cathedral was built – cf. summarized in: I. K. TKALČIĆ, *Crkva zagrebačka nekoč i sada*, Zagreb, 1885, p. 4–6; A. DEANOVIĆ, Ž. ČORAK, *Zagrebačka katedrala*, Zagreb, 1988, p. 16-21; also L. DOBRONIĆ, *Biskupski i kaptolski Zagreb*, Zagreb, 1991, p. 13ff; in particular: N. KLAIĆ, *Tobožnji Ladislavov „monasterium sancti Stephani regis“ u Zagrebu*, in *Peristil*, 24 (1981.), p. 35-40.

¹⁴ "The central scene takes place at the altar of St. Mary (ad altarem s. Mariae), which is on an elevated position and is connected by a few steps with the transept of the church." – D. SMOJE, *op. cit.*, 129. The Three Wise Men (coming from different sides) meet in front of the altar of St. Mary, then descend the steps and come before Herod who is seated on the throne in the very transept of the church.

¹⁵ A. DEANOVIĆ, Ž. ČORAK, *op. cit.*, p. 18ff.

¹⁶ For the oldest inventories of the Zagreb Cathedral and the first known list of relics, see D. KNIEWALD, *Najstariji inventari zagrebačke katedrale*, in *Starine*, 43 (1951), 57-71. The relic of St. Stephen was recorded in Kniewald's transcript of the oldest inventory from 1394 under no. 90 and that of St. Ladislaus under no. 91. Both relics were again recorded in the inventory from 1474 (no. 13 and no. 14), and the record clearly shows that the relic in case of St. Stephen was a rib bone (*costa lateris*). The oldest inventory was also published by A. LUKINVIĆ, *Najstariji sačuvani imovnik zagrebačke katedrale* (1394), in *Croatica christiana periodica*, 9 (1982), here p. 80-81.

A new, apparently larger, cathedral was consecrated in 1217, during the reign of Hungarian King Andrew II.¹⁷ It is assumed that this church is depicted on the oldest preserved seal of the Zagreb Kaptol, from 1297. This was a three-nave church with three apses, of which the southern one was dedicated to the Virgin Mary. This did not change in the later Gothic cathedral – built after the Mongol invasion, at the time of Bishop Timotheus in the late 13th century – and it has remained the same in the today's cathedral. Judging by the aforementioned seal (which is from a much later period and its documentary value is not entirely reliable) the pre-Mongol invasion church resembled the current cathedral in its architectural layout, though it was, naturally, executed in Romanesque style, with a hint of Gothic features. At its front, two bell towers can be discerned.¹⁸ There is nothing that would lead to the conclusion that the church had a transversal nave (transept).

Although there was probably no a transept in the new church, the Epiphany play did obtain a much larger stage in it. The church sanctuary with the main altar was presumably elevated, as were probably the apse chapels. In all likelihood, the church had a number of altars, including the altar of the Blessed Virgin Mary which, judging by the text of the liturgical play, was in the cathedral since its inception.¹⁹ Some researchers assume that the “image” of the Virgin with the Child itself was located on the St. Mary's altar, but there is no explicit evidence of this.²⁰ In the liturgical play, the “image” was the main “prop” and the goal of the pilgrimage of the magi.²¹ At the end of their journey they came to the “image”, beside which stood two clerics with pluvials [„*Et duo clerici /c/appis induti*

¹⁷ I. K. TKALČIĆ, *op. cit.*, p. 4.

¹⁸ A. DEANOVIĆ, Ž. ČORAK, *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁹ There are no direct data on the altars from the period before the restoration of the cathedral by bishop Timotheus in the second half of the 13th century: cf. I. K. TKALČIĆ, *op. cit.* 51. L. DOBRONIĆ, *op. cit.*, p. 14, wrote, somewhat unclearly: “In addition to the main (in the pre-Mongol invasion cathedral perhaps the only) altar of St. Stephen the King, bishop Timotheus consecrated the altar of St. Ladislaus in the restored cathedral in 1275. Same as the current one, the Ladislaus' altar was located in the northern apse (between the main apse and sacristy). Nine years after the consecration of the altar of St. Ladislaus, Timotheus consecrated the altar of the Blessed Virgin Mary – on the 21st of August, 1285. The altar of the Blessed Virgin Mary has been located (until the present day) in the southern apse. Undoubtedly, by 1284, the building of that apse was completed, along with the painting of a cycle of frescoes depicting scenes from Mary's life of which, however, only a fraction was preserved in the southern part of the apse (the figure of Mary).” (p. 24). Yet, if the pre-Mongol invasion cathedral looked the way it was depicted on the seal from 1297, then it already had three apses and, most likely, also the altars that were consecrated at their original positions by bishop Thimoteus in the new Gothic church. Besides, there is a direct mention of the altar of St. Mary in the liturgical play – presumably the first explicit mention of an altar in the Zagreb church.

²⁰ F. FANCEV, *op. cit.*, p.15: “...near the altar of Mary, where the image of Mary with Jesus in her hands marked the manger scene...”; D. SMOJE, *op. cit.*, p. 130: “...the existing altar of St. Mary whose icon [!!!] suggests the location of the event.”

²¹ Image in this case replaces a performed manger scene that takes place in other versions of the play, in which midwives and shepherds say their parts of text. This, for instance, is the case with the liturgical play from Strasbourg, as well as the one from St-Benoît-sur Loire and many others – cf. K. YOUNG, *op. cit.*, Vol. 2, pp. 66, 84ff. Due to the brevity of the description, the exact reconstruction of that part of the scene is not possible; however, in the manger scene, the divine characters are always replaced by a painting or a statue of the Virgin with the Child. Of all the examples of the Epiphany play, the “image” of the Virgin with the Child is expressly mentioned only in the plays from Nevers and Rouen and in this one, from Zagreb. The “image” is placed on an altar which is specially arranged for stage performance. In Rouen's play there is a specific mention of the altar of Holy Cross, beside which stand two clerics/witnesses dressed in dalmatics, who open the curtain in front of the image, reciting the words: *Ecce puer adest...* – cf. K. YOUNG, *op. cit.*, Vol. 2, p. 44ff; G. KARSAL, *op. cit.*, p. 193ff and, especially, I. H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, p. 55. Plays from Nevers and Rouen, which are dated back to the 11th century, are considered to be earliest, and exactly the aforementioned content elements make them closest to the one from Zagreb, although there are also considerable differences between them. The play from Rouen was analysed at length by H. ANZ, *Die lateinischen Magierspiele*, Leipzig, 1905, p. 23ff. He believes that the altar of the Holy Cross, on which the image of the Virgin with the Child was placed for the occasion, was in the church nave, and that the two clerics/witnesses stood behind the altar, p. 33.

stantesque iuxta imaginem sancte Marie tenentis dominum parvulum in manibus“²² who, pointing to the “image”, recited: „Here is the boy whom you seek” [„*Iuxta stantes imaginemque dum digito monstrantes dicant ad magos: Ecce puer adest quem queritis...*“]. This paragraph of the play is the oldest indirect testimony to the existence of a cult object and artefact in the Zagreb church.

On the other hand, some researchers thought that the figure of the Child Jesus was actually a doll or a statue held by the two clerics; however, this leaves unclear what would then be Mary’s role in the play. It seems that the conclusion about a doll/statue resulted from a wrong transcription, translation or understanding of the verbal form of the word *tenentis* in the aforementioned sentence, which certainly does not refer to the clerics, but to the Virgin.²³

Here, the term *imago* could indicate a painting – made on a panel (icon), or a wall, but it could also indicate a statue or a relief of the Virgin with the Child.²⁴ Probably it was a cult “painting”, which was shown only on special occasions, rather than an altar painting (relief) that in the liturgical furnishing of the 11th century was relatively rare.²⁵ Also attractive is the idea that it may have been a wooden, silver plated and gilded statue of the Virgin with the Child in her lap – in accordance with the iconographic formula of *sedes sapientiae*, which became an increasingly important part of the Marian piety and cult precisely in the 11th century. Such statues, according to I. H. Forsyth, were convincing representations of the Virgin and Son, and it is indisputable that they were used in liturgical plays.²⁶ The two clerics in copes (pluvials) represented, as is usually said, midwives, who showed the child

²² Cfr. M. I. FÖLDVÁRY, *Fragmenta Pontificalis antiqui Strigoniensis ...*, Budapest, 2006, p. 3. The author accepts the transcription of the word *appis* as “/c/appis” – which would mean that the clerics wore robes (pluvials), something that perhaps should be interpreted as a suggestion of the Old Testament Prophets. The first who transcribed the word *appis* in that manner was G. KARSAI, *op. cit.*, p. 211.

²³ N. BATUŠIĆ, *op. cit.*, p. 68: “In the works of some authors there is an assumption, regarding the other European versions of this play, that the clerics/midwives have perhaps held a painting of the Virgin with the Child while welcoming the Kings. In the case of Zagreb’s stage picture, I would assume that this was rather a doll prop, since I interpret the text ‘tenentis dominum parvulum in manibus’ precisely by the existence of a prop as a necessary addition to the drama text.” “... whereby the possible meaning of the Latin word ‘imago’ – statue – aids us in our assumption that this was a prop, wooden statue or doll, creating, in a most convincing and plastic manner, an impression of a new-born child.” The author translated the verbal adjective *tenentis*, referring to the Virgin in genitive singular, as the first person plural, *tenentes*, as if it applies to the clerics – which is wrong. Later on, the author corrects his wrong interpretation, stating that “young [?] priests hold an image of the Virgin and the newborn Child in their hands” – N. BATUŠIĆ, *Hrvatsko srednjovjekovno kazalište, in Hrvatska i Europa - kultura, znanost, i umjetnost; Srednji vijek i renesansa*, E. HERCIGONJA (ed.), Zagreb, 2001, p. 393. While Batušić’s original conclusion about the boy doll stems from a completely wrong translation of the verbal form *tenentis*, Demović’s oversight results from an incorrect transcription of this verbal form – as *tenentes*: *Et duo clerici appis induti stantesque iuxta imaginem sanctae Mariae tenentes Dominum parvulum in manibus inponant hunc versum*. Translation: “And two winged clerics, standing before the image of Mary, hold in their hands a statue of Child Jesus and start reciting this verse:..”, M. DEMOVIĆ, *op. cit.*, p. 253. The same author, however, in the description of the play says that: “two clerics, who are supposed to represent angels, appear holding in their hands the image of Mary with little Christ” [!!!] (p. 248). The correct transcription of this part of the text is made by Dujka Smoje and Radoslav Katičić who, naturally, do not mention the boy doll in the translation of the text.

²⁴ Cf. H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990, p. 335. Belting equated the term *imago* in the Epiphany play with a statue of the Blessed Virgin with the Child, while using in the same description the term *image*: “Actors who embodied the Kings would step on the choir area, where in front of a **statue** of the Virgin Mary a curtain would open, and they were shown an **image**, with an exclamation: here is the child that you are looking for!” [bolded by M.P.].

²⁵ For the differences, cf. H. BELTING, *op. cit.*, p. 496-505.

²⁶ The function of the wooden statue of the Virgin with the Child in a liturgical drama, and primarily in the liturgical play *Officium stellae*, is extensively discussed by I. H. FORSYTH, *op. cit.*, pp. 49-60, with further literature on the subject.

in the Virgin's lap to the Kings and the faithful.²⁷ The two clerics stood *iuxta imaginem* – near or next to the “image”, probably on both sides. An angelic boy would appear above the “image” [*Angelicus puer indutus dalmatica stans superius*], declaring that the words of the prophets were fulfilled, and warning the Kings not to return to Herod but to take a different way back, which they do [*Impleta sunt omnia que propheticè dicta sunt ite viam remeantes aliam*].²⁸ The “image” was perhaps veiled (as in liturgical play from Rouen) until the Kings appeared in front of it. Then it would be unveiled, along with a boy dressed as an angel, who, together with the two clerics/witnesses, served to enhance the semantic dimension of the “image” in accordance with the liturgical scenery, i.e. the iconography of the adoration of the magi. Referring to the text of a liturgical play from Nevers (11th century), I. L. Forsyth says: „Moreover, the use of *imaginem* in the singular indicates that it is a combined image, Mother and Son together, as they would be in *sedes sapientiae* formula, making it likely that the „image“ was a statue of Mary with the Child in her lap, presumably placed on the altar where the midwives are stationed. *Imago* is a word commonly used for such statues of the Madonna, although it might also refer to a relief, as in a retable. In view of the texts cited below, however, the latter possibility seems precluded.”²⁹ Perhaps the text of the Zagreb liturgical play, of which I. H. Forsyth was not aware, would have further strengthened her argument on the use of wooden (silver plated and gilded) statue of the Virgin with the Child in line with *sedes sapientiae* iconographic formula in the liturgical play of the Three Kings.

Indeed, if we return now to the oldest inventory of the Zagreb Cathedral from 1394, we will find – at the very beginning of the list of precious relics and reliquaries – a very significant reference: *Item est una imago beate Virginis in sinu filium suum habens deauratam* [„should be *deaurata*“: comment by A. Lukinović], *in ecclesia, quam sunt alique certe reliquie*.³⁰ It is, therefore, an “image” of the Blessed Virgin holding her son on her lap – and the image is gilded. At the time of the first inventory's creation, the image was in the church, along with some other sacred relics. Based on this record, a statue of *sedes sapientiae* type could come to mind. However, it was probably the same “image” that was again recorded in a much later inventory from 1474: *Item una ymago beate virginis de argento, deaurata, parua, super uno pede argenteo quadrata*.³¹ This commentary suggests that the “image” was made of silver, that it was of rectangular shape (perhaps a relief), that it was gilded, but had a silver foot, and that it was not large.³² Since we lack any comparative reference, we cannot know what the person who compiled the inventory meant by the “small”. In even later inventories (which are incomplete) the “image” no longer appears. With some boldness and a necessary dose of caution we could assume that this in fact is the Romanesque cult “image” of the Virgin with the Child that was used in the liturgical play *Tractus stelle*.

These considerations that hopefully provide at least some clues toward the nature and purpose of the image in the Zagreb's Epiphany play should be concluded with a simple statement, i.e. that the scenery of the play does not necessarily imply a specific site such as Esztergom, Győr, Zadar or

²⁷ M. DEMOVIĆ, *op. cit.*, p. 253, states that the clerics had wings and that they impersonated angels. Midwives [obstetrices] appear in a number of texts; they were probably represented by robed clerics. Cf. I. H. FORSYTH, *op. cit.*, p. 55.

²⁸ The boy also appears in the aforementioned play from Rouen – cf. K. YOUNG, *op. cit.*, p. 44; G. KARSAI, *op. cit.*, p. 194.

²⁹ I. H. FORSYTH, *op. cit.*, p. 55.

³⁰ D. KNIEWALD, *Najstariji inventari zagrebačke katedrale* (*op. cit.*), p. 65, nr. 94 i A. LUKINOVIĆ, *op. cit.*, p. 80.

³¹ D. KNIEWALD, *Najstariji inventari zagrebačke katedrale* (*op. cit.*), p. 75, nr. 17.

³² That this is the same “image” as the aforementioned is believed, too, by D. KNIEWALD, *Najstariji inventari zagrebačke katedrale* (*op. cit.*), p. 79.

Zagreb's church. The play primarily reflects a universally applicable model of the scenery of liturgical rites – one that could be obtained in any church building of some importance, including the one in Zagreb.³³ On the other hand, the “image” of the Virgin with the Child, which had a crucial role in the play / liturgy, was probably an object of special veneration precisely in the Zagreb Cathedral – identical in significance to the main relics of the church, something much more than a mere stage prop. Its prominent significance in the performance of the Epiphany play undoubtedly testifies to an important aspect of the use of visual artefacts in the Zagreb Cathedral at the end of the 11th or beginning of the 12th century.³⁴

TRACTUS STELLAE: „SLIKA“ BOGORODICE S DJETETOM U ZAGREBAČKOJ KATEDRALI 11. / 12. ST.

U najstarijem pontifikalnom obredniku zagrebačke katedrale (*Agenda pontificalis*, Metropolitanska knjižnica Zagreb, MR 165), kojega se nastanak datira u kasno 11. st., zapisan je među liturgijskim obredima uz blagdan Bogojavljenja crkveni obred *Tractus stelle*, kao liturgijska predstava koja se ubraja među najvažnije za povijest te obredne igre uopće u tradiciji zapadnoga bogoslužja i crkvenih predstava. O njoj se pisalo sa stajališta liturgike, povijesti glazbe, kazališta i književnosti. U nekoliko navrata ona je transkribirana i prevedena na hrvatski jezik. Kao ključni scenski rekvizit u igri se navodi „slika“ Bogorodice s djetetom, kojoj je posvećen ovaj rad. Latinski pojam *imago* ovdje se prevodi kao „slika“ u navodnicima jer nije sasvim jasno na koji se medij on odnosi: slikarstvo ili skulpturu. U svakom slučaju „slika“ Bogorodice s djetetom ukazuje na to da je koncem 11. st. zagrebačka katedrala raspolagala mobilnim slikama ili skulpturama. Sama je „slika“ u obrednoj igri cilj hodočašća triju kraljeva. Na kraju svoga puta oni dolaze do „slike“ pokraj koje stoje dva klerika s plaštevima koji, pokazujući prstom na „sliku“, recitiraju: „Ovdje je dječak kojeg tražite“. Neki su istraživači smatrali da je lik djeteta Isusa bio zapravo lutka ili kip koji u rukama drže dvojica klerika, no taj zaključak o lutki-kipu proizlazi iz pogrešnog prijepisa, prevođenja, odnosno razumijevanja glagolskoga oblika *tenentis* u odgovarajućoj rečenici igre [*Et duo clerici /c/appis induti stantesque iuxta imaginem sancte Marie tenentis dominum parvulum in manibus*], koji se nikako ne odnosi na klerike, već na Bogorodicu.

Pojam *imago* mogao je značiti sliku na dasci (ikonu) ili na zidu, a mogao je značiti i kip, odnosno reljef Bogorodice s djetetom. Vjerojatno se radilo o kultnoj „slici“, koja se vjernicima pokazivala samo u posebnim prigodama, a ne o oltarnoj slici (reljefu), kakve su u liturgijskoj opremi 11. st. relativno rijetke. Privlačna je i pomisao da se radilo o drvenom, možda srebrom obloženom i pozlaćenom kipu Bogorodice s djetetom u krilu prema ikonografskoj formuli *sedes sapientiae*, dakle o tipu „slike“ koji je upravo tijekom 11. st. dobivao sve veći značaj u pobožnosti i kultu. U najstarijem inventaru zagrebačke katedrale iz 1394. godine na početku popisa dragocjenih relikvija i relikvijara zapisana je doista *una imago beate Virginis in sinu filium suum habens ...* Riječ je, dakle, o „slici“ Blažene Djevice koja u krilu drži svoga sina i koja je bila pozlačena. U doba izrade prvoga popisa ona se nalazila u crkvi, zajedno s nekim drugim svetim relikvijama. Na temelju tog zapisa moglo bi se pomišljati na kip tipa *sedes sapientiae*. Međutim, vjerojatno je ista „slika“ zabilježena i u znatno kasnijem inventaru iz 1474.: *Item una ymago beate virginis de argento, deaurata, parua, super uno pede argenteo quadrata*. Iz te zabilješke slijedi da je „slika“ bila od srebra, da je bila pravokutna i da je bila pozlačena, te da je imala podnožje od srebra, ali da nije bila velika. S dopuštenom dozom smjelosti i nužnom dozom

³³ Cf. I. H. FORSYTH, *op. cit.*, p. 54.

³⁴ In this context, A. DEANOVIĆ, *op. cit.*, p. 19, describes the first Zagreb's bishop Duh, somewhat emphatically, as the originator of liturgical rites and as a learned Benedictine of refined taste and broad culture, and admires how “the small Ladislaus' church was meaningfully and densely filled up with liturgical ceremonies and church performances intended for it by this important bishop!”

opreza mogli bismo pretpostaviti da je ovdje riječ o istoj romaničkoj kultnoj „slici“ (ikoni, reljefu ili kipu) Bogorodice s djetetom koja se rabila u obrednoj igri *Tractus stelle*. U navedenom zapisu inventara oznaka *parua* ukazivala bi na to da je „slika“ malog formata. Budući da nemamo nikakvu komparativnu referenciju ne možemo znati što je popisivaču ta oznaka značila. U svakom slučaju riječ je o pokretnoj „slici“ koja je sve do početka 15. st. bila u katedrali.

„Slika“ Bogorodice s djetetom koja je imala presudnu ulogu u predstavi-obredu *Tractus stellae*, vjerojatno je bila predmet osobitog štovanja u zagrebačkoj katedrali, po značenju istovjetna glavnim relikvijama crkve, među kojima je i popisana u navedenim inventarima – što je znatno više od pukog kazališnog rekvizita. Bez obzira da li je ta „slika“ ona koju bilježe kasniji inventari, njezin ključni značaj u odvijanju bogojavljenjske igre nedvojbeno svjedoči o jednom važnom aspektu uporabe likovne umjetnosti u zagrebačkoj stolnoj crkvi koncem 11. ili početkom 12. stoljeća.

Ključne riječi: *Agenda pontificalis Zagreb, Tractus stellae, slika Bogorodice s djetetom, Sedes sapientiae*

LOCALIZING BYZANTIUM: GROUP II ENAMELS ON THE RELIQUARY OF SAINT BLAISE IN DUBROVNIK

Ana Munk

A. Munk
University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences
Department of History of Art
Ivana Lučića 3, HR-10000 Zagreb
amunk@ffzg.hr

The article analyzes four enamel roundels on the reliquary of Saint Blaise in Dubrovnik Cathedral treasury. It has not been noticed previously that these enamels contain features which makes it unlikely that they were made in Constantinople. The lack of inscriptions which is more characteristic for Byzantinizing enamel work made in Italy, and the depiction of the two martyrs which does not reflect the codes set for Byzantine saints' attire indicate the artist's Italo-Byzantine training and, possibly, a local identity of the two martyrs. Stylistically, plain design of these enamels indicate a run of the mill manufacture that has not utilized all iconographical, coloristic and decorative options that an 11th or 12th century enamel workshop in Constantinople may have had at its disposal.

Key words: Saint Blaise reliquary, cloisonné enamel, Dubrovnik, Byzantine saints, Italo-Byzantine style, saints' attire

This contribution to studies in honor of professor Igor Fisković takes as its subject four enamel plaques on the reliquary of Saint Blaise, an artwork that testifies to Dubrovnik's earliest art and history, to which professor Fisković dedicated many years of his academic career (Fig. 1). The head relic of Saint Blaise was found in 1026, but the early history of the reliquary is unknown. The first mention dates to 1335 when the entry in the earliest inventory of Dubrovnik cathedral reads: "*caput Beati Blasij epi. in bacino argenti.*"¹ Thus, some key issues concerning the history of this reliquary before its 1694 reconstruction by the Venetian goldsmith Francesco Ferro,² as well as the date, style and the iconography of its enamel decoration have not been fully solved. In this study I intend to address four highly damaged enamel roundels that have been classified as group II enamels³ (Figs. 2a-2d). I will argue that these enamels do not show stylistic and iconographical conventions of Middle Byzantine enamel production in Constantinople, as assumed in previous, very brief studies. The depictions of two unnamed martyrs (Figs. 2c-2d) are especially problematic when compared with Byzantine, highly codified representation of male and female saints, indicating that the artist adjusted their appearance to localize them for native viewers. In its broadest, contemporary meaning, localization refers to a process of translating a product into different languages or adapting it for a specific country or region.⁴

¹ *Ecclesiae et monasteria, Reliquie s.s. corporum repertae in Ecclesia Cathedrali S. Mariae Maioris d.d. 1335*, Državni arhiv u Dubrovniku (State Archives in Dubrovnik).

² Ferro left his signature Fran.co Ferro Venet.o F. A. 1694 in golden wire just above the bottom rim. For archival records concerning Francesco Ferro (Ferri) see I. LENTIĆ, *Dubrovački zlatari 1600-1900*, Zagreb, 1984, 63-64.

³ The enamel schedule is taken from L. MIRKOVIĆ, *Relikvijar moštiju sv. Vlaha*, in *Spomenik*, LXXXI, II. razred, br.63, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1934, p. 3-26.

⁴ In technical fields, "localization" refers to an adaptation of a software product to local users and consumers.



Fig. 1. Reliquary of Saint Blaise, Dubrovnik, Cathedral treasury

As we shall see, it was not only in Dubrovnik, but in other regions closely connected to Byzantine culture and aesthetics, that enamel works show iconographical adjustments in appearance of holy figures so to make them familiar to the viewing audience. This study can aim only to narrow the field of inquiry, as no iconographical study of group II enamels was done so far, and only a couple of brief notes on style and dating provided a starting point for this research.

A NOTE ON REGIONAL ENAMEL WORKSHOPS

The four enamels of group II were first discussed by Lazar Mirković,⁵ who dated them to the 10th or 11th century and considered them Byzantine because “there is nothing on them that would indicate that they were made in the West,” a conclusion that we need to reconsider here. Vinicije Lupis accepted Mirković’s dating, specified Constantinople provenance, and found some similarities with a Salonika enamel workshop, which also cannot be accepted.⁶ If these enamels were not made in Constantinople or Salonika, we need to search for another regional enamel workshop active in the Byzantine world in the period between the 11th and 12th century. The options are many and this task is aggravated by the fact that Byzantine enamel art is not a topic that has been studied comparati-

⁵ No comparative material was provided. L. MIRKOVIĆ, *Relikvijar moštiju*, p. 17.

⁶ V. LUPIS, B. GJUKIĆ, *Emajlni reljefi na moćnicima sv. Vlaha*, Dubrovnik, 2001, p. 16-17. It has been accepted in the literature that enamels from Salonika workshop date to ca. 1200, which is incompatible with the 10th or the 11th century date that Lupis proposes. For Salonika enamels, see: K. WESSEL, *Byzantine Enamels: from the 5th to the 13th Century*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society Ltd, p. 185-191; *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era: A.D. 843-1261*, H. C. EVANS and W. D. WIXOM (eds.), The Metropolitan Museum of Art, New York, 2006, p. 498; M. C. ROSS, S. R. ZWIRN, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks*, Vol. 2, Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period, 1965, 2005, Dumbarton Oaks, Washington, D. C., p. 109-110.



Fig. 2a) Reliquary of Saint Blaise, detail, diameter 4 cm, The Virgin; 2b) Reliquary of Saint Blaise, detail, diameter 4 cm, Christ; 2c) Reliquary of Saint Blaise, detail, diameter 4 cm, Male martyr; 2d) Reliquary of Saint Blaise, detail, diameter 4 cm, Female martyr

vely and with the intent to establish common principles of regional adoption of Byzantine aesthetic and iconography outside Constantinople, and thus only a couple of observations can be offered here.

Regional workshops producing enamels with strong connections to Byzantium proper either through adoption of Byzantine aesthetics and techniques or through the presence of Greek artists have been identified in Salonika, Kiev, Georgia, Milano (possibly Pavia and Vercelli),⁷ Venice, Sicily and the Campagna region, all active through the 12th century. The number of provincial workshops working in Byzantinizing idiom must have been, however, greater than assumed.⁸ Given the extensive artistic connections that Dubrovnik had with southern Italy, regional workshops in southern Italy are of particular interest to us in this context.⁹

The training that Montecassino goldsmiths received in Constantinople at the instigation of abbot Desiderius (1058-1087) is a crucial point in the history of enamel production in southern Italy. Desiderius, abbot of Montecassino, commissioned a *paliotto* in gold and enamels for the high altar of his celebrated church and has thus instigated a development of local goldsmith workshop in the Campagna region. Despite the Constantinople training and direct transmission of knowledge, the difference between Constantinople and Campagna enamel works is obvious, judging by the only work that is considered to have been a product of the “scuola desideriana,” the Pantocrator crucifix in the Museo

⁷ A. LIPINSKY, *Oro, Argento, Gemme e Smalti dal 3^{oo} A.C. al 1500*, Firenze, 1975, p. 417.

⁸ K. WESSEL, *op.cit.*, p. 17.

⁹ E. ELBA, *Miniatura in Dalmazia: I codici in beneventana (XI-XIII secolo)*, Taranto, 2011, p. 54-64.



Fig. 3. *Pantocrator Crucifix, Museo del Duomo di Gaeta, 11th century*

del Duomo di Gaeta (11th century, Fig. 3). It shows un-Byzantine characteristics that asserted themselves as soon as local artists were left to their own devices.¹⁰ Eventually local goldsmiths replaced the Greek ones introducing naturalistic elements in their base designs that, however, remained deeply rooted in Byzantine aesthetic.¹¹

The interest in enamels as a quintessentially Byzantine luxury product was widespread in southern Italy. The most active, most highly-patronized, and stylistically most identifiable works came from a court workshop in Palermo, which is also the only southern Italian enamel workshop that is documented. Other workshops cannot be located more precisely even though they were engaged on ambitious projects. For instance, a 12th to 13th century enamel fragment showing a standing Christ (in Museo di Palazzo Venezia, Rome) testifies to the quality and longevity of regional enamel

workshops in Southern Italy. This fragment is a sole survivor of a much more elaborate work, judging by its considerable size for an enamel piece (it is 67 cm high) and the exquisitely bejeweled Christ's halo.¹² Scholars' uncertainties about the workshop that produced this piece (Byzantine or local?) and dating (12th or 13th century?) strongly point to local provenance. Although I am not suggesting direct stylistic connection between Dubrovnik group II enamels and these southern Italian examples, deviations and involuntary slippages into Western mode is what connects them on a more general level as non-authentic Byzantine works.

GROUP II ENAMELS: STYLE

Group II enamels consists of four medallions of the same size, measuring 4 cm in diameter depicting Christ with a cruciform halo, the Virgin, and two unidentified martyrs who hold crosses in their hands. The Virgin is shown in a three-quarter pose extending her hands in prayer and supplication toward Christ (Fig. 2a). This is a common pose for the Virgin in the Deesis, and the matching image of John the Baptist must have been originally included.

As a group, it is obvious that these enamels do not show simple, yet firm drawing that characterizes 10th century Byzantine enamels as demonstrated by datable examples, the votive crown of Leo VI (886-912), the Romanus chalice (dated to the reign of Romanus I Lacapenus, 920-944), the Limburg reliquary of 964-65, and 10th century enamels on Pala d'Oro.¹³ In these examples, the cloison line in folds is used sparingly and *pallia* folds are predominantly set widely apart (relative to the size

¹⁰ E. GALASSO, *Oreficeria medievale in Campagna: storia dell'oreficeria campana* 1, Federazione Orafi Campani, 2005, p. 52. A. LIPINSKY, *op.cit.*, p. 418.

¹¹ The author assumes the existence of an independent workshop that remained in Campagna between the end of the 11th and beginning of the 12th century. E. GALASSO, *op.cit.*, p. 52-55, cross Fig. 13.

¹² <http://museopalazzovenezia.beniculturali.it/index.php?it/154/cristo-pantocrator>

¹³ For 10th century enamels on Pala d'Oro, see J. DE LUIGI-POMORIŠAC, *Les émaux byzantines de la Pala d'Oro de l'église de Saint-Marc à Venise*, Zürich, 1966.

of the figure). Folds are rendered as stripes alternating between dark and light colors thus creating a sharp contrast between the folds. Group II does not show such treatment of folds and cloison lines are rather free-flowing within areas of uniform color.

All four figures are rather robust and full-figured unlike more slender and narrow busts of Byzantine enamels of the 11th century. A more sloping shape of the shoulders should be expected, as opposed to rounded shoulders of the male saint. Their faces are full and round with large eyes. Both martyrs appear young. Figures are well proportioned with a natural curve of the arms and the elbow extending sideways in the depiction of the male saint, adding a touch of movement, which we rarely see in Byzantine, stiff, and centered poses of saints depicted in bust length format.

As a way of demonstrating the difference between the Constantinople production and regional variations, I show here Saint Demetrios from the Djumati collection,¹⁴ an example of the Constantinople 11th to 12th century enamel production of the highest quality (Fig. 4). With his delicate facial features, firmly centered pose and opulent garment embellished with a variety of ornaments, the Demetrios enamel reflects the courtly taste of enamel work consumers. If we compare it with the Dubrovnik enamels, we can observe that the color palette in Dubrovnik enamels is reduced. Such restraint is uncharacteristic for Constantinople enamels where we find multicolored decorative touches even in standard production as in the case of 15 loose enamels of Byzantine provenance in the treasury of Saint Mark.¹⁵

The color scheme in the Dubrovnik enamels is rather simple on all figures, vested in dark blue for the *pallium*, lighter blue for the tunic, and turquoise for halos. There are very few traces of other colors and details other than (now darkened) red on the cuff on the Virgin's sleeve, her cap under the veil and the round clasp of the saint's tunic. Darkened yellow is used on the "pearl-studded" borders of one of the saint's garment, of which more will be said shortly (Fig. 2d). The color of the flesh endured the most damage, but some technical problems during firing should be assumed because the flesh pigment oxidized unevenly (note especially Christ's hands). Enamels are manufactured under extremely high temperatures (700 to 800 °C) through two or sometimes three firing, and thus uneven discoloration of flesh tones indicates that flesh pigment may have been affected in course of firing.¹⁶



Fig. 4. St. Demetrios, Byzantine, enamel, diameter 8,25 cm, (Djumati collection), Louvre, Paris, late 11th-early 12th century

¹⁴ This and nine other exquisite enamels, dated to the late 11th and early 12th century, originally decorated the icon of Archangel Michael in Djumati monastery in Georgia. Their exceptional quality confirms their Constantinople provenance; *Glory of Byzantium*, p. 346-347, M. E. FRAZER, *The Djumati Enamels: A Twelfth-Century Litany of Saints* in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 28, no. 6, 1970, p. 240-51.

¹⁵ A. GRABAR, „Calici bizantini e patene bizantine medievali“, in *Il Tesoro di San Marco: Il Tesoro e il Museo*, H. R. HAHN-LOSER (ed.), Firenze, 1971, cat. 93-108, p. 82-86.

¹⁶ The flesh color may have been affected by an inadequate amount of lead. “The lead was often added to lower the melting temperature of the glass and to act as a colorant...factors such as time of heating and whether there were oxidizing or reducing conditions in the furnace affected the final colors.” C. STROMBERG, *A Technical Study of Three Cloisonné Enamels from the Borkin Collection*, in *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol. 46, 1988, p. 26. The earthquake in 1667 is likely to have caused the mechanical loss and the abrasion of the surface, but it was a less likely cause for the extreme discoloration of flesh tones.

Decorative variety achieved with multitude of colors and details packed on a small surface is what gives a vibrant, luxurious quality to best enamels and what distinguishes enamels from other media. Even when figures' vestments are rendered in uniform color, one can still find a small area where the artist exhibits his skill in creating a multicolored variety. Another way to achieve variety was to segment the surface of uniform color into several sections, each showing a different geometric pattern of gold lines. This makes the large surface of the garment visually interesting (see, for instance, the variations in geometry of folds on the apostles' garments on the Pala d'Oro).

PROBLEMATIC LACK OF INSCRIPTIONS

Paul Hetherington questioned a common academic assumption that only the finest enamels were made in Constantinople, and those of lesser quality "somewhere else in the Mediterranean world."¹⁷ However, the best indicator that these enamels were not made in the Greek-speaking world is the fact that these enamels do not have inscriptions, not even the most common abbreviations for Christ or Mary. Greek enamels without inscriptions practically do not exist and thus this issue deserves further discussion.

Inscriptions were paramount to Byzantine art in all media. An often-quoted story explains the importance of inscriptions in Byzantine art. The emperor's delegate, Gregory Melissenos, attending the Ferrara/Florence Council of 1483 refused to worship saints and Christ in a church he visited because he did not recognize them on account of the lack of inscriptions. He did not know "in what terms He (Christ) was inscribed."¹⁸ In absence of textual clues, Gregory crossed himself and revered the sign he made on himself, and not "anything else that (he) saw (there)." While the number of Byzantine enamels without inscriptions is negligible, such enamels are frequent in enamel works produced in Italy. Note that the above-mentioned Pantocrator enamel in Gaeta cathedral collection does not have a *sine qua non* IC XC abbreviation for Christ (Fig. 3). A further example is Crux veliterna in Museo Diocesiano, Velletri (Fig. 5).¹⁹

Another possible reason for the absence of inscriptions in enamels may be that they were commissioned in Constantinople, but meant to be finished at home. There is a set of enamels on a book-cover of the Gospels of Mstislav in Moscow Historical Museum which explains the reason why enamel plaques made in Constantinople, but depicting local saints, were left unidentified.²⁰ This was done so that local artists could finish them with inscriptions in local script as in other examples of Kievan enamel production. Two enamels from this set, the standing figures identified as local martyrs and princes, Boris and Gleb, provide a useful parallel with the Dubrovnik enamels insofar as they *do not* follow *iconographically* certain established codes in depicting male saints in Byzantium. They

¹⁷P. HETHERINGTON, *Byzantine cloisonné enamel: Production, survival and loss*, reprint in: P. HETHERINGTON, *Enamels, Crowns, Relics and Icons: Studies on Luxury Arts in Byzantium*, Burlington, 2008, p. 215.

¹⁸H. MAGUIRE, *The Icons of their Bodies: Saints and their Image in Byzantium*, Princeton, 1996, p. 46; P. L. GROTHOWSKY, *Defining the Byzantine Saint—Creating a Message in Byzantine Art*, in: *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archeology and Art*, Proceedings of the Symposium on Byzantine Art and Archeology, Cracow, September 8-10, 2008, P. L. GROTHOWSKY and S. SKRZYNIARZ (eds.), Warsaw, 2010, p. 134.

¹⁹This stauroteca was a gift to the cathedral of Velletri near Rome, possibly by the Pope Gregory IX (1227-1244). The cross features enamels from 9th century (verso) of northern, Longobard provenance and 10th century? enamels showing the Crucified with the Virgin, Saint John the Baptist and two unidentified saints, a male with a tonsure and a female (recto). The stauroteca was refashioned and enclosed in filigree work characteristic of the Palermo workshop of the first half of the 12th century. *I Papi della Memoria: La storia di alcuni grandi Pontefici che hanno segnato il cammino della Chiesa e dell'Umanità*, Roma, p. 134. Hackenbroch considers the enamels on recto of this cross to be a work of a Byzantine artist in Italy, but notes unusual and uncharacteristically muddled colors for Byzantine work, Y. HACKENBROCH, *Italienisches Email des frühen Mittelalters*, Basel-Leipzig, 1938, p. 49-53, ill. p. 90.

²⁰P. HETHERINGTON, *Byzantine Enamels for a Russian Prince: The Book-Cover of the Gospels of Mstislav*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59, Munich 1996, reprint in: P. HETHERINGTON, *Enamels, Crowns, Relics and Icons: Studies on Luxury Arts in Byzantium*, Burlington, 2008, p. 310.



Fig. 5. *Crux Velliterna, Museo Diocesiano, Velletri, enamels 10th century?, filigree work 12th century*

wear diadems or high crowns that are distinctly not Byzantine (in addition to the fact that male martyrs in Byzantium do not wear crowns at all). Stylistically, however, they do not appear much different from what we would expect from Byzantine enamels and with the lack of identifying inscriptions their specific headgear is the only feature that distinguishes these figures from the rest of the set commissioned in Constantinople. This is not the case with Dubrovnik enamels, which do not appear custom-made by adding a few distinct attributes, but lack the style and iconography of Constantinople enamels entirely.

TOWARDS THE CULTURAL IDENTITY OF SAINTS DEPICTED IN DUBROVNIK ENAMELS OF GROUP II

The Western turn in local art can be pinpointed in the period after the Great schism and, specifically, after Dmitar Zvonimir was solemnly crowned by the Pope as the king of the Croats in 1076. As Emmanuela Elba argued, the Western turn had demonstrable effects on the choice of saints, their garment style, and overall, Italo-Byzantine, style of monumental and manuscript painting in Dubrovnik and the Elifite islands.²¹ When considering iconographical deviations from the Byzantine norms, we observe them in the vestments of the two saints. It needs to be emphasized that visual standards for depiction of saints in Byzantium were firmly set in the Middle Byzantine period. There was very little elbow room to play; bishops, monks, hermits, warriors and physician saints were base types while the individual saints within these categories were distinguished by facial physiognomy, attire, inscriptions and only occasionally by an attribute. The semantic field was restricted²² and specific combinations of dress and physiognomy that were once set were respected with amazing consistency.

²¹ E. ELBA, *op.cit.*, p. 62.

²² GROTOWSKY, *op.cit.*, p. 134.

Our male martyr is young, dressed in a *chlamys* (cloak) that is held with a round red clasp centered in the middle of his chest and just below his neck (Fig. 2c). As insignificant as the position of the clasp may appear, it is a telling detail. They are three rather strict dress codes that Byzantium inherited from the Roman empire which are: imperial, clerical and a military dress.²³ Our saint clearly does not wear either imperial or military garb. The clerical dress that Byzantine male martyrs mostly wear consists of a *chlamys* clasped on their *right hand shoulder* while they hold their crosses in front of the *tablion* (embroidered lozenge on the mantle). In enamels, this is done so to center the figure and emphasize the cross which is thus set apart from the ground, as seen in the example showing Saint Demetrios (Fig. 4) and in enamel roundels on Pala d'Oro. It is one of the Byzantine artists' habits of mind and hand to depict male martyrs in such a manner. We see in it countless line-ups of standing male martyrs in enamels and other painted or carved works. Regardless of the medium, the cross is placed in front of the mantle.²⁴ Additionally, as in the Demetrios enamel, their tunics are adorned with an embroidered band encircling the upper sleeve of their right arm. In our case, however, the mantle lacks the *tablion* and the tunic shows no arm band or other sleeve adornments. The mantle does not fall over the middle of the chest and thus the cross is outlined against the tunic instead of the mantle. I examined the possibility that he could be one of Eastern martyrs dressed in short (or shorter) Persian cape (*scaramangion*) because such type of the cape is worn fastened in the middle of the chest, but a research in that direction has not brought convincing results. Particular combinations of garments in combination with specific facial features, hairstyle, head coverings and attributes are remarkably consistent in Byzantine art, but none of these combinations fit our martyr. The most likely explanation is that the artist did not have a strong contact with Byzantine culture and that his training was conducted within the Italo-Byzantine cultural sphere. In the Italo-Byzantine mural painting, Byzantine dress codes were more relaxed, and *tablions* and arm bands are not consistently depicted.²⁵ The Dubrovnik martyr is not Byzantine through and through, and does not appear to have been celebrated by the Eastern Church. If we assume a Constantinople provenance for the Dubrovnik enamels, we would expect a much greater deal of adherence to known standards of dress code, regardless of the artist's aptitude.

The depiction of the female saint poses problems of a similar sort (Fig. 2d). To begin with, depictions of female figures, other than the Virgin Mary, and a few biblical figures such as Saint Anne and Saint Elizabeth, are very rare in Byzantine enamel production in general. Compared to a great number of male saints—there are 47 enamel plaques with half-length figures of male saints (not counting Apostles, prophets and Biblical figures) on the Pala d'Oro enamels—the absence of female saints is striking, but it is also expected given that women were not widely venerated in the Byzantine church. No strong iconographic tradition has been developed for holy women in Middle and Late Byzantine art,²⁶ and the range of costumes, either imperial or monastic, is much more limited. This, however, makes the search for the cultural identity of the Dubrovnik female martyr somewhat easier.

²³ *Ibidem*, p. 142.

²⁴ Ivories such as the triptych icon with Deesis and Saints (Museo Sacro della Biblioteca Apostolica, Vatican, 10th to 11th century) and Harbaville Triptych (mid-11th century, Louvre) as well as the entire Romanos group of related ivories are particularly useful examples because of the number and variety of saints shown. They hold crosses against the *tablion*, and if *tablion* is not shown, an ornamented fibula with hanging adornments indicates the Roman origin of the garment. Monks do not show garment ornaments, but still wear their tunics clasped on the right hand shoulder. Only prophets and ascetics have their bodies completely concealed underneath the cloak gathered below the neck, but their age and worn out faces clearly denotes the category to which they belong.

²⁵ For instance in San Demetrio Corone (near Cosenza) in Sant'Adriano church, there are a several depictions of young martyrs that wear plain tunics. This is an extensive cycle of Italo-Byzantine frescoes dating to late 12th or early 13th century. They also show two female martyrs with vertically embroidered strap on tunics beneath their mantles, which also makes an interesting analogy with the dress of the female martyr in Dubrovnik enamels. For images consult: <http://ica.princeton.edu/tomekovic/main.php?country=Italy&site=&view=country&page=>³⁵

²⁶ For a summary and reasons for decline in women's participation in the Church after the 6th century see introductory notes to A.-M. TALBOT, *Holy Women of Byzantium: Ten Saints' Lives in English Translation*, Washington, D.C., 1996, p. xi.



Fig. 6. Female saints, Hosios Loukas, mosaic, early 11th century

She holds a small cross and wears a simplified, T-shaped *loros* consisting of a broad collar studded with “pearls.” A stripe of the same width and fabric continues vertically down the middle of her bust and wraps around her waist. It is a garment laid above her tunic that derives from imperial costume, but she cannot be a Byzantine female saint of royal birth since her “loros” lacks a *thorakion* (a prominent shield-shaped part of the *loros* often adorned with a cross). It became part of the Byzantine saints’ costume at the beginning of the 11th century.²⁷ Saints Catherine of Egypt, Catherine of Alexandria, Theodora, Irene, Pulcheria, Eudoxia, Cecilia, all wear it as a part of their imperial *loroi*. Disfigurations and misunderstandings in the depiction of the *thorakion* which “lost its principal characteristics... primarily in Italy”²⁸ started early in the Italo-Byzantine art leading to its disappearance and local varieties in holy female attire.

More importantly, she wears no crown as can be concluded from the outline of her head despite the considerable surface damage in this area. The crown is always worn in combination with the royal *loros* in Byzantine art. Moreover, her hair appears entirely uncovered. As no female of royal or purported aristocratic descent is depicted without a crown in Byzantium, no image of a nun exists with her head uncovered.²⁹ Byzantine monastic female saints are depicted fully covered with the customary *maphorion* (obligatory head covering) and a body-concealing cloak. Byzantine female saints

²⁷ W. H. R. de COLLENBERG, *Le ‘thorakion’: Recherches iconographiques*, in *Mélanges de l’Ecole française de Rome, Moyen-Age, Temps modernes* 83, 1971, p. 286-290. The first Byzantine empress to wear a *thorakion* is Zoe (1028-1050). This is also when it became part of royal and aristocratic female saints’ costume. As empresses of the Comnenus dynasty started to wear the *thorakion* less often, it disappeared after 1204, but was retained as part of the costume of female saints in Byzantine art.

²⁸ *Ibidem*, p. 354-355.

²⁹ “No image exist of a nun without a covered head,” J. BALL, *Decoding the Habit of the Byzantine Nun*, in *Journal of Modern Hellenism* 27-28, 2009-2010, p. 32.

shown in the mosaics in the katholikon of Hosios Loukas (early 11th century) demonstrate two basic dress codes for females in post-iconoclastic Byzantium: royal and monastic (Fig. 6). Some significant details are used to differentiate them. For instance, a red *maphorion* and cloak denote Saint Marina, while the white under-tunic in the depiction of Saint Barbara makes her an abbess.³⁰ In Italo-Byzantine art, however, female saints may appear with uncovered heads. The depiction of Saint Barbara in S. Maria della Croce, Casaranello (10th century) shows her without a crown or veil, richly-dressed, but without a *thorakion* on her mantle as it would have been the case in contemporary Byzantine art.³¹ Saint Catherine depicted in the arcossium of Santa Catarina church in Carpignano Salentino also appears with her hair uncovered.³²

While there are no enamel depiction of female *martyrs* in existing Byzantine enamel works, not even one among many saints on Pala d'Oro, we find two luxury items in Italo-Byzantine enamel works that do. There is an unidentified female saint in the enamel roundel on crux Velliterna (Fig. 5). Her pretty young face with a stylish hairdo and uncovered head embellished with hair adornments in combination with the broad decorated collar places this work outside the Orthodox world. In this example, the artist respected local tradition in dress and hair ornament codes that were set much earlier, in Roman art. The book cover of Alfano (1173-1190, Capua, cathedral treasury) also shows three enamels that through the depiction of saints anchor the work in local culture. Here we find Saint Thomas Beckett, Saint Stephen and Saint Agatha, both patron saints of the cathedral of Capua.³³ Agatha is depicted in the enamel roundel below the Crucifixion, identified by the inscription in Latin and a tiny cross in her hand. She is dressed in a light blue *maphorion* covering her head. A monastic cloak of the same color with a yellow border is clasped below her neck and covers her shoulders. Her cloak opens on her chest revealing a dark blue tunic embroidered vertically and around her waist with red and light blue ornaments. This particular detail sets her apart from the

³⁰ Over hundred male saints are depicted in these mosaics, but only a few females. The saints depicted are Irina, Catherine and Barbara (standing), Saint Euphemia, Marina and Juliana (in circles). Standing Saint Barbara is differentiated from the rest by wearing white under-tunic as a symbol of her higher ranking above nuns depicted in the medallions. Saint Marina's tunic and veil are red which points to her noble status, while generally, female veils and cloaks are dark as such dark garments were actually made of dark wool. On the opposite wall (to the right of the entrance to the church) is a lunette showing Constantine and Helena (standing) with bust length figures of Saint Agatha, Eugenia, Febronia, Anastasia and Thecla, all dressed in the same manner and with same facial features, except Saint Thecla who is additionally holding a book on account of her teaching.

³¹ This image is usually dated to the 13th century, but Linda Safran makes a strong case for the 10th century dating when the first layer of frescoes were painted. L. SAFRAN, *Reading Some South Italian Frescoes: The First Layer at S. Pietro, Otranto, and the Earliest Paintings at S. Maria della Croce, Casaranello*, in *Byzantion* 60 (1990), p. 307-333.

³² These frescoes are considered the oldest surviving Byzantine mural paintings in southern Italy and date from late 10th to early 11th century. Saint Cristina is depicted five times in the space of the church. See discussion in L. SAFRAN, *Byzantine South Italy: New Light on the Oldest Wall Paintings*, in *Byzantinischen Malerei, Bildprogramme-Ikonographie-Stil*, G. KOCH (ed.), Weisbaden, 2000, p. 257-74; L. SAFRAN, *The Art of Veneration: Saints and Villages in the Salento and the Mani*, in *Les Villages dans l'empire byzantin (IV^e - XV^e siècle)*, J. LEFORT, C. MORRISSON and J.-P. SODINI (eds.), 179-92, Paris, 2005, p. 179-192.

³³ For the present discussion, I signal the use of saints to localize, and even personalize this work. Namely the choice of Saint Thomas Beckett, here depicted for the first time, is linked to the embassy of the archbishop Alfano de Camerota of Capua (1158-1180) to England and the work was probably a royal gift to Alfano commemorating this event. F. POMARICI, *L'Oreficeria*, in *I Normani: popolo d'Europa 1030 - 1200*, M. D'ONOFRIO (ed.), Venezia, 1994, p. 276-277, cat. no. 3³³ a-b; *Splendori di Bisanzio, Testimonianze e Riflessi d'arte e Cultura Bizantina Nelle Chiese d'Italia*, G. MORELLO (ed.), 1990, Milano, cat. no. 77, p. 194; Y. HACKENBROCH, *op.cit.*, p. 58-61. Details: <http://www.chiesacattolica.it/bewebxdbattisteri/heritage/work/4462791/Orefice+meridionale+sec.+XII%2C+Lastrine+in+oro+e+pietre+dure+34>. Saint Agatha was venerated in Sicily since 5th-6th century, E. FOLLIERI, *Il culto dei santi nell'Italia Greca*, in *La chiesa Greca in Italia dall'VIII al XVI secolo: Atti del convegno storico interecclesiale*, Italia Sacra: Studi e documenti di storia ecclesiastica, M. MACCARRONE, G.G. MEERSSEMANN, E. PASSERIN D'ENTRÈVES (ed.), Padova, 1972, p. 559.

depictions of Byzantine nuns who are depicted completely covered with the mantle, and no embroidery or personal adornments can be seen, in compliance with the Byzantine taste for sobriety and modesty in the depiction of female monastic garments. The other specifically chosen figure on the Alfano book cover is Saint Thomas Beckett whose presence here is related to archbishop Alfano's embassy to England. Thus these two images of saints add a strong local, personal, and notably Latin flair to the object.

The garment of our saint is thus exceptional in Byzantine art of this period and may be pointing to a local choice of the saint and, I would suggest, to Roman origin of such iconography. She may be one of the Roman martyrs honored in Dubrovnik.³⁴ The strongest contestants are Saints Domitilla and Patronilla whose relics were brought to Dubrovnik from Rome and had an important role in Pope Zacharias (741-752) attempts to extend his ecclesiastical influence of Rome in Ragusa.³⁵

CHRIST WITH A SCROLL

A final note should be addressed to the image of Christ (Fig. 2b). Despite the considerable damage to the face, the figure of Christ is recognizable by His cruciform halo. His head slightly leans to the side, which gives Him a compassionate expression even though his facial features are unrecognizable. The cross is rendered in darkened red color outlined in white against the turquoise-colored halo. The outer rim of the halo is white. Miniscule circles are set within the turquoise halo, and can be seen at places where the color fell off revealing tiny gold circles still adhering to the ground. Such circles decorate the cuff of Christ's as well as the Virgin's sleeves and there are the only means the artist used to subdivide the surface and decorate the garments. A book in Christ's hand usually provides a suitable place to subdivide and adorn the surface, but here Christ holds a scroll. The *clavus* (often reduced to a vertical strap on His tunic) would also present an opportunity to add a decorative touch, but the artist restrained from it. The overall impression is one of simplicity of the overall design.

They are two iconographical features that appear unusual in the image of Christ. One is the lean of His head that breaks the hieratic formality of Christ's pose that is usually respected in Byzantine depictions of the *Pantocrator* or Christ in *Deesis*, of which this may be an abbreviated depiction. The second is the scroll in His left hand instead of the codex. Christ Child, Christ Emanuel, Christ in Ascension and in other scenes from His life, holds a scroll, but it is an exceptional attribute of Christ *Pantocrator* in Byzantine art.³⁶ I am not aware of any example in enamel medium. Here again, we encounter a motif that lurks back to earlier Roman art rather than to Middle Byzantine artistic habits. Consider for instance, bust length depictions of Christ with a scroll in San Zeno mosaics or in mural painting in Santa Maria Foris Portas in Castelseprio which are clearly examples of 9th century revivals of some paleo-Christian models. Even in provincial Italo-Byzantine mural paintings of southern Italy, *Pantocrator* holds a codex.³⁷

³⁴ On the early, Roman, layer of Dubrovnik saints, see: T. ŽIVKOVIĆ, "The Earliest Cults of Saints in Ragusa", in T. ŽIVKOVIĆ, *Forging Unity: South Slavs Between East and West: 550-1150*, Institute of History, Belgrade, 2008, p. 147-156.

³⁵ In Živković's interpretation of Milletius' and Anonymous' chronicler accounts, the relics were brought by refugees who were iconophiles, which is another argument in favor that their iconography was formed in the West; *Ibidem*.

³⁶ The only Byzantine example of *Pantocrator* with a scroll that I am aware of is a bust length depiction of Christ with a scroll in the vault mosaic in the narthex of the church of the Dormition at Iznik (Nicaea) (1065-1072), V. LAZAREV, *Istorija vizantiskog slikarstva*, Beograd, Fig. 267; C. MANGO, *The date of the narthex mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea*, in *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 13, 1959, p. 245-252. The image of *Pantocrator* with the scroll has clearly survived from paleo-Christian period in Carolingian art of the 9th century. We find Him holding a scroll in Santa Maria Foris Portas in Castelseprio where he is depicted in half-length form within a circular frame.

³⁷ Guillou numbered 12 examples of the seated Christ, blessing and with the codex in Southern Italian painting from 959 until the 15th century. A. GUILLOU, *Art et religion dans l'Italie grecque medievale* in: *La chiesa Greca in Italia dall'VIII al XVI secolo: Atti del convegno storico interecclesiale*, Italia Sacra: Studi e documenti di storia ecclesiastica, M. MACCARRONE, G.G. MEERSSEMAN, E. PASSERIN D'ENTRÈVES, Padova, 1972, p. 743.

In conclusion, it has not been noticed previously that group II enamels on the reliquary of Saint Blaise contain un-Byzantine features that reflect the Italo-Byzantine sphere of enamel production. This could explain rather simple Latinized garments for saints, the lack of inscriptions, and the scroll in the *Pantocrator's* hand. Male and female martyrs do not adhere to codes set for Byzantine saints, which is to be expected for local saints whose iconography may have been already established in local art. That was also the case with two enamel works (crux Velliterna and Alfano book cover) where the depiction of female saints anchored the works in local ambiance. Stylistically, plain design of group II enamels indicate a run of the mill manufacture that has not utilized all iconographical, coloristic and decorative options that an 11th or 12th century enamel workshop in Constantinople may have had at its disposal. Regional enamel workshops in Southern Italy (and elsewhere) in this period were capable of emulating the Byzantine technique of enamel production often demonstrating a great skill in the use of cloison lines. Dubrovnik enamels are not without artistic merit, but, at the same time, they do not show the ease and flexibility in systematizing the cloison line as is the case in best examples of Constantinople provenance. I have already suggested that group I enamels on the reliquary of Saint Blaise were made in Dubrovnik,³⁸ and believe that this may have been the case with the group II as well. The artist's Southern Italian training is very likely. Unfortunately, our perennial inability to identify more closely the origin of Byzantinizing works in Dalmatia within the vast and multi-layered landscape of Southern Italian art, presents itself again as a challenge which which we are all too familiar.

SMJEŠTANJE BIZANTA U LOKALNU SREDINU: EMAJLI GRUPE II NA RELIKVIJARU SV. VLAHA U DUBROVNIKU

Tema rada su četiri kružne emajlne pločice na relikvijaru glave sv. Vlahu u riznici dubrovačke katedrale. Lazar Mirković je prvi uočio da emajli na relikvijaru ne pripadaju istom vremenu i radionici te ih je izdvojio kao zasebnu grupu (Grupa II), za razliku od dvanaest kružnih emajlnih pločica (Grupa I) i četiri emajlne pravokutne pločice koje čine grupu III. Ove emajlne pločice koje su izvorno ukrašavale tri razna predmeta, objedinio je 1694. venecijanski zlatar Francesco Ferro koji je izradio relikvijar te ga bogato ukrašao ovim emajlnim spolijama i višebojnim emajlom cvjetnog uzorka vlastite izrade. Lazar Mirković je smatrao da na emajlima druge grupe „nema ništa zapadnog“ pa ih smatrao bizantskim radovima 10. ili 11. stoljeća, a tu tvrdnju je uz nekoliko pojašnjenja prihvatio i Vinicije Lupis, specificirajući Konstantinopol kao mjesto izrade ovih emajla. U ovom radu se te teze pobijaju. Iako su emajli vrlo oštećeni, primjećuje se da stilska, a ponajviše ikonografska rješenja u prikazu Krista i dvaju neimenovanih svetaca pokazuju značajke zapadne ikonografije te tako odstupaju od vrlo ustaljenih navika bizantskih emajlista. Usporedbom sa najznačajnijom kolekcijom bizantskih emajla srednje bizantskog razdoblja, venecijanskom Pala d'Oro, i drugim nesumnjivo bizantskim emajlnim radovima, zaključuje se da ovi radovi nisu nastali u Konstantinopolu već u južnoj Italiji, a moguće i u Dubrovniku, kao što sam već predložila i za emajle prve grupe. Za treću grupu emajla već je dokazano i u literaturi prihvaćeno da se radi o emajlnim pločicama koje je Francesco Ferro prenio sa relikvijara ruke sv. Vlahu, a koje pokazuju sve odlike carske zlatarske radionice u Palermu. Ostale dvije grupe nešto je složenije atribuirati jer nema jasnih stilskih paralela s radovima koji nesumnjivo nose lokalne stilske i ikonografske značajke, a koji su proizašli iz raznih neidentificiranih regionalnih radionica južne Italije. Ikonografska analiza se tako pokazuje kao mogući put utvrđivanja provenijencije.

Prva indikacija da se radi o lokanoj radionici je nedostatak natpisa. Gotovo je nemoguće naći bizantske emajle koji ne nose natpise u grčkom pismu, što je, međutim, dosta uobičajeno za emajle

³⁸ A. MUNK, *Deconstructing the Myth of Byzantine Crown: The Head Reliquary of Saint Blaise in Dubrovnik*, in *Analiza Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, (forthcoming, 2016).

koji su nastali u južnoj Italiji. Nadalje, odjeća neimenovanih mučenika ne odgovara bizantskoj. U radu se naglašava da je odjeća pojedinih svetaca u bizantskoj umjetnosti srednje bizantskog razdoblja posve kodificirana, pa kombinacijom natpisa, odjeće, fizionomije i rjeđe atributa dolazimo do jasno prepoznatljivog identiteta pojedinog sveca. Dubrovački svetac nosi plašt prikopčan okruglom kopčom visoko smještenom povrh prsiju, za razliku od bizantskih mučenika koji se prikazuju odjeveni u antički *chlamys* prikopčan fibulom na desnom ramenu dok drže križ ispred ukrašenog *tablion*a. Odstupanja od bizantskih pravila naročito se primjećuju u prikazu ženske svetice koja je odjevena u pojednostavljeni *loros*, ali bez *thorakiona* (djela *lorosa* koji se prikazuje u obliku štita). Još važnije, svetica ne nosi krunu, a *sine qua non* atributa za bizantske svetece aristokratskog porijekla. Još je manja mogućnost da bi svetica mogla biti bizantska redovnica, isposnica, budući da se usprkos oštećenja čini da je prikazana nepokrivene glave tj. bez *maphoriona* što bi također bilo bez presedana za prikaze bizantskih svetica-redovnica, a za što, međutim, nalazimo primjere u italo bizantskim radovima u emajlu (Crux Velliterna, Museo Diocesiano, Velletri) i uopće u zapadnom srednjovjekovnom slikarstvu. Nadalje, u radu se napominje da nisu poznati bizantski prikazi Pantokratora sa svitkom u ruci u emajlu, a u slikarstvu ga nalazimo samo u jednom primjeru, u mozaiku iz 10. st. u Nicei.

Kao što je Paul Hetherington ustvrdio, malo je moguće da je bizantski zlatar specijaliziran za emajl radio u drugoj tehnici. Stilske i ikonografske usporedbe treba prvenstveno tražiti u istoj tehnici. Dubrovački emajli druge grupe pokazuju „skliznuća“ u zapadni izraz koja bi se pojedinačno mogla pripisati nekoj regionalnoj radionici bližoj Konstantinopolu ili želji naručitelja, ali u konačnici, oni ipak, nisu bizantski. Predlaže se stoga, da je ikonografija dubrovačkih mučenika nastala na zapadu, vjerojatno u Rimu što bi bilo u skladu s rimskom tradicijom prikazivanja svetica u raznim varijantama bizantskog *lorosa*. Umjetnik je poštovao lokalnu tradiciju, pa je kao i u drugim južnotalijanskim radovima u emajlu (evanđelistar nadbiskupa Alfana s prikazom sv. Agate zaštitnice Capue i Thomasa Becketta) lokalizirao predmet uključujući dva prikaza lokalnih svetaca. Moguće je i da se radi o nekom o svetaca iz prvog hagiografskog sloja dubrovačkih zaštitnika.

Ključne riječi: Sv. Vlaho, relikvijar, čelijasti emajl, Dubrovnik, bizantski sveci, Italo-bizantski stil, svetačka odjeća

THE PRACTICE OF ETHNIC LABELING IN THE CARTULARY OF ST PETER DE GUMAY NEAR SPLIT

Neven Budak

N. Budak
University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences
Department of History
Ivana Lučića 3, HR-10000 Zagreb
nbudak@ffzg.hr

The monastery of St Peter de Gumay was founded sometime around 1080. Its cartulary contains notes written mostly before 1105 and not later than 1241. There are a few notes from the 14th c. Ethnic names were only rarely used by the scribes of the cartulary. Although we could expect a more often use of designations 'Croats', 'Dalmatians', 'Slavs' or 'Latins', in the first part of the cartulary there are only three mentions of Croats and never any of the other three identities. There are also designations of local origin. The most frequent is 'de Tugari', meaning people from the village (district) in the vicinity of the monastery. In a similar way there are described also other people living in nearby villages or districts. A somewhat broader 'circle of identification' comprises inhabitants of different Dalmatian towns.

The lapidary genealogy of the family of Rusin Morsticus poses the question about the relation between Slavs and others (as does the 1176 charter regarding a dispute between the monastery and certain 'Slavs' and 'Latins'). Rusin Morsticus was a Croatian dignitary who's brother was Slauiz rex. In the 1176 charter Rusin's donation was confirmed by his son, Petrus Slauus and by Peter's uncle Slauizo. This means that the designation 'Slav' was used for the members of this lineage through two generations. Why was exactly this family highlighted as being Slavic, in a surrounding in which the majority had Slavic names and obviously spoke Slavonic remains unclear. By the second half of the 11th c. even the citizens of Split were strongly Slavized. A few decades later the Split historian Thomas the Archdeacon will distinguish clearly between Latins (citizens of Dalmatian towns) and Croats (or Slavs, whom he sometimes identifies with Goths). The last part of the cartulary, containing notes from the 14th century, differs from the previous parts in mentioning more often the Croatian name. The organizing and strengthening of the lesser nobility which gathered into the 'Brotherhood of the twelve Croatian tribes' resulted in an early expression of 'national' identity among all strata of nobility and found its way onto the pages of the cartulary.

Key words: *ethnic identity, national identity, Croatia, Dalmatia, central Middle Ages*

The cartulary of the Benedictine monastery of St. Peter de Gumay near Split is one of the most important sources for the history of the Croatian High Middle Ages.¹ The monastery was founded by a wealthy citizen of Split, a certain Peter Crni (the Black) de Gumay, sometime around 1080.² The cartulary contains a number of records on the building of the church of St. Peter and the later founda-

¹ The best edition of the cartulary is V. NOVAK, P. SKOK (eds.), *Supetarski kartular*, Zagreb, 1952 (further: *Supetarski kartular*). There is also an English translation: E. PIVČEVIĆ (ed.), S. J. TESTER (transl.), *The Cartulary of the Benedictine Abbey of St Peter of Gumay (Croatia)*, 1180-1187, Bristol, 1984.

² On the dating of the foundation of the monastery: *Supetarski kartular*, 189-194; N. BUDAK, *Prva stoljeća Hrvatske*, Zagreb, 1994, pp. 118-119.

tion of the monastery, on lands and slaves purchased by Peter for the maintenance of the monastery and on several disputes and law suites with neighbours. It was used as a source by several historians researching social and political history, but, to my knowledge, never as a source for the investigation of identities, ethnic or local, with the exception of the problem of the existence of a separate Narentanian principality in the second half of the eleventh century.³

The cartulary contains notes written by different authors at different times. A thorough paleographic analysis was made by Viktor Novak in the mentioned edition of the cartulary.⁴ He identified two scribes in the first part of the manuscript, both writing during the early 12th c. and using the Carolingian script, whereas one of them reveals strong Beneventan influences. Novak believes that the incentive for the composition of the text came with a dispute about some lands which had been solved at the synod held in Zadar in 1105.⁵ According to Novak, it was then that Abbot Gregory decided to copy all the charters related to the property of the monastery into one volume. This part comprises all notes composed by Peter and his successors and in the edition of the cartulary marked with numbers 1-96. This is followed by note No 97, written down in 1176 by the Split notary Gualterius, and note No 98, written by the Split subdeacon and notary Sabbatius in 1187.⁶ Obviously, all other notes following this last one had to be written down some time after 1187. Note No 99 is a list of books kept in the monastic library, written in Beneventan script, followed by No 100, a note on the alleged custom of electing kings in Croatia, again in Carolingian script. This note, together with all the rest (101-106) were written, according to Novak, in the 14th c.⁷ Novak also believes that at the time when these notes were inserted into the cartulary, the manuscript was already kept in Split, in the chancellery of the archbishop or the chapter, because the monastery of St Peter had been abandoned during the Mongol invasion in 1241. This is a probable thesis, although archaeological research suggests that the church itself was renewed sometime in the 13th or 14th c.⁸

The subject of Early Medieval identities was discussed recently in relation to the question of the origins of Croats. Although this topic has been of utmost importance for Croatian historians since the mid-nineteenth century and has been discussed also by numerous other scholars, it was only since the late 80-ies of the past century that evidence became scrutinized with more awareness about the necessity of a theoretical background for such research. Mostly under the influence of the Vienna school (Herwig Wolfram and Walter Pohl), Croatian scholars started thinking about other possibilities for the appearance of Croats in Dalmatia rather than a large migration of an already formed people (Slavic, Iranian or some other) either in the first half of the seventh, or at the end of the eighth century.⁹ More recently, the idea arose that the Croats formed themselves as a social/ethnic group only during the first half of the ninth century, following the turmoils of the Byzantine-Frankish war for Dalmatia, Istria and Venice.¹⁰

³ N. KLAJČ, *Problem Slavca i Neretljanske krajine*, in: *Zgodovinski časopis* 14, 1960, pp. 96-136; S. GUNJAČA, *Ispravci i dopune starijoj hrvatskoj historiji*, vol. III, Zagreb, 1975, pp. 13-70.

⁴ *Supetarski kartular*, pp. 119-141.

⁵ *Supetarski kartular*, p. 129.

⁶ *Supetarski kartular*, pp. 131-132.

⁷ *Supetarski kartular*, p. 136. Novak rejected the opinion of Ferdo Šišić, who dated some of these notes into the 15th or even 16th c. F. ŠIŠIĆ, *Enchiridion fontium historiae croaticae*, Zagreb, 1914, p. 380.

⁸ *Supetarski kartular*, p. 139.

⁹ N. BUDAK (ed.), *Etnogeneza Hrvata*, Zagreb, 1995; L. MARGETIĆ, *Etnogeneza Hrvata i Slavena*, Split, 2007; N. BUDAK, *Nada Klaić i problem porijekla i dolaska Hrvata*, in: T. GALOVIĆ – D. AGIČIĆ (eds.), *Nada Klaić i njezin znanstveni i nastavni doprinos razvoju hrvatske historiografije*, Zagreb, 2014, pp. 113-132.

¹⁰ N. BUDAK, *Identities in Early Medieval Dalmatia (7th – 11th c.)*, in: I. GARIPZANOV, P. GEARY and P. URBANCZYK (eds.), *Franks, Northmen and Slavs: Identities and State Formation in Early Medieval Europe*, Turnhout, 2008, pp. 223-241; D. DZINO, *Becoming Slav, becoming Croat. Identity Transformations in post-Roman and Early Medieval Dalmatia*, Leiden – Boston, 2010.

While V. A. Fine expressed an extreme opinion, denying the very existence of the Croatian ethnic identity before the nineteenth century, Dzino and myself tried to explain the mechanisms which resulted in the creation of this identity, be it ethnic or/and social.¹¹

But even if there is no doubt in the existence of the Croatian identity, it is clear that not all the inhabitants of the former Roman province of Dalmatia – and not even all those living in its central part between the rivers Zrmanja and Cetina – used the Croatian name for their selfidentification, nor were they predominantly labeled by outsiders as Croats.

In order to understand better who used the Croatian name to identify himself and who was seen by others as belonging to the Croats, we should take a look at the cartulary of St. Peter, a source offering a perspective which can not be achieved through more official documents such as royal charters or chronicles. Though a Benedictine cartulary can also not be seen as an expression of an exclusively private opinion of its composer, it is true that Peter de Gumay entered the order at a late stage of his life and, moreover, the monastery was his own foundation which he treated, as we can trace through the notes in the cartulary, more or less as his private property. Therefore I believe that it is close to truth to claim that the document in its first part expresses Peter's own, personal view of ethnic and other identities in Split and the surroundings of the monastery.

On first sight it becomes obvious that ethnic names were only rarely used by the scribes of the cartulary. A rough estimation tells us that there are between 400 and 500 individuals mentioned in the text, many of them several times, while any kind of ethnic, regional or similar identification is used not more than forty times.

But the picture becomes even more interesting if we take a look at only the first part of the cartulary, the one which was composed before 1105 or just around that year. Since the texts were reflecting mostly different legal matters taking place in the surroundings of the monastery, on the territory which has for almost three centuries been under the rule of the Croatian kings, or maybe on the territory of Split (which at that time also was under Croatian suzerainty, but previously belonged to the Byzantine empire), one would expect a more often use of the designations 'Croats', 'Dalmatians', 'Slavs' or 'Latins'. These were the most common names given by authors of different sources to the population of the former province of Dalmatia or the later Kingdom of Croatia and Dalmatia. However, in the first part of St Peter's cartulary we can find three times the mention of Croats and never any of the other three identities. The Croatian name is used once as part of the title of king Zvonimir (*rex Chroatorum Suinimir*) and twice as a label of group identity: *plurimi Spalatinorum Chroatorumque uirorum* and *de nobilibus Chroatensis et ignobilibus*.¹²

Apart from the Croats, there is only one other ethnic name used by the scribes of the oldest part of the cartulary, and that is *Langobardi*.¹³ These Lombards were obviously merchants, maybe slave traders, from whom Peter bought a slave for the monastery.

All other groups, as well as a number of individuals, are described using territorial, rather than ethnic names. In the very first note, describing the erection and consecration of the church of St Peter (in 1080), Peter de Gumay opposes men from Split to the Croats:¹⁴

“... *ad cuius solempnitatem quam plurimi Spalatinorum Chroatorumque uirorum gratia remissionis seu absolutionis uenerunt.*”

¹¹ V. A. FINE Jr., *When Ethnicity did not Matter in the Balkans. A Study of Identity in Pre-Nationalist Croatia, Dalmatia, and Slavonia in the Medieval and Early-Modern Periods*, Ann Arbor, 2006.; see my criticism of this book in *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest* 41, 2009, pp. 487-495 and in *Speculum* 86, March 2011, pp. 187-188. Also: N. BUDAK, *Hrvatska i Bizant u 10. stoljeću*, in: *Tabula* 12, 2014, pp. 51-63.

¹² *Supetarski kartular*, p. 213, No 1 and p. 227, No 96.

¹³ *Supetarski kartular*, p. 226, No 89.

¹⁴ *Supetarski kartular*, p. 213, No 1.

Inhabitants of Split are mentioned on one more occasion. The nobles of Split (... *multis Spalatinorum nobilibus*...) were invited by Peter to decide upon a dispute he had with a certain Miroslav about some lands.¹⁵ One of the witnesses was Forminus Spalatinus. It is worth noting that neither Peter, nor any other author of the notes felt the need to distinguish the inhabitants of Split from other people mentioned, except on these two occasions.

The most frequent designation is 'de Tugari', meaning people from the village (district) of Tugari, in the vicinity of the monastery, which is not surprising. It is either an individual (Girgi, Kerna, Andrea) described as 'de Tugari', or 'omnes Tugarani'.¹⁶ In a similar way there are also other people living in nearby villages or districts: Srinjine (*Srenine*),¹⁷ Žrnovnica (*Sirnounyza*),¹⁸ Poljica (*Campe-sani*),¹⁹ Neretva (*de Narento*)²⁰.

A somewhat broader 'circle of identification' comprises of inhabitants of different Dalmatian towns: Dubrovnik (*Raguseus, Ragusei*)²¹, Kotor (*Catarini*)²², Omiš (*Olmisani*)²³ and Šibenik (*Subben-zani*)²⁴.

The note from 1176 is an example of a document added to the cartulary several decades after the primary part of the manuscript.²⁵ It is a copy of a notarial document and therefore longer and more elaborate than most of the notes in the older part of the cartulary. It regards a dispute between the monastery and certain 'Slavs' and 'Latins' who claimed some lands in a place called Stupica (*Stilpiza*):

"Factum est quod in prenominato tempore quidam Sclauī Adrianiki, uidelicet Prodanus scilicet cum parentibus suis Sclauis et quidam Latini, uidelicet Jacobus de Aprizi, qui fuit eorum aduocatus, Dabrali Cascarus, Prodanne de Cicla, Psaulus et Nicolaus Caloianni et omnes eorum parentes, insurgentes aduersus monasterium sancti Petri de Gomai, ceperunt petere terras que sunt in loco qui dicitur Stilpiza asserentes utique quod prenominata terre eisdem pro suo parentatu pertinerent et hereditario iure ipsas possidere uolebant. Tandem uero ad placitum deuenimus et (...) placitum habuimus hoc modo: conquerebantur itaque predicti Adrianiki de prefato monasterio quod memoratas terras sibi per uiolentiam et usurpationem retineret, quibus denique iuppanus Talmazo, noster aduocatus, de uoluntate et mandato omnium nostrum ita respondit: Monasterium sancti Petri de Gomai a longis retro temporibus sepedictas terras possedit, quas quidem terras Rossene Morsticus prius donauit monasterio sancti Petri de Gomai et post mortem ipsius Rossene Morstici, Petrus Slauus, filius eius, et Slauizo auunculus eiusdem Petri Slauī prenominatas terras in sepredicto monasterio confirmauit et eas in pace et magna quiete hactenus possedit, et quod a predictis iuris donatione et confirmatione prelibate terre nostro monasterio fuerint tradite."

It seems from the text (though there can be several interpretations of this fragment) that there was a group of people known as 'Adrianiki' and more precisely defined as Slavs, but also Latins, because in the second part of the document John, the monastery's procurator, mentions only '*predicti Adrianiki*' which in my opinion should have included both Slavs and Latins. Skok presumed

¹⁵ *Supetarski kartular*, p. 214, No 5.

¹⁶ *Supetarski kartular*, p. 214, No 1; 214, No 3; p. 214, No 4; p. 215, No 6; p. 216, No 11; p. 221, No 52; p. 225, No 88.

¹⁷ *Supetarski kartular*, p. 221, No 60; p. 228, No 96.

¹⁸ *Supetarski kartular*, p. 221, No 55.

¹⁹ *Supetarski kartular*, p. 221, No 55.

²⁰ *Supetarski kartular*, p. 221, No 53.

²¹ *Supetarski kartular*, p. 217, No 17.

²² *Supetarski kartular*, p. 220, No 46.

²³ *Supetarski kartular*, p. 220, No 49.

²⁴ *Supetarski kartular*, p. 221, No 60.

²⁵ *Supetarski kartular*, p. 228, No 97.

that their name was related to the river Jadro, flowing in the vicinity of Split and the possessions of the abbey.²⁶ There is no reason to reject his proposal, but this would mean that by the end of the 12th century there were still 'Latins' living in the territories which have for almost four centuries been under Slavic rule. Since they both – the Slavs and the Latins – claimed that the disputed land belonged to them due to their kinship and hereditary rights, it follows that both groups belonged to the same lineage. What, then, became the reason for their differentiation into two groups which today we would primarily understand as ethnically different? We have to leave this question, for the moment, unanswered.

The lapidary genealogy of the family of *Rusin Morsticus* leads to other questions. *Rusin Morsticus* was, according to some authors, a Croatian dignitary who governed a part of the kingdom which included the coastal area near Split and the central Dalmatian islands.²⁷ He is also mentioned in the older part of the cartulary, as donator of lands to the monastery.²⁸ After his death, his wife confirmed the donation, and so did his brother, *Slauiz rex*. In the 1176 charter Rusin's donation was confirmed by his son, *Petrus Slauus* and by Peter's uncle *Slauizo*. *Slauiz* and *Slauizo* are diminutives of *Slavus*, which means that the designation 'Slav' was used for the members of this lineage through two generations and at least two members of the same generation simultaneously. Why was exactly this family highlighted as being Slavic, in a surrounding in which the majority had Slavic names and obviously spoke Slavonic (what is reflected not only in family names, but also place names and some linguistic changes in the contemporary vulgar Latin, as shown by Skok), remains unclear.

Of course, this single note does not allow us to draw conclusions about the practice of ethnic labeling just before the year 1200, but keeping in mind that only a few decades later the Split historian Thomas the Archdeacon will distinguish clearly between Latins (citizens of Dalmatian towns of Roman origin, but also those of Italian communes) and Croats (Slavs, whom he sometimes identifies with Goths), we might think that it was not by chance that the distinction between Slavs and Latins appears in this charter written by the Split notary Gualterius.²⁹

The last part of the cartulary, containing notes from the 14th century, differs from the previous two parts in mentioning more often the Croatian name: *regnum Croatorum, de sex generibus Croatorum, duodecim tribus Croatorum*,³⁰ *rex Croatorum Suinimir*,³¹ *de genere Croatorum, rex Croatorum*,³² *rex Croatorum Suenimir*³³. As was mentioned in the introduction to this article, this last part had been written in Split, most probably in the chapter. The 14th c. was the time of great changes in political and social relations in Croatia. After a long period of Hungarian-Croatian kings who showed little interest in the coastal part of their kingdom, Louis the Great, the Angevin, managed to take over the central part of Croatia and put it under his direct control. The weakening of the magnates enabled the organizing and strengthening of the lesser nobility which gathered into the so called 'Brotherhood of the twelve Croatian tribes'.³⁴ This resulted in spreading of the Croatian name among the less wealthy and influential inhabitants not only of the Croatian interior, but also in the Dalmatian towns which attracted many of the members of these noble kindreds. On the other hand, the pressure of

²⁶ *Supetarski kartular*, p. 280.

²⁷ GUNJAČA, *Ispravci i dopune*, pp. 73-129.

²⁸ *Supetarski kartular*, p. 223, No 72 and 73.

²⁹ *Archdeacon Thomas of Split, History of the Bishops of Salona and Split*, Latin text by O. PERIĆ, edited, translated and annotated by D. KARBIC, M. MATIJEVIĆ SOKOL and J. ROSS SWEENEY, Budapest – New York, 2006.

³⁰ *Supetarski kartular*, p. 230, No 100.

³¹ *Supetarski kartular*, p. 230, No 101.

³² *Supetarski kartular*, p. 231, No 102.

³³ *Supetarski kartular*, p. 231, No 105.

³⁴ N. KLAIĆ, *Postanak 'plemstva dvanaestoro plemena Kraljevine Hrvatske'*, in: *Historijski zbornik* 11-12 (1958-1959), pp. 121-163; T. RAUKAR, *Seljak i plemić hrvatskoga srednjovjekovlja*, Zagreb, 2002.

the king provoked a reaction among the higher nobility, resulting, most probably, in the creation of the myth of king Zvonimir, 'the last king of the Croatian nation'.³⁵ Different versions of this myth can be found in several chronicals and histories from the 14th to the 16th c. This growth of expressions of national identity among all strata of nobility found its way onto the pages of the cartulary of St Peter, long after the manuscript has lost its original function. That is why the Croatian name was written down several times in the note on the alleged way of electing Croatian kings or in the list of Croatian *bans* (vice kings) in time of the Croatian kings, who all came – according to the anonymous author – from some of the twelve noble kindreds.

Although ethnic names are rare in the cartulary of St Peter de Gumay, even so (or because of that) they might allow us to conclude how ethnic labeling was not a usual practice in Croatia and Dalmatia in the second half of the 11th c. (and maybe also before that time). Split was incorporated into the Croatian kingdom and differences noted by the authors of the notes composed before 1105 were predominantly local ones: somebody belonged to a local community, like the Tugarani, or was an inhabitant of a town (Split, Dubrovnik...). Only 'real' foreigners, the Lombards, were labeled with their ethnic name (unless the abbot writing about the purchase of a slave from these merchants used the name as a mark of regional belonging). With the growing separation of the communes from their hinterland, during the late 12th c., ethnic differentiation became more expressed. It is also not clear whom did the composers of the cartulary recognize as Croats. They were obviously not all the people living outside the Split territory, but also not some kind of social elite, because there were both noble and ignoble Croats. But again, it was tending more to describe the territorial separation, than an ethnic one in the way we would understand it today, because the Dalmatian towns were almost as Slavic as their hinterland. Finally, in the Late Middle Ages the expression of ethnic/national identity became more common and the pages of the cartulary were used to provide support for this new tendency.³⁶ Further research might support, but also deny this thesis.

ETNIČKO OZNAČAVANJE U KARTULARU SAMOSTANA SV. PETRA DE GUMAY KRAJ SPLITA

Analiza kartulara samostana sv. Petra u Selu koju je prilikom izdavanja tog važnog izvora proveo Viktor Novak pokazala je da je tekst kartulara nastao u tri dijela. Prvi dio, koji je i najopsežniji, sastoji se od bilježaka nastalih prije 1105., koje su prepisala dvojica pisara. Drugi je dio nastao u 12. st., a svakako prije tatarske provale, nakon koje se samostan više ne spominje (iako arheološki tragovi upućuju na to da je barem crkva bila u upotrebi i kasnije). Treći se dio sastoji od upisa nastalih u 14. st. Kartular se u to vrijeme, po svojoj prilici, nalazio u Splitskom kaptolu.

Ovaj se rad bavi analizom etničkih oznaka koje se spominju u kartularu. Iako izvor u tom pogledu ne nudi puno podataka, ipak je zanimljiv, jer za razliku od isprava, koje imaju službeni karakter, bilješke u kartularu dobrim dijelom odražavaju osobnu praksu Petra Crnog i njegove subraće u samostanu u identificiranju pojedinaca prema njihovoj etničkoj ili lokalnoj pripadnosti. Time nam otkrivaju barem djelomično svakodnevnu upotrebu etničkih i drugih oznaka, što nam može pomoći u boljem razumijevanju etnogenetskih (ili identifikacijskih) procesa u Hrvatskoj i Dalmaciji.

U kartularu se koristi se vrlo mali broj etničkih oznaka. Iako je u kartularu spomenuto 400-500 pojedinaca, bilo kakve oznake pripadnosti koriste se tek četrdesetak puta. Hrvati su u prvom (i dru-

³⁵ I. GOLDSTEIN, *Kako, kada i zašto je nastala legenda o nasilnoj smrti kralja Zvonimira?*, in: *Radovi Instituta za hrvatsku povijest* 17 (1984), pp. 35-54.

³⁶ On national identity in the Late Middle Ages: A. D. SMITH, *National Identities: Modern and Medieval?*, in: S. FORDE, L. JOHNSON and A. V. MURRAY (eds.), *Concepts of National Identities in the Middle Ages*, Leeds, 1995, pp. 21-46.

gom) dijelu kartulara spomenuti samo tri puta: jednom u Zvonimirovoj tituli (*rex Chroatorum Suinimir*) i dva puta kao oznaka grupnog identiteta: *plurimi Spalatinorum Chroatorumque uirorum* i *de nobilibus Chroatensis et ignobilibus*. Osim njih, spominju se samo Langobardi od kojih je Petar Crni kupio jednog roba, te Spliciáni u već navedenom citatu i još jednom kao splitski plemići (*...multis Spalatinorum nobilibus...*). Oznaka 'Spliciáni' mogla bi se okarakterizirati kao lokalna, ali s obzirom na to da je suprotstavljena Hrvatima ne može biti izjednačena s oznakom pripadnosti nekom selu u okolici samostana. Slično se može gledati na stanovnike drugih gradova, spomenute u tekstu (Dubrovčani, Šibenčani, Omišani, Kotorani). Nejasno je tko su za sastavljače kartulara bili Hrvati. Taj se naziv očito ne odnosi na sve stanovnike izvan splitskog teritorija, ali niti na neku društvenu elitu, jer se spominju plemeniti i neplemeniti Hrvati.

Među oznakama lokalnog karaktera, najčešća je 'Tugarani'. Ona se koristi ili za poblize određivanje pojedinaca (Girgi, Kerna, Andrea), ili kao '*omnes Tugarani*'.³⁷ Slično je s ljudima iz drugih mjesta u bližoj ili daljoj okolici samostana: Srinjina, Žrnovnice, iz Poljica ili s Neretve.

Notarska isprava iz 1176., prepisana u kartular, govori o sukobu oko zemlje u koji su bili umiješani neki Slaveni i Latini. Jedna skupina poblize je opisana kao '*Adrianiki*', za što je Skok, vjerojatno s pravom, pretpostavio da se odnosi na one koji su živjeli uz rijeku Jadro. Dokument u tom smislu nije lako protumačiti, jer se može razumjeti da su ti Adrijanići bili i Slaveni i Latini. osim toga, to bi značilo i da su među Slavenima u splitskom zaleđu u 11. st. još uvijek živjeli i neki koji su bili opisani kao Latini.

S ovom je ispravom u vezi i pitanje genealogije Rusina morstika. On je vjerojatno bio župan Kliške županije, a bio je i brat kralja Slavca (*Slauiz rex*). U ispravi, Rusinovu donaciju samostanu potvrđuje njegov sin *Petrus Slauus* i Petrov ujak *Slauizo*. *Slauiz* i *Slauizo* su deminutivi imena *Slavus*, što znači da se oznaka slavenske pripadnosti u ovom rodu koristila za neke njegove članove kroz barem dvije generacije i za najmanje dvojicu istovremeno. Nejasno je zašto bi pripadnici jednog roda koji je živio u slavenskom ili gotovo potpuno slaveniziranom okruženju (kakav je tada bio i Split) bili označeni kao Slaveni? Imajući ipak u vidu da će samo nekoliko desetljeća kasnije Toma Arhiđakon praviti jasnu razliku između Latina (Romana) u Splitu i Hrvata (Slavena, Gota) u zaleđu, možda ova pojava razlikovanja Latina i Slavena 1179. nije slučajna, već je naznaka postupnog odvajanja Splita od svojeg zaleđa. Naravno, pritom se nije radilo toliko o etničkom razlikovanju, koliko o kulturološkom i opoziciji grad : selo.

U trećem se dijelu kartulara, nastalom u 14. st., više puta spominju Hrvati: *regnum Croatorum*, *de sex generibus Croatorum*, *duodecim tribus Croatorum*; *rex Croatorum Suinimir*; *de genere Croatorum*, *rex Croatorum*; *rex Croatorum Suenimir*. Može se pretpostaviti da je to rezultat promijenjenih političkih odnosa u Hrvatskoj, u vrijeme kada je Ludovik Anžuvinac oslabio moć magnata i omogućio nižem plemstvu određenu emancipaciju i stvaranje Bratstva dvanaestoro hrvatskih plemena. S druge strane, oslabljeni magnati mogli su poticati nostalgiju za vremenom samostalnoga kraljevstva čiji su kraj identificirali sa Zvonimirovom smrću. Jačanje osjećaja pripadnosti hrvatskom narodu našlo je tako svoj iskaz na stranicama kartulara, u vrijeme kada je izgubio svoju prvotnu funkciju i postao podloga za sastavljanje bilješki koje sa samostanom više nisu imale veze.

Iz navedenog se može zaključiti da je u 11. st. praksa upotrebe etničkih oznaka na splitskom području bila rijetka, možda zato jer je Split bio u to vrijeme dobro integriran sa svojim zaleđem. Postupno odvajanje, koje je bilo posljedica oblikovanja komunalnog društva i stvaranja osjećaja posebnosti, dovelo je do toga da se jasnije počinje razlikovati dvije skupine stanovnika: Latine i Slavene, mada nam ono što je bilo temelj te podjele ipak ostaje nedovoljno vidljivo. Napokon, u 14. st. se kod plemstva javlja određeni osjećaj pripadnosti hrvatskom etnosu, koji će stvoriti mitove koji su ostali zabilježeni u Supetarskom kartularu.

Ključne riječi: etnički identitet, nacionalni identitet, Hrvatska, Dalmacija, razvijeni srednji vijek

³⁷ *Supetarski kartular*, p. 214, no1; 214, No 3; p. 214, No 4; p. 215, No 6; p. 216, No 11; p. 221, No 52; p. 225, No 88.

EPITAF SA ZAGOVOROM DOBROM PASTIRU

Prijedlog za sarkofag trogirskog biskupa Ivana

Vanja Kovačić

V. Kovačić
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Konzervatorski odjel - Split
Porinova 2
HR-21000 Split
vanjagisela@gmail.com

This article discusses the find of the forecourt of the medieval hexafoil St Mary's church within the perimeter of the Renaissance Church of St Sebastian in the main square in Trogir. A sarcophagus found earlier in the centre of St Mary's indicated that it had a sepulchral and memorial importance, while the early medieval sarcophagi in the forecourt had the features of privileged interments. The epitaph with a prayer for intercession to the Good Shepherd was compiled from fragments of Psalm 22:1 and St John's Gospel, 10:14, 27-28. Information from the Life of St John of Trogir and the bishop's prayer at the hour of his death are compared with the wording on the sarcophagus and related to the re-interment of Bishop John in the Cathedral of St Lawrence in 1150.

Key words: *Trogir, Church of St Mary, hexafoil, Church of St Sebastian, forecourt, sarcophagi, epitaph, St John of Trogir*

Tijekom rada na bogatoj ranokršćanskoj i srednjovjekovnoj baštini Dalmacije, profesor Igor Fisković je, promišljajući reutilizaciju spolija s križevima, napisao: „Fragmenti tih izrađevina su u srednjem vijeku ugrađivani na portalima i u oltarima novih svetišta te imaju simbolički jasnu namjenu, odnosno određene ideološke intencije i duhovne konotacije bez obzira jesu li dostupni pogledu ljudi ili skriveni kao prave relikvije“.¹ Potvrda o simboličkom smislu čina ugradnje spolija iznesena je i u ovom radu što ga s radošću i poštovanjem posvećujem Profesoru o njegovoj obljetnici.

Istraživači srednjovjekovnog Trogira su u proučavanju slike grada posebnu pozornost obraćali položaju antičkih natpisa i križeva ugrađenima nad ulazima i na uglovima medijevalnih kuća čija je nakana bila mir ukućanima i zaštita od zla. Spoliji s križevima ugrađivani su u novi kontekst kao posvetno kamenje, a sarkofazi priklesavani i kristijanizirani.

U ovom prilogu posebno ćemo se osvrnuti na natpis pronađen prilikom istraživanja crkve sv. Sebastijana u kontekstu srednjovjekovnog sloja koji je prethodio njezinoj renesansnoj pregradnji. Prilikom Firentinčevog preoblikovanja glavnog trogirskog trga, južna je strana artikulirana na nov način pa je nekadašnje predvorje šesterolisne crkve sv. Marije, kao i gradska loža, postalo element šire urbanističke regulacije.² Prema arhivskom gradivu, kod crkve sv. Marije i u njezinu predvorju bila je potvrđena

¹ I. FISKOVIĆ, „Ranokršćanski križevi u srednjovjekovnim crkvama Dalmacije“, in: *Opuscula archeologica* 23-24, Zagreb, 1999.-2000., 237-250; *Idem*, „Solinski tip ranokršćanskih sarkofaga“, in: *Arheološki radovi i rasprave* 12 (ARR), Zagreb, 1996., 117-140.

² C. FISKOVIĆ, „Firentinčev Sebastijan u Trogiru“, in: *Zbornik za umjetnostno zgodovino (Zbornik F. Stelea)*, V-VI, Ljubljana, 1959., 368-375; R. BUŽANČIĆ, *Nikola Ivanov Firentinac i trogirska renovatio urbis*, Split, 2012., 117-128.



Sl. 1. Unutrašnjost crkve sv. Sebastijana s pronađenim sarkofazima u predvorju crkve sv. Marije
 Fig. 1. The interior of the Church of St Sebastian with the sarcophagi found in the forecourt of the Church of St Mary.

predvorja trogirске rotunde i njezina neposrednog okoliša, u prizemlju i dvorištu župnoga dvora izdvojena su dva arheološka sloja, arhitektonski jasno definirana, od kojih stariji pripada kasnohelenističkoj stambenoj arhitekturi.⁴ Nedvojbeno je da su šesterolisna crkva sv. Marije i crkveno predvorje sepulkralne namjene neposredno superponirani antičkoj arhitekturi. Paralelno sa zapadnim zidom renesansne crkve sv. Sebastijana odnosno gradske lože bio je helenistički zid koji je mogao pripadati lateralnom kardu.⁵

Predvorje crkve sv. Marije unutar prostora crkve sv. Sebastijana bilo je podijeljeno na dvije zidane grobne komore s ukopima u sarkofazima, dok su u međuprostorima bili zidani grobovi i grobovi s kamenim obložnicama (sl. 1). Sarkofazi su temeljeni na kasnoantičkim pilastrima i nadvatnicima sa

vjerodostojnost raznih ugovora i sporazuma, a iskopavanjima je utvrđena sepulkralna namjena tog prostora neposredno pred ulazom u crkvu. Gradnjom crkve nad ranosrednjovjekovnim trijemom, posvećene sv. Sebastijanu, tu se u 15. stoljeću koncentrira središte pobožnosti svecu-zaštitniku kao kolektivni zavjet cijele zajednice protiv kužnih bolesti.

Tijekom uređenja pločnika crkve sv. Sebastijana, pronađeni su zidovi nekadašnjeg trijema crkve sv. Marije koji je bio nešto širi od zapadne konhe šesterolista i znatno manjeg raspona u odnosu na renesansnu crkvu.³ U unutrašnjosti Sv. Sebastijana je na istočnom zidu bila vidljiva lučno zasvedena plitka niša, a sondiranjem zida otkriven je spoj zapadne konhe sa sljedećom prema sjeveru. Njezin vanjski plašt s ožbukanim lezenama sačuvan je u punoj visini, a sporadično se uočavaju sitne gotičke rukopisne bilješke. Prilikom konzervatorskih istraživanja ponutrice renesansne crkve, ustanovljeni su izvorni ritam i veličina lezena na vanjštini sjeverozapadne konhe budući da su ostali perimetralni zidovi šesterolista u dvorištu pronađeni ispod razine njihova podanka. Ulaz u trijem crkve sv. Marije bio je asimetrično postavljen na sjevernoj strani, što je, po svojoj prilici, rezultat postojeće urbanističke matrice. Prilikom arheoloških istraživanja

³ Obnovu crkve započeo je Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture iz Splita, a arheološka i konzervatorska istraživanja tijekom ožujka i travnja 1988. godine vodila je autorica ovih redaka s kolegom R. Bužančićem. Godine 1997. postaje memorijalna kapela u spomen na branitelje s trogirskog područja poginule tijekom Domovinskog rata, a ponovno ju je posvetio tadašnji splitsko-makarski nadbiskup Ante Jurić.

⁴ V. KOVAČIĆ, „Nuove scoperte nella Tragurion ellenistica“, in: *Grčki utjecaj na istočnoj obali Jadrana: Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 24. do 26. rujna 1998. godine u Splitu, Greek Influence along the East Adriatic Coast: Proceedings of the International Conference Held in Split from September 24th to 26th 1998*; N. CAMBI, S. ČAČE, B. KIRIGIN (ed.), Književni krug Split, Split, 2002., 378-380.

⁵ Novija arheološka istraživanja poduzeta su prilikom uređenja dvorišta i prizemlja župnoga dvora 1989. i 2002. godine. S obzirom na dokument iz ranog 8. stoljeća i suprotstavljena domišljanja koje je izazvao u znanstvenim krugovima, neophodno bi bilo poduzeti revizijska istraživanja u unutrašnjosti crkve sv. Marije, što su već ranije upozorili M. Jurković i Ž. Rapanić. Ona će zasigurno dopuniti dosadašnja saznanja o nastanku trogirске heksagonalne građevine i suvremenim metodama utvrditi vertikalnu stratigrafiju na ovom iznimno važnom dijelu urbane strukture Trogira.



Sl. 2. Ploča s epitafom ugrađena u pločnik nad sarkofagom
 Fig. 2. Slab with epitaph incorporated into the paving over the sarcophagus

znakom križa, a teren je poravnat fragmentima poganskog sarkofaga s manjim rustičnim figurama. U srednjem vijeku prestaje masovna produkcija sarkofaga i koriste se antički sarkofazi s postojećih poganskih groblja. Ispod pločnika trijema bila su ukopana tri sarkofaga s poklopcima, te pronađeni dijelovi jednog antičkog i jednog srednjovjekovnog sarkofaga. U sjevernoj komori bio je samo jedan sarkofag s „tabulom ansatom” i nadgrobnim natpisom koji spominje neprežaljenu pokojnicu i suprugu. Na rubu dvostrešnog poklopca s priklesanim akroterijima urezano je *D(iis) M(anibus)*. Sarkofag je bio više puta otvaran o čemu svjedoči veći broj pokojnika i priloženi spalatini, a nad poklopcem je u pločniku bila ugrađena kamena ploča, zapravo prednja strana ranoromaničkog sarkofaga s epitafom koji ćemo kasnije razmatrati (sl. 2).

U drugoj grobnoj komori otkrivena su dva sarkofaga: sanduk bez ukrasa, pokriven plitkim dvo-slivnim poklopcem s reljefnim križem zakrivljenih krajeva poput sidrastih križeva (*crux ancorata*). Po ukrasu poklopca sličan je onom na sarkofagu priora Petra s rašljasto oblikovanim završecima krakova, kojem nedostaje središnja antena. Toj tipologiji pripada dio poklopca pronađen 1894. godine u Trogiru (danas u Arheološkom muzeju u Splitu) na kojem su plosnati krakovi ispunjeni pletenicom s krajevima što završavaju poput volute. Južno je bio najveći sarkofag izvorno s natpisom u tabuli ansati koja je gotovo potpuno radirana. U sredini je izrađen motiv križa pod arkadom kao simbol Uskrsnuća, a prikaz je okrenut prema oltaru. Glatki plosnati križ s lagano proširenim krakovima natkriljen je lukom ukrašenim astragalom, koji nose stilizirani tordirani stupići. Na poklopcu s blago skošenim stranama je u plitkom reljefu izrađen latinski križ proširenih krakova, a na više su mjesta urezani križevi slični ranokršćanskima. Temeljen je na ranokršćanskim stupićima s križem, dok je dio nadvratnika s urezanim križem bio u zidu grobne komore. Svi su sarkofazi bili korišteni u 13. i 14. stoljeću, o čemu svjedoče nalazi mletačkih pikola i spalatina.⁶ Južno od velikog sarkofaga uz apsidu

⁶ C. STOCKERT, „Le monete del Comune di Spalato“, in: *Prilog Bulletino di archeologia e storia dalmata*, XL-XLI-XLII, 1917-1918-1919 (1922.), 1-35.

sv. Sebastijana bio je zidani grob s prilogom jednog spalatina, a zapadno dječji grob i grob odraslog pokojnika od okomito postavljenih ploča. Između zidanog groba i velikog predromaničkog sarkofaga pronađen je srebrni pikolo dužda Pietra Gradeniga (1289. – 1311.).⁷

Prilikom istraživanja crkve sv. Marije, koje je proveo Urbanistički biro iz Splita od 1957. do 1959. godine pod vodstvom Tomislava Marasovića, u središtu šesterolisne crkve pronađen je kameni sarkofag u smjeru istok-zapad.⁸ Sarkofag je bio ukopan na način da je izvorno poklopac bio u razini prvog pločnika, a poslije je nadozidan po obodu zidom grube strukture i ožbukana u unutrašnjosti kada se pločnik izjednačava s kasnijim pločnikom crkve sv. Sebastijana.

Prema navodima istraživača crkve sv. Marije, središnji sarkofag je bio izrađen od bijelog vapnenca i klesarski obrađen na svim stranama (1,78 x 0,50 x 0,50 m). Kako autor ne donosi više podataka o ostacima natpisa ili reljefa na stijenjkama sarkofaga niti o eventualnim tragovima radiranja i priklesavanja, zasigurno bi njegov poklopac bio dragocjen za rješenje ove enigme. Nije poznat status tog pokojnika u Trogiru, kojim je djelima zadobio položaj u središtu crkve ni čime je zaslužio štovanje drugih pokopanih u sarkofazima predvorja. Pomicanje razine u trijemu odgovara sloju pločnika s nalazom ranosrednjovjekovnog zabata koji je reljefnim licem okrenut prema dolje, a glatkim začeljem ugrađen u pločnik.⁹ Na uglu zabata je prikaz motiva borbe ribe i polipa, što je personifikacija borbe Krista i Sotone za duše pokojnika, a u središtu kompozicije križ flankiraju golubice i rozete kao simboli Sunca i Mjeseca što je znak Kristova Uskrsnuća odnosno trijumfa nad smrću. Dio sačuvanog teksta jest formula zagovora upućena Bogorodici pa smo zabat, sagledavajući njegove ikonografske i epigrafske odlike, datirali u 9. stoljeće i pripisali izvornoj fazi crkve sv. Marije *in platea*.

Put spolija u ovoj maloj gradskoj sredini svakako je nepredvidiv. Oni se reutiliziraju, spašavaju i ugrađuju bez prepoznavanja njihova povijesnog značenja i stječu novi smisao. Ponekad su grupirani u novoj sakralnoj ili sepulkralnoj namjeni, a stele ugrađene nad kućnim vratima i prolazima štite od zlih duhova one koji tu obitavaju. Dijelovi sarkofaga s natpisima ugrađeni su visoko na katedrali kao i na zvoniku samostana sv. Petra.

U iznimne nalaze ubraja se fragment poklopca sarkofaga s reljefnim križem i natpisom koji je pronađen koncem 19. stoljeća u Trogiru u dvorištu kuće Slade kod crkve sv. Petra.¹⁰ Plitki dvostrešni poklopac karakterističan je za ranosrednjovjekovne sarkofage, u dužini sljemena proteže se hasta, a poprečni se krakovi spuštaju niz obje strehe sa završecima u obliku voluta. Unutrašnjost krakova ispunjena je dvoprutom pletenicom s okulusima. Paralelno sa središnjom antenom i na rubu poklopca, poprečni je krak kao na okovanom sanduku, što se pojavljuje na sarkofagu iz predvorja Sv. Marije i na poklopcu sarkofaga priora Petra u Splitu. Natpis na trogirskom fragmentu samo je dijelom sačuvan, ali epigrafske odlike i spomen imena bizantskog cara Konstantina vezuju ga za drugu polovicu 8. st., u vrijeme vladavine Konstantina V. (741. – 775.) ili Konstantina VI. (780. – 797.). Glavni natpis na plohi strehe i onaj na rubnjaku poklopca prema Karamanu nisu iz istog vremena, dok ih M. Ivanišević smatra dijelovima jedinstvenog natpisa pokojnog Pavla koji traži od klerika i laika da se mole za njegovu dušu.¹¹

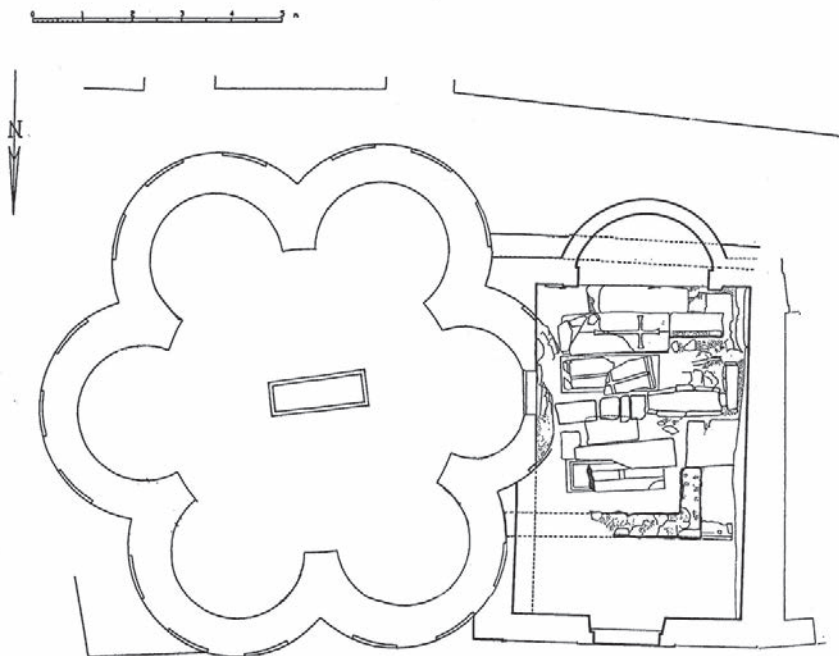
⁷ Zadnji su kronološki podaci o ukopima u trijemu crkve sv. Marije u ranom 14. stoljeću. Nakon gradnje crkve sv. Sebastijana, na tom mjestu, zavjetne crkve Trogirana protiv kuge, nema tragova o novim ukopima.

⁸ T. MARASOVIĆ, „Iskapanje ranosrednjovjekovne crkve sv. Marije u Trogiru“, in: *Starohrvatska prosvjeta* (SHP), 8-9, Zagreb, 1963., 87-91; *Idem, Dalmatia praeromanica, 3. korpus arhitekture*, Srednja Dalmacija, Sv. Marija na trgu, Split-Zagreb, 2011., 128-135.

⁹ V. KOVAČIĆ, „Zabat s formulom zagovora iz Trogira“, in: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 35 (PPUD), *Petriciolijev zbornik I*, Split, 1995., 293-302.

¹⁰ Lj. KARAMAN, *Spomenici u Dalmaciji u doba hrvatske narodne dinastije i vlast Bizanta na istočnom Jadranu u to doba*, Šišićev zbornik, Zagreb, 1929., 183-188. Trogirski načelnik Josip Slade poklonio ga je društvu „Bihać“ te se danas čuva u Arheološkom muzeju u Splitu. Donosi ga i T. BURIC, „Predromanička skulptura u Trogiru“, *SHP* 12, Split, 1982., 140, 155.

¹¹ M. IVANIŠEVIĆ, „Trogir u povijesnim izvorima od 438. do 1097. godine“, in: *Mogućnosti*, God. XXVII, Split, listopad-studen 1980., n. 10-11, 969.



Sl. 3. Crkva sv. Marije s predvorjem i položajem sarkofaga (R. Bužančić)
 Fig. 3. Church of St Mary with forecourt and position of the sarcophagus (R. Bužančić)

Oblik poklopca, njegov ukras i natpis stavljaju ga u kontekst ukopa u predvorju crkve sv. Marije. Usuđujemo se podsjetiti na sarkofag u središtu šesterolisne crkve kojemu je davno uklonjen poklopac, a stijenke nadograđene prilikom sekundarnih ukopa. Kao i sarkofazi u predvorju Sv. Marije, centralni je sarkofag bio ispod razine popločenja, a niski je pokrov omogućavao plitko ukopavanje arke, dok je nadgrobna oznaka vjerojatno bila u pločniku.

Razmatranja o razvoju heksakonhosa započeo je G. B. de Rossi, zaključivši da se u ranokršćanskoj arhitekturi Rima šesterostrani i šesterolisni mauzoleji adaptiraju u martirije s predvorjem. A. Grabar u temeljnoj raspravi o martiriji i kultu relikvija naglašava da autentični centralni martiriji kružnog ili poligonalnog tlocrta postaju svetišta nad svetim tijelom ili svetim mjestom na istaknutim kristološkim toposima Svete zemlje.¹² Pojava šesterolisnih crkava s kupolom u hrvatskoj znanstvenoj javnosti donijela je niz rasprava o njihovom porijeklu, tipologiji i kronologiji,¹³ a u manjoj mjeri i o njihovoj funkciji.¹⁴

¹² A. GRABAR, *Martyrium, recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. I, London, 1972., 148.

¹³ S. GUNJAČA, „Starohrvatska crkva i kasnosrednjovjekovno groblje u Brnazima kod Sinja“, in: *SHP* 4, Split, 1955., 85-134; I. PETRICIOLI, „Neki preromanički spomenici Zadra i okolice u svjetlu najnovijih istraživanja“, in: *Zbornik instituta za historijske nauke* II, Zadar, 1956.-1957., 51-76; T. MARASOVIĆ, „Iskapanje ranosrednjovjekovne crkve sv. Marije u Trogiru“, op. cit. 87-91 (n. 8); S. GUNJAČA, „Srednjovjekovni Dolac kod Novigrada“, in: *SHP* 8-9, Split, 1963., 7-66; *Idem*, „Crkva Stomorica (S. Maria de Pusterla) u Zadru“, in: *Diadora* 4, Zadar, 1968., 247-269; J. MARASOVIĆ, T. MARASOVIĆ, M. MARASOVIĆ, *Crkva sv. Trojice u Splitu*, Split, 1971.; T. MARASOVIĆ, „Prilozi istraživanju starohrvatske arhitekture“, in: *Prilog morfološkoj klasifikaciji ranosrednjovjekovne arhitekture u Dalmaciji*, Split-Zagreb, 1978., 5-129; V. DELONGA, „Starohrvatska crkva na „Mastirinama“ u Kašiću kod Zadra“, in: *SHP* 18, Split, 1988., 39-89; P. VEŽIĆ, „O centralnim građevinama Zadra i Dalmacije u ranom srednjem vijeku“, in: *Diadora* 13, Zadar, 1991., 323; Ž. RAPANIĆ, „Sancta Maria de Platea u Trogiru. De ecclesiis datandis - dissertatio (1)“, in: *SHP* 25, Split, 1998., 43-62.

Topografski korpus šesterolisnih crkava s bibliografijom o njihovoj tipologiji, skulpturi i grobljima donosi T. MARASOVIĆ, *Dalmatia praeromanica*, 2. i 3. korpus arhitekture, Split-Zagreb, 2009. i 2011.

¹⁴ M. JURKOVIĆ, „Predromanički šesterolisti Dalmacije – problemi funkcije“, in: *PPUD* 35, Split, 1995., 225-240; P. VEŽIĆ, „Dalmatinski šesterolisti – sličnosti i razlike“, in: *Ars Adriatica* 2, Zadar, 2012., 41-74.



Sl. 4. Ranoromanički epitaf sa zagovorom Dobrom pastiru

Fig. 4. Early Romanesque epitaph with prayer of intercession to the Good Shepherd

Prvi je Igor Fisković na primjeru trogirске Sv. Marije sa sarkofagom u središtu građevine ukazao na mogućnost memorijalnog karaktera šesterolisnih crkvice u Dalmaciji.¹⁵ Ranosrednjovjekovni sarkofazi pod pločnikom trijema potvrđuju izuzetno štovanje groba u središtu Sv. Marije kada se samo istaknut sloj uglednika mogao pokapati u neposrednoj blizini memorije, uspostavljajući niz „privilegiranih ukopa” u sarkofazima i u nekoliko grobova u međuprostorima (sl. 3).¹⁶ Zabat s formulom zagovora Bogorodici bio je postavljen u građevini s izrazitim zagrobnim kultom, a karakter i brojnost nalaza u šesterolisnoj crkvi i njezinu predvorju potvrđuju izrazitu funeralno-memorijalnu funkciju.

Vraćamo se razmatranju dijela sarkofaga s natpisom koji je pronađen u pločniku sjeverne grobne komore, a nad sarkofagom s antičkim natpisom. Izvorno je ploča bila prednji dio sarkofaga od bituminoznog vapnenca s križem u krugu urezanom na sredini ploče i natpisom raspoređenim u četiri retka s obje strane križa.¹⁷ Urezana slova i križ bili su naglašeni crvenom bojom koja je ubrzo nestala nakon okretanja ploče. U središnjem krugu koji predstavlja stilizirani vijenac vitki je križ s čvorom u sjecištu i trokutasto proširenim i povijenim krajevima.

Radi se o reinterpretaciji ranokršćanskih sarkofaga bračke produkcije sa stiliziranim *crux coronata*,¹⁸ a u ranom srednjem vijeku su često reutilizirani te je urezan novi epitaf poput onoga priora Petra iz periptera splitske katedrale. Križ ima raščlanjene i povijene krajeve poput *crux ancorata* što je ranije

¹⁵ I. FISKOVIĆ, „O grobnim spomenicima u srednjovjekovnoj Dalmaciji“, in: *Domesti XVII/5*, Rijeka, 1984., 45. I. Babić također iznosi pretpostavku da je rotunda mogla biti memorija odnosno grobna crkva nekoga lokalnog mučenika ili dostojanstvenika; usp. I. BABIĆ, *Kulturno blago Trogira*, Trogir, 1987., 113. Pokojnik je štovanje mogao zaslužiti posvećenim životom, svjedočenjem vjere i čudesnim ozdravljenjima u svojoj sredini. Gotovo je nevjerojatno da nije spomenut u crkvenim i povijesnim izvorima.

¹⁶ Ž. RAPANIĆ, *op. cit.*, 58 (n. 13).

¹⁷ Netom obrađen ili slomljen asfaltni kamen ima crnu boju, ali i svojstvo da tijekom vremena posvijetli. Brao se u antičkim kamenolomima kod Škripa na otoku Braču i često je korišten za opremanje prezbiterija ranokršćanskih crkava ili za izradu sarkofaga. I u ovom se slučaju vjerojatno radi o izradi srednjovjekovnog epitafa na antičkom sarkofagu.

¹⁸ I. FISKOVIĆ, „Ranokršćanski sarkofazi s otoka Brača“, in: *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku 75 (VAHD)*, Split, 1981., 105-135; V. KOVAČIĆ, „Topografija pojedinačnih nalaza“, in: *Ranokršćanski spomenici otoka Brača*, Split, 1994., 91, 94. Na trogirskom je sarkofagu linearna stilizacija reljefnog križa proširenih krakova s račvastim udubljenjem i središnjim diskom. Kasnoantički uzori sličnog tipa križa u medaljonu s naglašenim čvorom u obliku patere pronađeni su u crkvi sv. Kuzme i Damjana u Smrčeviku i kod crkve sv. Luke kraj Donjeg Humca. Križ s paterom bez vijenca nalazi se na salonitanskim Manastirinama i na supetarskom groblju. Usp. I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, 125 (n. 1); I. MATIJEVIĆ, „Anepigrafski sarkofazi in situ iz bazilike na Manastirinama“, in: *Tusculum 4*, Solin, 2011., 95, 100.

Tip figuralnog monumentalnog sarkofaga sa središnjim prikazom Dobrog pastira i bogatim narativnim scenama pronađen je na salonitanskim Manastirinama. Usp. N. CAMBI, „Krist i njegova simbolika u likovnoj umjetnosti starokršćanskog perioda u Dalmaciji“, in: *VAHD LXX-LXXI*, Split, 1968.-1969., 69-78; *Idem*, *Sarkofag Dobroga pastira iz Salone i njegova grupa*, Split, 1994.

uočen motiv na trogirskim ranokršćanskim pilastrima.¹⁹ Iako je tip križa prilično rijedak u ranosrednjovjekovnoj skulpturi na području Srednje Dalmacije, nalazimo ga na srednjovjekovnom pilastru iz benediktinskog samostana sv. Marije de Taurello u Splitu.²⁰ Kompozicija natpisnog polja sa središnjim križem u medaljonu i tekstom raspoređenom u četiri retka slična je onoj na nadvratniku crkve sv. Martina u sjevernom stražarskom hodniku Dioklecijanove palače.²¹

Trogirski je fragment pohranjen u depotu Muzeja grada Trogira (br. inv. 1206). Na gornjem rubu dijela sarkofaga (šir. 2,01 m, vis. 0,57 m, deb. 0,10 – 0,13 m) sačuvan je unutarjni zubac (šir. 4 cm), dok je vanjski utor za nalijeganje poklopca dvostruko širi. Mehanička oštećenja na više su mjesta vidljiva uz vanjski brid otvora. Na bočnim stijenkama jasno su vidljivi tragovi piljenja i priklesavanja nastali prilikom uklapanja ploče u pločnik nad sarkofazima. Ipak je najviše uništen podanak s dijelom zadnjeg retka i posebno donja desna četvrtina završnog dijela natpisa. Posebno se ističe vrsna obrada lica primjenom antičke marteline kojom je pravilnim kosim potezima poravnata površina kamena, a na kojoj je srednjovjekovni klesar urezao pomoćne crte za natpis (sl. 4).

Ukop u sarkofagu mogla je dosegnuti samo ugledna osoba koja se isticala društvenim položajem ili plemenitim podrijetlom te zasigurno nije bila anonimna u svojoj sredini. Pretpostavljamo da neki od kasnijih sarkofaga, poput ovog ranoromaničkog s epitaфом u kojem se pokojnik obraća Dobrom pastiru, nisu bili ukopani već vidljivi sa cijelim natpisom. Ipak, tragovi udaraca ukazuju na namjerno lomljenje sarkofaga i uništenje teksta, što se svakako odnosi i na njegov poklopac. Međutim, zadnja upotreba ovog natpisa i predromaničkog zabata nad sarkofazima u trijemu crkve sv. Marije svjedoči o naknadnom spašavanju spolija koji su posvećeno kamenje s tekstom molitve i zagovora. Na sarkofagu dominira devocionalni i soteriološki karakter epitafa, a prikaz je sveden isključivo na simbolizam znaka križa.

Križ u vijencu simbol je kršćanskog vjerovanja u Uskrsnuće, a ovaj trogirski prikaz je utemeljen na motivima i likovnoj tradiciji ranokršćanskih sarkofaga Srednje Dalmacije. Tekst započinje simboličkom invocacijom pod znakom križa, slijedi verbalno zazivanje Krista Dobrog pastira. Izjava *ovis tua sum* ima korijen u početku Davidova psalma: Gospodin je pastir moj / *Dominus pascit me* (Ps 22, 1). Na starozavjetnim tekstovima utemeljeno je i Ivanovo evanđelje u kojem je parabola o Isusu-Dobrom pastiru koji progovara: Ja sam pastir dobri, poznajem ovce svoje i ovce moje poznaju mene / *ego sum pastor bonus et cognosco meas et cognoscunt me meae* (Iv 10, 14).

Ključna simbolika Isusa Dobrog pastira jest u tome da on svojim ovcama daje život vječni i čuva ih od propasti (Iv 10, 27-28). Pravedan je prema svima, milosrdan prema izgubljenima i nemoćnima, brižan prema jakima (Ez 34, 16), a simboliku Dobrog pastira Ivan u svom evanđelju temelji na tekstovima starozavjetnih proroka.

Epitaf zadržava karakter molitvenog zagovora složen isključivo na kompilaciji biblijskih tekstova u kojima se pokojnik direktno obraća Kristu. Nema isticanja imena pokojnika niti kronoloških elemenata za dataciju pa možemo samo pretpostaviti da su takvi podaci bili upisani na poklopcu sarkofaga, kao i na poklopcu sa spomenom bizantskog cara Konstantina.

Predlažemo tekst prema sljedećem čitanju:

*PASTVR BONE S[AN]C[T]IS[S]IME OVIS TVA S[VM]. RE/QVIRVM TE ET EGO SEMP[E]
R VOLVI [COR]/PVS EVM E[V]M FAC[TVM] E[ST]/SVM[MV]M BON[V]M ET NON
[PERIBUNT IN AETERNUM]*

¹⁹ V. KOVAČIĆ, „Prilozi za ranokršćansku topografiju Trogira“, in: *Diadora* 15, Zadar, 1993., 291-309.

²⁰ Ž. RAPANIĆ, „Ranosrednjovjekovni latinski natpisi iz Splita“, in: *VAHD LXV-LXVII*, Split, 1963.-1965., 279-280.

²¹ *Ibidem*, 288; V. DELONGA, *Romanički natpisi grada Splita*, Split, 1997., 13.

*Pastiru dobri presveti, Tvoja sam ovca;
tražim Tebe i uvijek sam želio tijelo tvoje postalo je
najviše dobro i neću [propasti zauvijek]*

U tekstu epitafa pokojnik ispovijeda svoje kršćansko vjerovanje. Žudio je za tijelom Kristovim (*Corpus Christi*) koje dobiva u sakramentu Pričesti, te u zajedništvu s Bogom tijekom zemaljskog života doseže najviše dobro, iskazujući nadu u Uskrsnuće i život vječni. *Summum bonum* je za sv. Augustina sinonim za Boga koji je najviše dobro u središtu svijeta (*De natura boni*).

Jezik epitafa ubraja se u primjer vulgarnog latiniteta koji je prisutan i u drugim dalmatinskim gradskim sredinama. Tekst je isklesan u rustičnoj rimskoj kapitali s jednim uncijalnim slovom (q), a raspoređen je u četiri retka s obje strane kružnice s upisanim križem koji je središte natpisnog polja. U izboru pisma klesar je mogao koristiti predloške iz postojećih liturgijskih kodeksa koji su bili zbir znanja i izvori za epigrafske zapise, ali konačni rezultat pokazuje odlike improvizacije i nespretnosti.²² Dok su u prvom retku slova jasnog i stabilnog duktusa, u sljedećima gube proporciju, a gustoća i otklon od vertikalne osi stvaraju vizualni nesklad. Središte križa izmaknuto je ulijevo od sredine diska, što je neobično za znalački konstruiranu kružnicu. Pokušat ćemo analizom pojedinih znakova odrediti morfološke odlike i grafijsku stilizaciju natpisa (sl. 5).

Slovo A je izvedeno u uglatom obliku sa širokim gornjim dijelom i naglašenom gornjom ravnom crtom. Poprečna crta je slomljena, jednom izvedena kao stilizirani spoj dvaju lučnih dijelova koji se spušta gotovo do donjeg ruba retka. Slične tipove slova A susrećemo kod ranosrednjovjekovnih splitskih natpisa s konca 11. i početka 12. stoljeća, poput zabata iz crkve sv. Petra na Lučcu, na dijelu luka s posvetom sv. Mihovilu Arkandělu, ulomaka arhitrava iz splitske katedrale i na nadbiskupskim sarkofazima.²³

Slovo B pojavljuje se u dvije inačice. Sa širokim donjim pravilno zaobljenim lukom i užim gornjim, te uski tip slova s jedva naznačenim suženjem na sredini. U oba primjera lukovi se na sredini slova ne spajaju s hastom.

U prvom retku slovo C je oblo rastvorenih krajeva, a u drugoj varijanti u trećem retku je usko i uglato.

Slovo E ima samo jedan uski i uglati oblik sa širom srednjom crtom. Povezuje se sa samoglasnicima koji imaju naglašenu vertikalnu os poput N, M i T.

Slovo G izvedeno je u jednom potezu s jako izraženim završnim zavijutkom, a gornji kraj rastvoren je kao kod oblog C.

Iako je visina retka približno jednaka, velike su razlike u širini pojedinih slova, što je izrazito kod slova M koje se pojavljuje u raznim varijantama. Iznimno je široko s kosim linijama nožica i plitkim gornjim dijelom ili pak s lagano konveksnim nožicama i šiljcima u unutrašnjosti. Treba upozoriti na sličnost slova M s razmaknutim nožicama i kratkim gornjim dijelom s onim na nadvratniku crkve sv. Barbare u Trogiru²⁴ i na epitafu splitskog nadbiskupa Lovre iz konca 11. stoljeća.²⁵ Na dočetu

²² Po sudu Viktora Novaka, dalmatinski srednjovjekovni epigrafski spomenici pokazuju opću povezanost natpisa s rukopisima. Na brojnim predromaničkim epigrafskim spomenicima s kapitalom se kombiniraju drugi grafijski sustavi poput uncijale i beneventane. Usp. V. NOVAK, *Latinska paleografija*, Beograd, 1987., 294.

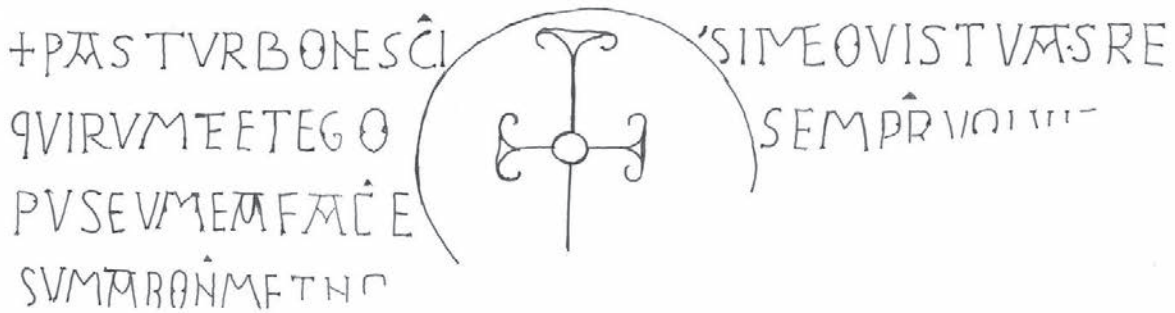
U faksimilnom izdanju *Splitskog evangelijara* počeci evanđelja ispisani su u knjižnoj kapitali. Usp. *Evangeliarium Spalatense*, Književni krug (ed.), Split, 2004.

Vjerujemo da su u Trogiru u skriptoriju benediktinskog samostana sv. Ivana Krstitelja prepisivani slični kodeksi, a stilizacija grafema postaje uzor za klesarsko oblikovanje natpisa. Iako su integralno sačuvani tek kodeksi 13. stoljeća (*Trogirski evanđelistar*), isječci ranih rukopisa, ulijepljeni u podstavu kasnijih liturgijskih knjiga, upućuju na dodatno razmatranje ove teme.

²³ Ž. RAPANIĆ, *op. cit.*, 273-276, 297-306 (n. 20); V. DELONGA, *op. cit.*, 8-9, 22-23, 26-27 (n. 21).

²⁴ R. BUŽANČIĆ, „Predromanička pregradnja crkve sv. Martina u Trogiru“, in: *PPUD* 35, Split, 1995., 241-251.

²⁵ Ž. RAPANIĆ, *op. cit.*, 304-306 (n. 20); V. DELONGA, *op. cit.*, 22-23 (n. 21).



Sl. 5. Crtež natpisa epitafa
Fig. 5. Drawing of the inscription of the epitaph

glagola *requirum* je slovo M s prebačenom gornjom crtom koja prelazi preko lijeve strane. Slična stilizacija je korištena na naličju kamene grede s natpisom klesara Dominika iz Splita.²⁶ Jedino u prvom retku, kada je spojeno sa samoglasnikom E, slovo M se pojavljuje s uspravnim nožicama, ali doseže dvostruku širinu i prelazi maksimalne proporcije pojedinih slova natpisa.

Za slovo N klesar koristi isti uspravni oblik sa spuštenom kosom crtom koje varira u širini.

Slovo O je oblo s manjim deformacijama, a na sredini s unutrašnje strane ima dva ukrasna šiljka. Taj ukrasni element dosegao je izvrsna ostvarenja u splitskoj i trogirskoj ranoromaničkoj epigrafici u obliku bušene točke ili zrna (*perlatura*).²⁷

Na početku teksta u invokaciji Dobrom pastiru kod slova P u riječi *Pastur* hasta je dublje spuštena ispod donje crte retka poput inicijala. Isto slovo se pojavljuje sa spuštenim lučnim dijelom i urezanim trokutićem na strelici luka.

Samo slovo Q preuzeto je iz uncijalnog pisma i formirano sa zatvorenom ušicom i spuštenom nožicom.

Slovo R izvedeno je s ravnom i izvijenom nožicom, a lučni dio varira do gotovo poligonalnog s ravnom gornjom crtom i urezanim trokutićem na sredini luka.

Klesar je prema nekom ranoromaničkom uzoru unutrašnju stranu lučnih dijelova slova naglasio točkama odnosno trokutićima (O, P, R, M). Najbliži uzori su svakako splitski natpisi 11. stoljeća na fragmentima greda ranoromaničke oltarne pregrade splitske katedrale, nadvratniku u crkvi sv. Julijane i oltarnoj pregradi iz crkve sv. Martina.²⁸ U širem jadranskom kontekstu na apulskim ranoromaničkim posvetnim natpisima na sličan su način naglašena slova.²⁹

Kod slova S su dvije varijante: s višim i rastvorenim gornjim polukrugom, ili s kraćom gornjom polovicom koja ima gotovo ravan početak.

Slova T i V su vrlo pravilnog oblika bez osobitih detalja.

Natpis obiluje rustično izvedenim znakovima, a vidljive su razlike u visini, kao i nejednakost u razmacima između slova. Često se u drugoj polovici retka i u donjim dijelovima epitafa usitnjava tekst i koristi više skraćenica.

²⁶ Ž. RAPANIĆ, *op. cit.*, str. 289 (n. 20).

²⁷ V. DELONGA, „Ranoromanički natpisi u latinskoj epigrafici kraljevske Hrvatske“, in: *Arheološka istraživanja u Kninu i Kninskoj krajini*, Znanstveni skup Knin, 13-15. X. 1987., Izdanja Hrvatskog arheološkog društva, sv. 15, B. ČEČUK (ed.), Zagreb, 1992., 90-92.

²⁸ Ž. RAPANIĆ, *op. cit.*, 273 (n. 20); V. DELONGA, *op. cit.*, 13, 17 (n. 21).

²⁹ Fragmenti oltarnih pregrada u svetištu sv. Mihovila u Montesantangelu i katedrali u Sipontu, datirani oko polovice 11. stoljeća, elegantni su primjeri takve stilizacije. Usp. P. BELLI D'ELIA, *Alle sorgenti del romanico – Puglia XI secolo*, Bari, 1987., 41, 60.

Uz Dobrog pastira je pridjev presveti (*sanctissime*). To je primjer *nomina sacra* koji je u epigrafskoj kontrakciji S(an)CT)IS(s)IME. Umjesto crtice iznad kontrakcije klesar koristi točku koju kosim rezom oblikuje u trokut. Također ubacuje dijakritički znak (*sicilicus*) pred slovom S kako bi označio dvostruki samoglasnik.

U drugom retku iznad slova P i R je skraćenica u obliku trokuta za *-per*, na kraju riječi *semp(er)*. Također u zadnjem retku iznad slova N i M je skraćenica za samoglasnik U kod riječi *bon(u)m*. Crtica iznad slova M na kraju riječi označava završetak *-um* u riječi *sum(u)m*. Na kraju prvog retka je točka uz siglu ispred slova .S sa značenjem *sum*.

Kakvim se uzorima mogao koristiti nepoznati trogirski klesar pri izradi ovog epitafa?

Sastavljač teksta je, po svoj prilici klerik, predložio strukturu i stil epitafa, a možda i predložak oblika pisma kao uputu klesaru za izvedbu i prilagodbu natpisnom polju. Međutim, klesar je zasigurno unio elemente govornog jezika, paleografske i lingvističke pogreške, pa već u drugom retku imamo oblik *requirum te* umjesto *requiram te*. Uz imenicu (*cor*)pus, koja je srednjeg roda, prisvojna je zamjenica u akuzativu jednine muškog roda *eum*. Dva puta je uklesana zamjenica *eum*, iako se po načinu govora pokojnik obraća neposredno Kristu. EVM je prvi put izvedena jasnim grafijskim znakovima, a zatim skraćena izradom ravne gornje crte iznad slova M kao i u zadnjem retku. Na isti način je nepažnjom klesara na nadvrtniku crkve sv. Julijane u Splitu dva puta urezan slog ED (*ededicavi*).³⁰

Dočetak imenice *pastor* na *-ur* (*pastur*) fonetska je pojava karakteristična za stariji dalmatinski vulgarni latinitet kada se klasično lat. *-o* zamjenjuje vulgarnim lat. *-u*.³¹ Istaknuti primjer kasnoantičkog epitafa pripada salonitanskom svećeniku Ivanu koji se spominje kao *peccatur et indignus presbiter*, a datiran je koncem 6. ili početkom 7. stoljeća.³² Stari oblici provincijskog latiniteta dugo se održavaju u govornom jeziku i susrećemo ih na epigrafskim spomenicima s konca 8. i početka 9. stoljeća u Zadru i 10. stoljeća u Trogiru. Tako se isti oblik *peccatur* pojavljuje na kovčežiću sv. Stošije u Zadru (*Peccatur Donatus Episcopus*),³³ na gradama biskupa Donata iz zadarske katedrale (*Donatus peccatur episcopus fecit*),³⁴ sarkofagu iz Zadra (*Georgius peccatur presbiter et reclausus*)³⁵ i na luku oltarne pregrade iz Trogira (...*ego procon[sul]... peccatur una cum coniuge me[a...]*).³⁶

Oblik *pastur* iz latinskog provincijalnog govora u suglasju s riječima *requirum* i *eum* unosi posebnu zvučnost ponavljanih samoglasnika na razmatranom trogirskom epitafu.

Epitaf s ranoromaničkog sarkofaga pokazuje skromnu razinu podučenosti u latinskoj pismenosti i kulturi u Trogiru čiji je nosilac svakako bio muški benediktinski samostan sv. Ivana Krstitelja. Za razliku od teksta sarkofaga splitskog i zadarskog visokog klera kao i Petra Crnog, koji se ubrajaju u iznimna ostvarenja latinskog pjesništva, trogirski epitaf je izvedenica nastala citiranjem psalama i molitvi, vjerojatno iz pera nekog klerika. Liturgijske je rukopisne tekstove preradio u rustičnu kapitalu koja je bila prikladnija klesanju epitafa.

Već nakon smrti trogirskog biskupa Ivana 1111. godine, nepoznati je pisac sastavio *Život sv. Ivana Trogirskog* koji je nadopunio trogirski arhiđakon i kasniji biskup Treguan 1203. godine. Tu je done-

³⁰ Ž. RAPANIĆ, *op. cit.*, 278 (n. 20); V. DELONGA, *op. cit.*, 16-17 (n. 21).

³¹ P. SKOK, „Pojave vulgarnog latinskog jezika na natpisima rimske provincije Dalmacije“, in: *Djela JAZU* 25, Zagreb, 1915., 15, 32; *Idem*, „Iura Sancti Petri de Gomai“, *Supetarski kartular*, Zagreb, 1952., 241.

³² *Salona IV, Inscriptions de Salone Chrétienne IVe-VIe siècles*, I, Collection de l'École française de Rome 194/4; E. MARIN (éd.), Rome-Split, 2010., no. 96 (N. Gauthier).

³³ I. PETRICIOLI, „Ranosrednjovjekovni natpisi iz Zadra“, in: *Diadora* 2, Zadar, 1962., 253.

³⁴ P. VEŽIĆ, „Prezbiterij katedrale u Zadru“, in: *PPUD* 30, Split, 1990., 56, 59, 62; *Hrvati i Karolinzi: katalog izložbe*, 2, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Split, 20. prosinca 2000.-31. svibnja 2001., A. MILOŠEVIĆ (ed.), Split, 2000., III. 41.

³⁵ J. VUČIĆ, „Georgius peccatur presbiter et reclausus“, in: *Vjesnik za arheologiju i povijest dalmatinsku* 106 (VAPD), Split, 2013., 241.

³⁶ T. BURIĆ, *op. cit.*, 146, 154, 156 (n. 10); *Idem*, „Tko je bio prokonzul trogirskog zabata?“, in: *SHP* 20, Split, 1990., 239-249.

sena Ivanova molitva na času smrti u kojoj iskazuje brigu za one kojima je bio *pastor animarum* „... Preporučam tebi, dobri pastiru, stado koje si ti, dok sam bio živ, povjerio mojoj brizi. Ponizno molim tvoje veličanstvo za njih da ih i sada suobraziš svojoj milosti te da u budućnosti budu sudionici tvoje slave, Spasitelju i Otkupitelju svijeta, u čije ruke polažem duh svoj.“³⁷

Između ovog teksta i epitafa s trogirskog sarkofaga svakako postoji sadržajna i kronološka povezanost. Oba se u molitvi obraćaju Dobrom pastiru, jedan kao zemaljski pastir i dušebrižnik, a drugi kao pripadnik njegova stada. U *Životu sv. Ivana* navodi se da je svečev grob 1123. godine oskvrnut u saracenskoj pljački i rušenju grada koji su poduzeti po nalogu Normana iz Barija,³⁸ zapušten i gotovo zaboravljen sve do njegova čudesnog našašća nakon više desetljeća.³⁹ Polovicom 12. stoljeća izrađen je prvi kameni sarkofag u kojem su pohranjeni zemni ostaci trogirskog biskupa Ivana te je postavljen uz oltar sv. Kuzme i Damjana u katedrali sv. Lovre. Položaj groba, po uzoru na grobove *ad sanctos* u bazilikama posvećenima mučenicima, naknadno je obilježen s južne strane glavnog oltara, u neposrednoj blizini podzemne konfesije s nišom za relikvije titulara katedrale.⁴⁰ Prema pogrebnom običaju, visoki kler se pokapao u svetištu blizu relikvija mučenika, a neki od njih, zahvaljujući čudima i ozdravljenjima bolesnika, i sami dolaze na glas svetosti i postaju predmet kulta poput sv. Ivana Trogirskog.

Između teških kušnji i stradanja koje je Trogir proživljavao tijekom 12. stoljeća, poduzeti su mukotrpní radovi na obnovi grada. Stoga ranoromanički epitaf na reutiliziranom ranokršćanskom sarkofagu možemo dovesti u vezu s vijestima o dostojnom pokapanju trogirskog božanskog zaštitnika. Njegov je počinak ponovno narušen 1171. godine kada Mlečani razbijaju sarkofag, oskvrnjuju pokojnikovo tijelo i otimaju njegovu ruku. Sarkofag sv. Ivana nosio je svečevo tijelo tek dva desetljeća, ali je uklesani tekst molitve kao Ivanov *credo* ostao sačuvan. Zasižno je epitaf sa zagovorom Dobrom pastiru bio otrgnut zaboravu te je, zajedno sa zabatom na kojem je formula zagovora Bogorodici, zakrilió kasnije ukope u predvorju crkve sv. Marije.

³⁷ *Život svetoga Ivana Trogirskoga: Legende i kronike*, M. IVANIŠEVIĆ (ed.), Split, 1977., 61-62, 77, 111; P. LUCIĆ, *Vartal*, N. KOLUMBIĆ (ed.), Split, 1990., 106; I. LUCIĆ, *Život sv. Ivana Trogirskog, po izdanju Daniela Farlatija*, K. LUČIN (trans.), Trogir - Split, 1998., 68-69; D. FARLATI, *Trogirski biskupi*, K. LUČIN (trans.), J. NERALIĆ (ed.), Split, 2010., 89-90.

U latinskom izvorniku tekst glasi: *Recommendo tibi, pastor bone, gregem, quem mea solitudini, dum viverem, commendasti. Majestatem tuam pro illis supliciter exorans, ut eos et in praesenti tua conformes gratia, et in futuro tuae gloriae attribuas esse participes, Salvator et Redemptor mundi, in ejus manus commendo spiritum meum.*

³⁸ L. MARGETIĆ, „La distruzione di Traù da parte dei Saraceni nella prima metà del secolo XII“, in: *Historica et Adriatica 2*, Rovigno, 1983., 255-263.

³⁹ M. IVANIŠEVIĆ, *op. cit.*, 965 (n. 11).

⁴⁰ R. BUŽANČIĆ, „Secundum sacrarium divi Ioannis. Stara kapela sv. Ivana Trogirskog u katedrali sv. Lovrinca“, in: *PPUD 40*, Split, 2003.-2004., 77-112; V. KOVAČIĆ, „The Gradus Descensionis in the Presbytery of St Lawrence's Cathedral in Trogir“, in: *Hortus Artium Medievalium 15/1*, Zagreb-Motovun, 2009., 71-72; J. NERALIĆ, „Biskup Ivan Trogirski (1064.-1111.) osnivač benediktinskog samostana sv. Nikole“, in: *Benediktinski samostan sv. Nikole u Trogiru. Duhovnost i kultura u okrilju Virgines Dei. Zbornik radova prigodom 950. obljetnice utemeljenja*, V. KOVAČIĆ, J. MILANOVIĆ (ed.), Trogir, prosinac 2014., 94-100.

Relikviju rebra sv. Lovre spominje P. Andreis u svom rukopisu o trogirskim crkvama. Usp. D. ZELIĆ, „Chiese in Traù – rukopis P. Andreisa u Muzeju grada Trogira“, in: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti 33*, Zagreb, 2009., 94, 103.

EPITAPH WITH A PRAYER OF INTERCESSION TO THE GOOD SHEPHERD

Proposal for the sarcophagus of John, Bishop of Trogir

During works being carried out in the interior of the Church of St Sebastian in the main city square in Trogir, the discovery was made of walls of the former portico of the hexafoil Church of St Mary, demolished in the 19th century. Under the paving of the forecourt of St Mary's three sarcophagi with lids were buried. They were ancient stone sarcophagi that had been reutilised in the Early Middle Ages. On some, the reliefs had been deleted and new lids been made. All of the sarcophagi were used in the 13th and 14th century, as shown by the finds of Venetian *piccoli* and *spalatini*.

A sarcophagus found earlier in the centre of St Mary's Church indicated that this hexafoil church had a sepulchral and memorial importance. The early medieval sarcophagi, privileged burials under the paving of the portico, confirm the outstanding respect accorded the central grave. After the secondary burials in sarcophagi in the paving, the gable of the altar screen of the 9th century and part of a Romanesque sarcophagus on which there were inscriptions from prayers of intercession to the Virgin and to Christ the Good Shepherd were used as spolia. The slab with the epitaph is a medieval reinterpretation of the Early Christian *crux coronata* motif, a symbol of the Resurrection. The sarcophagus has a devotional and soteriological character, and the depiction is reduced to the symbolism of the sign of the cross. The address of the decedent to the Good Shepherd, Christ, has the character of a prayer of intercession composed entirely on a compilation from Old Testament Psalms (Ps 22:1) and the Gospel according to St John (John 10:14, 27-28).

The language of the epitaph can be classified as an example of vulgar Dalmatian Latinity, and it is carved in rustic Roman capitals, with a single uncial letter (q). The inscription abounds in rustically made signs as well as awkward expressions, and we believe that it brought in elements of the vernacular, as well as palaeographic and linguistic errors.

Immediately after the death of John, Bishop of Trogir, an anonymous author wrote the "Life of St John of Trogir", which was supplemented by archdeacon and later bishop of Trogir, Treguan, in 1203. This contains John's prayer at the hour of his death in which he commends his flock to the Good Shepherd, evincing thus his concern for those to whom he was *pastor animarum*. There is certainly a connection in content and chronology between this text and the epitaph of the Trogir sarcophagus. In the prayer, both look to the Good Shepherd, one as earthly pastor and confessor, and the other as member of his flock. The "Life of St John" says that in 1123 the saint's grave was desecrated during the Saracen sacking and pillaging of the city, carried out on the orders of the Normans of Bari. It was then neglected and almost forgotten until it was miraculously found several decades later. In the middle of the 12th century the first stone sarcophagus was made, and in it were put the mortal remains of Bishop John of Trogir. Together, they were placed alongside the Altar of SS. Cosmas and Damian in the Cathedral of St Lawrence. According to the interment customs of the time, senior clergy were buried in the chancel close to the relics of the martyr, and some of them, thanks to the miracles and the cures of the sick reported, themselves attracted the reputation of sanctity and became the subject of a cult, like that of St John of Trogir.

Hence the Early Romanesque epitaph on the reutilised Early Christian sarcophagus can be connected with the information about the dignified burial of the heavenly patron of Trogir. His repose was interrupted once again in 1171 when the Venetians smashed the sarcophagus, desecrated the body of the deceased, and stole his arm. The Sarcophagus of St John actually held his body for only two decades. Yet the carved text of the prayer, John's credo, was preserved, and taken from the cathedral to the forecourt of St Mary's church.

Key words: *Trogir, crkva sv. Marije, šesterolist, crkva sv. Sebastijana, predvorje, sarkofag, epitaph, sv. Ivan Trogirski*

Translation: Graham McMaster

“NOBILISSIMÆ PICTURÆ PURPUREÆ”: I FUNERALI DEL RE CARLO I D’UNGHERIA (1342) E LA PROIEZIONE DEL POTERE MONARCHICO NEL TARDO MEDIOEVO

Vinni Lucherini

V. Lucherini
Dipartimento di Studi Umanistici
Università degli Studi di Napoli Federico II
Napoli, Italia

This article analyses a description of the funerary ceremonies of Charles I of Hungary held on the days following his death on 16th July 1342. The description is contemporary to the events although it is only known through Hungarian chronicles of the 15th century. It is a document of great importance for the study of medieval rituals. The king’s face was left bare for all the duration of the funeral. His cadaver was dressed up with a scarlet cloak, crowned in gold and buried in a marble tomb next to the remains of saint-kings Stephen and Emeric in the same church where he was crowned in 1310. Funerary rites emphasized the dead’s kingship in a solemn display stressing his chivalry virtues and the legitimation of his succession.

Key words: *Kingdom of Hungary, King Charles I, Medieval and Humanistic Chronicles, Rites of Power*

Il 16 luglio 1342 moriva a Visegrád il re Carlo I d’Ungheria¹. Nato nel 1288 nel seno della famiglia reale di origine capetingia che fin dalla metà del Duecento aveva governato il *Regnum Siciliae*, feudo della Chiesa di Roma; nipote del re Carlo II d’Angiò e della regina Maria d’Ungheria², in quanto figlio primogenito di Carlo Martello, il giovane principe le cui speranze di diventare re di Sicilia e d’Ungheria

* Questo articolo, che dedico a Igor Fisković con il quale ho avuto il piacere di discutere più volte in Croazia alcuni dei temi qui in esame, trae origine da una più ampia indagine sulle relazioni tra Napoli e l’Ungheria durante il Medioevo avviata nell’anno accademico 2011-2012 con il supporto dell’Institute for Advanced Study della Central European University di Budapest. Il contributo rientra nel quadro del progetto Croatian Medieval Heritage in European Context: Mobility of Artists and Transfer of Forms, Functions and Ideas (6095, CROMART), finanziato dalla Fondazione Croata delle Scienze (2014-2018). Mi si consenta di citare nelle note le pubblicazioni, già apparse o ancora in corso di stampa, pertinenti a questa ricerca, dalle quali si potranno trarre i principali riferimenti alla bibliografia e alla storiografia novecentesca, soprattutto ungherese, qui per brevità omesse.

¹ Sul regno di Carlo I (1310-1342) e su questa fase della storia ungherese: B. HÓMAN, *Gli Angioni di Napoli in Ungheria*, Roma, 1938; G. KRISTÓ, *Les bases du pouvoir royal de Charles I^{er} en Hongrie*, in: *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge*, sous la direction de N. COULET et J.-M. MATZ, Roma, 2000, pp. 423-429; P. ENGEL, *The Realm of St Stephen. A History of Medieval Hungary 895-1526*, translated by T. PÁLOSALVI, edited by A. AYTON, London, 2001, in part. pp. 124-130; P. MOLNÁR, *Idéologies monarchiques en Hongrie (XII^e-XIV^e siècle)*, in: *Identités hongroises, identités européennes du Moyen Âge à nos jours*, sous la direction de P. NAGY, Mont-Saint-Aignan, 2001, 23-47; *L’Ungheria angioina*, a cura di E. CSUKOVITS, Roma, 2013; e il fascicolo della *Hungarian Historical Review. New Series of Acta Historica Academiae Scientiarum Hungariae*, 2/2 (2013), dedicato alla *Angevin History*. Per i documenti relativi a questo periodo, con particolare riferimento al rapporto del Regno d’Ungheria con il Regno di Sicilia: *Monumenta Hungariae Istorica. Diplomacziai emlékek az Anjou-Korból*, I, edited by G. WENZEL, Budapest, 1874.

² V. LUCHERINI, *Il “testamento” di Maria d’Ungheria a Napoli: un esempio di acculturazione regale*, in: *Images and Words in Exile*, edited by E. BRILLI, L. FENELLI and G. WOLF, Firenze, 2015, pp. 433-450.

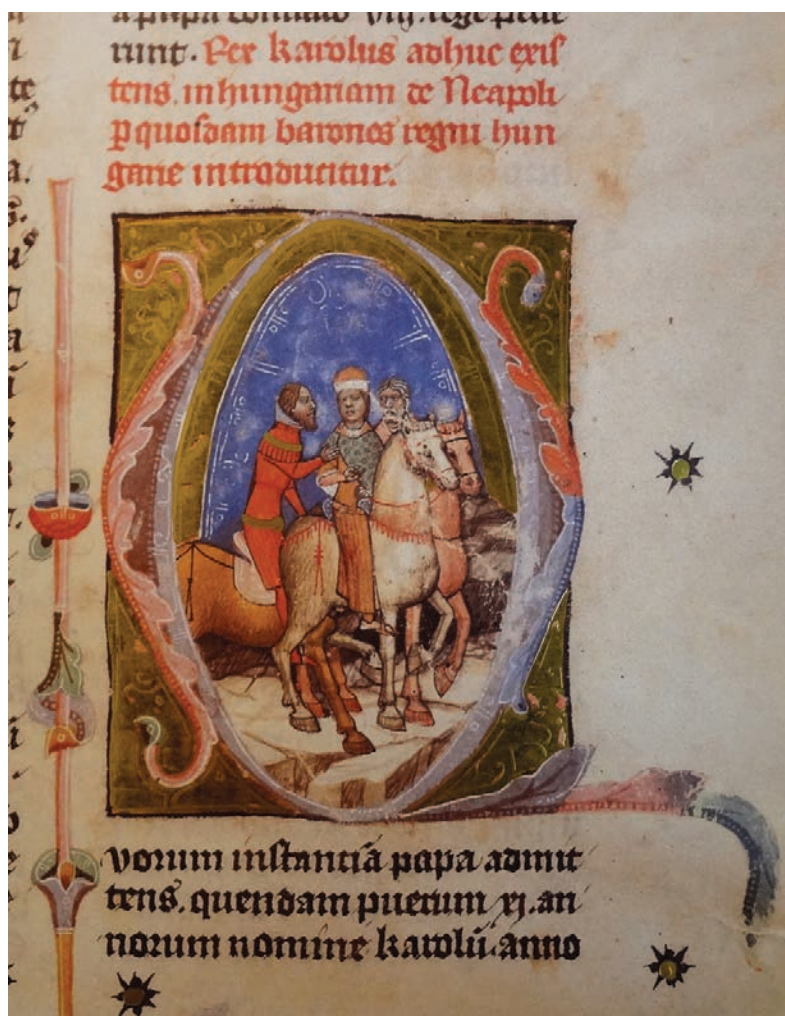


Fig. 1. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *Chronicon pictum*, fol. 66r, Arrivo di Carlo I in Ungheria.

furono spezzate prematuramente³; partito da Napoli ancora bambino (fig. 1) per prendere possesso del trono ungherese rimasto vacante a séguito di un lungo periodo di lotte intestine e di anarchia, Carlo I, che i napoletani chiamavano Caroberto, era stato incoronato *rex Hungariæ* ad Alba Reale (Székesfehérvár) il 27 agosto 1310⁴, con la sacra corona ritenuta di santo Stefano⁵. Al pari dei suoi

³ C. MINIERI RICCIO, *Genealogia di Carlo II d'Angiò re di Napoli*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 7 (1882), pp. 15-67; M. SCHIPA, *Carlo Martello*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XIV (1889), pp. 17-33, 204-264, 432-458; XV (1890), pp. 5-125.

⁴ Sulle incoronazioni dei re d'Ungheria: E. FÜGEDI, *Coronation in Medieval Hungary*, in: *Studies in Medieval and Renaissance History*, II (1980), pp. 159-189; e più in generale, *Coronation, Medieval and Early Modern Monarchic Ritual*, edited by J. M. BAK, Berkeley-Los Angeles, 1990.

⁵ T. VON BOGYAI, *Über die Forschungsgeschichte der heiligen Krone*, in: *Insignia Regni Hungariæ. I. Studien zur Macht-symbolik des Mittelalterlichen Ungarn*, edited by Zs. LOVAG, Budapest, 1983, pp. 65-89; E. TÓTH, K. SZELÉNYI, *Die heilige Krone von Ungarn. Könige und Krönungen*, Budapest, 1996; *A Thousand Years of Christianity in Hungary*, edited by I. ZOMBORI, P. CSÉFALVAY and M. A. DE ANGELIS, Budapest, 2001, pp. 266-268; *La Sainte Couronne de Hongrie*, numero monografico degli *Acta Historiæ Artium*, XLIII (2002), pp. 3-111; V. LUCHERINI, *La prima descrizione moderna della corona medievale dei re d'Ungheria: il De sacra corona di Péter Révay (1613)*, in: *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, a cura di M. JURKOVIĆ et alii, Zagreb, 2013, pp. 479-490. Sull'uso politico di questo oggetto, ora conservato nel Palazzo del Parlamento di Budapest: L. PÉTER, *The Holy Crown of Hungary, Visible and Invisible*, in *The Slavonic and East European Review*, LXXXI (2003), pp. 421-510.



Fig. 2. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *Chronicon pictum*, fol. 68v, Arrivo di Gentile Partino di Montefiore in Ungheria.

predecessori e successori ungheresi, al pari dei suoi omologhi napoletani e francesi, anche questo re si servì di un efficace apparato simbolico, fondato sulle immagini e sui rituali solenni, per proiettare visivamente la natura del proprio potere⁶.

Le fonti testuali ungheresi consentono di tracciare un quadro molto netto delle modalità con cui si svolsero i principali episodi legati alla sua vita e alla sua morte. I documenti redatti dal cardinale

⁶ P. BOURDIEU, *Les rites comme actes d'institution*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, XLIII (1982), pp. 58-63; *Rites of Power. Symbolism, Ritual and Politics since the Middle Ages*, edited by S. WILENTZ, Philadelphia, 1983; *Ritual of Power from Late Antiquity to the early Middle Ages*, edited by F. THEUWS and J. L. NELSON, Leiden, 2000; G. ALTHOFFS, *Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter*, Darmstadt, 2003; *Die Kultur des Rituals, Inszenierungen, Praktiken, Symbole*, hrsg. von C. WULF und J. ZIRFAS, München, 2004; *Investitur- und Krönungsrituale. Herrschaftseinsetzungen im kulturellen Vergleich*, hrsg. von M. STEINICKE und S. WEINFURTER, Köln, 2005. Per quanto riguarda Carlo I d'Ungheria: V. LUCHERINI, *L'arte alla corte dei re "napoletani" d'Ungheria nel primo Trecento: un equilibrio tra aspirazioni italiane e condizionamenti locali*, in: *Arte di Corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, a cura di S. ROMANO e D. ZARU, Roma, 2013, pp. 371-396. Sull'uso delle immagini da parte dei diversi tipi di poteri nel tardo Medioevo si vedano ora gli atti del convegno internazionale *Performing Power through Visual Narratives in Late Medieval Europe: an Interdisciplinary Approach* (International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages - Zagreb, Poreč, 29-31 May 2014), edited by M. JURKOVIĆ and V. LUCHERINI, in *Hortus artium medievalium*, XXI (2015), pp. 6-300.

francescano Gentile Partino di Montefiore⁷, incaricato dal papa Clemente V di recarsi in Ungheria in missione diplomatica nell'agosto del 1307 (fig. 2) per risolvere in favore di Carlo I la questione della successione al trono d'Ungheria, illustrano a chiare lettere la sequenza e persino il valore dei gesti compiuti in occasione della consacrazione del re, la posizione e il ruolo dei *regalia*, le parole pronunciate dai diversi protagonisti dell'evento⁸. A loro volta, le cronache tardo-quattrocentesche, sicuramente basate su testi più antichi purtroppo perduti, hanno tramandato un puntuale resoconto del funerale di Carlo I e della sua sepoltura, ponendosi come un documento di grande rilievo sul comportamento del potere medievale di fronte alla morte⁹, tanto più importante se si considera la rarità di fonti di questo genere per il tardo Medioevo europeo.

LE CRONACHE UMANISTICHE UNGHERESI E LA MORTE DI CARLO I

Non restano testimonianze di prima mano che raccontino quanto accadde subito dopo la morte di Carlo I, e l'unico codice trecentesco miniato che tramanda l'intera storia d'Ungheria fino all'epoca di questo re, il cosiddetto *Chronicon pictum* custodito nella Biblioteca Nazionale di Budapest (ms. Clmae 404), commissionato nel 1358 dal re Ludovico il Grande (figlio ed erede di Carlo I), si arresta bruscamente al 1330, con il racconto della guerra contro il vovoida transilvano Bazarad¹⁰. La più antica attestazione conservatasi si rinviene invece nella *Chronica Hungarorum* pubblicata in folio minore a Buda dal tipografo Andreas Hess, il 5 giugno 1473, priva di titolo e con una dedica a László Kárai, preposto della Chiesa di Buda e vicecancellario del re Mattia Corvino. Il testo, chiamato dai successivi editori *Chronicon Budense* per il luogo della sua prima apparizione a stampa (non se ne conservano esemplari manoscritti anteriori), costituisce un assemblaggio di fonti cronachistiche di diversa natura e datazione che copre circa dieci secoli, dalle origini del popolo ungherese fino all'anno 1468, cioè al ritorno di Mattia Corvino dalla campagna moldava¹¹. Il regno di Carlo I vi è narrato minuziosamen-

⁷ É. HORN, *La mission diplomatique d'un franciscain*, in *Études franciscaines*, XXXVII (1925), pp. 405-418; *Monumenta Vaticana historiam Regni Hungariæ illustrantia. Serie prima. Tomus secundus. Acta legationis cardinalis Gentilis. 1307-1311*, edited by A. VÁRSZEGI and I. ZOMBORI, Budapest, 2000.

⁸ Per l'analisi dei documenti relativi al cerimoniale di incoronazione di Carlo I: V. LUCHERINI, *Raffigurazione e legittimazione della regalità nel primo Trecento: una pittura murale con l'incoronazione di Carlo Roberto d'Angiò a Spišská Kapitula (Szepeshely)*, in: *Medioevo: natura e figura*, Atti del convegno internazionale (Parma, 20-25 settembre 2011), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2015, pp. 675-687.

⁹ Sui rituali funebri: Ph. ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en occident, du Moyen Age à nos jours*, Parigi, 1975; R. C. FINUCANE, *Sacred Corpse, Profane Carrion: Social Ideals and Death Rituals in the Later Middle Ages*, in: *Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death*, edited by J. WHALEY, Abingdon, 2011 (1 ed. 1981); pp. 40-60; P. METCALF, R. HUNTINGTON, *Celebration of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge, 1991; P. BINSKI, *Medieval Death. Ritual and Representation*, London, 1996; M. GAUDE-FERRAGU, *D'or et de cendres. La mort et les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge*, Villeneuve d'Ascq, 2005; *Les funérailles princières en Europe, XVI^e-XVIII^e siècle. 1. Le grand théâtre de la mort*, sous la direction de J. A. CHROŚCICKI, M. HENGERER et G. SABATIER, Versailles, 2012; *Un gallo ad Asclepio. Morte, morti e società tra antichità e prima età moderna*, a cura di A. L. TROMBETTI BUDRIESI, Bologna, 2013. Sul corpo: J. LE GOFF, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, en collaboration avec N. TRUONG, Paris, 2003; *Il cadavere. The corps*, in *Micrologus*, VII (1999); *Le corps du prince*, Actes du colloque (Liège, 17-19 novembre 2011), Firenze, 2014.

¹⁰ Tra l'ampia bibliografia: *The Hungarian Illuminated Chronicle*, edited by D. DERCSÉNYI and others, with a translation by A. WEST, Budapest, 1969; L. VEZPRÉMY, T. WEHLI, J. HAPÁK, *The Book of the Illuminated Chronicle*, Budapest, 2009; più di recente, V. LUCHERINI, *Il Chronicon pictum ungherese (1358): racconto e immagini al servizio della costruzione dell'identità nazionale*, in *Rivista di Storia della Miniatura*, 19 (2015), pp. 58-72. Solo un riferimento sintetico alla morte di Carlo I si rinviene nel *Chronici Hungarici compositio sæculi XIV*, dove si dice che Carlo I morì nel castello di Visegrád, dove viveva, e che fu sepolto "in Albensi ecclesia": *Chronici Hungarici Compositio Saeculi XIV*, praefatus est, textum recensuit, annotationibus instruxit A. Domanovszky, in E. SZENTPÉTERY, *Scriptores rerum Hungaricarum tempore ducum regumque Arpadianæ gestarum*, Budapest, 1937, p. 502.

¹¹ *Chronicon Budense, post elapsos ab editione prima et rarissima tercentos sexaginta quinque annos secundam adornavit, textum recognovit, notis illustravit, lemmata ac indices adiecit, et praefatus est Iosephus Podhradczky [...]*, Budæ, 1838.

te, in perfetto parallelismo con il racconto del *Chronicon pictum*¹², ma con l'aggiunta di episodi che nella fonte trecentesca mancavano, come il resoconto del viaggio a Napoli che il re fece nel 1333¹³, l'incontro con i re di Polonia e Boemia nel 1335, o appunto la morte e i funerali del re.

Analoga sequenza di fatti e una narrazione quasi interamente sovrapponibile si riscontra, per queste stesse vicende, nella *Chronica Hungarorum* di János Thuróczy, che apparve a stampa nel 1488 prima a Brno, con il titolo *Illustrissimorum regum Hungariæ chronica*, pubblicata da Konrad Stahel e Matthias Preinlein, e poi ad Augsburg, poco più di due mesi dopo, con il titolo *Serenissimorum Hungariæ regum chronica*, pubblicata dal tipografo Erhard Ratdolt con il supporto del cittadino di Buda Theobald Feger, un libraio di origine tedesca che dedicò il libro a Mattia Corvino. Thuróczy procedette attingendo alle medesime fonti medievali già usate dal compilatore del *Chronicon Budense*, indizio dell'esistenza di una perduta storia del regno di Carlo I che, per ragioni ormai ignote, non aveva trovato spazio nel *Chronicon pictum* e che non si è tramandata autonomamente, ma nella quale la morte del re e il suo funerale occupavano grande spazio.

IL COMPIANTO SUL RE MORTO E IL CERIMONIALE FUNEBRE

Nel narrare la morte di Carlo I, sia il *Chronicon Budense* che Thuróczy giustapposero due distinte entità testuali: il compianto funebre, pronunciato dal vescovo di Esztergom Chanád di Telegd (1330-1349) durante la tumulazione del re ad Alba Reale, e la descrizione del funerale del re, durato tre giorni¹⁴. Considerata la grande quantità di dettagli relativi al cerimoniale che furono immessi nella narrazione e la verosimiglianza retorica del compianto, il redattore di questa parte della storia ungherese, che poi appunto confluì a stampa nel *Chronicon Budense* e in Thuróczy, dovè servirsi di fonti contemporanee ai fatti narrati, ma non si può escludere che ne sia stato persino un testimone oculare.

Le parole del vescovo di Esztergom, che aveva conosciuto bene il re ed era stato al suo fianco durante il viaggio a Napoli nel 1333¹⁵, mettono l'accento su una figura di re molto amata e rispettata, com'era consuetudine in questo tipo di elogio. Il vescovo esordisce con un'esclamazione di dolore, alla quale fanno séguito riflessioni classiche sulla caducità della vita umana e sulla sua perenne condizione di cambiamento. Ma subito dopo si rivolge direttamente alla Morte, che non aveva temuto di entrare clandestina nell'inespugnabile castello di Visegrád: insaziabile nel godere di cadaveri di ogni

¹² Su come la storiografia umanistica ungherese guardò a questa fase della storia del regno, e sull'uso che fece delle fonti medievali: V. LUCHERINI, *La genesi e gli effetti dell'asse politico napoletano-ungherese attraverso lo sguardo della storiografia quattro-cinquecentesca: temi identitari, scambi di uomini e di culture*, in: *Alle origini del Rinascimento in Ungheria*, Atti della giornata di studi (Roma, Accademia d'Ungheria, 26 maggio 2015), in corso di stampa.

¹³ Sui risvolti politici di quel viaggio, teso a consolidare i rapporti tra Napoli e l'Ungheria attraverso il matrimonio dei principi Giovanna d'Angiò e Andrea d'Ungheria: V. LUCHERINI, *The Journey of Charles I, King of Hungary, from Visegrád to Naples (1333): Its Political Implications and Artistic Consequences*, in *The Hungarian Historical Review. New Series of Acta Historica Academiae Scientiarum Hungariæ*, 2/2 (2013), pp. 341-362; EAD., *Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di Santa Chiara: l'impianto topografico e le scelte decorative*, in: *La chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, a cura di F. ACETO, S. D'OVIDIO ed E. SCIROCCO, Battipaglia, 2014, pp. 385-430; EAD., *Precisazioni documentarie e nuove proposte sulla commissione e l'allestimento delle tombe reali angioine nella Cattedrale di Napoli*, in: *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. I luoghi dell'arte. Immagine, memoria, materia*, Roma, 2014, pp. 185-192; EAD., *Celebrare e cancellare la memoria dinastica nella Napoli angioina: le tombe del principe Andrea d'Ungheria e della regina Giovanna I*, in *Hortus artium medievalium*, XXI (2015), pp. 76-91.

¹⁴ Per rendere immediatamente disponibile al lettore il compianto e la descrizione del funerale di Carlo I, si propone in Appendice una trascrizione di questi testi effettuata con moderni criteri ecdotici.

¹⁵ Per i partecipanti alla missione diplomatica di Carlo I a Napoli: V. LUCHERINI, *The Journey* cit.; per l'operato del vescovo Chanád: *Archiepiscopi Strigonienses compendio dati a p. Nicolao Schmitth e Societate Jesu, pars prima editio altera*, Tyrnaviæ, MDCCLVIII, pp. 180-190.



Fig. 3. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *Chronicon pictum*, fol. 69v, Carlo I con le insegne regali.

specie, rimasta indifferente di fronte ai vestiti preziosi del re, adorni di gemme, pietre e perle, tessuti d'oro e d'argento, la morte aveva sottratto l'anima di Carlo I e fatto sparire i suoi splendidi onori (fig. 3), provocando lutto e dolore in ogni abitante del regno, ma soprattutto nella regina Elisabetta, sua moglie, e in suo figlio Ludovico (fig. 4).

A questa parte fa séguito, senza soluzione di continuità, la descrizione di quanto avvenne a partire dal giorno successivo alla morte del re, vale a dire il 17 luglio 1342. Su ordine della regina Elisabetta, gli arcivescovi del regno, i vescovi, i prelati, i baroni, i presbiteri, i monaci e i chierici accompagnarono in processione il corpo del re dal castello di Visegrád alla chiesa parrocchiale della Vergine Maria. Il cadavere era stato preparato secondo quanto conveniva alla dignità del suo ruolo: sul capo "preziosissimo" portava la corona d'oro, mentre il corpo "oltremodo splendido" vestiva la clamide scarlatta, e i suoi piedi "bellissimi" le calighe intessute di gemme con i calzari d'oro.

Svoltesi le istituzioni divine e le messe solenni, il cronista racconta che re fu messo in una "cimba" e portato sul Danubio fino a Buda: lo precedevano i prelati, i baroni e gli altri regnicoli (secondo l'ordine più frequente nei funerali reali tardo-medievali), con il famoso soldato Lorenzo Slavo reggente i vessilli, come sempre aveva fatto quando il re era in vita. Giunti a Buda nel luogo convenuto, vi trovarono tutta la cittadinanza, i sacerdoti, i chierici, accorsi con i vestiti funebri per rendere omaggio al re defunto e scortarlo nella città. Per tutta la notte si innalzarono preghiere e canti, e il giorno dopo, il 18 luglio, si svolsero i divini uffici e misteri, oltre che le messe solenni.

Davanti alle porte della chiesa (non si specifica quale, ma si deve intendere la chiesa di Buda dedicata alla Vergine) si vedevano immobili i tre grandi destrieri del re, ricoperti di ornamenti purpurei. Su di essi sedevano tre soldati, vestiti delle insegne reali (vale a dire lo scudo angioino-arpadiano partito nella destra araldica *de Hongrie ancien, fascé de gueles et d'argent*, e nella sinistra araldica



Fig. 4. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *Chronicon pictum*, fol. 70v, Episodi della vita di Carlo I e di Elisabetta alludenti alla genealogia della dinastia reale napoletano-ungherese.

d'azur semé de fleurs de lys d'or): il primo era decorato con le armi da torneo, convenienti alla regia eccellenza¹⁶; il secondo con quelle per il gioco di lancia; il terzo con le armi di guerra, ugualmente pertinenti alla regia maestà. Le insegne dei soldati recavano anche gli elmi d'oro coronati con la forma dello struzzo, simbolo araldico che lo stesso Carlo I aveva prescelto per il suo blasone¹⁷. Le

¹⁶ Sui tornei medievali: R. BARBER, J. BARKER, *Tournaments, Jousts. Chivalry and Pageants in the Middle Ages*, Woodbridge, 1989.

¹⁷ L'insegna con lo struzzo fa la sua comparsa, con diverse varianti, sulle monete di Carlo I negli anni venti del Trecento: L. RÉTHY, *Corpus nummorum Hungariæ-Magyar egyetemes éremtár*, II, Budapest, 1907, pp. 7, 31, 38, 46; Sz. DE VAJAY, *L'héraldique image de la psychologie sociale: quelques problèmes e l'héraldique royale des Angevins hongrois*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, n. s. 16 (1967), pp. 39-53. Ludovico il Grande lo usò nei suoi sigilli anulari e nel sigillo segreto impiegato dal 1358 fino alla morte, e non a caso il cimiero con lo struzzo fu miniato anche nel *bas-de-page* del frontespizio del *Chronicon pictum*: Gy. RÁCZ, *L'araldica dell'età angioina*, in: *L'Ungheria angioina*, cit., pp. 283-318, con i riferimenti alla principale bibliografia ungherese precedente.

spade, così come le staffe dei cavalli, le redini, le corregge, i freni, erano stati fabbricati in argento dorato, sempre secondo quanto era opportuno alla regia eccellenza, così come intessute di seta erano le selle e le avanselle.

Svoltesi le messe solenni, le spoglie del re furono condotte alla città di Alba Reale per essere tumulate. Durante il viaggio da Buda, il volto e il corpo del re non furono celati, secondo la consuetudine degli altri re ungheresi, ma furono mostrati apertamente ai presenti. Dovunque passava, lungo il percorso, risuonavano i lamenti della popolazione accorsa a piangere il sovrano defunto. Tutta la notte i sacerdoti e i chierici cantarono inni e salmi. Fattosi giorno (siamo ormai al 19 luglio), cominciarono i divini uffici e le messe solenni, e finché durarono, i tre destrieri con i loro superbi cavalieri rivestiti delle insegne del re restarono davanti alle porte della chiesa della Vergine di Alba Reale, dove, terminate le celebrazioni, il re fu seppellito accanto all'altare maggiore, nel quale già si trovavano le reliquie dei re-santi Stefano ed Emerico¹⁸: le lacrime impregnarono le pietre marmoree. Fu soltanto a questo punto, con il corpo di Carlo I chiuso nella sua tomba, che il vescovo Chanád di Esztergom pronunciò la sua orazione funebre, che le edizioni tardo-quattrocentesche pongono graficamente prima della descrizione del funerale, in una poco riuscita operazione di sartoria testuale: la fine del compianto si trova infatti dopo il resoconto della tumulazione e prima dell'elenco delle donazioni fatte alla chiesa di Alba Reale (da "Attamen non mirum" a "in die illa surrectum in ipso"). A questo elenco, che il redattore cita sommariamente per non tediare il lettore, segue la notizia dell'arrivo del re Casimiro di Polonia, per onorare il morto, e il racconto delle cerimonie svoltesi per il trigesimo.

La narrazione dei riti funebri per Carlo I contiene molti elementi che sembrano riconducibili non solo alla personalità del re, ma anche alla sua cultura e alla natura del suo potere monarchico. La lunghezza delle celebrazioni, il numero e l'autorevolezza dei partecipanti, l'aulica retorica all'antica del compianto, costituiscono in effetti lo sfondo necessario alla messa in scena di un rito che non poté non impressionare gli osservatori. Se anche le lacrime corsero in quell'occasione così copiose da impedire di vedere bene quanto succedeva, come afferma il cronista, è pur vero che tutto l'apparato fu concepito per illustrare in quadri viventi altamente simbolici la potenza del re morto, per esaltarne il regno, per accrescere il consenso verso la dinastia di quel re che più di quarant'anni prima era giunto da Napoli per essere incoronato con la corona di santo Stefano.

IL VOLTO SCOPERTO DEL RE E IL RUOLO DEI *REGALIA*

Nella descrizione del funerale di Carlo I vi è un elemento che dovè colpire molto l'autore del resoconto (e con lui, gli altri partecipanti e spettatori dell'evento), che per enfatizzarne la novità chiamò in causa antiche fonti scritte che testimoniassero la consuetudine fino ad allora invalsa in Ungheria di velare il re defunto¹⁹: mi riferisco al fatto che la testa di Carlo I rimase esposta agli sguardi durante tutte le celebrazioni, contro la prassi tradizionale dei re ungheresi. Lasciare scoperto il volto del re era di certo funzionale all'accertamento pubblico della sua morte, indispensabile per la legittimazione della successione al trono, ma nello stesso tempo aggiungeva al cerimoniale funebre un dato inedito,

¹⁸ Sui re-santi ungheresi: G. KLANICZAY, *Holy Rulers and Blessed Princesses. Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, Cambridge, 2002; più in generale: *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, Actes du colloque (Royaumont, mars 1989), sous la direction de A. BOUREAU et C.-S. INGERFLOM, Paris, 1992. Per un sintetico sguardo storiografico su questo tema: C. MERCURI, *La regalità sacra nell'Occidente medievale: temi e prospettive*, in *Come l'orco della fiaba. Studi per Franco Cardini*, a cura di M. MONTESANO, Firenze, 2010, pp. 449-459.

¹⁹ Nelle due uniche miniature del *Chronicon pictum* in cui si assiste a un seppellimento di un re o a un funerale reale – la vignetta con Ladislao morto sul carro funebre (fig. 5) e quella con la tumulazione di Maria, prima moglie di Carlo I (fig. 6) – i volti dei personaggi sono scoperti: nella prima, Ladislao reca lo scettro e il globo, ma non la corona, sostituita dal nimbo alludente alla sua futura santità; nella seconda, Maria, già nel sarcofago, indossa abiti solenni e la corona di regina.

più volte invece attestato per i re di Francia²⁰, quegli stessi re dai quali Carlo I era ben consapevole di discendere, come illustravano i gigli capetingi sulle sue insegne araldiche²¹.

Sul capo del re era stata posta, inoltre, una corona d'oro: che questa corona non fu tolta al momento del seppellimento è dimostrato da un documento del 1349, nel quale il re Ludovico il Grande rendeva noto che gli arcivescovi del regno, insieme a molti baroni e prelati, avevano condannato al carcere perpetuo Giovanni, il custode della chiesa di Alba Reale, per aver denudato il cadavere del re e sottratto la sua corona d'oro, opera magnifica; in conseguenza di ciò, il possedimento di Gyogh, "in comitatu Simighiensi", appartenuto al colpevole, era donato da Ludovico a sua madre Elisabetta²². Secondo l'editore ottocentesco del *Chronicon Budense*, Joseph Podhradczky, la corona posta sul capo del re durante il funerale e poi nella tomba doveva essere quella fatta realizzare da Gentile Partino nel 1309²³. La commissione di questa corona aveva costituito, a mio parere, uno degli assi che il cardinale francescano aveva posto sul tavolo di gioco durante la sua missione diplomatica in Ungheria, una sorta di colpo da maestro, che avrebbe potuto riuscirci se non si fosse trattato proprio dell'Ungheria, ma che non gli riuscì fino in fondo.

Quando Gentile era arrivato a Buda nel 1308 per mettere in piedi l'incoronazione di Carlo I e chiudere il periodo di torbidi in cui versava il paese, la corona detta di santo Stefano – e proprio perciò considerata sacra – si trovava nelle mani del vovoida di Transilvania, László, che si rifiutava di consegnarla persino al legato papale. Senza questa corona, condizione essenziale della cerimonia che "secundum usum" doveva svolgersi nella chiesa di Alba Reale, qualsiasi incoronazione sarebbe stata giudicata illecita dall'aristocrazia ungherese e avrebbe vanificato tutti gli sforzi compiuti da Gentile per trovare un accordo con gli oppositori di Carlo I. Fu per tali ragioni, connesse a un rituale che né il sovrano venuto da Napoli né l'emissario papale avrebbero mai potuto modificare, che Gentile aveva fatto benedire, l'11 giugno 1309, dal vescovo Tamás di Esztergom, una nuova corona, d'oro e di pietre preziose, appositamente realizzata in sostituzione della corona di santo Stefano²⁴. Per legittimare l'uso di questa corona, Gentile era stato anche obbligato a includere un capitolo sulla "corona regis" nelle Costituzioni sinodali da lui emanate in nome di Clemente V tra l'8 maggio e il 14 luglio

²⁰ La pratica di lasciare scoperto il volto del re defunto, dotato di corona e di insegne regali, per tutta la durata dei funerali, anche se questi si protraevano per più giorni, viene fatta risalire al re Enrico Plantageneto, sepolto nel 1189 a Fontevault vestito degli abiti indossati durante la consacrazione reale. Quando Filippo IV il Bello morì nel 1314, il suo volto rimase privo di qualsiasi copertura fino alla sepoltura a Saint-Denis, com'è attestato da un resoconto contemporaneo, ma Filippo V nel 1322 fu portato in processione con il volto coperto da un drappo e allo stesso modo fu calato nella tomba: Ch. BAUDON DE MONY, *La mort et les funérailles de Philippe le Bel d'après un compte rendu à la cour de Majorque*, in *Bibliothèque de l'École des chartes*, 58 (1897), pp. 5-14; R. GIESEY, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Genève, 1960, pp. 22-24; A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort, étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Genève, 1975, pp. 15-22; E. BROWN, *The Ceremonial of Royal Succession in Capetian France: The Funeral of Philip V*, in *Speculum*, 55 (1980), pp. 266-293. Sul trattamento del corpo dei re francesi: EAD., *Death and the Human Body in the Later Middle Ages: The Legislation of Boniface VIII on the Division of the Corpse*, in *Viator*, XII (1981), pp. 221-270; in relazione a san Luigi: V. LUCHERINI, *Smembrare il corpo del re e moltiplicare le reliquie del santo: il caso di Luigi IX di Francia*, in *Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean. Seminarium Kondakovianum Series Nova*, I/1 (2014), pp. 88-101.

²¹ Si osservi anche che mentre nei documenti redatti da Gentile Partino di Montefiore si sottolinea quasi esclusivamente la discendenza di Carlo I dai re d'Ungheria, strumentale all'insediamento sul trono ungherese di un re straniero, in una lettera del papa Benedetto XII del 1338 indirizzata proprio a Carlo I si citano invece a chiare lettere i "progenitores tui, catholici reges et principes regnorum Franciæ, Siciliae et Hungariæ, de quorum claro germine processisti": *Historia critica regum Hungariæ stirpis mixtæ ex fide domesticorum et exterorum scriptorum concinnata a Stephano Katona, aa., ll. et philos. doctore, presbytero Strigoniensi, tomulus II, ordine IX, ab anno Christi MCCCXXXII ad annum MCCCCL*, Budæ, MDCCXC, p. 133.

²² Gy. FEJÉR, *Codex diplomaticum Hungariæ ecclesiasticus et civilis*, cit., IX/1, pp. 644-647.

²³ *Chronicon Budense*, cit., p. 259 e nota 1.

²⁴ *Praelati regni Hungariæ Carolum regem corona nova, per cardinalem Gentilem benedicta, coronatur esse testantur* (Arch. Vat. C. fasc. 40, nr. 8), in: *Monumenta Vaticana*, cit., pp. 352-356 (doc. LXVIII).



Fig. 5. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *Chronicon pictum*, fol. 51r, *Funerale del re Ladislao*.

1309, nel quale sanciva l'uso di una corona surrogata qualora quella di santo Stefano non fosse stata disponibile²⁵. La mossa non ebbe però l'effetto desiderato, tanto che dopo un'incoronazione con la corona sostitutiva svoltasi il 15 giugno 1309 a Buda²⁶, Carlo I dovè essere nuovamente incoronato re, ad Alba Reale, con la corona di santo Stefano il 27 agosto 1310, secondo la prassi ungherese in vigore da secoli, l'unica sulla quale poteva fondarsi la sua autorità regia.

Non abbiamo prove per sostenere che la corona nella tomba sia stata proprio quella commissionata da Gentile Partino, o non sia stata piuttosto un'altra corona ugualmente preziosa, ma un dato emerge chiaro dalla documentazione testuale conservatasi. Il funerale di Carlo I si svolse utilizzando tutto l'apparato scenico di un *sacré royal*, ponendosi come l'ultimo episodio pubblico di una lunga vita al governo del Regno d'Ungheria e chiudendo un ciclo iniziato con la sua incoronazione: il ceri-

²⁵ *Ibidem*, pp. 273-275 (doc. LXI).

²⁶ *Carolus rex Hungariæ presentibus cardinale Gentile ac prælatis et baronibus iuramentum de conservatione iurium eiusdem regni præstat.* (Arch. Vat. C. fasc. 40, nr. 7), in: *Monumenta Vaticana*, cit., pp. pp. 304-307 (doc. LXV). Per l'analisi complessiva dei tre documenti citati: V. LUCHERINI, *The Hungarian Constitutiones Synodales of 1309 and the "Holy Crown": The Theological Use of an Art Object as Political Symbol*, in: *Medieval and Early Modern Political Theology: Theory and Practice*, edited by J. AURELL and M. HERRERO, Leiden, 2015, in corso di stampa.



Fig. 6. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 404, *Chronicon pictum*, fol. 70r, Tumulazione della prima moglie di Carlo I.

moniale che seguì la sua morte sanciva che Carlo I doveva essere a tutti gli effetti considerato “verum et legitimum regem Hungariæ ac dominum naturalem”, in quanto “ex primorum sanctorum regum vera progenie propagatum”, secondo le parole usate da Gentile Partino nel suo dossier diplomatico. Questo implicava anche che l’allora primogenito Ludovico, rimasto tale dopo la morte dei primi due fratelli, avrebbe potuto accedere al trono ungherese in quanto legittimo discendente di un re che da molto tempo non era ormai più considerato un napoletano, uno straniero nel regno.

GLI IDEALI CAVALLERESCHI DEL RE E L’ARALDICA MESSA IN SCENA

Nella descrizione del funerale di Carlo I c’è ancora un elemento che merita attenzione: il riferimento ai tre grandi cavalli del re, bardati sontuosamente, che ricorre tre volte nel passo. Una prima volta, come abbiamo visto, i cavalli sono descritti stanti davanti alle porte della chiesa di Buda nella quale si svolsero le cerimonie funebri, montati da cavalieri rivestiti delle armi e delle insegne araldiche del re: il cronista illustra la scena usando un lessico relativo all’equipaggiamento dei cavalli molto ricco,

che non trova altrove paralleli linguistici²⁷. Una seconda volta i cavalli sono detti sostare davanti alle porte della chiesa di Alba Reale, dove Carlo I fu tumulato accanto ai santi-re suoi predecessori, e il cronista pone l'accento ancora una volta sui reali ornamenti purpurei che li rivestivano. Una terza volta i cavalli sono citati in relazione ai ricchi donativi fatti alla collegiata di Alba Reale, per rinnovare la memoria del re. In quest'ultimo caso, non solo si sottolinea di nuovo la presenza delle armi di Carlo I su di essi, ma vi si collega anche un carro regale, mobile, forse sospeso con l'ausilio di catene²⁸, sul quale ugualmente si stagiava l'insegna del re, lo struzzo.

Malgrado l'impossibilità di interpretare al momento con esattezza l'aggettivo "sartaneus" connesso al carro, sempre che la lezione di entrambi i testi a stampa che lo hanno tramandato (il *Chronicon Budense* e la *Chronica Hungarorum* di Thuróczy) sia esatta²⁹, e malgrado che il carro compaia nella narrazione soltanto nell'elenco dei regali donati ad Alba Reale, non si può escludere che si trattasse di un carro con baldacchino, nel quale la parte superiore, forse in tessuto, recava la forma araldica dello struzzo in oro decorato di gemme. L'ulteriore precisazione del cronista a proposito di "notulis globaribus" d'argento dorato forse si potrebbe correggere in "rotulis globaribus", che sebbene ridondante potrebbe alludere a degli elementi ornamentali di forma circolare pendenti dalla parte superiore del baldacchino. Tenendo conto che l'uso di baldacchini e di stoffe decorate con le insegne dei re defunti è documentato già per la Francia medievale (basti pensare al funerale di Filippo V nel 1322)³⁰, si potrebbe anche dedurre che il carro era servito a trasportare il corpo di Carlo I durante le processioni, forse al posto di una lettiera sorretta a braccia.

Nel parlare della posizione dei destrieri del re davanti alla chiesa di Buda, il cronista aveva inoltre già fornito un ulteriore particolare visivo degno di interesse: i cavalli e i loro cavalieri erano coperti, in alto, con pitture bellissime, ornate di porpora, gemme e pietre preziosissime. Se leggiamo attentamente il passo, e lo immettiamo nel suo contesto narrativo, ci accorgiamo che a queste pitture, forse esposte su un baldacchino di parata, una struttura finalizzata a proteggere ma anche a enfatizzare i cavalli del re sullo sfondo della facciata della chiesa, era assegnato un forte valore simbolico, perché chiunque, di qualsiasi condizione, guardandole, e soprattutto vedendovi le insegne reali, avrebbe pensato che Carlo I ancora governava felice il Regno d'Ungheria. Le armi di Carlo I, partite di Francia e d'Ungheria, e accompagnate dallo struzzo, disseminate sui cavalli, sui cavalieri e sulle pitture che li coprivano entrambi, avevano dunque il potere di convincere gli spettatori dolenti a credere che il re fosse ancora vivo.

Il cronista ci dà qui un esempio formidabile di come la divisa araldica di un re ne potesse proiettare simbolicamente l'essenza vitale più intima, sia pure di fronte a un cadavere con il volto scoperto che pure si ergeva a testimone tangibile della morte. Quel che sembra poi ancora più interessante ai fini di questo discorso è che questo procedimento di riproduzione visuale della natura del re morto attraverso i suoi simboli araldici si associa inscindibilmente nel racconto, e quindi nell'effettivo rituale del funerale di Carlo I, con i suoi tre monumentali cavalli e i loro altrettanto impressionanti cavalieri³¹.

²⁷ Come evidenziato nel *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, éd. augm., Niort, 1883-1887, t. 6, col. 432a, a proposito, ad esempio, del lemma "postena".

²⁸ La forma del carro è stata oggetto di diverse osservazioni da parte degli specialisti di questi temi: J. MULBY, *From Carriage to Coach: What happened*, in: *The Art, Science, and Technology of Medieval Travel*, edited by R. BORK and A. KANN, Burlington, 2008, pp. 41-54.

²⁹ *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, cit., t. 7, col. 313c., propone di leggere questo lemma come "sambuca", ma non sembra convincente.

³⁰ E. BROWN, *The Ceremonial of Royal Succession*, cit.

³¹ Una "sambuca cum arczoneriis de argento, streugis tribus de argento, freno de argento, cum munitione loreni et pectoralis de argento deaurato, smaltatæ ad arma Franciæ et Ungariæ", dunque con in vista lo stemma partito con i fiori di giglio capetingi, usati dai re di Napoli con la brisura del lambello, e le fasce arpadiane, appartenuta probabilmente a Carlo Martello, padre di Carlo I, è attestato nell'inventario degli esecutori testamentari di Maria d'Ungheria, stilato il 31 maggio 1326 a tre anni dalla morte della regina: V. LUCHERINI, *Il "testamento" di Maria d'Ungheria*, cit.

Non si può non ricordare, a tal riguardo, che fu proprio questo re a fondare in Europa il primo e più antico ordine cavalleresco non religioso creato da un sovrano: l'Ordine di San Giorgio, o più correttamente, secondo la definizione del documento che ne conserva lo statuto, datato 24 aprile 1326, la "societas fraternitatis militiæ sancti Georgii"³².

La descrizione dei cavalieri dotati di armi da torneo e dei cavalli dei re, con il loro corredo di pitture e immagini araldiche, è uno dei passaggi più significativi del testo relativo al funerale di Carlo I. Non solo chi la redasse doveva aver visto con i propri occhi quella scena, che dovè suscitare sorpresa e meraviglia negli astanti, ma le dedicò uno spazio considerevole nell'economia della narrazione, come se i tre cavalli e i loro superbi cavalieri esprimessero al più alto grado, nello sfarzo dei simboli araldici, la maestà e la potenza del re defunto.

Sul rapporto tra cavalleria e araldica: M. PASTOUREAU, *L'art heraldique au Moyen Âge*, Paris, 2009; sull'uso principesco del cavallo: *Le cheval dans la culture médiévale*, textes réunis par B. ANDENMATTEN, A. PARAVICINI BAGLIANI e E. PIBIRI, Firenze, 2015. Sul valore narrativo delle immagini contenenti elementi araldici: X. BARRAL I ALTET, *Forme di narrazione medievale, con o senza «storie», al servizio del potere*, in *Hortus artium medievalium*, XXI (2015), pp. 6-20.

³² *Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, Diplomatikai Levéltár* [Archivio Nazionale Ungherese, Archivio diplomatico], 40483; può leggersi a stampa in G. FEJÉR, *Codex diplomaticus Hungariæ ecclesiasticus ac civilis*, cit., VIII/3, pp. 163-170; *Anjou-kori oklevéltár. Documenta res Hungaricas tempore regum Andegavensium illustrantia*, a cura di T. ALMÁSI, L. BLAZOVICH *et alii*, Budapest-Szeged, 1990, X, n. 151. Per l'interpretazione di questo documento, che non è detto risalga all'epoca di fondazione dell'ordine: L. VESZPRÉMY, *Az Anjou-kori lovagság egyes kérdései* [Alcune questioni relative alla cavalleria in epoca angioina], in *Hadtörténelmi Közlemények*, 107 (1994), pp. 3-20, ripubblicato con alcune modifiche in IDEM; *Lovagvilág Magyarországon* [Il mondo dei cavalieri in Ungheria], Budapest, 2008, pp. 171-186; IDEM, *L'ordine di San Giorgio*, in: *L'Ungheria angioina*, cit., pp. 265-282. Sul sigillo originale che accompagna la carta: *Művészet I. Lajos király korában* [Arte nell'epoca di Ludovico I], edited by E. MAROSI, M. TÓTH, L. VARGA, Budapest, 1982, p. 148; Gy. RÁCZ, P. LOVEI, *Acte de fondation de l'ordre de Saint-Georges avec le sceau de l'ordre*, in *Sigismundus. Rex et imperator. Art et culture au temps de Sigismond de Luxembourg 1387-1437*, sous la direction de I. TAKÁCS, Budapest-Luxemburg, 2006, p. 337. Sugli ordini cavallereschi, in generale: D'A. J. D. BOULTON, *The Knights of the Crown. The Monarchical Orders of Knighthood in Later Medieval Europe, 1325-1520*, London, 1987.

IL COMPIANTO DELL'ARCIVESCOVO CHANÁD DE THELEGD PER CARLO I D'UNGHERIA

“Heu me! Quia huius mundi decus et gloria a primævo temporis spatio nunquam in uno statu permanens, sed semper variando versaliter atque caduce se protendens in nihilum, tamquam aqua decurrens incedit, nam omnia, quæ a terra gremio usque ad circumferentias cœli ambitu orbis continetur, dilabuntur in terram. Et quia nec ulli, mors impia parcendo nullaque pacis conditione simulando miseratur, cadit vita humana præ timore ipsius, dum stare putatur quali flos et protinus aret.

○ mors! Quæ per excessus delictorum, veteris parentis protoplasti, morsu pomi noxialis, diabolicæ fraudis instigante nequitia præconcepta, serpentino veneno, virus iniquitatis infundens in orbem terræ, filios eiusdem protoplasti impavida non timens neque verens, dolo fraudis repeta, diripiendo intrandi semitas primitus quæritasti: mirum est quod tanta gulositate insatiabili cadavera mortuorum deglutiendo non satiaberis. Et cur de corpore fœdissimo mortuorum quam vivorum congaudendo gratularis? Non enim ad domum convivii et cuiuslibet solennitatis festum, sed ad locum luctus plus festinas temere properare, neque casas pauperum, neque aulas seu atria regum, nullo nuntio mendicante, adire formidas, nec non conjugatos ex vera dilectione matrimoniali invicem copulatos, divortionis vinculo innodare pavescis, filium a patre, patrem a filio separando.

Nonne amaram, duram, crudelem et impiam te fore ostendebas, dum anno Domini MCCC quadragesimo secundo, sequenti die divisionis Apostolorum, XVIII Kalendas Augusti, castrum fortissimum inæstimabilis altitudinis et muros eiusdem inexpugnabilis, cui nec vis nec potentia huius mundi poterat quoquo modo dominari, tuæ vulpinæ dolositatis astutia clandestine, invisibiliter, introire non expavens et ibidem hostilitatis arma in anima potentissimi principis domini Caroli, Dei gratia regis Hungariæ, cuius potentia altissimo taliter disponente Dalmatia, Croatia, Rama, Servia, Gallicia, Lodomeria, Cumania, Bulgaria, totaque Hungaria, Salernaque (*sic*) ac mons Sancti Angeli, alia quoque regna, puta, Poloniense, Bohemiense, Austriense, ac circumquaque adiacentia, trepitanto abhorrebant, immettere non metuens ipsum quadraginta duobus annis et non pluribus vitæ comitem regnare permisisti, sed acriter tua dolositate consueta de medio regnicolis manifeste cernentibus felicissimæ recordationis pium regem nostrum famosissimum, non gazis ac pretiosis vestimentis, gemmis et pretiosis splendidis margaritis adornatis, auro et argento desuper contextis, sed spiritu vivificato spoliando subtraxisti, et ipsius splendentes honores in nihilum in terram humando obumbrasti.

Novissime vero, videntes ipsum regnicolæ esse pium ac exaltatum sicut cedrum Libani transeuntibus et quærentibus eum suis regnicolis, et ecce non erat. Ideo, propter tuum grande factum nefarium, omnibus revera dilectissimi catholice fidei cultoribus, pariter fidelitati semitarum adhærentibus, pium est, hunc ipsum dominum regem Carolum flere et ipsius morti, proh dolor!, lamentabiliter condolere. ○ quantus fletus, quanta lamenta prælatorum, procerum, baronum, nobilium, virginum, dominarum et cuiusvis status et conditionis hominum, specialiterque dominæ Elizabeth, serenissimæ reginæ, charissimæ consortis eiusdem, et domini Lodowici, nunc regis, ac Stephani ducis, filiorum eius. ○ quis considerasset et considerare antea præmeditando debuisset, quod tam ineffabile gaudium et hilaritas vultus scilicet serenissimæ dominæ reginæ tam crudeliter asperitate lachrymarum sit iam mutatus et, rivulis gurgitum ad instar aquarum ob oculis eiusdem usque ad terram a tempore obitus ipsius incessanter currentibus, humefactus et organica vox, clamoris et gemitus eiusdem et suorum regnicolarum ad orbis cœli summitatem perveniendo, æthera quasi compati compulerit, in tantum, ut sol, sui optimi coloris radis plurimum visus fuerit obfuscare”.

³³ La trascrizione del testo, che qui si pubblica con una revisione della punteggiatura che renda più agevole la lettura, è basata sull'edizione della *Chronica Hungarorum* di Thuróczy edita negli *Scriptores rerum Hungaricarum veteres et genuini, partim primum ex tenebris eruti, partem antehac quidem editi, nunc vero ex mms. codicibus et rarissimis editionibus Bibliothecæ Augustæ Vindobonensis ab innumeris mendis vindicati, plurimis variantibus lectionibus et necessariis hinc inde quibusdam notis illustrati, et cum amplissima præfatione Mathiæ Belli, cura et studio Joannis Georgii Schwandtneri Austriaci Stadtelkirchensis, parts prima*, Tyrnaviæ, Typis Collegii Academici Societatis Jesu, anno MDCCLXV, pp. 270-277.

LA DESCRIZIONE DEL CERIMONIALE FUNEBRE E DELLA SEPOLTURA DI CARLO I D'UNGHERIA

“Tandemque die sequenti, ob præceptum dictæ dominæ reginæ [Elizabeth], archiepiscopis, episcopis, prælatis, baronibus, presbyteris, fratribus, clericis omnibus, simul convenientibus, et lachrimabiliter processive pergentibus, ad dictum castrum devenitur, ubi pretiosissimum caput eius, iuxta decentiam regni sui honoris, corona aurea corpusque ipsius splendidissimum tunica scarletina ac etiam caligis, salutaribus gemmis pretiosissimis contextis, et desuper calcaria aurea pulcherrimis pedibus suæ excellentiæ annectendo induentes, de prædicto castro inexpugnabili, in ecclesiam parochialem Virginis Gloriosæ in Wyssegrad civitate constructam, planctu magno deferebant. Planxitque eum universus populus civitatis planctu magno valde.

Peractis autem ibidem divinis institutionibus et missarum solennibus, corpus ipsum super cimbam per decursus aquæ Danubialis in civitate famosissima, Budam videlicet, est delatum. Antecedebant autem flebiliter ipsam multitudinem prælatorum, baronum et regnicolarum, et vexillo triumphali miles famosissimus atque manu fortis, Laurentius Sclavus, cuius intererat tempore vitæ ipsius domini regis ex officio eidem incumbenti, vexilla regalia ferre, loco opportuno, ubi omnes cives dictæ civitatis famosissimæ, sacerdotes et clerici, ac viri religiosi, ipsamque inhabitantes alii, processive pergentes, condolendo oculis lachrimantibus, vestimenta lugubria portantes, obviam ipsius corpori usque ad Danubium processerunt. Et dum in dictam civitatem adduxissent, supra corpus ipsius cantica psallere et alia divina officia, ut mos est pro expiratis eorundem, per totam noctem preces offerre cantando non cessant summo creatori; tertio autem die obitus ipsius, in eadem civitate, medio temporis spatio, quousque divina officia vel mysteria incepta, et missarum solennitates modo debito peragerentur.

Tres solennes dextrarii ipsius domini regis Karoli, suis phalerati purpureis operimentis, super quos milites strenui armis eiusdem domini regis induti sedebant, ante fores ecclesiæ steterunt. Quorum quidem militum unus armis tormentalibus, regiæ excellentiæ convenientibus, erat ornatus; et alter, ad hastiludium aptus; tertius vero armis bellicis, regiæ maiestati competentibus, erat circumseptus. In quorum quidem militum, dictis regalibus equis insidentium, galeis aureis, coronis circumdatis, insignia, sub forma struthionis avis, quæ per ipsum dominum regem vita sibi comite haberi et ferri consueverant, habebantur. Universa namque ferramenta, streparum et habenarum, seu rudibularum, et alia ad ipsum spectantia de argento inaurato iuxta decentiam regiæ excellentiæ, fabricata existebant; corrigiarumque cinguli et frena, ac similia alia, cum thenis et postenis sericæ substantiæ contexta fuerant. Nobilissimis namque picturis purpureis, gemmis et lapidibus pretiosissimis, dicti trini dextrarii et miles, in persona et spiritu eiusdem domini regis, super ipsos tegebantur, quos ut, dum cuiuscumque conditionis homines aspiciebant et dicta signa regalia intuebantur, eo quod idem dominus rex hactenus imperium regni Hungariæ, habitis præmissis signis et dextrariis, feliciter gubernavit, mox prorumpent in fletus, validissimis æthera ululatibus propulsantes.

Peractis tandem divinis institutionibus et missarum solennitatibus, non more aliorum quorundam regum, dudum defunctorum, quos felicissimæ recordationis scripturæ aliarum epistolarum venerabilis commendat auctoritas, velata facie, nec corpore eius alicuius diei spatio celato, prout abusiva consuetudo, aliis vicibus quorundam regum funeribus perhibetur astruxisse, sed manifeste omnibus præsentibus facie ad faciem manifeste cernentibus, ad Albam civitate, deferebatur dictum corpus tumulandum. Inde autem ferendo corpus ipsius ad quamcumque mansionis villam deveniebat, omnes homines tam viri quam mulieres, lachrymarum fletu condolentes, clamore maximo in amaritudinem conversi æthera propulsando, resonabant. Dumque ad Albensem civitatem dictum corpus pervenire nitidissimum modo quo superius allegatur, prælati, presbyteri, clerici aliique regnicolæ ac cives dictæ civitatis extra civitatem celeriter pergentes, ipsumque corpus vivificato spiritu spoliatum amarissime circumspicientes, in inenarrabiles fletus eo viso prorumpentes, illud intra civitatem detulerunt. Illi quoque sacerdotes et clerici per totam noctem hymnos et psalmos deo decantantes, in vigiliis pausando, deduxerunt noctis prolixitatem. Dieque lucescente, inceptis divinis et missarum solennitatibus, quousque divina mysteria incepta et missarum solennitates more debito, eodem die peragerentur, antedicti trini dextrarii ipsius domini regis, modo præmisso, phalerati, purpureisque

cooperimentis decorati, super quos præfati milites strenui arma eiusdem domini regis induentes ante fores ipsius monasterii, ut est præmissum, steterunt perdurantes. Et demum, eisdem digne compleris et consummatis quæ in eodem die celebrari debebant, in summo monasterio, ubi sanctissimi regis Stephani et Emerici ducis, filii eius, sanctissima corpora, diversis coruscantia virtutibus et miraculis, in Domino feliciter requiescunt, et summa pietatis opera ipsa benigne implorantibus, misericorditer partiuntur, iuxta altare magnum, in vestimento regali ad hoc sibi debito, per prædictos enarratos dominos et archiepiscopos, episcopos, prælatos et abbates, sacris vestimentis indutos, extitit tumultum, et omnes unanimiter planxerunt eum, simul unum dives et pauper, in tantum ut marmoreis lapides, densitate lachrymarum, plurimum fuerint humefacti. Tunc enim tam maximo clamore gemebundi omnium circumstantium fauces raucæ factæ sunt, oculique ipsorum præ tantis lacrymis visibus naturalibus fere defecerunt.

Ubi etiam venerabilis in Christo pater, dominus Chanadinus, Strigoniensis archiepiscopus, de obitu ipsius regis, salubri ac pio sermone, intentos animos et pia corda circumstantium, linivit condecenter. Cuius quidem lachrymositatis et innumerabilis moestitiæ prætextu, creditur eos qui reges tumulari non conspexerunt, de acerbitate doloris instillationeque lachrymarum, quasi imparticipes et inscios fore et extare. Attamen non mirum quod omnes creaturæ, carne et pelle vestitæ, ut est præactum, per lapsum veteris parentis protoplasti in culpam sint morituræ. Nam in omnem posteritatem, moriendi legem condidisse videtur generalem et incommutabilem, adeo ut altissimo, proprio filio suo, licet deitate vestito parcere noluit, sed pro nobis omnibus tradit illum. Non igitur quisquam indignando Creatori, propter factum mortis inevitabile, potest obviare, et qui non est sapientia neque prudentia neque fortitudo neque consilium contra Dominum, sed potius ferendus est gravis eventus necis patienter, quia quod donaverat Dominus accepit et in die illa surrecturum in ipso.

Tunc ibidem prædictum supremum monasterium cum aliis ecclesiis innumerabilibus muneribus regalibus et oblationum maximis quantitibus extitit donando remuneratum. Et tandem antedicti trini dextrarii solennes, cum armis et operimentis omnibus ipsorum glorissimis seu attinentiis, cum sartaneo curru seu mobili aut ostiliario regnali signo regio desuper forma avis struthionis deaurato et gemmis adornato, cum septenis notulis globaribus argenteis et similiter deauratis, ob planctus memoriam ineffabilis et luctus amaritudinem jam dicti domini regis in posterum semper in memoriam revocandi, cum innumerabilibus supradictam quantitatem pecuniis dicto monasterio dati et concessi extiterunt. Cuius quidem donationis et oblationis maxima quantitas ibidem die tumulationi facta, data et concessa in præsentis scriptura seriatim non ponitur, ne calamis scriventium pariter legentibus fastidium multiplicationis generaret sua prolixitate.

Deinde vero potentissimi regis obitum famosissimus rex Kazimirus Poloniæ proximus eiusdem et marchio Moraviæ in Wysegrad venientes, condolenti animo celebraverunt. Demunque triginta diebus completis, quarta feria, proxima ante assumptionem Virginis gloriosæ, tricesimum diem ipsius regis Caroli cum magna solennitate missarum peracturi, ut superius extitit enarratum, prælati, episcopi cum baronibus quam pluribus, Albam, ubi corpus ipsius domini regis Caroli solenniter in Domino requiescens extiterat tumultum, accedentes et ibique Albæ et in Wissegradiensi civitate domina regina cum filio suo Ludowico tunc rege coronato sibi prædilecto aliisque prælati, episcopi, presbyteris, baronibus et plurimis Christi fidelibus, funeri obsequias devotissime celebrantur. Et totius regni universales etiam in toto regno diffusæ eodem solennitatis voto et missarum sollennitatibus dictum officium celebrantes compleverunt. Imploranda ergo est unanimi consensu clementia Dei omnipotentis pro eodem domino rege Carolo, ut cum anima ipsius clementer dispenset, eidem indulgendo et in numerum ipsius animam ac coetus sanctorum confessorum omnium et regum Stephani et Ladislai dignetur collocare, et prout quod in præsentis seculo regali triumpho vixerit, ita etiam in futuro seculo cum angelis valeat exultare”.

“NOBILISSIMÆ PICTURÆ PURPUREÆ”: POGREB MAĐARSKOG KRALJA KARLA I. (1342) I PROJEKCIJA VLADARSKE MOĆI U KASNOM SREDNJEM VIJEKU

U članku se analizira opis pogrebnih obreda koji su se održali poslije smrti mađarskog kralja Karla I., 16. srpnja 1342. Opis je napisao netko tko je bio prisutan na obredima te je bio u mogućnosti vjerno opisati što se tih dana događalo. Prenošen samo preko petnaestostoljetnih mađarskih ljetopisa, ovaj opis je dokument od velike važnosti za proučavanje srednjovjekovnih rituala, pogotovo kad se uzme u obzir da su izvori ove vrste za srednjovjekovnu Europu veoma rijetki te da je teško napraviti usporedbu između različitih vrsta kraljevskih pogrebnih rituala. U tekstu se pripovijeda o tome kako se kralja Karla I. pripremalo za vjerske obrede. Kraljevo lice ostalo je otkriveno tijekom cijelog pogreba, kao što bio slučaj na mnogim sprovodima francuskih kraljeva u kasnom srednjem vijeku, dok je tijelo bilo prekriveno veličanstvenom odjećom dostojnom posvete, poput grimizne tunike. Glava je bila prekrivena zlatnom krunom. Opisani rituali stalno naglašavaju prisustvo kraljevih heraldičkih insignija. Na najznačajnijim mjestima cijele ceremonije, ispred crkve Gospe od Budima i ispred crkve u Alba Reale, stajala su tri kraljevska konja s tri jahača u punoj opremi s kraljevskim insignijama tako da je svatko tko ih je vidio mogao povjerovati da je kralj još uvijek živ. Ova viteška scenografija bila je popraćena prelijepim slikama, ukrašenim purpurom, gemama i dragim kamenjem. Kralj je zatim pokopan u danas nestalu mramornu grobnicu, u istoj crkvi u Alba Reale, gdje je bio i okrunjen 1310. Pogrebni ritual naglašavao je kraljevstvo i viteške vrline preminulih te tako pomagao legitimizaciji njegovog sina Ludovika kao nasljednika prijestolja.

Ključne riječi: *Kraljevina Mađarska, kralj Karlo I., srednjovjekovni i humanistički ljetopisi, obredi moći*

Prevela: Marija Bijelić

DEMETRIO MATAFARI, BISHOP OF NIN (C. 1315 – 1375) AND HIS AFFAIRS WITH THE APOSTOLIC CAMERA : THE CASE OF HIS MOVABLE PROPERTY INVENTORY

Jadranka Neralić

J. Neralić
Hrvatski institut za povijest
Opatička 10
HR-10000 Zagreb
neralic@yahoo.it

The case of Demetrio Matafari (c. 1315-1375), bishop of Pedena (Pićanj) in Istria (1345-1354), suffragan of the Patriarch of Aquileia, and bishop of Nin in Dalmatia (1354-1375), and his problems with the Apostolic Camera residing in Avignon, entered the European ecclesiastical and cultural historiography forty years ago. The short entry in a repertory compiled from the Cameral funds of the Vatican Secret Archives of almost 2000 cases of spoliation of deceased clerics' movable property during the Avignon Papacy, did not receive much scholarly attention in Croatian historiography ever since. Parallel study of the prevalently unpublished sources from the Vatican Secret Archives, as well as the documents from Aquileian and Dalmatian archives have unveiled another outstanding fourteenth century bishop's career. Member of one of the most illustrious fourteenth century Zaratine noble families Demetrio Matafari travelled throughout Europe visiting papal courts in Avignon and Rome, collaborated with cardinals, apostolic legates and collectors, patriarchs and bishops in the North-eastern Italy. At the end of what seemed to be a successful ecclesiastical career, highly indebted with the Apostolic Camera he had to face the confiscation of his own movable property and revenues of his diocese.

Key words: *Apostolic Camera, Avignon Papacy, collectors, right of spoil, inventory, movable property, testamentary license, ecclesiastical career, Dalmatia, Demetrio Matafari*

Historians of medieval or early modern economy, culture or society attending the Vatican Secret Archives can find useful information in the variety of official records scattered through particular archives of different Curial departments, such as Apostolic Chancery, Apostolic Camera (*Camera Apostolica*), Dataria, or Sacred Roman Rota, Sacred Penitentiary. In the absence of exhaustive inventories which would help find the needed and desired documents, each researcher necessarily makes his own hunt through the pages of registers relevant to his subject, territory, period or person. In the decade and a half from 1974 to 1988 Daniel Williman published three monographs with the repertories of his exhaustive researches conducted in the archives of the Apostolic Camera within the Vatican Secret Archives during the 1970ies. The first part of *The Right of Spoil of the Popes of Avignon 1316-1415* published in 1988¹ provides useful introductory definitions of the papal *ius spoli*, details of the development of this practice, its relation to existing canon law and canonical scholarship, information on administration and documentation of spoils, extent and incidence of the papal right of spoil, and the final curbing of spoliation. However, its greater part consists of a repertory of 1,191

¹ D. WILLIMAN, *The Right of Spoil of the Popes of Avignon 1316-1415*. Transactions of the American Philosophical Society. Held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge. Volume 78. Part. 6. Philadelphia 1988.

² Id., *Records of the papal right of spoil 1316-1412*. Institut de Recherche et d'Histoire des Textes. Bibliographies. Colloques. Travaux préparatoires. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1974.

individual spoil cases in the various register series of the Apostolic Camera. This was a revised and expanded edition of the repertory contained in his *Records of the Papal Right of Spoil, 1316-1412* published in 1974² together with a whole range of fuller indexes. In the book *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la Papauté d'Avignon* professor Williman published his researches on the cases of spoliation of ecclesiastics – cardinals, archbishops, bishops and minor clerics, whose libraries became the object of spoliation for the Apostolic Camera after their death in the period of the Avignon papacy.³ Among 1,149 cases collected in 1974, and almost 2,000 included in his third book, several are related to the ecclesiastical persons from Dalmatia. Chronologically, the earliest case refers to the library of the Augustinian monk John, former bishop of Senj (1333-1348) and archbishop of Split (1348-1349), who died in Pisa before 3 March 1349, whose eight manuscript books were collected for the Apostolic Camera in the Augustinian monastery of St. Nicholas in Pisa by the apostolic collector in Tuscany, prior of the Augustinian monastery of St. Paul *ad Ortum* and the *decretorum doctor Andreas de Tuderto*.⁴ Williman's exhaustive repertory of cases of spoils also includes the cases of Dominican friar Jacobus de Corvo, former bishop of Zagreb from 1322, bishop of Toulon from 1330, who died in 1341⁵; Augustinian monk Joannes Morosini, bishop of Cittanova in Istria from 12 February 1347, who died before 15 March 1359⁶; of the Dominican friar Benedict, bishop of Pula in Istria from 18 January 1358, former bishop of Sora from 13 September 1344, and of Chioggia from 26 January 1348, who

³ Id., *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la Papauté d'Avignon. I. Inventaires de bibliothèques et mentions de livres dans les Archives du Vatican (1287-1420) – Répertoire. II. Inventaires de prélats et de clercs non français – Édition*. State University of New York at Binghamton. [Documents, études et répertoires publiés par l'Institut de recherche et d'histoire des textes], Paris 1980.

⁴ Id., *Records...*, p. 117, n° 592; Id., *Bibliothèques...*, p. 46, 191 n° 349.2. Id., *The Right of Spoil ...*, p. 155, n° 614; Papal letter dated 27 December 1348, addressed to *Andrea de Tuderto* with the commission to compile the inventory of movable property as well as the debts and incomes of the deceased archbishop of Split, and to send the redacted document to the Apostolic Camera was registered in: Archivio Segreto Vaticano (hereafter: ASV), Reg. Vat. 142, f. 118v, ep. 620, and Reg. Vat. 244-L, f. 61r, ep. 171. See: E. DEPREZ – G. MOLLAT, *Clément VI (1342-1352) lettres closes, patentes et curiales intéressant les pays autres que la France publiées ou analysées d'après les registres du Vatican*. Paris 1960, n° 1884. A. THEINER, *Vetera monumenta Slavorum meridionalium historiam illustrantia, maximam partem nondum edita ex tabulariis Vaticanis deprompta, collecta ac serie chronologica disposita. Tomus I. Ab Innocentio papa III usque ad Paulum papam III. 1198-1549. Romae et Zagrabiae 1863-1875*, p. 222, n° 295. Apart from the list of eight books published by professor Williman, the receipt issued by the Apostolic Camera contains the following deceased archbishop's property, received by the collector from the prior of the Pisan convent: *In nomine Domini. Amen. Infrascripta sunt res quas venerabilis vir dominus Andreas de Tuderto, decretorum doctor, prior sancti Pauli ad Ortum, sedis apostolice nunctius et collector in Tuscia, habuit et recepit de bonis que reperta fuerunt in ecclesia sancti Nicolai de Pisis, conuentus fratrum ordinis Heremitarum sancti Augustini et sibi nomine Romane Ecclesie et eius Camere tamquam de bonis que remanserunt domini condam fratris Iohannis archiepiscopi Spaletansis Camere apostolice reseruatis, assignate et tradite fuerunt per fratrem priorem tunc dicti ordinis et conuentus videlicet: In primis pancialia tria cum pampinis et habornis diuersorum colorum. Item sargia vna a lecto catabriata. Tobaleole quinque ad manus. Tobalee pro tabula tres antique. Tobaleoli ad uultum parui quinque. Lintheamen vnum. Stagnate pro vino tres. Misciroba de cupro vna. Camiscia vna cum duobus serabulis. Salecte duo de stagno. Branche due de corallo cum veriis de argento et duo ferri cultellinorum. Duo parua instrumenta ad commiscere dum crisma cum casella de cono. Coclearia duo de argento. Tappetum vnum paruuum. Brilgiam unam pro equo. Vnum par calcarium. Item librum vnum appostillarum super epistolas. Omelie Beati Gregorii super Egechielem. Summa de vitiis et uirtutibus. Librum vnum de virtutibus et de immagine mundi et contemplatione. Liber sermonum dominicalium et festiuorum. Liber sermonum quadragesime super epistolas et euangelia. Liber paruus sermonum in cartis papiri. Liber quidam ubi sunt diuerse medicine. Quedam carte uacue et non scripte cum quibusdam quaternis scriptis. Vacchetta vna de papiro in qua nichil est scriptum. Scabellum vnum. Item cassa vna de ligno in qua erant res supradicte. Quas quidem res dictus dominus uel dicto nomine penes se habere et remanere confessus fuit. Actum Pisis in sacristia ecclesie sancti Nicolai Pisis, conuentus dictorum fratrum presentibus et rogatis testibus domino Rainerio priore Sancti Sixti Pisano, Galasso Vansini de Laterino, Vannucio Berardi de Tuderto et Francisco Balere de Sancti Miniato, testibus ad premissa. Sub anno natiuitatis Domini millesimo tricentesimo quadragesimo nono, indictione secunda, die tertia Martii, per cartam mandati ser Nicolai Andree de Nibleis de Parma notarii.*

⁵ WILLIMAN, *The Right of Spoil...*, p. 151, n. 589.

⁶ Id., *Records...*, p. 128, n° 658; Id., *The Right of Spoil ...*, p. 71, n° 128.

died before 17 April 1360⁷ and the archdeacon of Šibenik Radolfanus⁸ whose property was collected by the bishop of Padua Raimondo Ganimberti (23 January 1374 – late 1386, translated to Marseilles early in 1387), collector of debts for the Apostolic Camera in Lombardy in 1374⁹.

However, the most interesting Dalmatian case in the Williman's books is that of «Demetrius de Matafaris, bishop of Knin in Dalmatia, died before 17 August 1367. Bishop of Pedena in Istria from 1345: of Knin from 22 February 1354.» The record on his spoil case – the «quittance to Bertrandus Ebrardi, who assigned the goods to the Camera in Rome» was taken from the register preserved in the series *Collectoria* 353, ff. 133v-134v of the Camera Apostolica archives.¹⁰ With these entries in professor Williman's books Demetrio Matafari was launched into the European ecclesiastical and cultural historiography. However, although most of his lifetime he remained in the shadow of his elder and more famous brother Nicolò Matafari, student of the best canonist of his time Giovanni d'Andrea, who was appointed archbishop of Zadar by Pope John XXII in 1333¹¹, almost thirty years long career as bishop in two dioceses on the Eastern Adriatic coast and his active engagement in the service of the Apostolic Camera certainly deserve a more exhaustive biography.

Demetrio belonged to one of the most influential fourteenth century noble Zaratine families. His father Guido, who died between 20 October and 28 December 1333¹², had four sons (Vučina, Nicolò, Ivan¹³, and Demetrio) and a daughter Fumia. Like her two brothers Nicolò and Demetrio, Fumia also embraced the ecclesiastical career. In the 1340ies she was a nun in the Benedictine nunnery of St.

⁷ Id., *Records...*, p. 28, n° 126; Id., *The Right of Spoil ...*, p. 165, n° 682.

⁸ ASV, Cam. Ap., Collect. 129, f. 247v: *Sequitur de spoliis et fructibus temporibus vacationum: Millesimo III^o LXXIII^o recepi a Blandica commissario condam Radolsaui(!) olim archidiaconi Sibinicen. de bonis dicti archidiaconi defuncti ducatos duodecim. Item de fructibus dicti primiceriatu ducatos duos auri.*

⁹ WILLIMAN, *Records...*, p. 188, n° 975.

¹⁰ Id., *o.c.*, p. 50, n° 239. The record published in the *Bibliothèques...*, p. 237, n° 367.6 repeated the erroneous name of the bishopric (Knin instead of Nin) and the date of presumed death of *Demetrius de Matafaris*, but the list of 9 books, which the apostolic collector Bertrand Ebrard assigned to the Apostolic Camera in Rome, was added.

¹¹ The last archbishop of Zadar *Johannes de Butuane* died in Zadar on 6 April 1333; only five months later, from Avignon on 10 September the canon of the Warad cathedral chapter (in close relations with the Hungarian royal house of Anjou), Nicolò Matafari received the papal appointment. ASV, Reg. Vat. 107, ff. 1v-2r, ep. 2; G. MOLLAT, *Jean XXII (1316-1334) Lettres communes analysées d'après les registres dits d'Avignon et du Vatican*. [Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome], Paris 1904-1947, n° 61371; THEINER, *o.c.*, p. 188-189, n° 248; T. SMIČIKLAS, *Codex diplomaticus Regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae*. Zagreb, vol. X (1912), p. 118-119, n. 77, and the relative dispensation *de defectu ordinum in litteris promotionis suae non factae*, since he did not receive ecclesiastical orders, dated 13 September 1333. ASV, Reg. Vat. 107, f. 255r, ep. 784; MOLLAT, n° 61377, THEINER, *o.c.*, p. 189, n° 249. Still in Avignon on 2 October Nicolò promised to pay 400 florins as his common services fee to the Apostolic Camera: ASV, Cam. Ap., Oblig. et Sol. 6, f. 129v. On 6 May 1334 the Archbishop was (still!) in Avignon, as he personally paid one hundred florins for his *servicia comunia*. ASV, Cam. Ap., Intr. et Ex. 143, f. 7r (the quittance) and ASV, Cam. Ap., Oblig. et Sol. 13, f. 101r (obligation). Before his appointment to the see of Zadar, and having received only minor orders, Nicolò was general vicar to the bishop of Padua Ildebrandino Conti from Valmontone (1319-1352), an important official and diplomat at the papal court at Avignon, who administered his diocese through the household of twenty-one vicars, officials, notaries, often kinsmen or compatriots from southern Latium. The vicars who served during his long tenure were divided into two groups: those with legal knowledge and administrative skills oversaw the matters *in temporalibus*, the others were concerned with spiritual matters (general vicars proper). B. G. KOHL, *Padua under the Carrara 1318-1405*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1998, p. 23. A. LOMBARDI, *Matafari, Nicolò* in *Dizionario biografico degli italiani*, 72 (2009), p. 86-88.

¹² SMIČIKLAS, *o.c.*, X (1912) p. 122-124 n° 80: *habita quidem confessione Vulcinne Guidi de Matafarro* whereas p. 131-132 n° 86: *testibus [...] et Vulcigna condam Guidi de Matafaris*.

¹³ A document issued in Zadar in January 1337 refers to *Johannes, condam Guidi de Matafaris, procurator et frater domini Demetrii de Matafaris*. Id., *o.c.*, X (1912), p. 295-296 n° 225. On 7 July 1345 he was involved in the tax payment for the Benedictine friary of St. Cosmas and Damian in Rogovo: Id., *o.c.*, XI (1913), p. 211-213 n. 162.

Demetrius in Zadar¹⁴. Their brother Vučina (like his relative Peter de Matafaro in the 1320ies) was a respected advocate in the *Curia civilis Jadrensis* and *judex examinatus*¹⁵ already from 1330ies, which speaks not only of his own excellent legal formation, but of other members of this noble Zaratine family as well. In the first half of 1358, when King Louis of Hungary took over Dalmatia from Venice, together with Bivaldo de Nassis and Bartholomeo de Grisogono, he was the rector of Zadar¹⁶, and again in 1359 together with Simon de Botoño and Micha de Rosa¹⁷. Vučina must have died before 28 October 1366 when his widow Honesta bought a piece of land (*possessionem de circa six sortibus terre*) worth 500 libras from Maffeo, son of late Ivan Petrov de Matafaris¹⁸. Vučina's sons Guido and Ludovico were King Louis of Hungary's *milites regii*¹⁹.

From the evidence of surviving sources we can not tell much about his boyhood which he must have spent with his numerous family in the family palace close to the cathedral²⁰, where he received basic instruction in grammar, languages and law. He was probably born before 1315 (as he did not need the papal dispensation of *de defectu natalium* he must have been at least thirty years old on the occasion of his bishop's appointment). The earliest source referring to him as *plebanus ecclesiae Sancti Mathei*²¹ in Zadar dates from 1336, when, probably between February and June, he was appointed *subcollector decimarum sexennialium et triennialium in partibus Romaniae*²² by master Bernard du Lac (*de Lacu*), rector of the parish church de Olonzaco, in the French diocese of Saint Pons de Tomières, archdeacon of Elne and canon of Rodez, apostolic nuncio and collector for the Apostolic Chamber of sexennial tithes imposed by the Vienne council in Lombardy and *in partibus Romaniae*.²³

¹⁴ Id., o.c., X (1912), p. 626-628 n° 443 dated 26 June 1341 when the nuns *domina Graçia de Betono priorissa [...], sorore Ch[...]. Jchia de Arbo, sorore Femia [...], Nicole de Arbo, sorore Thomasina Georgii, sorore Femia Guidi [de] Matafaris, sorore Catharina de Ginano, sorore Benedicta de Cauatis et ceteris aliis sororibus eiusdem monasterii de consensu et uoluntate nobilis viri Miche de Çadolinis aduocati eius monasterii* consented to give for a twelve-year period loan their lands in Božava on Dugi otok (*Insula Magna*) to the Zaratine citizen James, son of the late Desa de Fafogna; Id., o.c., vol. XI (1913), p. 428-429 n° 323: on 27 November 1347 *Gratia, priorissa, soror Thomasina de Çorço, soror Fumia de Matafaro et soror Chatarina de Ginano, relique autem sorores, scilicet Benedicta de Çauatis, Mandiça de Çedolinis, Bonçiça de Çorgi, Franiça de Bogde, Maria de Speglia, Çuiçiça Marini Petri Çani, Elena de Botoño, Mariça filia Miche de Botoño, Çuiçiça de Butadeo, Dobriça et Nisa* informed Nicholas of Ancona, vicar of the master of the Dominican order about the foundation of St. Mary's nunnery in Nin.

¹⁵ SMIČIKLAS, o.c., X (1912), p. 64-72 n° 38 (Zadar, 13 January 1333); p. 122-124 n° 80 (Zadar, 20 October 1333); p. 131-132 n° 86 (Zadar, 28 December 1333); p. 159-161 n. 105 (Zadar, 13 April 1334); p. 484-485 n° 340 (Zadar, 15 August 1339); p. 492-494 n° 346 (Zadar, 25 September 1339); p. 506-507 n° 356 (Zadar, 30 November 1339).

¹⁶ SMIČIKLAS, o. c., XII (1914), p. 470-471 n. 361: Zadar, 24 April 1358.

¹⁷ Id., o. c., XII (1914), p. 552-556 n° 418 (17 March 1359). The instrument bears his autograph!

¹⁸ Id., o. c., XIII (1915), p. 574-575 n° 410. Bishop Demetrio and Vučina's son Guido witnessed the act.

¹⁹ N. KLAJČ – I. PETRICIOLI, *Zadar u srednjem vijeku do 1409*. Prošlost Zadra, knjiga II. Zadar 1976, p. 231, 334, 363.

²⁰ After having served for almost three decades in the communal government, one of the richest Zaratines, nobleman *Cosa de Begna* bought from Ludovico Matafari (son of his brother Vučina) his town palace close to St. Anastasia, with a shop and salt warehouse for the sum of 1000 ducats. KLAJČ – PETRICIOLI, o.c., p. 439-440.

²¹ The former archbishop of Zadar Ivan Butovan, *Joannes Butovane*, held this church in benefice before his episcopal election at the beginning of March 1322. Demetrio must have been provided with this benefice after 13 May 1328 when it's incumbent, *presbiter Johannes*, is documented. SMIČIKLAS, o.c., IX (1911), p. 394-395 n. 324. In 1324 Archbishop Butovan commissioned the building of a ciborium for the St. Anastasia's Zadar cathedral. P. VEŽIĆ, *Primjeri protorenesanse u Zadru in Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*. Zbornik radova sa znanstvenih skupova «Dani Cvita Fiskovića» održanih 2003. i 2004. godine. (ed. P. MARKOVIĆ – J. GUDELJ), Zagreb, 2008, p. 441-450, here 446-448.

²² J.-M. VIDAL, *Benoit XII (1334-1342). Lettres closes et patentes intéressantes les pays autres que la France publiées ou analysées d'après les registres du Vatican*. Paris, 1913, col. 540-541 n° 1852.

²³ Id., o.c., documents dated Avignon 11 February 1336: col. 193 n° 771; col. 193-194 n° 772: commission to collect for the Apostolic Camera annual revenues of the prebends in the Venetian St. Mark's church; col. 194 n° 773 and 774: papal letter of recommendation to the Venetian Doge and the commune. However, a few days earlier Bernard

With his brother Nicolò at the head of the Zadar ecclesiastical hierarchy, Demetrio's ascent in the ecclesiastical career was somewhat easier. When his brother Vučina sold him a landed property in *Bibano*²⁴ (Bibinje) on 26 December 1342, Demetrio was already archdeacon of Zadar cathedral chapter²⁵.

In late summer 1344 Demetrio travelled to Avignon and probably met Pope Clement VI (Pierre Roger, 19 May 1342 – 6 December 1352), as can be assumed from the supplication dated 23 September, which clearly links him with the Papacy and the curial administration. His petition for a first vacant rectorship in a Zaratine collegiate church with an annual income of thirty florins was granted by the pope himself (*Fiat R.!*), and the supplication was reserved a preferential bureaucratic procedure (indicated by the clause *sine alia lectione*). What happened to him in this six-year period? Here is what he wrote in the supplication:

«*Supplicat Sanctitati Vestre deuotus et humilis filius uester Demetrius de Mathafaris de Jadra, archidiaconus Jadrensis, frater deuoti filii uestri Nicolay Jadrensis archiepiscopi, quod cum ipse tempore felicitis recordationis domini Benedicti pape XII, predecessoris uestri fuerit missus ad partes Romanie ad colligendas decimas, sexannalem per felicitis recordationis dominum Clementem papam V, et triennalem per felicitis recordationis dominum Johannem papam XXII, predecessores vestros impositas, et in dicta colleccione bene et fideliter se habuerit, et propter malum haerem, qui in illis partibus erat, infirmitatem incurrerit, que ipsum viginti mensibus et vltra detinuit et fere non interemit, et post dictam colleccionem decimarum ad Romanam Curiam non fuit nec extunc a felicitis recordationis domino Benedicto papa XII uel a Sanctitate Vestra aliquam gratiam habuit, quatenus eidem specialem gratiam facientes dignemini prouidere de primo plebanatu collegiate ecclesie non habente populum sibi astrictum et determinatum ad*

received the papal plenary indulgence *in articulo mortis* and the *licentia testandi* privilege to bequeath his personal property. (col. 191 n° 762 and 763 dated 7 February 1336). On 26 June he was authorised to exact and collect the rest of the triennial tenth imposed by John XXII (Jacques Duèze, 1316-1334) *in partibus Romaniae*, already levied by the prelates and collectors, but still not assigned to the Apostolic Camera (col. 251 n° 958). Six months later, on 31 January 1337, he was reminded again to exact and collect the money relative to both *sexennalis quam triennalis decimae in partibus Romaniae, quem adhuc Camerae apostolicae assignatae non fuerunt, secundum aliud jam ipsi expressum mandatum non obstante quod praelati illarum partium personis idoneis ab eo deputatis assignare illas recusarunt* (col. 344 n° 1215) and the archbishops and bishops were admonished to assign the money either to the nuncio himself or to the collectors or subcollectors he had appointed (col. 344 n° 1216). In August 1334 Bernard du Lac, *licentiatus in legibus apostolice sedis nuncius*, and Guillelmus, *decretorum doctor decanus Aquilegensis*, were general vicars of Bertrand di Saint-Geniès, elected Patriarch of Aquileia. Andrea TILATTI, *I protocolli di Gabriele da Cremona. Notaio della Curia Patriarcale di Aquileia (1324-1336, 1344, 1350)*. Istituto Storico Italiano per il Medio Evo. Fonti per la Storia della Chiesa in Friuli Serie Medievale 1. Roma, 2006, p. 386 n° 249. dated from Udine, 28 August 1334. The death of John XXII at the end of 1334 introduced some confusion into the collection of the tenth, but in January 1335 Benedict XII (Jacques Fournier, 1334-1342), an ascetic Cistercian interested in reforming the regular Church and suppressing heterodoxy, determined to defend Church rights and revenues, confirmed the levy of the tax. However, before the end of 1336 Benedict cancelled John XXII's sexennial tenth. His faithful service shortly afterwards brought him the appointment as rector of papal Patrimony, and on 6 February 1344 he became the bishop of Viterbo. After the death on 27 July 1347 his movable property also became the object of papal right of spoil, as can be deduced by the commission to, and the account of, the treasurer of the Duchy of Spoleto Berengario Blasini. EUBEL, o. c., p. 532; WILLIMAN, *The Right of Spoil ...*, p. 77-78, n° 163.

²⁴ A fourth part of land and a vineyard *positam ad Bibanum* belonged to their father Guido after 28 February 1318, when the division was made with Damian *de Stoicha*. See the act registered by the Zaratine notary *Nicola quondam Johannis in Spisi zadarских bilježnika Ivana Qualisa, Nikole pok. Ivana, Gerarda iz Padove 1296-1337*. M. ZJACIĆ – J. STIPIŠIĆ, *Spisi zadarских bilježnika II*. Zadar 1969, p. 165 n° 182.

²⁵ SMIČIKLAS, o. c., XI (1913), p. 28-29 n. 21 (26 December 1342).

²⁶ A Cistercian monk *Guglielmus de Curte*, bishop of Alby and Pope Benedict XII's nephew, was promoted cardinal of Santi Quattro Coronati on 18 December 1338. He was appointed apostolic legate in Lombardy on 19 July 1342 (ASV, Reg. Vat. 152, f. 28r epp. 1, 2) and left the Curia on 9 October 1342. He returned from this legatine mission on 30 October 1343. He served as *camerarius Sacri collegii cardinalium* from 31 May 1348, and was translated to the see of *Tusculum* on 18 December 1350. He died on 12 June 1361. EUBEL, o. c., p. 17.

curam animarum vacante uel vacaturo in ciuitate Jadrensi, eciam si in eodem plebanatu per electionem assumatur et in ecclesia collegiata dignitas fuerit principalis, cuius annui redditus secundum taxationem decime summam triginta florenorum auri non excedant. Cum nullus auctoritate Sanctitatis Vestre in dicta ciuitate sit expectans, non obstante quod archidiaconatum Jadrensem et capellas Sanctorum Thome de Jadra et Grisogoni Jadrensis diocesis et quandam decimam Rogoue et villarum eius dicte diocesis obtineat et auctoritate domini Guilelmi, tituli Sanctorum Quatuor Coronatorum presbiteri cardinalis²⁶, olim in dictis partibus apostolice sedis legati, sit canonicus Sibiricensis et in possessione ipsius canonicatus et prebende missus, licet idem canonicatus et prebenda eidem detineantur, quorum archidiaconatus, beneficiorum et decime annui redditus secundum taxationem decime summam quinquaginta florenorum auri non excedunt. Cum acceptione, reseruacione, inhibitione, decreto et clausula anteferri. Et cum ceteris non obstantibus et clausulis opportunis et execucione. Fiat R. Et quod transeat sine alia lectione. Fiat R. Datum apud Villamnouam Auinionensis diocesis nono Kalendas Octobris anno tercio.²⁷

We learn that the position of archdeacon in Zadar cathedral chapter as well as the rectorship of two Zaratine chappels, St. Thomas and St. Chrysogonus, ensured him an annual revenue of fifty florins, and was still involved in the levies of the Rogovo abbey tithes. In his search to defend himself from the acuses for not fulfilling his duties towards the apostolic nuncio and collector Bernard du Lac, and to back up his petition, he resorted to the classical excuse: due to bad climate in his *collectoria* he got seriously ill and was confined to bed for more than twenty months that he almost died! How difficult was the economic situation in Zadar in the 1330ies – when Demetrio acted as subcollector, can be deduced from the authorisation of Pope Benedict XII given to archbishop Nicolò Matafari on 22 June 1337, to absolve the nuns of St. Nicholas from the interdict cast upon them by Bertrando Rotundi, *collector decimarum in partibus ipsis*.²⁸

However, while he was still in Avignon, on 23 February 1345 the Pope provided him to the see of Pedena²⁹ (Pićanj, Petinensis diocesis) in Istria, suffragan to the see of Aquileia³⁰, which lay vacant for many years³¹, and for perhaps a year after the death of the last bishop, Dominican friar and apostolic

²⁷ ASV, Reg. Suppl. 7, f. 12v; this is a revised transcription of the supplication published by SMIČIKLAS, o.c., XI (1913), p. 157-158 n° 117.

²⁸ Id., o.c., X (1912), p. 328-329 n° 251.

²⁹ ASV, Reg. Vat. 163, ff. 76v-77r. *Hierarchia catholica medii aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta e documentis tabularii praesertim Vaticani collecta, digesta, edita* per Conradum EUBEL. Monasterii 1913, p. 397.

³⁰ Pope John XXII reserved to himself and the apostolic see «for so long as it should please them and by virtue of *plenitudo potestatis*, the provision of all patriarchal, archiepiscopal, episcopal and other churches in the Patriarchate of Aquileia and in the provinces of Milan, Genua and Pisa with the constitution *In apostolicae sollicitudinis specula* published on 30 July 1322. G. SILANO, *Episcopal elections and the Apostolic See. The Case of Aquileia: 1251-1420 in Diritto e potere nella storia europea. Atti in onore di Bruno Paradisi*. Quarto Congresso Internazionale della Società italiana di storia del diritto. Firenze, 1982, vol. 1, p. 163-194, here 176.

³¹ The apostolic collector who collected the tithes in Istria in 1333 could observe: *Item de ciuitate et diocesi Petenense nichil fuit exactum propter absentiam episcopi nec erat ibi aliquis clericus qui sciret huiusmodi officium exercere et sunt beneficia quam modici valoris*. in: *Rationes Decimarum Italiae nei Secoli XIII e XIV. Venetiae – Histria – Dalmatia*. a c. di P. SELLA – G. VALLE. Studi e testi 96. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1941, p. 347: Pedena, Residui di decime degli anni 1333. (Arch. Vat., Collect. 200, f. 128v, e 137: 3420: f. 137v). At the provincial council held in Aquileia between 25 and 27 April 1339 convened by the Patriarch Betrando de Saint Geniès in the presence of nine suffragan bishops (Ildebrando Conti of Padua, Gorizia, Feltre and Belluno, Benedetto of Como, Guido of Concordia, Blasio of Vicenza, Pietro Paolo of Treviso, Natale of Emona, Giovanni of Poreč, and Marco of Kopar, and proctors (Ermanno of Parma to represent Niccolò bishop of Trento, friar Filippo to represent Pace bishop of Triest, priest Menero to represent Sergio bishop of Pula, Francesco di Bologna to represent Francesco Ramponi bishop of Ceneda) the bishopric of Pedena was vacant, administered by the cathedral chapter, but for the occasion was represented by the economo, Guglielmo, provost of Pazin. However, on 31 July 1343 a clerk of the Apostolic Chamber issued the quittance

minor penitentiary Stanislao de Cracovia³². By the mid fourteenth century the practice of bishop's election by the cathedral chapters (when archdeacons and suffragan bishops could claim a right to elect) was seriously affected by the extensive use of papal right to provide, much more marked in the case of bishoprics than any other ecclesiastical benefice or office. Yet, it is hard to believe that the ecclesiastical elites had lost interest in the identities of their colleagues who would become their bishops. It therefore seems likely that there were numerous informal interventions, but now the pope was only suggested whom he might appoint, while his administration proceeded to levy service taxes in return for the issuing bull of provision. So, before receiving the bull of provision for his new episcopal dignity in Pedena, Demetrio had been required to pay, or to promise to pay, the fees owing to the Curia by himself and by his predecessors, who had died too quickly and had not paid all they owed. In fact, on 25 May 1345 in Avignon, Demetrio promised to pay the sum of one hundred florins for the common services fee³³, and an additional sum for the five *servicia consueta* due to the Apostolic Camera, and agree to pay his due in two periods, the first one on Easter, the second on St. Michael's feast (29 September). On the Secret Consistory which provided him bishop of Pedena, twenty-six cardinals were present³⁴. Then, he had to be examined for the suitability if this was not already clear. He might have been examined in the Curia by a panel of three cardinals, or the pope delegated three local bishops who also had authority to confirm the election. Probably, there were fewer investigations into the quality of bishops-elect now than formerly, since most candidates were well known to the pope himself or the curial officials from earlier contacts or supplications. They were university graduates or secular clerics who, before the consecration already held a number of benefices or prebends in cathedral or collegiate churches, often using papal favour to advance on the hierarchical ladder. Finally, the consecration ceremony followed. Among the peculiar competences of the Patriarch of Aquileia was the right to confirm the elections of the suffragan bishops in his province and to consecrate them. Therefore, in the next few months following his appointment, Demetrio Matafari must have been consecrated by Bertrando di Saint-Geniès himself! His bishop's consecration by the Patriarch could have happened at the very beginning of 1346, when his presence in Udine is indirectly confirmed. Namely, on the feast of Conversion of St. Paul, 25 January 1346, two friars Achiloto and Anzuto of the Dominican convent of San Pietro Martire in Udine, declared to the notary that they have received *in deposito* from the Patriarch some books belonging to «the bishop of Pedena»³⁵. Only a few years earlier, on 23 November 1342, the Patriarch, too, donated a collection of his books, to be used for the formation and instruction of the cathedral's younger chaplains, to the St. Mary's Chapter in Udine³⁶. The short list of books sheds light on the early fourteenth century curial prelate's library, on the books he bought, read, or considered of utmost importance in the formation of clergy in general and of a bishop in particular. His library contained a copy of *Flores sanctorum*, identified by C. Scalon as *Legenda aurea* of the Dominican bishop Iacopo da Voragine. Like his metropolitan superior, Demetrio Matafari also had a copy of *Flores sanctorum*³⁷. The two prelates'

to the bishop of Pedena Stanislao relative to the payment of 50 florins for the *common service* tax of his predecessor Amantius. ASV, Cam. Ap., Intr. et Exit. 208, f. 12v; 209, f. 17v; 214, f. 6v; 215, f. 11r; 219, f. 6r; 220, f. 15v. G. BRUNETTIN, *Bertrando di Saint-Geniès patriarca di Aquileia (1334-1350)*. Presentazione di Paolo Cammarosano. Istituzioni e società 6. Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2004., p. 421, note 71, 72, p. 636.

³² ASV, Reg. Vat. 147, ff. 64v-65r: Avignon, 21 April 1343, promise to pay the common services registered in: ASV, Cam. Ap., Oblig. et Sol. 6, f. 203r dated 22 April 1343.

³³ This service tax (*servitia*) was payable by those appointed by the pope to major benefices (archbishops, bishops, abbots). Its main constituent, common services, amounted to a third of the benefices' gross annual income.

³⁴ ASV, Cam. Ap., Oblig. et Sol. 14, f. 100r; and 16, f. 108v.

³⁵ *Atti della Cancelleria dei patriarchi di Aquileia (1265-1420)*. (a. c. di) I. ZENAROLA PASTORE. Pubblicazioni della Deputazione di Storia Patria per il Friuli 12, Udine 1983, p. 168.

³⁶ BRUNETTIN, o.c., p. 642.

³⁷ C. SCALON, *Produzione e fruizione del libro nel Basso Medioevo. Il caso Friuli*, Padova 1995, p. 174-175 n° 75; p. 181-182 n° 83.

book collections deposited in the Chapter and the Dominican convent of Udine, was a step towards making the books of theological, legal or ecclesiastical culture accessible.

Demetrio's new diocese was not a rich one. Like all bishops provided or confirmed by the Pope on the Secret consistory, he promised to pay his *servitia communia*, common services fee, which was estimated at one third of the total annual income. If he promised to pay one hundred florins, it means that the annual income did not exceed 300 florins. Although he had promised to pay the first half of his services by Easter 1346, he asked for, and was accorded, a postponement of his payment. So, on 18 December 1347 he was able to pay only 50 florins for the common services, and 7 florins, 16 solidos and 8 denarios of Avignon money to the clerics of the Camera through his proctor, the Florentine merchant Francesco *Venuctii de Senis*³⁸. Regretfully, the debts owed to the Apostolic Camera / Holy See were to constitute a perennial problem for Demetrio!

During the difficult period of the Hungarian-Venetian war for Zadar, which began with the Zaratine insurrection on 12 August 1345 and ended with a disastrous defeat on 21 December 1346, Demetrius was probably travelling from Avignon to the see of his metropolitan superior to be consecrated and confirmed in his dignity and to take possession of his diocese. On the other hand, his brother Nicolò, archbishop of Zadar, preferred to leave his hometown, and spent the next years between Padua³⁹ and Udine/Aquileia protected by his friends - bishop Ildebrandino Conti (1319-1352)⁴⁰ and the Patriarch of Aquileia, fellow-countryman of Pope John XXII, Bertrando di Saint-Geniès, who took possession of the Patriarchate on 28 October 1334⁴¹. A series of papal privileges reveal that at the very beginning of 1346

³⁸ ASV, Cam. Ap., Oblig. et Sol. 21, f. 86v and the relative quittance in Cam. Ap., Intr. et Exit., 250, f. 14v.

³⁹ At Venice's request the lord of Padua, Giacomo II Carrara sent a contingent of Paduan troops to the defence of Zadar under siege by Louis of Hungary during the autumn 1345, and on 6 December a Venetian envoy in Padua agreed to pay the amount owed for their services. Throughout 1346 he continued his aid of Venice in its struggle to retake Zadar. In May he dispatched a force of two hundred horsemen and one hundred crossbowmen for the renewed fighting in Zara, and in recognition of this, he was summoned to Venice to participate in the festivities marking the successful end of the war. B. G. KOHL, *Padua under the Carrara, 1318-1405*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1998, p. 90-91.

⁴⁰ Before and after his election to the see of Padua in 1319, Ildebrandino from Valmontone del Lazio travelled throughout Europe (from Catalonia to Hungary and Germany, from Genoa to Naples) in diplomatic missions for the Papal curia. He was a man of culture, a jurist who read works of Seneca and St. Augustin. Out of twenty-one vicars general in his service, only three were from Padua. P. SAMBIN, *La famiglia di un vescovo italiano del '300 in Rivista di storia della Chiesa in Italia* 4/2 (1950), p. 237-247, here 237, 241; B. G. KOHL, *Conti, Ildebrandino in Dizionario biografico degli italiani* 28 (1983), p. 438-440. Nicolò was in Padua in June 1354 when he was requested by Innocent VI to collect the necessary information on Mariotta, daughter of Bongiovanni of Padua, nun at the Benedictine nunnery of Blessed Mary de Ispia, elected abbess of the same nunnery following the death of the late abbess Beatrix, and to dispense her from the defect of birth, as she was born out of a relationship of two unmarried persons. THEINER, o. c., p. 231-232, n° 311 (8 June 1354).

For some time Nicolò Matafari was vicar general to the bishop of Padua Giovanni Orsini (!!), as can be deduced from the document registered on 19 February 1355 by the ordinary judge and notary, officer of the episcopal curia of Padua, Nicholas, son of master Bartolomeo, inhabitant in the *centenario* of St. Thomas, *quarterio et contrata Domi*, relative to the archbishop's sentence regarding the collation of the church of St. Martin *de Plano* in Monselice, in favour of the monastery of Santa Giustina and its prior. In: *Il catastico verde del monastero di S. Giustina di Padova*. A c. di L. CASAZZA. Saggi introduttivi di L. CASAZZA - F. G. B. TROLESE. Fonti per la storia della Terraferma Veneta 24. Roma, Viella, 2008. p. 360-363 n° 182, 183.

⁴¹ Bertrando was already old when he was elected patriarch of Aquileia. He was a doctor of both laws, and at least until 1314, taught law at the University of Toulouse. He became papal chaplain, auditor of causes in the papal palace, a diplomat, strong and firm man of politics, a fervent supporter of Aquileian protomartyrs St. Hermagoras and Fortunato cults, and a generous patron of arts. L. CRUSVAR, *Il tesoro della basilica patriarcale in Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa Centrale*. (a c. di: S. TAVANO e G. BERGAMINI), Mostra 3 luglio - 10 dicembre 2000. Milano, Skira, 2000, p. 177-191, here 180, 188. The presence of Ildebrandino de Conti in Padua, of Bertrando de Saint-Geniès in Aquileia and Guido de Guisis in Concordia seem to be a part of an ambitious political and spiritual design of Pope John XXII, who formed his diplomatic and administrative experience in the labyrinth of the Anjou

the Patriarch was engaged by Pope Clement VI (Pierre Roger, 1342-1352) in a diplomatic mission at the court of Louis of Hungary. The formal papal letter to appoint him and Francesco d'Amelia, bishop of Triest, apostolic legates with the faculty to convene a proper national ecclesiastical council, was issued on 9 January⁴². The Patriarch probably set to journey in March 1346 with the first signs of thaw, and was present at the court in July when the King ordered the military action against the Venetian army besieging Zadar. Moreover, the Patriarch's chancery followed an ordinary procedure which did not need the Patriarch's endorsement. Thus, the period early March – late August can be identified as the period of the Patriarch's absence. He secretly sustained the King's expansionistic project of the dynastic reunion, as the conquest of Dalmatia would have swept away or at least diminished the Venetian monopoly in the northern Adriatic regions, and the claims upon the ecclesiastical principality of Aquileia⁴³.

Anyway, two brothers, the archbishop of Zadar in exile and the bishop of Pedena, will be engaged for the consecration ceremony of the new bishop of Concordia Constantino, son of Federico Savorgnan, canon of the cathedral chapter and provost of St. Stephen of Aquileia, Patriarch's close parent and confidant, provided by Pope Clement VI at the end of 1347, in the church of St. Mary Major in Udine⁴⁴ on 6 April 1348. The solemn ceremony was officiated by the Patriarch himself in the presence of the archbishop of Zadar Nicolò Matafari, and the bishops of Melfi Pierre di Cluzel⁴⁵ (1347-1348) and Pedena (Pićanj) Demetrio⁴⁶. Savorgnan succeeded the patriarch's general vicar, a very close collaborator and a reliable friend, fine jurist and canonist, professor in Bologna from 1313 to 1316, bishop of Modena Guido de Guicis/Guisis (16 September 1334 – spring 1347, buried in the St. Francis church at Udine).

Several months earlier, on 21 March 1347, Demetrio carried out a pastoral visitation of Mortegliano. Thanks to his personal qualities and his canonistic expertise, he became another figure included into the group of the Patriarch's *vicarii in spiritualibus*⁴⁷.

chancery, to reform the temporal privileges of the Church in Italy, starting from the reasonable but firm defence of ecclesiastical rights and privileges, which only these three capable and true collaborators, prelates and jurists could implement. BRUNETTIN, o.c., p. 846.

⁴² ASV, Reg. Vat. 139, f. 305v, ep. 1342; ff. 183r-185r, ep. 780, ff. 282v-285r.

⁴³ BRUNETTIN, o. c., p. 648-649, 671-685.

⁴⁴ The Patriarch undoubtedly felt at ease in Udine, a stronghold of his jurisdiction. Here, the canons of the Aquileia cathedral chapter, with whom the confidential relations have still not been established, could not obstruct his reform efforts. In St. Mary de Castello church at Udine he convened his first magnificent provincial council on 29 May 1335, as the supreme expression of power and metropolitan authority. This was a formidable act of political propaganda addressed to the citizens of Udine who ensured their financial support. On the other hand, it was the first official contact with his suffragan bishops, who reunited in Udine to discuss and define the metropolitan governance and the political situation in the province. BRUNETTIN, o. c., p. 403, note 15.

⁴⁵ Regretfully, Costantino Savorgan died on 7 May 1348 and Bertrando had to act quickly and decidedly at the Apostolic Curia: already on 30 May Pope Clement VI translated the Dominican friar and bishop of Melfi *Petrus de Clausel* to the see of Concordia. Pierre's family was closely related to the family of cardinal Gaucelm de Jean, nephew of Pope John XXII, and to the Saint-Geniès. Bertrando must have made his acquaintance in the *studia* of the Dominican province of Toulouse. (BRUNETTIN, o.c., p. 806). Already on 20 January 1345 Bertrando had to appoint a *vicarius in pontificalibus* – his choice was Dominican friar Giovanni Gottoli de Sordelli of Bologna to assist Guido de Guisis in his office of patriarchal provincial tribunal. After Guido's death he chose Nicolò Matafari as his vicar general. It is significant that the vicars who took over Guido's positions belonged to the group of Dominican bishops of the province itself or the neighbouring dioceses, and who had a degree in canon law (*decretorum doctor*). Nicolò preferred the Patriarch's hospitality during the disastrous insurrection of his hometown Zadar. During his stay in Aquileia in the years 1346-1351, he wrote his major work *Thesaurus pontificum seu manuale personarum ecclesiasticarum Nicolai archiepiscopi Jadrenis* dedicated to Bertrand du Pouget, cardinal of Ostia and Velletri. P. JUGIE, *Un Quercynois à la cour pontificale d'Avignon: le cardinal Bertrand du Pouget (v. 1280 – 1352)*, in *La papauté d'Avignon et le Languedoc 1316-1342*, Cahiers de Fanjeaux. Collection d'Histoire religieuse du Languedoc aux XIII^e et XIV^e siècles 26. Toulouse 1991, p. 69-95, here 83, 86, 95.

⁴⁶ ASV, Instr. Misc. 1757; L. GIANNI, *Un caso di fedeltà compromessa: il vescovo Pierre di Cluzel (1348-1360) e il suo legame con la cattedra Aquileiese*, in *Atti dell'Accademia "San Marco"*, 12 (2011) p. 9-86, here 11.

⁴⁷ BRUNETTIN, o.c., p. 815. «Demetrio compì la visita nella pieve e vi riscontrò odio tra gli uomini abitanti e l'esistenza di una faida con morti; allora provvide alla pacificazione delle genti della pieve, con un patto di perpetuo

An interesting document dated 21 May 1350⁴⁸ refers to his affairs in Zadar connected to the Apostolic Camera. Namely, somewhat earlier from Venice with his autograph letter sealed with his own seal, he authorised his proctors – the archdeacon of Zadar cathedral Chrysogonus and the rector of St. Mary the Major George, now vicar of archbishop Nicolò, to annul the judicial case he had moved years before against the abbess and the nuns of St. Nicholas abbey, relative to the provision for the apostolic legate Gui de Boulogne, cardinal priest of Santa Cecilia⁴⁹. Two years later, on 19 October 1352, personally present before the count of Pag on the city main square (logia!), he had to defend himself and his family from the false accusation of the Venetian count and captain of Zadar Giustiniani, for disobeying the prohibition to export grain from the island of Olib to Pag⁵⁰. Although away from their hometown, and notorious supporters of King Louis of Hungary's politics, the Matafari brothers were considered dangerous by the Venetian administration in Zadar!

As a suffragan bishop of the Patriarch of Aquileia, Demetrio must have assisted the solemn funeral ceremony for Bertoldo de Saint-Geniès, killed on 6 June 1350⁵¹: *in Utino in ecclesia maiori honorifice per Utinenses fuit sepultus et postea multa miracula fecit et quotidie facit, ut apparet in Libro Miraculorum suorum qui est in Utini in ecclesia maiori*⁵².

On 21 February 1354 Innocent VI (Stéphane Aubert, 1352-1362), post *deliberationem diligentem quam cum fratribus nostris habuimus, consideratis grandium virtutum tuarum meritis, quibus personam tuam latissimus insignivit*, absolved Demetrio from the ties he had with his diocese and transferred him to Nin,

accordo sotto pena di cento marche aquileiesi, emettendo la sentenza contro i colpevoli che prevedeva l'espiazione con la costruzione di un altare dedicato al Santissimo Sacramento, in suffragio delle anime degli uccisi, a spese di entrambe le parti. La pacificazione venne ratificata apponendo alla fine dell'atto il giuramento solenne a rispettare la pace espresso da ciascuno dei componenti delle due fazioni. Si tratta di un esempio della portata anche sociale dell'azione del vicario e quindi delle visite pastorali, a indicare la stretta correlazione tra l'ambito della giurisdizione spirituale e quello della giurisdizione civile.»

⁴⁸ SMIČIKLAS, o. c., XI (1913), p. 602-604 n° 460.

⁴⁹ Archbishop of Lyon Gui de Boulogne was created cardinal priest of Santa Cecilia during the first cardinal promotion of Clement VI on 20 September 1342. In early 1349 the Pope tried to establish a general truce in order to promote the free passage of pilgrims to Rome for the Jubilee, and cardinal Gui de Boulogne was one of the key figures in this effort. On his way to Germany and Hungary to promote papal policy, he visited the Carrara court at Padua. The cardinal legate returned to Padua twice during the next few months. First, for the translation of San Antonio's body to a new tomb in February 1350, and, second, to preside over a synod of clergy from the cities of northern Italy to bring peace to the area and define the jurisdiction of the patriarch of Aquileia and the count of Gorizia that April. On both occasions the cardinal might have met the two Matafari brothers. After his return to the Curia on 7 June, he was promoted cardinal bishop of Porto. KOHL, o.c., p. 94. He died on 25 November 1373. EUBEL, o.c., p. 18.

⁵⁰ SMIČIKLAS, o.c., XII (1914) p. 129-130 n. 89.

⁵¹ «Nella sagrestia del duomo di Udine, in attesa di essere collocati nel Museo dell'Opera del Duomo, si conservano tre dipinti su tavola raffiguranti il beato Bertrando [...] celebre professore di diritto all'Università di Tolosa e cappellano di papa Giovanni XXII che da Avignone lo promosse alla sede aquileise, [che] favorì l'istituzione di un'università a Cividale nel 1344, trasferì la sede patriarcale a Udine, nel 1348, difese e rivendicò i diritti del patriarcato contro i duchi d'Austria, i conti di Gorizia e i nobili friulani. Questi ultimi congiurarono contro di lui e nel 1350 lo uccisero, novantenne, presso San Giorgio della Richinvelda, a tre miglia da Spilimbergo, mentre ritornava a cavallo, con il suo seguito da Sacile a Udine. Nel duomo di Udine si conservano il suo sarcofago (che egli stesso aveva fatto costruire per custodire le spoglie dei protomartiri Ermacora e Fortunato ma che divenne la sua tomba), opera insigne di scultura che si ritiene eseguita su disegno di Andriolo de Santi, e un consistente numero di oggetti del suo corredo personale o da lui posseduti. G. BERGAMINI, *La Carità del Beato Bertrando; L'Uccisione di Bertrando in Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa Centrale. Catalogo della mostra* 3 luglio – 10 dicembre 2000. S. TAVANO, G. BERGAMINI (a c. di), Milano, Skira, 2000. p. 218-220, here 218.

⁵² BRUNETTIN, p. 829, 838: «Successivamente, secondo l'agiografo, il corpo viene accolto dal ceto clericale, formato dal clero della collegiata che lui stesso aveva costituito e dai religiosi degli ordini mendicanti che nella città avevano ottenuto spesso manifestazioni della sua benevolenza», and «Nella chiesa maggiore, che splendeva delle opere dell'arte insigne di Vitale da Bologna che Bertrando aveva voluto farvi eseguire a spese della mensa patriarcale, egli stesso aveva stabilito le modalità di seppellimento e del suffragio della sua anima...».

which had been reserved to the papal provision, and was vacant following the death of the late bishop *Johannes*⁵³. Similar letters to inform them of the translation were sent to the canons of the cathedral chapter, to the clergy and populace of Nin as well as to the archbishop of Split, his metropolitan who would receive his fidelity oath⁵⁴. On 5 April 1354 *camerarii* of the Apostolic Chamber commissioned to the bishops of Rab and Krk, or to their vicars, to inform the Curia about the exact value of the church of Nin to which Demetrio had recently been transferred. Together with the papal letter of provision the commission was given to Demetrio, and he promised to present the letter to the commissioners⁵⁵. On 29 May 1355 a document reached the Apostolic Chamber officials in Avignon, written and signed by master Christopher *de Zambonio de Rodano*, notary by imperial authority, with Demetrio's promise to pay his common service fees through his proctor, Christopher *de Cadinico* from the diocese of Rab⁵⁶. From this period of his ecclesiastical career numerous documents refer to him present in Zadar and taking care of his family affairs, or acting on behalf of his brother, the Archbishop. In a document issued from the archbishop's palace court on 28 December 1357 he is referred to as vicar of the archbishop of Zadar. On that occasion he received the petition of Ricardo, monk and vicar of St. Chrysogonus, who, in the absence of his abbot requested that the payment of triennial tenths due to the apostolic legate Egidio Albornoz, cardinal of Santa Sabina, be postponed⁵⁷. Numerous royal charters refer to him as the bishop of Nin, when his presence as a distinguished witness was registered⁵⁸. The last time we will find both brothers witnesses of royal charters is the document issued on 8 February 1367⁵⁹.

Difficult times for the family arrived somewhat before the end of October 1366 when Vučina died, and was followed by the death of Nicolò just before 18 March 1367⁶⁰. On 1 September 1367

⁵³ According to C. F. Bianchi, *Johannes IV* also belonged to the Matafari family. On the provincial synod convened in 1344 at Split by the archbishop Domenico Luccari, he was represented by the archpriest Stanzio. C. F. BIANCHI, *Zara christiana*, II, Zara, 1879, p. 211-212.

⁵⁴ ASV, Reg. Vat. 225, f. 34r-v, ep. 20; THEINER, o. c., p. 231-232 n° 309; SMIČIKLAS, o. c, XII (1914), p. 227-228 n° 170; P. KANDLER, *Codice Diplomatico Istriano*, Trieste, Editore Tipografia Riva S.p.A., III, 1986², p. 1259, n° 744. His successor in Pedena Nicolò was appointed on 28 March (ASV, Reg. Vat. 225, f. 35r-v, ep. 22; THEINER, o. c., 231, n° 310; KANDLER, o. c., p. 1260-1262, n° 745. Bishop Nicolò promised to pay the common service fee on 5 April 1354 in Avignon (Cam. Ap., Oblig. et Sol. 22, f. 155v) and on 6 April 1356 (Cam. Ap. Oblig. et Sol. 30, f. 120r), and the subsequent quittances were issued on 10 January 1355 and on 6 April 1356: (ASV, Cam. Ap., Intr. et Exit. 262, f. 37r; and 275 f. 10v when his proctor Bartoleto *de Pisis* paid the sum of 50 florins; see: H. HOBERG, *Die Einnahmen der Apostolischen Kammer unter Innozenz VI. Zweiter Teil: Die Servitienquittungen des Päpstlichen Kamerars*. Vatikanische Quellen zur Geschichte der Päpstl. Hof- und Finanzverwaltung 1316-1378. Paderborn – Wien 1972, p. 162.

⁵⁵ ASV, Cam. Ap., Oblig. et Sol. 28, f. 193v.

⁵⁶ ASV, Cam. Ap., Oblig. et Sol. 22, f. 173r.

⁵⁷ SMIČIKLAS, o. c., XII (1914), p. 440 n° 337. Archbishop of Toledo Egidio Alvari Albornoz was created cardinal of St. Clement by Pope Clement VI during his fourth cardinal promotion on 17 December 1350. On 13 August 1353 he was sent for the apostolic legation in Lombardy and in December 1356 arrived the promotion to cardinal bishop of Sabina. He died in Viterbo on 23 August 1367. EUBEL, o. c., p. 18.

⁵⁸ SMIČIKLAS, o.c., XII (1914), p. 504-505 n° 338 (23 August 1358); p. 552-556, n° 418 (17 March 1359); p. 556-558 n° 419 (19 March 1359); p. 565-566 n° 427 (25 April 1359); p. 568-569 n° 429 (30 April 1359), p. 603-605 n° 453 (15 August 1359); p. 612-613 n° 461 (30 August 1359); p. 621-622 n° 470 (6 September 1359); p. 624-626 n° 473 (27 September 1359).

⁵⁹ Id., o. c., XIV (1916), p. 4-5 n° 4.

⁶⁰ The notary and chancellor of Zadar, cleric *Bronich Francisci de Firmo* issued a document on 18 March 1367 which probably reveals his embarrassment with the news of the archbishop's death. This is how he dated the document: [...] *anno ab incarnatione eiusdem millesimo trecentesimo sexagesimo septimo, indictione quinta, die decimo octavo mensis marcii [...] domino (!) archiepiscopo (!) Jadre propter eius mortem vacante*. SMIČIKLAS, o. c., XIII (1916), pp. 11-12, n. 7. The see of Zadar remained vacant for more than a year. His successor, Dominican friar Dominico was translated from the bishopric of Ston-Korčula and on 15 June 1368 paid the sum of 126 florins as a part of his common service fees to the Apostolic Camera through his proctor Mathew Symonis, canon of the Zagreb cathedral. ASV, Cam. Ap., Intr. et Exit. 325, f. 15r. *Camera Apostolica. Annatae, Introitus et exitus, obligationes pro communibus servitiis, obligationes et solutiones – Additamenta. (1302-1732)*. Svezak 2. Priredili J. BARBARIĆ et al. Zagreb – Rim, 2001, p. 343 n° 581.

Demetrius was in Viterbo where the Curia of pope Urban V (Guillaume de Grimoard, 1362-1370) resided. He must have arrived there somewhat earlier, just in time to assist the funeral ceremony of cardinal Egidio Albornoz who died in Viterbo on 23 August. However, on 1 September he visited the pope's *camerarius* Arnaldo in his office in the Apostolic Camera and paid 6 florins for himself and his cathedral chapter, relative to the triennial tithe imposed by Innocent VI and Urban V on ecclesiastical persons of his city and diocese, which was confirmed by a quittance⁶¹. Moreover, he had to settle a much greater debt with the Camera, but was unsuccessful! The surviving documents do not tell much about what had happened between the two. Demetrio must have left the Curia in great secret very soon, as can be deduced from the letter sent on 20 January 1368 by the chamberlain to the Doge and officials of the Veneto asking their help in capturing the fugitive bishop from arrest in Rome⁶². Then, on 31 January Urban V sent a letter to the communes of Zadar and Nin announcing the appointment of Bertrand Ebrard, bachelior in canon law, and his imminent arrival *ad partes Sclavonie* to settle certain affairs for the Apostolic Camera⁶³. Similar papal letter was also sent to the Doge in Venice, asking him to assist Bertrand *in promovendis eisdem negociis nostris et apostolice sedis*⁶⁴. Only on 10 June 1368 from Montefiascone in a letter addressed to Bertrand Ebrard Urban V referred to the even: [...] *Cum Demetrius Episcopus Nonensis ex certis causis in magnis pecuniarum quantitibus apostolice Camere teneatur, pro quibus olim existens in romana Curia cum gentibus Camere nostre componere voluit pro summa decem milium florenorum seu ducatorum auri; sed postmodum nostra licencia non obtenta, de ipsa Curia clam recessit, et profugus vadit hinc inde, sua Nonensis derelicta [...]*, and authorised him to: [...] *nomine nostro et dicte camere petendi, exigendi ac recipiendi, et ad manum tuam ponendi quecumque bona mobilia et immobilia, ac credita eiusdem Episcopi, ubicumque et apud quoscumque consistant, eaque vendendi et alienandi et precii recipiendi usque ad summam sexdecim milium florenorum auri, et insuper, cum ipso Episcopo, vel eius procuratore ad hoc ab eo mandatum habente de hiis, in quibus tenetur prefate Camere, pro summa, de qua tibi videbitur, dummodo saltem ascendat ad summam decem milium florenorum auri, componendi, et quoscumque solventes de receptis quitandi, et alia faciendi, que in hiis fuerint oportuna [...]*⁶⁵. Bertrand must have set to journey almost immediately and spent the summer in Zadar and Nin, where he met the authorities, collected Demetrio's movable property and redacted the inventory. By 9 December of the same year he returned to Rome, delivered the books, jewels, utensils, chalices, patenas, vestments and clothing to Giovanni Rossetti, and the chamberlain Arnaldo issued a receipt⁶⁶. This is what was confiscated:

Vniuersis et singulis presentes litteras inspecturis. Arnaldus miseratione diuina archiepiscopus Auxitanus, domini pape camerarius. Salutem in domino. Vniuersitati vestre tenore presencium innotescat quod venerabilis vir dominus Bertrandus Ebrardi, rector parrochialis ecclesie de Lumberiis Albiensis diocesis, commissarius ad recipiendum apostolice Camere nomine omnia et singula quecumque bona domini Demetrii episcopi Nonensis, ex certis causis prefate Camere obligata auctoritate apostolica specialiter deputatus,

⁶¹ ASV, Instr. Misc. 2471, rotulus 4; ASV, Cam. Ap., Intr. et Exit. 323, f. 10r. “[m.s.] *de decimis. Die prima mensis Septembris recepti fuerunt in Viterbio domino nostro papa tunc ibidem residente a domino Demetrio episcopo Nonensi, in prouincia Spalatensis, in Dalmassia, in Regno Vngarie, ratione decime triennalis dudum per felicitis recordationis Innocencium pape VI. et istum dominum Vrbanum papam V. super personis ecclesiasticis suarum ciuitatis et diocesis Nonensis imposito <de pecuniis per ipsum ibidem receptis pro dicta decima ad cameram apostolicam pertinentibus> ipso domino episcopo manualiter soluente pro se et capitulo dicte sue ecclesie Nonensis ac eius clero pro vno triennio dicti quondam domini Innocencii pape VI. et pro vno alio triennio istius domini nostri pape Vrbanus quinti pro quolibet <anno dictorum trienniorum> VI. flor(enos) ascendunt in summa et fuit eidem episcopo concessum quod si reperiretur ipsum soluisse tempore dicti quondam domini Innocencii pro dicta decima ultra summam per ipsum occasione dicte decime <debitam> quod Camera apostolica ad illud plus eidem domino episcopo soluere teneatur et e contra. XXXVI florenorum de Camera.*”

⁶² ASV, Cam. Ap., Collect. 353, f. 97v.

⁶³ THEINER, o. c., p. 259 n° 357.

⁶⁴ Id., o. c., p. 260 n° 358.

⁶⁵ Id., o. c., p. 260 n° 359. SMIČIKLAS, o.c., XIV (1916), p. 140-141, n° 91.

⁶⁶ ASV, Cam. Ap., Collect. 353. ff. 133v-134v.

die datum presencium de bonis huiusmodi per eum, vigore commissionis apostolice super eo sibi facte, receptis, nobis presentibus, Camere supradicte realiter assignauit que sequitur: Et primo Infortiatum⁶⁷ qui secundo suo folio incipit «Insolidum» et finit in penultimo folio «annualis» sic extimatum ad vnum florenum auri, item Digestum nouum quod incipit in secundo sui folio in textu eciam «fabris», extimatum ad vnum florenum auri. Item vnum codicem qui incipit in secundo sui folio «Thomas», extimatum ad quatuor florenos auri. Item Digestum vetus quod incipit in secundo sui folio «annos», extimatum ad tres florenos. Item vnum alium codicem qui incipit in secundo folio «atque obtinet», extimatum ad duos florenos. Item vnum alium codicem qui incipit in secundo folio «ex edicto», extimatum ad vnum florenum. Item «summam Roffredi» que incipit in secundo folio «expeditur», extimatam ad sex grossos cum dimidio. Item vnum pontificale non completum quod incipit in secundo folio «turris», extimatum ad duos florenos. Item vnum collectarium⁶⁸ quod incipit in secundo folio «oue misterii» extimatum ad sex grossos. Item vnum pluuiuale coloris viridis. Item vnam casulam cum griffonibus aureis. Item vnum calicem argenti cum sua patena deaurata ponderis vnus marche septem vnciarum ad pondus Curie Romane. Item vnum alium calicem cum sua patena ponderis vnus marche et vnus vncie. Item duo candelabra argenti ponderis duarum marcharum trium vnciarum cum dimidio. Item duo turribula cum catenis argenteis ponderis duarum marcharum trium vnciarum et trium denariorum. Item quatuor fiales quarum tres sunt discooperte ponderis vnus marche cum dimidia minus tribus denariis. Item vnam nauettam cupri. Item duas cruces de argento cum vno cordone de serico ponderis vnus marche cum dimidia vncia. Item quatuor sarcellas argenti pro auribus mulierum ponderis vnus vncie cum dimidia. De quibus omnibus et singulis sic per eundem dominum Bertrandum assignatis ipsum et eius heredes ac sua et eorum bona mobilia et immobilia presenciam et futura quittamus, liberamus et absoluimus per presentes. In quorum omnium testimonium presentes litteras fieri fecimus et sigilli officii nostri Camerariatus appensione muniri. Datum Rome apud Sanctum Petrum anno domini millesimo trecentesimo sexagesimo octauo, indictione sexta, die nona mensis Decembris pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini nostri domini Urbani, diuina prouidencia pape quinti anno septimo. Recipiente domino Iohanne Rosseti omnia predicta⁶⁹.

It seems that the dispute between Bishop Demetrio and Urban V and his Curia continued in the following years, because his obligations to the Camera were still not fully paid. On 8 April 1370 the bishop of Rab Chrysogonus de Dominis (1363-1372) was appointed apostolic administrator of Nin diocese, and the officer issued a quittance to Bruno de Georgiis, canon of Rab, who paid the sum of 160 florins on behalf of bishop Chrysogonus due to the Chamber by bishop Demetrio⁷⁰. Demetrio's financial problems continued into the pontificate of Gregory XI (Pierre Roger de Beaufort, 1370-1378). He was still highly indebted with the Camera, and continued to refuse the payment of his dues: [...] *cum venerabilis frater noster Demetrius, episcopus Nonensis, camere nostre apostolice in diuersis pecuniarum sumis et rebus aliis legitime teneatur, de quibus eidem camere satisfacere non curauit neque curat!* On 14 May 1373 from Avignon Gregory XI had to inform King Louis of Hungary that he had confiscated

⁶⁷ The medieval editions of the *Corpus Iuris Civilis* with glossa ordinaria by Accursius was standardized in the thirteenth century in five volumes: I. *Digestum vetus* containing books 1-24.2; II. *Infortiatum* containing books 24.3-38; III. *Digestum novum* containing books 39-50, IV. *Codex* containing books 1-9, and V. *Authenticum* (Latin version of 134 out of 168 *Novellae*), *Tres libri* (books 10-12), *Institutiones*, *Usus feudorum* and several additional texts.

⁶⁸ Book of orations to be read during the liturgy of hours.

⁶⁹ The integral document was first published in J. NERALIĆ, *Put do crkvene nadarbine. Rimska kurija i Dalmacija u 15. stoljeću*. Split, 2007.

⁷⁰ Id., *Priručnik za istraživanje hrvatske povijesti u Tajnom vatikanskom arhivu od ranog srednjeg vijeka do sredine XVIII. stoljeća*. *Schedario Garampi*, Zagreb 2000, I, p. 424 n° 4478.

ASV, Cam. Ap., Intr. et Exit. 331, f. 26v: [m.s.]: *de diuersis. Eodem die [VIII dicti mensis aprilis] recepti fuerunt ibidem [in Auinione] a domino Grisogono episcopo Arbensi, vicario apostolico episcopatus Nonensis, ad manus domini nostri pape nunc existentis, in deductionem et extenuacionem eorum in quibus dominus Demetrius episcopus Nonensis camere apostolice tenetur, soluente per manus Bruni de Georgiis canonici Arbensis. CLX florenos cambii XX. s. monete auinionensis.*

revenues of the Nin bishopric, leaving only what was necessary for the bishop's maintenance (*fructus episcopatus Nonensis, reseruata congrua sustentacione pro dicto episcopo Nonensi*). The revenues would be collected by the Dominican friar Michael, bishop of Skradin (1356-?)⁷¹. On 8 June of the same year the duke Charles of Durazzo was asked to support bishop of Skradin in his mission relative to the levy of confiscated goods of the Nin diocese⁷².

The last reference on Demetrio in the surviving sources dates from 14 October 1375. According to C. F. Bianchi he was succeeded by his nephew – son of his brother Vučina, canon of the Zadar cathedral of St. Anastasia, Ludovico de Matafari.⁷³ Following his death in Budim in 1377 the see of Nin was occupied by the archpriest of Zadar cathedral, Demetrius Matafari, nephew of Lodovico Matafari. However, these two Demetrio's successors are not documented in the Vatican sources. One papal letter (dated 17 August 1387) and two cameral entries (dated 14 and 17 March 1393) yielded two names. Firstly, pope Clement VII from Avignon provided Antonio Cernota, rector of St. Mary's⁷⁴, then *Johannes episcopus Nonensis promotus anno XI Urbani VI. (1388)*⁷⁵ in Rome, paid his obligation to the Camera in March 1393⁷⁶.

What seemed to be a case of papal spoil of movable property of a deceased bishop (who died in 1367!) of a minor Dalmatian diocese (erroneously given as Knin instead of Nin!) in the very useful repertory published forty years ago by professor Daniel Williman, turned to be a completely «different story». Careful study of documentary sources preserved in different archives made possible a reconstruction of another successful fourteenth century ecclesiastical career, intricate political and economical relations of Dalmatian clergy with the Curial administration.

⁷¹ SMIČIKLAS, o. c., XIV (1916), p. 522 n° 401.

⁷² ASV, Reg. Vat. 269, f. 329r; THEINER, o. c., p. 286 n° 401; SMIČIKLAS, o. c., XIV(1916), p. 514, n° 391.

⁷³ BIANCHI, o.c., p. 212.

⁷⁴ EUBEL, o. c., p. 370.

⁷⁵ ASV, Cam. Ap., Oblig. et Sol. 51, f. 56v.

⁷⁶ ASV, Cam. Ap., Oblig. et Sol. 59, f. 54v.

NINSKI BISKUP DEMETRIJE MATAFARI (OKO 1315.-1375.) I NJEGOVA AFERA S APOSTOLSKOM KOMOROM: SLUČAJ INVENTARA NJEGOVE POKRETNE IMOVINE

Slučaj pićanjskoga i ninskoga biskupa Demetrija (oko 1315. – 1375.), člana ugledne i bogate zadarske plemićke obitelji Matafari, i njegovih problema s Apostolskom komorom koja tijekom četrnaestoga stoljeća rezidira u Avignonu, ušao je u europsku crkvenu i kulturno-povijesnu znanost prije četrdesetak godina zahvaljujući Danielu Willimanu. Šturi podatci iz datoteke od oko dvije tisuće slučajeva sakupljeni tijekom višegodišnjih istraživanja fondova Apostolske Komore u Vatikanskome tajnome arhivu, objavljeni u monografijama o papinskome pravu oduzimanja pokretne imovine pokojnih klerika u razdoblju Avinjonskoga ropstva (1316-1415), nisu do sada pobudili pažnju hrvatskih povjesničara. Dio svoje biblioteke ostavio je dominikanskome samostanu u Udinama još početkom 1346. godine; dvadesetak godina kasnije njen je preostali dio, po papinskome pravu rezervacije, otkupljen za Apostolsku komoru. Pored biblioteke zadarskoga plemića koji crkvenu karijeru gradi u Istri i Dalmaciji sredinom četrnaestoga stoljeća, pažnju plijeni i popis njegove pokretne imovine koja je oduzeta kako bi se namirio ogroman dug prema Apostolskoj Komori od preko deset tisuća dukata nastao tijekom gotovo tridesetogodišnje karijere! Dopunjujući svoja istraživanja u Vatikanskome tajnome arhivu s objavljenim dokumentima iz akvilejskih i dalmatinskih arhiva autorica otkriva manje poznate pojedinosti iz života ovoga biskupa koji je svoju karijeru gradio u sjeni daleko poznatijega brata, zadarskoga nadbiskupa Nikole.

Ključne riječi: *Apostolska komora, Avinjonsko papinstvo, kolektori, pravo zaplijene, inventar, pokretna imovina, dozvola sastavljanja oporuke, crkvena karijera, Dalmacija, Demetrije Matafari*

CROCE TRIESTINA DI ALDA ÇULIANI E LE SUE “SORELLE” ZARATINE

Nikola Jakšić

N. Jakšić
Sveučilište u Zadru
Obala kralja Petra Krešimira IV. bb
23000 Zadar, Croatia

In Zadar area there are four silver processional crosses supporting crucified Christ's body that greatly resemble the famous Trieste example commissioned by Alda Çuliani in 1383. The discussion draws attention to the similarities and differences between the Zadar group and the cross in Trieste. Finally, it leads to the conclusion that the matrix for embossing Christ's body in medieval Zadar was used by two brothers, Stephen and Paul sons of Peter, goldsmiths, who moved from Cattaro around 1385.

Keywords: *medieval goldsmith, silver crosses, Zadar, Trieste, Alda Çuliani, Stephan and Paul from Cattaro*

I manufatti orafi trecenteschi conservati a Trieste non sono tanto numerosi. Due attirano l'interesse dello studioso, entrambi sono croci. Di una, custodita dalle suore benedettine presso il monastero di San Cipriano, scrissi un articolo nel 2010. In quell'occasione cercavo di dimostrare che la croce triestina faceva parte d'un gruppo di circa quindici prodotti d'arte applicata trecenteschi, distribuiti in un ampio territorio che va dal Veneto sino alla Dalmazia, eseguiti da orafi a noi sconosciuti, che usavano spesso un certo repertorio di matrici per fabbricare i particolari figurativi necessari a comporre una croce medievale, cioè i busti di dolenti, i simboli di evangelisti ed il corpo intero di Cristo crocifisso.¹

In questa sede, dedicata all'amico Igor Fisković mi occupo della seconda croce trecentesca triestina (quella più bella e più famosa), nota sotto il nome della sua committente, Alda Çuliani.² Nell'epigrafe votiva si legge l'anno 1383, cioè la data di esecuzione della croce ed il nome della nobildonna triestina che l'ha commissionata. (fig. 1) Tutti i due lati della croce riportano la medesima raffigurazione, il Cristo crocifisso. La parte posteriore reca la scena dipinta sul legno invece quella anteriore è rivestita di cinque lamine d'argento sbalzato che coprono l'intera anima di legno. Lo sfondo è punzonato a buccia d'arancia, ricoperto di motivi fitomorfici sbalzati, rami e foglie di quercia con delle ghiande. Nella placca centrale è raffigurato il Cristo crocifisso nimbato, ed accanto a lui i volti dei dolenti, la Madonna e San Giovanni Evangelista, ognuno sulla sua placca separata. Sulla sommità del braccio verticale è raffigurato il busto di San Michele Arcangelo, mentre la figura della donatrice Alda Çuliani è ritratta di profilo ai piedi del Cristo, velata, inginocchiata e orante, con le mani giunte nel gesto della preghiera. Sotto le sue ginocchia, in fondo del braccio verticale, sullo sfondo niellato si trova l'iscrizione votiva in due righe:

MCCCLXXXIII DO/NNA ALDA ÇULIAN

¹ N. JAKŠIĆ, Rapporti veneto-dalmati nell'oreficeria trecentesca in *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico*, (a cura di N. Balić Nižić, N. Jakšić, Ž. Nižić), Zadar 2010, 299 – 326.

² Questa relazione è stata letta nella giornata di studio *Letteratura, arte, cultura italiana tra le due sponde dell'Adriatico* tenutasi a Padova in autunno 2009.



Fig. 1. Particolari con i corpi di Cristo nelle due croci triestine (di Alda Çuliani – sinistra; San Cipriano – destra), rapporto di formati.



Fig. 2. Croce dei Principi, particolare, Gorizia, tesoro della cattedrale metropolitana.

Allo stesso modo viene eseguito il *titulus* INRI sopra il nimbo di Cristo. Accanto alle mani del corpo crocifisso sono disposti sei medaglioni esalobati, racchiudenti draghi incisi e colorati (verde, giallo, bianco, blu, viola rosato, con residui minimi dell'oro e turchese) eseguiti in tecnica di smalto traslucido senese. Il settimo medaglione ospita una creatura, mezzo uomo e mezzo animale.³

Questa croce è stata trattata nella bibliografia molte volte, specialmente negli ultimi venti anni essendo spesso esposta nelle mostre riguardanti l'oreficeria in Italia o la storia e la cultura medievali a Trieste.⁴ Nonostante questo, un'analisi più profonda è stata pubblicata recentemente nel 2006 nel catalogo della mostra IN HOC SIGNO – *Il tesoro delle croci* tenutasi a Pordenone e Portogruaro. In quella sede Luisa Crusvar pone la sua attenzione alla cosiddetta "croce dei Principi" custodita nel tesoro della cattedrale

di Gorizia (appartenente in origine ai patriarchi aquileiesi) e alla croce di Alda Çuliani.⁵ Già dal titolo della relazione si desume che l'interesse della studiosa è orientato verso l'analisi dell'iconogra-

³ L. CRUSVAR, Il drago alato nell'iconografia del basso Medioevo e alcune sue rivisitazioni fra Trieste, la Dalmazia e le terre veneziane, *Società istriana di archeologia e storia patria* 52, Trieste 2004, pp. 159 . 213.

⁴ L. CRUSVAR, Gli argenti ecclesiali a Trieste: settore ancora inesplorato in tesori delle comunità religiose di Trieste (catalogo della mostra), Udine 1978, pp. 15 – 17; *Medioevo a Trieste* (catalogo della mostra) Silvana Editoriale, Milano 2008, p. 183 (scheda: A. Krekic).

⁵ L. CRUSVAR, La croce della vita nell'iconografia del XIV secolo. Due esempi dell'arte orafa tra Venezia, Aquileia e Trieste, in *In hoc signo – Il tesoro delle croci* (a cura di P. Goi), Skira 2006, pp. 94 – 107.

fia specifica dei preziosi manufatti. Tutti e due portano la rappresentazione della croce con le travi dalle quali spuntano i fiori. Il *patibulum*, lo strumento di martirio, il legno di morte al quale è appeso Cristo, in contatto con il corpo umano/divino diventa vivo. Nell'esemplare goriziano due tronchi massicci d'albero, senza dubbio di quercia, nodosi, formano i bracci della croce ricoperti con un decoro a tralci di vite (fig. 2).⁶ La Croce triestina invece è tutta ricoperta di rami e di foglie di quercia con delle ghiande. Lo strumento del martirio qui non è raffigurato, come invece sul verso, ed è presente soltanto nella sagomatura del manufatto integro. Tuttavia i piedi di Cristo appoggiano su *suppedaneo*.

Prendendo in esame il problema iconografico, la Crusvar ci rimanda a noti esemplari d'arte figurativa recanti delle rappresentazioni di croci - strumenti di martirio, interpretati come l'albero vivo e fruttifero.

Dal famoso rilievo di Benedetto Anelami a Parma ci porta fino alle rappresentazioni nella pittura trecentesca, dagli affreschi a Sesto al Reghena, a Udine, a santa Croce a Firenze⁷. Nella spiegazione del fenomeno della croce interpretata nelle arti visive nell'epoca, del Trecento, come un albero vivo e fruttifero, la studiosa ci avvia al libro *Lignum vitae* di Bonaventura da Bagnoregio, ministro generale dell'ordine francescano dal 1257 al 1274 uno di quei teorizzatori della teologia della storia vista come progressiva avanzata della salvezza, e al libro *Arbor vite crucifige Christi* di Umbertino di Casale (+1310) uno di teoretici più estremi dell'ala spirituale del francescanesimo. Ci porta alla conclusione dunque, che tale interpretazione della croce si è ispirata alla teologia francescana.⁸

Anche sulla sponda adriatica orientale s'incontrano esemplari di questa tipologia di croce rappresentata come *lignum vitae*, sebbene raramente. Per questo motivo vale la pena richiamare l'attenzione al rilievo rappresentante la Crocifissione con i committenti inginocchiati, scolpito sul serraglio dell'arco esterno della cattedrale di Traù (fig. 3). A cavallo tra Duecento e Trecento, un maestro mediocre e ignoto, scolpì la Crocifissione, compresi i committenti inginocchiati che fiancheggiano il Cristo crocifisso sul tronco nodoso e fogliato, sagomato con uno schema a "Y".⁹ Ma la rappresentazione simbolica più antica di *lignum vitae* con gemme orna un sarcofago carolingio custodito nella chiesa parrocchiale a Valle, in Istria (fig. 4). Scrivendo sul sarcofago di Valle, B. Fučić¹⁰ non ha dimenticato



Fig. 3. Crocifissione sul serraglio dell'arco a Traù

⁶ Bibliografia completa sulla „croce dei Principi“ vedi in *In hoc signo – Il tesoro delle croci* (a cura di P. Goi), Skira 2006, p. 364 (scheda: L. Crusvar)

⁷ Ivi, pp. 99 - 101

⁸ Ivi, pp. 99 – 101.

⁹ Su portale di Traù vedi C. FISKOVIĆ, *Radovan*, Zagreb 1989, ed interventi di vari autori nella raccolta: *Majstor Radovan i njegovo doba* (a cura di I. Babić), Trogir 1994.

¹⁰ B. FUČIĆ, *Sarkofag iz Bala, Peristil 29*, Zagreb, 1986, pp. 23 – 26; L'esemplare da Valle non è isolato in vasto corpus della scultura carolingia. Ricordo ad un pluteo dalla cattedrale di S. Anastasia a Zara che dimostra l'identica iconografia, vedi N. JAKŠIĆ - E. HILJE, *Kiparstvo I, - Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, Zadar 2006, pp. 97 – 100.



Fig. 4. Lato del sarcofago carolingio a Valle

di sottolineare il testo del ben noto inno di Venantio Fortunato (530 – 607) *Lustra sex qui jam peregit* che faceva parte di quasi ogni innario medievale e che viene usata specialmente nelle celebrazioni della liturgia del Venerdì Santo:

CRUX FIDELIS, INTER OMENES
ARBOR UNA NOBILIS:
SILVA TALEM NULLA PROFERT
FRONDE, FLORE, GERMINE:
DULCE FERRUM, DULCE LIGNUM,
DULCE PONDUS SUSTINENT.¹¹

Forse proprio in quel cantico composto da un poeta a noi geograficamente tanto vicino, perché Fortunato nacque vicino a Treviso, si riconosce la fonte letteraria che potrebbe favorire le visualizzazioni del tipo della croce in questione. Senza dubbio la teologia francescana aiutò la sua diffusione

nelle arti visive, ma ci sono numerosi esemplari di *lignum vitae* nell'arte eseguiti di fuori del contesto francescano. Basterebbe ricordare il famoso mosaico in San Clemente a Roma con la croce che emerge da cespuglio e domina l'abside tutta ricoperta di girali di foglie d'acanto.¹² Questa "abside-staurotheca", nota Valentino Pace "non inverosimilmente pote riprendere proprio il sintagma croce-vegetazione dal mosaico della chiesa paleocristiana."¹³ L'esemplari argentei partono dal 6 secolo come lo dimostra la famosa staurotheca cosiddetta "Crux Vaticana" nel Museo Storico Artistico del Tesoro di San Pietro, commissionata da Giustino II (565 - 578). All'incrocio dei bracci è collocata una capsella che contiene la reliquia della Vera Croce, e le braccia sono caratterizzate da quattro lamine d'argento sbalzate, decorate da fogliami di palmete e cornucopia. "Così la Santa Croce del Cristo si trasforma misticamente in *Arbor vitae*," sottolinea Sante Guido.¹⁴ In particolare penso che sia utile avvertire ad una croce astile attribuita all'*aurifaber* Perrone Malamorte, sbalzata in maniera bizantina nei primi decenni del Duecento, cioè in tempo di Federico II, conservata nel tesoro della cattedrale di Messina, le cui braccia sono quasi interamente coperte di palmette¹⁵. (fig. 5)

Tuttavia in seguito vorrei ricordare soltanto alcuni esemplari conservati nella zona altoadriatica provenienti da: Valle¹⁶, Fianona¹⁷, Buccaro¹⁸, Pago¹⁹ e Soline²⁰ nella sponda orientale del Adriatico; da

¹¹ <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/Hymni/PangeF.html>

¹² S. RICCIONI, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma. Exemplum della chiesa Riformata*, CISAM, Spoleto 2006.

¹³ V. PACE, La Crux Vaticana e la Roma bizantina in *La Crux Vaticana o Croce di Giustini II*, Edizioni Capitolo Vaticano 2009, p. 6.

¹⁴ S. GUIDO, Nuovi dati e osservazioni tecniche emerse dalle operazioni di restauro in *La Crux Vaticana o Croce di Giustini II*, Edizioni Capitolo Vaticano 2009, p. 12.

¹⁵ M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, p. 96.

¹⁶ A. SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia V, Provincia di Pola*, Roma 1935, p. 119; P. PAZZI, *Itinerari attraverso l'oreficeria veneta in Istria e Dalmazia*, Treviso 1994, p. 26.

¹⁷ A. SANTANGELO, *Inventario degli oggetti...*, cit., p. 9; *Argenteria liturgica dell'Albanese*, (ed. Tullio Vorano), Labin 1993, no. 26.

¹⁸ M. KOVAČEVIĆ, *Nekoliko priloga gotičkom zlatarstvu vinodolskog kraja Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 29, Zagreb 2005, pp. 17 – 23; N. JAKŠIĆ, *Rapporti veneto-dalmati nell'oreficeria trecentesca* cit., p. 314.

¹⁹ N. JAKŠIĆ – R. TOMIĆ, *Zlatarstvo – Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, Zadar 2004, pp. 193 – 195.

²⁰ Ivi, pp. 146 – 147.

Villorba (TV),²¹ Camposampietro (Pd),²² Zevio (Vr)²³, Marcon (Ve)²⁴, Monselice (Pd)²⁵ in Veneto, da San Giovanni in Bragora e da Santi Geremia e Lucia a Venezia²⁶, compresi naturalmente quelli di Alda Giuliani a Trieste e “dei Principi” da Aquileia. Un gruppo distinto è rappresentato dalle croci veneziane il cui corpo in cristallo di rocca è delimitato da una cornice in argento dorato da cui si staccano girali a riccioli portanti montature a bocciolo con ghiande. Quella della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista²⁷ fu un prototipo imitato più volte durante il Quattrocento nella città lagunare.²⁸ L'esemplare simile proveniente dalla chiesa di Sant'Agata dei Teatini a Bergamo è stato avvicinato alla bottega dei Da Sesto²⁹. L'unica croce di questo tipo a me nota fuori dallo stato di Venezia si trova a Ragusa, commissionata nel 1440 dai francescani locali da un orafo girovago, *Johannes de Basilea*³⁰.



Fig. 5. Perrone Malamorte, la croce a Messina, particolare

Ma per il momento mettiamo da parte il problema della croce gemmata e fiorente. Vorrei parlare principalmente della tipologia del corpo di Cristo fissato e appeso allo strumento del martirio, il che costituisce il particolare più interessante della croce di Alda Giuliani. Nella sua relazione L. Crusvar sottolinea: il *Christus patiens* che campeggia al centro della montatura argentea, rimanda “ad un modello e a uno stampo largamente utilizzato in tutta l’area di influsso veneziano, verificabili in tre croci dalmate pubblicate da prof. Petricioli,” conservate in alcune località attorno a Zara (Nona, Božava, Ugljan). Dice in seguito che questo modello “si ripropone pure nel Cristo dolente” su un’altra croce a Trieste, quella nel monastero di San Cipriano³¹.

Secondo me, il corpo di Cristo dalla croce custodita nel monastero di San Cipriano a Trieste non appartiene a gruppo summenzionato. Prima di tutto è più piccola della croce di Alda Giuliani (fig. 1). Tra l’altro la croce triestina da San Cipriano fa parte di un gruppo diverso, omogeneo ed abbastanza numeroso, già discusso nella letteratura settoriale³².

²¹ *Oreficeria sacra in Veneto - secoli VI – XV*, (a cura di A. M. Spiazzi), Biblos Edizioni Cittadela 2004, pp. 158 – 159 (scheda: G. Delfini Filippi)

²² Ivi, p. 159 - 161 (scheda: G. Ericani)

²³ Ivi, pp. 164 – 165 (scheda: A. Malavolta)

²⁴ Ivi, p. 166 - 167 (scheda: D. Samadelli)

²⁵ Ivi, pp. 183 – 184. (scheda: G. Ericani)

²⁶ G. M. PILO, *Oggetti veneziani di oreficeria sacra dal XIV al XVI secolo*, in *Ori e tesori d’Europa* (a cura di G. Bergamini e P. Goi), Udine 1992, 65; G. CAPUTO, *La Croce, il Crocifisso e il Mistero della Risurrezione*, in *In hoc signo – Il tesoro delle croci* (a cura di P. Goi), Skira 2006, pp. 235 – 241.

²⁷ HAHNLOSER, R. H. – BRUGGER-KOCH, S., *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin 1985, p. 126, scheda 140.

²⁸ Ivi, p. 120, scheda 122 (scuola di San Giorgio degli Schiavoni); p. 120, scheda 123 (Santa Maria della Salute); p. 121 scheda 124 (Scuola di San Teodoro)

²⁹ Ivi, p. 120, scheda 121.

³⁰ N. JAKŠIĆ, *Raspeće-relikvijar kod male braće u Dubrovniku*, *Ars Adriatica* 2, Zadar 2012, 109 – 118.

³¹ L. CRUSVAR, *La croce della vita nell’iconografia del XIV secolo*, cit. p. 101. La studiosa sfortunatamente non fa alcun riferimento alla letteratura croata dove le sopradette croci zaratine furono pubblicate più di 30 anni fa.

³² N. JAKŠIĆ, *Rapporti veneto-dalmati nell’oreficeria trecentesca...*, cit., pp. 299 – 326.



Fig. 6. *Corpo di Cristo dalla croce di Alda Çuliani in rapporto agli esemplari zaratini (a. Alda Zuliani, b. disegni sovraposti - rosso esemplari zaratini, c. Božava, d. Kale, e. Ugljan, f. Nona)*

Tre croci dall'area zaratina che L. Crusvar collega a quella di Alda Çuliani furono individuate da prof. Petricioli nel 1963, ma in tale momento lui non ha proposto alcun paragone alla nota croce triestina.³³ In una relazione del 1999, (mai pubblicata) Petricioli aggiunse al gruppo anche l'esemplare dalla chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Kale un villaggio insulare di fronte a Zara.³⁴ In tale occasione Petricioli ha sottolineato che il corpo di Cristo dalla croce di Alda Çuliani servì come modello per tutto il gruppo dei corpi dell'area zaratina, proposta evidentemente accettata da L. Crusvar. Anche io avevo accettato questa opinione con cautela, sottolineando tuttavia che si tratta di una matrice simile, ma non del tutto identica³⁵. Per risolvere il dilemma sul carattere della matrice (*identica* o sol-

³³ I. PETRICIOLI, Prilozi izučavanju srednjovjekovnog zlatarstva u Zadru, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru* 2, Zadar, 1963, 132 – 146.

³⁴ Per dire la verità Petricioli in tale momento aggiunse al gruppo due esemplari (quasi identici) da Kali perché non se ne accorse che soltanto una fu la croce medievale, quella sbalzata, invece l'altra e un esemplare fuso (che è copiato dall'originale) commissionato dalla fraternità di Santa Trinità nella seconda metà del ottocento.

³⁵ N. JAKŠIĆ – R. TOMIĆ, *Zlatarstvo – Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, cit. p. 154.

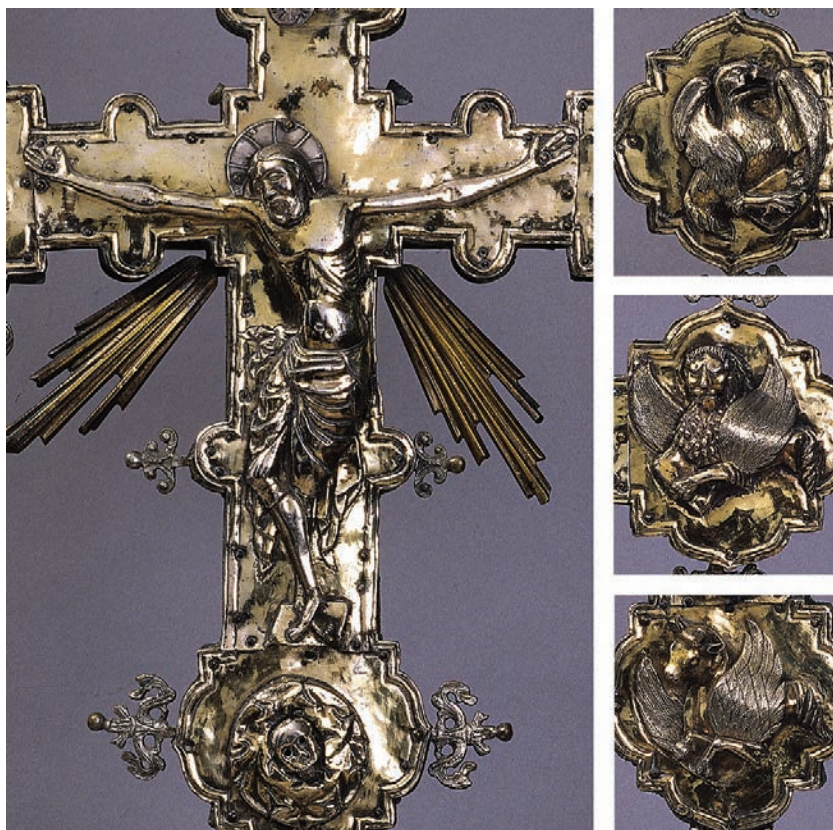


Fig. 7. Croce a Nona, particolari di qualità abbastanza alta, attribuiti all'orafo Stefano di Pietro da Cattaro, prima del 1405

tanto *simile*) che è servita per sbalzare i corpi di Cristo, ho preparato un disegno con le sagomature dei corpi di Cristo nell'esemplare zaratino e in quello triestino. (fig. 6) I disegni sovrapposti dimostrano un significativo grado di somiglianza ma anche delle differenze notevoli che ci confermano che le matrici usate a Zara e a Trieste non erano del tutto identiche. Nel esemplare triestino il fianco sinistro del corpo di Cristo è spostato di più indietro. Per quanto riguarda il perizoma, quello zaratino ha le pieghe più lunghe che raggiungono quasi le caviglie del corpo crocifisso e sul fianco destro un nodo con un ricco fiocco; tutto ciò non esiste nell'esemplare triestino.

Nonostante tutte le differenze menzionate è evidente che il perizoma zaratino deriva da quello triestino. Si tratta in particolare del trattamento molto specifico del panneggio incastrato tra le cosce di Cristo, creando le pieghe radialmente distribuite da quel punto. Si deve pertanto concludere che la matrice usata dai maestri zaratini dipendeva direttamente dalla croce triestina di Alda Çuliani, ma anzi che nella preparazione della matrice zaratina l'attenzione particolare è stata dedicata al perizoma i cui panneggi diventano più svariati, più ricchi, più agili, cioè più naturalistici. Ci sorprese anche il fatto che i corpi di Cristo a Zara ed a Trieste hanno delle misure uguali, sono alti 20 cm.

Di quattro esemplari zaratini in questione, tre sono conservati nei villaggi dalle isole zaratine (Ugljan, Božava, Kale) mentre il quarto proviene da Nona³⁶, cittadina vicino a Zara. L'ultimo si distingue dagli altri tre perché porta il nome dell'orafo che lo sbalzò. L'epigrafe +STE/FANUS/FECI(T) è collocata sulla mensola poligonale che sostiene la figura di San Martino vescovo fissato al centro della parte posteriore della croce. Nonostante questa importante informazione lo stile dell'orafo Stefano per il momento rimane nascosto perché l'esecuzione di questa croce a Nona dimostra due diversi livelli di qualità; il corpo di Cristo e simboli di tre evangelisti (l'aquila, il leone ed il bove) sono voluminosi, sbalzati usando matrici di qualità abbastanza alta (fig. 7). Al contrario i busti dei dolenti, cioè la Ver-

³⁶ Dal 9 secolo fino al 1828 sede della omonima diocesi.



Fig. 8. Croce a Nona, particolari di qualità mediocre, attribuiti all'orafo Stefano di Pietro da Cattaro, prima del 1405

gine e San Giovanni Evangelista, e l'immagine di San Martino vesovo e dell'evangelista Matteo sono flaccidi, ed esprimono debolezza nel volume e nei movimenti goffi (fig. 8). Diventa evidente che la qualità artistica dell'opera dipendeva principalmente dalle qualità delle matrici che l'orafo possedeva, cioè che aveva a portata di mano. Nel caso in cui gli mancavano delle matrici, l'orafo fu costretto a crearle personalmente. Perciò si apre il problema legato alla vera paternità artistica del orafo Stefano. Quali particolari lui ha creato personalmente? Sembra quelli peggiori. Infine, la sua firma è collocata sotto la figura mediocre di San Martino.

Il secondo problema è legato alla datazione delle quattro croci zaratine. In ogni caso esse sono state sbalzate dopo 1383, l'anno della esecuzione della croce di Alda Čuliani. Verosimilmente a cavallo del secolo, verso l'anno 1400. Sembra che tale ipotesi trovi la sua prova in un documento scritto a Zara nel primo decennio del quattrocento. Il 27 luglio del 1407, un certo *Cressiava Gliubanich* (un nome croato), gastaldo della chiesa di San Nicolo a Božava (una delle località menzionate dove è conservata la croce), ha commissionato una croce argentea dall'orafo zaratino Paolo di Pietro. La croce doveva pesare 36 onces d'argento e doveva essere dotata di un supporto con il nodo (pomo) di rame. La croce completa doveva essere dorata e tutto questo per un prezzo di 200 libbre di denari piccoli.³⁷

È molto probabile che si tratti della croce dalla chiesa di San Nicolò a Božava conservatasi fino ai giorni nostri e oggi esposta nel museo diocesano a Zara (fig. 9) (*Stalna izložba crkvene umjetnosti*). Nella parte posteriore della croce campeggia la figura di San Nicolò il protettore celeste di questa piccola comunità cristiana fin dal periodo medievale.³⁸

Così diventa evidente che la matrice per l'esecuzione del corpo di Cristo di ambito zaratino viene usata da due orafi diversi: da Stefano, per l'esecuzione della croce a Nona e da Paolo di Pietro per l'esecuzione della croce a Božava.

Paolo di Pietro fu un orafo trasferitosi a Zara da Cattaro, il cui nome nei documenti zaratini apparve per la prima volta nel 1385.³⁹ Invece Stefano il cui nome viene sbalzato sulla croce di Nona può

³⁷ 1407, 27 luglio, Cressiava Gliubanich de Bosava tamquam gastaldo ut asseruit ecclesie Sancti nicolai de Bosava ex una parte et Paulus aurifex quondam Petri de jadra ex altera parte talia pacta cum infrascriptis modi set condicionibus ad invicem contradixerunt. Videlicet quod dictus Paulus promisit eidem Cressiave dicto nomine stipulanti facere et perficere infra sex menses proxime futuros unam crocem de argento lige veneziane ponderis unciarum triginta sex dicti argenti sine pomo et etiam facere popmum siffucientem di ramo et deaurare crucem et pomum suficienter et bene et hec omnia omnibus expensis dicti Pauli. Et hoc pro pretio librarum ducentarum.... (Archivio dello Stato a Zara, Archivio notarile, Petrus de Sarçana Busta V, fasc. 105.)

³⁸ N. JAKŠIĆ – R. TOMIĆ, *Zlatarstvo – Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, cit., pp. 152 – 153.

³⁹ Un orefice *Paolo condam Petri* è menzionato in un documento notarile zaratino del 1377 (Archivio dello Stato a Zara, Archivio notarile, Petrus de Sarçana Busta II, fasc. 8, f. 5) ma considerando il fatto che non vi è alcuna indicazione di Cattaro come il suo luogo di origine, può essere un altro orefice a noi sconosciuto.



Fig. 9. Croce a Božava, attribuita all'orafo Paolo di Pietro da Cattaro, 1407



Fig. 10. Pellicano che ferisce il proprio petto, croce a Kale, particolare

essere qualsiasi Stefano orafo attivo a Zara alla fine del trecento, cioè: *Stephanus aurifex condam Petri de Lapac*, *Stephanus aurifex condam Cernote uocato François*, *Stephanus aurifex condam Petri da Cattaro*.⁴⁰

Tuttavia i documenti storici indicano che l'orafo Stefano da Cattaro fosse il fratello del orafo Paolo da Cattaro. Tutti e due avevano il padre che nei documenti viene notato come *fu Pietro*. Nonostante che fin ora nessun documento afferma che questi due davvero fossero fratelli, il modo in cui sono nominati nei documenti *Stephanus aurifex condam Petri da Cattaro* e *Paolo aurifex condam Petri da Cattaro* lascia pochi dubbi.⁴¹

Paolo di Pietro che ha sbalzato la croce nel 1407 visse a Zara per un periodo abbastanza lungo, fino alla sua morte negli anni trenta del quattrocento. Stefano di Pietro invece non visse così lungo. Nel 1405 un documento menziona la sua vedova Margarita⁴² mentre personalmente Stefano fu menzionato vivo l'ultima volta nel anno 1401.⁴³

Se la mia ipotesi sulla relazione familiare dei due orafi provenienti da Cattaro fosse valida, diventerebbe evidente che la croce a Nona, firmata da Stefano, fu sbalzata prima di quella di Božava commissionata a Paolo nel 1407.

⁴⁰ L'elenco dei orafi zaratini nel epoca medievale vedi in C. FISKOVIĆ, *Zadarski sredovječni majstori*, Split 1951, 107 – 131; N. KLAJČ – I. PETRICIOLI, *Zadar u srednjem vijeku*, Zadar 1976, 531 – 543.

⁴¹ N. JAKŠIĆ, *Sakralno zlatarstvo Kotora u razvijenom srednjem vijeku, Zagovori svetom Tripunu* (a cura di R. Tomić), Zagreb 2009, 120.

⁴² Archivio dello Stato a Zara, Archivio notarile, Iohannes de Trottis, B un, F I/1, f. 28.

⁴³ Archivio dello Stato a Zara, Archivio notarile, Articucius de Rivignano, B V, F II, no. 39 f. 1; N. JAKŠIĆ – R. TOMIĆ, *Zlatarstvo – Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, cit. p. 29 nota 64.

Il gruppo delle croci zaratine caratterizzate dai corpi di Cristo confrontabili a quello dalla croce di Alda Çuliani presentano, rispetto agli esemplari trecenteschi, una nuova soluzione iconografica. Non seguono più lo schema iconografico bizantineggiante con l'arcangelo che campeggia sulla parte superiore della croce e con Adamo in basso che esce dal sarcofago, sotto i piedi di Cristo. Il busto dell'arcangelo è sostituito da un pellicano che ferisce il proprio petto per nutrire i suoi pulcini, scena che simboleggia il sacrificio di Cristo. La versione di questa scena nella croce a Kale con il nido nidificato sui rami dell'albero è abbastanza unica nel suo genere (fig. 10). La scena con Adamo nel sarcofago invece, seguendo l'interpretazione leggendaria medievale secondo cui la Vera Croce fu eretta sulla tomba di Adamo, viene sostituita di un cranio entro la roccia. Questo mutamento di iconografia nella Zara medievale è presente per la prima volta proprio nel gruppo dei croci qui discusso, vuol dire a cavallo dei secoli XIV e XV.⁴⁴ In quel momento ne Zara ne Trieste facevano parte della Serenissima perciò è inadeguata l'osservazione della Crusvar che scrisse di "un modello e stampo largamente utilizzato in tutta l'area di influsso veneziano."

TRŠĆANSKI KRIŽ ALDE ZULIANI I ZADARSKI MU „SRODNICI“

U trezoru katedrale Sv. Justa u Trstu čuva se vrijedan primjerak srednjovjekovnog zlatarstva. Riječ je o križu koji je posvetnim natpisom u nielo tehnicu datiran u 1383. godinu. Nastao prema naruđbi lokalne plemkinje Alde Zuliani, iskucan je u srebru i pozlaćen. Stoga je podno raspetog Krista prikazan klećeći lik donatorice. Cijela je površina križa prekrivena biljnom viticom s pupoljcima i obogaćema emajlima. U svojoj raspravo o ovome i nekim drugim križevima, primjerice o Croce dei Principi, L. Crusvar započinje raspravu o ikonografiji križa *lignum vitae*, nalazeći da je toj tipologiji znatno pogodovala nova franjevačka teologija.

Autor međutim, upozorava da su križevi s temom *lignum vitae* zastupljeni u ikonografiji davno prije franjevačkog pokreta pa u tom smislu upozorava na neke poznate nadasve poznate primjerke kao što je primjerice križ Justina II (565 – 578) u Vatikanu, na jedan bizantinizirajući primjerak u Mesini ili pak na čuvenu apsidalnu mozaičku kompoziciju u crkvi San Clemente u Rimu. Priključuje im i primjerak s portala trogirskoga katedrale. Literarni predložak radije vidi u pjesmi V. Fortunata (530. – 607.) *Lustra sex qui jam peregit*.

Drugo pitanje koje pokreće L. Crusvar jest činjenica da u Zadarskoj nadbiskupiji postoje četiri križa (Nin, Božava, Kali, Ugljan) na kojima je Kristov korpus vrlo srodan tršćanskome. Na tu je činjenicu davno upozorio Ivo Petricioli koji je zadarske križeve prvi doveo u vezu s tršćanskim, što je i sam autor ovoga članka svojevremeno usvojio, doduše s oprezom (Jakšić, 2004). L. Crusvar koja usvaja Petriciolove komparacije, posve neopravdano s njima povezuje primjerak iz tršćanske opatije San Cipriano koji međutim pripada jednoj posve drugoj skupini o kojoj je temeljitije pisano u Jakšić 2010. Istovremeno kaže da je riječ o matrici za iskucavanje korištenoj na „cijelom prostoru koji je izložen mletačkom utjecaju“.

Detaljna komparaciji tršćanskoga primjerka prema zadarskima pokazuje međutim da križ Alde Zuliani nije iskucan po istoj matrici kao zadarski primjerci. Autor pritom ukazuje na ugovor s zadarskim zlatarom Pavlom Petrovim iz Kotora o izradi križa u Božavi 1407. godine, a tvrdi da je ninski primjerak kojega potpisuje neki Stjepan načinio po istoj matrici Pavlov brat brat Stjepan Petrov iz Kotora koji je međutim umro već prije 1405. godine.

U to doba ni Zadar i Trst nisu u sastavu Mletačke republike niti su pod njezinim utjecajem, pa je stoga posve neprimjerena tvrdnja L. Crusvar o matricama korištenim na „cijelom prostoru koji je izložen mletačkom utjecaju“.

Ključne riječi: *srednjovjekovno zlatarstvo, srebrna raspela, Zadar, Trst, Alda Zuliani, Stjepan i Pavle iz Kotora*

⁴⁴ Ivi., p. 26.

THE ALTARPIECE OF THE CORPUS DOMINI IN VENICE REVISITED

Marina Vicelja-Matijašić, Barbara Španjol-Pandelo

M. Vicelja-Matijašić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Odsjek za povijest umjetnosti
Sveučilišna avenija 4,
HR-51000 Rijeka
mvicelja@ffri.hr

B. Španjol-Pandelo
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Odsjek za povijest umjetnosti
Sveučilišna avenija 4,
HR-51000 Rijeka
bspanjol@uniri.hr

The article examines more thoroughly the iconographic composition of the altarpiece from the church of Corpus Domini in Venice, a work by Caterino Moronzon and Bartolomeo di Paolo within the context of theological teaching and debates of Christ's body and Eucharist in the Middle Ages. It also brings to closer consideration the style and work of Caterino Moronzon in comparison to the works of his father Andrea.

Key words: *Corpus Domini, Caterino Moronzon, Giovanni Dominici, St Peter Martyr, Eucharist, Venice, altarpiece, iconography*

The woodcarvers from the Venetian family Moronzon signed for and created a number of commissions in the area of present-day Italy and the Eastern Adriatic coast in the period from the late 14th century to the first decades of the 16th century. Their member was Caterino Moronzon, active woodcarver during the first third of the 15th century in Venice. In most of the preserved documents Caterino is mentioned as Moretta's husband with the exception of the one from 1399 where he acted as a witness.¹ In the documents he is usually referred to as *intaiatore* (woodcarver) but there is not a single contract to certify any work commissioned from him. In this regard it is extremely important that he signed the altarpiece, originally in the Church of Corpus Domini in Venice and presently in the Museo Correr in the same city.² The altarpiece (86x280 cm) is divi-

* The research for this article has been supported by the University of Rijeka under the project SREBAK (num. 13.04.1.2.02)

¹ The first attempt to approach Caterino's *opus* and life was made by Lucia Sartor who published a list of the relevant documents regarding the artist in 2004. See in: L. SARTOR, *Andrea e Caterino Moranzone e il Friuli Venezia Giulia*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze Foreste in Friuli-Venezia Giulia, Atti del convegno*, M. P. FRATTOLIN (a cura di), Udine, 2003, p. 95. This list was consequently supplemented by Anne Markham Schulz in 2011. See in: A. MARKHAM SCHULZ, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze, 2011, p. 94. Caterino's life was also reconstructed in the doctoral dissertation by Barbara Španjol-Pandelo. See in: B. ŠPANJOL-PANDELO, *Umjetnička djelatnost drvorezbara iz porodice Moronzon (The Artistic Activity of the Woodcarvers of the Moronzon Family)*, doctoral thesis, Zadar, 2014, pp. 81-99.

² The altarpiece is exhibited in the room 32 of the Museo Correr in Venice.



Fig. 1. Caterino Moronzon and Bartolomeo di Paolo, Altarpiece originally at the Church of Corpus Christi in Venice, now Museo Correr in Venice, late 14th c. (by permission of the Museo Correr)

ded into two registers with the relief of the *Presentation in the Temple* in its center (fig. 1). On the small altar depicted in the center of the composition Caterino signed his name together with the painter's, Bartolomeo di Paolo: *Bartolomey)/ M(AGISTR)I PAVL(i) PI(N)XIIt/ chatarin(us)/ filiu(s) magis/ tri andree/ incixit hoc/ opus*.

The convent and the Church of Corpus Christi was founded by Benedictine nun Lucia Tiepolo as a wooden construction between March 1393 and 29 June 1394.³ New church and convent were erected in the same place under the patronage of a famous Dominican, Giovanni Dominici⁴ who guided the nuns' spiritual direction so they changed from Benedictine to Observant Dominican, the so-called *mantellate*. It was Dominici who defined the convent in *clausura* on the Day of Saints Peter and Paul in 1394 and ordained the rigorous observance that he had established in the male convents. The community of Venetian nuns, that initially numbered less than thirty sisters,⁵ grew fast so that at the end of the 14th century it became one of the largest and most important among female religious establishments in Venice. Most of the nuns came from noble Venetian families and shortly after the founding of the convent a Confraternity of the Body of Christ was established, which organized the annual procession during which the Blessed Sacrament, the Eucharist, was carried through the streets. By the mid-15th century, the procession was one of the greatest feasts of the liturgical year under the auspices of the Venetian administration, with the participation of all the confraternities of the city.⁶ Finally, the new patron of the convent, Fantino Dandolo, ordered the construction of a new, larger church, which was completed between 1440 and 1444 and was consecrated by Lorenzo Giustiniani, the patriarch of Venice.⁷ After the dissolution of the convent on 25 April 1810 the church was deconsecrated and used as a private lodging and granary, and then demolished in 1814;⁸ the altarpiece was

³ The early history of the convent is still unclear. It reads in the chronicle of the convent that Lucia Tiepolo built the first wooden construction in 1366; that was replaced by the stone church with the help of Francesco Rabbia shortly after, probably in 1375. See in: B. RICCOBONI, *Life and Death in a Venetian Convent: The Chronicle and Necrology of Corpus Domini, 1395-1436*, D. BORNSTEIN (ed.), Chicago, 2000, pp. 1-5, 34; L. SARTOR, *op. cit.*, 2004, n. 52, p. 105. There are different approaches to this early chronology of the church's and the convent's construction and rebuilding, see in: E. NARDIN, *Le vicende artistiche della chiesa e del monastero del Corpus Domini di Venezia*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 33, Venice, 2011, pp. 109-164.

⁴ B. RICCOBONI, *op. cit.*, 2000, pp. 30-32; L. SARTOR, *op. cit.*, 2004, n. 52, p. 105.

⁵ Lucia Tiepolo enrolled in the Dominican order and together with 27 nuns attended the dedication of the monastery and church on 29 June 1394.

⁶ B. RICCOBONI, *op. cit.*, 2000, pp. 5-9.

⁷ *Ibidem*, pp. 9, 38-40; L. SARTOR, *op. cit.*, 2004, pp. 105-106.

⁸ G. TASSINI, *Edifici di Venezia distrutti o volti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati*, Reale tipografia G. Cecchini, 1885, p. 103; E. BASSI, *Tracce di chiese veneziane distrutte*, Venice, 1997, p. 261.

moved to the storage of the Church of San Giovanni Evangelista, and eventually it later became a part of the private collection of Teodoro Correr.⁹ After his death in 1830 the collection was entrusted to the community of Venice, so that the altarpiece became part of the permanent exhibition of the Museo Correr in Venice.¹⁰ Dominican nuns, led by Lucia Tiepolo, were a very important part of the Venetian community in the late 14th and especially during the first half of the 15th century. Since the convent was the retreat for the women of the upper classes and was under the patronage of wealthy individuals, it received significant amounts of money, often in the form of the girls' dowries.¹¹ We can assume that the altarpiece was completed by June 1394 when the church was consecrated.¹²

The altarpiece has interesting iconographic composition built from separated images but all connected with the common subject referring to the body of Christ, sacrifice and Eucharist miracles (from upper left to bottom right): *Miracle of the Host with St Peter Martyr, Multiplication of Loaves and Fishes, Supper at Emmaus, Calling of Saints Peter and Andrew, Parable of the Gathering of Grain on the Sabbath, Veneration by a Horse of the Host Proffered by Saint Anthony of Padua, Gathering of Manna, Visit of the Three Angels to Abraham, Sacrifice of the Pascal Lamb, Sacrifice of Isaac, Sacrifices of Cain and Abel and Daniel in the Lions' Den*. In the center, the image of *Presentation in the Temple* is placed encompassing both registers. The iconography has recently been studied by Anne Markham Schulz who concluded that the composition was elaborated in an intelligent and sophisticated way, referring at almost every point to the dedication of the Church.¹³ She also attributed the elaboration of the scheme for the altarpiece to Giovanni Dominici, a Dominican friar, an influential and charismatic preacher and writer.¹⁴ He was presumably involved in building the iconographic program which was not only related to the main altar and the sacramental service, but also to the contemplative and didactic role of the images.

⁹ Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr, Codd. Cicogna 2978/XIV in G. M. PERUZZI, *Elenco delle Chiese*, Nov. 1814, n.c., no. 140. A record referring to the *pala* from the Corpus Domini convent mentioning the *tavola* signed by Caterino (*Katerinus pinxit*) was reported by a Signor Sasso and in 1809 by Lanzi, in L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, vol. II, M. CAPUCCI (ed.), Florence, 1809; digital version http://www.memofonte.it/home/files/pdf/LANZI_STORIA_PITTORICA_1809.pdf (accessed 12.06.2014.)

Emanuelle Antonio Cicogna (E. A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, Venice, II, 1827, p. 422) writes that in the choir of the Church of Corpus Domini stood a carved and painted altarpiece with multiple compartments with depicted scenes from the life of Jesus which could be dated to the 15th century. The author most likely refers to the altarpiece of Caterino. The altarpiece is mentioned in two inventories of the objects appropriated from the dissolved monasteries: one from 1828 in *Depositorio così detto di san. Gio. Evangelista ai Frari* lists a "tavola con intaglio dorato" ("lavoro senza gusto di esecuzione"); and the other from 1832, from the account of the paintings consigned to D. Pietro Bettio, a librarian in Marciana, lists it under the same title erroneously attributed to Bartolomeo Scaligero (See in E. NARDIN, *op. cit.*, 2011, pp. 156-159).

¹⁰ A. DE MARCHI, *Ritorno a Nicolò di Pietro*, in: *Nuovi studi*, II, Milano, 1997, pp. 96-97; L. SARTOR, *op. cit.*, 2004, p. 105.

¹¹ B. RICCOBONI, *op. cit.*, 2000, pp. 16, 38. The welfare of the Dominican nuns at the convent is confirmed by the diligent activity of extending, refurbishing and decorating the spaces in the nunnery in the first half of the 15th century. Besides Caterino Moronzone, an altarpiece for the Church of *Corpus Domini* was executed by his brothers Matteo and Lorenzo before 1408 for a price of 103 ducats and 22 soldi. Caterino's altarpiece was sometimes referred to as antependium, however Markham Schulz argued that the altarpiece had a role of antependium. A. MARKHAM SCHULZ, *La pala d'altare del Corpus Domini di Caterino Moronzone presso il Museo Correr: storia, significato e stile*, in *I ritratti in miniatura delle collezioni dei Musei Civici Veneziani 2, Bollettino dei Musei Civici Veneziani, III serie*, Venice, 2007, pp. 95-97; A. MARKHAM SCHULZ, *op. cit.*, 2011, p. 237. For the argument of the function of the altarpiece as an antependium see in: G. MARIACHER, *Paliotti lignei Veneziani*, in *Emporium*, volume CXV, Bergamo, 1952, p. 161; P. HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, Yale University Press, 1993; D. VALENTI, *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai politici. Tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica*, Padua, 2012.

¹² L. TESTI, *Storia della pittura veneziana*, Bergamo, 1909, n. 2, p. 250, n. 7, p. 253.

¹³ A. MARKHAM SCHULZ, *op. cit.*, 2007; A. MARKHAM SCHULZ, *op. cit.*, 2011.

¹⁴ A. Markham Schulz refers to him as Giovanni de' Dominici, lettore at SS Giovanni e Paolo (*op. cit.*, 2011, p. 240). See also in: *Regola del governo di cura familiare: compilata dal beato Giovanni Dominici, fiorentino*, D. SALVO (ed.), Florence, 1860, pp. I-CXXI.

Dominici was sent to Venice in 1391 where he was acting as a preacher in the convents of San Domenico and Santi Giovanni e Paolo and was a zealous supporter of the Order's reforms. He was close to the nuns of the Corpus Christi and was perceived in the literature as their closest spiritual guide, although this did not last long, since in 1399 he was involved in the procession of the *Penitenti bianchi* that he organized in Venice, despite the Pope's strict interdiction.¹⁵ Dominici was charged with disobedience and was banished from Venice on 21 November 1399 with the restriction of not returning to the city and the territory of the Republic for five years.¹⁶ Dominici was a prolific writer who left several important manuscripts which discuss theological and spiritual subjects some of which were compiled by Antonino Pierozzi in the biographic profile.¹⁷ In his early texts he covered the important doctrinal issues through a poetic and pedagogical language focusing on lifestyle and inspiration. He, as other preachers, understood his role as the one who was inspired to speak the Word of God and to make Christ present through their vivid words, actions and images.¹⁸ His sermons were also an important instrument for teaching the proper belief as well as virtuous life and the Eucharist was one of the constant topics. The Eucharist was the central experience of Christian ritual, bringing believers in relation with the body of risen Christ and mediating the Word to the soul, especially in the time when the Eucharist communion was limited (usually once a year).¹⁹ The church and the convent were dedicated to Corpus Christi and the established fraternity and the famous processions organized in Venice reflect the importance of the feast founded in the mid of the 13th century and disseminated largely in the 14th century.²⁰

After the teaching of Berengar of Tours (c. 999-1088) who introduced analogies to Biblical texts and who demonstrated the concordance of Scripture with the theological teaching, the idea of sacramentality was developed that assigned a figurative relation of Christ's body to the Eucharist, the idea that was much opposed and even considered heretical. Berengar's view would triumph in the 12th century supported by the new interpretation, grounded in the tradition of scriptural exegesis that viewed the Eucharist as *manna* or a sacrificial lamb. In the 13th century the new formula was strengthened and designed mostly to help pastoral work in the writings of Albert the Great, Thomas Aquinas and Bonaventure, with the focus on food, nourishment and union.²¹ One of the heated debates was held concerning the problem of the ways in which Christ's real presence comes to be in the consecrated host, in which Dominican theologians took part, such as John of Paris who wrote extensively on the subject at the beginning of the 14th century.²² The Eucharist in the pastoral life was designed at the end of the 13th century through guidebooks, legislations, sermons and exempla. It was defined as a "food for the soul", a fragile object, made of wheat grain (as Christ compared himself to a grain of wheat; John, 12:24), in a form of a circle, without blemish, thin and unleavened, regularly kept and protected. One of the main roles of the priests was to teach the symbolism and the claim that

¹⁵ In 1399 a wave of popular devotion spread through Italy involving men and women, dressed in white, in the pious processions for "peace and mercy". See in: D. E. BORNSTEIN, *The Bianchi of 1399: Popular Devotion in Late Medieval Italy*, Cornell University Press, 1993.

¹⁶ His connection to the convent was strengthened by the fact that his mother entered the monastery and remained there until her death, during the Council of Constance. (B. RICCOBONI, *op. cit.*, 2000, pp. 42-43).

¹⁷ This was especially in reference to his sermons. See in: *Regola del governo di cura familiare...*, *op. cit.*, 1860, pp. LVI-LXVI.

¹⁸ *Preachers and People in the Reformations and Early Modern Period*, L. TAYLOR (ed.), Brill, Leiden, 2001, pp. 147-151.

¹⁹ Dominici was reproved for giving Communion to the nuns every Sunday and, according to B. Riccoboni he replied that "when someone asks him for the holy sacrament and he refuses to give it, may God deprive him of his grace". See in: B. RICCOBONI, *op. cit.*, 2000, p. 35.

²⁰ M. RUBIN, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1991, p. 5.

²¹ *Ibidem*, pp. 20-25.

²² G. BRIGUGLIA, *Theology, Sacramental Debates, and Political Thought in John of Paris: The Case of the Eucharist*, in *John of Paris. Beyond Royal and Papal Power*, C. JONES (ed.), Brepols Publisher, 2015, pp. 410-421.

the God could be brought into the presence of men and that Christ could be received in their bodies which made the utmost ritual experience. Sister Bartolomea Riccoboni wrote about that mysterious experience and the power of the Eucharist in her chronicle. She details how the sisters loved receiving Communion (Dominici was criticized for giving them Communion weekly) but also had fear and complicated attitudes towards the Eucharist. In the text she describes the event of the arrival of the tabernacle with the consecrated host in the church and the nuns who were “rapt in ecstasy, raised off the earth, prostrated on the ground, who cried and even spoke to the host”.²³ Also, when the chalice was accidentally knocked over and the host tumbled down, landing on the heads and shoulders of the sisters below the altar, the nuns were terrified, cried in pain and sorrow “as if they were seeing the Lord Jesus Christ dead on the ground.”²⁴ It is one of the best testimonies of how this symbolic system was powerful and disseminated and communicated through the Word (knowledge delivered in sermons and vernaculars), but also through images that illustrated words of theology and popular devotion.

The iconography of the *pala* has raised much interest, most recently it was interpreted by Denise Zaru.²⁵ Ann Markham Schulz gave a thorough interpretation connecting the scenes with the text, mostly the Scriptures. She recognizes in the three scenes of sacrifice the prefiguration of Christ’s sacrificial death and in the Old Testament scenes the prefiguration of the Eucharistic meal. The New Testament scenes are seen as the prototype of the Last Supper and the food distributed as Eucharistic elements,²⁶ therefore recognizing the typological organization of the *pala* which could be related to the current debates over the Communion. The narratives refer to the symbolic significance of the sacrifice, the body of Christ and the Holy Communion except the two outermost scenes of the upper register representing St Peter Martyr on the left and St Anthony on the right. The scene with St Anthony illustrates the story of the horse’s veneration of the host and the conversion of the animal’s heretical owner, based on the account of the miracle in the *Vita Beati Antonii de ordine fratrum minorum* by Fra Jean de Rigaud (*Legenda Rigaldina*).²⁷ This scene Markham Schulz sees as the parallel to the first scene on the left of the upper register that has been connected to St Peter Martyr represented standing in front of the kneeling crowd, with lifted hands holding the host (fig. 2).



Fig. 2. Detail of the altarpiece representing a Dominican saint with the host (probably St Peter Martyr)

²³ B. RICCOBONI, *op. cit.*, 2000, p. 40-41.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ D. ZARU, *Visualizing the Eucharist: altarpieces for Observant Dominicans in Venice*, lecture given at The Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic in Prague on 13 May 2014.

²⁶ A. MARKHAM SHULZ, *op. cit.*, 2011, pp. 237-238.

²⁷ *La vita del Santo raccontata dai contemporanei. Assidua – Rigaldina*, V. GAMBOSO (ed.), Edizioni Messagero, Padova, 2012.

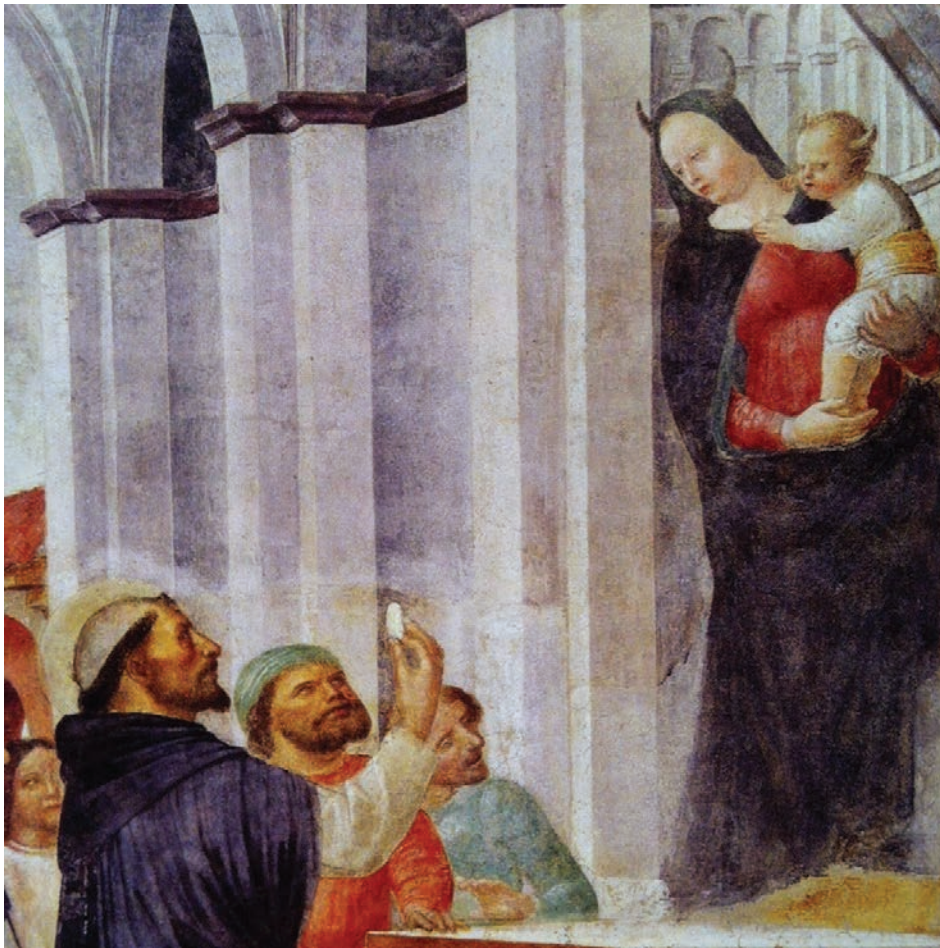


Fig. 3. Vincenzo Foppa, *Exorcism by St Peter Martyr of a Diabolical Apparition (Miracle of the False Madonna)*, fresco in the Cappella Portinari of the Church of Saint Eustorgio, Milan, c. 1468 (photo: M. Štitić)

Markham Schulz interpreted the scene as the *Exorcism by St Peter Martyr of a Diabolical Apparition* in which the saint routs the Devil that had appeared to heretics in the church, disguised as the Virgin with Child, and evoked by a necromancer: "If you are truly the Mother of God, kneel before your Son and worship him."

Peter was seen in the Dominican literature as the perfect follower of Christ, as almost *alter Christus*, so his deeds could be perceived as being parallel to those of Christ's.²⁸ Related to this but also to the fact that Dominican devotion had a Marian character, his devotion to Mary was recognized during his life but even more emphasized by his hagiographers.²⁹ His life is embellished with this story that originally appears in *Vite Fratrum*, and tells of a preacher in Germany in 1230 who was invited to the church of heretics where the Blessed Virgin was appearing. When he arrived at the church he saw a beautiful apparition of Mary holding the baby Jesus and, suspecting the apparition to be a devil, he took out the host he had concealed in his garments and repelled it. The similar miracle

²⁸ A. DONDAINE, *Saint Pierre Martyr. Études*, in *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 23, 1953, pp. 66-172; C. CALDWELL, *Peter Martyr: The Inquisitor as Saint*, in *Comitatus. A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 31 (1), 2000, pp. 137-174; *Martire per la fede. San Pietro da Verona domenicano e inquisitore*, G. FESTA (ed.), Bologna, 2007; D. PRUDLO, *The Martyred Inquisitor: The Life and Cult of Peter of Verona († 1252)*, Ashgate Publishing, 2008, pp. 109-111; A. IMPROTA, *Dal pulpito al sepolcro. Contributo per l'iconografia di San Pietro Martire da Verona tra XIII e XIV secolo*, in *Porticum, Revista d'Estudis Medievalis*, n. 1, 2011, pp. 105-119.

²⁹ D. PRUDLO, *op. cit.*, 2008, pp. 109-111.



Fig. 4. Giovanni di Balduccio, marble arca of St Peter Martyr, Cappella Portinari of the Church of Saint Eustorgio, Milan, c. 1339, front showing the following scenes: Miracle of the Mute, Miracle of the Cloud and Funeral of St Peter (photo: M. Štitić)

was ascribed to Peter in the *Vitae*³⁰ and in the collection compiled at the order of Dominican Master General Berengar of Landorre in ca. 1314. It was not included in *Legenda aurea* but was incorporated in a collection of miraculous stories from 1340 - *Catalogus sanctorum et gestorum eorum ex diversis et multis voluminibus collectus*, by Pietro Calo of Chioggia.³¹ This episode, although uncommon in the corpus of *vitae*, did not have an important impact on Peter's iconography since it appears in very few interpretations of the theme such as the representation of Mary and Jesus with devilish horns in the Cappella Portinari of the Church of Saint Eustorgio in Milan where the saint's tomb is placed (fig. 3).³² The narrative is based on the text of the *Vita* (later collected in *Acta Sanctorum*) that describes the diabolical apparition in the shape of Virgin Mary with baby Jesus in her arms, standing above the altar, and Peter exposing the false Madonna by holding up the pyx with consecrated host which made the apparition disappear with tremendous noise and stink.³³ The Devil's intrusion and diabolical deceptions are usually introduced in the lives of the saints who were struggling against evil and were presented as didactic images which unmasked the deceit and functioned as a strong *memento*

³⁰ Jacobus de Voragine included Peter in his *Legenda aurea* (1263–1267) but the Order's apparent dissatisfaction with this hagiographical collection spurred the Dominican patriarch of Jerusalem, Thommaso Agni da Lentino, to use the *Legenda* as a source for his biography of St Peter Martyr. This became the official life and the most known biography of the saint, written in 1276 and published in part by L. Sudo in Cologne in the 1578s, and entirely by the Bollandists in *Acta sanctorum* (T. DE LENTINO, *Vita sancti Petri martyris*, in *Acta sanctorum*, Aprilis, tomus III, Paris-Rome, 1866, pp. 694-727). Despite the existence of this official *vita*, the general chapter repeated in 1289 the call for new miracles of Peter to be written and sent to the master general, and in 1314 it again ordered that any new miracles should be reported to the prior of Milan. The *vita*, changed and updated, translated and popularized in the 14th and 15th centuries was printed for the first time by R. de Visiani in Verona in 1862. See in: S. ORLANDI, *S. Pietro Martire da Verona - Leggenda di fra' Tommaso Agni da Lentini nel volgare trecentesco*, Florence 1952.

³¹ A. DONDAINE, *op.cit.*, pp. 107, 143-144.

³² G. SCOTTI, *Alcune ipotesi di lettura per gli affreschi della Capella Portinari alla luce degli scritti di S. Antonino vescovo di Firenze*, in *Arte Lombarda*, 64, 1983, pp. 65-78.

³³ *Acta sanctorum*, *op. cit.*, 1866, p. 701, <http://archive.org/details/actasanctorum12unse> (accessed May 12, 2015).



Fig. 5. *Miracle of the Cloud*, façade relief panel, Church of St Anastasia, Verona (Wikimedia Commons, the free media repository)

of the evil's constant presence and danger for the believers. In this particular event the power of Eucharist, in the context of overpowering evil, is underlined.

This episode does not appear in the earliest cycle of the saint's life - the marble *arca* of the saint, dated 1339 and signed by the Pisan sculptor Giovanni di Balduccio.³⁴ The reliefs on the tomb show three miracles from his life that are considered most prominent in his hagiography and certainly most represented as well as founded in the text of the *Golden Legend*: *Miracle of the Mute*, *Miracle of the Cloud* and *Miracle of the Sea*. In the first two (fig. 4) the saint is depicted in front of the praying crowd manifesting his miraculous powers in compositions that are easily understood and made forward to communicate the clear message to the viewer. In the so-called *Miracle of the Host* on the Venice altarpiece the scene is ambiguous. The main characteristic of this narrative is that it takes place in the church and is always accompanied by the vision of Mary – which is the main focus of the miraculous subject. Both fundamental elements are missing which makes the reading of the scene complicated and certainly not easily connected to the exorcism episode. The story takes place in the open air, denoted by a tree; even the architectural elements referring to a church square or a town context are omitted. The *exempla* and similar stories were helpful tools that made

preaching clearer and were used to reinforce the belief and counter doubt. A Eucharistic miracle tale was a manifestation of how regular and reliable intervention was and therefore the forthright and unambiguous representation was a precondition. Also, a representative of the heretics or a whole group of heretical followers is missing, symbolically defined with specific robes or caps. Instead we perceive kneeling believers oriented toward a saint and not toward the center of the miracle action. The scene could be, therefore, interpreted not as a miraculous story but as a representation of the devotion of the Host within the context of the Holy Communion performed by the priest or in the

³⁴ St Peter Martyr was buried in the cemetery near the basilica in Milan in 1252 and the following year, during his canonization and the identification of his remains, his head was detached and the body was laid in a sarcophagus and placed in the fifth chapel on the left aisle in the church. Around 1336 the Dominicans commissioned a new monument from Giovanni di Balduccio, who completed the tomb in three years. V. ALCE, *La Tomba di San Pietro Martire e la Cappella Portinari in S. Eustorgio di Milano*, in *Memorie Domenicane*, 69, 1952, pp. 3-34; A. MOSKOWITZ, *Giovanni di Balduccio's Arca di San Pietro Martire: Form and Function*, in *Arte Lombarda*, 96/97, 1991, pp. 7-18; *La capella Portinari: i documenti storici e letture critiche*, L. FORMICA (ed.), Milan, 2001.



Fig. 6. Gaetano Bianchi, *St. Peter Martyr Performing the Miracle of the Enraged Horse*, fresco on the façade of Loggia del Bigallo, Florence, c. 1444 (photo: S. Tacchini)

context in his role as a preacher, expressing the Dominican conception of “saving soul” and the embedment within a particular articulation of universal *ecclesia*.³⁵

In the examples that present iconography of St Peter Martyr (even those that predate the altarpiece in Venice) the saint is depicted while preaching “all’ aperto”, usually in front of a church, standing on a pulpit, with a theatrical gesture in front of the crowd, usually accompanied by another monk as his follower or as a witness to his miraculous deeds among which the Miracle of the Cloud is the most illustrated (fig. 5) or its close version in the story of the enraged horse (fig. 6). Often miracles accompanied his exhortations and these demonstrations of holy power explicitly serve inquisitorial function by publicly disclosing heresy’s alliance with the devil making it inquisitor’s responsibility to identify the evil.

Nonetheless, the iconography of the first panel of the Venice altarpiece is ambiguous, gives elements for serious doubts about the recognition of the miracle of the host in the depiction as well as opens the space for the future iconological interpretation in the line with the Dominican devotion, preaching and denouncing heresy.

In the absence of similar works of art and due to the proven relationship, the altarpiece of Caterino Moronzon in scholarly literature is regularly compared with the altarpiece of his father Andrea made for the altar of the cathedral in Gemona after 1391 (fig. 7).³⁶ Andrea Moronzon carved the reliefs in Gemona in a way that they leave an impression of incompleteness, which is surely not accidental, since the painter who should have finished the altarpiece played an important role in the

³⁵ C. CALDWELL, *Righteous Persecution: Inquisition, Dominicans, and Christianity in the Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2009.

³⁶ Andrea Moronzon was contracted for the making of the altarpiece by Cristoforo Orsetti, the steward of the Church of S. Maria in Gemona, on 18 July 1391. See in: V. BALDISSERA, *L’ancona dell’antico altare maggiore, il coro e l’abside della chiesa arcipretale di Gemona*, Gemona, 1892, pp. 5-6; V. JOPPI, *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell’arte in Friuli ed alla vita dei pittori, intagliatori, scultori, architetti ed orefici friulani dal XIV al XVIII secolo*, Venezia, 1894, pp. 108-109; L. SARTOR, *op. cit.*, 2004, pp. 98-102; A. MARKHAM SCHULZ, *op. cit.*, 2011, p. 76.

About the comparison with the altarpiece of Caterino see in: A. MARKHAM SCHULZ, *op. cit.*, 2007, p. 104; A. MARKHAM SCHULZ, *op. cit.*, 2011, pp. 241-242; L. SARTOR, *op. cit.*, 2004; B. ŠPANJOL-PANDELO, *op. cit.*, pp. 89-90.



Fig. 7. Andrea Moronzon, Altarpiece, Church of Santa Maria, Gemona (photo: Elio and Stefano Ciol)

final semblance of the work of art.³⁷ Andrea relied on the painter who should have highlighted the details with colour and gilding that particularly comes to the fore on the relief of *The Last Supper* where the physiognomies of the figures plus the polychromy and gilding are, unlike much of the relief, relatively well preserved. His figures are quite unwieldy, portrayed with numerous anatomical inaccuracies, and there is obvious woodcarving clumsiness in the way they are made, especially in the shaping of the bodies. With regard to his father Caterino is more successful with the decoration and carving of details. Unlike Andrea, who amasses figures on the reliefs of the altarpiece in Gemona and arranges them within the dimensions of completely various arches, Caterino dedicates great attention to the details of the frame of the altarpiece. He produced the frame and altarpiece arches very carefully by using patterns, since each of the twelve side arches were made almost identically.

Without doubt Caterino Moronzon developed the acquired knowledge in the workshop of his father Andrea and stylistically progressed, however he remained within the frame of the conservative method of design. Despite the fact that the majority of authors emphasized how Caterino progressed technically in relation to his father, particularly in the composition and layout of the relief on the altarpiece, nevertheless a significant number of art historians have considered him to be quite an unskilled woodcarver.³⁸ In the time of the very lively artistic production in Venice, Caterino's woodcarving production cannot be measured with the artistic achievements or skill of his contemporaries.³⁹

³⁷ The altarpiece from the Church of Santa Maria in Gemona (130 x 250 cm) is divided into four registers with thirty-three arches of varying sizes filled with scenes from the Old and New Testaments. Over the years the altarpiece has been ruined to a large extent in fires and earthquakes, so many of the reliefs are damaged. Due to these reasons the polychromy and gilding are very poorly preserved, so the impression of incompleteness is additionally increased.

³⁸ P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia, Ricerche storico artistiche*, vol. I, 1893, p. 80; L. TESTI, *op. cit.*, 1909, pp. 246-254; G. MARIACHER, *op. cit.*, 1952, p. 161-166; E. CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milan, 1960, p. 68.

³⁹ A rather small amount of woodcarvings have been preserved from the end of the 14th century and the beginning of the 15th century, however if Caterino's method of design is compared with the method in which his contemporaries in stone in Venice were working it is obvious that Caterino was not able to transmit onto the altarpiece the progress which at the end of the 14th century was achieved in Venice by Jacobello and Pierpaolo dalle Masegne, and during the first third of the 15th century by Giovanni and Bartolomeo Bon. Unlike Caterino they successfully animated the figures, highlighted emotions, modelled rich draperies and for them the perspective shortenings were clear.

The Venice altarpiece displays no contacts with other artistic centers, but is, in spite of the variation in quality, on the trail of the expression founded in the artistic workshops of Venice. It also offers an insight into one part of the decoration of church interiors in Venice at the end of the 14th century and the beginning of the 15th century, while at the same time, a discussion about its iconography certainly confirms that in the creation of woodcarvings the collaboration of painter and woodcarver, as well as the patron, was crucial, and that numerous other facts decided upon the final outward aspect. Finally, although it is certain that within the framework of Venetian woodcarving of the late 14th century Caterino Moronzon did not move the boundaries of artistic expression, the fact that he continued the family business and also brought his sons, Jacopo and Gasparino into it, is of great significance for the Venetian artistic circle from where several woodcarvers emerged who would leave a trace not only on the north east part of Italy, but also along the east coast of the Adriatic Sea.

OLTARNA PALA IZ CRKVE CORPUS DOMINI

Drvorezbar Katarino Moronzon i slikar Bartolomej Pavlov izradili su oltarnu palu za samostansku crkvu Corpus Domini u Veneciji, a pala se danas nalazi u Muzeju Correr. U članku se pomnije analizira ikonografski program oltarne pale izveden u dva registra s dvanaest prikaza, te trinaestim središnjim poljem. Sve prikaze povezuje opća tema koja se odnosi na Tijelo Kristovo, njegovu žrtvu te čuda povezana s Euharistijom, pa je u tekstu naglasak stavljen na teološka učenja i rasprave o tijelu Kristovom i euharistiji u srednjemu vijeku. Propituje se i uloga znamenitog dominikanca Ivana Dominikovog u definiranju ikonografskog programa, budući je on bio blisko povezan s redovnicama samostana Corpus Domini.

Osobita je pozornost posvećena ikonografiji prvog prikaza gornjeg registra s lijeve strane, prethodno definiranog kao *Egzorcizam Sv. Petra Mučenika*. Autorice odbacuju takvo tumačenje uzimajući u obzir način na koji je prikazana scena te stavljajući je u odnos prema nekoliko poznatih likovnih rješenja navedenog događaja. Sv. Petar Mučenik u dominikanskoj se literaturi smatra sljedbenikom Krista, gotovo kao *alter Christus*, pa se propitivanjem poznatih događaja iz Petrova života, ponajprije u odnosu na njegovu povezanost s raspravama o euharistijskom misteriju, u tekstu predlaže nekoliko mogućih ikonografskih čitanja navedenog reljefa.

Konačno, pobliže se definira stil i način rada Katarina Moronzona. U nedostatku sličnih umjetnina oltarna pala Katarina Moronzona uspoređuje se s oltarnom palom njegova oca Andrije Moronzona koja se čuva u katedrali u Gemoni. Ujedno se nastoji kontekstualizirati drvorezbarstvo Katarina Moronzona u okviru umjetničke produkcije Venecije kasnog 14. odnosno ranog 15. stoljeća.

Ključne riječi: *Corpus Domini, Caterino Moronzon, Giovanni Dominici, Sv. Petar Martir, Euharistija, Venecija, oltarna pala, ikonografija*

A NEW CONTRIBUTION TO TRECENTO PAINTING AT STROSSMAYER GALLERY IN ZAGREB

Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec

Lj. Dulibić
I. Pasini Tržec
Strossmayer Gallery of Old Masters
Croatian Academy of Sciences and Arts
ldulibic@hazu.hr
ipasini@hazu.hr

In honour of Igor Fisković, the authors of the article re-consider a small but noteworthy group of Italian 14th century paintings at the Strossmayer Gallery: Crucifixion (fragment) from the Circle of Bernardo Daddi, Temptation of Saint Anthony the Abbot by Niccolò di Pietro Gerini, Saint Nicholas with Donors and Angels by Maestro di San Martino a Mensola and Saint Francis of Assisi by Lorenzo di Bicci, which had been previously presented at the 9th Days of Cvito Fisković, based mostly on critical analyses of relevant literature. Now, through the prism of new research into the provenance of the works of art, the authors sought to show the variety of ways in which not only rich historiography but also the vivid afterlives of four Trecento paintings obtained for the Strossmayer Gallery in different periods and under different circumstances, as well as fortuna critica and the fate of their counterparts, reflect the changes in the perception and the reception of Trecento painting in the second half of the 19th Century and throughout the 20th Century.

Keywords: *The Strossmayer Gallery of Old Masters, Italian Trecento painting, Bernardo Daddi, Niccolò di Pietro Gerini, Maestro di San Martino a Mensola, Lorenzo di Bicci, Kunsthandlung Julius Böhler, provenance research, history of collecting*

Some new findings based mostly on critical analyses of relevant literature on a small, but noteworthy, group of Italian 14th century paintings at the Strossmayer Gallery, have been presented at the 9th Days of Cvito Fisković in 2005.¹ In the meantime, two of the paintings from this group have been restored,² a proposal for partial reconstruction of predella to which one of the paintings belonged has been suggested in a detailed study and confirmed in a later publication.³ The research on the paintings presented in 2005 continues to this day, and is guided by new methodological aspects.⁴ In

¹ LJ. DULIBIĆ, *Talijanske slike 14. stoljeća u zbirci Strossmayerove galerije starih majstora* [Italian paintings from the 14th century in the Strossmayer Gallery of Old Masters], (unpublished) conference paper at the 9th Days of Cvito Fisković - *Umjetnost i kultura 14. st. u Hrvatskoj* [Art and Culture of the 14th Century in Croatia], 2005.

² Both paintings have been restored at the Croatian Conservation Institute, under the supervision of Nelka Bakliža: *Saint Francis of Assisi* by Lorenzo di Bicci in 2010/11, and the *Temptation of Saint Anthony the Abbot* by Niccolò di Pietro Gerini in 2013.

³ LJ. DULIBIĆ, *Predela „Iskušenje svetoga Antuna Pustinjaka“ Niccolò di Pietra Gerinija u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu* [The Temptation of Saint Anthony the Abbot at the Strossmayer Gallery in Zagreb], in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 30, Zagreb, 2006, p. 131-140; L. KANTER, „Niccolò di Pietro Gerini, The Martyrdom of Saint Lawrence“, in *Italian paintings from the Richard L. Feigen Collection*, L. KANTER, J. MARCIARI (ed.), New Haven-London, 2010, p. 36-38.

⁴ Cfr. I. PASINI TRŽEC, LJ. DULIBIĆ, *Un frammento „delle Marche disperse“ nella Galleria Strossmayer di Zagabria*, in *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage* 10, Macerata, 2014, p. 135-156.



Fig. 1. Circle of Bernardo Daddi, *Crucifixion (fragment)*, tempera on panel, 22,5 x 21 cm, The Strossmayer Gallery of Old Masters HAZU, inv. no. SG-23.

honour of Igor Fisković, we decided to re-consider these fragments of the Italian Trecento through the prism of new research results.

“That scrap of painting on wood“ (fig. 1) which was deemed worthy of “the hand of Giotto“ at the time of its acquisition for the collection of Bishop Strossmayer in Rome in 1867,⁵ is a work from the circle of Bernardo Daddi (1280-1348), leading Florentine painter of his generation.⁶ Various versions of attribution noted down in the *fortuna critica* of the fragment held in Zagreb, which has been continuously displayed as part of the Gallery’s permanent collection from its opening in 1884 and thus has always been well known to researchers, record the changes in defining the work of Bernardo

⁵ Letter by Nikola Voršak to Josip Juraj Strossmayer, Rome, 24th March 1867, Archive of the Croatian Academy of Arts and Sciences, XI A / Vor. Ni. 11.

⁶ More on the painter in: E. N. LUSANNA, *Daddi, Bernardo*, in *Grove Art Online* [January 2011].

Daddi.⁷ A wider understanding and reception of Daddi's work, and works of the painters from his circle, has been given in a vivid historiography of the Zagreb painting's pendant, the right hand fragment of the same *Crucifixion* (fig. 2), whose different fortune specifically completes the *fortuna critica* of the Zagreb fragment. After continuous changes in ownership resulted in the loss of information on the painting's whereabouts, leading to its insertion into a group of so-called 'homeless paintings',⁸ this fragment found its home at the Staatsgalerie in Stuttgart. It had been acquired for the Stuttgart Gallery not long after it had been exhibited in 1965 at the Wildenstein Gallery in London, as part of *The Art of Painting in Florence and Siena from 1250 to 1500* exhibition, deemed by contemporaries as "something of a milestone in the history of art appreciation".⁹ In the Editorial of *The Burlington Magazine* it is explained that "it was assumed the subject had been dealt with once and for all during the heyday of connoisseurship between 1880 and 1930. It was thought that scholars had little more to learn, and that, as far as the public was concerned, taste had changed and interest could no longer be whipped up in schools of painting where tradition stifled self-expression. The assumption is of course absurd. [...] the joy of seeing gathered together a selection of works of this age and place is inexhaustible, and in any case every generation sees something new in everything in the past".¹⁰



Fig. 2. Circle of Bernardo Daddi, *Crucifixion (fragment)*, tempera on panel, 34,2 x 18 cm, Staatsgalerie Stuttgart, inv. no. 3064 (Berenson 1963, p. 168, n. 7)

Thanks to the upheavals on the art market, among other things, and the growing dynamics of exhibition production, 'new' paintings, as well as fragments of altarpieces along with suggestions for their reconstruction continue to emerge. So it came that a fragment of a predella showing the *Martyrdom of Saint Lawrence* emerged in 1995 on the art market, leading Miklòs Boskovits to identify it as the work of Niccolò di Pietro Gerini (active 1366-1414/15)¹¹ and to propose that the painting used to be part of a predella alongside the *Adoration of the Magi* from the Berlin Gemäldegalerie.¹² In 2005, the Berlin fragment

⁷ Bernard Berenson listed the painting among the works of Bernardo Daddi (B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 164; B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, 1936, p. 145; B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. Florentine School*, London, 1963, p. 58). Richard Offner cites the Zagreb fragment in 1933 as the work of a painter then named "Amico di Daddi" (R. OFFNER, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra I*, in *The Burlington Magazine* 63, 1933, p. 72-84), and in 1958 as a painting resembling the work of the Maestro di San Martino alla Palma (R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting – The Fourteenth Century*, Section III, Volume III, New York, London, 1958, p. 87). Miklòs Boskovits considers the painting a work by Daddi's workshop (M. BOSKOVITS, *The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturist Tendency*, Firenze, 1984, p. 67), while Sanja Cvetnić assigns it to Bernardo Daddi's close follower (S. CVETNIĆ, *Tri atributivna problema srednjotajanskog slikarstva u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu: Daddi, Lo Spagna i Cigoli* [Three Problems of Attribution, Paintings From Central Italy at the Strossmayer Gallery in Zagreb, Daddi, Lo Spagna and Cigoli], in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 21, Zagreb, 1997, p. 69-77).

⁸ B. BERENSON, 1963, *op. cit.*, p. 168 (n. 7).

⁹ Editorial. *The Early Renaissance in Tuscany*, in *The Burlington Magazine* 744, London, 1965, p. 109-110.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ More on the painter: D. GORDON, *Niccolò di Pietro Gerini*, in *Grove Art Online* [January 2011].

¹² M. BOSKOVITS, *Frühe italienische Malerei: Gemäldegalerie Berlin*, Berlin, 1998, p. 142-144.



Fig. 3. Niccolò di Pietro Gerini, *Temptation of Saint Anthony the Abbot*, tempera on panel, 22 x 32 cm, The Strossmayer Gallery of Old Masters HAZU, inv. no. SG-28.

was proposed to be part of a predella along with the *Temptation of Saint Anthony the Abbot* from the Strossmayer Gallery in Zagreb, acquired by Bishop Strossmayer in Italy in or before 1875.¹³ (fig. 3). Boskovits' suggestion was accepted at the exhibition *Geschichten auf Gold* in Berlin in 2005, where a reconstruction proposal for the predella was expanded to include the fragment of the *Beheading of Saint John the Baptist*.¹⁴ Meanwhile, the inclusion of the Zagreb painting into the same context was confirmed in 2010 in the catalogue *Italian Paintings from the Richard L. Feigen Collection*, where the fragment *Martyrdom of Saint Lawrence* now belongs.¹⁵ All four dislocated fragments show clear similarities to one another: the figures are depicted in full height, the extent of pictorial space is limited by either a high placed landscape or an architectural segment, the halos are equally ornamented, and the facial hair of older figures are very similarly depicted, with parallel brush strokes, which became evident in the Zagreb painting upon the removal of the old retouches during the most recent restoration.

Furthermore, author of the Feigen Collection catalogue, Laurence Kanter, made a hypothesis on the identification of the altarpiece for which the reconstructed predella is likely to have been painted with the only known Gerini's polyptych that includes the saints whose lives are told on the predella fragments, from left to right: Saint Anthony the Abbot, Saint John the Baptist, the Madonna and Child in the central field to which the fragment of the Adoration corresponds, and Saint Lawrence.¹⁶ The scene on the missing predella fragment below Saint Julian depicted on the last panel on the right is most probably set in the landscape, considering the regular alteration of spatial scenes setting on the predella.

¹³ LJ. DULIBIĆ, *Talijanske slike...*, op. cit. (n. 1); LJ. DULIBIĆ, *Predela...*, op. cit. (n. 3). See also I. PASINI TRŽEC, LJ. DULIBIĆ, *Slike starih majstora u Strossmayerovoj zbirici nabavljene posredstvom kanonika Nikole Voršaka u razdoblju od 1869. do 1880.* [Paintings by Old Masters in Strossmayer's Collection, Acquired through Canon Nikola Voršak between 1869 and 1880], in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 35, Zagreb, 2011, p. 207-220, 219.

¹⁴ R. F. LACHER, "Niccolò di Pietro Gerini, Mittelstück der Predella eines unbekanntes Retables, um 1395", in *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, S. WEPPELMANN (ed.), Berlin, 2005, p. 151-155. *The beheading of Saint John the Baptist* is a 'homeless painting', known through a photograph by Giordano Bombelli.

¹⁵ L. KANTER, op. cit. (n. 3).

¹⁶ Polyptych no. 8610 at the Galleria dell'Accademia in Florence. *Ibidem*, p. 38, fig. 4.

The polyptych was painted originally for the Florentine church of San Benedetto fuori Porta a Pinti, built in January 1400 as a daughter church of the Camaldolese Order. It is dated by inscription in the year 1404, nearly ten years after the fragments have been previously dated. This shift in dating the predella fragments can be indirectly confirmed by the iconography of the Zagreb fragment, as the scene depicting Saint Anthony the Abbot avoiding the gold as if it were fire seems to have only been familiar in painterly tradition since the early 1400s.¹⁷ Henceforth, the reconstruction proposal not only brings together an entire sequence of dislocated fragments found in different museums and private collections around the world, but also serves as “a benchmark for recognizing Gerini’s late style in small-scale narrative paintings”,¹⁸ with the painterly tradition of the Trecento extending into the Quattrocento.

Yet another painting at the Strossmayer Gallery, *Saint Nicholas with Donors and Angels* (fig. 4), throws some light on Florentine painting at the end of the Trecento. It found its way into the Gallery’s collection after World War II as part of a donation of Ante Topić Mimara.¹⁹ At the Gallery, the painting was attributed as the work of Giovanni da Milano;²⁰ however, its identification with a reproduction of a ‘homeless’ painting assembled in the group of several paintings which form the core of the opus of so-called Maestro di San Martino a Mensola²¹ brings us not only to the correction of its attribution but to discovery of a specific double historiography of the painting.²²

In 1959, Brigitte Klesse has named the anonymous painter Maestro di San Martino a Mensola, active in Florence in the last two decades of the 14th century, after the provenance of the triptych *Madonna and Child with Eight Saints and a Patron* at the church San



Fig. 4. Maestro di San Martino a Mensola, *Saint Nicholas with Donors and Angels*, tempera on panel, 103,2 x 52,4 cm, The Strossmayer Gallery of Old Masters HAZU, inv. no. SG-494.

¹⁷ Cfr. C. WILSON, *Fra Angelico: new light on a lost work*, in *The Burlington Magazine* 1112, London, 1995, p. 737-740, n. 7.

¹⁸ L. KANTER, *op. cit.*, p. 38 (n. 3).

¹⁹ LJ. GAŠPAROVIĆ, V. ZLAMALIK, *Izložba odabranih djela iz zbirke Ante Topić Mimara* [Exhibition of selected works from the collection of Ante Topić Mimara], Zagreb, [196-?]]

²⁰ V. ZLAMALIK, *Jedan mogući Giovanni da Milano u Strossmayerovoj galeriji* [One plausible Giovanni da Milano at the Strossmayer Gallery], in *Peristil* 12-13, Zagreb, 1969-70, p. 53-58; V. ZLAMALIK, *Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti* [The Croatian Academy of Arts and Sciences’ Strossmayer Gallery of Old Masters], Zagreb, 1982, Cat. No. 3, p. 30-31.

²¹ B. KLESSE, *Der Meister des Hochaltars von S. Martino a Mensola*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 8, Florence, 1959, p. 247-252, 250; R. FREMANTLE, *Some additions to a late Trecento Florentine: The Master of San Martino a Mensola*, in *Antichità Viva*, 12, Florence, 1973, p. 3-13, 6; R. FREMANTLE, *Florentine Gothic Painters from Giotto to Masaccio - A Guide to Painting in and near Florence 1300 to 1450*, London, 1975, p. 284.

²² Lj. DULIBIĆ, *Talijanske slike 14. stoljeća... op. cit.* (n. 1).



Fig. 5. Lorenzo di Bicci, *Saint Francis of Assisi*, tempera on panel, 62,5 x 26,8 cm, The Strossmayer Gallery of Old Masters HAZU, inv. no. SG-685.

Martino a Mensola near Settignano.²³ The works assembled around this triptych, dated in 1391, set off analogous characteristics of style such as a strong negation of spatial values, flat, sharp and angular forms, elongated figures, and dark colours. Klesse's catalogue has gradually been expanded by Luciano Bellosi (who identified the painter as Francesco di Michele),²⁴ Federico Zeri, Richard Fremantle and Miklòs Boskovits, all the while leaving the Zagreb painting within the core of painter's opus.²⁵

Reconstruction of the historiography of the Zagreb painting brought to light the information on its earlier provenance: in the year 1927, the painting had been in the ownership of a then leading German art dealer firm, Julius Böhler Kunsthandlung in Munich.²⁶ Using this information as the basis for further research, we found a photograph of the painting in the Berenson's *Homeless Paintings of the Italian Renaissance*.²⁷ On the basis of an inventory number noted on the back of the photograph it was plausible to find the painting in the Inventory of the Julius Böhler Kunsthandlung: it had been purchased on 26th June 1926 from R. Zinser in Stuttgart for 2000 Marks as "Tomaso da Modena", and later sold on 20th December 1946 to Richard Billinger in Starnberg for 5000 Marks as "Spitzbogenbild umbrisch".²⁸ Hence, we can conclude that the painting's 1926 seller was dealer Richard H. Zinser (around 1883-1983) from Stuttgart, who later in his career specialized in prints and

²³ Cfr. B. KLESSE, *op. cit.*, p. 247-252 (n. 21).

²⁴ Cfr. L. BELLOSI, *Francesco di Michele, Il Maestro di San Martino a Mensola*, in *Paragone Arte* 419-421-423, Florence, 1985, p. 57-63. See also A. LADIES, "The Reflective Memory of a Late Trecento Painter: Speculations on the Origins and Development of the Master of San Martino a Mensola", in *Studies in Italian Art*, London, 2001, p. 165-182; E. S. SKAUG, *Did Francesco di Michele, alias the Master of San Martino a Mensola, start out in Giovanni Bonsi's workshop?*, in *Arte Christiana* 97, 855, Milano, 2009, p. 403-408; A. SGARRELLA, *Una tavola francescana per le terziarie dello spedale di San Paolo a Firenze*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 54, 3, Florence, 2010-2012, p. 521-529.

²⁵ See also L. BELLOSI, *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*, in *Paragone Arte* 187, Florence, 1965, p. 18-43, 19; F. ZERI, *Sul catalogo dei dipinti toscani del secolo XIV nelle Gallerie di Firenze*, in *Gazette des Beaux-Arts* 71, Paris, 1968, p. 76; R. FREMANTLE, *Some additions... op. cit.*, p. 3-13 (n. 21); R. FREMANTLE, *Florentine Gothic Painters... op. cit.*, p. 257-284 (n. 21); M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Florence, 1975, p. 124-125, 379-381.

²⁶ Klesse states that the painting had been owned by Julius Böhler in 1927: B. KLESSE, *op. cit.*, p. 250 (n. 21), Fremantle gives thanks to Julius Böhler on the painting's photograph he had sent him: R. FREMANTLE, *Some additions... op. cit.*, p. 6 (n. 21).

²⁷ Biblioteca Berenson, Fototeca, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, n. 120030_1 i 120030_2 (verso).

²⁸ We hereby thank Dr Richard Winkler, Head of the Bayerisches Wirtschaftsarchiv, for this information.

drawings,²⁹ and its 1946 buyer was Richard Billinger (1890-1965), Austrian writer active in Munich.³⁰ The painting had obviously not been in Billinger's possession for long, considering that Ante Topić Mimara included it in the photo album of his collection in 1948.³¹ Documented provenance of the painting during the turbulent years of the first half of the 20th century is a rare example among the paintings in Mimara's bequest, given that no documentation on individual paintings' provenances had ever been attached to the donation.

Neither any documentation on the provenance of particular paintings had been included into the last large donation of Old Master paintings to the Strossmayer Gallery, the bequest of Dragan Plamenac (1895-1983), renowned musicologist and composer.³² Plamenac acquired his collection of ten paintings at various auctions and antique stores throughout Italy and the Netherlands, in order to decorate his home in Urbana, USA. These paintings have only been included into the art history after their musealization and presentation at the exhibit of bequeathed artworks in 1986.³³

The painting of Saint Francis (fig. 5) has been included into the permanent collection of the Strossmayer Gallery only in 2013, upon recent restoration. Miklòs Boskovits suggested the attribution to Lorenzo di Bicci,³⁴ a Florentine painter from the second half of the 14th century and forefather of the family workshop that dominated the Florentine art production for more than a century – he was succeeded by his son Bicci di Lorenzo and later by his grandson Neri di Bicci.³⁵ Lorenzo di Bicci had been included by Vasari into his compendium of famous artists; however, he listed the biography of his son Bicci under Lorenzo's name.³⁶ Today, on the basis of stylistic similarities, over sixty paintings on panel and several frescos, executed from 1370 to 1410, are ascribed to him.³⁷ In its impeccable technical execution, distinctive quality of colour values, the immovability of highly plastic figures, which almost appear as stone blocks enveloped in drapery, placed in front of a golden background with no distinctly specified setting, Zagreb painting reveals all the peculiarities of Lorenzo's painterly style, confirming him as a significant representative of the traditional tendencies of Florentine painting of the time.

Far from being representative of all diversities of Trecento painterly style, this group of paintings which were obtained for the Strossmayer Gallery in different periods and under different circumstances, as well as *fortuna critica* and the fate of their counterparts, show the variety of ways in which not only rich historiography but also vivid afterlives of the works of art reflect the changes in the perception and the reception of Trecento painting in the second half of the 19th Century and throughout the 20th Century.

²⁹ More on Zinser in: B. M. ROSENTHAL, *The gentle invasion: continental emigré booksellers of the thirties and forties and their impact on the antiquarian booktrade in the United States*, lecture at Columbia University School of Library Service, 15th December 1986, available at: <http://ihl.enssib.fr/the-gentle-invasion> [December 2013]

³⁰ Richard Billinger (St. Marienkirchen bei Schärding, 1890. – Linz, 1965.), Austrian writer who, as a liberal artist living in Berlin, Munich and Starnberger See, was thought to have been the author of Blut-und-Boden literature, wrote plays, prose and film scenarios. *Billinger, Richard* dans *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, Vol. 1, Munich 1999, p. 528-529. Despite his homosexuality, he was especially successful at the time of the NS-regime; at the Stifterhaus in Linz, on 14th October 2013, the exhibition *Heimat. Körper. Kunst – Richard Billinger und seine Archive* was opened.

³¹ The Ante Mimara Collection of Artworks, 1948, album I/I-III, no. 10, Archive of the Strossmayer Gallery. More on these photo albums in: V. KUSIN, *Mimara*, Zagreb, 1987, p. 120.

³² More on Plamenac in: J. ANDREIS, *Plamenac, Dragan*, dans *Muzička enciklopedija*, Vol. 3, Zagreb, 1977, p. 91-92.

³³ Cfr. V. ZLAMALIK, *Dragan Plamenac, Izložba darovanih umjetnina* [Exhibition of bequeathed works], Zagreb, 1986.

³⁴ The attribution suggestion was made by Boskovits during a conversation with Lj. Dulibić in Florence in 2003.

³⁵ More on the painter in: G. M. FACHECHI, *Lorenzo di Bicci*, dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 66, Rome, 2007, available at: http://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-di-bicci_%28Dizionario-Biografico%29/ [November 2013]

³⁶ G. VASARI, *Le vite*, CORRADO RICCI (ed.), Milano, [1911?], p. 219-221.

³⁷ Boskovits compiled a catalogue of the works after Gronau. See also G. M. FACHECHI, *op. cit.* See also H. D. GRONAU, *Lorenzo di Bicci. Ein Rekonstruktionsversuch*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 4, 2/3, Florence, 1933, p. 103-118.

PRILOG POZNAVANJU SLIKARSTVA TRECENTA U STROSSMAYEROVOJ GALERIJU

Novija saznanja o nevelikoj ali istraživački poticajnoj grupi talijanskih slika iz 14. st. u Strossmayerovoj galeriji, temeljena ponajviše na kritičkom uvidu u literaturu, predstavljena su na Danima Cvita Fiskovića 2005. U međuvremenu su dvije od tih slika restaurirane, prijedlog djelomične rekonstrukcije cjeline kojoj je jedna od njih nekada pripadala razložen je u pojedinačnoj studiji te potvrđen u kasnijoj literaturi, a istraživanje tada prezentiranih slika nastavlja se uz oslonac na nove metodološke aspekte. Kroz prizmu novih istraživanja, u čast Igora Fiskovića sada ponovno objedinjujemo četiri slike talijanskog trecenta koje su u različito vrijeme i pod različitim okolnostima prispjele u Strossmayerovu galeriju.

Biskup Strossmayer kupio je u Italiji u 2. pol. 19. st. lijevi fragment malenoga *Raspeća* iz kruga Bernarda Daddija i fragment predele Nicolò di Pietro Gerinija *Sveti Antun Pustinjak*. Te su nabavke izraz rastućeg interesa sakupljača 19. st. za rano talijansko slikarstvo, o čijoj daljnjoj recepciji tijekom 20. st. svjedoči sudbina ostalih fragmenata nekada pripadajućih istim cjelinama. Desni je dio *Raspeća*, nakon učestalih promjena vlasništva koje su uzrokovale gubitak podataka o smještaju i uključanje u skupinu tzv. 'homeless paintings', muzealiziran u Staatsgalerie Stuttgart nakon izložbe toskanskog slikarstva 1250.-1500. u Londonu 1965., kojom je otklonjena ranija pretpostavka da je tema iscrpljena nakon što je u razdoblju od 1880. do 1930. dosegla vrhunac. Zahvaljujući sve dinamičnijoj izložbenoj produkciji i zbivanjima na tržištu umjetnina 'nove' se slike, odnosno fragmenti i prijedlozi rekonstrukcije nekadašnjih cjelina, i dalje pojavljuju. Tako su uz zagrebački danas poznata još tri fragmenta Gerinijeve predele, a iznesena je i pretpostavka o identifikaciji oltarne slike kojoj je predela nekoć pripadala, čime je datacija fragmenata predele pomaknuta u 1404. godinu, što posredno možemo potvrditi ikonografskim sadržajem zagrebačkog fragmenta.

Slika *Sveti Nikola s donatorima i anđelima* Maestra di San Martino a Mensola prispjela je u zbirku nakon II. svjetskog rata kao dio donacije Ante Topića Mimare. Njenom identifikacijom sa slikom višekratno reproduciranom uz napomenu „smještaj nepoznat“ razotkrivena je specifična dvostruka historiografija slike, što je iznijelo i podatak o ranijoj provenijenciji: 1927. je bila u vlasništvu tada vodeće njemačke prodajne galerije odnosno aukcijske kuće Julius Böhler u Münchenu. Među Berensonovim *Homeless Paintings* pronašle smo fotografiju slike na čijoj je poleđini zabilježen broj preko kojega je bilo moguće identificirati sliku u inventaru tvrtke Julius Böhler i iščitati imena nekadašnjih vlasnika, na temelju čega utvrđujemo da je prodavatelj slike 1926. bio štutgartski diler Richard H. Zinser, a njezin kupac 1946. austrijski pisac djelatan u Münchenu, Richard Billinger, u čijem se vlasništvu slika kratko nalazila, budući da ju je Mimara 1948. uvrstio u fotoalbum svoje zbirke. Utvrđena provenijencija ove slike tijekom turbulentnih godina 20. st. predstavlja rijedak takav primjer u Mimarinoj donaciji, budući da donator nije ustupio dokumentaciju o podrijetlu umjetnina.

Posljednja veća donacija slika starih majstora Strossmayerovoj galeriji ostavština je muzikologa Dragana Plamenca, sastavljena od deset slika koje je Plamenac nabavio na talijanskom i nizozemskom tržištu kako bi ukrasio prostorije svoga doma u Urbani, SAD. Te su se slike počele uključivati u povijesno-umjetnički imaginarij nakon muzealizacije 1986. Slika *Sveti Franjo*, s atribucijom Lorenzu di Bicciju koju je predložio Miklòs Boskovits, nedavno je restaurirana te je uključena u stalni postav Galerije 2013.

Iako je riječ o uistinu nevelikoj grupi od svega četiri slike ovdje prezentirani rezultati istraživanja pokazuju u kolikoj se mjeri u živoj i bogatoj historiografiji i sudbini nekolicine umjetničkih djela ogledaju mijene u recepciji slikarstva trecenta.

Ključne riječi: *Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, talijansko slikarstvo trecenta, Bernardo Daddi, Niccolò di Pietro Gerini, Maestro di San Martino a Mensola, Lorenzo di Bicci, aukcijska kuća Julius Böhler, istraživanje provenijencije, povijest sakupljanja*

IKONE BOGORODICE HODIGITRIJE DEXIOKRATOUSE I ARISTEROKRATOUSE NA BADIJI I OREBIĆIMA

Zoraida Demori Staničić

Z. Demori Staničić
Hrvatski restauratorski zavod
Služba za odjele izvan Zagreba
Porinova 2a
21000 Split
zdstanicic@h-r-z.hr

On both sides of Pelješac Channel in the middle of the East coast of the Adriatic, two icons are venerated. Both depict Virgin and Child and both belong to Franciscan order. One was on the islet of Badija, just in front of the Venetian town of Korčula, the other is on the opposite side of the Channel in church of Our Lady of Angels above Orebići on territory of Republic of Dubrovnik. Both icons are analyzed within the context of their veneration and style of Cretan icon painting of 15th and 16th centuries.

Key words: *Cretan icons, Virgin and Child, Franciscan monasteries, Badija, Orebići*

Štovanje ikona u Dalmaciji započelo je vrlo rano; najstarije sačuvane potječu iz 12. i 13. stoljeća.¹ Iako se identificiraju s crkvama na Istoku one su predmet štovanja i u zapadnoj, katoličkoj crkvi gdje se najčešće vrednuju kao devocijska i likovna forma.² U dalmatinskim je crkvama nakon brojnih povijesnih i liturgijskih mijena u javnom štovanju zatečeno gotovo stotinjak ikona. One gotovo isključivo prikazuju Bogorodicu s Djetetom te su ustoličene na oltarima ili vise na zidovima lađa, kapela, sakristija te u dvoranama bratovština.

Ikone su na Zapadu svete devocijske slike koje vjernika potiču na empatički doživljaj, ali je daleki odjek njihove semantičke suštine ostao i danas prisutan ovdje u znatnoj mjeri: mnoge od njih čudotvorne su „same po sebi“, ili su povezane uz neko čudo (ozdravljenja, suze, prelijetanja, doplovljavanja). Stoljećima se čuvaju i dopunjavaju legende koje sežu duboko u njihovu neidentificiranu prošlost, dok se realni povijesni podaci gube. Starije ikone dojmljive su zbog arhaičnosti i „autentičnosti“, pa postaju „nerukotvorene“, ili „naslikane rukom sv. Luke“. Nemaju jasnog porijekla, već dolaze ploveći ili leteći, što samo po sebi potencira Božje djelo, taumaturšku moć i čudotvornost. Postaju stoga predmet općeg štovanja koje se svakim neobičnim događajem multiplicira. Misticizam, neobičnost i stilski arhaizam bizantskih ikona koji traje stoljećima kao i njihova pretpostavljena i naglašavana „izvornost“ koja se pratila još iz prvih dana kršćanstva, imali su za rezultat preferenciju njihove nabave.

Iz doba komunalnog ustrojstva dalmatinskih gradova u 13. stoljeću, potječu najstarije dalmatinske ikone koje, gotovo sve, uz kulturni sloj slikanih raspela,³ prikazuju Bogorodicu s Djetetom. One su u srednjovjekovnom Zadru, Splitu, Trogiru i Dubrovniku imale „političku“ ulogu, naglašavajući

¹ G. GAMULIN, *Bogorodica s Djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske*, Zagreb, 1991; *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*, katalog izložbe Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1987, I. FISKOVIĆ (ed.) Zagreb 1987; *Prvih pet stoljeća hrvatske umjetnosti, The First Five Centuries of Croatian Art*, katalog izložbe Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2006, N. JAKŠIĆ, (ed.), Zagreb, 2006. (sa starijom literaturom)

² *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art, Catalogue of the Exhibition Benaki Museum Athens, 2000-2001*, M. VASSILAKI (ed.), Skira Milano, 2000.

³ G. GAMULIN, *Slikana raspela u Hrvatskoj*, Zagreb, 1983.; I. FISKOVIĆ, *op. cit.* (n.1).

javni legitimitet *paladija* grada-komune. No, na žalost, nisu ni približno sačuvane u izvornom topografskom niti u stilskom kontekstu: samo je nekoliko od njih zatečeno na oltarima koji su kroz stoljeća mijenjani i modificirani, neke su prikazane na arhivskim fotografijama iz prošlog i pretprošlog stoljeća, dok je najveći njihov broj danas muzeiziran zbog umjetničke i povijesne valorizacije.

U doba kada je Mletačka Republika dalmatinske gradove-komune pripojila velikoj i dobro organiziranoj državi, ikone Bogorodice s Djetetom su od lokalnih partikularno štovanih kultova postale dio šireg, dobro zamišljenog koncepta propagiranja vladavine Serenissime od Jadrana do Egejskog mora. Upravo Mlečani, ostvarujući svoju kolonijalnu politiku *panvenecijanizma* uzimaju Bogorodicu za vladaricu i prije nego li sv. Markom i lavom osvajaju srca ljudi: lav sv. Marka može se doživljavati kao simbol nametnute vlasti, ali Gospa ulazi u svačija srca. Štovanje nekih Gospinih ikona u Hvaru⁴ obilježeno je jasnim političkim konotacijama usko vezanim uz ustrojstvo ovog, za Mletke važnog prometnog središta. Mletačka je vlast svetišta nastala na njihovom štovanju neupitno obilježila i označila svojim državnim grbom.

Vrlo je važno u širokoj disperziji Bogorodičinih kultova koji se šire ikonama i u čijoj je nabavci i trgovanju Venecija imala primat,⁵ naglasiti ulogu prosjačkih redova, franjevaca i dominikanaca.⁶ Djelujući propovijedanjem i preko novoosnovanih bratovština koje su međusobno bile vrlo kompetitivne, oni uređuju svetišta u kojima glavni nositelji štovanja postaju upravo ikone: franjevci na Rabu i Krapnju, splitskom Poljudu, u Hvaru, Orebićima i na Badiji, dominikanci u Korčuli, Šibeniku i Dubrovniku. Vežanost naročito franjevačkog reda za ikone Bogorodice nije neobična. Oni ih štiju i potiču im čašćenje upravo iz razloga čuvanja drevnih kolektivnih iskaza pučke pobožnosti koja ima važno značenje običaja i tradicije. Ikone čuvaju drevne predodžbe i preko ustaljenih, vjekovima prenošenih oblika štovanja Bogorodice nastavljaju oblikovati ponašanje vjernika.

U Pelješkom kanalu, jedan nasuprot drugog, susreću se dva franjevačka samostana i njihove crkve: na pelješkoj je strani u Podgorju nad Orebićima visoko je položen samostan i crkva Gospe od Anđela,⁷ dok je usred morskog kanala između otoka Korčule i Pelješca na malom otočiću Badiji drugi franjevački samostan Gospe od Milosti.⁸ Sučeljavaju se dvije franjevačke crkve, a u njima su dvije Gospe, dvije ikone Bogorodice s Djetetom koje su se, usprkos univerzalnosti kulta neupitne i sveobuhvatne zaštitnice, političkom voljom upravljačkih elita „razdvojile“. Na ovom lokalnom prostoru u kojem se od jedne do druge točke gotovo može dobaciti kamenom, dodiruju se dvije države, dva politička svjetonazora i dvije ikone koje upravo ovdje dobivaju naglašeno semantičko značenje. Jedna od njih, Gospa od Otoka, označava kolonijalnu silu koja pod likom i zaštitom Bogorodice,⁹ a ne alegorizirane „Venecije“, upravlja istočnom stranom Jadrana. Druga, pak, označava čuvaricu malog grada-države uz neupitno štovanje lokalnog parca, sv. Vlahe, i koja se na sve načine bori da sačuva svoju samostalnost.

Obje crkve i samostani nastali na štovanju Gospinog kulta, pripadaju istom crkvenom redu, ali različitim redovničkim državama. Badijska Gospa od Otoka pripadala je dalmatinskoj, a orebička

⁴ Crkve Gospe Kruvenice i Gospe od Milosti u gradu Hvaru.

⁵ M. VASSILAKI, *The hand of Angelos An Icon Painter in Venetian Crete*, Lund Humphries and Benaki Museum, London Farnham Surrey 2010; Idem, *The Painter Angelos and Icon Painting in Venetian Crete*, Ashgate 2009; Z. DEMORI STANIČIĆ, „Kontinuitet majstora i radionica „kretske-venecijanske škole“ od 15. do 17. stoljeća na istočnoj obali Jadrana“, *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske Zbornik Dana Cvita Fiskovića*, FF press Zagreb, 2014. 123-136 (sa starijom literaturom).

⁶ O tome se opširnije elaborira u: Dominikanci u Hrvatskoj, katalog izložbe, Galerija Klovičevi dvori, Zagreb, 2007-2008, I. FISKOVIĆ (ed.), Zagreb 2011. i *Milost susreta umjetnička baština Franjevačke provincije sv. Jeronima*, katalog izložbe, Galerija Klovičevi dvori, Zagreb, 2010-2011, M. DOMIJAN, I. FISKOVIĆ, R. TOMIĆ (ed.), Zagreb 2010.

⁷ *Spomenica Gospe od Anđela u Orebićima 1470-1970*, Omiš, 1970, J. VELNIĆ (ed.).

⁸ D. FABIANICH, *Memorie storico-letterarie sopra alcuni conventi della Dalmazia*, Venezia, 1845, 33; C. FISKOVIĆ, „Samostan na „Otoku“ kod Korčule“, *Novo doba*, god XVIII., Božićni broj, Split, 1935, 15-16; J. BELAMARIĆ, „Franjevačka crkva i samostan na Otoku kod Korčule“, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 23, Split, 1983, 149-190.

⁹ Taj je „Bogorodičnim panvenecijanizam“ kasnije dobro objasnio i ilustrirao mletački kroničar i povjesničar Flaminio Cornaro u svojoj *Notizie storiche delle apparizioni e delle immagini piu celebri di Maria Vergine santissima nella Città e Dominio di Venezia*, Venezia, 1761, a Bogorodica na vrhu kupole venecijanske crkve Sta Maria della Salute koja je poput arke ukotvljena u laguni, odjevena je u odjeću *Capitane del mar*.

dubrovačkoj franjevačkoj provinciji.¹⁰ Zanimljivo bi bilo znati kako ih je štovao puk? Svaki svoju, što je očekivano, ali da li i tada, kao što je danas, zajednički, odnosno usporedno? Naravno, svaka od njih imala je svoju svetkovinu, blagdan i feštu, procesije i zavjete, ali jesu li se Gospe kao i njihove države nadmetale za dominaciju, broj misa i priloga, zavjete i darivanja? Iz povijesnih podataka o tome malo doznajemo, no izvidno je da su obje imale snažno kultno značenje i da su im hodočastili mnogobrojni vjernici.

Franjevački Bogorodičini kultovi ilustrirani ikonama usko su lokalizirani i diferencirani nazivima, među kojima je najčešća Mater *Misericordiae* kao univerzalna zaštitnica.¹¹ Ikona s otoka Badije¹² časti se kao „Gospa od Otoka“, očito prema mjestu na kojem se nalazila. Njezino čašćenje traje stoljećima uz hodočašća lokalnog stanovništva na blagdan Velike Gospe i svečane ophode brodicama. Franjevački Gospin kult, po Fabijaniću, vjerojatno je vezan uz dolazak opservanata na otok oko 1392. godine,¹³ no značajno se širi od 1571. godine, kada je na dan svojeg Uznesenja Bogorodica po zagovoru užasnutih i preplašenih stanovnika spasila grad Korčulu od pohare i uništenja alžirskih pirata. Cijeli događaj opsade i obrane grada detaljno opisuje njegov sudionik, korčulanski svećenik Antun Rozanović.¹⁴ Nakon što je brodovlje Uluz Alija i Karakozija uplovilo u Jadran, franjevci su s Badije izbjegli u grad Korčulu i u crkvi Svih Svetih pohranili Gospu od Otoka i čudotvorno raspelo¹⁵ kao svoje najvažnije dragocjenosti. Poharavši niz dalmatinskih otoka, posebno Korčulu i Hvar, muslimanski pirati nisu uspjeli osvojiti grad zbog žestokog otpora njegovih stanovnika, pa su se povukli, a Korčulani su pobjedu pripisali Gospi.

Ikona Bogorodice s Djetetom pokrivena je srebrnim pokrovom koji ostavlja otvorena lica prikazanih. On ne ponavlja shemu slike u potpunosti, što je inače bilo uobičajeno, s obzirom da je izmijenjen položaj ruku, ali poštuje osnovnu impostaciju likova. Zanimljiv je Rozanovićev podatak kako su u vrijeme opsade Korčule u kolovozu 1571. godine, neki franjevci „odmetnici neke druge provincije“ pokušali ukrasti dragocjenosti s Gospine slike. Godine 1660., kako prenosi Fabijanić,¹⁶ hercegnovski pirat Belalić ponovno je poharao crkvu i samostan na Badiji i pokrao sve dragocjenosti. Veliku Gospinu krunu s natpisom EX VOTO VINCENTII BAROCCIO, poklonio je imenovani koji je 1597. godine obnašao funkciju korčulanskog kneza. Na pokrovu se osobito naglašava odjeća Bogorodice i Isusa, pa su u srebru tehnikama iskucavanja i graviranja prikazane dugačke ukrašene haljine raskošnih nabora, uz dodatak raznobojnih gema na pripasanim pojasevima. Posebno je istaknuta Gospina podignuta lijeva ruka u kojoj drži neidentificirani predmet, a koja ne ponavlja slikani prikaz. Veo od srebrenog lima oko njezina lica kasniji je dodatak, jednako kao i brojne zavjetne pločice s likovima vjernika, dijelova tijela, krune i nakit.

Ikona Bogorodice s Djetetom uokvirena je pozlaćenim izrezbarenim renesansnim okvirom *tabernakul tipa* iz 16. stoljeća koji je po lokalnoj predaji izrađen u Dubrovniku, iako pripada širokoj skupini sličnih oltarića iz razdoblja renesanse. U franjevačkoj crkvi na Badiji ikona je bila postavljena

¹⁰ J. BELAMARIĆ, 150-151, (n. 8); Z. PEŠORDA, „Prilog povijesti franjevaca u srednjovjekovnom Dubrovniku“, in *Croatia Christiana Periodica*, Vol. 24 No. 45, lipanj 2000, 29-57.

¹¹ I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, *Kroz Marijin ružičnjak*, Split, 1998., 57-63; J. BATELJA P. BATELJA, *Bogorodica Zaštitnica u Hrvata. Teološki i povijesno-umjetnički pristup*, Zagreb, 2014.

¹² A. CRNICA, *Hrvati i Marija Nacrt djela Gospina Hrvatska*, Zagreb, 1953., 150-151, Z. DEMORI STANIČIĆ, „Bogorodica s Djetetom „Gospa od Otoka“, *Milost susreta*, Zagreb, 2010, 155-156.

¹³ D. FABIANICH, 33, (n. 8).

¹⁴ A. ROZANOVIĆ, *Obrana Korčule*, prev. P. Franasović, ur. I. Matijaca, Korčula 1971; V. FORETIĆ, „Turska opsada Korčule g. 1571“, in *Vesnik Vojnog muzeja* 5, Beograd, 1958, J. BELAMARIĆ, 165, (n. 8).

¹⁵ Skulptirano drveno polikromirano raspelo pripisano je splitskom kanoniku Jurju Petroviću, a danas je izloženo na oltaru u crkvi Gospe od Anđela u Orebićima. I. FSKOVIĆ, „Prijedlog za kipara Jurja Petrovića“, in *Peristil* 8-9, Zagreb, 1966, 75-93.

¹⁶ D. FABIANICH, 33, (n. 8).



Sl. 1. Bogorodica s Djetetom „Gospa od Otoka“ prva pol. 15. st., Korčula, Opatska riznica. Izvor: D. Tulić, N. Kudiš, Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule, Korčula 2014.

Fig. 1. Virgin and Child “Our Lady of the Island”, first half of the 15th century, Korčula, Cathedral Treasury. From: D. Tulić, N. Kudiš, Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule, Korčula 2014.

rombova, trokuta i zvijezda. Ispod nje nazire se Gospino desno uho iscrtano dvostrukom kružnom bijelom linijom. Lice joj je ovalno izduženo, narumenjenih obraza i oivičeno tamnim sjenama. Posebno se ističu rumene kružnice na obrazima na način obrade inkarnata romaničkog slikarstva. Čelo je nisko i vrlo plitko, a ispod njega usađene su velike smeđe oči linearno naglašenih dvostrukih vjeđa i kapaka s plitkim lukovima tamnih, debelih obrva krivuljom spojenih u korijenu nosa. Nos je naglašeno dugačak i uzak, s okruglim završecima na dnu. Precizno je konturiran. U blagoj se kosini spušta prema ustima

usred drvenog pozlaćenog oltara serlijevskog tipa¹⁷ sve do 1950. godine, kada su franjevci bili prisiljeni napustiti samostan čije su umjetnine i liturgijska oprema raspršeni unutar franjevačke provincije Sv. Jeronima.¹⁸ Dugo je vremena bila izložena štovanju vjernika u katedrali sv. Marka u Korčuli,¹⁹ dok se trenutačno nalazi u Opatskoj riznici u Korčuli²⁰ čekajući obnovu badijskog svetišta.

Ikona prikazuje Bogorodicu s Djetetom u shemi Hodigitrije *Dexiokratouse*,²¹ koja drži Isusa na svojoj desnoj strani. Inače ikone Putovoditeljice Bogorodicu s Djetetom najčešće prikazuju kao *Aristerokratousu* tj. sa Isusom na lijevoj strani, kojeg majka pokazuje desnom rukom.²² Na badijskoj ga ikoni, međutim, drži na desnoj strani grudiju, dok lijevicu podiže do visine struka. Glavu je Gospa lagano nagnula udesno prema Isusu. Odjevena je u raskošnu zlatom izvezenu haljinu – *hiton*, koji se u trokutnom vratnom izrezu otkriva u obilju zlatnih vrpca i sitnog polimorfnog ukrasa raskošne tkanine, kao i na orukavlju – *epimanikionu* podignute lijeve ruke. Preko haljine prebačen je klasični tamnoplavi plašt – *maforion* obrubljen zlatnom bordurom i markiran s tri zvijezde: na ramenima i nad čelom. One označavaju vječno svjetlo nad Bogorodičnim likom, te njezino djevičanstvo prije, za vrijeme i poslije Rođenja.

Pod maforionom se na glavi nazire bogato ukrašena *grčka kapa* koja u tradiciji odijevanja bizantskih vladarica vezuje kosu; ona je *horror vacui* potpuno izvezena zlatnim nitima, stvarajući raznovrsni usitnjeni geometrijski ukras

¹⁷ D. PREMERL, „Sebastiano Serlio i tri oltara u Dalmaciji“, in *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 42 (2011.), 275-285. Oltar je zbog restauriranja demontiran iz crkve.

¹⁸ J. BELAMARIĆ, 169-171, 184, (n.8.).

¹⁹ B. BANIČEVIĆ, *Katedrala i Opatska riznica sv. Marka*, Korčula, 1996, 24-26;

²⁰ D. TULIĆ N. KUDIŠ, *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula, 2014, 30-32.

²¹ D. MOURIKI, „Variants of the Hodegitria on Two Thirteenth-Century Sinai Icons“, *Cahier Archeologiques* 39, Paris, 1991, 153-182; N. CHATZIDAKIS, „A Byzantine Icon of the Dexiokraousa Hodegitria from Crete at the Benaki Museum“, *Mother of God Representation of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Benaki Museum Athens Skira Milano, 2000, 337-414 (sa starijom literaturom).

²² V. LAZAREV, „Studies in the Iconography of the Virgin“, in *Art Bulletin* XX/I, 1938, 26-65.

koja su simetrično pravilna: sitne narumenjene usnice ravno završavaju, a gornja je naglašena središnjom brazdom. Gospini obrazi blago su zaobljeni, jednako kao i istaknuta okrugla brada obrubljena s gornje strane tamnom sjenom.

Isus svečano sjedi u majčinu krilu, lagano ukošenog tročtvrtnskog tijela i visoko podignutih paralelno postavljenih nogu koje se u koljenima lome pod pravim kutom. Sudeći prema podignutoj desnoj ruci kojom blagoslivlja, odjeven je u svečanu bijelu haljinu-*hiton* s *clavusom*, izvezenu sitnim raznobojnim cvjetićima. Oko *hitona* omotava se zlatno narančasti plašt-*himation* potpuno ispunjen linearnom mrežom hrisografija. On obavija dječje tijelo spuštajući se niz Isusovo lijevo rame širokim naborom *alla antica*, potpuno mu prekrivajući ruku, dok je spuznuo s podignute desnice otkrivajući rukav haljine. Rub *himationa* se u naglašenom zamahu i oštrim lomovima tkanine povija i podvlači pod Isusove noge. Isus blagoslivlja majku podignutom desnom rukom na „grčki način“, spojenog prstenjaka i palca, dok u lijevoj drži smotani, jedva vidljivi svitak kojeg okomito oslanja o truh. *Himation* ne pokriva noge u potpunosti, jer ispod njega vire bosa stopala koja su u potpunosti suprotnosti s raskoši Isusovog carskog ornata, no kao zanimljiv detalj pokazuju Isusovu ljudsku prirodu i ranjivost, prefigurirajući Muku i Oplakivanje. Sitno proporcionirana glava u odnosu na volumen tijela postavljena je na snažnom vratu na kojem su kao i na Bogorodičinom specifičnim linijama u obliku plitkog „V“ naglašeni nabori kože. Čelo je izrazito visoko, sa zaliscima, koje uokviruje smeđa kosa počesljana u pravilne uvojke svijetlih odblesaka od kojih se dva slobodno spuštaju na čelo. Posebno je vidljiva okrugla ušna školjka koja se sužava u donjem dijelu. Također mu se na licu ističu velike, širom otvorene smeđe oči, podignute prema Bogorodici. Nos je kratak, mesnat i precizno ocrtan, a obrazi s rumenim kružnicama i brada su okrugli. Aureole se naziru u tragovima jer ih je potpuno prekrila novija pozlata, ali se mogu prepoznati sitne punce. U gornjim kutovima slike dva su crvena medaljona s identifikacijskim natpisom Bogorodice MP ΘY.

Inkarnat je modeliran kombiniranjem crvenkastih tonova uz debele zeleno-smeđe sjene koje ovičuju lica, vrat i ruke. Uz naglašenu dekorativnost ukrasa na draperijama Gospine haljine i kape, na badijskoj je ikoni karakteristična i izvedba inkarnata tankim potezima kista. Uz, za ikone inače tipične bijele linije oko očiju, vrlo fini potezi uočljivi su i na licima i rukama, što daje dojam titranja površine. Mjestimično se uz uobičajene crne, primjećuju i atipične bijele konture. Ovakve poteze slikar postavlja slobodno i vješto. Prema tipologiji lica Bogorodičino je naglašeno arhaično što je ranije navodilo na datiranje ikone u 13. i 14. stoljeće. No svježije Isusovo dječjačko, iako uozbiljeno lice, nedvojbeno proizlazi iz tipologije koju, baštineći modele venecijanskih slikara Trecenta, razvijaju kretske slikari od kraja 14. stoljeća, stvarajući prototip koji će u kontinuitetu trajati sve do 18. stoljeća. Naglašeno i slobodno ukrašavanje draperija također proizlazi iz očitog utjecaja venecijanskog gotičkog



Sl. 2. Bogorodica s Djetetom, druga pol. 15. st., Venezia, Scuola di San Rocco. Izvor: D. Tulić N. Kudiš, Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule, Korčula 2014.
Fig. 2. Virgin and Child, second half of 15th century, Venezia Scuola di San Rocco. From: D. Tulić N. Kudiš, Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule, Korčula 2014.

slikarstva. Ikonu Gospe od Otoka stoga treba pripisati ambijentu kretskog slikarstva prve polovine 15. stoljeća i pripisati kvalitetnom slikaru koji, iskoračivši iz kanona bizantskih ikona, teži kreativnosti i izražajnosti. U mletačkoj bratovštini sv. Roka (Scuola di San Rocco) sačuvana je ikona koja je blizanka badijskoj Bogorodici s kojom gotovo do u detalj²³ dijeli ikonografsku shemu i ukras, dok joj je slikarska egzekucija nešto slabija. Ovu ikonu datira se na kraj 15. ili na početak 16. stoljeća.²⁴

Činjenica postojanja dvije identične ikone otvara pitanje prototipa po kojem su nastale. Problem prototipa ili pralika važna je tema bizantskog slikarstva. Prema ranim crkvenim ocima ikona izvire iz Boga; cijeli je svijet neprekidni slijed slika koje sve proističu iz prototipa, odnosno od samog Boga. U istočnoj crkvi kult prikaza Isusa Krista, Bogorodice ili pojedinih svetaca neprekinuto je Božje stvaranje, što samo po sebi jamči odnos apsolutne istine između onog što se reproducira i onog što je reproducirano. Bizantska umjetnost kao općeprihvaćeno ishodište ikona započinje obnavljajući model - prototip koji je u sebi već završen i nepromjenjiv, a vjernost njemu je intelektualna, a ne stilska operacija. Kao što prikaz na ikoni nije puka ilustracija već odražava pralik - dakle ikona stvarno jest osoba koju prikazuje²⁵ - i identifikacijski natpis na isti način odražava pralik. Čašćenje se odnosi i na lik i na ime prikazanog.²⁶ Kratice MP ΘY i IC XC kao jezični znak nisu stvar empirije, već ontološka potvrda vizualnog znaka. Slikanjem ikone koja je već utemeljena u kultu kopira se prihvaćeni i štovani obrazac. Novi prikaz tako ne postaje puka reprodukcija, već štovana i u štovanjem prihvaćena kopija u kojoj samo stil slikarske realizacije može biti podložan promjeni. Izvornik i kopija često su građeni u sasvim različitom umjetničkom sustavu što je logično i očekivano s obzirom na protok vremena i mijene stilova, ali je znakovni sustav istovjetan. Kopije starijih čudotvornih ikona i same postaju čudotvorne, jer svaka od njih nosi snagu svojeg prototipa-pralika, odnosno osobe koju prikazuje.

U ovom kontekstu ikonama s Badije i iz Venecije može se pridružiti još jedna iz Dalmacije koja je vrlo slična: Bogorodica s Djetetom iz crkve sv. Duha u Šibeniku, danas u crkvenom muzeju u crkvi sv. Barbare.²⁷ Prikazuje istu shemu *Dexiokratouse*. Desnom rukom pridržava Isusa, dok lijevu drži podignutu na prsima, pokazujući ga dlanom dugačkih koščatih prstiju od kojih su dva srednja spojena što može označavati dvojnu prirodu Kristovu. Gospa je glavu lagano priklonila udesno prema Isusu. Odjevena je u modru haljinu koja se i ovdje otkriva u trokutnom vratnom izrezu s obrubnom zlatnom vrpcom. Preko haljine prebačen je klasični purpurni maforion s resama koji joj prekriva i glavu na kojoj se vidi grčka kapa. Ukrašen je točkastom zlatnom bordurom, te s dvije velike zlatne zvijezde na ramenima koje imaju oblik okruglih, višelatičnih cvjetova. Boja haljine uvijek je u kontrastnom odnosu s bojom plašta. Kod starijih je ikona haljina najčešće crvena, a plašt je plave boje. Od 15. stoljeća odnosi se obrću. Simbolika crvene i plave vrlo je važna u označavanju Krista i Marije. Crvena boja, naime, označava božanstvo i carsku prirodu (usporedba s carskim grimizom), dok plava naglašava poniznost, humanost i osjećajnost. Bogorodičino je lice izrazito izduženog i ovalnog nepravilnog oblika, oivičeno na rubovima tamnim mrkim sjenama. Čelo je i ovdje vrlo plitko, a ispod njega su velike smeđe oči linearno naglašanih dvostrukih vjeđa i s debelim plitkim lukovima tamnih

²³ Dimenzije Gospe od otoka su 62 x 43 cm, a venecijanske ikone 61 x 42 cm.

²⁴ A. RIZZI, „Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane“, in *Thesaurismata* 9, Istituto Ellenico di studi bizantini e postbizantini, Idem, „Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane“, *Thesaurismata* 9, Istituto Ellenico di studi bizantini e postbizantini, Venezia, 1979, 286, kat. 75; D. TULIĆ N. KUDIŠ, 32 (n. 20).

²⁵ B. A. USPENSKI, *Poetika kompozicije Semiotika ikone*, Beograd 1979, 291-294.

²⁶ Isto, 291-292. Nije nevažno da se i na slikama zapadnog slikarstva sve do u 15. stoljeće često javljaju natpisi koji označavaju imena svetaca. Stoga nije pretjerano ustvrditi da su natpisi i kratice svojstveni općem jeziku srednjovjekovne umjetnosti. Oni nisu namijenjeni razumijevanju nego unutrašnjem sakralnom poistovjećanju i utvrđivanju ontološke veze između lika i imena. Kao dokaz ovoj tezi može ići u prilog i činjenica da mnoge ikone i slike na zapadu često imaju natpise na grčkom jeziku.

²⁷ K. KALAUZ, *Iz riznice srednjovjekovnog slikarstva Šibenika*, Povremene izložbe Muzeja grada Šibenika IL, Šibenik 1972, kat. 16.



Sl. 3. Bogorodica s Djetetom „Gospa od Otoka“ sa srebrenim pokrovom. Fotografija: Živko Bačić
 Fig. 3. Virgin and Child “Our Lady of the Island” with silver cover

obrva spojenih u krivulji korijena nosa. Bjeloočnice su zamućene, što oku daje sjetan, odsutan izraz. Nos je dugačak i ravan, precizno konturiran. Površinski osvjetljen, spušta se prema ustima, koja su pravilna, rumenih malenih usnica spuštenih krajeva. Gornja je usnica naglašena središnjom brazdom. Gospini izduženi obrazi su mekani, kao i okrugla i vrlo izbočena brada, obrubljena s gornje strane tamnom sjenom.

Isus svečano sjedi u majčinu krilu, lagano ukošenog tijela i paralelno postavljenih izduženih nogu. Stopala nedostaju, što upućuje na skraćivanje ikone. Odjeven je u svečani bijeli *hiton* izvezen sitnim raznobojnim cvjetićima s *clavusom* i zlatno-narančasti *himation*, naglašениh, oštro lomljenih hrisografija. Podignutom desnom rukom blagoslivlja na „grčki način“, a u lijevoj, pokrivenoj plaštem, drži tanki smotani svitak oslanjajući ga na svoje lijevo bedro. Sitnije proporcionirana glava postavljena je na snažnom vratu koji je kao i Gospin ocrtan osvjetljenim naborima kože. Sitno lice uokviruje razbarušena smeđe-crvena kosa svijetlih odbljesaka. Oči su mu također sitne, kao i savijeni nos, što licu daje starmali izraz odrasle osobe. Oko glava ističu se raskošne aureole ispunjene sitnim ukrasom, koji je finim zlatarskim alatkama ugraviran i ukucan u zlatnu površinu; lukovi, vitice, cvjetići i kružići čine bogati ukras.

Inkarnat je modeliran uz kombinaciju crvenkastih tonova sa zeleno smeđim sjenama koje oivičuju obraze i vrat uz naglašene crne konture. Bogorodičino je lice naglašeno ekspresivno, jednako kao i njezine velike šake s izduženim koščatim prstima. No Isusovo, koji ovdje ima neuobičajenu strogost i namrgođenost, proizlazi iz bizantske tipologije dječaka Isusa kao odraslog i zrelog muškarca i razli-



Sl. 4. Bogorodica s Djetetom „Gospa od Otoka“, detalj. Izvor: razglednica
 Fig. 4. Virgin and Child “Our Lady of the Island”, detail from a postcard

kuje se od onog na badijskoj Gospi. I šibensku ikonu, usprkos snažnom arhaičnom dojmu bizantizma, možda također treba pripisati kretskim slikarima s početka 15. stoljeća, posebno zbog gotičkih ukrasa aureole, no ona je morala nastati nešto ranije od Gospe od Otoka. Dugački Gospini prsti s nacrtanim noktima, uz njezino izražajno lice, namjerni su arhaizam koji asocira na drevne ikone, no osvjetljavanje inkarnata bijelim odbljescima, posebno na zapešćima šaka, oko očiju i na vratu, „izdajnički“ su detalji kojima kretski slikari od 15. stoljeća postižu plastičnost. Gospa iz Šibenika čak je izražajnija od Gospe od otoka, upravo zbog arhaizama i blagih distorzija protagonista. Kao nešto kasnija generacija kretskih ikona, badijska donekle ublažava ekspresivnost, pa lica prikazanih postaju blaža i dopadljivija, šake se umanjuju, a bijeli odbljesci zamjenjeni su diskretnim toniranjem. Slikar badijske ikone doslovno se igra kistom, uživajući u iscrtavanju bogatog i raznolikog ukrasa, ali i inkarnata.

Na temelju poznatih podataka o ikonama na Istoku i Zapadu nije sasvim jasno koji bi mogao biti prototip opisanih ikona. *Dexiokratouse* nisu baš česte u slikarstvu i brojem ih premašuju *Hodigitrije Aristerokratouse*, pa i *Glykofilouse* s Djetetom na desnoj strani. Vrijedi primijetiti da je *Dexiokratousa* i poznata Bogorodica s Djetetom s kraja 13. stoljeća iz crkve sv. Andrije na Pilama u Dubrovniku, danas u riznici dubrovačke katedrale.²⁸ Njezina se ikonografska shema podudara: isti tričetvrtinski okret Isusovog tijela, naklon Gospine glave. Usprkos oštećenjima uočljiv je uz zlatnu široku borduru Gospinog maforiona detalj grčke kape koja je žarkocrvena i prošarana hrisografijama koje tvore mrežu rombova. Isti će se motiv na sličan će način ponoviti stoljeće kasnije na badijskoj ikoni. Iako je dubrovačka ikona znatno oštećena, može se zaključiti da je njezin kolorit bio vrlo živ, s tragovima suzvučja cinobera i plave boje Isusovog *himationa* i *hitona*.

²⁸ Z. DEMORI STANIČIĆ, „Benediktinski slikarski krug južne Italije i Dalmacije(č), Bogorodica s Djetetom“, *Prvih pet stoljeća hrvatske umjetnosti*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2006, 304-305.

Skupini ranih *Dexiokratusa* pripada i Bogorodica s Djetetom iz crkve San Martino dei Buonomini u Firenci datirana u 13. stoljeće, poznata iz stare fotografije,²⁹ koja doduše ne pokazuje Isusa podignutom desnom rukom, već ga njom pridržava preko nogu. No uočljiv je vrlo sličan trokutni vratni izrez kao i naglašeni nabori na vratu majke i djeteta. Čudotvorna ikona Bogorodice s Djetetom iz 13. stoljeća zvana *Madonna Costantinopolitana* iz crkve sv. Justine koja je zaštitnica Padove također je *Dexiokratousa*, kao i poznate duečentističke *Madonna sotto i organi* iz Pise³⁰ i *Madonna Greca* iz Grottaferate.³¹ Nekoliko sinajskih ikona iz 13. stoljeća³² dijeli shemu s Djetetom na desnoj strani u tročtvrtnskom okretu s rotulusom u desnoj ruci, ali bez karakterističnog trokutnog izreza Gospinog maforiona niti sklonosti ukrasu, pa sve pokazuju tradicionalni stil komnenskog slikarstva.³³

Najstarija među *Dexiokratousama* je Bogorodica iz Muzeja bizantske kulture u Solunu datirana oko 1200. godine. I ona pokazuje Bogorodicu glave lagano priklonjene Isusu kojeg pokazuje, dok ju on, sjedeći visoko na njezinoj desnoj ruci kojom ga odozdo drži, blagoslivlja podignutom desnom rukom. U lijevoj drži uočljivi crveni svitak. Na licu koje ima dostojanstveni izraz dominiraju velike bademaste oči koje su naglašeno konturirane, s debelim obrvama koje su u kontrastu s bljedilom ozbiljnog Isusovog lica. Gospin maforion, vjerojatno potamnjene plave boje, u suprotnosti je s bijelim Isusovim hitonom tkanine posute sitnim ukrasima i s *clavusom*. Na ovoj je ikoni Bogorodice prepoznatljiv trokutni izrez maforiona i njegova zlatna obrubna traka. U oblikovanju inkarnata Gospina lica, za razliku od badijske Gospe



Sl. 5. Bogorodica s Djetetom, poč. 15. stoljeća, Šibenik, Dijecezanski muzej sv. Barbare (iz crkve sv. Duha u Šibeniku)
Fig. 5. Virgin and Child, first half of 15th century, Šibenik, Diocese Museum of Sacred Art (from St. Spirit church in Šibenik)

²⁹ T. ROSELLI DEL TURCO SASATELLI, „La chiesetta di San Martino dei Buonomini a Firenze“, *Dedalo* 1927-1928. Anno VIII, vol. III, 629.

³⁰ M. BACCI, „La „Madonna Costantinopolitana“ nell'abbazia di Sant Giustina di Padova“, *Luca Evangelista Parola e immagine tra Oriente e Occidente, catalogo de la mostra*, Museo Diocesano Padova, 2000, G. MARIANI CANOVA (ed.), Padova 2000, 405-407; Idem, „Due tavole della Vergine nella Toscana occidentale del primo duecento“, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Serie IV, 2.1 1997., 36-53.

³¹ Ibidem; V. PACE, „La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel Medioevo“, in *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, Nuova serie, Vol. XLI 1987, 64-66.

³² C. ROSSI A. DE LUCA, *The Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, The American University in Cairo Press, 2006, 70, 138.

³³ *Byzantium Faith and Power (1261-1557)*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2004, H. EVANS (ed.), 348.



Sl. 6. Bogorodica s Djetetom, 13. st.(?), Firenze, San Martino dei Bonomini. Izvor: T. ROSELLI DEL TURCO SASATELLI, „La chiesetta di San Martino dei Buonomini a Firenze“, *Dedalo* 1927-1928. Anno VIII, vol. III, 629.

Fig. 6. Virgin with Child, 13th century(?) Firenze, San Martino dei Bonomini. From: T. ROSELLI DEL TURCO SASATELLI, „La chiesetta di San Martino dei Buonomini a Firenze“, *Dedalo* 1927-1928. Anno VIII, vol. III, 629

gdje su vidljivi fini potezi kista, boja je nanošena u debelim slojevima, posebno oko prenaplašenog i zakrivljenog nosa koji se u korijenu spaja s isto tako istaknutim debelim crnim obrvama. Njihov je spoj naglašen sivim trokutom koji cijelom licu daje dramatičan i naglašeno arhaičan akcent. Zeleni podslik rasvijetljen je toplim okerom s primjesama ružičaste boje, a obrazi su naglašeni crvenim kružnicama koje su konturirane bijelim linijama. Vrat, koji nije toliko izdužen kao kod ikona iz Šibenika i s Badije, rasvijetljen je bijelim zonama, a polukružnim su crtama naglašeni nabori kože. Ova se Bogorodičina ikona u smislu traženja prototipa povezuje s rimskom ikonom *Sta Maria Nova/Santa Fransesca Romana* iz 6. stoljeća, koja je „omekšavajući strogost Hodigitrije doprinijela širenju marijanskog kulta čudotvornošću i postala nositeljica pučkog štovanja, naročito od 12. stoljeća“.³⁴ Ikona iz Soluna zbog stila i ikonografije pripisuje se ciparskim radionicama. Detalj uspravljenog palca koji se odvaja od dlana i kojeg imaju i sve navedene dalmatinske ikone spomene u ovom tekstu, karakterističan je za talijansko romaničko slikarstvo³⁵ i nije poznat u Bizantu. Sjajna, gotovo individualizirana izražajnost ove Bogorodice s Djetetom, mnogi tehnički detalji među kojima su važne bijele konture, povezuju je sa slikarstvom Cipra gdje se u 12. i 13.

stoljeću zbog političkih i kulturnih veza sa zapadom i križarima, razvio specifični mješoviti stil.³⁶

Badijska Gospa od Otoka svojom je specifičnošću otvorila zanimljivo pitanje valorizacije ranih kretske ikona u Dalmaciji. No valja analizirati i značenje ikone Bogorodice s Djetetom s druge strane Pelješkog kanala gdje Dubrovačka Republika u franjevačkoj crkvi nad Orebićima razvija štovanje Gospe od Anđela, vezujući je legendom za područje Žanjice u Boki Kotorskoj.³⁷ Samostan je, ne slu-

³⁴ A. TOURTA, „The Virgin Dexiokraousa“, *Mother of God Representation of the Virgin in Byzantine Art*, Benaki Museum Athens, Skira Milano, 2000, 474-475.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem; V. PACE, „Between East and West“ *Mother of God Representation of the Virgin in Byzantine Art*, Benaki Museum Athens, Skira Milano, 2000, 425-432. (sa starijom literaturom).

³⁷ A. CRNICA, *Hrvati i Marija Nacr djela Gospina Hrvatska*, Zagreb, 1953, 147-148; J. VELNIĆ, „Samostan Gospe od Anđela nad Orebićima“, *Spomenica Gospe Anđela u Orebićima*, Omiš, 1970, 37-38; C. FISKOVIĆ, „Franjevačka crkva i samostan u Orebićima“, *Spomenica Gospe Anđela u Orebićima*, Omiš, 1970, 68-71; I. FISKOVIĆ, „Franjevački samostan i crkva Gospe Anđela nad Orebićima“, *Gospa od Anđela pratilac putnika i pomoraca 1470-1995*, Orebić, 1995, 6-18; V. LUPIS, „Ikona Gospe od Anđela pratilac putnika i pomoraca“, *Gospa od Anđela pratilac putnika i pomoraca 1470-1995*, Orebić, 1995, 19-32.

čajno, postavljen na graničnoj i strateškoj točki Dubrovačke Republike, služeći i kao osmatračnica. Iskonski franjevački kult Gospe od Anđela³⁸ vizualiziran je ovdje ikonom koja se štuje na bočnom polikromiranom i pozlaćenom drvenom oltaru. Unutar kompozitne cjeline s jasnim programom posttridentske reforme naglašavanja i vizualiziranja Gospina štovanja, ikona je označena natpisom koji je definira kao *Regina coelorum* i *Domina angelorum*. Kao i mnoge štovane starije slike umetnuta je u reljefnu *palu portante* s likovima anđela koji su veličinom i oblikom raspoređeni u četiri reda. Najveći su arhanđeli, svih sedam na broju, koji odjeveni u dugačke haljine adoriraju Gospu noseći svitke s marijanskim natpisima.³⁹ Okružuje ih vijenac zakriljenih anđeoskih glavica, dok tri naga, znatno umanjena putta uznose Gospinu ikonu koju na samom vrhu kompozicije dva manja lebdeća anđela krune zlatnom krunom. Na vanjskom okviru retable središnje mjesto zauzimaju kartuše s reljefnim likovima svetih prvomučenika Lovre i Stjepana koji su referenca na štovanje ovih svetaca u orebičkom kraju.⁴⁰

Na blagdan Gospe od Anđela ikona se skidala iz oltara i umetala u svečani okvir-nosiljku koju pridržavaju dva lebdeća anđela stvarajući dojam uznošenja i lebdenja Gospina lika. I danas se nosi u procesiji. Po tradiciji koju su prenosili i širili franjevački kroničari i pisci, ikona je upravo ona čudotvorna slika za čije su štovanje 1479. godine u Podgorju nad Orebićem na zemljištu Dubrovačke Republike podignuti franjevačka crkva i samostan.⁴¹ Ona je na čudotvoran način doplovila s otočica Žanjice u Boki Kotorskoj spajajući tako i pomorsku i vjersku tradiciju oba kraja, pa su brodovi u prolazu, stoljećima, pa i danas, pozdravljali orebičku Gospu. Ikona je i na Pelješcu nastavila izvoditi razna čudesna, što je bila pretpostavka razvoja snažnog Gospina kulta kojeg su opsluživali franjevci. Stoljećima su joj vjernici prinoseći zavjetne darove u različitim oblicima drvenih sličica, zavjetnih srebrnih pločica s likovima i(li) dijelovima tijela te nakitom.⁴²

Ikona prikazuje Bogorodicu s Djetetom tipa Hodigitrije,⁴³ ali *Aristerokratouse*. Dupojasni Gospin lik podigavši desnu ruku, pokazuje dijete Isusa. On, pak, okrenut majci, opruženih nogu sjedi na



Sl. 7. Bogorodica Dexiokratousa, oko 1200., Thessaloniki, Museum of Byzantine Culture. Izvor: Mother of God Representation of the Virgin in Byzantine Art, ed, M. Vassilaki, Benaki Museum Athens Skira Milano 2000.

Fig. 7. Virgin Dexiokratousa, around 1200, Thessaloniki, Museum of Byzantine Culture. From: Mother of God Representation of the Virgin in Byzantine Art, ed, M. Vassilaki, Benaki Museum Athens, Skira Milano 2000.

³⁸ I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 176-177, 221-222, (n.11.).

³⁹ C. FISKOVIĆ, 68-69, (n.36.).

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Usp. (n. 36.)

⁴² C. FISKOVIĆ, 116-117, (n.36.).

⁴³ V. LUPIS, 19-32, (n.36.); T. MIČEVIĆ ĐURIĆ *Kretska-venecijanske ikone Dubrovnika*, magistarski rad obranjen u kolovozu 2008. god. na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, 127-129; Z. DEMORI STANIČIĆ, „Bogorodica s Djetetom „Gospa od Anđela“, *Milost susreta*, Zagreb, 2010, S/18, 156-157.



Sl. 8. Gospa od Anđela, druga pol. 16. st., Orebići crkva
Gospe od Anđela

Fig. 8. Virgin and Child "Our Lady of Angels", second half of
16th century, Orebići, church of "Our Lady of Angels"

nisu sačuvane: preostali su krakovi križa upisanog u Kristovu, uz uobičajene identifikacijske natpise s kraticama imena: MP ΘΥ, ICXC.

Slikarski tretman inkarnata i draperija otkriva kvalitetnog majstora: inkarnat je slikan glatkim pravilnim potezima kista. Podsluk je sivo-maslinaste boje, dok je gornji sloj puti modeliran ružičastim tonovima. Konturiranje je ograničeno na oči i usne. Osvijetljena mjesta naglašena su kratkim bijelim šrafurama. Odjeća je naslikana na tipični bizantski način oblikovanjem kosih crvenih nabora unutar ploha konturiranih debelim tamnim linijama što naglašava linearnost i shematičnost. Isusova je odjeća ispunjena mrežom hrisografija.

Ikona Gospe od Anđela ima odlike kretskeg slikarstva druge polovice 16. stoljeća kada su brojni slikari, od kojih tada već mnogi djeluju u Veneciji, standardizirali tehničku preciznost i tipologiju „klasicizirajućeg akademizama“. Prevladana je kreativnost iz 15. stoljeća koju su kretski slikari razvijali u kontaktu s venecijanskima koji dolaze na otok (koji je postao novi mletački posjed), i(li) tijekom vlastitih putovanja na istok i zapad gdje usvajaju izražajne elemente kojima modificiraju tradicionalno slikarstvo Bizanta.⁴⁵ Upravo tom vremenu i stilu pripada ikona Gospe od Otoka, no proces

njezinoj lijevoj strani. Desnicom blagoslivlja, a u lijevoj ruci drži zatvoreni svitak, kojeg oslanja o koljeno. Bogorodica je lagano sagnula glavu, čime se, uz naznaku emocionalnog kontakta, omekšava strogost Hodigitrije.⁴⁴ Zanimljivi detalj predstavlja Isusovo frontalno prikazano lijevo stopalo koje je boso, što u slikarstvu ikona simbolizira njegovu ljudsku ranjivost. Bogorodica je elegantno postavljena, izvijenog izduženog vrata i pravilnog lica. Oči su joj zasvedene lukom smeđih obrva, koje se spajaju u korijenu tankog dugačkog nosa. Izduženi narumenjeni obrazi zatvaraju njezino ovalno lice. Po tradiciji bizantskog slikarstva Isusovo je lice i ovdje prikazano kao u zrele osobe, izrazito visokog čela. Kosa mu je svjetlosmeđa, pravilno počesljana, s pramenovima koji padaju na čelo. I Bogorodica i Isus odjeveni su u svečanu carsku odjeću: ona ima tamnoplavi hiton zlatne bordure i purpurni maforion s resama i zlatnim zvijezdama nad čelom i na ramenima. Na glavi se pod maforionom nazire tamnoplava grčka kapa. Tkanine obrubljuje zlatna traka, a epimanikion-orukavlje sastavljeno je od vostruke vrpce. Krist je odjeven u žuto zlatni himation s umetcima od plavozelene trake, čiju je raskoš slikar naglasio zlatnim krisografijama. Bos je, bez sandala na nogama. Aureole

⁴⁴ M. BIANCO FIORIN, *Pittura su tavolla di Trieste*, Civici musei di storia ed arte, Trieste, 1975, kat. 10.

⁴⁵ Usp. (n. 5).

* Zahvaljujem kolegi Damiru Tuliću na ustupljenim fotografijama badijske Bogorodice te ikone iz Venecije.

obnavljanja paleološkog bizantizma dovršen je u 16. stoljeću: usvojena je tehnika i postavljene su teme. Ikona Gospe od Anđela kvalitetan je standardizirani rad druge polovice 16. stoljeća, ali kao i na tisućama gotovo identičnih ikona koje se sreću od Grčke do različitih dijelova Europe, na njoj nema inovativnih ni kreativnih elemenata: svi dijelovi ove ikone dobro su „ugodeni“ i usklađeni, inkarnati su tonski modelirani i zaobljeni, a sjene puno mekše nego što su bile stoljeće prije.

Dvije ikone Bogorodice s Djetetom kretskih slikara različitog vremena nastanka i drugačijih stilskih odrednica razvile su jedna uz drugu snažne kultove koje vjernici časte do današnjih dana. Objema je povijesna faktografija pretvorena u legendu i obje su podjednako obilježile prostor pelješkog kanala. Gospa od Otoka neposredno je slijedila dolazak franjevaca na Badiju nakon utemeljenja njihovog samostana 1392. godine. Orebička Gospa od Anđela mlađa je stotinjak godina, iako tradicija hoće da je to baš ona slika koja je 1479. doplovila do Trstenice i čije je štovanje i izlaganje dalo legitimitet izgradnji crkve i samostana. Iako slične, one su zrcalna slika jedna druge: Hodigitrija *Dexiokratousa* na Badiji i Hodigitrija *Aristerokratousa* u Orebićima unutar kultova koje su utemeljili i razvijali franjevci čašćene su od puka kao zaštitnice i zagovarateljice čovječanstva.

TWO ICONS OF HODEGETRIA DEXIOKRATOUSA AND ARISTEROKRATOUSA FROM BADIJA AND OREBIĆI IN DALMATIA

The oldest venerated icons in Dalmatia date from 13th century. Although icons are mostly connected with the Orthodox Church they are much venerated in catholic west where they are elevated on altars but have prominent role within various forms of private devotion. After long centuries of historic and liturgical changes dozens of icons are still publicly venerated in Dalmatia and are exposed on altars, hanging on the church walls or confraternity halls. In time when Venetian Republic incorporated Dalmatian independent communes to its well organized state, icons of Virgin and Child became part of the elaborated concept of political propaganda on the vast area from Adriatic to Aegean Sea.

In widely dispersed veneration of Virgin which was successfully spread by icons, the role of mendicant orders is well known, as well as the commercial aspect of icon trade with a dominant role of Venetian merchants. Franciscans and Dominicans in Dalmatia had an important role in dissemination of veneration of icons inside their churches along the eastern shore of Adriatic from Rovinj to Dubrovnik, including competitiveness between confraternities they had founded. Franciscans were especially keen on promoting the veneration of icons establishing a strong cults of Virgin in Rab, Krapanj, Split, Hvar, Orebići, Badija, nourishing with the help of icons the preservation of old ways of public veneration within local traditions and customs.

In the Pelješac channel, between island and town of Korčula and peninsula Pelješac, two Franciscan monasteries are situated one opposite another. The first one is on the islet of Badija in front of the fortified town of Korčula. The other across the channel is on peninsula Pelješac just above the town of Orebići. Two Franciscan churches dedicated to Virgin Mary meet with their Marian icons within a small geographic area. In spite of Virgin as universal patroness, here within few miles two icons are placed and worshiped separately as result of political will. Even more, both churches belong to the Franciscan order but to different Franciscan provinces: Dalmatian on Badija and Franciscan province of the Republic of Dubrovnik in Orebići.

The first icon known as *Our Lady of the Island*, obviously due to its site, has been venerated for centuries, probably since 1392 when Franciscan friars came to the islet. Its cult was prominently spread after 1571 when Virgin liberated the town of Korčula from the siege of Muslim pirates who sacked the islands of Korčula and Hvar where had destroyed the cathedral and many other churches and villages. Only the town of Korčula resisted and its inhabitants gave thanks to Virgin's miraculous action and praised the icon which was previously evacuated from Badija. It all happened on the day of the Assumption.

The icon of *Our Lady of the Island*, covered with richly ornate silver *riza*, obviously a votive gift as are silver crowns donated in 1597 by the city captain is a Hodegetria Dexiokratousa with particular stylistic features. Previously has been dated in 14th and even 13th century. But some details particularly Jesus' vivid child's face undoubtedly derive from Cretan icon painting, as well as the details of specific ornament of the gowns. In comparison to the published icon of the same type of Dexiokratousa from Venetian Scuola di San Rocco which has been dated towards the end of the 15th century Badija icon was probably painted in the first half of that century. However, specific details on both icons open the discussion about the prototype of these Dexiokratousas. The very same type of Dexiokratousa is exhibited in the Ecclesial Museum in Šibenik and is even more expressive and archaic than the Badija icon so probably precedes it by one or two decades.

As has been pointed out in catalogue entries of few recent exhibitions the group of early Dexiokratousas has been connected to Cyprus painting, but the Badija icon is of Cretan origin, made in the period of artistic formation of that school and is the work of an innovative master.

The icon in constant contact, at least geographical, with *Our Lady of the Island* bears the name *Our Lady of Angels* and has a place on the other side of the Pelješac channel in Franciscan church which bears icon's appellative. It is a traditional Hodegetria Aristerokratousa placed within a wooden polychrome altar with posttridentine *palla portante*. This church and the monastery are situated, not by chance, on the very frontier between the Republic of Dubrovnik and Venetian Republic, and the position high on the slope of the mountain above the sea gives them strategic importance. Our Lady of Angels icon is a quality work by an obviously good Cretan painter from the second half of 16th century, although Franciscan literal tradition always uses the legend about the icon's miraculous arrival from the region of Boka Kotorska when was found on the shores of Orebići.

Both these Cretan icons painted in different epochs and with different iconographic and stylistic features developed strong public veneration in which, continuing for centuries, people from both sides of the channel preserved devotion to them with festivities, pilgrimages and processions.

Key words: *Cretan icons, Virgin and Child, Franciscan monasteries, Badija, Orebići*

Ključne riječi: *kretske ikone, Bogorodica s djetetom, franjevački samostani, Badija, Orebići*

THE PAINTING OF DUJAM VUČKOVIĆ ON THE CONSTITUTION OF THE CONFRATERNITY OF HOLY CROSS IN SPLIT (1439)

Joško Belamarić

J. Belamarić
Institut za povijest umjetnosti
Centar Cvito Fisković
HR-21000 Split
josipbelam@gmail.com

To Igor Fisković – a souvenir from the space of his childhood

A painted crucifix on the first page of the Varoš confraternity of Holy Cross of 1439 can be assigned to the hand of Split painter Dujam Vučković who also painted in 1442 for the Confraternity of St Anastasius a picture of their patron on the back of the first page of their regulations. With a deal of circumspection, the author put forward the hypothesis that Vučković did not just paint this parchment, but perhaps also wrote out the whole set of rules of the confraternity.

The polyptych (c. 1437) from St Francis' in Split – today in the Hermitage in St Petersburg – and the two confraternal constitutions from the same city definitely remove any doubt as to Vučković's artistic profile, although it needs to be treated as a whole at monograph level.

Key words: *Dujam Marinov Vučković (Split, c. 1400 – Split 1459); the Constitution of the Confraternity of Holy Cross in Split (1439); the Dalmatian painting of the first half of the 15th century*

The Split Confraternity of Holy Cross was centred on the Church of St Mary *de Moris vel de Rivo* ("of the mulberries or of the brook"), later, of Holy Cross (*eccl. S. Crucis vel S. Marie de Moris*), whose interesting history can be summed up in a few sentences. By 1261 at the latest it had been built above a brook that flowed down to the sea to the west of the medieval city wall.¹ Before the whole of the space was girt with the Baroque walls, Split was symbolically protected towards the slopes of Marjan (called *Mons Golgotha* or *Kyrieleyson* in medieval documents) by a ring of ten chapels. Apostolic visitor M. Priuli in 1603 recorded hermits alongside the church of Holy Cross, and documents record a powerful confraternity, founded in 1439, which placed in the church a Late Romanesque painted crucifix, the miracle-working features of which were preserved in a robust folk tradition.² At the height of the Cretan War (the War of Candia), in September 1657, when the incursions of the Ottomans would reach as far as Marjan itself, the churches were knocked down, for they stood in the way of the new city fortifications.³

* This work has been fully supported by Croatian Science Foundation's funding of the project 6827 Visual Arts and Communication of Power in the Early Modern Period (1450-1800).

¹ P. PETRIĆ, *Marjanske crkve - spomenici*, in *Marjane, naš Marjane*, Split 2001, pp. 73-104.

² C. FISKOVIĆ, *Romaničko raspelo iz crkve sv. Križa u Splitu*, in *Peristil* 12-13 (1969-1970), pp. 5-14.

³ A. DUPLANČIĆ, *Splitske zidine u 17. i 18. stoljeću*, Zagreb 2007, p. 25; Idem, *Splitska crkva sv. Križa u 18. stoljeću*, in *Croatica Christiana Periodica*, Vol. 11 No. 19 (1987), pp. 9-16. The new Church of Holy Cross was built between 1680 and 1685. Archbishop Cosmi in his report of 1682-83 mentions this part of the city as the 'suburb of Holy Cross', and in 1687 it is first named Borgo Grande. The suburb must have existed

From a decision of the church council of 1186 that banned the activities of confraternities in Split, it necessarily follows that some of them were in existence as early as the 12th century.⁴ Among the several fraternities mentioned in the 14th century the best known is that of St Nicholas *de Sdoria*, of the sailors of Split, documented in 1349, with a book of rules dating from 1521.⁵ The oldest preserved rule book of any of the Split confraternities is that of the old Varoš confraternity of Holy Cross of 1439, with an interesting painted crucifix on the first page.⁶ It is painted on parchment in tempera (69.3 x 43.5 cm; the actual picture is 28 x 28 cm).⁷ Without much deliberation and without any detailed graphological analyses, we can assign it to the hand of Split painter Dujam Vučković, who also painted in 1442 for the Confraternity of St Anastasius a picture of their patron on the back of the first page of their regulations.⁸

Dujam's style could be called post-Gothic: the *Weicher Stil* in the Dalmatian manner of the first half of the 15th century. It was in fact a kind of Art Déco of the time, a style full of the poignant expressivity of weightless, asthenic figures. In the attempt to express pain naturalistically, Vučković gave his figures an almost caricatured appearance. The clothes in which they are clad follow the formula of highly decorative patterns. Cascades of folds come in sequences of calligraphic elegance, but without any real feeling for the grading of tones that might indicate the plasticity of the body. The flatness of the figures comes from the concentration on contours, which occasionally almost reduces them to silhouettes. The conclusion that Vučković followed the examples of the art of the young Gentile da Fabriano, mostly like filtered through the work of Michele Giambono (such as the polyptych from Fano, the *Madonna and Child* from the Städelches Kunstinstitut in Frankfurt and others) is persuasive.⁹

This picture was probably created immediately after Vučković had taken a commission to paint the polyptych for the high altar of St Francis, for which we have the *terminus ante quem* of 1437.¹⁰

in 1439, as shown by the regulations of the confraternity, at the time when it had a population of more more than 500. It was for this reason that the confraternity was founded, for mutual support, religious pieties and works of charity. A. BELAS – LJ. KARAMAN, *Bratovština i crkva Sv. Križa u velom Varošu u Splitu 1439 – 1939*, Split 1939.

⁴ A. DUPLANČIĆ, *Splitske bratovštine uoči ukidanja 1811. godine*, in: *Dalmacija za francuske uprave (1806.-1813.)*, Split 2011, p. 81.

⁵ G. NOVAK, *Kada je osnovana bratovština sv. Nikole u Splitu ?*, in *Starohrvatska prosvjeta*, N. S. I, Zagreb 1927: 87; G. PRAGA, *Testi volgari spalatini del Trecento. Atti e memorie della Societa di storia patria*, Zadar 1928; C. FISKović, *Umjetnički obrt XV—XVI stoljeća u Splitu*, in *Marulićev zbornik*, Zagreb 1950, p. 146, t. XIII; G. NOVAK, *Povijest Splita*, sv. I, Split 1978, pp. 572- 573; A. Duplančić, *Novo čitanje podataka o splitskoj bratovštini pomoraca*, in *Kulturna baština* 33 (2006), pp. 250-251, 258.

⁶ BELAS –KARAMAN (op. cit. n. 2); N. BEZIĆ-BOZANIĆ, *Četiri pravilnika bratovština iz splitskog Velog Varoša*, in *Čakavska rič*, 1-2 (1984), pp. 105-134 [reprinted in: in *Veli Varoš*, op. cit. n. 1].

⁷ A. DUPLANČIĆ – R. TOMIĆ, *Zbirka slika Arheološkog muzeja u Splitu*, Split 2004, pp. 150-151.

⁸ J. BELAMARIĆ, *Nove potvrde za Dujma Vuškovića*, in *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 36 (1996), pp. 31-42. Pretisnuto u: idem, *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu*, I, Split, 2001, pp. 317-329.— The reader may see that I have adopted the proposition, based on numerous archival documents, that Dujam's surname should be written Vučković and not Vušković. For this, see: E. HILJE, *Dva popisa dobara splitskih slikara iz 15. stoljeća*, in *Radovi Zavoda povijesnih znanosti HAZU u Zadru*, sv. 49 (2007), p. 302, n. 48.

⁹ In an inventory of these more than clear influences, Andrea De Marchi concludes that Vučković must have spent time in Venice in the early 20s, a decade after the hypothesised sojourn of Blaž Jurjev. A. DE MARCHI, *Un politico spalatino di Dujam Vušković a Hermitage*, in *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 36 (1996), pp. 19-29. – I do not see any “real possibility that Dujam might even have trained in the workshop of Blaž Jurjev” (according E. HILJE, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb 1999, p. 130; *Dva popisa dobara splitskih slikara iz 15. stoljeća*, p. 318, n. 122).

¹⁰ J. BELAMARIĆ, op. cit. (n. 6).



The confraternity of Holy Cross from the little suburb of the not much bigger Split was neither the *Calimala* nor the *Arte della lana*, but it did want its constitution to be decorated with the hand of the best local painter. At that time the “international style” was becoming attractive to small local craftsmen and labourers. Dujam then could not have been an innovator. The lyrical features and picturesqueness of the style – which had appeared in Venice just a couple of decades earlier – are reduced in Vučković’s version to a parade of diverse effects. We can see them best on the frescoes in the Chapel of St Domnius in the cathedral, where the painter experimented with silver, gilding, lacquers, leaves of tin, pastilles of mastic – in combined fresco and secco techniques, and he must have had before his eyes effects taken from seeing niello and goldsmiths’ perforation, which he applied to the details of the Ugljan polyptych. He must have astonished his milieu with all this. Unfortunately a good many of these painterly procedures in the Split frescos have become unreadable in the course of time, as a result of oxidation, or because parts or the paintings have faded or flaked off. The novelty of Vučković’s style in Split can be best understand when we compare it with the still entirely Gothic reliefs of Bonino of Milan in the same chapel in Split.

The closest parallels to the figure of John on the miniature of the Rules of the Confraternity of Holy Cross can be found in the bony faces of John on the predella and the angelic musicians alongside the Throne of the Virgin in the central field of the Ugljan polyptych. The comparison is made a little difficult only by the fact that on the polyptych in Zadar few of the curls in the hairstyles of the saints have not been painted over. As in two preserved polyptychs, we can see that Dujam had problems in conceiving *contrapposto*. There is an interesting contrast of the flat ethereal figures and of Christ on the cross, of which Dujam, perhaps under the impression of the presence of the miracle-working crucifix in the confraternal church – endeavoured, it seems, to show the corporeality and weight. The Crucified seems more like a drawing for some wooden crucifix than a painting.¹¹ It

¹¹ For the circulation of drawn prototypes in Vučković’s workshop, see: J. BELAMARIĆ, op. cit. (n. 6). I drew attention in that place to the invaluable inventory of the house and studio of Dujam’s son Marinko, in which in first place there is mention of *una cassa de albedo in la qual sono desegni in carta bombaxina in peci piccoli e grandi circa mille, ali i desegni de zesso grandi, piccoli, intriegi e roti numero peci cinquanta; desegni quatro in telle; Vna casseta da tegnir desegni* and so on. This must have involved an impressive mass of drawings accumulated in two generations of Vučkovićeš. In line with the inventory that was left by Vučković’s eccentric son (he found a way out of

might have been drawn like this by, for example, Dujam's contemporary, Juraj Petrović – presbyter of the Split chapter, and an excellent sculptor of an emphatic temperament. Dujam endeavoured to enhance the plasticity of Christ's limbs by hatching the flesh tones – with parallel diagonal lines, done as if he were working on a woodcut, but painted with a very fine brush. The figures of Mary and John are described in a line that is completely uninterrupted. John is clad in a bell-shaped garment the calligraphically drawn folds of which turn into a bag-shaped form around the knees. But the impression of the scene is much influenced by the degree of the damage.

The reproduction of this scene in the catalogue of the collection of paintings of the Archaeological Museum mentioned has had its colour 'rectified', and it seems that the Virgin, as it also says in the textual description, 'is clad in a red dress, blue cape and white veil', and John in "a light robe and red cloak".¹² In reality we see the typical Vučković colours, his identifiable chromatic signature. As in other works that can confidently be ascribed to him, the general impression of this scene is based on a mordant assonance of contrasting colours.¹³ John's cloak is cyclamen coloured, and the Virgin's in-

bankruptcy in a Venetian galley of war, on which he was captured in 1473 by the Turks off the island of Scalimena – mythical Lemnos in the Aegean) we can almost in fine detail reconstruct his studio, more like a junk shop in which every third or fourth item is mentioned as being *uechio, rotto, strazato, inbratada*. However, also mentioned are various paintings, complete or just begun, easels, a stone relief polyptych, a block of coloured marble (*Vna piera de marmoro da colori e tre altre*), a block of porphyry (*Porfido vno grande da colori*), a chest full of wood carvings (*intaii de legno*), five swords with no scabbards (*spade cinque triste senza uazine*). Although I once thought of publishing this inventory complete, it was done excellently by Emile Hilje, publishing it, for he also added to some suggestive detailed commentaries a handful of previously unknown documents about the personality of Marinko Vučković. They are only at first glance irrelevant to art historians (since not one of them mentions his own painting), for they vividly sketch out the time and setting in which *magister Marinello Uuĉchouich pictor de Spaletto* worked, touching on names like *George the Dalmatian*, Juraj Ćulinović (Giorgio Schiavone) and Francesco Squarcione. See, then: E. HILJE, *Dva popisa* (op. cit. in n. 6), pp. 289–337. – Naturally such drawings, although probably not in such great numbers, must have existed in every painter's workshop. Antun Restinović, for example, in a will of November 22, 1447, left to Dujam Vučković (his assistant from 1445) a box with drawings for works of painting.

¹² R. Tomić in the catalogue: A. DUPLANČIĆ - R. TOMIĆ, op. cit. (n. 5), pp. 150-151. Here it is said that the crucifixion "does not show any very marked similarities with some concrete painters that are mentioned at the time in the city [Split] and whose works are preserved."

¹³ The fragmentarily preserved frescos on the vaults of the Chapel of St Domnius in the Split cathedral, discovered in 1958, are his most important work. They might even be the first of his works, or the earliest that has been preserved. Davor Domančić on the basis of this fresco established a framework for the painter's oeuvre in the centre of which is the Polyptych from Ugljan (today in the collection of the Monastery of St Francis in Zadar), and parts of the polyptych from the high altar of the Church of St Francis *on the shore* in Split (today in the Hermitage in St Petersburg). See: D. DOMANČIĆ, *Freske Dujma Vuškovića u Splitu*, in *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 11 (1959), pp. 41-58; A. DE MARCHI, *Un politico spalatino di Dujam Vušković a Hermitage*, op. cit. (n. 7), pp. 19-29.

In the contract for the Split fresco of January 3, 1429, Dujam is not mentioned except in concert with the painter Giovanni da Pietro with whom he worked for the next twenty years. (C. FISKOVIĆ, *Nekoliko dokumenata o našim starim majstorima*, in *Vjesnik za historiju i arheologiju dalmatinsku*, sv. LII. (1950), pp. 191-192, 208.) Hence E. Hilje, attempting to define the relation of the two, came to the idea that in this company the Milanese painter had the leading role. (E. HILJE, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb 1999, pp. 122–133; E. HILJE – R. TOMIĆ, *Slikarstvo. Umjetnička baština zadarske nadbiskupije*, Zadar 2006, pp. 168-180.) Giovanni da Pietro among the many Zadar documents appears individually in some painting job only in a smallish altarpiece in Znojani, for the trifling value of 14 and a half ducats), and here he was bound to follow the measures and form of the altarpiece that was on the altar of St Catherine's in Pag. Outside Zadar, he is hardly mentioned at all, and in Split we do not hear of him after his contract for the Chapel of St Domnius. On May 21, 1447, the Zadar polyptych was standing on the altar of the freshly consecrated Franciscan Church of St Jerome on Ugljan. (I. PETRICIOLI, *O važnijim umjetninama u franjevačkom samostanu u Zadru*, in *Zbornik samostana sv. Frane u Zadru*, Zadar 1980, pp. 117-118.) Dujam and Giovanni da Pietro had broken off their partnership (which was perhaps more commercial than artistic) before April 9, 1446. In fact, at the beginning of 1445, Vučković had already entered into a business partnership with another painter in Split,

digo against a green ground. The painter first of all put down on the parchment a basic warm-green ground, except in places where the flesh tones of the three figures would be. He made masterly use of the tone of the faded parchment, reducing it with the density of top, darker layers of blue and vermilion that accordingly reflects it as cyclamen. On the perisome he uses it to shape the light folds, without any toning, only with a strengthening of his drawing and hatching. But unfortunately only the painted film that was put on delicately and thinly is still in existence. The lower part of John's cape and the wood of the cross, which were more three-dimensional in their colour, that is, painted with a thick layer of tempera, clearly over the course of time turned into craquelure. The cracked paint gradually flaked off, and the original chromatic relationships will be able to be reconstructed only by a reading of the dots of paint that are still to be seen only microscopically. Hence we see the painting today in a kind of plastic inversion.¹⁴ Only with more attentive reading can we realise, for example, the importance that Vučković assigned to the depiction of the hill of Golgotha with the skull of Adam, onto which dripped the blood from the wound on Christ's legs, visible now only in minute traces.¹⁵

We might mention in passing that the occasional "granello di vero" (according to Longhi's phrase for Gentile's painting) will be found. This grain of reality might in this Crucifixion be seen in the line of blood that drips down Christ's body, running under the perisome; or in the depiction of the finch in the Ugljan polyptych; or on the lawn on which the brothers of the St Anastasius Confraternity kneel with the flora that comes from some local *tacuinus sanitatis*.

To end I would put forward, with a deal of circumspection, the hypothesis that Dujam Vučković did not just paint this parchment, but perhaps also wrote out the whole set of rules of the confraternity.¹⁶ Notwithstanding the different purpose of the writing, a comparison of the calligraphic letters with which the verses of a hymn in honour of the Virgin are written on her wimple with the apparently routine chancery Gothic that is used for the writing of the constitution of the Confraternity of Holy Cross, some specific details could well be pressed into service to indicate the same hand. But a review of this proposal should be left to those more initiated.¹⁷

Antun Restinović. (E. HILJE, *Dva popisa*, op. cit. in n. 6, p. 292, n. 15.) This then excludes the naturalised Lombardian painter (who died early in 1448), not only from being a hypothetical author of but also a collaborator on the Ugljan painting. The polyptych from St Francis' in Split (the church in which Dujam ordered himself to be buried, and he died probably in 1458 or in the first half of 1459) and the two confraternal constitutions from the same city definitely remove any doubt as to Vučković's artistic profile, although it needs to be treated as a whole at monograph level.

¹⁴ I am grateful to restorer Žana Matulić Bilač for help in the technological aspects of this painting.

¹⁵ The representation of the blood falling on Adam's skull below the cross corresponds to medieval apocryphal tradition that mirrors the opinion of the symbolic equivalence of blood and water in the rite of baptism, according to which Adam was baptised in the blood of Christ. More: M. SEIDEL, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, vol. 1: Pittura. (article: *Giotto. La croce di Santa Maria Novella*), Venezia, 2003, pp. 110-112.

The painting needs a restoration operation, for the parchment has obviously started to gather in the last ten years, precisely in the upper part. In such an operation, the graphic pencil interventions with which someone attempted to restore parts of the painting should be probably removed.

¹⁶ Entirely incidentally, in 1450 one of the Split confraternities (perhaps that of Holy Cross) protested against Dujam's making free of their resources. J. BELAMARIĆ, op. cit. (n. 6): 10.

¹⁷ There are some suggestive data in the inventory of the studio left by Marinko Vučković that as well as books (in vulgar) there are: i: *Quaderneti 32 longi e liberi de raxon 6 grandi*, and ii: *Quaderni 13 de diuersi experimenti* [sic !]. Marinko's studio must have been in equal measure Dujam's as well, and his inventory should be seen as a deposit of the decades-long operations of the workshop that was, of course, closely collaborating with a number of others. The quantity of drawings and artworks mentioned in the inventory are entirely out of proportion with the recorded artistic work of Dujam's son. But speaking of the possibility that the text of the Regulations might have been written by Dujam, it is perhaps telling that Marinko himself, in his flight from the reality of Split in which he had lost control of his everyday business, found a way out taking ship in a Venetian war gallery. He took employment as a writer. Here there is no need to list other examples from which it can be seen that the Dalmatian painters also knew how to write, nicely too, like Restinović and Blaž Jurjev who, for example, on the well-known Ciovo polyptych wrote his signature in Latin with great fluidity, while with similar surety under the decorated frame of the polyptych in Trogir Cathedral he wrote out his expenses for meat in Glagolitic script.

Dujam did not achieve the linear melodiousness or the almost metaphysical aspect of Blaž's figures. He did achieve either the warm humanity that Nikola Vladanov showed in his polyptych painting *Our Lady of Mercy* as if she were some Šibenik matron of the time or the confraternity members whose features could have been derived only from attentive observation of faces. Still, he did leave recognisable works of original chromatics, a very specific version of post-Gothic Soft Style. The painting made for the Holy Cross Confraternity in a suburb of Split is one more tessera in the mosaic that still needs to be reconstructed for us to understand the full reach of Vučković's oeuvre.

transl. Graham McMaster

SLIKA DUJMA VUČKOVIĆA NA MATRIKULI BRATOVŠTINE SVETOG KRIŽA U SPLITU (1439)

Najstariji sačuvani pravilnik neke od splitskih bratovština je onaj varoške bratovštine sv. Križa, iz 1439. godine, sa oslikanim prikazom Raspeća na prvom listu. Naslikan je temperom na pergameni (69,3 x 43,5 cm; sâm prikaz: 28 x 28 cm). Bez mnogo promišljanja može se pripisati ruci splitskog slikara Dujma Vučkovića, koji je 1442. i bratovštini sv. Staša naslikao njihovog zaštitnika na poleđini prvog lista njihova Pravilnika.

Dujmov stil mogli bismo nazvati post-gotičkim: *Weicher Stil na dalmatinski način* prve polovine 15. stoljeća. Bio je zapravo nekom vrstom onodobnog art-decoa, stil pun slatkogorke ekspresivnosti bestežinskih asteničnih likova. U pokušaju da naturalistički iskaže bol, Vučković je licima dao gotovo karikaturalan izgled. Odjeća kojom su zaogrnuti slijedi formule izrazito dekorativnih obrazaca. Slapovi nabora nižu se kaligrafskom elegancijom, ali bez pravog osjećaja za gradiranje tonova kojima bi se naznačio plasticitet tijela. Plošnost likova dolazi iz koncentracije na konture, koje ih ponegdje svode gotovo na siluete. Uvjerljiv je zaključak da je Vučković slijedio primjere umjetnosti mladog Gentile da Fabriana, najvjerojatnije kroz filtere djela Michele Giambona (poput poliptiha iz Fana, Madone s Djetetom iz *Städelsches Kunstinstitut* u Frankfurtu i drugih).

Ovaj prikaz je nastao po svoj prilici neposredno nakon što je Vučković primio narudžbu slikanja poliptiha za glavni oltar sv. Frane, kojemu imamo *terminus ante quem* (1437). Družba *brašćine Sv. Križa* iz malog predgrađa ne mnogo većeg Splita nije bila ni *Calimata* niti *Arte della lana*, ali je željela da joj matrikulu svojom rukom ukrasi najbolji domaći slikar. Sofisticirani "Internacionalni stil" postao je u to vrijeme privlačan i malim lokalnim obrtnicima i težacima.

Dujam dakako nije mogao biti inovator. Lirske odlike i slikovitost tog stila – koji se i u Veneciji pojavio samo par desetljeća ranije – u Vučkovićevoj su izvedbi svedeni na paradu raznovrsnih efekata. Najbolje ih opažamo na freskama u kapeli sv. Dujma u katedrali, gdje je slikar eksperimentirao sa srebrom, pozlatom, lakovima, listićima kositra, pastiljama od mastiksa – u kombiniranoj fresco i secco tehnici, a treba imati pred očima i efekte preuzete promatranjem niella i zlatarskog punciranja, koje je primijenio na detaljima Ugljanskog poliptiha. Zacijelo je time zadivio svoju sredinu.

Najbliže paralele Ivanovu licu na minijaturi Pravilnika bratovštine sv. Križa naći ćemo u košćatim licima Ivana na predeli i anđela svirača uz Gospino prijestolje u središnjem polju Ugljanskog poliptiha. Komparacije otežava jedino činjenica što je na poliptihu u Zadru malo koja kovrča u frizurama svetaca ostala nepreslikana. Kao i na dvama sačuvanim poliptisima, uočavamo da je Dujam imao problema s koncipiranjem kontraposta. Zanimljiv je kontrast plošnih eteričnih likova i Krista raspetog na križu, kojemu je Dujam – možda i pod sugestijom prisustnosti čudotvornog Raspeća u bratovštinskoj crkvi – nastojao, čini se, prikazati tjelesnost i težinu. Plasticitet Kristovih udova Dujam je pokušao pojačati šrafiranjem inkarnata – paralelnim dijagonalnim crticama, izvedenim kao da radi na drvorezu, no slikanim najfinijim kistom.

Kao i na ostalim djelima koja se sa sigurnošću mogu pripisati Vučkoviću, opći dojam ovog prizora kalkuliran je na jetkim asonantnim kontrastima boja. Ivanov plašt ima boju ciklame, Gospin indiga

na zelenoj podlozi. Slikar je najprije na pergamenu postavio osnovnu toplozelenkastu podlogu, osim na mjestima inkarnata triju likova. Majstorski je koristio ton izbijeljene pergamene reducirajući ga gustoćom nanosa gornjih, tamnijih slojeva plave i cinobera koji zbog toga reflektira kao boja ciklame. Na perizomi ga koristi da oblikuje svijetle nabore, bez ikakva toniranja, samo dodatnim pojačavanjem crteža i šrafiranjem. Očuvao se nažalost jedino bojani sloj koji je bio delikatno, tanko nanesen. Donji dio Ivanova plašta i drvo križa, koji su bili bojom plastičniji, odnosno slikani debljim slojem tempere, s vremenom su očito pretvoreni u mrežicu krakelira. Ispucala boja postupno je otpala, pa će izvorne kromatske odnose biti moguće rekonstruirati tek čitanjem točkica boje koje se uočavaju još samo pod mikroskopom. Stoga sliku danas vidimo u svojevrsnoj plastičnoj inverziji.

Na kraju se iznosi, dakako uz mnogo opreza, hipoteza da Dujam Vučković ovu pergamenu nije samo oslikao, nego na njoj možda ispisao i čitav Pravilnik bratovštine. Bez obzira na drugačiju namjenu pisanja, usporedba kaligrafskih slova kojim su na Ugljanskom poliptihu pisani stihovi himni u čast Bogorodice na Gospinom maforiju, s naizgled rutinskom kancelarijskom goticom kojim je napisana matrikula brašćine sv. Križa, možda bi mogla po više specifičnih detalja ukazivati na istu ruku.

Dujam nije dosegao linearnu melodioznost ni gotovo metafizički aspekt Blaževih lica. Nije dosegao ni toplinu ljudskosti koju je na svom poliptihu prikazao Nikola Vladanov slikajući Gospu Misericordiju poput neke šibenske onodobne matrone i bratime čije su fizionomije mogle nastati samo pomnim promatranjem lica. Pa ipak, ostavio je prepoznatljiva djela originalne kromatike, posve specifičnu varijantu post-gotičkog Lijepog stila. Slika nastala za bratovštinu Svetog Križa u splitskom predgrađu, još je jedna tesera u mozaiku koji tek treba rekonstruirati, da bismo razumjeli pun doseg Vučkovićeve opusa.

Poliptih iz splitskog sv. Frane (dakle, iz crkve u kojoj se Dujam dao pokopati, a umro je vjerojatno 1458. ili u prvoj polovici 1459.) - danas u Ermitažu - te dvije splitske bratovštinske matrikule, definitivno otklanjaju svaku sumnju u Vučkovićeve umjetnički profil, premda će ga u cjelini tek trebati monografski obraditi.

Ključne riječi: *Dujam Marinov Vučković (Split, oko 1400 – Split 1459); matrikula bratovštine Svetog Križa u Splitu (1439); dalmatinsko kasnogotičko slikarstvo*

FRESCOES IN THE GOPSA OD LUŽINA CHURCH IN STON

Tatjana Mićević – Đurić

T. Mićević – Đurić
Sveučilište u Mostaru
Filozofski fakultet
Matice hrvatske bb, 88 000 Mostar,
Bosna i Hercegovina
infozone1@zg.t-com.hr

This paper presents the frescoes in the church Gospa od Lužina, previously hidden under layers of plaster. The only preserved frescoes are in the eastern part of the church, in the apse and on the triumphal arch, depicting fathers of the church, the Agnus Dei (¿), and St. Blase and Lazarus, and those on both lateral walls next to the apse, where a few Franciscan and Dominican monks are depicted and the only narrative scene, The Nativity.

Both, the iconography and the style of these frescoes indicate the art distanced from medieval artistic forms which confirm relationship to the contemporary artistic movements in Italy. Because of its stylistic features as well as some iconographic indication this painting is dated in the last two decades of the 15th century. Attribution cannot be proposed with any certainty.

Key words: *Gospa od Lužina church, frescoes, doctors of the church, Agnus Dei, St. Francis, St. Dominic, St. Vincent Ferrer, St. Anthony of Padua, Nativity, Quattrocento*

The church dedicated to the Assumption of Mary, called the Gospa od Lužina Church, is situated in the field toward the famous Ston saltern.

In art history this church has been known for a very long time.¹ But the last researches carried out during the nineties of the 20th century set forward the time of its construction to the advanced 13th century. They have revealed some new facts about later additional interventions on the church,² and discovered remains of the wall paintings that were completely unknown.³ These frescoes will be presented here.⁴

The largest painted area is preserved in the apse. It is situated in the central register of the apsidal wall where six standing figures in full height are depicted under the painted arcade. Three of them are on the left and three others are on the right side of the rectangular window in the centre of the apse.

Three saints on the northern side of the apse are dressed the same, similar to the Hellenistic robe with *himation*. The first one is in his middle age, very corpulent, characterized by a round face, dark brown hair and beard of medium length. The age and physiognomy of the saint next to him cannot be recognized because of the damage. The third saint, better preserved than others, is a younger one

¹ At the end of the 19th century it was described as an example of the Preromanesque. See: F. RADIĆ, *Sredovječne crkve u Stonu*, in *Starohrvatska prosvjeta* (1898.) IV. 3 and 4, p. 72-81, 140-145.

² The researches, begun in 1990, were stopped during the war and started again in 1995. See: K. REGAN, B. NADILO, *Ranokršćanske i predromaničke crkve u Stonu*, *Crkveno graditeljstvo*, in *Građevinar* 58 (2006) 9, p. 761-762; N. NAĐ, *Crkva Gospe od Lužina u Stonskom polju* in *Dubrovnik* (2000.) XI.,1-2, p. 249-254.

³ I thank prof. I. Fisković who drew my attention to the wall paintings in this church.

⁴ Since these frescoes were never previously described, I am going to give their full description. This wall painting is mentioned in the review of the church by N. Nađ. Also, Vinicije. B. Lupis mentioned it in his book on sacral art in Ston. See: N. NAĐ, *op. cit.*, p. 250; V. B. LUPIS, *Sakralna baština Stona i okolice*, Ston, 2000., p. 113.-114.



Fig. 1. *Latin Doctors, the southern side of the apse, Gospa od Lužina Church in Ston*

with a shorter beard and almost closed eyes. He is not depicted frontally, like the two others. His head is inclined to the left. In his left hand he holds a large white unfolded roll with an inscription in Latin and the right one is on his chest. Three saints depicted on the south side of the apse have similar poses and similar features. (fig. 1) The only difference is the clothes of the saint in the middle who is dressed in the liturgical clothes of the Roman church priest. His Episcopalian rank is shown by the high mitre and the bishop's staff. Their physiognomies cannot be seen except the saint nearest to the nave with a beardless face that indicates a younger age and large, brown eyes nicely framed by dark, arched eyebrows which look at us. These six monumental figures form a nicely unified symmetrical composition.

Despite the very bad condition of the frescoes there is no doubt that the figures depicted below the arcade on the apsidal wall represent the fathers of the church. This conclusion is supported by a few elements. The first, figural frieze on the apsidal wall is a common iconographic program used in Christian churches from the very early time.⁵ During the time that place was given to the church fathers or the doctors of the church,⁶ the saints to whom we owe the definition of church doctrine.⁷ Furthermore, almost all of them, as much as can be seen, hold in their arms books or scrolls that are common attribute of doctors. Also, their clothes, except one of them,⁸ belong to the Hellenistic tradition that indicates their ancient origins.

Still, the question of their identities remains unsolved. It is impossible to assume which person is represented by which figure, even which persons are represented in this frieze. The catholic character

⁵ In that place various categories of saints were depicted – apostles, martyrs, bishops locally venerated... See: V. N. LAZAREV, *Istorija vizantijskog slikarstva*, Beograd, 2004., p. 21.-52.

⁶ At first they were depicted frontally and later in Byzantine art, after the introduction of the symbolic image of Christ in the centre, they became the composition of the Holy Liturgy or Adoration of the Archbishops. Such depictions and their meanings were absolutely adequate for the apse. See: Z. M. JOVANOVIĆ, *Azbučnik pravoslavne ikonografije i graditeljstva*, Beograd, 2005., p. 267.-275., 400.-403.

⁷ R. E. GUILLEY, *The Encyclopedia of Saints*, New York, 2001., p. 378.

⁸ The saint in the middle of the southern part of the apse is dressed in clothes of a highly ranked church official.



Fig. 2. The remains of frescoes in the semidome of the apse, Gospa od Lužina Church in Ston

of this church is unquestionable, so the most logical assumption is that they are all four Latin doctors of the church, SS. Augustine, Ambrose, Jerome and Gregory the Great. Hardly legible inscription on the scroll which is held by the saint shown on the right of the window indicates the possibility that this figure represents St. Ambrose. The words like "eyes" (OCVLI) or "tears" (·ACRIM·) indicate some poem, not a prayer.⁹

The number of depicted persons – six - is quite interesting. Who are the other two persons set into the same rank as the Latin doctors? Could they be two of the Eastern fathers?¹⁰ Or could they be two of western saints who gained the rank of the church doctors due to their contribution to the development of the theological ideas in the Catholic Church?¹¹ The later assumption is more acceptable.¹²

The only part of the other paintings in the apse is a small fragment preserved in the lower northern part of the apsidal semi-dome on which a few young looking persons who are lying or sitting can be recognized (fig. 2). Three young heads, beardless and of nice features, lovely expression and beautiful haircuts are placed one beside the other. They are quite damaged, so their number, posture and appearance are uncertain. Due to the postures of these heads and bodies as well as the gazes directed toward the centre of the space, it seems that they made a part of a large composition depicted on the whole surface of the apsidal semi-dome. One child's head turned toward the centre of the semi-dome while it is flying toward the youths, a cherub perhaps, has been its part, too.

⁹ These readings are made by Pavao Knezović.

¹⁰ There are examples where Eastern and Latin doctors appear together in monumental painting as it is in the 14th century mosaic in St Mark's in Venice. See: P. MURRAY, L. MURRAY, *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, Oxford - New York, 1996., 139.

¹¹ R. E. GUILLEY, *op. cit.*, 378.

¹² For example, they could be St. Thomas Aquinas, the greatest Dominican philosopher and theologian and St. Bonaventure, the Franciscan theologian, who gained the title of Doctor of the Church together in 1257. See: <http://www.newadvent.org/cathen/02648c.htm>, Downloaded: November 2013.

It is very difficult to presume the content of this composition, so the answer to the question about the climax of the iconographic program in this church has to remain unsolved.¹³ Just a hypothesis can be given. The figures of youth, maybe angels, and cherub could be a part of a large *Agnus Dei*.¹⁴ Because of its meaning, an *Agnus Dei* is absolutely appropriate for an altar space. There are examples of depiction of the Lamb of God in apses or other wall surfaces of altar space since the Early Christian art.¹⁵ But, there are no examples derived from the older periods or contemporary time that could be directly linked to the iconography supposed for this apse. At the same time it must be noticed that the *Agnus Dei* has become popular in the late Gothic panel painting, when the depiction of the Lamb was enriched with the angel's choirs who play music and worship the Lamb.¹⁶

The fragments in the semi-dome could testify another theme such as the Coronation of the Virgin or Christ with the Virgin on thrones that would be appropriate to the church's dedication. But remains of the frescoes above the apse showing the lower parts of a figure in red robe and angels who are flying toward her as well as the inscription "·SUMPT·" indicate the Virgin, probably the Assumption. This meaning would reduce the other depiction of the Virgin in the apse.

There are two more fragments of frescoes on the eastern wall, in the basis of triumphal arch. On the southern side of the arch St. Blase, giving blessings by his right hand and holding the model of Ston, is depicted. This depiction matches the usual iconography of the saint, the protector of the Republic of Dubrovnik and the town of Ston. So there is no doubt about his identity. But the identity of the other saint, shown on the northern side of this arch, is much more difficult to recognize. Firstly, the depiction is severely damaged, and secondly, it is quite unusual. The fragment shows parts of the clothes of an eastern bishop.¹⁷ The most indicative part for the identification of this saint is his attribute, a rectangular stone grave frame on whose upper beam one stone is rolling. It is a clear indication of St. Lazarus of Bethany.¹⁸ Despite the rarity of such depictions of this saint, as an individual saint bishop, there is no doubt of this identification.¹⁹ It is supported by his role as the patron saint of leprosy,²⁰ and the importance of the plague protection in the medieval Dubrovnik.²¹

These two saint bishops and the central figure in the top of the eastern wall, very probably Mary, altogether with the composition in the apsidal semi-dome, *Agnus Dei* (?) and the church fathers, present the most important part of the painting decoration in this church. It consists of the most important points of the Christian dogma, Mary in Assumption, the one who gave the Saviour to the humankind in glory, and the symbolically presented Christ indicating and emphasising his victim role on behalf of the whole humankind as well as the locally venerated saints. The choice of

¹³ In the art of plane Middle Ages, this surface was designated for very important depictions like the Virgin Mary, mostly in the East, or *Maiestas Domini*, in the West. None of these contents was represented in this apse.

¹⁴ P. MURRAY, L. MURRAY, op. cit., p. 6., *Leksikon ikonografije, liturgije i simbolike zapadnog kršćanstva*, A. BADURINA (ed.), Zagreb 2000., p., 120.-121.; <http://www.newadvent.org/cathen/01220a.htm>, Downloaded: November 2013.

¹⁵ By the 5th and 6th centuries the Lamb took the place of Jesus. It appears in the vault of the baptistery of St John in Lateran, the presbytery vault of Ravenna's S. Vitale, in the apse of the church of Saints Cosmas and Damian in Rome. It also appears on ivory covers made for gospel books and on numerous sarcophagi See: R. M. JENSEN, *Understanding Early Christian Art*, London – New York, 2000., p. 107, 157.

¹⁶ R. COGNAT, *Histoire de la peinture* (tome I.), Paris, 1954., p. 39.-73.; J. DUPONT, C. GNUDI, *La peinture Gothique*, (Les grands siècles de la peinture), p. 49.-206. *Leksikon ikonografije*, op. cit., p. 120.-121.

¹⁷ The saint has got two long strips over the robe - epitrahilj, the insignia of the eastern bishop.

¹⁸ F. LANZI, G. LANZI, *Saints and their symbols: recognizing saints in art and in popular images*, Collegville, 2004., p.47.

¹⁹ R. E. GUILLEY, *The Encyclopedia of Saints*, New York, 2001., p.206.; <http://www.newadvent.org/cathen/09097a.htm>, Downloaded: November 2013.

²⁰ Strong veneration of St. Lazarus in the Republic of Dubrovnik is confirmed by the name of the quarantine – lazareti as well as the name of the largest saline pools in Ston's saltern.

²¹ G. RAVANČIĆ, *Crna smrt 1348. – 1349. u Dubrovniku, Srednjovjekovni grad i doživljaj epidemije* (doctoral disertation), Zagreb, Filozofski fakultet, 2006.

the contents depicted on the eastern wall of this church reveals general and timeless character of the Christianity linking it with the town of Ston.

But, there are also some new, contemporary iconographic themes, exclusively western, which mark Ston as a place that is well informed about the current situation in the church and church art and included in it.

One of those "new" depictions is the figure situated in the southeastern corner of the nave next to the apse. Despite of the damages, simple brown clothes, bare feet, the physiognomy of a young man, probably beardless with obvious tonsure, attributes - book and a cross clearly indicates St. Francis. This is supported by the depiction on the opposite wall where figure of St. Dominic can be assumed. Unfortunately, just its lower part which reminds to a monk's robe of pale grey colour is preserved. As it is adequate to St. Francis's image on the opposite wall, this is good indication of St. Dominic. So, in the Gospa od Lužina Church, two important and venerated saints, the founders of very influential church orders are placed close to the most sacred church's space – altar apse. This reflects the importance and influence of the Franciscan and Dominican church orders whose preachers were accepted everywhere in the late Middle Ages and understandable to all.²²

These ideas were an important element of the iconographic program realized in this church. It is obvious in the remains in the blind rectangular niche, next to St. Francis, where SS. Vincent Ferrer and Anthony of Padua are depicted. St. Vincent Ferrer is on the eastern side of the niche, presented as a younger, beardless saint dressed in white robe and dark mantle. (fig. 3) The most important indication in identification of this saint is the clothes of a Dominican monk and the attributes – book and flame.²³

Also, the fact that St. Vincent went to Genoa to try to help plague victims,²⁴ connects his personage with St. Lazarus, depicted in this church. The saint depicted on the western side of this niche is a Franciscan monk, young, beardless with tonsured short brown hair. Like St. Vincent, he is not frontally depicted, but he is slightly turned to the little standing figure of Christ which he holds in his left arm. The depiction of Christ in the arm as well as the Franciscan clothes very clearly indicate the personage of St. Anthony of Padua.²⁵ (fig. 4)



Fig. 3. St. Vincent Ferrer, the southern wall, Gospa od Lužina Church in Ston

²² Z. JANEKOVIĆ RÖMER, *Moć riječi: propovjednici u srednjovjekovnom Dubrovniku*. in: *Humanitas et litterae*. Zbornik u čast Franje Šanjeka, LOVORKA ČORALIĆ, SLAVKO SLIŠKOVIĆ (ed.), Zagreb, 2009, p. 113.-125.

²³ The right side of this fresco is severely damaged, but it seems he holds a book in his left arm. In the right hand he holds a red, longer object which is hard to recognize and could be flame. About the iconography of St. Vincent see: R. E. GUILLEY, op. cit., p.343., *Leksikon ikonografije*, op. cit. p.618., <http://www.newadvent.org/cathen/15437a.htm>, Downloaded: November 2013.

²⁴ Ibidem

²⁵ R. E. GUILLEY, op. cit., p.29.- 31., *Leksikon ikonografije*, op. cit., p. 135., <http://www.newadvent.org/cathen/01556a.htm>, Downloaded: November 2013.



Fig. 4. St. Anthony of Padua, the southern wall, Gospa od Lužina Church in Ston



Fig. 5. Nativity, the northern wall, Gospa od Lužina Church in Ston

The remaining parts of the wall paintings in the Gospa od Lužina Church show mainly individually depicted figures, but there were also figural compositions on the walls of this church, as deduced from the remains of frescoes in the apsidal semi-dome and proved by relatively well preserved Nativity in the blind niche on the north wall. (fig. 5) This composition is compiled of many different iconographic elements. The Child is in the middle of the scene lying in the small, white bed while Mary and Joseph with cow and donkey are standing behind him. They are surrounded by several figures, probably shepherds. One angel in a white cloud is flying above the Child. Behind the central figures there is one stone wall, and on it's both sides a landscape is signed just by simply shaped trees. Two naked figures are dancing and lying on the ground in the distance and a big red shooting star is above them.

Despite the small quantity of preserved frescoes that makes impossible to know all what was depicted in this church, the idea of the basic nature of the iconography can be acquired. There are two main points. This iconography reveals an adherence to the old tradition of Christian art that is recognized in the program presented in the altar apse and on the eastern wall. At the same time, frescoes on the lateral walls confirm actuality of the iconography, its affiliation to the Catholic Church and familiarity with contemporary movements in it.

The western affiliation of this painting is also seen in its formal features, marked by attempts to achieve the realistic depiction. Despite their poor condition, it is obvious that connection with the Byzantine tradition disappeared. It is obvious in each element of the style.

The basic element of this painting is drawing. Each form is designated by contour and articulated by inner lines. There are some hard, stiff and tough lines, but soft, mainly curved and vivid lines, never black, which move freely on the surface, changing direction and strength are dominant. Such,

almost plastic lines testify the effort of achieving volume that is enhanced by using different light values of colours which results with forms of strong volume. Sometimes, the volume is obtained or increased by perspective shortenings. The same role is given to more natural posture and body position, which completely abandoned frontality of traditional medieval painting.

It is impossible to get complete insight into the formal features. Little can be said about the use of light values, but some parts of the painting reveal that grading of light values associated with wide, free painterly strokes result in significant volume. The chromatic colour qualities cannot be analyzed, but it is clear, even in the existing conditions, that colouring does not follow the Byzantine tradition. There are neither usual coloristic assemblies of Byzantine painting nor gorgeous wide range of tones or coloristic warmth and softness. The colours are dry and according to what is left, it seems that simple colour assemblies were used. A cold light pink, used for skin-tones, is dominant. Also, one light green tone is frequent, so these two colours make the basic chromatic balance of this painting. The choice of colours and their coldness suggest certain Gothic impact on this painting.

The treatment of three dimensional space rendering reveals similar correlation with western art. It is not flat, two dimensional painting. Indications of space depth are regular as we can observe in the attitudes and turns of individually depicted saints as well as in the perspective shortenings. Such space treatment witnesses the commitment to realistic presentation that is confirmed by many other details such as the animals in the Nativity, the physiognomies of shepherds, even facial features of individually depicted saints. Realistic intentions are linked with the desire to show earthly, material beauty. These qualities resulted in humanized painterly expression that clearly closes the medieval eras and announces the arrival of the new one.

The stylistic features of this wall painting are useful as a guideline to its dating. Many elements that prove realism and interest for material beauty and some formulas taken from the Italian Quattrocento²⁶ prove modernity of this painting and decisively abandonment of tradition. Tradition means not just Byzantine experience but the Gothic ones, too.

Unlike previous reviews on this painting,²⁷ my opinion is that all the frescoes in the Gospa od Lužina Church were created at the same time. There are no significant stylistic and formal differences between them. Unfortunately, their poor condition prevents us to compare each visual element, but what is left indicates a high degree of correspondence. The same is confirmed by existing similarities in the physiognomies of the persons. It must be said that there are some differences, too. They are visible between proportions of corpulent figures in the apse and thinner, elegant ones beyond it. In my opinion, those differences are the result of unequal treatment of certain wall surfaces depending on their function in the sacral space as well as their size and shape. Proportions of the figures were determined by proportion of the surface which bears the depiction. This could indicate a painter who was not experienced in wall painting, confused with wide wall surface which had to be divided into smaller areas as it was the case with the wide apsidal wall.

Finally, when was the church painted? And, who could be the painter that did it?

In my opinion, this church was painted in the last two decades of the 15th century. The depiction of St. Vincent Ferrer who died in 1419 and was canonized in 1455 sets these frescoes into the second half of the century.²⁸ The individual depiction of St. Lazarus is useful, too. It undoubtedly denotes the protection against plague and had to be chosen after one of the plague outbreaks which were quite

²⁶ The background with ruins and deep idilic space behind it in which a few small, very distanced figures in the Nativity composition are the most important such elements.

²⁷ N. Nađ dated the painting on the eastern wall and in the apse in the beginning of the 16th century and the Nativity in the late 18th century. V. B. Lupis mentioned a renaissance layer, below which he recognized older frescoes without dating them at all. He dated the Nativity into 17th century as well as the dominicans and franciscan figures on the lateral walls. See: N. NAĐ, op. cit., p. 249., 250.; V. B. LUPIS, op. cit., p. 113., 114.

²⁸ R. E. GUILLEY, op. cit., p.344., <http://www.newadvent.org/cathen/15437a.htm>, Downloaded: November 2013.

common during the 15th century.²⁹ Comparing the years of plague outbreaks in Dubrovnik with the year of the canonization of St. Vincent Ferrer as well as the style and formal features of this painting leads to the conclusion that it could be executed not earlier than 1469 and more probably after 1483.

Such dating of the frescoes in the Gospa od Lužina Church is completely appropriate regarding the situation in the artistic life of that area. There are some documents which specify the activities of certain painters from Dubrovnik and Kotor in Ston during the 15th century,³⁰ including one that says that a big polyptich for the Gospa od Lužina church was completed in 1477 by Pavle Bazilj.³¹

It is very difficult to give a proposal for the attribution of these frescoes. In my opinion, the frescoes in the Gospa od Lužina church are the work of a local master who had already strongly abandoned the medieval tradition. These frescoes are different from chronologically close paintings in the area of Boka Kotorska where one can find traditional painting with a little influence of western styles³² or wall painting with the predominance of Gothic expression.³³ If the frescoes in the Gospa od Lužina Church and St. Michael church in Kotor were not so severely damaged it would be possible, perhaps, to establish some similarities between them as it is indicated by some fragments.

The frescoes in St. Michael church in Kotor were attributed to Lovro Dobričević³⁴ attribution that is still questioned.³⁵ That undoubtedly leads to the conclusion that the painting in the Gospa od Lužina Church should be placed in a circle of Lovro Dobričević followers, since they both chronologically and stylistically represent "the next generation" of art in the areas of southern Dalmatia. It would be wonderful to find enough elements to attribute this painting to Pavle Bazilj who was Dobričević's assistant and the author of the polyptich made for this church in 1477. Unfortunately, none of his works survived, so we cannot know what his painting was like and whether he was able to adopt a contemporary style of Italian art whose influence is obvious in this painting.

Although older researchers expressed the opinion about painting in Dubrovnik during the entire 15th century as a quite conservative art, faithful to the traditions of Venetian Gothic without an open acceptance of any news from contemporary Italian art,³⁶ the younger researchers like Ivana Prijatelj Pavičić think the opposite. She thinks that it is very possible that renaissance ideas could reach Dubrovnik between the 30-s and 50-s of the 15th century.³⁷ If this is correct, and it seems so, Pavle Bazilj or some other painter could be informed about the contemporary ideas in the Italian art of the second half of the 15th century.

There are many questions about these frescoes without answers. It is to hope that there will be some new discoveries of the paintings, as well as new documents that will enable the defining of the frescoes in the Gospa od Lužina Church more precisely, and to get more complete knowledge of our old painting.

²⁹ B. STULLI, *Povijest Dubrovačke republike*, Dubrovnik – Zagreb, 1989., p.58.

³⁰ V. J. ĐURIĆ, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd, 1963., p.44., 54, 87.

³¹ Ibid, p.85., V. B. Lupis, op. cit., p.112, I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, *U potrazi za izgubljenim slikarstvom*, O majstoru Lovru iz Kotora i slikarstvu na prostoru od Dubrovnika do Kotora tijekom druge polovice XV. stoljeća, Dubrovnik, 2013., p.308.

³² Such frescoes are in the church of St. Bazil in Stoliv.

³³ Such frescoes can be seen in the churches of St. Michael and St. Ane in Kotor.

³⁴ V. J. ĐURIĆ, *U senci firentinske unije: Crkva Sv. Gospođe u Mržepu (Boka Kotorska)* in: Zbornik radova Vizantološkog instituta, knj. XXXV, Beograd, 1996., p.40.

³⁵ R. VUJIČIĆ, *Studije iz crnogorske istorije umjetnosti*, Cetinje 1999., p.112., Ibidem, *Srednjovjekovna arhitektura i slikarstvo Crne Gore*, Podgorica 2007., p. 257-260.; Ibidem, *Zidno slikarstvo*, Catalogue of an exhibition, *Zagovori svetom Tripunu, Blago kotorske biskupije* at Klovičevi dvori, Zagreb 2009/2010., p. 79.-81.

³⁶ V. J. ĐURIĆ, (1963.), p.44.-87., S. RADOJČIĆ, *O slikarstvu u Boki Kotorskoj* in *Spomenik CIII*, Beograd, 1953, 58.

³⁷ I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, op. cit., p. 84.-87.

FRESKE U CRKVI GOSPE OD LUŽINA U STONU

Crkva Gospe od Lužina smještena je na blagom uzvišenju južno od Stona. Crkva je već duže vrijeme poznata u stručnoj javnosti, ali je tek zadnjim restauratorskim istraživanjima preciznije datirana u odmaklo 13. stoljeće. Tada su definirane i pojedine faze arhitektonskih preinaka na građevini te otkrivene do tada potpuno nepoznate zidne slike. Te su freske vrlo loše očuvane, ali se ipak može iščitati njihov sadržaj i u određenoj mjeri definirati formalno-stilska obilježja.

Najveća očuvana oslikana površina preostala je na zidu oltarske apside, gdje je u središnjem registru prikazano šest stojećih figura u arkadama. Središnja dva sveca nisu prikazana strogo hijeratski, frontalno, nego u izvijenom položaju kako pridržavaju velike razmotane rotuluse. Takvi frizovi figura na zidovima apsida, koji s vremenom počinju prikazivati doktore crkve, nisu neuobičajeni i predstavljaju redoviti program oslikavanja apsidalnih niša. Logično je zaključiti kako su u toj apsidi prikazani doktori crkve. Ne može se sa sigurnošću identificirati niti jedan od prikazanih svetaca, ali se, prema pročitanim riječima jednoga natpisa koje ukazuju na poeziju, ne na molitvu ili liturgiju, čini kako je jedan od njih sv. Ambrozije.

U polukaloti apside sačuvan je samo mali ulomak freske na kojemu se razaznaju tri mladolike, lijepe glave i dijelovi figura, čiji se točan broj, položaj, međusobni odnos i izgled ne mogu utvrditi. Oni gledaju prema središtu apside, što, zajedno s kerubinom koji leti prema njima ukazuje na kompoziciju koja je zauzimala čitavu površinu polukalote. Što je ta kompozicija prikazivala za sada je nemoguće utvrditi. Agnus Dei (☩), s obzirom na rast popularnosti te teme u kasnosrednjovjekovnom slikarstvu, kao i odgovarajuće smještanje u oltarsku apsidu, mogao bi biti hipotetički prijedlog. Na tome mjestu nije bila prikazana Marija, budući da ostaci oslika, uz natpis koji prati luk apsidalnog otvora u vrhu istočnoga zida, svjedoče o njezinu prikazu iznad apside.

Na trijumfalnome luku prikazana su dvojica svetih biskupa – sv. Vlaho i sv. Lazar. Sv. Vlaho, zaštitnik Dubrovačke republike, slijedi uobičajenu ikonografiju, a u ruci drži maketu Stona prepoznatljiva oblika zidina. Sv. Lazar je lošije sačuvan i dosta neobično prikazan, individualno kao episkop uz kojega se vidi okvir groba u stijeni. Kult toga sveca bio je prilično razvijen na prostoru Dubrovačke republike zbog vjerovanja u njegovu zaštitu od kuge.

Dok se prikazima u apsidi i u vrhu istočnoga zida potvrđuje vanvremenski, opći karakter slikarstva, a ličnostima sv. Vlahe i sv. Lazara otkriva njihov regionalni karakter, u sadržaju fresaka na bočnim zidovima istočnog traveja pokazuje se njegova povezanost sa suvremenim temama koje se razvijaju u to vrijeme u okviru umjetnosti zapadne crkve. O tome jasno govore prikazi sv. Franje, sv. Dominika, sv. Antuna Padovanskog i Vinka Fererskoga. Oni su istaknuti franjevci i dominikanci, osnivači i pripadnici utjecajnih crkvenih redova koji su i na prostoru Dubrovnika u to vrijeme bili vrlo aktivni.

Osim pojedinačnih figura, u crkvi su bile naslikane i neke narativne kompozicije, kao što je Rođenje Kristovo u slijepoj niši na sjevernome zidu istočnoga traveja. Ta kompozicija ikonografskim pojedinostima ukazuje na povezanost sa suvremenim zbivanjima u talijanskoj umjetnosti.

Jednako kako se u ikonografiji prepoznaje zapadni karakter toga slikarstva, njegovo definitivno odvajanje od bizantskih tradicija se uočava i u stilu i formalnim svojstvima, što je najjasnije u snažnim nastojanjima stvaranja dojma prostorne dubine, snažnih volumena, te uvođenju rezultata opažanja pojavnoga svijeta u sliku.

Takva stilska svojstva, kao i ikonografske pojedinosti, zidne slike u crkvi Gospe od Lužina smještaju u posljednja desetljeća 15. st. Nepostojanje važnijih formalnih razlika između pojedinih dijelova tog oslika osporava ranije iznesene pretpostavke o više faza njihova nastanka.

Konačno, iako se ne može dati prijedlog atribucije tih fresaka, to se slikarstvo ipak može povezati s umjetničkom produkcijom dubrovačkog prostora. One su ostvarenje domaćeg majstora koji je napustio gotičke i bizantske umjetničke tradicije.

Otkriće fresaka u crkvi Gospe od Lužina u Stonu izuzetno je važno, jer iako ne daje mogućnosti njegove atribucije i precizne datacije, ono povećava svekolilki fundus našeg starog slikarstva i otvara

pitanje karaktera i stupnja progresivnosti dubrovačkog slikarstva krajem 15. stoljeća u kontekstu njegove sposobnosti prihvaćanja postignuća talijanskog Quattrocenta.

Ključne riječi: *Gospa od Lužina, freske, doktori crkve, Agnus Dei, sv. Franjo, sv. Dominik, Vinko Fererski sv. Ante Padovanski, Rođenje, Quattrocento*

CONTRIBUTI PER PETAR POZDANČIĆ E LA SUA BOTTEGA A TRAÙ

Ivo Babić

I. Babić
Trogir
ibabic@gradst.hr

A Petar Pozdančić scultore e architetto, molto attivo ai primi del XV secolo a Zara, Bribir, Traù e Venezia, è attribuita con certezza una sola opera: i doccioni sulla cattedrale traurina per i quali fu pagato nell'anno 1416. Essi costituiscono indizi per l'attribuzione allo stesso maestro di alcune opere di scultura ornamentale a Traù.

Key words: *Petar Pozdančić, Traù, gothic sculptures*

In questo contributo attribuisco a Petar Pozdančić Radmilov e alla sua bottega alcuni lavori a Traù: quattro teste immurate nel cortile del Palazzo del Comune; una trifora sul Piccolo Palazzo Cippico. A questo maestro attribuisco anche lo stemma e la testa - frammento di una finestra gotica nel Palazzo Lucić. Avanzo anche l'ipotesi che il maestro lapicida Pozdančić abbia contribuito alla decorazione della parte finale del primo piano del campanile della cattedrale di Traù, ciò che potrebbe essere argomento di uno studio a se stante e più esauriente, per il quale si richiederebbe una documentazione fotografica dettagliata.

Fondamento di queste attribuzioni sono i doccioni (*gargouilles*) con teste umane e animali collocati nella parte superiore del muro meridionale della cattedrale di Traù.¹ Con la costruzione del tetto sopra la terrazza della navata sud, i doccioni hanno perso la loro funzione originaria.² Si sa da un documento d'archivio che scolpì i doccioni Petar Pozdančić: il 2 novembre dell'anno 1416 l'operario della cattedrale Nikola Petrov Mikacijev pagò allo scultore Petar Pozdančić da Sebenico 50 ducati e frumento per la realizzazione e la messa in opera dei doccioni.³ Uno dei doccioni dopo che si staccò dal muro negli anni settanta del XX secolo è oggi proprietà privata a Dubrovnik (Ragusa).

Tutte le teste sui doccioni presentano una morfologia coerente come opera dello stesso scultore: le arcate oculari delle teste umane hanno un taglio squadrato e le palpebre sono gonfie; in vicinanza degli occhi le palpebre sono evidenziate da grosse linee di contorno; alla radice del naso le arcate oculari terminano con linee che ricordano l'angolo di un triangolo sferico. La capigliatura è modellata a soffici riccioli, trecce, simili a grossi nastri. I riccioli - nastroforni, di taglio squadrato, sono di diametro triangolare. Accanto al collo delle figure si avvolgono rami con foglie, probabilmente per risolvere il passaggio tra le forme arrotondate delle teste e i prismi dei blocchi in pietra in cui gorgogliava

¹ IVEKOVIĆ. Ć. M., *L'architettura e plastica della Dalmazia*, Vienna 1910, Tab. 8.

² EITELBERGER V. EDELBERG, R., *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Traù, Spalato und Ragusa, beschrieben von Rudolf Eitelberger v. Edelberg, aufgenommen und dargestellt vom Architekten W. Zimmermann, Jahrbuch der Kaiserlich Königlichen Central-commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Band V, Wien, str. 129-307.

³ Riporta integralmente il documento PLOŠNIĆ ŠKARIĆ, A., *Prilog poznavanju građevinske povijesti trogirске katedrale u 15. stoljeću, Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 35, Zagreb 2011., str. 47, doc. n.3.



Fig. 1. Petar Pozdančić, doccione sotto la terrazza della navata sud (secondo doccione contando da sinistra a destra)

LA TESTA MASCHILE SULLA MENSOLA CHE SORREGGE LA SCALA ESTERNA NEL CORTILE DEL PALAZZO DEL COMUNE

La testa è collocata in un punto in vista: sulla mensola sotto l'arco della scala sotto le quali si trova l'atrio d'ingresso al cortile. Somiglia molto alle teste umane sui doccioni della cattedrale. La sua dimensione è leggermente superiore a quella naturale. Non è presentata rigidamente *en face*: rispetto alla mensola è leggermente ruotata a destra.⁷ La superficie del cranio, dalla fronte accentuatamente convessa, è molto tesa. La bocca è semiaperta. La testa è calva, ma con baffi e barba rigogliosi a nastri intrecciati. Nelle profonde cavità oculari le palpebre sono un po' gonfie. Vicino agli occhi le palpebre, inferiori e superiori, hanno doppie linee di contorno. Da entrambi i lati del volto, fino al mento e sotto il mento, sul collo e sul blocco in pietra, sulla mensola da cui sporge la testa si avvolgono rami e rametti con foglie stilizzate e di forma molto appuntita, simili a quelle sui doccioni della cattedrale. La testa ha le caratteristiche di un ritratto; in senso fisiognomico la persona rappresentata appare energica, concentrata, assorta nei suoi pensieri. Una tale libertà nello scolpire sculture di dimensioni molto grandi se la poteva concedere uno scultore che aveva un ruolo importante nella costruzione/restauro del palazzo, che era stato distrutto, com'è noto, nel giugno dell'anno 1420 durante il bombardamento della città da parte di Venezia.⁸ È possibile che la testa originariamente anche prima del 1420 avesse un'altra collocazione, per esempio sulla facciata medioevale d'un tempo del Palazzo del Comune. Infatti, prima della ricostruzione ultimata nel 1890, il palazzo era un complesso di più edifici di altezze e date diverse. I progettisti del restauro di gusto romanticheggiante, troppo libero, dell'odierno Palazzo del Comune sono stati l'ing. Josip Slade e il prof. Ante Bezić, ma non ci sono pervenuti i documenti sullo stato dell'edificio prima del restauro.⁹ Al tempo del restauro del palazzo

⁴ FISKOVIĆ, C., *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku*, Zagreb 1947., str. 99.

⁵ CONNELL, S., *The Employment of Sculptors and Stonemasons in Venice in the Fifteenth Century*, New York, London 1988, p. 88; NOVAK KLEMENČIĆ, R., *Kiparski ukras Kneževa dvora u Dubrovniku u 15. stoljeću*, Nekoliko priloga, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 39, Split 2005, p. 299.

⁶ FISKOVIĆ, C., *Iz Duknovičeva kruga u Trogiru i u Mađarskoj*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 23, Split 1983., 194-195, n. 22.

⁷ La foto della testa è riportata in IVEKOVIĆ, Č. M., *L'architettura e plastica della Dalmazia*, Vienna 1910, Tab.7.

⁸ LUCIĆ, I., *Povijesna svjedočanstva o Trogiru*, vol. II., Split, 1979., str. 956.



Fig. 2. Testa sulla mensola della scala esterna nel cortile del Palazzo del Comune a Traù (Foto: M. Mijić)



Fig. 3. Testa immurata sul muro sud del cortile del Palazzo del Comune a Traù (Foto: M. Mijić)

nei muri del cortile furono immurati molti frammenti del palazzo originario, ma anche provenienti da altre rovine, tra le quali il distrutto Palazzo vescovile.¹⁰

Questa testa secondo quanto tramanda la tradizione sarebbe, come si presume, l'autoritratto del maestro Matija Gojković, che negli anni venti del XV secolo lavorava al restauro del danneggiato campanile della cattedrale.¹¹ Era stata avanzata l'ipotesi che Matija Gojković fosse l'architetto del Palazzo comunale e del complesso architettonico cui apparteneva,¹² ma è stata respinta per mancanza di prove d'archivio.¹³ Propongo, quindi, una nuova attribuzione: la testa potrebbe rappresentare proprio Petar Pozdančić che era attivo come lapicida alla costruzione e alla decorazione di una parte del Palazzo del Comune, anche se non vi sono documenti d'archivio.

LA TESTA FEMMINILE IMMURATA SUL MURO SUD DEL CORTILE DEL PALAZZO DEL COMUNE

La testa ha dimensioni leggermente minori di quelle naturali. Dato che se ne sono conservati il collo e piccola parte delle spalle si può concludere che apparteneva a una scultura più grande (una

⁹ FISKOVIĆ, C., *Arhitekt Josip Slade*, Trogir, 1987., str. 24-25; PIPLOVIĆ, S., *Graditeljstvo Trogira u XIX. stoljeću*, Split 1996., str. 55-62.

¹⁰ RADIC, D., *Zaštita spomenika u Trogiru tijekom XIX. stoljeća*. *Radovan*, n. 3., Trogir 2005., str. 102-130.

¹¹ DELALLE, I., *Trogir. Vodič po njegovoj historiji, umjetnosti i životu*, Split 1936., str. 54; FISKOVIĆ, I., *Gotička kultura Trogira, Mogućnosti* 10-11, Split 1980., str. 1054.

¹² IVEKOVIĆ. Ć. M., *Dalmatiens Architektur und Plastik* (text), Wien 1910, str. 21.

¹³ KARAMAN, LJ., *Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijeka*, Zagreb 1933., 36.; PLOSNIĆ ŠKARIĆ, A., (3), 54.



Fig. 4. Testa immurata sotto il grande arco della scala esterna nel cortile del Palazzo del Comune a Traù (Foto: M. Mijić)



Fig. 5. Frammento di testa immurata sotto il tetto del muro ovest del Palazzo del Comune a Traù (Foto: M. Mijić)

statua o almeno un busto). Si tratta evidentemente di uno spolia tardomedioevale. Anche questa testa femminile presenta ciocche di capelli stilizzate, ondulate come grossi nastri di taglio squadrato e di diametro triangolare, proprio come sui baffi e la barba della testa maschile sulla mensola sotto la scala, e come sulle figure sui doccioni. Un'altra caratteristica formale comune alle teste di Pozdančič sui doccioni è il taglio squadrato delle arcate oculari con le palpebre dai contorni marcati. Anche le bocche sono semiaperte. Si tratta di una scultura di una certa qualità, che riesce ad esprimere soddisfazione psichica con il sorriso vibrante. Si tratta forse della rappresentazione di un'allegoria dalle denotazioni positive, della visualizzazione di una virtù come si usava sugli edifici pubblici?

LA TESTA MASCHILE SOTTO L'ARCO SUPERIORE DELLA SCALA ESTERNA DEL PALAZZO DEL COMUNE.

La testa è di dimensioni naturali ed è immurata proprio sotto l'arco acuto della parte superiore della scala esterna, in un luogo poco illuminato e poco visibile.¹⁴ Originariamente aveva funzione portante: infatti, al centro della testa si notano i resti di un elemento architettonico profilato. Le narici sono molto larghe; la bocca aperta. La forma delle arcate oculari e delle sopracciglia rimanda alle teste sui doccioni. Il volto non è privo di espressione psichica cui contribuiscono le rughe. Si tratta evidentemente di uno spolia tardomedioevale. Si è già fatto notare che della testa potrebbe essere autore lo stesso scultore della testa sulla mensola che sorregge la scala esterna nel cortile del Palazzo Comunale.¹⁵

IL FRAMMENTO DI TESTA DI DIMENSIONI NATURALI IMMURATO SUL MURO OVEST DEL CORTILE, IN ALTO SOTTO LA FALDA DEL TETTO

Non mi risulta che questo frammento sia ricordato dalla letteratura critica. Rappresenta probabilmente una figura femminile. La testa è molto danneggiata, ma a causa della posizione è difficile

¹⁴ Per quanto ci risulta riporta la fotografia della testa per la prima volta PLOSNIĆ ŠKARIĆ, A., (3), sl. 34.

¹⁵ PLOSNIĆ ŠKARIĆ, A., (3), str. 236.



Fig. 6. Trifora sul Piccolo Palazzo Cippico a Traù (Foto: M. Mijić)

esaminarla. Anche in questo caso è chiaro che si tratta di uno spolia tardomedioevale. Si è conservata la parte superiore: la fronte e gli occhi, e i sovrastanti archi acuti. Anche questa testa potrebbe essere opera della bottega di Pozdančić.

LA TRIFORA SUL PICCOLO PALAZZO CIPPICO

A livello del primo piano, sulla facciata est del Piccolo Palazzo Cippico, sulla via principale, di fronte alla Loggia della Cattedrale spiccano due trifore una delle quali, quella di sinistra – a sud, è una ricostruzione in facsimile.

La trifora di destra, a nord, si è perfettamente conservata; la cornice rinascimentale risale a quando fu collocato lo stemma a forma di testa equina con gli emblemi araldici del casato dei Cippico. Questa parte del Palazzo era un tempo un'abitazione a se stante che apparteneva nella prima metà del XV secolo alla famiglia di mercanti Salamunić.¹⁶ Questa trifora presenta elementi decorativi simili a quelli che si ripetono sulle bifore del primo piano del campanile della cattedrale di Traù: per esempio i pilastri di forma poligonale sotto i cui capitelli si susseguono una serie di strette fasce (anelli). Ma, i capitelli sulla trifora non sono simili a quelli sulla bifora del primo piano del



Fig. 7. Testa, dettaglio sul lato sinistro della trifora sul Piccolo Palazzo Cippico a Traù (Foto: M. Mijić)

¹⁶ PLOŠNIĆ ŠKARIĆ, A., (3), 83.

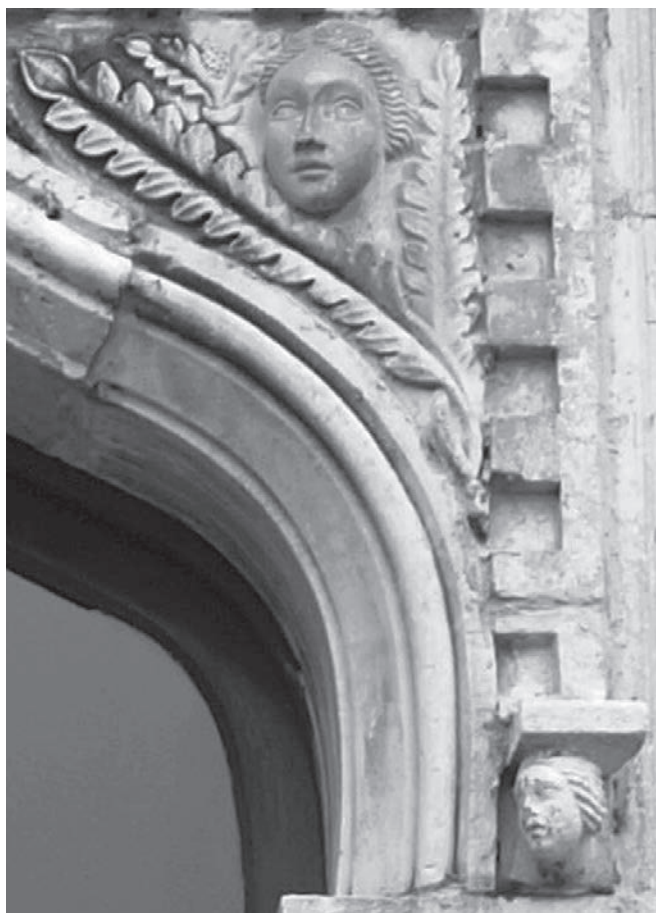


Fig. 8. Parte del lato destro della trifora sul Piccolo Palazzo Cippico (Foto: M. Mijić)

campanile, bensì del tutto identici ai capitelli sui semipilastri che sorreggono le arcate cieche gotiche dello stesso piano. Lungo le cornici della trifora si susseguono dentellature rettangolari identiche a quelle intorno alle arcate cieche in cima al primo piano del campanile.

La trifora è riccamente decorata. Su entrambi i lati della trifora, sotto i semicapitelli sui semipilastri, collocati accanto alla cornice, spiccano due piccole teste: sul lato sinistro una testa maschile (☿) di forma allungata; sul lato destro una testa femminile (♀) di modellato più morbido. Ciascuna di queste piccole teste è sormontata da abachi privi di qualsiasi funzione architettonica. Le teste non sono rappresentate frontalmente ma appena ruotate. Le loro chiome sono a riccioli nastriformi; i volti hanno le caratteristiche arcate oculari di taglio squadrato. Pur essendo piccole sono espressive, quella femminile (♀) con la bocca semiaperta ha un'espressione di dolore; quella maschile (☿) a sinistra fissa un punto lontano.

Tra gli archi della trifora sono rappresentati a rilievo volti giovanili (di angeli☿) collocati tra rami con foglie seghettate. I rami accanto alle teste di angeli terminano a losanga. Anche su questi rilievi con teste giovanili s'intrecciano riccioli nastriformi. Gli occhi sono infossati, con arcate di taglio squadrato. Le palpebre

inferiori e superiori sono rimarcate. I volti sono ovali, ma le chiome pettinate in modo che la fronte termina come un arco ogivale, proprio come sul viso della testa femminile immurata nel cortile del Palazzo del Comune. I volti (di angeli☿) tra gli archi delle trifore hanno un'espressione placida. Come è già stato osservato sono sculture di grande qualità.¹⁷ La fattura delle teste e il motivo a foglie seghettate suggeriscono l'attribuzione della trifora a Petar Pozdančić. Gli altri due rilievi in pietra al centro della trifora, con teste tra foglie sono copie-restauri della metà del XX secolo.

LO STEMMA E IL FRAMMENTO DI FINESTRA IMMURATI SULLA TERRAZZA DI PALAZZO LUCIĆ

Sul muro sud sopra la terrazza in Palazzo Lucić è immurato lo stemma con gli emblemi araldici del casato dei Lucić (*Lucio, Lucius*). Lungo lo scudo araldico s'avvolgono rami a foglie appuntite i quali terminano a losanga come quelli raffigurati sulla trifora sul Palazzo Piccolo Cippico. Sopra lo scudo è rappresentato un angelo a mezzo busto la cui testa, specie la fattura della chioma somiglia a quella descritta della testa femminile del cortile del Palazzo del Comune: somiglia anche alle piccole teste sulla trifora sulla facciata del Palazzo Piccolo Cippico.

Nel frammento di finestra gotica immurato sopra lo stemma Lucić, si trova una testa dal viso barbuto, lavoro di qualità e di dimensioni naturali, tra rametti terminanti a losanga. Si deve ricordare

¹⁷ PLOŠNIĆ ŠKARIĆ, A., (3), str. 236.

¹⁸ FISKOVIĆ, C. „Lučićeva rodna kuća“, Zbornik Historijskog instituta Jugoslavenske akademija posvećen I. Luciusu-Lučiću povodom 200-godišnjice djela „De Regno Dalmatiae et Croatiae“, Zagreb 1969., str. 45-60, sl. 6. i 7.



Fig. 10. Testa sullo spigolo nord-est del campanile della cattedrale di Traù, lungo il cornicione tra il primo e il secondo piano (Foto: M. Mijić)

che anche questo volto espressivo non è rappresentato proprio frontalmente.

Lo stemma e il frammento di finestra gotica del Palazzo Lucić sono attribuiti allo scultore veneziano Nicola Dente detto Cervo.¹⁸ Tuttavia, sono più vicini allo stile di Petar Pozdanačić. Nicola Dente, infatti, modella le teste in modo meno plastico, *en face*.

PETAR POZDANAČIĆ E IL PRIMO PIANO DEL CAMPANILE DELLA CATTEDRALE DI TRAÙ

Risale all'anno 1264 il primo documento rilasciato nei pressi del campanile della cattedrale (...*iuxta campanile sancti Lurentii*).¹⁹ Non sappiamo che aspetto avesse il campanile. Forse era una costruzione bassa, temporanea, a vela. Un artista veneziano, Zanino (*magister Zaninus, Çanninus..*) figlio del defunto Salchi, aveva firmato il 14 maggio 1347 il contratto di protomaestro alla costruzione della cattedrale e del campanile.²⁰ Con lui a Traù si ricordano i suoi due figli, sempre costruttori: *Salchietus* e *Jacomellus*.²¹ Già prima, nel 1344, maestro Zanino conferma a nome suo e dei suoi figli di aver ricevuto 33 ducati dall'operario per l'affitto e per un terzo della prima paga di 100 ducati.²² Il campanile subì ingenti danni durante i bombardamenti veneziani nel giugno dell'anno 1420. Con il contratto del 18 aprile dell'anno 1421 maestro Matija Gojković si assume l'impegno di



Fig. 9. Stemma e frammento di finestra gotica immurati sulla terrazza di palazzo Lucić

¹⁹ BARADA, M., Trogirski spomenici, dio 1., Zapisci pisarne općine Trogirske, sv. I., od 21. X. 1263. do 22. V. 1273., *Monumenta spectantia historiam slavorum meridionalim*, knjiga 44, Zagreb 1948., str. 48.

²⁰ KARAMAN, LJ., Portal majstora Radovana u Trogiru, *Rad JAZU*, knjiga 262, Zagreb 1938., str. 72.

²¹ PLOŠNIĆ ŠKARIĆ, A., (3), 221-222.

²² *Codex diplomaticus Regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae*, vol. XI, (1913.), str. 139.

riparare il campanile con l'operario Dragolin Nikolin, ma anche altri danni alla cattedrale e questo entro due soli anni.²³ A maestro Gojković si ordina di riparare il cornicione del campanile in modo solido com'era prima di essere danneggiato.²⁴ Al primo piano del campanile, al suo interno si sono firmati i maestri Matej (Gojković) e Stjepan, come si legge dalla lapide in data 27 aprile 1422.²⁵ Si tratta, a parere unanime, dell'iscrizione che riguarda la ricostruzione del campanile.

Il primo piano del campanile impressiona per la pienezza architettonica della sua massa; solo nella parte inferiore è aperto con due paia di bifore gotiche. Tra le bifore s'alza un pilastro affiancato da alti e stretti semipilastri angolari che reggono insieme alle mensole i quattro archi ogivali delle arcate cieche gotiche. Pilastri affiancati da semipilastri s'alzano anche a lato delle bifore.

Sopra le arcate cieche corre il cornicione terminale che separa il primo piano dal secondo. Il primo piano del campanile non è identico su tutti i suoi lati. Le doppie bifore si trovano, infatti, solo sul lato ovest e sud (sulla piazza).

Al primo piano si trova un gran numero di elementi ornamentali: teste umane e animali su mensole che reggono arcate cieche, e una testa tra foglie su ogni lato del cornicione terminale. Tutte, specie quelle sul muro ovest, meritano analisi dettagliate.

Tra le teste al primo piano spicca maggiormente quella che aggetta nello spazio sullo spigolo nord-est del campanile. Si tratta dell'unica testa eseguita a tutto tondo. Il suo collo aggetta dal cornicione terminale che separa il primo dal secondo piano. Su questa testa è posato un abaco doppio. Lo stesso motivo, come già ricordato, appare anche su due piccole teste umane sulla trifora del Palazzo Piccolo Cippico. Questa testa si trova in un punto inaccessibile ed è un problema fotografarla *en face* senza impalcature. Per questo motivo ne abbiamo solo una fotografia di profilo che non permette una descrizione e un'analisi più dettagliate. Rappresenta un uomo barbuto. La barba è a ciocche intrecciate. La fronte è molto prominente come quella della testa sopra la mensola sotto la scala del Palazzo del Comune. Le narici sono larghe. Le arcate sopraccigliari sono rimarcate e gli occhi hanno pupille a profondi cerchi. Allo stesso modo che sui doccioni e sulle altre sculture descritte anche su questa testa sullo spigolo del campanile le ciocche dei capelli e della barba sono nastriformi con diametro triangolare. Già dalla barba, lungo il mento e il collo si susseguono le foglie. Il ramo con foglie sotto il collo ha al centro profondi intagli come quelli delle teste sui doccioni. Le foglie, alcune arrotondate altre appuntite, sono identiche a quelle sul cornicione terminale del primo piano del campanile e, come si è già detto, sui capitelli e i semicapitelli della trifora sul Piccolo Palazzo Cippico.

L'espressione psichica della testa, leggermente ruotata, rivolta in basso, denota severità e concentrazione. Attribuisco anche questa testa a Petar Pozdančić al quale si dovrebbero attribuire la parte superiore, terminale del primo piano del campanile: il cornicione e le teste sotto le mensole.

Il Sebenicense Petar Pozdančić fu Radmillo (*magister Petrus lapicida quondam Radmilli de Sebenico*) giunse a Traù come maestro lapicida già affermato: l'1 dicembre del 1405 firmò il contratto per scolpire numerose sculture per la cappella di San Simeone nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Zara, anche se non si sa se portò a termine il suo impegno.²⁶ A Bribir, nel 1415, costruì la volta della chiesa francescana.²⁷ Si tramanda che fosse attivo anche a Venezia dove probabilmente realizzò grandi imprese avendo un suo aiuto, il già menzionato Ratko (Alegreto) da Curzola, figlio di Ivan Miličević con cui aveva già collaborato a Traù.²⁸ Questo stesso Ratko, figlio di Ivan Miličević, è menzionato in

²³ LUCIĆ, I., (8), str. 957-959; FARLATI, D., *Trogirski biskupi*, Split 2010., str. 311-313; PLOSNIĆ ŠKARIĆ, A., (3), str. 148, doc. 4.

²⁴ LUCIĆ, I., (8), str. 958.

²⁵ JACKSON, T. G., *Dalmatia, The Ouarnero and Istria*, vol. II, Oxford, 1887, str. 138-139.

²⁶ FISKOVIĆ, C. *Zadarski sredovječni majstori*, Split 1959., str. 46-47, 156.; HILJE, E., Glava arkandela Gabrijela iz crkve Sv. Ivana u Zadru, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 21 (1997), str. 26.

²⁷ FISKOVIĆ, C., (26), 46.

²⁸ FISKOVIĆ, C. *Hrvatski umjetnici u Mlecima, Mogućnosti III/br. 1*, Split 1956., str. 4; CONNELL, S. (5) 88; ČORALIĆ, L., *U gradu svetoga Marka, povijest hrvatske zajednice u Mlecima*, Zagreb 2001., str. 307.

patria come Ratko Ivančić, grande imprenditore, attivo alla costruzione e ornamentazione di molte opere architettoniche a Ragusa, per esempio al palazzo del voivoda Sandalj Hranić;²⁹ tra l'altro nel 1439 scolpì anche le bifore del Palazzo del Rettore.³⁰

La città di Traù è ricca di architetture e opere d'arte in stile gotico, dai dipinti alle suppelletili liturgiche.³¹ I contributi di Petar Pozdančić e del suo collaboratore Ratko Miličević/Ivančić alla scultura traurina del tempo devono essere stati significativi.

Traduzione a cura di Nicoletta Rusotti Babić

PRILOZI ZA PETRA POZDANČIĆA I NJEGOVU RADIONICU

Petru Pozdančiću, sinu Radmilovom i njegovoj radionici atribuiraju se nekoliko radova u Trogiru: četiri glave uzidane u dvorištu Komunalne palače, triforu na tzv. Maloj palači Cippico te grb i ulomak gotičkog prozora iz palače Lucić. Iznosimo i pretpostavku da je majstor (lapicida) Pozdančić doprinjeo ukrašavanju završnog dijela prvog kata zvonika Trogirske katedrale.

Kao polazište za ove atribucije su vodorige (*gargouilles*) s ljudskim i životinjskim glavama postavljene visoko na južnom zidu. Za te kamene vodorige poznato je prema arhivskoj ispravi da ih je izradio klesar Petar Pozdančić. Za taj posao bio je isplaćen 2. studenog 1416.

Sve ljudske glave na vodorigama imaju dosljednu morfologiju kao rad istog klesara: očni lukovi figura su oštro rezani s natečenim kapcima; uz same oči, kapci su naznačeni zadebljanjima obrubljenim linijama; nad korijenom nosa očni lukovi završavaju linijama koje podsjećaju na kut sfernog trokuta. Vlasi su oblikovane tako da se isprepliću poput tankih uvojaka, pletenica, sličnima debljim vrpčama. Ti uvojci slični vrpčama imaju u presjeku oblik trokuta. Uz vrat figura povijaju se lisnate grane, valjda zato da bi se postigao prijelaz između zaobljenja glavâ i prizmâ kamenih blokova u kojima je kanal u kojem je grgutala voda. Većina grana ima veoma šiljaste listove; poneki su tako oštri da podsjećaju na zupce pile. Grane pak po sredini imaju duboka užljebljenja.

Majstor Petar Pozdančić vjerojatno je za tako zamašan posao morao imati pomagače. Poznato je da je Korčulanin Ratko Ivanov Miličević 1417. godine bio primljen u radionicu Petra Pozdančića nastanjenog u Trogiru.

Muška glava na konzoli koja pridržava vanjske stepenice u dvorištu Komunalne palače veoma je slična ljudskim glavama na vodorigama na katedrali. Oplošje volumena lubanje, posebno izrazito konveksnog čela, veoma je napeto. Usta su poluotvorena. Glava je čelava no s bujnim brkovima i bradom poput isprepletenih vrpca. U dubokim očnim šupljima kapci su malo natečeni. Uz oči gornji i donji kapak naznačeni su sa po dvije linije. Usta su napola otvorena. Uz obje strane lica, do brade i ispod brade, na vratu i na kamenom bloku, na konzoli iz koje strši glava, savijaju se grane i grančice s izrazito šiljastim, stiliziranim lišćem na način istovjetan kao i na vodorigama na katedrali. Glava ima portretna obilježja; u fiziognomijskom smislu prikazana osoba djeluje energično, zagledana je i zaokupljena svom promislama.

Prema tradiciji glava je, navodno, autoportret majstora Matije Gojkovića koji je dvadesetih godina XV. stoljeća bio zaposlen na obnovi oštećenog zvonika katedrale. Iznosimo je čak pretpostavku da je Matija Gojković bio graditelj Komunalne palače. No, nije li možda prikazan upravo Petar Pozdančić?

²⁹ GRUJIĆ, N. *Kuća u gradu*, Zagreb 2013., str. 115, 120, 141.

³⁰ FISKOVIĆ, C. (28), op.cit. 4; GRUJIĆ, N. (2008), „Onofrio di Giordano della Cava i Knežev dvor u Dubrovniku“, Zbornik Dana Cvita Fiskovića – II. Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske, Zagreb 2008., str. 34.

³¹ FISKOVIĆ, I., (31), str. 1036-1065.

Projektanti romantičarske, suviše slobodne restauracije postojeće Komunalne palače bili su ing. Josip Slade i prof. Ante Bezić koji nisu ostavili za sobom dokumentaciju zatečenog zdanja. U doba restauracije palače u zidove oko dvorišta ugrađeni su mnogi ulomci iz prvobitne palače, ali i oni preneseni s drugih ruševnih zdanja, među ostalim i iz porušene Biskupove palače.

Ženska glava- nešto manja od prirodnih dimenzija, ugrađena je na južnom zidu dvorišta Komunalne palače. Očito radi se o kasnosrednjovjekovnoj spoliji. S obzirom na činjenicu da je sačuvan vrat i mali dio ramena, može se zaključiti da je bila dio veće cjeline (tijela ili barem poprsja). I na ovoj ženskoj glavi, na njenoj kosi, prepliću se stilizirani pramenovi vlasi, uvojci kose poput debljih vrpca oštro rezanih, trokutastog presjeka, jednako kao i na brkovima i bradi muške glave na konzoli pod stubištem, te isto kao i na figurama na vodorigama. S Pozdančićevim glavama, s onima na vodorigama, povezuju je također i druga formalna obilježja; oblikovanje oštarih očnih lukova i naglašeni rubovi kapaka. Radi se o prilično kvalitetnoj skulpturi, na kojoj je postignuta psihička ekspresija zadovoljstva, gotovo titravog osmjeha. Moguće je da se radilo o prikazu neke alegorije, pozitivnih denotacija, o vizualizaciji neke vrline?

Muška glava ispod gornjeg luka vanjskog stubišta Komunalne palače. Glava, očito kasnosrednjovjekovna spolija, naknadno je ugrađena, visoko ispod samog šiljastog luka gornjeg dijela vanjskog stubišta, na sjenovitom i skrovitom mjestu. Izvorno je bila svojevrsni nosač; naime, na njenom tjemenu zapažaju se ostaci profiliranog arhitektonskog elementa.

Ulomak glave ugrađen na zapadnom zidu dvorišta Komunalne palače, visoko pod strehom. Glava je veoma oštećena, a s obzirom na svoj položaj teško je saglediva. Očito je da se i u ovom slučaju radi o kasnosrednjovjekovnoj spoliji. Vjerojatno se radi o prikazu ženske osobe. Sačuvani gornji dio lica i oči, posebno oštri očni lukovi, upućuju na mogućnost da je i ova glava rad Pozdančićeve radionice.

Trifora na Maloj Cippicovoj palači. Na razini prvog kata, na istočnom pročelju Male palače Cippico, nad glavnom poprečnom ulicom, sučelice loži, dižu se dvije gotičke trifore od kojih je ona lijeva-južna faksimilska rekonstrukcija.

Desna, sjeverna trifora u potpunosti je sačuvana. Naknadno je dobila renesansi okvir kad je postavljen grb u obliku konjske glave s heraldičkim obilježjima roda Cippico. Ova trifora ima dekorativne elemente slične onima koji se ponavljaju na biforama prvog kata zvonika. Na obje strane trifore, ispod polukapitela polustupova postavljenih uz okvir, istaknute su dvije sićušne glave: na lijevoj strani muška (♀) glava izduženijeg oblika; na desnoj strani ženska (♂) glava mekšeg oblička. Na tim malim glavama položene su po jedna ploča (abak) koje nemaju nikakvu arhitektonsku funkciju. Glave nisu prikazane frontalno već su lagano rotirane. Kosa je isprepletana u uvojke poput vrpca; na licima su im karakteristični, oštro rezani očni lukovi. Između lukova trifore nalaze se reljefno prikazana mladenačka lica (anđeli?) smještena između grana s listovima koji djeluju poput zubaca pile. I na tim glavama izvijaju se stilizirani uvojci slični vrpcama. Oči su postavljene u dubokoj šupljini, s ostrim lukovima. Lica su ovalnog oblika, no kosa je počesljana tako do čela ima pri vrhu oblik šiljastog luka, slično kao i na licu ženske glave ugrađene u dvorištu Komunalne palače. Način oblikovanja glava i motiv listova poput zubaca pile navode na pretpostavku da je trifora djelo Petra Pozdančića i njegovog pomoćnika.

Na južnom zidu ponad terase u palači Lucić ugrađen je grb s heraldičkim obilježjima roda Lucić. Uz heraldički štit povijaju se grane oštarih listova koje pri dnu oblikuju petlju jednako kao i grane prikazane na trifori na Maloj palači Cippico. Nad štitom prikazano je poprsje anđela čija je glava, posebno način oblikovanja kose, slična opisanoj ženskoj glavi iz dvorišta Komunalne palače: slična je i malim glavama na trifori na pročelju Male Cippicove palače.

ULOMCI NA TERASI PALAČE LUCIĆ

U ulomak gotičkog prozora uzidan ponad grba Lucić, s kvalitetnim prikazom lica bradate glave gotovo prirodne veličine, među grančicama koje pri dnu oblikuju petlju. Valja napomenuti da ni ovo izražajno lice nije sasvim frontalno prikazano. Grb ima također obilježja svojstvena kiparstvu Petra Pozdančića.

PETAR POZDANČIĆ I PRVI KAT ZVONIKA TROGIRSKE KATEDRALE.

Među glavama na prvom katu zvonika najistaknutija je ona koja strši u prostoru na sjeveroistočnom bridu zvonika. Jedina je izvedena u punoj plastici. Njen vrat izlazi iz završnog vijenca koji razdvaja prvi od drugog kata, a na glavi je položena dvodijelna ploča (abak). Smještena je na nepristupačnom mjestu, pa nam je dostupan tek njen snimak iz profila. Radi se o glavi bradatog muškarca. Brada je razdijeljena u izvijene uvojke. Čelo je veoma ispupčeno isto kao i na glavi na konzoli pod stepeništem Komunalne palače. Naglašeni su i oštri lukovi nad očima na kojima su naznačene zjenice s udubljenjima kružnog oblika. Na isti način kao i na vodrigama i na ostalim opisanim skulpturama, tako i na ovoj glavi na bridu zvonika, pramenovi kose i brade oblikovani su poput vrpce trokutastog presjeka. Već od brade, niz podbradak i uz vrat nižu se listovi. Grana s listovima pod vratom ima u sredini duboko užljebljenje kao i glave na vodorigama. Ovu glavu također pripisujemo majstoru Petru Pozdančiću kojem bi trebalo pripisati gornji, završni dio prvog kata zvonika: vijenac i glave pod konzolama.

Šibenčanin Petar Pozdančić (*magister Petrus lapicida quondam Radmilli de Sebenico*) došao je u Trogir kao već afirmirani kamenar. 1. prosinca 1405. godine obvezao se isklesati brojne kipove za kapelu Sv. Šimuna u crkvi Sv. Marije u Zadru, premda nije poznato je li potpunosti ispunio svoje obaveze. Na Bribiru je 1415. godine presvodio franjevačku crkvu. Navodi se da je ovaj majstor djelovao i u Veneciji gdje je valjda izvodio pozamašne radove kad je tamo imao pomoćnika, već spomenutog Korčulanina Ratka (Alegreto), sina Ivana Miličevića s kojim je već surađivao u Trogiru.

Ključne riječi: *Petar Pozdančić, gotička skulptura, Trogir*

DJELATNOST BRAČKIH KLESARA GRGURA I MARKA GRUBIŠIĆA PETRIČIĆA U ŠIBENIKU

Emil Hilje

E. Hilje
Sveučilište u Zadru
Odjel za povijest umjetnosti
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2
HR-23000 ZADAR
ehilje@unizd.hr

Stonecarvers from the island of Brač, brothers Grgur and Marko Grubišić Petričić, had been obliged by various Šibenik commissioners between 1446 and 1460 with some stone olive oil troughs, but also various carved stone elements for the residential buildings: windows and portals, staircases, wash-basins and well-heads. The archival descriptions of the commissioned windows (double arched, triple arched, and those called "saracenic") as the elements that define the aesthetics of house facades are particularly interesting, not only because they are still the most distinguish elements of the historical centre of the town. Besides, the archival records enable us to conclude that the sole preserved three-mullioned window, the one on the Bishop's palace, is actually, the work of Grubišić brothers.

Ključne riječi: Šibenik, stambeno graditeljstvo, 15. stoljeće, Grgur Grubišić Petričić, Marko Grubišić Petričić

Kamenarska djelatnost u Šibeniku u drugoj polovini 15. stoljeća predstavlja jednu od najizazovnijih cjelina unutar korpusa hrvatske povijesti umjetnosti. U okruženju i pod utjecajem najistaknutijih kipara i graditelja, Jurja Dalmatinca i Nikole Firentinca, odvija se u to doba proces gradnje u kojem sudjeluju majstori kamenari najrazličitijih profila, školovanja i podrijetla. Vrijeme je to u kojem Šibenik preuzima vodeću ulogu u Dalmaciji, pa majstori odnjegovani u šibenskim radionicama granaju svoju djelatnost prema ostalim dalmatinskim komunama, ali i prema udaljenijim destinacijama, poput suprotne obale Jadrana, Bosne, pa čak i ugarskog kraljevskog dvora. Brojnost majstora kamenarske struke koji djeluju u Šibeniku u drugoj polovini 15. stoljeća djeluje gotovo nestvarno.¹ Pa ipak, šibenski je krug graditelja i klesara svo to vrijeme spremno prihvaćao došljake iz drugih sredina, a naručitelji se nisu ustručavali dovesti istaknute pojedince iz drugih dalmatinskih gradova i Venecije, ili se obratiti predstavnicima uhodanih kamenoklesarskih radionica iz Korčule² i s Brača.³

¹ Igor Fisković navodi gotovo dvije stotine imena majstora i njihovih pomoćnika (I. FISKOVIĆ, Neki vidovi umjetničkog djelovanja Jurja Dalmatinca u Šibeniku i Splitu, *Radovi Zavoda JAZU u Zadru*, 27-28, Zadar, 1981.). Dakako, u tako široko zahvaćenoj problematici neki su majstori ostali na marginama interesa, a neki nisu niti spomenuti. Ipak, složenu mrežu isprepletenih i kompliciranih odnosa među šibenskim majstorima kamenarske struke moguće je za sada tek dijelom ocrtati, a izdvojeno bavljenje bilo kojim od istaknutijih djelatnika u svakom pojedinačnom slučaju otkriva mnoštvo arhivski potvrđenih kontakata s ostalima (vidi: E. HILJE, Šibenski graditelj i klesar Ivan Hreljić u svijetlu arhivske građe, *Ars Adriatica*, 3, Zadar, 2013. i E. HILJE, Radmil Ratković i stambeno graditeljstvo u Šibeniku u drugoj polovini 15. stoljeća, *Peristil*, 56, Zagreb, 2013a.).

² I. FISKOVIĆ, 1981. (bilj. 1), str. 165; E. HILJE, Juraj Dalmatinac i Korčula - prilog za kronologiju gradnje šibenske katedrale, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 25, Zagreb, 2001., str. 53-55.

³ I. FISKOVIĆ, 1981. (bilj. 1), str. 133., bilj. 89.

U tom kontekstu, sačuvani podaci o djelatnosti bračkih klesara braće Grubišić Petričić u Šibeniku predstavljaju tek dio složenog mozaika ukupne kamenarske djelatnosti u Dalmaciji, međusobnih veza i odnosa, ali i načina na koji su se pojedini oblikovni elementi prenosili diljem dalmatinske obale i postajali integralnim dijelom baštine pojedinih sredina.

Braća Grgur i Marko Grubišini s Brača u šibenskoj se arhivskoj građi navode s nekoliko varijanti prezimena (Grubišić, Petričić, Petračić, Petročić), što dijelom otežava snalaženje u građi, ali i u postojećoj stručnoj literaturi, jer je takvo različito navođenje prezimena dovelo do određenih zabuna. Vojeslav Molè citira ugovor iz 1453. godine kojim su se braća Grgur i Marko Petročić obvezali Tomi Tomasoviću načiniti neke prozore, a isti ugovor spominje i Alessandro Dudan.⁴ Igor Fisković pak navodi braću Grgura i Marka Grubišića, a zatim Jurja (!) i Marka Petročića.⁵ Metod Hrg i Josip Kolanović navode da su braća Grgur i Marko Grubišić Petričić s otoka Brača 1446. godine u Šibeniku ugovorili izradu kamenice za ulje.⁶ Posljedično, u popisu dalmatinskih majstora koji je sastavila Nevanka Bezić Božanić, braća se pojavljuju pod različitim imenima, svaki po tri puta: *Grgur Petrov s otoka Brača*, *Grubišić Grgur s otoka Brača*, *Petročić Grgur s otoka Brača*, *Grubišić Petričić Marko s otoka Brača*, *Marko Petrov s otoka Brača* i *Petročić Marko s otoka Brača*.⁷ Odlučili smo se za korištenje dvostruke varijante prezimena Grubišić Petričić, kao dvaju oblika koji se najčešće javljaju u do sada poznatim dokumentima, prvenstveno da bi se izbjegle daljnje zabune, makar se u izvornoj građi redovito koristi samo po jedno od tih dvaju prezimena.

U šibenskim se dokumentima braća uglavnom pojavljuju zajednički, ali u nekolicini se javlja samo Grgur, koji je vjerojatno bio stariji i voditelj radionice. Raspon narudžbi od kamenica za ulje,⁸ preko kruna cisterni, stuba, do klesanih okvira za portale i prozore, ocrtava djelatnost uhodane kamenarske radionice, spremne za udovoljavanje svakoj vrsti klesarskog zadatka. S obzirom na karakter tih narudžbi, može se pretpostaviti da se radionica braće Grubišić Petričić nije bavila izradom figurálnih kiparskih djela, ali da je bez problema realizirala određene elemente plastičke dekoracije na raskošnijim kamenim elementima pojedinih gradnji.

Braća Grgur i Marko Grubišić Petričić se u šibenskoj arhivskoj građi spominju u petnaestak dokumenata, u vremenu između 1446. i 1460. godine. Međutim, još 2. prosinca 1443. godine šibenski su plemići Saracen Nikolin i Šimun Dminić izabrali za zastupnika bračkog plemića Baloja Mikoevića da od bračkog klesara Ivana Grubišića⁹ i njegove braće zatraži da isporuče dvije kamenice koje su trebali isporučiti

⁴ V. MOLÈ, *Urkunden und Regesten zur Geschichte der dalmatinischen Kunst aus dem Notariatsarchiv von Sebenic, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, Bd. VI, Heft I-IV, Wien, 1912., str. 151.; A. DUDAN, *La Dalmazia nell'Arte Italiana - Venti Secoli di Civiltà, Volume I: Dalla preistoria all'Anno 1450*, Milano, 1921., str. 182., bilj. 16.

⁵ I. FSKOVIĆ, 1981. (bilj. 1), str. 133., bilj. 89., str. 161.

⁶ M. HRG - J. KOLANOVIĆ, *Nova građa o Jurju Dalmatincu*, *Arhivski vjesnik*, XVII-XVIII, Zagreb, 1975., str. 12.

⁷ N. BEZIĆ BOŽANIĆ, *Majstori od IX do XIX stoljeća u Dalmaciji*, Split, 1999., str. 48, 49, 67 i 86.; Na različite varijante njihova prezimena upozorio sam u članku posvećenom djelatnosti Radmila Ratkovića (E. HILJE, 2013a. (bilj. 1), str. 67., bilj. 23. i 24.).

⁸ Na složenost izrade kamenica za ulje i činjenicu da su takve narudžbe prihvaćali i neki vrlo istaknuti majstori kamenarske struke već sam upozorio (E. HILJE, 2013a. (bilj. 1), str. 66., bilj. bro. 10).

⁹ Vjerojatno je upravo Ivan Grubišić onaj klesar Ivan s Brača od kojeg je Juraj Dalmatinac, temeljem punomoći Martina i Tome de Mirsa od 16. travnja 1444. godine, trebao preuzeti dvije nadgrobne i jednu oltarnu ploču te kamen za popločavanje jedne kapele: "... *Ibique nobilis vir ser Martinus de Mirsa civis Sibenici nomine suo proprio ac nomine et vice ser Thomasii fratris sui pro quo promisit de rato et rati habitione omni modo, iure, via et forma quibus melius potuit et sciuit, fecit, constituit, creavit et ordinavit suum legiptimum procuratorem et quidquid aliud fieri et dici potest magistrum Georgium quondam Mathei prothomagistrum lapicidam ecclesie Sancti Iacobi de Sibenico abscentem sed tanquam presentem, specialiter ad petendum a magistro Iohanne lapicida de Labraza tres plancas lapideas, videlicet duas pro monumentis et vnam pro altare, et aliquos lapides pro salizio vnius capelle, quas plancas et quos lapides dictus magister Iohannes promisit dare conductas (cond - prekeriženo) Sibenici dictis ser Martino et ser Thomasio ...*" (Državni arhiv u Zadru - dalje DAZd, *Šibenski notarski arhiv* - dalje ŠNA, Kut. 11/IV, 11/V, Antonio Campolongo, F 10/II, fol. 105'-106); P. KOLENDIĆ, *Stube na crkvi*

do sredine kolovoza.¹⁰ Ipak, moguće je tek nagađati da su neimenovana Ivanova braća zapravo Grgur i Marko Grubišići. Također se i prvi od dokumenata u kojem se Grgur i Marko poimence spominju odnosi na neke prethodno sklopljene ugovore, pa je očito da je pored sačuvanih, bilo i drugih ugovora, koji nisu sačuvani ili još nisu pronađeni. Naime, 2. lipnja 1446. godine plemić Nikola Draganić, kao zastupnik crkve Sv. Nikole i Benedikta, te plemići Lovro Dominici, Jakov Nikolini i Lovro Goneribić u svoje ime, izabrali su za zastupnika Dujma Gradičića, u svrhu provođenja prethodno sklopljenih ugovora s braćom klesarima Grgurom i Markom Peterčićem s Brača, a u vezi isporuke određene količine obrađenog kamena.¹¹ S obzirom na karakter ugovora nije moguće utvrditi o kakvom je konkretnom poslu bilo riječ, ali zacijelo su majstori kasnili s isporukom naručenog kamena. Moglo bi se tek prepostaviti da je naručeni kamen bio namijenjen radovima na pregradnji crkve, koji su dijelom financirani iz oporučne ostavštine kipara Bonina iz Milana,¹² a u kojima je kasnije sudjelovao i kipar Ivan Pribislavljić.¹³

Dana 23. kolovoza iste godine braća su se obvezala Mihovilu Šimuniću načiniti kamenicu za ulje zapremnine između dvanaest i šesnaest modija i isporučiti je na šibensku obalu do blagdana Svih Svetih. Utanačena je cijena od pola dukata po modiju zapremnine. Dokument je poništen tek 7. veljače 1452. godine,¹⁴ kada su se braća ponovo zatekla u Šibeniku, po nekom drugom po-

Sv. Ivana u Šibeniku, *Starinar SANU*, III/1, Beograd, 1923., str. 74.; I. FSKOVIĆ, 1981. (bilj. 1), str. 133., bilj. 89.; M. IVANIŠEVIĆ, Juraj Dalmatinac u Splitu godine 1444. i 1448., *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3-6, Zagreb, 1979-82., str. 143.; S obzirom na dvostruku upotrebu prezimena, zacijelo je ista osoba i klesar Ivan Petričić s Brača, koji je 16. listopada 1453. godine u Šibeniku isplaćen za izradu kamenice (DAZd, ŠNA, Kut. 13, 14, Rafael Ferro, F 13/8g, fol. 189').

¹⁰ "... *Ibique nobiles viri ser Saracenus Nicolai et ser Simon Dminich ciues Sibenici ... ordinauerunt ... procuratorem ... ser Balloium Michoeuich nobilem Bracensem ... ad petendum, procurandum et astringi faciendum Iohannem Grabissich de la Braza lapicidam et fratres eius et quemlibet ipsorum insoludum, quod facere, complere et conducere debeant Sibenicum duas pillas siue vrnas lapideas ab oleo, vnam videlicet tenute modiorum XXIII^o pro ser Saraceno predicto et aliam tenute modiorum XXI^o pro ser Simone predicto, quas pillas siue vrnas predicti fratres dare debebant factas et conductas Sibenicum usque ad medium mensem augusti proxime preteriti ...*" (DAZd, ŠNA, Kut. 10, 11/1, Antonio Campolongo, F 10/Ii, fol. 270').

¹¹ Vidi prilog br. 1.

¹² Naime, 15. kolovoza 1445. godine presudio je knez Antonio de cha de Pesaro da izvršitelji oporuke zlatara Stjepana Milgostića, kao nekadašnjeg izvršitelja oporuke kipara Bonina iz Milana, isplate zastupniku crkve Sv. Nikole i Benedikta ostatak sume od sto i četrnaest dukata, koje je majstor oporučno ostavio toj crkvi, a dug je podmiren 12. kolovoza iste godine (DAZd, ŠNA, Kut. 11/II, Antonio Campolongo, F 11/IIb2, fol. 25-25').

¹³ Ivan Pribislavljić obvezao se 13. studenog 1447. godine načiniti kapelu u toj crkvi (DAZd, ŠNA, Kut. 11/IV, 11/V, Antonio Campolongo, F 10/III, fol. 222'-223); V. MOLÈ, 1912. (bilj. 4), str. 148.; P. KOLENDIĆ, 1923. (bilj. 9), str. 78.

¹⁴ "... *Ibique magister Gregorius Grubissich Petricich lapicida de Bratia et magister Marcus lapicida eius frater, simul et quilibet eorum de per se, conuenerunt et promiserunt ser Michaeli Simeonich ciui Sibenici ibidem presenti et stipulanti facere et construere eidem ser Michaeli vnam pillam siue vrnam lapideam ab oleo bonam et sufficientem, bene laboratam et de bono lapide albo ad laudem et emendamentum cuiuslibet boni et intelligentis magistri. Que pilla esse debeat longitudinis pedum quinque de mensura currenti et latitudinis pedum trium de mensura currenti, mensurando tam ipsam pillam a partibus exterioribus ipsius pille, cum sua debita et rationabili altitudine, que pilla esse debeat tenute et capacitatis ad minus modiorum duodecim ad mensuram Sibenicensem et ab inde supra usque ad modia sexdecim. Promittentes dicti magistri dare conductam et exoneratam ipsam pillam omnibus expensis et periculis ipsorum magistrorum in terram ad rippam maris Sibenici ad squerum nauium prope portam Dobrichii amodo usque ad festum Omnium Sanctorum proxime futurum. Et hoc pro pretio et nomine pretii medii ducati auri pro quolibet modo et in ratione modii tenute et capacitatis dicte pille, quod pretium dictus ser Michael dare et soluere promisit predictis magistris pro solutione dicte pille, de quo pretio et in computo solutionis dicte pille predicti magistri Gregorius et Marcus contenti et confessi fuerunt se habuisse et recepisse ymo re uera illico habuerunt et manualiter receperunt a predicto ser Michael dante et soluente ducatos quinque auri in auro, et residuum pretii ad quod ascendet dicta pilla ad rationem supradictam predictus ser Michael dare et soluere promisit predictis magistris lapicidis subito conductam et exoneratam dicta pilla. Et si predicti magistri non fecerent aut non conducerent dictam pillam ad terminum suprascriptum, liceat dicto ser Michaeli et possit facere, conducere et exonerare ipsam pillam si fuerit facta omnibus expensis, periculis et interesse ipsorum magistrorum. Et si ipsa pilla non fuerit facta ad dictum terminum possit accipere ad nabalum uel ad affictum vnam pillam consimilem omnibus expensis, damnis et interesse dictorum magistrorum M^oCCCCCLII^o, indictione 15^a, die septimo mensis februarii. ... *Ibique magister Gregorius et magister Marcus Grubissich lapicide suprascripti fuerunt contenti sibi fuisse integra satisfactionem fuisse a suprascripto ser Michael Simeonich pro suprascripta pilla, et suprascriptus ser Michael confessus fuit se habuisse dictam pillam a suprascriptis magistro Gregorio et magistro Marco ...*" (Šibenski biskupski arhiv, Sv. 263, Antonio Campolongo, F 2, fol. 159'-160); M. HRG - J. KOLANOVIĆ, 1975. (bilj. 6), str. 12.*

slu,¹⁵ jer je ugovorena isporuka ozbiljno kasnila. Naime, 6. travnja 1451. godine su Ivan Mlednić i Mihovil Šimunić uzeli za zastupnika Baloja Mihovilova s Brača da od braće zatraži izvršenje ranije preuzetih obveza za izradu kamenica za ulje, i to Mlednić samo od Grgura, a Šimunić od obojice, temeljem navedenog ugovora iz 1446. godine, koji očito nije bio ispoštovan.¹⁶

Dana 7. veljače 1452. godine braća su se obvezala bojadisaru Mateju Bogafčiću načiniti nešto veću kamenicu za ulje, zapremnine preko dvadeset i pet modija, pri čemu je za majstore jamčio već spomenuti Baloje Mihovilov.¹⁷ Ugovor je poništen, što znači da je obveza izvršena, ali usljed oštećenja tog dijela teksta nije moguće utvrditi datum poništenja.

Dana 7. prosinca iste godine Grgur se samostalno obvezao prioru hospotala Sv. Marije izraditi jedna vrata od četiri komada kamena, velika poput vrata Davida Dujmi i krunu cisterne visoku lakat i pol, s otvorom kakav je na cisterni rečenog hospotala, sve za cijenu od četiri i pol dukata.¹⁸ S obzirom na cijenu, koja je bila višestruko manja od cijene kamenica za ulje, može se pretpostaviti da niti vrata niti kruna cisterne nisu imali izrazitijih dekorativnih elemenata.¹⁹

Braća su se tom prilikom zadržala nekoliko dana u Šibeniku, pa su 14. prosinca prodali plemiću Jurju Ferro kamenicu za ulje zapremnine šesnaest modija koja je na Braču, za cijenu od pola dukata po modiju. Kupac je navedenu sumu isplatio dijelom u brašnu, a dijelom u ulju, koji su se braća obvezala prodati na Braču. Isporuka kamenice ugovorena je do Uskrsa.²⁰

¹⁵ Toga su dana sklopili ugovor o izradi kamenice s Matejem Bogafčićem (vidi bilj. br. 17).

¹⁶ "... *Ibique ser Iohannes Mlednich et ser Michael Simeonich ciues Sibenici, videlicet vtrique eorum insolidum ... ordinauerunt ... procuratorem ... Baloe Michoeuich de insula Braze ... specialiter ad comparendum nomine dicti Iohannis Mlednich coram spectabili domino comite insule Braze ... coram eo uel eis magistrum Gregorium Grubissich lapicidam de insula Braze ipsumque contingendum quod faciat vnam pillam ab oleo quam facere promisit dicto ser Iohanni Mlednich, a quo habuit pro parte dicte pille libras quinque paruorum ipsamque conducendum Sibenici ... Item ad conuenendum suprascriptum magistrum Gregorium Grubissich et magistrum Marcum lapicidam fratrem eius ... nomine suprascripti ser Michaelis Simeonich quod faciant et construant eidem ser Michaeli vnam pillam lapideam ab oleo ... capacitatis modiorum XII usque ad XVI ... pro parte cuius confessi fuerint habuisse ducatos quinque auri ... uti de his constant instrumentum scriptum manu ser Antonii Campolongo tunc cancellarii comunis Sibenici in 1446^o, die XXIII^o mensis augusti ...*" (DAZd, ŠNA, Kut. 15, 16/I, Karotus Vitalis, F 15/Ia, fol. 30); I. FISKOVIĆ, 1981. (bilj. 1), str. 89.

¹⁷ "... *Ibique magister Gregorius et magister Marcus Grubissich fratres lapicide de insula Braze ... promiserunt magistro Matheo Bogafcich tintori de Sibenico ... facere et construere vnam pillam lapideam ab oleo de bono lapide albo bene laboratam ad iudicium boni et sufficientis lapicide, sanam, bonam et sufficientem cum sua debita longitudine et altitudine et grossicie, et conducere ipsam laboratam Sibenicum et aem discaricare super ripa portus Sibenici ... usque ad festum Sancti Michaelis proxime futuris de mense septembris ... Et si inuenta fuerit maioris capacitatis modiorum viginti quinque mesure Sibenici soluere promisit predictis magistro Gregorio et magistro Marco ducatum medium pro capacitate cuiuslibet modii dicte pille. Si aut fuerit inuenta esse minoris tenute modiorum viginti quinque, promisit soluere predictis soldos (vigint - prekriženo) quinquaginta pro tenuta cuiuslibet modii eiusdem pille, pro parte cuius precii suprascripti magister Gregorius et magister Marcus contenti fuerunt et confessi se habuisse et recepisse a dicto magistro Matheo libras quadraginta paruorum. ... ser Baloe quondam Michaelis de dicta insula Braze constituit se fideiussorem et principalem solutorem ipsi magistro Matheo ...*" (DAZd, ŠNA, Kut. 15, 16/I, Karotus Vitale, F 15/Ib, fol. 22); I. FISKOVIĆ, 1981. (bilj. 1), str. 89.

¹⁸ Vidi prilog br. 2.

¹⁹ Vidi: E. HILJE, 2013a. (bilj. 1), str. 68., bilj. 36.

²⁰ "... *Cum sit quod magister Gregorius et magister Marcus fratres filii quondam Grubisse Petricich de insula Brachie venderunt ser Georgio Ferro de Sibenico vnam pillam lapideam ab oleo tenute modiorum sexdecim uel circa existentem in dicta insula Brachie, et hoc pro pretio dimidii ducati per modio singulo, predicti magistri Gregorius et Marcus fratres fuerunt contenti et confessi se habuisse et veritate recepisse a dicto ser Georgio Ferro in ratione solutionis dicti pretii certam quantitatem bladi, que ascendit ad valorem ducatorum quatuor auri. Insuper predicti fratres confessi fuerunt habuisse a dicto ser Georgio duo modia olei, quod oleum ipsi fratres promiserunt et se obligauerunt conducere Brachiam ad risichum ipsi ser Georgii et ibi vendere ipsum oleum ac assignare ipsi ser Georgio rationem de pretio dicti olei, silicet ducatos duos auri pro quolibet modio, et hoc usque ad festum Pasce proxime futurum, quod pretium computetur etiam in dicta solutione pille, quam pillam promisserunt predicti fratres in parte et insolidum conducere ipsi ser Georgio gratis omnibus eorum expensis, saluam et bonam hic Sibenicum ad ripam maris usque ad dictum terminum ...*" (DAZd, ŠNA, Kut. 13, 14, Rafael Ferro, F 13/8f, fol. 133).

Istog su se dana obvezali šibenskom graditelju Mateju Radeliću²¹ izraditi jednu kamenu škafu (umivaonik) i nekoliko kamenih okvira vrata i prozora (veliki portal, jedan prozor s jednim i jedan s dva stupića u sredini, dva "saracenska" prozora i jedna vrata), prema uputama koje je rečeni Matej zapisao na papiru. Vrata su trebala biti isporučena do Uskrsa, a prozori do Božića,²² a utanačena je cijena od četrdeset libara, od čega je odmah isplaćeno deset.²³ Izrada umivaonika, jedne bifore, jedne trifore i dva obična prozora svjedoči da je u pitanju bila razmjerno raskošna profana gradnja.

Dana 2. ožujka 1453. godine braća su se obvezala Tomi Tomasoviću načiniti od bračkog kamena tri prozora, jedan s dva stupića poput onog na biskupskoj palači, te dva bez stupića, koji se nazivaju "saracenskim",²⁴ poput onih na kući Jurja Radoslafčića. Utanačena je cijena od trideset i osam libara, a majstori si se obvezali isporučiti navedene prozore u Šibeniku do blagdana Sv. Jurja.²⁵ Narudžba prozora gotovo je identična onoj iz prethodno navedenog dokumenta, no u ovom je slučaju za triforu zadan i konkretan predložak.

Grgur Grubišić u Šibeniku se samostalno pojavljuje 4. veljače 1455. godine,²⁶ kada se obvezao Ivanu Ubertiću²⁷ izraditi kamenicu za ulje. Za Grgura je pritom jamčio klesar Radmil Ratković.²⁸ Tri dana

²¹ Matej Radelić (Radeljić) bio je pripadnik porodice graditelja koji su bili vrlo aktivni tijekom 15. stoljeća (E. HILJE, 2013. (bilj. 1.), str. 153., bilj. 32.). U šibenskoj se arhivskoj građi spominje u oko sto i pedeset dokumenata, između 1444. i 1483. godine. Makar ne raspoložemo podacima o tome na kakvom je poslu bio zaposlen 1452. i 1453. godine, postoje dokumenti koji svjedoče o njegovu radu na privatnim kućama 8. veljače 1459. godine (DAZd, ŠNA, Kut. 16/IV, Karotus Vitalis, F15/IIg, fol. 22-22') i 6. lipnja 1461. godine (DAZd, ŠNA, Kut. 18/I, Cristoforo q. Andree, F d, fol. 45), pa je moguće zaključiti da je i narudžba vrata i prozora od braće Grubišić Petričić bila vezana uz nekakav njegov graditeljski angažman. Također, dokumenti otkrivaju Matejeve veze s poznatim šibenskim umjetnicima toga vremena, Jurjem Dalmatincem, Ivanom Pribislavljićem, Petrom Berčićem i Jurjem Čulinovićem, a njegova je sestra Slavica bila udana za slikara Nikolu Vladanovu (E. HILJE, *Zablude o šibenskom slikaru Nikoli Vladanovu, Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35, Zagreb, 2011., str. 86-87, dok. br. 125), što također otkriva jake međusobne veze šibenskih majstora (E. HILJE, 2013. (bilj. 1.), str. 144.).

²² Iz toga bi se dalo zaključiti da je graditelj imao na umu tempo odvijanja poslova na gradnji neke kuće, pa su mu vrata bila hitnija od prozora.

²³ Vidi prilog br. 3.

²⁴ Taj se termin zacijelo odnosio na monofore sa sedlastim lukom, karakteristične za mletačko graditeljstvo, koje su doista i po podrijetlu tog motiva i po estetskom dojmu upućivale na vezu s Istokom. Upravo su takvi prozori najčešći na sačuvanim fasadama šibenskih profanih građevina iz 15. stoljeća. Upotreba istog termina u drugim dalmatinskim gradovima (vidi: N. GRUJIĆ- D. ZELIĆ, *Palača vojvode Sandalja Hranića u Dubrovniku, Analiz Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku*, 48, Dubrovnik, 2010., str. 63., bilj. 54.; N. GRUJIĆ, *Studio u dubrovačkim kućama prve polovice 15. stoljeća, Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 36, Zagreb, 2012., str. 50., bilj. 43.) ukazuje na to da su i naručitelji i majstori imali prilično jasnu predodžbu o kakvom je tipu prozora riječ.

²⁵ Vidi prilog br. 4.

²⁶ U međuvremenu, 24. svibnja 1453. godine, braća Grubišići su se u Splitu obvezali postolaru Jurju izraditi kamenicu za ulje (DAZd, Stari splitski arhiv, Kut. 10, Gasparo da Verona, Sv. 24, fol. 15'-16). U navedenom dokumentu je navedeno da za njih jamči klesar Ivan Bražola (Brasola), majstor koji je ponajviše poznat po sporu koji je vodio s Jurjem Dalmatincom (vidi u: M. IVANIŠEVIĆ, 1979-82. (bilj. 9), str. 146.). Ivan Bražola, također podrijetlom s Brača, u splitskoj se arhivskoj građi spominje u tridesetak dokumenata, između 1449. i 1468. godine, ali bez puno podataka o konkretnoj djelatnosti.

²⁷ Marangon Ivan Obertić (Ubertić) spominje se u sačuvanoj arhivskoj građi u oko sto i trideset dokumenata između 1444. i 1492. godine, ali nema podataka o bilo kakvoj njegovoj graditeljskoj djelatnosti. Međutim, bio je istaknuti član bratovštine Nove crkve (*Sancte Marie de Castro*) i kao takav prisutan kod nekih važnih narudžbi (vidi: C. FSKOVIĆ, *Kipovi Pietà u Dalmaciji i Boki Kotorskoj, Peristil*, 29, Zagreb, 1986., str. 52., bilj. 50).

²⁸ "... *Ibique magister Gregorius Petrichich de insula Braze promisit et obligavit se facturum et suis expensis et periculo conducturum Sibenicum magistro Iohanni Vbertich marangono de Sibenico presenti et stipulanti vnam pillam ab oleo bonam et sufficientem capacitatatis modiorum (septem - prekrizeno) septem cum dimidio et grossam secundum motellum cuius mensura utraque pars dixit se habere, et hoc usque ad festum Ressionionis Domini proxime futurum. Volens in casu quo ipse Gregorius non conduxit ipsam pillam ad dictum terminum possit dictus magister Iohannes mittere ipsam acceptum omnibus expensis et periculo ipsius magistri Gregorii. Et dictus magister Iohannes soluere promisit ipsi magistro Gregorio libras sexdecim paruorum pro dicta pillam,*

kasnije obojica su se braće obvezala Jakovu Nikolini²⁹ načiniti kamenicu za ulje zapremnine deset do dvanaest modija i isporučiti u Šibeniku, za cijenu od dvije libre i četrnaest solada po modiju zapremnine.³⁰ Istog su se dana obvezali Petru Raceviću načiniti kamenicu za ulje zapremnine dvadeset do dvadeset i pet modija i isporučiti u Šibeniku do blagdana Vele Gospe, također za cijenu od dvije libre i četrnaest solada po modiju zapremnine.³¹

Nakon nekoliko godina, 23. kolovoza 1458. godine, braća Grubišić Petračić ponovo se spominju u šibenskoj arhivskoj građi, kada je Juraj Gvozdenić potvrdio da su mu isporučili kamenicu za ulje zapremnine dvadeset tri i pol modija, što im je isplatio u ulju, brašnu, vinu i novcu.³²

Dana 1. svibnja 1459. godine Grgur se samostalno obvezao bojadisaruru Mateju Bogafčiću isporučiti dvadeset i tri stube poput onih na kući Tome Mirse, te okvire za vrata navrh tih stuba, poput onih na Matejevoj konobi, sve za cijenu od četrdeset libara, od čega je majstor odmah primio deset, a naručeni dijelovi trebali su biti isporučeni do sredine srpnja.³³ Međutim, majstor očito nije poštivao ugovorenu obvezu, jer se tek 24. studenog 1460. godine klesar Radmil Ratković³⁴ obvezao Mateju Bogafčiću da će preuzeti od bračkih klesara Marka i Grgura Petračića sedamnaest stuba, jedna vrata i mužar za gnječenje pinjola, koje su rečeni majstori trebali načiniti rečenom Mateju, i isporučiti ih na šibensku obalu do Uskrsa, za cijenu od dvadeset i četiri libre.³⁵

Dana 22. svibnja 1459. godine braća Petračić obvezala su se Leonardu Viktoris iz Senja, stanovniku Šibenika, isporučiti do sredine kolovoza dvojica vrata od po četiri komada kamena i dva "saracenska" prozora, za cijenu od šest solada po stopi, od čega je dvadeset i jedna libra odmah isplaćena u vuni,

pro parte quarum ipse magister Gregorius renuntians exceptioni non numerate pecunie contentus fuit et confessus se habuisse a dicto magistro Iohanne libras quinque paruorum. Residuum dicti precii dictus magister Iohannes soluere promisit eidem magistro Gregorio immedietate quando fuerit conducta predicta pillla. Pro quibus omnibus obseruandis per ipsum magistrum Gregorium ad eius partes magister Ratmillus Ratchouich lapicida de Lesina se constituit fideiussorem dicto magistri Iohanni ..." (DAZd, ŠNA, Kut. 16/IV, Karotus Vitalis, F15/IIa, fol. 24').

²⁹ Jakov Nikolini bio je poslovni partner Jurja Dalmatinca, s kojim je zajednički posjedovao dućan (D. FREY - V. MOLÈ, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, Bd. VII, Heft I-IV, Wien, 1913., str. 143., doc. nr 58).

³⁰ "... *Ibique magister Gregorius Petricich lapicida de insula Brazie et magister Marcus frater eius se obligauerunt et promiserunt ser Iacobo Nicolini ciui Sibenici facere sibi vnam pillam tenute modiorum decem olei Sibenicensi usque duodecim, quadram et rectam ad comendationem boni magistri et latam in fundo et ore eis pedibus duobus cum dimidio, et portare ipsam et discargare in littore portus Sibenici omnibus sumptibus et periculo ditorum fratrum usque totum mensem iulii proxime futurum, pacta si contrafecerint possit ipse ser Iacobus elapso dicto termino mittere Braziam unam barcam sumptibus et periculo predictorum fratrum et sequestrari facere Sibenicum de laboreris ipsorum fratrum. Et dictus ser Iacobus soluere promisit dictis fratribus libras duas et soldos quatuordecim pro singulo modio cuius capax fuerit dicta pillla, pro parte cuius mercedis dicti fratres ... contenti fuerunt et confessi se habuisse ab ipso ser Iacobo libras decemnouem ..."* (DAZd, ŠNA, Kut. 16/IV, Karotus Vitalis, F15/IIa, fol. 29).

³¹ "... *Ibique suprascripti magistri Gregorius et Marcus fratres promiserunt ser Petro Raceuich ciui Sibenici presenti et stipulanti facere ipsi ser Petro vnam pillam ab oleo bonam et sufficientam ad iudicium boni magistri capacitatis modiorum viginti usque viginti quinque, et eam conducere Sibenici eorum expensis et periculo usque festum Sancte Marie de mense augusti proxime futurum. Et pro eorum mercede dicte pille suprascriptus ser Petrus soluere promisis suprascriptis fratribus libras duas et soldos quatuordecim pro tenuta cuiuslibet modii ipsius pille, pro parte cuius mercedis ipsi fratres ... confessi fuerunt se habuisse a dicto ser Petro libras viginti sex paruorum ..."* (DAZd, ŠNA, Kut. 16/IV, Karotus Vitalis, F15/IIa, fol. 29-29').

³² "... *Ibique ser Georgius Guosdenich ciui Sibenici contentus et confessus fuit habuisse et recepisse a magistro Gregorio et magistro /et magistro/ Marco Grubissich fratribus Petraticich lapicidis de Bratia vnam pillam ab oleo modiorum XXIII cum dimidio, pro qua pillla predicti fratres ... a suprascripto ser Georgio confessi fuerunt habuisse in oleo, bladum, vino et in pecuniam numeratam librarum quinquaginta octo et soldos decem paruorum quod est pretium suprascripte pille ..."* (DAZd, ŠNA, Kut. 18/I, Cristoforo q. Andree, F b, fol. 23'-24).

³³ Vidi prilog br. 5.

³⁴ O razini veza i odnosa poznatog suradnika Jurja Dalmatinca i bračkih kamenara možemo tek nagađati, no činjenica da je u dva navrata jamčio za braću Grubišić Petričić zacijelo upućuje na dosta razvijene oblike suradnje.

³⁵ Vidi prilog br. 7.



*Fig. 1. Grgur and Marko Grubišić Petričić (?): three-mullioned window, Šibenik, Bishop's palace.
Sl. 1. Grgur i Marko Grubišić Petričić (?): trifora, Šibenik, biskupski dvor.*

kožama i konopima. Također je dogovoreno da, ukoliko braća ne izvrše preuzetu obvezu, naručitelj može otići na Brač i na njihov trošak kupiti rečena vrata i prozore.³⁶ Ova odredba ugovora osobito je zanimljiva stoga što upućuje na to da se klesani okviri prozora i vrata nisu nužno naručivali, nego ih je bilo moguće već gotove kupovati u bračkim klesarskim radionicama, pa se može zaključiti da su sačuvani ugovori prije iznimke nego pravilo, to jest da se u svim jednostavnijim slučajevima klesanom kamenom građom trgovalo neposredno, pa stoga nije ostalo zabilježenog spomena.

Nakon posljednjeg spomena u studenom 1460. godine braća Grubišić Petričić se više ne pojavljuju u šibenskoj arhivskoj građi,³⁷ pa je tako razdoblje njihovih veza s Šibenikom moguće ograničiti na

³⁶ Vidi prilog br. 6.

³⁷ Treba ipak spomenuti da se između 1477. i 1491. godine u šibenskoj arhivskoj građi u nekoliko navrata pojavljuje brački klesar Petar Ivanov Grubišić iz Pučišća, ponajviše vezano uz izradu kamenica za ulje: 19. III. 1477. (DAZd, ŠNA, Kut. 11/VII, Antonio Campolongo, F 10/Va, fol. 15); 2. XI. 1478. (DAZd, ŠNA, Kut. 11/VII, Antonio Campolongo, F 10/Vb, fol. 69; I. FISKOVIĆ, 1981. (bilj. 1), str. 133., bilj. 89.); 21. X. 1483. (DAZd, ŠNA, Kut. 22/1, Daniel Campolongo, Sv. 12a, fol. 21'); 22. X. 1483. (DAZd, ŠNA, Kut. 21/II, Gregorio q. Lorenzo, Sv. e, fol. 73'); 23. VIII. 1491. (DAZd, ŠNA, Kut. 23/I, Martin Campellis, Sv. 26/Id, fol. 78-78'). Zacijelo je u pitanju sin već spominjanog Ivana Grubišića, to jest Grgurov i Markov nećak, koji je očito ime dobio po svome djedu.

otprilike petnaest godina. Tijekom tog razdoblja spominju se u svega petnaest dokumenata, od čega se većina odnosi na isporuku kamenica za ulje, a svega pet na klesane dijelove za građevine. Međutim, ma koliko se djelatnost bračkih klesara činila skromnom, u kontekstu šireg poznavanja procesa gradogradnje koji se u Šibeniku intenzivno odvijao sredinom 15. stoljeća,³⁸ u sjeni grandioznog poduhvata gradnje katedrale, njihov angažman je izrazito ilustrativan za razumijevanje ukupnosti procesa i načina realizacije gradnje i opremanja stambenih cjelina.³⁹

Izrada stuba te okvira za vrata i prozore otkriva da su brački klesari prema potrebama naručitelja, bilo vlasnika kuće, bilo graditelja koji je na sebe preuzeo cjelokupan graditeljski zahvat, mogli osigurati svu potrebnu fino klesanu građu, to jest upravo onaj dio koji dominantno određuje estetsku komponentu profanih gradnji. Zabilježene upute mahom su vezane uz mjere, ali određivanje tipa prozora kao "saracenskog", pa i ugledanje na već postojeće radove, svakako svjedoči o promišljanjima naručitelja o toj estetskoj komponenti. Također, ne bi trebalo previdjeti da su među naoko skromnim narudžbama zabilježene čak dvije trifore, prilično raskošan element klesane opreme, kakav zacijelo nije bio jako čest u šibenskom profanom graditeljstvu. Jedna od tih dviju naručenih trifora trebala je biti izrađena po ugledu na onu na biskupskoj palači, koja je sačuvana, pa može posredno svjedočiti i o razini dosega klesarskih radova braće Grubišić Petričić. Zapravo, razmjerna jednostavnost izvedbe rečene trifore na biskupskoj palači i činjenica da njena klesana dekoracija znatno odudara od uobičajenih dekorativnih motiva Dalmatinčeva šibenskog kruga,⁴⁰ navodi na pomisao da je u tom slučaju majstorima kao uzor za rad bilo postavljeno njihovo vlastito djelo. No čak i bez obzira na to, sačuvani dokumenti svjedoče da su brački klesari odigrali znatnu ulogu u procesu gradnje stambenih zgrada u Šibeniku sredinom 15. stoljeća, upravo u vrijeme kada je proces gradogradnje bio najintenzivniji.



Fig. 2. Grgur and Marko Grubišić Petričić (?): three-mullioned window, detail, Šibenik, Bishop's palace.
Sl. 2. Grgur i Marko Grubišić Petričić (?): trifora, detalj, Šibenik, biskupski dvor.

³⁸ Na potrebu detaljnijeg istraživanja tog fenomena odavno je ukazao Igor Fisković (I. FISKOVIĆ, Utjecaji i odrazi Jurja Dalmatinca u Šibeniku, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3-6, Zagreb, 1979-82., str. 131.).

³⁹ Vidi: E. HILJE, Andrija Aleši i stambeno graditeljstvo u Splitu sredinom 15. stoljeća, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29, Zagreb, 2005., str. 47.

⁴⁰ Igor Fisković razložno utvrđuje da su u pitanju "zamalo ranogotički oblici u vrijeme dok Juraj već desetak godina djeluje u gradu" (I. FISKOVIĆ, 1981. (bilj. 1), str. 161., bilj. 142.).

Prilozi:

1.

1446. 2. VI - U Šibeniku. Plemić Nikola Draganić, kao zastupnik crkve Sv. Nikole i Benedikta, te plemići Lovro Dominici, Jakov Nicolini i Lovro Goneribić u svoje ime, biraju za zastupnika Dujma Gradičića, u svrhu provođenja prethodno sklopljenih ugovora s braćom klesarima Grgurom i Markom Peterčićem s Brača, u vezi isporuke određene količine obrađenog kamena.

Die secundo mensis iunii M^oCCCC^oXLVI^o, indictione VIII^a.

(in margine:) *Procura se Nicolai Draganich et aliquorum aliorum.*

Publicatum.

Actum Sibenici ante cancellariam comunis, coram ser Daudid Doymi examinatore comunis, presentibus Michaelae Zelliscouich et Iohanne Maricich de Sibenico testibus.

Ibique ser Nicolaus Draganich ciuis Sibenici tanquam procurator ecclesie Sanctorum Nicolai et Benedicti de Sibenico creatus per generale consilium nobilium ciuium Sibenici, procuratorio nomine ipsius ecclesie, ser Laurentius Dominici, ser Iacobus Nicolini et ser Laurentio quondam Michaelis Gonirebich ciues Sibenici nominibus suis propriis, simul et quilibet eorum de per se, omni modo, iure, via et forma quibus melius potuerunt et sciuerunt, fecerunt, constituerunt, creauerunt et ordinauerunt suum verum et legitimum procuratorem, actorem, factorem et negotiorem gestorem, missum et nuncium specialem, discretum virum Doymum quondam Nicole Gradicich de Sibenico ibidem presentem et hoc omis (!) procuracionis acceptantem, cum plena potestate substituendi vnum uel plures procuratores et aduocatos et reuocandi et alios de nouo reassumendi hoc mandato firmo manente, ad comparendum coram spectabile rectore et domino comite Bratie eiusque iudicio et extra iudicium et coram quocumque alio iudice, iudicio, officio seu tribunali ecclesiastico uel seculari cuiuscumque ciuitatis, terre siue loci, semel et plures ad cogendum et cogi faciendum realiter et personaliter omni remedio iuris uel facti, magistrum Gregorium Petercich lapicidam et magistrum Marcum eius fratrem de Bratia simul et quemlibet eorum de per se, ad fodendum, sculpendum, faciendum et conducendum illas quantitates lapidum quos dicti magistri facere, parare et conducere promiserunt et conuenerunt cum predictis instituentibus iuxta tenorem et continentiam publicorum instrumentorum inter ipsos instituentes et predictos magistros lapicidas stipulatorum, et obseruandum omnia et singula in ipsis instrumentis contenta. Item ad petendum, exigendum et recipiendum ab ipsis magistris et a quolibet eorum omnia et singula ipsorum instituentium damna, expensas et interesse factas et fiendas quomodocumque et qualitercumque occasione predictorum et pro predictis expediendis et consequendis tam contra predictos magistros et quemlibet eorum quam contra quamcumque aliam personam cuius interesset negotium ad petendum, deffendendum, agendum et respondendum, libellos et petitiones dandum, porrigendum et recipiendum, ponendum, capitulandum, articulandum et excipiendum, positionibus, capitulis, articulis et exceptionibus respondendum, lites contestandum, iurandum de calumnia et veritate dicenda et cuiuslibet alterius generis licitum iuramentum dandum, prestandum et recipiendum in animam et super animas ipsorum instituentium, terminos et dilationes petendum et recipiendum, et aduerse parti dari et denegari faciendum, testes, instrumenta, probationes et iura quecumque et generis cuiuscumque producendum et aduerse partis produci et testes iurar videndum et reprobandum, dicendum, denuntiandum, protestandum et allegandum, sententiam et terminationem vnam aut plures interloquatorias extraordinarias uel diffinitiuas audiendum et fieri ac exequutioni mandari faciendum realiter et personaliter usque ad finem debitum, et similiter quecumque instrumenta publica, apellandum et aggrauandum, appellationes et grauamina prosequendum usque ad finem debitum, et generaliter ad omnia et singula dicendum, faciendum, procurandum et expediendum in predictis et circa predicta que fuerint necessaria et opportuna. Et que ipsimet constituentes facere et expedire possent si presentes personaliter adessent, dantes et concedentes ipsi instituentes dicto procura-

tori suo et substituentis ab eo plenam libertatem in predictis et circa predicta, et promittentes solemniter dicto suo procuratori nomine suo et substituendorum ab eo et omnium et singulorum quorum predicta intersunt seu interesse poterunt in futurum stipulanti, omnia et singula dicta facta, gesta, procurata et expedita per dictum suum procuratorem et substituendos ab eo in predictis et circa predicta perpetuo se firma et rata habituros ac attendere et obseruare vbique locorum sub obligacione omnium suorum bonorum presentium et futurorum.

(in margine:) *Examinator ser Daud Doymi.*

(Šibenski biskupski arhiv, Sv. 263, Antonio Campolongo, F 2, fol. 120-120')

2.

1452. 7. XII - U Šibeniku. Klesar Grgur Grubišić s Brača obvezuje se izraditi vrata i krunu cisterne za hospital Sv. Marije u Šibeniku.

Ser Michaelis Fragnicich promissio construendi ianuam et vnum pucale facta a magistro Gregorio Grubissich de Brachia.

Millesimo indictione et die suprascriptis. Actum Sibenici in apotheca ser Georgii Difnich, coram dicto ser Georgio examinatore comunis, presentibus ser Iacobo Tauilich et magistro Antonio Ostricich testibus uocatis et rogatis. Ibiq̄ue magister Gregorius Grubissich de Brachia promisit et se obligauit ser Michaeli quondam Cuitani Fragnicich de Sibenico tamquam priori ospitalis Sancte Marie de Sibenico facere et construere vnam ianuam pro dicto ospitali de lapidibus albis bonis et que sint in peciis quatuor integris, lata brachia tria Sibenicensi, limina uero longitudinis pedum quatuor, integra de bona mensura. Item promisit facere vnum puçale pro cisterna dicti ospitalis, altum brachii vnus cum dimidio Sibenicensi, apertum ab intus tantum quantum est apertus annulus dicte cisterne qui debet manere sub dicto puçali, que ianua debeat esse grossitudinis condecantis, videlicet prout est porta ser Daud Doymi, et quod omne laborerium predictum sit de bonis lapidibus et solidis, quos omnes lapides sic laboratos dictus magister Gregorius promisit et se obligauit conducere et ponere ad ripam maris portus Sibenici usque per totum mensem aprilis proxime futurum omnibus suis expensibus, sub pena refectione damnorum omnium ac interesse et expensarum litis et extra. Et hoc pro pretio ducatorum quatuor cum dimidio auri, quod pretium dictus magister Gregorius ab ipso ser Michaeli ibidem habuit et manualiter recepit, fatiens ei finem et quietationem de dicto pretio, cum pacto de vltius non petendo aliquid occasione pretii predicti. Quam promissione et omnia et singula suprascripta dictus magister Gregorius promisit perpetuo firma et rata habere et semper tenere et non contrafacere uel venire per se uel alium aliqua ratione uel causa de iure uel de facto, sub pena (suprascripta - prekrizeno) librarum XXV paruorum et refectione damnorum ut supra, qua soluta uel non et cetera ut supra.

(in margine:) *Examinator ser Georgius Difnich.*

(DAZd, ŠNA, Kut. 13, 14, Rafael Ferro, F 13/8f, fol. 131')

3.

1452. 14. XII - U Šibeniku. Braća klesari Grgur i Marko pok. Grubiše Petričić s Brača obvezuju se graditelju Mateju Radeliću izraditi kamene okvire vrata i prozora i jedan umivaonik, prema uputama koje je rečeni Matej zapisao na papiru.

Magistri Mathei Radelich promissio sibi facta a magistro Gregorio de Brachia.

Suprascriptis millesimo indictione et die. Actum Sibenici in plathea comunis, coram ser Iacobo examinatore comunis, presentibus ser Thomasio Mirse et ser Petro Raceuich de Sibenico testibus uocatis et rogatis. Ibiq̄ue

magister Gregorius et magister Marcus quondam Grubisse Petricich fratres de (B - prekriženo) insula Brachie promiserunt et se obligauerunt (facere - prekriženo) magistro Matheo Radelich carpentario de Sibenico presenti et stipulanti facere et (construere - prekriženo) laborare certa laboreria de lapidibus albis bonis que erant descripta super vna carta papirea manu dicti magistri Mathei tenoris huius modi videlicet: "Ihesu al nome de Dio. Vna porta grande de palistrade da 6 piè grosse, vn piè per vna via e per altra tre quarti del pè. E simul de el suier da basso e-l soier de soura, zoè che sia grosso vn piè e alto vn piè e 1/2, zoè che la dita porta (dio teksta oštećen) in luxi III piè. Vna fenestra de dui [archi] cum vna [co]lona in mezo, zoè che suieri sie erti IIII piè e che sie grossi per vna via III quarti dele pè e per altra via mezo piè e du deda. E vna piancha de VI piè, larga II piè e grossa mezo pè. I archi che auri in luxi II piè, e cum li suo modioni quelli che bexognarà. Item dui fenestre sarasinische che le palestrade sia erte III piè, zoè che sia de bona misura e che i archi auri II piè in luxi. E la piancha de suto che sia larga II piè e longa III e vno quarto del pè, e grossa mezo piè cun li so modioni. E vna porta erta 5 piè e mezo e larga in luxi 3 piè, zoè che sia de bona misura de groseça, e che le dite porte e fenestre sia spuntade. E vna schaffa longa 4 piè, larga 2 piè, grossa mezo piè." Quod totum laborerium suprascriptum predicti magister Gregorius et magister Marchus promiserunt facere et pro pretio librarum (decem denariorum paruorum - prekriženo) quadraginta denariorum paruorum, nomine cuius pretii confessi fuerunt et a se habuisse a dicto magistro Matheo libras decem denariorum paruorum, pactum autem exstitit inter dictas partes quod dicti magistri Gregorius et Marcus debeant et teneantur omnibus suis expensis conducere (suprascripta - prekriženo) huc Sibenici suprascriptas portas seu lapides ipsarum portarum, spuntatos ut supra expressum est, hinc usque ad festum Pasce proxime futurum, sub pena infrascripta. Reliquos vero lapidos scilicet fenestrarum debeat conducere inde usque ad festum Natiuitatis Domini Nostri Ihesu Christi tunc proxime sequens, sub pena infrascripta, et quod residuum dicti pretii habere debeant tunc quando portabunt dictos omnes lapides, quod si non.

(DAZd, ŠNA, Kut. 13, 14, Rafael Ferro, F 13/8f, fol. 133'-134)

4.

1453. 2. III - U Šibeniku. Braća klesari Grgur i Marko Petročić s Brača obvezuju se Tomi Tomasoviću načiniti od bračkog kamena nekoliko prozora, jedan s dva stupića poput onog na biskupskoj palači, te dva bez stupića, koji se nazivaju "saracenskim", poput onih na kući Jurja Radoslafčića.

Die 2 martii 1453^o, indictione prima.

(in margine:) Conuentio inter ser Thomasium Thomassouich et magistrum Gregorium ac magistrum Marcum fratres.

Actum Sibenici in plathea comunis ex opposito cancellarie criminalium, coram ser Daudid Doymi examinatore, presentibus ser Gregorio Cremsich et ser Nicolao Draganich ciuibus Sibenici testibus. Ibiq ser Thomasius Thomassouich ciuis Sibenici ex vna parte et magister Gregorius ac magister Marcus Petrocich fratres lapicide de insula Braze ex parte altera ad talem conuentionem peruenerunt videlicet quod dicti magister Gregorius et magister Marcus promiserunt ipsi ser Thomasio stipulanti dare sibi tot lapides cauatos de dicta insula Braze albos smaratos ad busos bonos et sufficientes quot sint seu erunt necessarii pro fabricas trium infrascriptarum fenestrarum, videlicet vnius fenestre duarum columnarum similis fenestre qua est (in - prekriženo) sale episcopatus Sibenici, declarato quod planca inferior ipsius fenestre debeat esse longa pedibus quinque pro singulo pecio et esse debeat duorum peciorum ita pro longitudo totius plance sit pedum decem, et latitudo esse debeat pedum duorum cum dimidio. Item duarum fenestrarum sine columnis que appellate saracinesce similes sint fenestris domus ser Georgii Radoslafcich, et eos lapides dicti magistri promiserunt suis expensis et periculo portare Sibenicum et consignare predicto ser Thomasio exoneratos super ripa maris usque festum Sancti Georgii de mensis aprilis proxime futurum, pacto quod si ipsi non attendentur ad suprascripta et non conduxerint dictos

lapides ad terminum suprascriptum quod liceat ipsi ser Thomasio mittere unam barcham ad dictam insulam Braze pro dictis lapidibus expensis omnibus dictorum magistri Georgii (!) et magistri Marci fratres. Et dictus ser Thomasius promisit dictis fratribus stipulantibus immediade consignatis sibi dictis lapidibus dare eisdem fratribus pro solutione ipsorum lapidum et conductura eorum libras triginta octo paruorum, et voluerunt ipse partes quod de solutione (taliu - prekrizeno) dictorum denariorum credi debeat scripture dictorum magistrorum. Volentes omnia et singula suprascripta firma et rata esse debere, sub pena quarti pluris dicte quantitatis et refectione damnorum, expensarum et interesse suprascriptis tamen firmis manentibus.

(DAZd, ŠNA, Kut. 15, 16/I, Karotus Vitalis, F 15/Ic, fol. 26')

(VOJESLAV MOLÈ, Urkunden und Regesten zur Geschichte der dalmatinischen Kunst aus dem Notariatsarchiv von Sebenic, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, Bd. VI, Heft I-IV, Wien, 1912., str. 151.)

(IGOR FISKOVIĆ, Neki vidovi umjetničkog djelovanja Jurja Dalmatinca u Šibeniku i Splitu, *Radovi Zavoda JAZU u Zadru*, Sv. 27-28, Zadar, 1981., str. 161., bilj. 142)

5.

1459. 1. V - U Šibeniku. Klesari Grgur Grubišić s Brača obvezuje se bojadisaru Mateju Bogafčiću isporučiti dvadeset i tri stube, poput onih na kući Tome Mirse, te okvire za vrata navrh tih stuba, poput onih na Matejevoj konobi, sve za cijenu od četrdeset libara.

Die primo mensis maii 1459, indictione VIIa.

(in margine:) *Conuentio magistri Mathei Bogafcich cum magistro Gregorio de Bracia.*

Actum Sibenici sub domo magistri Mathei Bogafcich de Sibenico tintori, presentibus ser Daudid Doymi examinatore comunis, Laurentio Zocherlich et Georgio Grubissich ciuibus Sibenici.

Ibique propter festum Sancti Filippi et Iacobi habita licencia a domino Iacobo Vuchxi archidiacono et vicario domini episcopi Sibenici: Magister Matheus Bogafcich suprascriptus ex vna parte et magister Gregorius Grubissich de insula Bracie ex parte altera talem conuentionem inter se contraxerunt, videlicet dictus magister Gregorius obtulit et se obligauit cum effectu preparare et dare hic in Sibenico ad ripam maris omnibus suis expensis dicto magistro Matheo Bogafcich aut suis heredibus vnam scallam lapideam gradorum viginti trium, qui gradus esse debeant solummodo spontati, quorum gradorum medietatis esse debeat integri et altera medietatis in duobus petiis, qui gradus esse debeant latitudinis et altitudinis quemadmodum sunt ille scale domus quondam ser Thomasii Mirse. Insuper dictus magister Gregorius promisit dare pro vna porta fienda ad capitum dicte scale ab illo modo prout sunt lapides porte canipe ipsius magistri Matei et illius grossece et latitudinis, quos lapides seu portus esse debeant tot quot sunt in dicta porta canipe. Et dictus magister Matheus promisit dare ipsi magistro Gregorio pro dictis gradibus et porta libras quadraginta paruorum. Quod opus idem magister Gregorius promisit se conductus et datur hinc ad medium mensis iulii proxime futurum. Et pro parte dicti laborerii dictus magister Gregorius omni exceptioni renuntiantis confessus fuit habuisse et recepisse a dicto magistro Matheo Bogafcich libras decem paruorum. Presentibus testis suprascriptis et me notarius infrascriptus. Et residuum habere debeat illo tunc quando conducet aut portabit laborerium suprascriptum. Promittentes dicte partes omnia et singula suprascripta attendere et obseruare sub pena quarti pluris dictorum denariorum, et sub obligatione omnium suorum bonorum presentium et futurorum, et refectione omnium damnorum, expensarum ac interesse litis et extra, et pena soluta uel non omnia suprascripta firma perdurent.

(DAZd, ŠNA, Kut. 18/I, Cristoforo q. Andree, F c, fol. 23')

(EMIL HILJE, Radmil Ratković i stambeno graditeljstvo u Šibeniku u drugoj polovini 15. stoljeća, *Peristil*, 56, Zagreb, 2013, str. 67, bilj. 24.)

6.

1459. 22. V - U Šibeniku. Braća klesari Grgur i Marko Petračić s Brača obvezuju se Leonardu Viktoris iz Senja, stanovniku Šibenika, isporučiti okvire za vrata i prozore.

Die XXII maii.

(in margine:) *Conuentio inter Leonardi de Senis et magistri Gregorii dela Braza.*

Publicatum.

Actum Sibenici in loco suprascripto, presentibus ser Iacobo Nicolini examinatore comunis, Noscho Priboeuich et Matheo Braenouich ambobus de villa Perchouo testibus habitis uocati et cetera.

Ibique Leonardus Victoris de Senis habitator Sibenici ex vna parte et magister Gregorius et magister Marcus Petrach fratres lapicide de Bratia parte ex altera talem conuentionem inter se contraxerunt videlicet: predicti fratres promiserunt et se obtulerunt effectus se daturos dicto Leonardo presenti et stipulanti duas portas quatuor petiorum lapidis conuenientibus, duas fenestras saraxinescas cum suis planchis, que planche eese debeant latitudinis pedum duarum et longitudinis pedum trium cum dimidio et cum eorum pillastris conuenientis. Et dicti magistri siue fratres habere debeant a prefato Leonardo pro singulo pede dictorum lapidum soldos sex paruorum, positis hic ad ripam marine Sibenici omnibus eorum expensis, qui magistri omni exceptione renuntiantes confessi fuerunt habuisse in hoc laborerio conducendo in lana, pellis et canapis libras viginti (paruorum - prekriženo) vnam paruorum, et residuum precii dicti laborerii habere debeant postquam portabunt dictam opus. Et causa quo ipsi fratres non attenderint ad dictum tempus videlicet ad medium augusti proxime futurum conducere dictum laborerium, quod si licitum dicto Leonardo ire aut mittere ad dictam insulam Bratie omnibus expensis dictorum fratrum et ibidem emere dictas portas et fenestras, et pro omne damno ac interesse posse petere et astringere ipsos fratres ibidem in insula usque ad integram solutionem. Promittentes dicte partes sibi ad inuicem omnia et singula suprascripta attendere et obseruare sub pena quarti pluris dicti laboreris et obligatione omnium suorum bonorum presentium et futurorum et refectione damnorum, expensarum ac interesse litis et extra, et pena soluta uel non tamen suprascriptis firmis manentibus.

(DAZd, ŠNA, Kut. 18/I, Cristoforo q. Andree, F c, fol. 31')

7.

1460. 24. XI - U Šibeniku. Kipar Radmil Ratković se obvezuje bojadisaru Mateju Bogafčiću da će preuzeti od bračkih klesara Marka i Grgura Petračića sedamnaest stuba i jedna vrata, koje su rečeni majstori trebali načiniti rečenom Mateju, i isporučiti ih na šibensku obalu do Uskrsa, za cijenu od dvadeset i četiri libre.

Die suprascripto.

(in margine:) *Conuentio magistri Mathei Bogafcich cum magistro Radmillo Ratchouich.*

Actum ubi supra, presentibus examinatore et testibus suprascriptis. Ibique magister Matheus Bogafcich tinctor de Sibenico per presens instrumentum conuenit ita cum magistro Radmillo Ratchouich lapicide de Sibenico hoc modo videlicet: quod si dictus magister Radmil non recuperabit aliquos decem et septem scallinos et vnam portam a quibusdam magistro Marco et magistro Gregorio Petrach fratribus de Bratia uti erunt obligati dicto magistro Mateo dictum opus daturos et cetera, ut constat instrumento manu mei notarii, quod ipse magister Radmil teneatur et debeat huc ad ripam maris in terra conduxisse dictos scallinos XVII, uti constat in preallegato instrumento, similiter et portam et illum mortarium a pistando gallam, hinc ad festum Resurrectionis Domini proxime futurum, pro quo opere siue laborerio idem magister

Radmil habere debeat libras viginti quatuor paruorum, de quibus libras XXIII^o paruorum confessus fuit habuisse a dicto magistro Matheo libras duodecim paruorum et brachia XVIII^o rassie, quam rassiam idem magister Matheus habebat in pignore a dictis fratribus pro parte laborerii quod ipsi erant obligati conducturi. Et causa quo idem magister Radmil dictum opus non potuerit recuperare, neque ipse solus dare dictum opus ut supra, quod idem Radmil teneatur dicto magistro Mateo restituere dictas libras XII ab ipso receptas et dictum rassam, sub pena quarti et sub obligatione omnium suorum bonorum presentium et futurorum et refectione damnorum, interesse et expensarum litis et extra, et pena soluta uel non tamen rata manentibus omnia et singula suprascripta.

(DAZd, ŠNA, Kut. 18/I, Cristoforo q. Andree, F e, fol. 88)

(JOSIP KOLANOVIĆ, *Šibenik u kasnome srednjem vijeku*, Zagreb, 1995., str. 277, bilj. 145.)

(EMIL HILJE, Radmil Ratković i stambeno graditeljstvo u Šibeniku u drugoj polovini 15. stoljeća, *Peristil*, 56, Zagreb, 2013, str. 62, 67, bilj. 25.)

ŠIBENIK ACTIVITY OF BRAČ STONECARVERS GRGUR AND MARKO GRUBIŠIĆ PETRIČIĆ

Stonecarvers from the island of Brač, brothers Grgur and Marko Grubišić Petričić are mentioned in Šibenik archives in approximately fifteen documents dated between years 1446 and 1460. For the most part, these documents are related to the execution and shipment of the stone olive oil troughs, but some of them commission the preparation of carved stone elements for the residential buildings, particularly window and portal frames. There is an indirect archival reference that brothers Grubišić Petričić were commissioned, in 1446, to deliver a quantity of carved stone for the church of Ss. Nicholas and Benedict. Grgur alone had promised in 1452 to deliver a portal frame made of four blocks of stone and the well-head for the hospice of St. Mary, and in the same year the mason Matej Radelić commissioned both brothers with a wash-basin, a portal and four windows; one double-arched, one triple-arched, and two of the "saracinesce" type. In the year 1453, they were obliged by Toma Tomasović to deliver two "saracenic" windows and one triple-arched that had to be made after that at the Bishop's palace. In the year 1459 Grgur alone promised to deliver twenty three stairs and some portal frames to certain Matej Bogafčić, and in the same year both brothers were commissioned by Leonard Viktoris with two portal frames made of four stone blocks each and two "saracenic" windows.

Although very modest, these documented commissions, particularly those related to different types of windows, indicate that brothers Petričić had been engaged in the process of furnishing of the residential architecture in Šibenik, with elements that defined the house façade aesthetics, still the most distinguish elements of the historical centre of the town. Also, on the basis of documents, it is possible to conclude that the sole preserved three-mullioned window, the one on the Bishop's palace, is actually, the work of Grubišić brothers.

Keywords: *Šibenik, residential architecture, 15th century, Grgur Grubišić Petričić, Marko Grubišić Petričić*

RELJEF STIGMATIZACIJE SV. FRANJE ASIŠKOG U ANKONI – POGLED IZBLIZA*

Predrag Marković

P. Marković
Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
I. Lučića 3, 10000 Zagreb
pmarkovi@ffzg.hr

Among the other sculptures found on the portal of the Church of San Francesco alle Scale (Juraj Dalmatinac, 1451-1459), the relief of the Stigmatization of St. Francis of Assisi stands out for its different stylistic and poor artistic quality. The only complete analysis of it had been made by I. Fisković (1982), who attributed it, with some doubt, to the master's collaborator Ivan Pribislavić. A comparative analysis with his somewhat similar Dalmatian reliefs with landscapes shows a very different approach and stylistic quality. The archaic composition with a somewhat naive representation of the background architecture, which relies heavily on contemporary churches and fortifications of the Marche region, indicates that the Stigmatization relief could be attributed to some unknown, second-rate sculptor of the last two decades of the 15th century.

Key words: *Giorgio da Sebenico, early renaissance sculpture in Italy, portal of the Church of San Francesco alle Scale*

Jedan od svakako značajnijih, ako ne i ključnih doprinosa rasvjetljavanju umjetničke ličnosti Jurja Matejeva Dalmatinca predstavlja opsežna studija profesora Igora Fiskovića objavljena prije tridesetak godina u *Peristilu*, u kojoj on podrobno analizira veliki majstorov opus u Ankoni.¹ U njemu je naš slavljениk kritički sagledao sve dosadašnje pisane izvore kao i svu relevantnu literaturu te tragom novog čitanja već poznatih arhivskih vijesti korigirao kronologiju nastanka pojedinih djela te preispitao ranije iznesene stilsko-kritičke stavove.² Ističući važnost tog njegovog najvećeg i najznačajnijeg graditeljsko-kiparskog opusa I. Fisković je potankom formalno-stilskom analizom i širom likovno-estetskom prosudbom svakog pojedinog spomenika jasno naznačio sve njihove bitne graditeljske, kiparske i scenografsko-dekoraterske kvalitete, one koje našeg kipara promoviraju ne samo u zadnjeg, nego možda i najznačajnijeg umjetnika mletačke kasne, „procvjetale gotike“. Istovremeno je na svakom pojedinom spomeniku, *Loggi dei Mercanti*, pročelju crkve S. Francesco alle Scale i pročelju crkve S. Augustino, jasno razdvojio Jurjev osobni doprinos od doprinosa njegovih vjernih suradnika, Andrije Alešija na prvom i Ivana Pribislavića na drugom spomeniku, kao i onih kasnijih nastavljača

¹ I. FISKOVIĆ, *Juraj Dalmatinac u Anconi*, in: *Peristil* 27-28, Zagreb, 1984.-1985., p. 93-146.

² Na podlozi arhivskih vrela koje je objelodanio P. Gianuzzi 1894. godine prve cjelovite analize Jurjevog ankonitanskog opusa donose D. Frey i H. Folnesics, no njihove pažljive analize, kritičko tumačenje izvornih dokumenata nisu u kasnijim pregledima i monografskim obradama Jurjeva opusa našla odgovarajuće mjesto. P. GIANUIZZI, *Giorgio da Sebenico, architetto e scultore vissuto nel secolo XV*, in: *Archivio storico dell'arte* VII, Rim, 1894., p. 421-433; D. FREY, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege* VII/I-IV, Wien, 1913., p. 96-100; H. FOLNESICS, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VIII, Wien, 1914., p. 80-84.

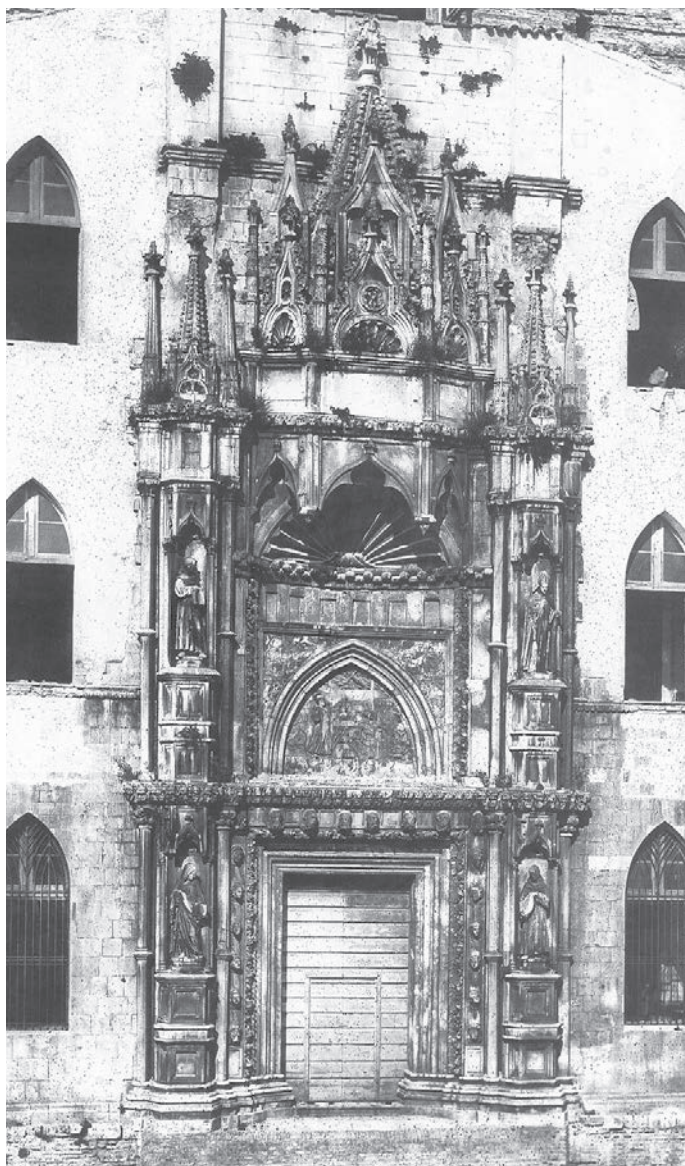


fig. 1. Juraj Dalmatinac, portal crkve San Francesco alle Scale, Ancona, (1451-1459)

fig. 1. Giorgio da Sebenico, portal of the Church of San Francesco alle Scale, Ancona, (1451-1459)

koji su, kao na pročelju crkve S. Augustino krajem 15. stoljeća zgotovili njegovo tada većim dijelom nedovršeno djelo.

Ipak, unatoč svoj temeljitosti istraživačkog postupka i dubini pojedinih zapažanja neka su pitanja silom prilika još uvijek ostala otvorena, odnosno nedovoljno rasvijetljena. Onda kao i danas izostanak pojedinih ključnih dokumenata, kao i šutnja arhivskih vrela općenito, još uvijek uskraćuje cjelovita i utemeljena tumačenja okolnosti njihova nastanka, a filološko istraživanje i stilsko-kritička analiza sami po sebi ne dovede uvijek do jednoznačnih i sigurnih rezultata. Pogotovo ako su, kao što je to ovdje slučaj, ograničeni tako velikom količinom značajnih djela i množinom otvorenih problema. Stoga ponuđeni odgovori ma kako uvjerljivi ne isključuju daljnja propitivanja pa i drugačija viđenja. Jedno od takvih „problematičnih mjesta“ svakako se odnosi na pitanje atribucije reljefa Stigmatizacije sv. Franje Asiškog, djelu koje poviše samoga ulaza stoji u središtu velebnog crkvenog pročelja crkve S. Francesco alle Scale (sl. 1).³

Nakon što je proanalizirao četiri kipa na pročelju crkve, pri čemu je uvjerljivo Jurju Dalmatincu pripisao tri od četiri kipa u postranim nišama portala - Sv. Klaru i sv. Bernardina Sijenskog u donjim nišama te sv. Antu Padovanskog u gornjoj lijevoj niši - I Fisković se osvrnuo i na središnji reljef ističući odmah njegovu, na tom mjestu svakako neočekivanu, znatno slabiju likovnu kvalitetu (sl. 2). Tražeći moguće odgovore na njegovu zbunjujuću pojavu on je istovremeno

³ O reljefu, kao i općenito o pročelju franjevačke crkve do sada je najiscrpnije pisao I. Fisković u navedenom djelu: I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 94-98, 106-113, 130, 131, 138-145 (n.1). Crkva franjevac konventualaca izvornog titulara S. Maria Maggiore podignuta je između 1323. i 1339. godine, a već krajem istog stoljeća poduzeta je njezina temeljita obnova koja se 1421. godine zaustavila na pročelju. Crkva je nakon izgradnje velikih stuba pred njenim pročeljem sredinom 15. st. promijenila naziv u San Francesco alle Scalle. Među brojnim intervencijama na crkvi valja istaknuti onu iz kraja 18. stoljeća (od 1777. do 1790., arhitekt F. M. Ciaraffoni) kada je crkva je presvođena i gotovo dvostruko povišena, a samostanske zgrade temeljito obnovljene. Nakon zatvaranja samostana 1798. crkva je bila pretvorena u kasarnu, potom u bolnicu, a na kraju i gradsku pinakoteku i sjedište arheološkog muzeja, da bi 1953. godine ponovo bila vraćena franjevcima. U bombardiranju 1944. godine srušen je zvonik, a stradale su i gotovo sve samostanske zgrade od kojih su danas ostale samo ruševine. Monumentalne stube pred crkvom bile su široke koliko i samo pročelje, započinjale su oktogonlnim stupcem, a sastojale su se 60 stepenica podijeljenih u dvije odnosno po nekima u tri razine. Na jednoj od nižih razina (srednjoj?) na prostranoj zaravni bila je izgrađena cisterna dok su se okrugle stube nalazile neposredno pred ulazom u crkvu. U nadi da će se u brdu ispod crkve naći izvor pitke vode monumentalno stubište uklonjeno je 1802. godine. A. LEONI, *Istoria d'Ancona Capitale della Marca Anconitana*, vol. III, Ancona, 1812., p. 203-205; D. FREY, *op. cit.*, p. 90,91 (n.2).



fig. 2. Nepoznati kipar (?), reljef stigmatizacije sv. Franje Asiškog, crkva San Francesco alle Scale, Ancona, (kraj 15. st.)

fig. 2. Unknown sculptor, The relief of the Stigmatization of St. Francis of Assisi, Church of San Francesco alle Scale, Ancona (end of 15th C.)

opisao, proanalizirao i valorizirao sve njegove bitne ikonografske, tehničko-izvedbene i likovne odlike te na kraju zaključio kako to nikako ne može biti djelo Jurja Dalmatinca.⁴ S obzirom na značajne likovne i kompozicijske slabosti koje ovo djelo iskazuje prof. Fisković ga je, uz neke uzgredne dvojbe i opravdane sumnje, pripisao njegovom bliskom suradniku Ivanu Pribislaviću, ali s napomenom kako ga je on s Jurjevim dopuštenjem samostalno oblikovao.⁵ Kako je Ivan Pribislavić kipar najužeg Jurjeva kruga o kojem sam u zadnje vrijeme u nekoliko navrata pisao i kojemu sam nastojao proširiti opus s još nekolicinom ostvarenja, pri čemu ističem kip proroka Ilije u niši južne korske pregrade šibenske katedrale sv. Jakova⁶, ova je atribucija očekivano privukla moju pozornost. Uz to, kako ističe sam I. Fisković, usvojimo li ovaj prijedlog reljef u luneti franjevačke crkve u Ankoni bio bi Pribislavićevo najmonumentalnije kiparsko djelo.

Istina, ovo nije ni prvo ni jedino rješenje mogućeg problema, no začuđuje nas da je njemu do sada posvećeno vrlo malo pažnje. Prvi i jedini prije I. Fiskovića na to se kiparsko ostvarenje izravno osvrnuo H. Folnesics, i to još davne 1914. godine. On je kratkom ali argumentiranom stilsko-kritičkom prosudbom također zaključio kako je reljef u luneti među svim ostalim Jurjevim kipovima na pročelju umjetnički najslabije ostvarenje koje se ni svojom kompozicijom, a ni svojom veličinom ne uklapa u prostranu nišu zaključenom rebrastom školjkom i nadvišenu poligonalnim baldahinom. No za razliku od Fiskovića H. Folnesics je došao do zaključka kako je reljef nastao nešto kasnije, te da ga se

⁴ I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 110,111 (n.1),

⁵ I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 111, 138 (n.1). U osnovi istoj se atribuciji priklonio i par godina poslije kada je talijanskom jeziku sažeto iznio rezultate svojih istraživanja I. FISKOVIĆ, *Georgius Mathei Dalmaticus ad Ancona*, in: *Marche e Dalmazia tra umanesimo e barocco : atti del convegno internazionale di studio*, Ancona, 13-14 maggio - Osimo, 15 maggio 1988, S. GRACIOTTI, M. MASSA, G. PIRANI (a cura di), Reggio Emilia, 1993., p. 95.

⁶ Članak „Kipari Jurjevog kruga – problemi i prijedlozi“ (u tisku, zbornik *Ivan Duknović i krugovi njegove djelatnosti*).

zbog nekih karakterističnih detalja u oblikovanju pozadinske arhitekture mora pripisati „... jednoj osrednjoj ruci iz druge polovice stoljeća“.⁷

Svi kasniji osvrti na portal franjevačke crkve gotovo redovno su prešućivali reljef u luneti.⁸ Nakon već spomenutog P. Gianuizzija koji je krajem 19. stoljeća donio sve relevantne dokumente o Jurjevom djelovanju u Ankoni, talijanski povjesničari umjetnosti, od Adolfa Venturija početkom 20. stoljeća pa sve do današnjih dana, svoju su pažnju uglavnom koncentrirali na njegova druga ankonitanska ostvarenja, prvenstveno na Loggiu de Mercanti. Na samome franjevačkom portalu, zadržavali su se tek toliko da istaknu sličnost kompozicije s Porta della Carta u Veneciji, koja je inače već davno prepoznata kao Dalmatinčev uzor, ili da pokušaju odgonetnuti koga predstavlja pojedina „portretna“ glava isklesana uokolo četvrtastog okvira portala.⁹ Tek u novije vrijeme otvoreni su se neki novi pogledi koji problematiziraju autorstvo skulptura na portalu, kao i vrijeme njihova nastanka. Slovenski kolega, Samo Štefanac, istaknuo je problem nepostojanja temeljitije stilsko-kritičke valorizacije kiparskih djela na franjevačkom portalu, napomenuvši kako je Jurjevo vlastoručno djelo samo sv. Klara. Po njemu sve ostale skulpture franjevačkih svetaca, uključujući i reljef Stigmatizacije u luneti i dalje ostaju atributivni problem jer njihova nešto lošija kvaliteta ukazuje na mogući veći udio radionice, a to svakako ne dopušta neke preciznije zaključke po pitanju autorstva.¹⁰

U zadnjem, pak, osvrtu na ovaj problem Mateo Mazzalupi je otvoreno izrazio sumnje u samu mogućnost nastanka reljefa Stigmatizacije tijekom izrade portala napomenuvši kako je teško zamisliti kako bi Juraj prepustio izradu tako značajnog djela nekome od svojih pomoćnika.¹¹ Po njemu znatno slabiju kvalitetu reljefa stigmatizacije sv. Franje Asiškog u odnosu na druge Jurjeve kipove

⁷ „Ganz nach gegensätzlichen Prinzipien ist das Relief in der Lünette des Portals von S. Francesco gebildet. Es ist ein flaches Relief mit viel Detail und einer klassischen Architektur im Hintergrunde, Momente, die wohl ausreichende Gründe abgeben, um dieses Relief Meister Giorgio abzusprechen und einer mittelmäßigen Hand aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zuzuweisen.“. H. FOLNESICS, *op. cit.*, p. 84 (n.2).

⁸ Likovna slabost te konceptijska neusklađenost s preostalim dijelom pročelja očito je bila glavnim razlogom da se o ovome dijelu do sada u stručnoj literaturi posvećivalo malo, ili gotovo ništa pažnje. Čak se ni D. Frey, pisac prve stručne monografije o Jurju Dalmatincu, nije se na njega osvrnuo, a potom su ga redovno zaobilazili kako talijanski tako i hrvatski povjesničari umjetnosti. U svoje nadahnutom eseju o Jurju Cvito Fisković (1963.), uopće ga ne spominje kao ni M. Montani par godina kasnije (1967.). Sam I. Fisković potom nije dalje razrađivao probleme naznačene u samoj studiji u Peristilu, dok su se drugi autori našeg govornog područja uglavnom zadržavali u okviru njegovih konstatacija. M. PELC, *Renesansa*, Zagreb, 2007., p. 244, 245.

⁹ I. CHIAPPINI DI SORIO, *Giorgio da Sebenico*, u: *Scultura nelle Marche*, Firenze, 1996, p. 264; M. G. ERCOLINO, *Giorgio di Matteo da Zara*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 55 (2001) http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-di-matteo-da-zara_%28Dizionario-Biografico%29/ (konzultirano 20.1.2016); F. MARIANO, *La Loggia dei Mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, Ancona, 2003. Isti je autor svoje brojne radove na temu Jurja Dalmatinca i „jadranske renesanse“ sazeo u opširnoj studiji u kojoj se nalazi i gotovo sva druga relevantna literatura o toj temi: F. MARIANO, *Giorgio di Matteo da Sebenico e il "Rinascimento alternativo" nel '400 adriatico*, in: *Critica d'Arte*, Anno LXXIII, n. 45-46, gennaio-giugno 2011. Firenze, 2012., p. 7-34. Iako su dokumenti o Jurjevima djelima već davno objavljeni i dalje se u nekim pregledima navodi kako je portal započet 1454. ili 1455. godine: F. NEGRI ARNOLDI, *La svolta rinascimentale: Giorgio da Sebenico e Niccolò di Giovanni*, in: *La scultura del Quattrocento*, UTET, Torino, 1994., p. 263; M. MAZZALUPI, *Ancona alla metà del Quattrocento: Piero della Francesca, Giorgio da Sebenico, Antonio da Firenze*, in: *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, A. DE MARCHI, M. MAZZALUPI (a cura di), Milano, 2008., p. 232; F. CANALI, *Ancona e la stagione dell' "Umanesimo gentile" tra Ciriaco de' Pizzicollis e Giorgio da Sebenico (e relativi Approfondimenti in cinque schede)*, in: *Architettura del Classicismo tra Quattrocento e Cinquecento. Marche*, F. QUINTERIO, F. CANALI (a cura di), Roma, 2009., p. 69.

¹⁰ Samo Štefanac je pretpostavku I. Fiskovića o Pribislavlćem autorstvu reljefa u luneti proširio i na ostale slobodno stojeće figure, kako bi na kraju zaključio kako se na temelju njegovih malobrojnih djela u Dalmaciji ne može zaključiti da li je on bio kipar sposoban samostalno koncipirati monumentalne likove u punoj plastici. S. ŠTEFANAC, *Giorgio da Sebenico, Niccolò di Giovanni Fiorentino, Giovanni Dalmata: tre protagonisti del Quattrocento dalmata nelle Marche*, u: *Emilia e Marche nel Rinascimento. L'identità visiva della „Periferia“*, G. PERITI (a cura di), Bolis Edizioni, Azzano San Paolo, 2005., p. 45.

¹¹ M. MAZZALUPI, *op. cit.*, p. 232 (n. 9).

treba sagledavati u kontekstu spora kojeg je Juraj Dalmatinac vodio s predstavnicima franjevačkog samostana zbog neizvršavanja nekih svojih obaveza,¹² te da je stoga puno logičnije za pretpostaviti kako je Juraj negdje pri kraju posla prekinuo rad na portalu ostavivši sam reljef neizvedenim.¹³ Iako se nije očitovao kada bi reljef Stigmatizacije onda mogao nastati, M. Mazzalupi se time neizravno približio H. Folnesicsu i njegovoj ideji o naknadnom nastanku reljefa.

Razmatrajući navedeni problem i ponuđena rješenja treba istaknuti kako je prvo navedeni prijedlog I. Fiskovića najcjelovitiji te jedini koji se pokušao razriješiti s konkretnim imenom, te nam se čini opravdanim krenuti prvo od njega.

Ukratko, unatoč donekle logičnim pretpostavkama smatram kako postoje brojni razlozi zbog kojih predloženu atribuciju Ivanu Pribislaviću trebamo uzeti s velikom rezervom. Spomenute srodnosti s njegovim dalmatinskim djelima više su načelne naravi, a kronološke podudarnosti koje uistinu govore u prilog Pribislavićevog boravka u Ankoni baš tijekom dovršetka portala od 1456. do 1459. godine, također ne dokazuju njegovo autorstvo ovog reljefa.¹⁴ Osim toga ne vidimo razloge zbog kojih bi trebalo Jurja Dalmatinca osloboditi odgovornosti za samo idejno rješenje tog središnjeg dijela portala, u kojem nespretno umetnut pravokutni okvir reljefa popunjava tek donji dio kanelirane niše zaključene glomaznim baldahinom.

Predloženoj se atribuciji u prvom redu opiru neki čisto načelni razlozi. Teško je naime povjerovati da bi Juraj dopustio nekom suradniku, pa makar to bio i njegov najvjerniji i najvještiji pomoćnik, da pored njega samostalno komponira, a potom i oblikuje kiparsko djelo. Ako bi i slučajno došlo do njegove realizacije, što bi uistinu nalagale neke izvanredne okolnosti, pitanje je da li bi Dalmatinac dopustio da se tako likovno nemušto djelo postavi na tom mjestu, jer ono, slabašno kakvo jest, smanjuje ukupni, vrlo visoki opći dojam.¹⁵

Nije presudno no razmatrajući problem nastanka reljefa Stigmatizacije treba imati u vidu kako se u sačuvanim dokumentima vezanim uz nastanak portala San Francesco alle Scale nigdje ne spominje izrada skulptura.¹⁶ Istina izvoran, odnosno prvi ugovor za gradnju portala nije sačuvan pa se stoga ne možemo pouzdano znati jesu li one bile sastavni dio ugovorenog posla.¹⁷ Kako se izrada skulptura

¹² Vrlo visoka ugovorena cijena od 1700 ukazuje na mogućnost nešto širih Jurjevih zaduženja. U taj iznos, koji je dva puta veći od onoga za gradnju Loggie dei Mercanti, vjerovatno treba uračunati izradu i dopremu kamena za okrugle stube pred pročeljem, te troškove vađenja i transporta kamena ne samo za portal nego i za čitavo pročelje koje je trebalo u čitavoj širini i visini obložiti kamenom. To je Juraj samo djelomično učinio u donjem dijelu pročelja, a kako to nije bilo ugovoreno na početku, franjevci ga na to nisu mogli prisiliti ni u presudi 1459. godine. D. FREY, *op. cit.*, p. 95 (n. 2). Je li Juraj trebao obložiti čitavo pročelje kamenom te izraditi i njegovu „krunu“, ipak nije posve jasno, no prema F. Marianu prije barokizacije crkve krajem 18. st. pročelje franjevačke crkve izgledalo je poput onih venecijanskih na Scuola Vecchia di Santa Maria della Misericordia ili crkvi Sant'Apollinare u Veneciji, odnosno poput one na staroj katedrali Mantovi. F. MARIANO, *op. cit.*, p. 28,29 (n. 9-2012).

¹³ M. MAZZALUPI, *op. cit.*, p. 232 (n. 9).

¹⁴ Nakon prvog ugovora iz travnja 1452. godine Juraj se s Pribislavićem u srpnju 1455. godine sklopio još jedan ugovor prema kojemu zbog dovršetka poslova mora „[...]poći u Ankonu, zadržati se ondje dulje, pomoći mu da završi neke radove koje taj majstor Juraj mora ondje izraditi i ostati ondje dok ostane i taj majstor Juraj, [...]“ M. MONTANI, *Juraj Dalmatinac i njegov krug*, Zagreb, 1967., p. 28. Kako Pribislavić kasnije nije ispunio ugovorene obaveze prema predstavnicima fabrike katedrale sv. Jakova u Šibeniku, te je u listopadu 1457. godine morao vratiti primljenih 30 dukata, a do listopada 1459. godine nije uspio dovršiti ni neke radove za biskupa A. Palčića na Pagu, logično je pretpostaviti kako su ga u tome spriječile obaveze na izradi portala u Ankoni. P. KOLENDIĆ, *Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku*, in: *Starinar SANU*, ser. 3/1, Beograd (1922) 1923., p. 88, 89.

¹⁵ Taj problem uočava i I. Fisković: „Teže je pak shvatiti kako li je uopće mogao pristati da se u njegovo rješenje spomeničke cjeline i uz njegove odlične skulpture umetne likovno slab reljef podređenog mu majstora negoli što ga je sve sprečavalo da stalnim radom izvrši svoje obaveze prema isplatiocima.“ I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 112,113 (n.1).

¹⁶ Za razliku od ugovora za gradnju Loggie dei Mercanti u kojima se kipovi vrlina izriječkom navode kao [...] *li idoli scultati de statura de homo* [...], (P. GIANUIZZI, *op. cit.*, p. 414 [n.2]), skulpture franjevačkih svetaca kao ni sam reljef Stigmatizacije ne spominju se ni u kasnijim dokumentima koji prate spor između Jurja i operarija franjevačkog samostana.

¹⁷ Ugovor koji je sklopljen između Jurja Dalmatinca i dvaju priora samostana G. Ruggieria i G. Bonnazetija 1450. godine početkom 19. st. još se nalazio u arhivu franjevačkog samostana A. LEONI, *op. cit.*, p. 204, 205 (n.3).

pa ni spomenutog reljefa ne spominje niti u jednom dokumentu koji prati u spor kojeg je Juraj imao s franjevcima zbog nedovršetka portala, odnosno pročelja u cjelini, a navode se neke naizgled posve sporedne stvari¹⁸, skloniji smo pretpostaviti kako skulpture nisu bile sastavni dio prvog ugovora iz 1450. godine, već da je njihova izrada dio neke kasnije usmene pogodbe između franjevac i majstora Jurja.¹⁹ Kao što vidimo on nije dovršio sve skulpture na portalu, jer je jedan od četiriju kipova na portalu, onaj sv. Ludovika Tuluškog isklesan naknadno, vjerojatno krajem 15. stoljeća,²⁰ no izgleda da ih nije ni morao napraviti jer bi u protivnom to zasigurno bilo naloženo u jednoj od brojnih presuda vezanih uz navedeni spor.²¹ Kako je malo vjerojatno da je taj kip nastao kao zamjena za neko ranije Jurjevo djelo, jedini logični zaključak koji možemo izvesti je taj kako se nedovršen portal naknadno nadopunjavao sa skulpturama. U tom slučaju i reljef Stigmatizacije sv. Franje Asiškog je mogao nastati kasnije, ali očito ne od ruke ipak nešto boljeg majstora koji je izveo prije spomenuti kip sv. Ludovika Tuluškog. Tu treba napomenuti kako je s praksom neizvršavanja ugovorenih poslova Juraj nastavio i na slijedećem poslu u Ankoni, portalu crkve sv. Augustina, za kojeg je zgotovio samo središnji reljef u luneti.²²

No, od načelnih razloga značajniji su ipak oni stilske naravi. Bližim uvidom u ankonitanski reljef postaje jasno da on zapravo i nema dodirnih točaka s Pribislavićevim dalmatinskim djelima. I to ne samo onim malobrojnim dokumentima i stilsko-kritičkom analizom potvrđenim, nego i onima razasutim šibenskim koji bi se tragom tih zapažanja njemu još mogli pridružiti.²³ Naravno, pri tome

¹⁸ Franjevci na primjer potražuju neka tri stupa koja su ustupili Jurju Dalmatincu za gradnju portala, kao i troškove za prijenos kamena iz luke do gradilišta u visini 15 dukata. D. FREY, *op. cit.*, p. 97. (n. 2).

¹⁹ Da je praksa naknadnog usmenog dogovaranja majstora i naručitelja oko izradi nekih dodatnih inicijalno ugovorom ne predviđenih klesarsko-kiparskih dijelova tada bila uobičajena, potvrđuje nam primjer Nikole Ivanova Firentinca koji se u vojnoj žalbi zbog neisplate radova na pročelju crkve sv. Marije na Tremitima poziva i na usmeni dogovor s priorom samostana koji mu je naložio da naknadno u vrhu portala postavi dva putta. M. MONTANI, *op. cit.*, p. 73 (13).

²⁰ I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 109 (1).

²¹ Po svemu sudeći ugovor za gradnju portala crkve San Francesco alle Scale između Jurja i franjevac sklopljen je već 1450. godine, i to na temelju bogatog legata gospođe Margarelle iz 1447. godine. Već tada su fratri odlučiti napraviti dostojan prilaz pročelju svoje crkve te su, nakon što su od dužda Francesca Foscaria dobili dozvolu da slobodno o svom trošku mogu vaditi istarski kamen, za taj posao angažirali Jurja Dalmatinca. P. GIANUIZZI, *op. cit.* p. 422 (n. 2); A. LEONI, *op. cit.*, p. 203, 204 (n.3). Temeljem tih okolnosti Juraj je ugovorio i nabavu istarskog kamena za Tempio Malatestiano, no kako je poznato on svoje obaveze nije ispunio pa mu je Matteo di Pasti, nadglednik radova u Riminiju, zbog toga sredinom 1454. godine u Fanu uložio prigovor. S druge strane iz spora kojega je imao s Giovannijem Brasolom očito je Juraj s isporukom kamena s Brača pokušao to na neki način kompenzirati. M. MONTANI, *op. cit.* p. 34-36 (n. 13); I. PEDERIN, *Il commercio delle pietre di Giorgio da Sebenico con i Malatesti*, u: Centro studi Malatestiani, *le signore de Malatesti (Comune di Cesena - Centro studi malatestiani)*, *Giornata di studi malatestiani a Cesena 8*, Rimini 1990., p. 37-42.

²² Juraj Dalmatinac je gradnju portala augustinske crkve ugovorio 28. lipnja 1460. godine s obavezom da će ga završiti za tri godine, no do kraja svog života uspio je dovršiti tek središnji reljef i započeti dvije skulpture sa strana. Stoga su 1493. godine augustinci angažirali lombardskog majstora Michele di Giovannija i jednog venecijanskog majstora Giovannia koji je nedavno identificiran kao Giovanni di Stefano Rafanelli. I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 113, 114 (n. 1); M. MAZZALUPI, *op. cit.*, p. 234, 235 (n. 9).

²³ Od I. Pribislavića poznata su samo dva dokumentirana djela, jedno je kapela sv. Nikole u crkvi sv. Barbare (nekoć sv. Nikole i sv. Benedikta), koju je ugovorio 1447. a dovršio 1451. godine. Drugo njegovo djelo ugovoreno 1460. godine jest vanjsko stubište crkve sv. Trojstva (nekoć sv. Ivana Krstitelja) na kojem je izveo maleni reljefni lik Sv. Ivana Krstitelja te niz anđeoskih glavica. I. Fisković je Ivanu pripisao još reljefno obrađene zaglavne kamenove na svodovima južne lađe katedrale te prilično heterogenu dekorativnu plastiku sa šibenske palače Foscolo koja je očito nastala po Jurjevim nacrtima i uputama. I. FISKOVIĆ, *Utjecaji i odrazi Jurja Dalmatinca u Šibeniku*, in: *Juraj Matejev Dalmatinac, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 3-6*, Zagreb 1979.-1982. (1984.), p. 129-133. Smatram kako se u katalog njegovih djela može još uvrstiti arhitektonska plastika s palače Foscolo, reljef Boga Oca uzidan na pročelju iza crkve sv. Ivana Krstitelja, te već spomenuti kip sv. Ilije iz šibenske katedrale. Podrobnije o I. Pribislaviću i problemima koje otvara njegov opus: P. MARKOVIĆ, *op. cit.* (n. 6).



fig. 3. Ivan Pribislavić, sv. Ivan Krstitelj s bratimima, nadvratnik portala, crkva sv. Ivana Krstitelja (sv. Trojstva), Šibenik (o. 1460.)

fig. 3. Ivan Pribislavić, Saint John The Baptist with brethren, lintel of the portal, church of Saint John the Baptist (Holy Trinity), Šibenik (cca 1460.)



fig. 4. Ivan Pribislavić, reljef s prikazom Starog i Novog Paga, detalj portala, Kneževa Palača, Pag (1467.)

fig. 4. Ivan Pribislavić, relief with the representation of Old and New Pag, detail of the portal, Rector's Palace, Pag (1467.)

u potpunosti uvažavamo i davno izrečen stav prof. Fiskovića kako je sama umjetnička ličnost Ivana Pribislavića još uvijek zagonetna i obavijena velom nejasnoća, pa stoga u danas ne možemo posve odbaciti njegovu kako je to majstor „[...]o kojemu se – čini se – više pisalo nego li uistinu znalo”.²⁴ Uz njega se, naime, veže prilično širok i stilski raznolik skup djela te je sve donedavno teško bilo pronaći neki njihov zajednički nazivnik. No, čak i ako prihvatimo najšire i najrastezljivije kriterije u procjeni njegovih kiparskih mogućnosti, pa i veće oscilacije u kvaliteti, smatram kako ankonitanski reljef Stigmatizacije ni pod tim uvjetima ne možemo uvrstiti u njegov opus.

Naime, predložena atribucija više proizlazi iz činjenice kako je Ivan jedini dokumentima potvrđen i poimence spomenuti majstor s kojim je Juraj surađivao u izradi tog portala, a manje iz usporedne analize njegovih djela srodne tematike. Riječ je o dvama vrlo srodnim reljefima sa prikazima razvučenog obalnog pejzaža izvedenima na uskim kamenim gredama nadvratnika. Prvi, već spomenuti reljef nalazi se na crkvi sv. Ivana Krstitelja (nekoć crkva sv. Trojstva) u Šibeniku, a nastao je oko 1460. godine,²⁵ dočim se drugi nalazi na portalu Kneževe palače u Pagu, s time da je njegov nastanak napisom izravno datiran u 1467. godinu (sl. 3,4).²⁶

²⁴ I. FSKOVIĆ, *op. cit.*, p. 130 (n. 23).

²⁵ Ivan Pribislavić je 1460. godine, potpisao ugovor za izradu vanjskog stubišta crkve na kojem je isklesao reljef sv. Ivana Krstitelja i nekolicinu anđeoskih glavica, dok za drugi reljef s prikazom sv. Ivana Krstitelja na nadvratniku južnog portala nemamo arhivskih podataka. Po stilskim odlikama smatra se kako je nastao oko 1458. godine. I. FSKOVIĆ, *op. cit.*, p. 129 (n. 23).

²⁶ Paški reljef nije dokumentima potvrđeno Pribislavićevo djelo, no zbog upadljive srodnosti s reljefom iz Šibenika konzualno je uvršten u njegov opus. C. FSKOVIĆ, *Bilješke o paškim spomenicima*, in: *Ljetopis JAZU za godine 1949-50*,

Razlike između spomenutih Pribislavićevih reljefa i ovog ankonitanskog vidljive su na prvi pogled.²⁷ Neke njih sigurno proizlaze već iz naravi dva tako različita zadatka. Autor ankonitanskog reljefa, naime, očito se našao pred nešto težim zadatkom jer je u nešto većem i drukčijem formatu morao oblikovati složeniju narativnu scenu opisanu u Legendi Maior. Zbog zahtjevnosti samog prikaza za nju je morao osmisliti odnose između nekolicine međusobno udaljenih ali prostorno povezanih planova. Pri tome je još morao računati i na nepovoljni kut sagledavanja čitavog reljefa s uske zaravni pred pročeljem te posljedično presijecanja donjeg dijela prikaza. Potonji problem nepoznati je majstor riješio razmjerno jednostavno – prvo je lunetu malo izdužio, a potom je ispod stojećeg lika sv. Franje Asiškog provukao širu traku stjenovitog tla koja ga poput platforme izdiže točno iznad lisnatog vijenca. Kako se traka stjenovitog tla nastavlja u čitavoj širini reljefa i ostali bitni motivi otvaraju se pogledu odozdo (sl. 1,2). No umjesto da se sada prilagodi suženom prostoru pod lunetom i sv. Franju prikaže u uobičajenom klečećem položaju, za ovu priliku svakako prihvatljivijem, kipar je insistirao na inače rijetkom stojećem stavu sv. Franje u trenutku kada prima stigme. No i tom problemu doskočio na svoj, „praktičan način“ – donji dio njegovih nogu neprirodno je skratio.²⁸

Za razliku od njega I. Pribislavić je oba puta pejzaž prikazao gotovo kao samostalan žanr u formi udaljenog i simetrično koncipiranog brdovitog krajolika. Manji broj pojedinosti, k tome slobodno koncipiranih te poredanih u samo jednom prostornom planu, onom stražnjem udaljenom, predstavljao je zadatak kojeg je on s lakoćom savladao. Premda značajne zbog načina rješavanja osnovnih kompozicijskih problema, navedene razlike možemo ostaviti po strani jer ne utječu toliko na sam način građenja prostornih odnosa, kao ni na način oblikovanja pojedinih motiva i sitnopisnih detalja.

Kao što je to već i sam I. Fisković istaknuo, na ankonitanskom reljefu podjednako visoka izbočenja vangradskog pejzaža slojevito se nižu se odozdo prema gore te gotovo u „vertikalnoj perspektivi“ sve motive zadržavaju unutar jednog jedinstvenog plana. Kako se pri tom vertikalnom nizanju veličina hridinastih nakupina ne smanjuje, a i obrisi im se podjednako oštrinom ocrtavaju, konačni je rezultat u suprotnosti s principima tada već afirmiranog slikarskog, ili tzv „spljoštenog reljefa“ (*rileivo schiacciato*). Stoga je ovaj razmravljen prikaz ključnog trenutka Franjina života više nalik na nespretno sastavljen kolaž nego li na jedinstvenu i povezanu pripovjednu cjelinu. Temeljno aditivno načelo prožima ne samo likovnu već i tehničku izvedbu jer se spojevi ploča oštro usijecaju u tvorbe hridinastog krajolika ili, grubo presijecaju druge motive kao što to pokazuje po vertikalni razlomljen prikaz donje, veće utvrde. Stoga se stječe dojam kako je čitav prikaz nastajao dio po dio postupnim dopisivanjem ili sporim sricanjem pojedinih motiva te njihovim gotovo mehaničkim pribrajanjem već zgotovljenim i postavljenim dijelovima.²⁹

knj. 57, Zagreb, 1953., p. 62; R. IVANČEVIĆ, *Reinterpretacija zborne crkve u Pagu*, in: *Peristil* 25, Zagreb, 1982., p. 73; I. FSKOVIĆ, *Renesansno kiparstvo*, in: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, Muzejsko Galerijski centar, I. FSKOVIĆ (ed.), Zagreb 1997, p. 173; E. HILJE, *Spomenici srednjovjekovnog graditeljstva na Pagu*, Zadar, 1999., p. 111, 112.; M. PELC, *op. cit.*, p. 333 (n. 8).

²⁷ Sam lik sv. Franje Asiškog, naravno, ne možemo uspoređivati s znatno manjim prikazom sv. Ivana Krstitelja na nadvratniku šibenske crkve, ali ako se okrenemo poprsju sv. Nikole kojeg je izveo desetak godina ranije na ciboriju istoimene kapele u šibenskoj crkvi sv. Barbare (nekoć sv. Nikole i Benedikta), ni tamo nećemo naći nikakvih bližih poveznica. Fotografiju poprsja sv. Nikole vidi u: I. FSKOVIĆ, *op. cit.*, p. 132 (n. 23).

²⁸ Među nekolicinom slikovnih prikaza iste teme rijetko kada se javlja motiv sv. Franje Asiškog koji stoji u trenutku dok prima stigme, a i onda je njegov stav puno logičnije i prirodnije riješen. Najslučniji prikaz je onaj kojega je sredinom 70-ih godina 15. st. naslikao Antonio Aquili zvan Antoniazio Romano (Rim 1435/40 - 1508), a nalazi se u Rietiju (Museo Civico). Donekle sličan stojeći stav javlja se i na slici koju je oko 1486. godine naslikao Bartolomeo della Gatta (Pinacoteca Comunale, Castiglione Fiorentino). No kod oba ova prikaza, kao i kod onog možda najpoznatijeg Giovannina Bellinija koji je nastao oko 1480. godine (Frick Collection, New York), sam stav sv. Franje daleko je prirodnije riješen.

²⁹ Razloge ovako neobično usitnjenog prikaza nije lako odgonetnuti. Jedna od izglednijih mogućnosti jest ta da se majstor do tada nije susretao sa srodnim zadacima pa je ovaj pokušavao riješiti na njemu primjeren i lakši način, razgradnjom jedinstvene scene u niz manjih posve dovršenih dijelova, umjesto da ju je prvo konceptijski snažnije integrirao a potom pažljivije raskrojio u manji broj poluzgotovljenih dijelova koji bi se tek nakon ugradnje (*apres-la-*

Taj dojam, začudo, ne umanjuje već štoviše potencira oblikovanje pojedinih „naturalističkih“ motiva. Pri tome se posebno ističu dijelovi pejzaža dopunjeni sa šumarcima, zapravo pravocrtnim nizovima identičnih stabalaca koji su nalik na tek zasađene drvorede. Bez obzira na položaj unutar prikaza ti drvoredi jedva da mijenjaju veličinu i visinu reljefa, pa stoga u konačnici djeluju poput raskrojnih dijelova nekakvog dužeg friza rađenog „na metre“. Jedini pokušaj stvaranja prostornih odnosa gradacijom visine reljefa javlja se pri vrhu lunete, na ploči s prikazom crkvice okružene šumom – s njezine „prednje“ strane drveće je nešto plastičnije dok je „iza crkvice“, premda podjednake veličine, ono prikazano u vrlo plitkom reljefu, gotovo u crtežu. No, valja zamijetiti kako je već sam pokušaj perspektivnog prikaza crkvice između ta dva „plana“ naivno sročeno jer se na frontalni prikaz kraćeg, zapadnog pročelja izravno nastavlja isti takav frontalni prikaz dužeg južnog pročelja.

Kod Ivana Pribislavića ne samo da takvih nespretnosti nema nego je sve to izvedeno posve drugačije. Premda su njegovi krajolici bitno sažeti i reducirani samo na „daleki stražnji plan“ s usitnjenim brežuljcima iza kojih se nazire more s ponekom galijom, ili obrnuto, kao u Pagu s galijama koje plove morem pred simetrično postavljenim brežuljcima,³⁰ on ipak uspijeva ostvariti sugestiju udaljenih obzorja, pa čak i naznaku blage atmosferske perspektive. To je uspio nježnom gradacijom i blagom modelacijom reljefa na kojem se stapaju i pretapaju duge valovite linije nižih i bližih brežuljaka s onim nešto višim, udaljenijim brdima. Oblikovanje samog drveća također je posve drugačije. Za razliku od vitkih i tanašnih stabalaca s krošnjom oblikovanom poput zatvorenog češera, sićušna drvca na reljefima Ivana Pribislavića oblikovana su još u trećentističkoj maniri – s kratkim i lagano povišenim deblima te s razgranatom krošnjom šireg trokutastog obrisa.³¹ Na njima se uočava još jedna bitna razlika – usklađeni s ostatkom pejzaža i logikom udaljenog i neoštrog stražnjeg prostornog plana lišće njihovih krošanja točkasto je naznačeno, odnosno njihov je tretman više impresionistički. Sićušne crkvice, pak, stisnule su se i ugnijezdile na obroncima tih udaljenih gora te posve prirodno izgubile sve opisne pojedinosti. K tome one su postavljene dijagonalno i u laganom perspektivnom skraćanju, uostalom kao i zidine manjeg i većeg utvrđenog grada (Starog i Novog Paga?) koje su na paškom reljefu ojačane četvrtastim kulama istaknutih uglova. I oblikovanje drugih naivno sročениh pojedinosti na ankonitanskom reljefu, poput apliciranih ili jednostavno na podlogu urezanih cvjetno-vegetabilnih motiva, također se bitno razlikuje i to u toj mjeri da to nema potrebe dalje isticati.

Ukupno uzevši, sve navedeno dokazuje kako Ivan Pribislavić nikako nije mogao u toj mjeri promijeniti svoji osobni likovni izričaj da bi u relativno kratkom vremenu, od kraja 50-tih do početka 60-tih, mogao izvesti tako različita djela u Ankoni, Šibeniku i Pagu.

Odbacivši mogućnost Ivanova autorstva logično se javlja pitanje: kada je reljef Stigmatizacije mogao nastati i tko ga je mogao napraviti? Je li uistinu on nastao krajem 15. stoljeća kako je to onako, više uzgred nabacio H. Folnesics? No i prije nego što pokušamo dati odgovor na ta pitanja moramo se vratiti korak natrag i suočiti se s već izrečenom dilemom I. Fiskovića: „Postavlja se pitanje je li sve to uopće moglo biti u Jurjevoj zamisli, [‘...’]“³² S druge strane neobično usitnjena i mjestimič-

pose) do kraja oblikovali i tako međusobno čvršće povezali. Drugi razlog, koji ne isključuje ovaj prvi, možda se krije u lakšoj manipulaciji s manjim komadima kamena koje je trebalo naknadno ubaciti u šiljatolučni okvir. Konačno neobično velika odstupanja veličine reljefa od zadanih unutrašnjih dimenzija lunete ukazuju na mogućnost kako je sam prikaz rađen po narudžbi na nekom drugom mjestu, a tek potom donesen i ugrađen na predviđeno mjesto.

³⁰ Kako se to vidi na slici s početka 20. stoljeća izvorno je u sredini nadvratnika bio isklesan lava sv. Marka koji drži otvorenu knjigu. D. FREY, *op. cit.*, fig. 62 (n. 2).

³¹ Gotovo ista takva drvca zamijetiti ćemo i na Jurjevom reljefu s prikazom mučeništva bl. Arnira, koji se nalazi na sarkofagu istoimenog sveca, danas u kaštel Lukšiću, kao i na prikazu sv. Jeronima u pustinji, na sjevernom korskom zidu šibenske katedrale, dijelu tzv. Malipierove partije. C. FISKOVIĆ, *Juraj Dalmatinac*, Zagreb, 1963., sl. 58-60; P. MARKOVIĆ, „Malipierova partija“ i izgradnja svetišta šibenske katedrale (1461.-1473.) - Počeci renesanse u arhitekturi Dalmacije“, in: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske* (zbornik radova dvaju znanstvenih simpozija, 6. i 7. Dana Cvita Fiskovića 2003. i 2004.), P. MARKOVIĆ, J. GUDELJ (ed.), Zagreb, 2008., p. 99 -122.

³² I. FISKOVIĆ, *op. cit.* (n. 1), p. 113.

no loša tehnička izvedba reljefa nameće još jedno pitanje: je li uopće taj prikaz kojega analiziramo jedinstven i kao cjelina izvoran? Nije li možda on u ovakvom obliku nastao prilikom jedne od brojnih restauracija crkvenog pročelja? Neobično razmrvljen reljefni prikaz skrojen od desetak manjih, ugrubo izrezanih kamenih ploča s brojnim greškama u njihovu slaganju, svakako otvara mogućnost naknadnih restauratorskih zahvata.

S obzirom da je vanjski četvrtasti okvir unutar kojega je upisana luneta profiliran višestrukim tankim letvicama, dakle na gotovo identičan način kao i pojedini drugi dijelovi portala, horizontalni vijenci, imposti bočnih lezena itd., ni po čemu ne možemo ustanoviti kako je on naknadno interpoliran unutar Jurjeve cjeline. A i sama šiljasta luneta u to se izvrsno uklapa jer je uokvirena je sa dva krupna obla štapa i konkavnim žlijebom između, dakle gotovo na klasičan gotički način. Upisana u kvadratno polje i očito osmišljena po načelu kontrasta, tako omiljenog Jurjevog oblikovnog principa, luneta je svojim oblikom i pojačanim okvirom trebala pažnju promatrača fokusirati na središte portala. Konačno, ako prihvatimo da je čitav okvir reljefa dio Dalmatinčeva projekta, odnosno dio njegove izvorne zamisli, takav nas propust ne mora odviše začuditi.

Prateći način rada na drugim Jurjevim djelima, prvenstveno na katedrali sv. Jakova u Šibeniku, ustanoviti ćemo isti u osnovi srednjovjekovni pristup postupnog, odnosno etapnog nastanka u kojem se arhitektonsko-skulpturalna cjelina rađa u nizu uzastopnih, više-manje zaokruženih projektantsko-graditeljskih koraka koji nužno ne vode do posve usklađenih, harmoničnih cjelina.³³ Naravno, takav pristup ponekad uzrokuje neka nedorečena ili loše sročena mjesta, koja u naravi nisu ništa drugo do li prisilna kompromisna rješenja nastala uvođenjem u praksi još ne potvrđenih ili nedovoljno promišljenih ideja, odnosno, što je još češće slučaj, naknadnom izmjenom već započeta projekta.

U ovom konkretnom slučaju to bi značilo kako je slijedeći poznati konceptualni uzor – Porta della Carta, Juraj Dalmatinac vrlo dobro riješio osnovnu trodijelnu strukturu portala dok je zakazao u onom dijelu gdje njegov projekt odstupa od modela na koji se ugleda. Naime, umjesto sa plošno razvijenim mrežištem uokvirenim dvostruko prelomljenim lukom (*l'arco mistilineo*) koji se javlja na venecijanskom spomeniku, naš je majstor vrh središnje zone portala okrunio s prostorno razvijenijim baldahinom, ali pri tome nije našao rješenje za adekvatno popunjavanje dobivenog prostora pod njim, istina više sjenovitog nego stvarno dubokog.³⁴ Naime u središnjem polju n Porta della Carta smješten je prikaz dužda F. Foscarija koji kleči pred lavom sv. Marka, s time da je on u odnosu prema cjelini odvagane veličine te odgovarajuće visine reljefa. Analogno tom prikazu Dalmatinac je za isto mjesto na pročelju franjevačke crkve predvidio reljef uokviren širim četvrtastim poljem, ali ga pritisnuo odozgo velikim baldahinom, a k tome i dodatno stisnuo unutar šiljaste lunete.³⁵ S druge strane

³³ O načinu Jurjeva rada detaljnije: P. MARKOVIĆ, *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku. Prvih 105 godina*, Zagreb, 2010., p. 311-321.

³⁴ Ileana Chiapini da Sorio smatra kako je poticaj za ideju baldahina nad središnjim dijelom portala Juraj Dalmatinac možda mogao dobiti iz drvorezarenih venecijanskih poliptiha koji se nalaze u crkvi San Zaccaria. I. C. DA SORIO, *op.cit.*, p. 264 (n. 9). Premda ne možemo isključiti tu mogućnost mi se ipak više priklanjamo ideji S. Kokolea koji smatra kako porijeklo motiva baldahina nad središnjim reljefom po njemu treba tražiti u venecijanskoj arhitekturi jer je srodan baldahin, sve do požara u 16. st., ukrašavao Veliki balkon Duždeve palače. S. KOKOLE, *Giorgio da Sebenico (Juraj Matejev Dalmatinac)*, in: *The Dictionary of Art*, vol. XII, 1996., p. 666.

³⁵ Na slojevitost ikonografskog čitanja franjevačkog portala ukazuje I. Fisković, te preko šire ideje slavoluka podvlači vrlo značajnu paralelu s Porta della Carta: „Najzad, nije na odmet uočiti da se tamošnje ključne figure nad ulazom u palaču političke uprave približuju, barem po smislu ako ne izgledom, reljefu s Jurjevog portala anakonitanske crkve: na prvome se zemaljska ličnost dužda klanja nebeskom pokrovitelju svoje države, dosta slično kao što se sv. Franjo prima Kristova znamenja usred pročelja svetišta.“ I. FISKOVIĆ, *op. cit.* p. 139 (n. 1). Ako rečenu paralelu promotrimo u svjetlu podatka kako je sam dužd F. Foscari odobrio vađenje istarskog kamena za gradnju franjevačkog portala, onda možemo, vjerujem s više sigurnosti zaključiti kako je ugledanje na Porta della Carta bilo zadano od samih franjevaca. Naime upravo na ovom spomeniku, na kojem Dalmatinac prilično dosljedno slijedi zadani obrazac, njegova je kreativnost i stvaralačka imaginacija možda najmanja. U tom svjetlu možda ne bi trebalo odabir idejnog rješenja za svečani ulaz franjevačke crkve u Ankoni pripisati samo njegovom umjetničkom porivu, nego prije svega željama naručitelja.

Jurjev inovativni dodatak – krupni, „prostorno aktivni“ baldahin, nije bezrazložno dodan – na tom mu je mjestu očito bio nužan kako bi na komplementaran način parirao velikom, neto izgrađenom stubištu koje se pred pročeljem franjevačke crkve u sličnom tročlanom ritmu rasprostiralo u dubinu prostranog trga.³⁶

Sve u svemu, smatramo kako se Jurja Dalmatinca ne može abolirati od odgovornosti za promašeno idejno rješenje smještaja središnjeg reljefa nad portalom crkve San Francesco alle Scale. Stoga, ma koliko nam postava reljefa na tom mjestu izgledala neprilično, nelogično i zapravo zbunjujuće vjerujem kako se moramo pomiriti s činjenicom da je i ona plod njegove umjetničke osobnosti i načina njegova rada, jednako kao i sva njegova druga daleko kvalitetnija rješenja.

Kao što smo vidjeli ovo slabašno uprizorenje, većim dijelom posve naivnog karaktera i razmrvljene strukture prati podjednako slaba tehnička izvedba. To nas neminovno vodi na pomisao kako je reljef u cjelini ili bar djelomično nastao prilikom jedne od kasnijih restauratorskih intervencija na portalu, intervencija kojih je tijekom pet stoljeća zasigurno bilo podosta, od kojih su tek dvije, jedna is sredine 18. i jedna s kraja 19. stoljeća posredno dokumentirane.³⁷ Njima bi trebalo gotovo sigurno pridodati i onu s kraja 17. stoljeća kada se pročelje crkve nalazilo u tako lošem stanju da je Sveta Stolica poduzela njegovu obnovu.³⁸ Nažalost niti za jednu od navedenih restauracija nemamo podatke koji bi nam ukazivali što je točno rađeno na portalu i da li su se tom prilikom desile neke intervencije na samome reljefu. Kako reljef ne pokazuje nikakve tragove naknadnih preinaka ili dodataka, već sve ploče odišu istim stilom i načinom oblikovanja, restauracija, ako je i bila izvedena sigurno nije bila parcijalna i zahvatila zamjenu sam nekih dijelova reljefa. Dakle, reljef moramo i dalje promatrati kao izvorno i jedinstveno djelo. Mogućnost da je ono u cijelosti nastalo krajem 17. ili sredinom 18. stoljeća, u vremenima velikih obnova ne treba posve otkloniti, no ona je malo vjerojatna. Prvo stoga što je teško očekivati da bi franjevci tek nakon dva ili više stoljeća popunjavali upražnjeni prikaz na pročelju crkve, a drugi je taj što on ne nosi nikakve stilske a ni druge prepoznatljive biljege vremena u kojima su se desile spomenute obnove pročelja.

Pravi je problem taj što u ovakvom obliku stilski gotovo posve amorfan reljef ne odaje поближе vrijeme nastanka. Kao svako trećerazredno djelo pučko-pripovjednog karaktera ono se ne oslanja na dominantne stilske pravce i gotove likovne obrasce svoga vremena. Svojim naivno sročnim pojedinostima i lošom izvedbom ono se opire bilo kakvoj preciznijoj dataciji te gotovo posve izlazi van okvira mogućnosti koje nam pružaju metode povijesno-umjetničke struke. Tražeći bar neka uporišta u vizualnoj kulturi rane i zrele renesanse, razdobljima kojima ovaj reljef barem okvirno pripada, vjerujem da se lako možemo složiti kako se anonimni majstor nije poveo za nekim suvremenim likovnim prikazom iste ili srodne tematike, recimo poput prikaza sv. Jeronima u pustinji, već da je na temelju literarnog izvora iz Legende Maior samostalno kreirao svoju likovnu inačicu. Po svemu sudeći on je osnovnu sadržajnu potku legendarne scene iz Franjina život izravno pretočio u pučko-naivni prikaz u kojem je dominantne arhitektonske motive pronašao u neposrednom doživljaju vlastitog, suvremenog okružja.³⁹

³⁶ Pažljivu arhitektonsku i urbanističku pročelja franjevačke crkve donosi D. FREY, *op. cit.*, p. 99, 100 (n. 2).

³⁷ Prema natpisima urezanim u niši ispod baldahina (desno C.M.G.A./R.A.A./1756/B.F.M.G. i lijevo R.A. 1898/PIETRO VLISSE) može se zaključiti kako se na portalu nešto radilo navedenih godina [D. FREY, *op. cit.*, p. 100 (n.2).], s time da ova potonja obnova sigurno nije utjecala na izgled reljefa jer se na fotografiji pročelja crkve nastaloj oko 1887. godine ne mogu uočiti nikakve promjene u odnosu na postojeći izgled reljefa. F. MARIANO, *op. cit.*, p. 39 (n. 9-2003). Zadnja obnova portala izvedena 1995. godine se svela na njegovu statičku konsolidaciju <http://www.massimomarianistudio.com/executive-project-consolidation-portal-san-francesco-delle-scale-ancona/> (konzultirano 8.1.2016.)

³⁸ <http://www.beniculturali.marche.it/Ricerca/tabid/41/ids/65534/Chiesa-di-S-Francesco-alle-Scale/Default.aspx> (konzultirano 13. 1.2016).

³⁹ Tek u nešto zahtjevnijem prikazu brata Leona možda možemo uočiti oslanjanje na donekle srodan prikaz sv. Augustina kojega je na portalu istoimene crkve izveo Juraj Matejev Dalmatinac.. Naime zadubljen nad knjigom on se, privučen iznenadnim događajem gornjim dijelom tijela okreće prema sv. Franji, pokret vrlo sličan onome sv. Augustina na portalu augustinaca.



fig. 5. Nepoznati kipar (?), reljef stigmatizacije sv. Franje Asiškog – detalj, crkva San Francesco alle Scale, Ancona, (kraj 15. st.)

fig. 5. Unknown sculptor, The relief of the Stigmatization of St. Francis of Assisi, Church of San Francesco alle Scale - detail, Ancona (end of 15th C.)

Na takav zaključak navodi nas neobično precizan prikaz dvaju utvrda i pustinjačke crkvice naglašenog zabata i zidova raščlanjenih glatkim pilastrima (sl. 5). Prikaz male pustinjačke kapele osim po već spomenutim klasicizirajućim elementima – istaknuti zabat, ritmički poredani pilastri – izdvaja se i po drugim, sitničavo opisanim detaljima poput prozora, fijala s kuglastim vrhovima i preslice sa zvonom na vrhu zabata. Sve to se znatno razlikuje od uobičajenog simboličkog prikaza jednostavne i skromne pustinjačke crkvice Santa Maria degli Angeli kakva se još od sredine 13. st. nalazi u šumovitom okruženju brda Verne (La Verne).⁴⁰ Ako prihvatimo pretpostavku kako je riječ o idealiziranom prikazu jednobrodne pustinjačke crkvice, ali u formi umanjenog prikaza nešto veće i reprezentativnije građevine, onda ćemo sve navedene opisne elemente naći na nizu crkava koje se od osamdesetih godina 15. grade u središnjoj Italiji i u regiji

Marche. Ipak možda najsličniji primjer, gotovo da izgleda kao uvećani model prikazane pustinjačke crkvice, nalazimo u Ostiji – crkva Santa Aurea koja je po projektu firentinskog arhitekta Baccia Pontëllija sagrađena između 1483. i 1486. godine⁴¹ (sl. 6). Naravno unatoč tolikoj sličnosti teško je tvrditi kako je nepoznati kipar reljefa Stigmatizacije pred očima ima baš tu crkvu kada je izrađivao reljef, no zasigurno se oslonio na neko srodno zdanje kasnog Quattrocentta na kojemu se isticanje zabata i raščlanjivanje fasada s glatkim pilastrima javlja kao dominantno obilježje.⁴²

Naizgled uopćeni prikaz dvaju utvrda također nosi neka vrlo jasna, a rekao bih čak i prepoznatljiva regionalna obilježja. Naime snažno, konzolno istaknuto krunište četvrtastih kula te naglašena skošenja podnožja obrambenih zidina, tzv. škarpe, zajedno s naglašenim horizontalnim vijencima između javljaju se i na brojnim utverdama u čitavoj srednjoj Italiji i to od sredine 15. pa sve do kraja 16. stoljeća. Među njima posebnu pažnju privlače one tradicionalno koncipirane utvrde s četvrtastim ili poligonalnim kulama (*rocche*) koje je od početka 80-tih godina upravo u regiji Marche projektira ili pregrađuje već spomenuti arhitekt i papinski vojni inženjer Baccio Pontëlli – Senigallia, Offida, Osimo i Jesi.⁴³

U ponešto sitničavom opisivanju tih građevina osjeća se prostodušna težnja ka vjerodostojnijem prikazu predmetnog svijeta koji nam je iskustveno blizak i kojega s većom sigurnošću možemo

⁴⁰ Mala jednobrodna crkvice Santa Maria degli Angeli obnovljena je sredinom 13. stoljeća i poput ove na reljefu ima malo zvonu na preslicu. postavljeno na uglu pročelja s bočne, duže strane.

⁴¹ Giorgio Vasari je Bacciu Pontëlliju kao dvorskom arhitektu pape Sixta IV pripisao i čitav niz drugih značajnih rimskih crkava podignutih za njegova pontifikata, među ostalima Sikstinsku kapelu, Hospicij crkve Santo Spirito in Sassia, crkve Sv. Apostola, San Pietro in Vincoli te S. Pietro in Montorio. Prema Ch. L. Frommelu značaj crkve Santa Aurea leži u činjenici što je to prva crkva nastala po uzoru na antički hram. Opsežnu bibliografiju o B. Pontëlliju i detaljnu analizu crkve vidi u: F. BENELLI, *Baccio Pontelli e Francesco di Giorgio. Alcuni confronti fra rocche, chiese, cappelle e palazzi*, u: *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro: atti del Convegno internazionale di studi* (Urbino, Monastero di Santa Chiara, 11-13 ottobre 2001.), Firenze, 2004., p. 517,518, 532-540.

⁴² Donekle slični primjeri su crkve Gospe Žalosne (Chiesa dell'Addolorata) koja se nalazi u mjestu Offida (provincia di Ascoli Piceno), ili crkva Santa Maria Novella u Orcianu di Pesaro koju je Baccio Pontëlli podigao tijekom osamdesetih godina 15. st. F. BENELLI, *ibidem*, p. 550,551.

⁴³ B. Pontëlli je 1483. godine postao glavni arhitekt pale Sixta IV (1471-1484), a za pape Inocenta VII (1484-1492) i glavni inspektor papinskih utvrda u regiji Marke. Detaljni opis njegove karijere koja se prepliće s onom Francesca di Giorgia Martinija vidi u: F. BENELLI, *op. cit.*, p. 517-519, 528,529, 549 (n. 41). O njegovom značenju i ulozi u nastanku brojnih crkava i utvrda koje mu se atribuiraju u regiji Marche vidi u: F. CANALI, *op. cit.*, 36,37, 106,107, 136-139, 164,167-176, 180-183, 191, 194-196 (n. 9).



fig. 6. Baccio Pontelli, *Sant Aurea, Ostia* (1483-1486)
 fig. 6. Baccio Pontelli, *Sant Aurea, Ostia* (1483-1486)

prevesti u likovni jezik. Istovremeno u pojedinim naivno sročnim motivima ne možemo ne osjetiti i natruhe gotovo djetinje radosti predočavanja vidljivog svijeta, onakve radosti kakva se javlja kod primitivaca ranog Quattrocenta. U svakom slučaju umjesto uobičajene simboličke sažetosti i sumarnosti za ovakav tih pozadinskih, odnosno posve sporednih motiva u pravilu prikazanih na razini ideograma, ovdje smo kroz jedan neobično razgovorljiv „diskurs“ dobili nešto životniji, zapravo posve osuvremenjeni prikaz legendarne scene iz Franjima života. Upravo u toj pojačanoj realističnoj komponenti, kakva polako nestaje u kasnijim vremenima, kao i u gotovo djetinjoj radosti bilježenja svakojakih motiva uzetih iz prirode, nalazimo jedino, premda slabo uporište na osnovu kojeg vrijeme nastanka reljefa u luneti franjevačke crkve možemo okvirno odrediti s osamdesetim ili što je još vjerojatnije devedesetim godinama 15. stoljeća.

Sve navedeno, dakle, navodi nas na zaključak kako je reljef Stigmatizacije sv. Franje Asiškog nastao negdje krajem 15. stoljeća i to pod rukom trećerazrednog kipara koji se nije poveo za ustaljenim obrascem u prikazu ove ključne scene iz života prvog franjevačkog sveca već je, iz još neutvrđenih razloga, odlučio stvoriti svoju likovnu inačicu.

Takav zaključak zasigurno ne odgovara našim uobičajenim gledištima o kvalitativnom jedinstvu spomenika, jer bi malo tko mogao pretpostaviti da će se na tako značajnom spomeniku i u vremenima, kada se u Ankoni nalazilo dobrih pa i vrlo dobrih kipara, naručitelji odlučiti da angažiraju razmjerno slaba majstora.⁴⁴ Ako je naša pretpostavka točna, atributivno rješenje s jednim gotovo pa priučenim

⁴⁴ Nakon Jurja Dalmatinca u Ankoni i u okolnim gradovima povremeno su djelovali brojni osrednji do razmjerno dobri kipari. Matteo d'Antongiaco u Ankoni djeluje od 1468. godine do kraja 15. stoljeća kada se obavezao dovršiti poslove koje je započeo njegov pokojni kolega Pasqualino di Giovanni Tragolino ili Tragurino (porijeklom iz Trogira?). On je podučavao i svog sina Pierangela, koji je malo kasnije, 1501. godine prešao u radionicu Ivana Duknovića. Giannetto di Domenico da Brioni je 1489. godine zajedno s lombarskim klesarima Baldassarreom i Taddeom izradio sarkofag bl. Gabriele Ferrettija, djelo koje je A. Venturi pripisao Jurju Dalmatincu i nekom njegovom pomoćniku. A. VENTURI, *La scultura dalmata nel XV secolo*, in: *L'Arte* XI, 1908., p. 40. Nešto kasnije 1493. godine na dovršetku portala augustinaca rade lombardski majstor Michele di Giovanni i venecijanski majstor Giovanni di Stefano Rafanelli. Ovaj potonji se u Ankoni javlja već od 1478. godine, a surađivao je s bratom Pierom s kojim je i 1501. ugovorio izradu grobnice Leonarda

kiparom koji je uz velike napore, na samom kraju 15. stoljeća, sročio ovo nemušto djelo ostati će još jedna od zagonetki vezanih uz ovaj spomenik.⁴⁵

Zaključno možemo samo ustanoviti kako se portal, ali i čitavo pročelje crkve San Francesco alle Scale pokazuje kao daleko složenija i kompleksnija cjelina na kojoj su osim Jurja Matejeva ostavili traga i neki drugi, manje vješti umjetnici. Njihov trag nije toliko vrijedan i toliko likovno značajan, no on je nadasve stvaran i životno uvjerljiv.

RILIEVO DELLA STIMMATIZZAZIONE DI SAN FRANCESCO D'ASSISI IN ANCONA – UNA VISTA DI PIÙ DA VICINO

Nel gruppo delle opere ancora indecifrabili che si legano al nome di Giorgio Orsini si trova anche il rilievo della Stigmatizzazione di San Francesco d'Assisi sulla facciata della chiesa di San Francesco alle Scale in Ancona, eretto, secondo i documenti pubblicati (P. Gianuzzi 1894), tra il 1450 e il 1459. Data la sua qualità artistica ed esecutiva inferiore rispetto alle altre sculture del portale, il rilievo fu finora quasi sempre tacitamente ommesso, oppure attribuito a Giorgio Orsini e alla sua bottega nel contesto dell'intero portale. Nel 1914 però, H. Folnesics fece cenno al detto rilievo concludendo che si trattasse di un'opera eseguita dopo l'epoca di Orsini, ovvero nella seconda parte del Quattrocento, per mano di un maestro minore. In seguito solo I. Fisković (1982) si dedicò al problema dell'attribuzione e della datazione del rilievo, ma lui concluse che si trattava dell'opera di un collaboratore di Orsini, Ivan Pribislavić, che lo avrebbe eseguito da solo su concessione dello scultore-capo dalmata. Questa conclusione si basava sulla somiglianza del rilievo della Stigmatizzazione alle opere posteriori di Pribislavić in Dalmazia – i rilievi della chiesa di San Giovanni Battista a Sebenico (circa 1460) e il rilievo del Palazzo del Conte a Pago (1467), e sulle coincidenze cronologiche che implicitamente confermavano la sua partecipazione alla fase finale del portale anconitano tra il 1456 e il 1459.

Solo recentemente S. Štefanac (2005) ricordò che il problema attributivo fosse ancora aperto, in quanto la qualità minore di quasi tutte le sculture sul portale indicherebbe una larga partecipazione della bottega del Dalmata. M. Mazzalupi (2012) rimase vicino alle conclusioni di Folnesics, in quanto sostenne che il rilievo fu scolpito dopo Giorgio Dalmata, che a sua volta non aveva finito tutti i lavori del portale, ma lo studioso italiano non si pronunciò sulla data precisa.

Delle attribuzioni suggerite, la più completa rimane quella di I. Fisković, anche se dopo un'analisi approfondita risulta difficile sostenerla fino in fondo. A parte alcune ragioni di principio che non la supportano, più significativi sono i problemi stilistici. La comparazione del rilievo anconetano e le paragonabili opere dalmate di Ivan Pribislavić, dimostra che le somiglianze tra di loro sono di natura generale e che tra queste sculture, in realtà, non vi sono punti comuni. Partendo dal fatto che la natura delle rappresentazioni sia diversa, come anche le loro misure, e che quindi i termini di comparazione siano limitati, bisogna evidenziare che il modo di creare i rapporti spaziali sui rilievi sopracitati fosse sostanzialmente diverso: il maestro del rilievo anconetano accostava la dimensione

Trionfija, sekretara kardinala Giovanni Battista Zena. Konačno na samom početku 16. st. tu je i Ivan Duknović koji je 1509. napravio grobnicu bl. G. Gianellija za ankonitansku katedralu. M. MAZZALUPI, *op. cit.*, p. 228-239 (n. 9).

⁴⁵ Jedno od svakako zanimljivijih, a neriješenih pitanja veže se uz navod M. Buglionia, franjevačkog kroničara s kraja 18. st., po kojem se na zaravni pred pročeljem franjevačke crkve prije uklanjanja stubišta mogao vidjeti „[...]scolpito in basso rilievo un Religioso giacente prosteso con in volto rimirante l'ornato superiore come in atto di rimirare l'opera grandiosa da lui fatta erigere„ P. GIANUIZZI, *op. cit.*, p. 423 (n. 2). Nije jasno o kakvom je prikazu u stvari bilo riječ i tko ga je i kada napravio. Gianuzzi je smatrao kako je to možda mogao biti prikaz Giovannia Ruggiera, jednog od dvojce fratara koji je sklopio ugovor o gradnji portala s Jurjem 1450. godine. I. Fisković je pitanje ostavio otvorenim, dok je F. Mariano iznio pretpostavku po kojoj je to zapravo bila mramorna nadgrobna ploča koju je izveo Juraj Dalmatinac. I. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 130 (n.1); F. MARIANO, *op. cit.*, p. 28 (n. 9 - 2012).

* This work has been supported by the Croatian Science foundation under the project 6095 Croatian Medieval Heritage in European Context: Mobility of Artists and Transfer of Forms, Functions and Ideas (CROMART)

e la profondità del rilievo e, in una prospettiva quasi verticale, inseriva i motivi dal basso verso alto. Mentre I. Pribislavić usava una modellazione raffinata e una sottile “graduazione” dell’altezza del rilievo riuscendo a suggerire gli orizzonti lontani del paesaggio marittimo con le sue sfumature. Anche la formulazione degli altri motivi inseriti nella rappresentazione del paesaggio sono altrettanto diversi, con le maggiori differenze identificabili nelle immagini degli alberi e dell’architettura, ovvero delle chiesette e delle roccaforti.

Nonostante l’attribuzione a Giorgio e al suo collaboratore Pribislavić del rilievo della Stigmatizzazione non sia accettabile, in ogni caso, Orsini con l’esecuzione della cornice esterna prefigurava il suo formato. Rispetto al suo modello concettuale – la Porta della Carta veneziana – Giorgio immise alcune modifiche con l’introduzione del baldacchino con l’ampia nicchia sottostante, ma queste risultavano squilibrate rispetto alla collocazione e alle dimensioni del rilievo, che in definitiva portavano a un risultato finale abbastanza illogico e poco armonioso.

Il taglio ridotto e insufficientemente raffinato della scena di Stigmatizzazione di san Francesco suggerirebbe che il rilievo fu ritoccato in un secondo momento, ma essendo tutte le sue parti modellate allo stesso modo, è possibile trarre la conclusione che esso, in generale, sia un’opera originale, ma senza forti caratteri stilistici. Come tutte le opere minori di carattere narrativo, così anche questo rilievo non ha parallelismi regionali nella seconda parte del Quattrocento e l’unico modo di stabilirne, almeno approssimativamente, la sua datazione, spetta a una puntuale analisi dei motivi secondari, ovvero quelli di sfondo. L’attenta analisi della rappresentazione della piccola chiesa eremita del monte Verne, come anche delle due rocche, dimostra chiaramente che non si tratta del comune approccio puramente simbolico di carattere informativo, ma che queste architetture riportano alcune caratteristiche temporali e regionali. Nella dettagliata descrizione della chiesetta di Santa Maria degli Angeli davanti alla quale san Francesco visse la sua identificazione con il Cristo, si distinguono chiaramente gli elementi classicheggianti: il pronunciato frontone e le facciate ritmicamente scandite dalle paraste. Un modo analogo di ritmare i volumi semplici, ma in misura monumentale, si riscontra nelle chiese rappresentative del tardo Quattrocento a Roma e nel territorio che include anche le Marche. L’esempio più palese è da identificarsi nella chiesa di Santa Aurea a Ostia di Baccio Pontelli, eretta tra il 1483 e il 1486. Allo stesso architetto fiorentino (e ingegnere papale) si attribuiscono la costruzione e il rinnovo di numerose rocche nelle Marche - a Senigallia, Offida, Jesi - che assomigliano a quelle del rilievo della Stigmatizzazione. Quindi, il rilievo nella lunetta della chiesa francescana potrebbe essere datato agli ultimi due decenni del Quattrocento e attribuito al maestro ignoto che in concomitanza con le proprie limitate abilità scultoree lo eseguì nello spirito della prima parte del secolo.

GRADITELJSKI POLET I PROCVAT KLESARSTVA U KORČULI 15. I 16. STOLJEĆA

Goran Nikšić

G. Nikšić
voditelj Odsjeka za staru gradsku jezgru
Grad Split
Obala kneza Branimira 17, 21000 Split
E-mail: goran.niksic@split.hr

Traditionally, stone cutting was the most important trade in the city of Korčula, along with the ship-building. Dubrovnik and other Dalmatian cities were built with the high quality Korčula's stone. In the fifteenth century, Korčula experienced a great construction and stone cutting boom. It was the time when city walls and the cathedral were rebuilt, but also dwelling houses several stories high, often with façades made of finely dressed stone. The activity of Korčula's workshops is being studied using archival sources and through the analysis of building skills and stone decoration, which is characterized by the exuberance of flamboyant, intricate, softly undulated and very skilfully carved ornamental forms. A gradual transition from late gothic through mixed to pure Renaissance forms occurred at the end of the fifteenth and at the beginning of the sixteenth century, when a classical decorative repertoire of Renaissance mouldings became the norm.

Ključne riječi: Korčula, klesarstvo, kamenolomi, radionice, mjerni sustavi

Okolnosti nastanka grada Korčule na sjeveroistočnom kraju istoimenog otoka još uvijek nisu jednoznačno prihvaćene u stručnoj literaturi.¹ Iako je neupitan osnutak planiranoga grada u trinaestom stoljeću na strateškom položaju koji je omogućavao kontrolu pomorskog puta, ostaje otvoreno pitanje je li na njegovom mjestu postojalo starije utvrđeno uporište ili manje naselje.² Naime, u bližoj okolini grada nema značajnijih površina plodnog zemljišta, pa se postavlja pitanje na čemu je lokalno stanovništvo moglo temeljiti svoju egzistenciju.³ Od prirodnih resursa najznačajnije su borove šume

¹ I. FISKOVIĆ, Korčula. Grad-biskupija i starija njezina likovna baština, 700 godina korčulanske biskupije, zbornik radova, (ur. I. Fisković i M. Stanić), Korčula, 2005., str. 138-144; S. DOKOZA, Dinamika otočnog prostora. Društvena i gospodarska povijest Korčule u razvijenom srednjem vijeku, Split: Književni krug, 2009., str. 33-35; C. FISKOVIĆ, Urbanističko usavršavanje Korčule Kanavelićeva vremena, Zbornik otoka Korčule 3, Korčula, 1973., str. 42; A. FAZINIĆ, Korčulanski statut i graditeljstvo Korčule u srednjem vijeku, Statut grada i otoka Korčule iz 1214. godine, zbornik radova znanstvenog skupa održanog 28. i 29. travnja 1988. u Korčuli, Blatu i Veloj Luci, Zagreb/Samobor 1989., str. 84, bilj. 13; B. KALOGJERA, Korčula: portret jednog grada na istočnom Jadranu, Korčula, 1995., str. 48, 55, 60, 63; M. KRALJEVIĆ, Pronađen ostatak starohrvatskog graditeljstva – ulomak pleterne ornamentike iz 9.-10. st., Godišnjak grada Korčule 4, 1999., str. 299-300; A. FAZINIĆ, Nalaz ranokršćanskog (č) spomenika u gradu Korčuli, Godišnjak grada Korčule 9, 2004., str. 279.

² V. FORETIĆ, Otok Korčula u srednjem vijeku do 1420. g., Zagreb, 1940., str. 62-68; M. GJIVOJE, Otok Korčula, Zagreb, 1969., str. 45-47; J. BELAMARIĆ, Marsilio Zorzi e la fondazione della città di Curzola (Korčula) nell'anno 1256, in: Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti. (ur. Ileana Chiappini di Sorio i Laura De Rossi), Arte Documento 17, 18, 19, Rivista di Storia e tutela dei Beni Culturali, direttore Giuseppe Maria Pilo. Monfalcone: Edizioni Della Laguna, 2003., str. 145; Idem, Marsilio Zorzi i osnutak grada Korčule 1256. godine, in: 700 godina korčulanske biskupije, zbornik radova, Korčula, 2005., str. 84; Idem, Osnutak grada Korčule, Zagreb, 2005., str. 13.

³ Podrijetlo starih korčulanskih obitelji može se vezati za središnji i zapadni dio otoka, gdje je stanovništvo oduvijek bilo upućeno na plodna polja.

i visokokvalitetni vapnenac, pa su se među tradicionalnim zanatima u Korčuli oduvijek osobito isticali brodogradnja i kamenarstvo.

Na starim kartama brodogradilišta su ucrtana južno od utvrđenoga grada, na istočnoj i zapadnoj obali prevlake kojom je poluotočić povezan s kopnom. Camutio na karti iz 1571. godine označava oba njihova položaja nazivom *squeri*, a Coronelli 1678. godine ucrtava i brodogradilište u uvali jugoistočno od grada i označava ga kao *squero famoso*, što svjedoči o tome da su korčulanski brodograditelji bili od davnine cijenjeni.⁴ Brodogradnji je pogodovalo obilje šume po kojoj je otok bio poznat još od antičkog vremena. Osim bora (*Pinus halepensis*) koji još uvijek prekriva velike površine otoka, značajna je bila česvina (*Quercus ilex*) koja je u novije doba uslijed nekontrolirane sječe zakržljala i uglavnom raste kao grmlje. Borovina se uglavnom koristila za madire (oplatu), a česvina za kostur broda.⁵ Od drveta se u brodogradnji koristila i smola za spravljanje pakline, a u graditeljstvu se drvo, osim za dobivanje drvene građe, koristilo i kao gorivo za paljenje vapnenica.

Brodograditeljski i kamenarski zanat čvrsto su povezani. Drvodjelci, odnosno tesari imali su značajnu ulogu u graditeljstvu. Osim krovnih i međukatnih konstrukcija tesari su gradili i drvene skele bez kojih je bila nemoguća bilo kakva ozbiljnija gradnja. Drvodjelci su izrađivali vrata i prozore, kao i namještaj. U Korčuli su svi oni učili zanat u brodogradilištima, da bi kao majstori obično usporedno obavljali različite vrste poslova. Osim toga, klesari su naručivali i kupovali brodove za prijevoz kamena iz kamenolomâ do Korčule, Dubrovnika i drugih destinacija na jadranskim obalama. Znamo, na primjer, da je protomajstor korčulanske katedrale Jakov iz Tranija sredinom 15. stoljeća imao brod koji mu je sigurno služio za prijevoz kamena.⁶

Kamenarski obrt se razvio upravo u gradu Korčuli, u blizini ležišta najkvalitetnijeg kamena. Pored kamenoloma na samom otoku, na predjelima Krmača i Soline, osobito su značajni kamenolomi na otočićima istočnog arhipelaga (Badija, Planjak, Sutvara, Gubavac), a od svih najkvalitetnijim kamenom obiluju oni na Kamenjaku i Vrniku. (Sl. 1-2)

Korčulanski kamen je bio među najcjenjenijima u Dalmaciji, a to je i danas, zbog svoje pravilne strukture, jednolične svijetle boje, čvrstoće i postojanosti na atmosferilije.⁷ Usprkos čvrstoći, izvanredno je podesan za klesanje. U istom kamenolomu redovito se nalaze dva varijeteta, koji se izmjenjuju u slojevima (*sujevima*). U gornjem sloju u strukturi stijene jasno se zapaža krupniji detritus (ostaci školjaka), pa je za takav vapnenac uobičajen talijanski naziv *fiorito*, a u korčulanskom dijalektu *pigavac* ili *bužavi*. Ukoliko su fosili školjaka još veći (obično u najgornjem sloju), kamen se zove *rogej*. U donjem sloju struktura je jednoličnija, nema velike razlike između matrixa (sitnog vezivnog materijala) i detritusa, po čemu se takav kamen zove *unito*, u lokalnom govoru *saldi*. Oba varijeteta su podjednako kvalitetna, s tim da je *saldi* kamen podesniji za fino klesanje i skulpturu, a *pigavac* je zbog veće tvrdoće detritusa nešto postojaniji na atmosferilije. Iz stijene se u vrničkim kamenolomima na tradicionalan način mogu izvući blokovi visine oko 80 centimetara.⁸

U ranijim razdobljima kamenolome su pored korčulanskih zakupljivali i strani zanatlije, osobito Dubrovčani koji početkom 15. stoljeća posjeduju vlastiti kamenolom u Korčuli.⁹ Tu djeluje čitava ko-

⁴ C. FISKOVIĆ, Stara korčulanska brodogradilišta, *Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru* XX, 1972., str. 81.

⁵ V. FORETIĆ, Iz povijesti korčulanske brodogradnje, *Brodogradnja* III, 1952., br. 1, str. 33; br. 4, str. 181.

⁶ C. FISKOVIĆ, *Korčulanska katedrala*, Zagreb, 1939., str. 21, 86.

⁷ A. FORTIS, Memoria sopra l'isola di Corzola, *Mogućnosti*, godina LI., siječanj-ožujak 2004., str. 25; A. PAULINI, Storia ecclesiastico-profana di Corzula del Dottor Antonio Paulini cittadino Corzolano, che contiene anco le cose principali della Dalmazia, e varie disertazioni sopra diverse cose relative a Curzola, in: *Raccolta di descrizioni storiche sull'Isola e città di Curzola*, rukopis u Opatskom arhivu u Korčuli (prijepis F. Portolana iz 1887. prema izvorniku u knjižnici obitelji Dimitri iz oko 1760.), str. 328-329; A. ALIBRANTI, *Cenni storico-descrittivi su Curzola*, astratto dai Man. di J. Maschek degli anni 1874 e 1876-1877, rukopis u opatskom arhivu u Korčuli, 1887., str. 438.

⁸ Podaci o korčulanskoj kamenarskoj terminologiji i tehnologiji prema usmenom saopćenju korčulanskog klesara Vinka Fabrisa.

⁹ V. FORETIĆ, *Povijest Dubrovnika do 1808.*, prvi dio, Zagreb, 1980., str. 277.



*Fig. 1. Kamenjak. Abandoned stone quarry.
Sl. 1. Kamenjak. Napušteni kamenolom.*



*Fig. 2. Vrnik. Abandoned stone quarry.
Sl. 2. Vrnik. Napušteni kamenolom.*

lonija dubrovačkih klesara, ali i Barani, Šibenčani, Zadrani, Splitsani pa i naturalizirani Francuz Ivan Antunov iz Vienne, iz južne Italije Petar Butaro i Jakov iz Tranija, te Bonino iz Milana. Iz Korčule se izvozi neobrađeni kamen, ali s vremenom sve više i gotovi klesani arhitektonski elementi. Čini se da je četrnaesto stoljeće i početak petnaestoga vrijeme kada prevladavaju strani kamenari, dok su već prije sredine petnaestog stoljeća Korčulani uspostavili kontrolu nad svojim kamenolomima pa strani majstori, ako i dolaze na Korčulu po kamen, naručuju ga od domaćih radionica.

Onofrije de la Cava 1438. godine nabavlja kamen za svoju veliku dubrovačku česmu kod Andrije Markovića i njegovog stalnog druga Kršula Bogdanića, a Juraj Dalmatinac u tri navrata (1441., 1444. i 1447. godine) kod istog Andrije, Kršula i Marka Karlića naručuje kamen za šibensku katedralu.¹⁰ I Jurjev nasljednik na mjestu protomajstora u Šibeniku, Nikola Firentinac dolazi po kamen u Korčulu 1482. godine.¹¹ U 15. i 16. stoljeću za gradnju najznačajnijih građevina, poput šibenske katedrale, bila je potrebna velika količina najkvalitetnijeg dalmatinskog kamena, pa je istovremeno dobavljan kamen s Korčule i s Brača, a lokalna radna snaga je pojačavana majstorima sa strane.¹² Uspoređujući tradiciju dva velika dalmatinska kamenarska središta, zanimljivo je da se u Korčuli do danas zadržalo hrvatsko nazivlje za klesarske alate, dok je na Braču prevladala talijanska terminologija.¹³

Vlastima je bilo jako važno da kontroliraju eksploataciju i izvoz kamena, pa se i gradskim statutom određuje da ni Korčulani ni stranci ne mogu vaditi kamen bez odobrenja vlasti.¹⁴ Knez Michele Michel je 13. prosinca 1445. godine u prisustvu majstorâ Andrije Markovića, Lukše pokojnog Andrije i drugih odredio da ne može nitko od brojnih kamenara vaditi kamen na općinskom zemljištu bez dozvole.¹⁵ Sredinom stoljeća vlada prava konjunktura, korčulanski kamenari su prepuni narudžbi, pa je vlastima problem osigurati nesmetano odvijanje poslova na javnim gradnjama. Spomenuti knez tako 21. ožujka 1445. godine osobno naređuje majstorima klesarima Pavlu i Andriji Markoviću, Kršulu Bogdaniću, Marku Karliću i Antoniju Katičiću da do daljnjega ne smiju ništa raditi osim obrađivati kamen za zapadnu gradsku kulu i za zid cisterne.¹⁶

Otočić Kamenjak je u vlasništvu crkve i njegovi kamenolomi služe isključivo za gradnju katedrale. Tako se Hranić Dragošević obvezao 1407. godine izraditi na Kamenjaku 1200 stopa klesanaca za gradnju crkve i zvonika po cijeni od dva solida za stopu.¹⁷ Ista cijena je važila i 1436. godine, kada Andrija Marković i Kršul Bogdanić uzimaju u desetogodišnji najam kamenolom na Kamenjaku uz obvezu da će najprije za zvonik katedrale bez naknade izraditi dvjesto stopa klesanog kamena.¹⁸ Dvije godine prije isteka roka pojavio se u kamenolomu sloj zdrave stijene velikih dimenzija, pa su se

¹⁰ Uz Markovića se u ugovorima iz 1441. i 1444. pojavljuje i Bogdanić, a 1447. Juraj posebno ugovara i kamen za apside s majstorom Markom Karličem. D. FREY, *Der Dom von Sebenico u. sein Baumeister Giorgio Orsini*, Wien, 1913., str. 140-141; P. KOLENDIĆ, Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku, *Starinar, organ Srpskog arheološkog društva*, 3. serija, knjiga I (1922), 1923., str. 69, 74, 77, 79; C. FISKOVIĆ, *op. cit.* (6), str. 83; C. FISKOVIĆ, *Naši graditelji i kipari XV.-XVI. stoljeća u Dubrovniku*, Zagreb, 1947., str. 145; I. FISKOVIĆ, Utjecaji i odrazi Jurja Dalmatinca u Šibeniku, in: *Juraj Matejev Dalmatinac, (Radovi Instituta za povijest umjetnosti 3-6)*, 1979-82., str. 116, 136; *Idem*, Neki vidovi umjetničkog rada Jurja Dalmatinca u Šibeniku i Splitu, *Radovi Zavoda JAZU u Zadru 27-28*, 1981., str.126; M. IVANIŠEVIĆ, Juraj Dalmatinac u Splitu 1444. i 1448. godine, *Mogućnosti*, god. XXXII, 4-5, 1985., str. 468; E. HILJE, Juraj Dalmatinac i Korčula – prilog za kronologiju gradnje šibenske katedrale, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti 25/2001.*, str. 53, 66, 67, 69, 70.

¹¹ C. FISKOVIĆ, *op. cit.* (6), str. 56.

¹² P. DIDOLIĆ, Historijski brački kamenolomi, *Brački zbornik 3*, 1957., str. 102-103; D. VRSALOVIĆ, Povijest otoka Brača, *Brački zbornik 6*, 1968., str. 248-249.

¹³ P. DIDOLIĆ, Bračko kamenarstvo u toku vremena, *Brački zbornik 2*, 1954., str. 215-216.

¹⁴ J. J. HANEL, *Statuta et leges civitatis et insulae Curzulae (1214-1558.)*, Zagreb, 1877., Cap. XCV – De extractione lapidum et sui pedagiis, str. 51.

¹⁵ A. PAULINI, *op. cit.*, str. 330-331; A. ALIBRANTI, *op. cit.*, str. 435.

¹⁶ C. FISKOVIĆ, *op. cit.* (1), str. 75.

¹⁷ C. FISKOVIĆ, *op. cit.* (6), str. 17, 76.

¹⁸ *Ibidem*, str. 19, 78.

majstori obvezali predstavnicima crkve da će taj kamen rezervirati za izradu četiri stupa u katedrali, zajedno s bazama i kapitelima.¹⁹ Čini se da zbog ograničene veličine kamenolomi na Kamenjaku nisu dostajali za znatne potrebe gradnje katedrale, pa Marko Andrijić za završetak zvonika i za ciborij nad glavnim oltarom koristi kamen s Vrnika.²⁰

U četrnaestom i sljedećim stoljećima Dubrovnik je Korčuli najbliže veliko gradilište, a korčulanski kamen je daleko najkvalitetniji u regiji. U drugoj polovici četrnaestoga stoljeća korčulanskim se kamenom grade crkva sv. Vlaha, crkva dominikanaca, samostan male braće, samostan na Lokrumu i više ženskih samostana.²¹ U petnaestom stoljeću u Dubrovniku se zabranjuje gradnja drvenih kuća, pa je to dodatni razlog velike potražnje dobrog građevnog kamena koji stiže uglavnom s Korčule, bilo da ga Dubrovčani preuzimaju u samoj Korčuli ili u svome gradu.

Slično kao Dubrovnik, i Kotor se gradi korčulanskim kamenom. Sva arhitektonska plastika kotorskih kuća, a ponekad i klesanci za fino obrađena pročelja načinjeni su iz vrničkog kamena jer u okolici Kotora nema kvalitetnog kamena podesnog za klesanje. Radi smanjenja troškova elementi arhitektonskog ukrasa su se maksimalno standardizirali u izgledu i po veličini, pa se može govoriti o svojevrsnoj „serijskoj proizvodnji“.²²

Iz prvog razdoblja od osnutka grada Korčule u 13. stoljeću do kraja sljedećeg stoljeća očuvalo se vrlo malo gradnji. Razlog tomu može biti taj što su se u početku stambene kuće gradile uglavnom od drveta kojeg je na otoku bilo u izobilju, ili od loše obrađenoga sitnijeg kamena, najčešće zidanog „usuho“, odnosno vezanog zemljom. Prigodom prepravki unutrašnjosti korčulanskih kuća, nakon skidanja žbuke, često se na poprečnim zidovima koji razdvajaju kuće u nizu zapaža da su donji dijelovi (uglavnom prizemlja, rjeđe i prvi kat) građeni znatno lošije nego gornji, od kojih su odijeljeni jasnim tragom prvobitnog zabata i pripadaju najstarijem povijesnom sloju. Pročelja i stražnji zidovi (prema kaniželi) općenito su bolje zidani. To se može objasniti praktičnim razlozima: budući da su poprečni zidovi vlasnički podijeljeni po debljini između susjedâ, kakvoću zidanja teško je kontrolirati. Kod pregradnji i nadogradnji pojedinih kuća bilo je jednostavno djelomično ili potpuno prezidati pročelje, kao i zid prema kaniželi, dok je to bilo obično nemoguće napraviti s poprečnim zidovima, osobito ako su susjedne kuće bile pod krovom i nastanjene.

Nagli graditeljski polet u 15. stoljeću koincidira s razvojem klesarskog zanata. Prirodno je da su korčulanski klesari usporedno sa širenjem poslova širom Dalmacije uznastojali da poljepšaju svoj grad.²³ Tada se nanovo podiže katedrala, ali i veliki broj stambenih kuća. Na mjestu drvenih kuća i prizemnica građanih u suhozidu u relativno kratkom vremenu nastaju višekatnice zidane „u živo“, a fino klesani fasadni kamen već je početkom petnaestog stoljeća postao norma u gradnji stambenih zgrada. Čini se da je kvalitetan i lijepo obrađen kamen postao dostupan skoro svim društvenim slojevima u gradu, pa se kuće nadograđuju, a pročelja mahom grade iz temelja i rastvaraju lijepim portalima, prozorima i balkonima, često i čitavom širinom kuće.²⁴ Na taj način grad je u relativno kratkom razdoblju potpuno promijenio lice, iako je najvećim dijelom zadržana prvobitna usitnjena parcelacija koja se i danas jasno vidi na katastarskoj snimci ili u pogledu iz zraka.²⁵

To je i vrijeme gradnje i pregradnje gradskih zidina, kao i crkava pa je prirodno da su se u Korčuli nastanjivali strani graditelji, ali su i domaći klesari tražili posla u Dubrovniku i drugdje u Dalmaciji.

¹⁹ *Ibidem*, str. 21, 83; HILJE, *op. cit.*, str. 67 (dok. 3).

²⁰ C. FISKOVIĆ, *op. cit.* (6), str. 23, 24, 52, 88, 89.

²¹ V. FORETIĆ *op. cit.* (9), str. 277.

²² M. ZLOKOVIĆ, Građanska arhitektura u Boki Kotorskoj u doba mletačke vlasti, *Spomenik*, CIII, nova serija 5, 1953., str. 134.

²³ C. FISKOVIĆ, *op. cit.* (1), str. 42-43.

²⁴ A. FAZINIĆ, Gotičko stambeno graditeljstvo u Korčuli, *Vijesti MK*, god. XXIX, br. 3, 1980., str. 36.

²⁵ O korijenima srednjovjekovne sheme korčulanskog urbanizma, te o standardizaciji i tipologiji stambene arhitekture vidi: G. NIKŠIĆ, Korčula: urbanističke stege i graditeljska snalažljivost, *Godišnjak grada Korčule* 5, 2000., str. 3-20.

Formirale su se radionice koje su ostajale u okviru obitelji. Te su radionice po broju majstora i pomoćnika bile relativno male, a za veće poslove su se majstori udruživali, pa su se postupno stvorili partnerski odnosi između domaćih radionica, ponekad između korčulanskih majstora i onih sa strane, ali se čini da je ipak bila najčešća suradnja između majstora, odnosno njihovih radionica, koji su bili u bližoj ili daljoj rodbinskoj vezi.²⁶

Klesarska radionica imala je obično četiri ili pet članova. Pored glavnog majstora – vlasnika radionice, tu se najčešće javlja još jedan majstor – njegov sin, brat ili drug, zatim pomoćnik, jedan do dva učenika te obično još jedan radnik.²⁷ Ponekad majstor istodobno sklapa ugovor s učenikom (dječak) i pomoćnikom (punoljetna osoba – famulus, serviens, sluga, kalfa), pri čemu ih obojicu podučava zanatu. Uzimani su u nauk po pismenom ugovoru s majstorom, a maloljetni po ugovoru roditelja i majstora. Naukovanje je trajalo prema raznim vrstama zanata od 2 mjeseca do 12 godina.²⁸ U kamenarskom zanatu to je razdoblje iznosilo oko sedam godina, što se smatralo neophodnim da bi mladić savladao sve poslove koji su sastavni dio tehnologije obrade i ugradnje kamenih elemenata. Mnogima je, međutim, taj rok bio predugačak jer su s nestrpljenjem čekali prigodu da se mogu osamostaliti i slobodno ugovarati poslove. Neki su majstori vjerojatno bili stroži nego što su mladići mogli podnijeti, pa je tako zabilježeno više pokušaja bijega ili izbjegavanja obveza. Marko Andrijić je krajem 1476. godine oglosio da mu je pobjegao učenik Dabiživ Bogdanović, koji je uskoro pronađen i vraćen majstoru.²⁹ Braća Marko i Ratko Milićević su 1387. godine učili zanat u Korčuli – Marko kod majstora Ivana Antunova iz Vienne, a Ratko kod majstora Ivana Tolićevića. Obojica su pokušali izbeći obveze iz ugovora o službi, odnosno vjerojatno su htjeli okončati svoje naukovanje prije ugovorenog roka. Ipak, pravila struke su bila vrlo stroga, pa su majstori sudskim putem prisilili učenike da do kraja odsluže svoj rok službe. Ratko se nije do kraja pomirio s takvom sudbinom pa je uskoro on tužio svog majstora sudu. Nakon dovršenja naukovanja oba su mladića kao samostalni ljudi stupili u službu kao pomoćnici Ivana Antunovog.³⁰ Na sličan način je i Andrijićev učenik Dabiživ pronašao interes da se zaposli kod svog učitelja koji ga je kao pomoćnika poveo sa sobom u Mantovu da zajedno dovrše zahtjevan posao.³¹

Glavna je dužnost majstora bila da učenika hrani, odijeva i podučava obrtu, a nakon isteka naukovanja, učenici su dobivali ugovorom točno utvrđenu naknadu, koja se u 15. stoljeću sastojala od stanovite svote novca, različitih odjevnih predmeta i obrtničkog pribora.³² Dajući na završetku naukovanja učeniku alat, majstor mu je omogućavao da osnuje vlastitu obrtničku djelatnost, ali u stvarnosti mu je uz alat trebao još i početni kapital, koji je za graditelje znatno veći nego, primjerice, za krojače ili brijače.³³

Uvjet bavljenja nabavom, trgovinom i prijevozom kamena bilo je članstvo u bratovštini kamenara.³⁴ Općenito su postojale dvije vrste bratovština: religiozne i profesionalne. Ove posljednje su

²⁶ O djelovanju korčulanskih klesarskih radionica i o njihovoj međusobnoj suradnji vidi: G. NIKŠIĆ, Andrijići u Dubrovniku, in: *Renaisansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, zbornik radova sa znanstvenih skupova „Dani Cvita Fiskovića“ održanih 2003. i 2004. godine, (ur. P. Marković i J. Gudelj), Zagreb, 2008., str. 139; *Idem*, Korčulani u Mantovi – organizacija klesarske radionice za veliku narudžbu, *Peristil* 56, 1997., str. 83-84.

²⁷ S. CONNELL WALLINGTON, Il cantiere secondo i dati d'archivio, in: *L'architettura gotica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studio Venezia, 27-29 novembre 1996 (a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters), Venezia, 2000., str. 46-47.

²⁸ D. ROLLER, *Dubrovački zanati u XV. i XVI. stoljeću*, Zagreb, 1951., str. 3.

²⁹ C. FISKOVIĆ, *op. cit.* (10), str. 45.

³⁰ V. FORETIĆ, Jean de Vienne, un maître français du XIV^e siècle à Dubrovnik et à Korčula, *Annales de l'Institut français de Zagreb*, 10^e et 11^e années, N^{os}28-29 (1946-1947), Zagreb, 1949., str. 92-93; *idem*, Podrijetlo porodice korčulanskih kamenara Andrijića, *Peristil* III, 1960., str. 34.

³¹ C. FISKOVIĆ, *op. cit.* (10), str. 148; G. NIKŠIĆ, *op. cit.* (26b), str. 84.

³² T. RAUKAR, *Zadar u XV stoljeću, ekonomski razvoj i društveni odnosi*, Zagreb, 1977., str. 227.

³³ *Ibidem*, str. 232-233.

³⁴ L. PUPPI, Geografia di un crinale. Filippo Calendario tra storia e leggenda, *L'architettura gotica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studio Venezia, 27-29 novembre 1996 (a cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters), Venezia, 2000., str. 102; A. WIROBISZ, L'attività edilizia a Venezia nel XIV e XV secolo, *Studi Veneziani*, VII, 1965., str. 332, 338, 342.

okupljale članove istog zanimanja, ali su ponekad primale i zanatlije drugih struka. Služile su za promicanje staleških interesa, skrbile o solidnosti robe, primjerenosti cijena, uklanjanju konkurencije i usklađivale međusobne interese bratima.³⁵

Unutar bratovština nije bilo stroge podjele između majstora, pomoćnika i šegrta. Učenici bi nakon završenog naukovanja dobili pravo da otvore vlastitu radionicu i da stupe u bratovštinu, a ponekad su postajali članovi još u vrijeme naukovanja. Osim pogodnosti u poslovnom smislu, cehovska pripadnost je zanatlijama pružala materijalnu sigurnost, ali i mogućnost društvene afirmacije, iako u Dubrovniku, pa ni u Korčuli zanatska udruženja nisu uspjela izboriti učešće u vlasti kao u nekim europskim državama.³⁶

Ipak, može se reći da su zanatlije na Korčuli sudjelovale u borbama pučana protiv vlastele u 15. i 16. stoljeću. Ne znamo kojem zanatu su pripadali majstori Frano i Luka Anzelović čija je urota protiv plemstva otkrivena 1512. godine, ali je dobro poznat majstor Nikola Karlić, graditelj zvonika i pročelja hvarske katedrale, kojeg je pučka skupština 1541. godine izabrala za svoga predstavnika. On je pisao predstavke sa zahtjevima pučana i boravio u Mlecima da ih brani pred vladom.³⁷

O djelatnosti korčulanskih graditelja i klesara u 15. i 16. stoljeću sačuvan je velik broj dokumenata u našim arhivima, od kojih je dosta objavljeno u stručnoj literaturi, ali samo manjim dijelom u sustavnom obliku. Kao najznačajnije korčulanske klesarske obitelji ističu se Karlići, Pavlovići, Radmanovići, Kršulovići i Andrijići.³⁸ Za razliku od plemićkog staleža, gdje se još od početka 13. stoljeća ustalilo prezime kao oznaka statusa, pa se od tada može pratiti genealogija njihovih rodova, pučani su se identificirali osobnim imenom, filijacijom, mjestom podrijetla i zanimanjem. Još u 14. i 15. stoljeću većina pučana nije imala ustaljeno prezime.³⁹ Može se pretpostaviti da su pojedinci nastanjeni u Korčuli živjeli u višestrukim (proširenim i širim) obiteljima, dok su doseljavanjem u Dubrovnik vjerojatno zasnivali osnovnu (jednostavnu) obitelj.

Radi shvaćanja utjecaja pojedinih članova obitelji važno je ustanoviti vrijeme u kojem obitelj funkcionira kao zajednica oca i sinova, gdje je *pater familias* imao odlučujuću riječ kod upravljanja imovinom i poslovima, odnosno kao zajednica braće, koja pretpostavlja udruživanje dobara i djelatnosti članova, ali i mogućnost samostalnog djelovanja.⁴⁰ Na primjeru klesarske obitelji Andrijića mogu se lijepo pratiti ti odnosi. Dok je Andrija Marković bio živ, sinovi se nisu pojavljivali kao samostalni nositelji poslova, iako su kao iskusni članovi obiteljske radionice mogli i sami voditi radove. Nakon očeve smrti, u zajednici braće Marko Andrijić je kao (vjerojatno) najstariji brat imao najveći ugled, ali ne i isključivo pravo sklapanja poslova.⁴¹ On je pak oslobodio sina Petra obveza u obiteljskoj radionici i ovlastio ga da može raditi samostalno.⁴² To se, međutim, dogodilo tek 1502. godine, oko

³⁵ K. VOJNOVIĆ, Bratovštine i obrtne korporacije u republici dubrovačkoj od XIII. do XVIII. vijeka, sveska I. Bratovštine dubrovačke, *Monumenta historico-juridica Slavorum Meridionalium*, izdanje JAZU, Zagreb, 1899., str. II; V. FORETIĆ, Dubrovačke bratovštine, *Časopis za hrvatsku poviest*, knj. I., sv. 1-2 (1943), str. 16-17.

³⁶ K. VOJNOVIĆ, Bratovštine i obrtne korporacije u republici dubrovačkoj od XIII. do XVIII. vijeka, sveska II. Dubrovačke obrtničke korporacije (cehovi) od XIII. do XVI. vijeka, *Monumenta historico-juridica Slavorum Meridionalium*, izdanje JAZU, Zagreb, 1900., str. LI; D. ROLLER *op. cit.*, str. 1; A. MARINOVIĆ, Prilog poznavanju dubrovačkih bratovština, *Anali Historijskog instituta u Dubrovniku*, god. I, sv. 1 (1952), str. 233, 234; Z. JANEKOVIĆ RÖMER, *Okvir slobode (Dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma)*, Zagreb-Dubrovnik, 1999., str. 264-269.

³⁷ V. FORETIĆ, Borbe između pučana i plemića na Korčuli u 15. i 16. stoljeću, *Radovi Instituta za hrvatsku povijest*, 10, 1977., str. 266, 269.

³⁸ C. FSKOVIĆ, Artistes français en Dalmatie, *Annales de l'Institut français de Zagreb*, 10^e et 11^e années, N^o28-29 (1946-1947), Zagreb, 1949, str. 7.

³⁹ Z. JANEKOVIĆ RÖMER, *Rod i grad (Dubrovačka obitelj od XIII do XV stoljeća)*, Dubrovnik, 1994., str. 45; Z. JANEKOVIĆ RÖMER, *op. cit.* (36), str. 325.

⁴⁰ O strukturi i odnosima u obitelji toga vremena u Dubrovniku vidi: Z. JANEKOVIĆ RÖMER *op. cit.* (39).

⁴¹ Da je Marko najstariji od braće Andrijića osim osobnog imena koje je naslijedio po djedu govori i činjenica da se u dokumentima javlja prvi, kao i to da umire prije Blaža i Jerka.

⁴² C. FSKOVIĆ, Dokumenti o radu naših graditelja i klesara XV-XVI stoljeća u Dubrovniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 3, Split, 1947., str. 9; C. FSKOVIĆ, *op. cit.* (10), str. 153.

pet godina prije Markove smrti, u vrijeme kad je Petar bio u zrelim godinama i već najmanje desetak godina sklapao zajedničke poslove (sa stricem Blažom 1492. godine). Prema tome zaključujemo da su odnosi unutar obiteljskih radionica bili dosta strogi, te da su gazdini sinovi mogli raditi samo za oca ili stričeve.

O načinu na koji se širio utjecaj korčulanskih klesarskih radionica u pokrajini može se nešto više doznati kroz prepoznavanje veza između pojedinih majstora i njihovih radionica koje su zabilježene u arhivskim dokumentima, ali i analizom oblikovnih elemenata, osobito dekorativnih motiva, koji se ponavljaju u njihovim radovima i radovima drugih radionica za koje se može utvrditi da su s njima rodbinski povezane. Možda je od praćenja difuzije karakterističnih detalja oblikovanja još važnije istražiti kako su unutar i između radionica prenošena složenija graditeljska znanja, kao što su specijalna konstruktivna rješenja ili proporcijski i kompozicijski sustavi.

Zbog toga je izuzetno važno proučavanjem poznatih dokumenata i s njima povezanih građevina uspostaviti što cjelovitije rodoslovlje korčulanskih kamenarskih obitelji – Andrijićâ, Markovićâ, Karličâ i Pavlovićâ.⁴³ Time se stvara temelj za daljnje proučavanje i jednostavnije povezivanje pojedinih majstora i radionica. Već je početnom analizom obiteljskog stabla i rodbinskih veza između korčulanskih majstorâ utvrđeno da su se na najvažnijim građevinama u Korčuli i Dubrovniku u 15. i 16. stoljeću izmjenjivale generacije iste ili srodnih obitelji graditelja.⁴⁴

Radi boljeg razumijevanja načina vođenja poslova klesarskih i graditeljskih radionica, potrebno je proučiti mjerne sustave koji su se primjenjivali u određenom razdoblju u pojedinim sredinama. Venecijanske mjere služile su u dalmatinskim komunama kao poveznica u uspoređivanju lokalnih mjera i prije trajnog ustoličenja mletačke vlasti u 15. stoljeću. Međutim, premda je sustav mjera u većini dalmatinskih gradova jednak mletačkom, Venecija ni nakon učvršćenja svoje uprave nije u potpunosti istisnula iz uporabe domaće lokalne mjerne sustave.⁴⁵ U Dalmaciji u 15. stoljeću gotovo svaki grad ima svoje vlastite mjere.⁴⁶ Pisani izvori pokazuju da je splitski lakat, jednako kao i zadarski i šibenski, imao drugačiju dužinu od mletačkog.⁴⁷ Osim razlika u apsolutnim iznosima pojedinih mjernih jedinica, postojale su i razlike u mjernim sustavima. Tako se, na primjer, mletačka stopa dijeli na 12 uncija, dok se u Dubrovniku stopa dijeli na 8 unča; mletački lakat ima 20 uncija, a dubrovački 12 unča. Pri tome su apsolutne vrijednosti mletačke i dubrovačke stope vrlo slične (34,77 cm, odnosno 34,1372 cm), dok se veličine mletačkih uncije i lakta (2,8975 cm, odnosno 57,95 cm) znatno razlikuju od odgovarajućih dubrovačkih mjera (4,26715 cm, odnosno 51,2058 cm).⁴⁸

Paulini navodi da se u Korčuli sve do njegovog vremena (druga polovica 18. stoljeća) koriste lokalne mjere i utezi, kao na primjer gonjaj (gognale) koji sadrži 144 hvata (passo) po 6½ stopa.⁴⁹ Za razmatranje domaćih graditeljskih mjera od većeg je značaja oznaka urezana na dovratniku dvorišnog ulaza kuće Frana Marina Tomkova, sada Giunio-Fisković, u Korčuli.⁵⁰ [Sl. 3] Tu su označena 4 barcusa (1

⁴³ Rodoslovlje klesarske obitelji Andrijić i srodnih obitelji donosi G. NIKŠIĆ, *op. cit.* (26a), str. 138.

⁴⁴ *Ibidem*, str. 139-140.

⁴⁵ Z. HERKOV, *Naše stare mjere i utezi*, Zagreb, 1973., str. 10, 82

⁴⁶ *Ibidem*, str. 66.

⁴⁷ M. ZANINOVIĆ-RUMORA, Zadarske i šibenske mjere za dužinu kroz stoljeća, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, sv. 34/1992., str. 117-119; *Eadem*, Mjere dalmatinskih luka u priručnicima XVI. stoljeća, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, sv. 45/2003., str. 131; *Eadem*, Stare mjere Splita od 15. do 19. stoljeća, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, sv. 52/2010., str. 180.

⁴⁸ M. ZLOKOVIĆ, Antropomorfni sistemi mera u arhitekturi, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, knjiga IV-V (1953-1954), Beograd, 1955., str. 192 i 204-205. Situacija postaje još složenija ako znamo da podjela dubrovačkog lakta na 12 unča nije bila univerzalna. Tako Zloković navodi primjer dva sačuvana dubrovačka željezna lakta (od 51 i 51,25 cm) od kojih je jedan imao duodecimalnu i oktametarsku podjelu, a drugi samo oktametarsku. *Ibidem*, str. 204, bilj. 24. Grafičku usporedbu dubrovačkih i mletačkih mjernih jedinica donosi G. NIKŠIĆ, *op. cit.* (26b), str. 82.

⁴⁹ A. PAULINI, *op. cit.*, str. 123.

⁵⁰ C. FISKOVIĆ, *op. cit.* (1), str. 46.

barcus = 2 stope) po 62 cm.⁵¹ Za sada nije poznato razdoblje kada se koristila ta mjera, odnosno stopa od 31 cm. Na južnom zidu korčulanske katedrale ugreban je pomoćni nacrt za ugradnju oluka, dakle iz vremena dovršetka gradnje bočnih brodova u drugoj polovici 15. stoljeća. Analiza mjernih oznaka tu je dala veličinu stope od 33,4 cm. Ista se dimenzija stope dobija metrološkom analizom Andrijićevog završetka zvonika i ciborija.

Moguće je odrediti veličinu mjerne jedinice usporedbom podataka iz ugovora o gradnji i mjera uzetih s građevine na koju se odnosi taj ugovor. Nažalost, malo je slučajeva gdje su i građevina i ugovor u kojemu se navode njezine mjere izbjegli razaranjima i sačuvali se do danas. Osim toga, u ugovorima se ponekad možda podrazumijeva, a ponekad se izričito i navodi da zadate mjere nisu sasvim precizne, pa uz broj mjernih jedinica stoji „vel circa“. Te su nepreciznosti dozvoljene možda zato da se omogući bolje uklapanje u proporcijisku shemu koja može sadržavati iracionalne brojeve, ili (što je vjerojatnije) da se omogući razmjerenje u dva različita mjerna sustava, odnosno mjera koje koristi naručitelj i onih koje koristi izvođač (na primjer dubrovačke i korčulanske mjere).

Zbog toga je vjerojatno najbolji način da se dobije veličina mjernih jedinica korištenih na pojedinoj građevini njezina metrološka analiza. To podrazumijeva precizno mjerenje dimenzija pročelja i pojedinih arhitektonskih elemenata, kao i da se radi o pravilno zidanoj i dobro klesanoj građevini.⁵² Iz brojnih ugovora se razabire da su pojedini arhitektonski elementi bili standardizirani po obliku, ali i veličini, odnosno proporcijama, što olakšava metrološku i proporcijisku analizu.⁵³

Ovdje nas osobito zanima odnos Korčule i Dubrovnika, obzirom na brojnost narudžbi korčulanskim majstorima koji su jedan dio klesarskih poslova izvodili u Dubrovniku, ali vjerojatno veći dio u svojim radionicama u Korčuli, odnosno u neposrednoj blizini kamenoloma. Dubrovački Statut zabranjivao je uvoz neobrađenog kamena u Grad.⁵⁴ Izradom gotovih arhitektonskih elemenata na mjestu



Fig. 3. Korčula. Measuring mark carved in the door jamb of the Giunio-Fisković house.

Sl. 3. Korčula. Mjerna oznaka urezana na dovratniku kuće Giunio-Fisković.

⁵¹ O mjeri za dužinu koja se u dokumentima naziva *barcus*, *bargus*, *bracus* i *vargus* vidi: HERKOV, *op. cit.*, str. 172-173. Ta je mjera (možda i etimološki) bliska mletačkom laktu (*braccio*), koji ima nekoliko inačica. Po veličini je najbliži našem *barcusu* mletački lakat za svilu, *braccio di Venezia da seta*, koji iznosi između 63,99 cm i 63,85 cm. *Ibidem*, str. 168-169.

⁵² Metrološka analiza istočnog, manirističkog pročelja palače Arneri u Korčuli (građenog oko 1600. godine) dala je veličinu stope od 32 cm. G. NIKŠIĆ, Maniristička palača Arneri u Korčuli, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 26, 1986-1987., str. 449.

⁵³ Zloković donosi iscrpnu analizu standardnih proporcijiskih dijagrama vrata i prozora u iracionalnim i racionalnim vrijednostima, prebačenim u mletački, austrijski i dubrovački mjerni sustav. M. ZLOKOVIĆ, *op. cit.* (48), str. 193-208.

⁵⁴ Knjiga reformacija dubrovačkog Statuta. Prema: A. MARINOVIĆ, *Dubrovačko carinsko pravo*, knjiga I., Split, 2008., str. 248-249.



Fig. 4. Korčula. Ground floor of the gothic Arneri palace (south façade).
Sl. 4. Korčula. Prizemlje gotičke palače Arneri (južno pročelje).

gdje je kamen ubran štedjelo se na troškovima prijevoza, ali su se na taj način smanjivali i problemi skućenog prostora u radionicama u Gradu. Poznato je, naime, da je Dubrovačka republika iznajmljivala ili davala na uporabu samo četiri klesarske radionice pod crkvom sv. Sebastijana, i to majstorima zaposlenim na općinskim radovima. Ne znamo jesu li se tim radionicama imali pravo koristiti i za privatne poslove koje su ugovarali usporedno sa svojim angažmanom na javnim gradnjama, ali je u svakom slučaju taj prostor bio nedostatan za izvedbu ponekad vrlo opsežnih narudžbi.

Dubrovnik je u odnosu na Korčulu bio neusporedivo veća sredina i svojim razvijenim graditeljskim tržištem nudio temelj egzistencije većini, ako ne i svim značajnijim korčulanskim klesarima. Ipak, za zavičaj su svi ostali vezani, ako ne jakim rodbinskim vezama ili posjedovanjem kuća i zemlje, onda intenzivnim poslovnim vezama, posebno nabavom i obradom kamena u cijenjenim kamenolomima. Međutim, privatne narudžbe za gradnju i kamenarsku opremu korčulanskih kuća iz razdoblja koje razmatramo gotovo da se uopće nisu sačuvale, ili dokumenti još nisu pronađeni. Možemo pretpostaviti da je tome razlog to što su veliku većinu korčulanskih kuća vlasnici gradili i pregrađivali sami ili uz pomoć rodbine. Za takve poslove nije bilo potrebno sklapati pisane ugovore, pa nam preostaje prepoznati udio pojedinih radionica formalnom analizom sačuvanih kuća i arhitektonskih ulomaka.

Što se tiče dekorativnih elemenata, općenito se mogu razlikovati dvije tendencije koje su u Korčuli prisutne od 15. stoljeća nadalje: jedna izrazito jednostavna, stroga, koja ekonomizira količinom ukrasa i druga, koja upravo inzistira na bujnosti klesarskog izraza. [Sl. 4-5] Karaman u korčulanskoj klesarskoj produkciji petnaestog stoljeća vidi jaki utjecaj šibenske katedrale i poslova koje su za nju izvodili lokalni majstori. U konzervativnoj provincijskoj sredini kasnogotički dekor se pretače u ne toliko dotjerane, ali virtuozno klesane, zanimljive, slikovite, meke i kovrčaste oblike.⁵⁵

Iako je i sam najbolji predstavnik takvog formalnog izričaja, Marko Andrijić u praksu korčulanskih klesarskih radionica prvi uvodi prave renesansne oblike. Njegov ciborij zavičajne katedrale predstavlja u našim krajevima prvi primjer stupova s entazisom.⁵⁶ U Andrijićevom opusu, ali i u djelima ostalih

⁵⁵ Lj. KARAMAN, *Šetnjom kroz Korčulu i njene spomenike*, Zagreb, 1932., str. 7-8; *idem*, *Šetnjom kroz Korčulu i njene spomenike, Eseji i članci*, Zagreb, 1939., str. 139.

⁵⁶ J. BELAMARIĆ, Ciborij Marka Andrijića – prijedlog izvornog oblika, *Godišnjak grada Korčule* 3 (1998), str. 92.



*Fig. 5. Korčula. The portal of the Paparčić palace.
Sl. 5. Korčula. Portal palače Paparčić.*

korčulanskih klesara, zapaža se postupni prijelaz od kasnogotičkih, preko mješovitih, do čisto renesansnih oblika. U šesnaestom stoljeću ustaljuje se klasični dekorativni repertoar renesansnih profilacija.

Općenito se može reći da korčulanski klesarski zanat karakterizira velika vještina obrade kamena vrhunske kvalitete, pravilnost i preciznost izvedbe ne samo na monumentalnim građevinama. U čestim pregradnjama majstori su ispoljili izvanredno snalaženje u problemima vezanim za oskudicu prostora i materijalnih sredstava, pa je zbog toga i zbog sklonosti za ponavljanjem davno usvojenih tehnika obrade i dekorativnog repertoara ponekad teško raspoznati pojedine faze građenja, osobito unutar 15. i 16. stoljeća. U tome razdoblju Korčula dobiva sliku koja je i danas dominantna. Osim što se pročelja stambenih kuća i palača pregrađuju kvalitetno obrađenim kamenom, iz temelja se podiže katedrala sa zvonikom, kao i javne građevine poput kneževa dvora, a sliku obnovljenoga grada zaokružile su obrambene zidine koje su modernizirane prema tada naprednim principima ratovanja.

Usporedno sa smanjenjem strateške važnosti grada i njegove gospodarske snage, osobito od 18. stoljeća, graditeljski i klesarski zanat je u opadanju, što se osobito vidi kod skromnije stambene arhitekture, gdje su često starije građevine nagršene pregradnjama znatno lošije kvalitete.

BUILDING BOOM AND BLOSSOMING OF THE STONE CUTTING TRADE IN THE 15TH AND 16TH CENTURY KORČULA

From the very beginning, in the absence of arable land in the vicinity of the city, the population of Korčula was dependent on two natural resources: wood and stone. Shipbuilding developed very early, and the high quality stone made Korčula's stone cutters famous and widely sought after. Dubrovnik and Kotor were built mostly with stone from Korčula, because they lacked local stone suitable for carving. In the early period the stone quarries around Korčula were rented to foreign craftsmen, along with local ones. They exported unworked stone, but with the passing of time finished architectural elements were increasingly produced. Already before the mid-fifteenth century, Korčulans established better control over their quarries, so foreign master builders had to order stone from local workshops. The government's control over the exploitation and export of stone was very strict. Already in the middle of the fifteenth century local masters stone cutters, who were loaded with orders, were obliged to work on the public buildings as a priority. The quarries on the islet of Kamenjak, owned by the church, served exclusively for the construction of the cathedral.

In parallel with the spreading of their activity throughout Dalmatia, masters from Korčula endeavoured to embellish their hometown, where the sudden building boom in the fifteenth century coincided with the development of the stone cutters' trade. That was also the time when defensive walls and churches were rebuilt. The cathedral was built anew, but also a series of dwelling houses. Timber and dry stone one-storey houses were replaced with multi-storey buildings. Their facades were made of finely dressed stone, which became available to almost all social classes of the town. While the original minimum size of parcel division was kept, the town completely changed its image in a relatively short period of time.

Foreign builders settled in Korčula, but at the same time local stone cutters sought work in Dubrovnik and other places in Dalmatia. They organized workshops which remained in the family hands. They were quite small in terms of the number of masters and apprentices, but for sizeable contracts master stone cutters would create partnerships which could gradually become permanent. A stone cutter's workshop would typically have four or five members. Apart from the main master, who was the owner of the workshop, there would usually be another master – his son, brother or associate, and also an apprentice and one or two novices, whose training would last for about seven years.

A prerequisite for taking part in trading and transportation of stone was the membership in the confraternity of stone cutters which protected the interests of the trade, controlled the quality of products, prices, competition, and regulated mutual interests of the members. Acceptance into the confraternity meant material security, but also an opportunity for social affirmation, although craft guilds in Dubrovnik and Korčula could not secure their participation in government similar to some European countries. Nevertheless, in the fifteenth and the sixteenth century craftsmen from the island of Korčula took part in the commoners' battles against nobility.

A great number of archival documents has been preserved about the activity of Korčula's builders and stone cutters in that period. The most prominent were the Karlić, Pavlović, Radmanović, Kršulović and Andrijić families of stone cutters. The relationships between members of family workshops were strictly regulated. The father was in charge of the property and of the business, and his sons were allowed to work only for him or for their uncles.

The influence of Korčula's stone cutting workshops can be recognized through business relationships of individual masters and of their workshops, which have been recorded in archival documents. It can also be demonstrated through the analysis of formal elements repeatedly used in the works of workshops whose kinship can be attested. It is interesting to see how characteristic formal elements – decorative motifs, but also sophisticated building skills, like special structural schemes or proportional and compositional systems – were circulated within and between workshops.

Establishing as complete as possible family trees of Korčula's stone cutting families – Andrijić, Marković, Karlić and Pavlović – will provide a foundation for further study and for easier coupling of individual masters and workshops.

The study of measurement systems which were used in specific periods in certain sites is important for understanding how the stone cutting and building businesses were organized within workshops. Local measures were used along with Venetian ones. The fact that their size changed with the passage of time makes more difficult their definition through the comparison of the measures taken from buildings with the data stipulated in contracts about their construction.

Dubrovnik was much bigger city than Korčula, and its expanding building market provided means of survival for most, if not all of Korčula's important stone cutters. They performed part of their work in Dubrovnik, but probably most of the stone cutting was done in their workshops in Korčula or in the immediate vicinity of the quarry.

In contrast to well documented businesses in Dubrovnik, private orders for decorative stone and for construction of Korčula's houses, in the period that we are considering, have not survived, or these documents have not yet been found. A possible reason for that could be that the large majority of houses in Korčula were built or rebuilt by the owners themselves or with the help of their relatives. It was not necessary to prepare a contract for such kind of work, so the formal analysis of preserved houses and fragments of architectural decoration remains the only way to single out contributions of individual workshops.

Since the fifteenth century, there were two tendencies in the stone decoration in Korčula: one manifestly simple and severe, with a restrained use of ornaments, and the other with the emphasis on the exuberance of stone cutter's expression. In the conservative provincial milieu the late gothic ornament was transposed into flamboyant, intricate, softly undulated and very skilfully carved ornamental forms.

Albeit the best representative of such formal expression, Marko Andrijić was the first to introduce genuine Renaissance forms in the work of Korčula's stone cutting workshops. The ciborium he made for his hometown's cathedral is the earliest example of columns with entasis in Dalmatia. Between the late fifteenth and the early sixteenth century a gradual transition from late gothic, through mixed, to pure Renaissance forms was manifest in Andrijić's oeuvre, but also in the works of other stone cutters from Korčula. A classical decorative repertory with Renaissance mouldings became firmly established in the sixteenth century.

Great skill in working the stone of superior quality, regularity and precision of execution is characteristic of the stone cutting trade of Korčula, not only in monumental structures. Working on frequent reconstructions, master builders showed admirable ingenuity in dealing with the lack of space and of the material resources. As a result of that, and due to their tendency to use the dressing techniques and the decorative repertory adopted long ago, it is sometimes difficult to identify different construction periods, especially those dating from the fifteenth and sixteenth centuries. Korčula acquired in that period an image which is dominant even today. Apart from the façades of dwelling houses and palaces which were rebuilt with finely dressed stone, the cathedral and its belfry were completely rebuilt, as well as public buildings like the rector's palace, and the new image of the restored city was completed by the defensive walls, modernized according to the then avant-garde principles of warfare.

Simultaneously with the reduction of the strategic importance of the city and its economic strength, especially from the eighteenth century onwards, the building and stone cutting trades were in decline, which can be seen in the more modest residential architecture, where very often old buildings were disfigured by the rebuilding interventions of much lower quality.

Key words: *Korčula, stone cutting, stone quarries, workshops, measurement systems*

FRANJO VRANJANIN – ALIAS FRANCESCO LAURANA –, AVANT-COUREUR DE LA RENAISSANCE EN FRANCE*

Jean-Pierre Caillet

J.-P. Caillet
Université Paris Ouest
UMR 7041, équipe THEMAM
Département d'histoire de l'art
200, avenue de la République
92001 Nanterre cedex
France

Francesco Laurana spent some five years (1461-66) at the service of René d'Anjou, count of Provence ; then, after a new stay in Italy, he came back to Provence in 1474/75, working again for René and other commissionners, until his death in 1502. His production in this milieu (medals, funeral monuments, altarpieces and feminine masks) reveals his high capacities in treating the many innovations of Italian art, practically unknown yet in France. And even if it should be acknowledged that the true Renaissance spirit was not to be really introduced there before the military campaigns in Italy (starting in 1494), Francesco Laurana appears to have been a very important forerunner of it in this country.

Keywords: *Francesco Laurana, René d'Anjou, Provence, médailles, sculpture, Renaissance.*

En une circonstance analogue à celle-ci, Igor Fisković m'a fait l'amitié d'évoquer, par le biais d'une fort belle étude sur des sculpteurs français ayant œuvré à Dubrovnik, l'ancienneté des liens entre nos deux pays¹. Je m'efforcerai ici de poursuivre ce dialogue en lui dédiant ces lignes visant à rappeler l'importance qu'a eue, dans le panorama de l'art français au seuil d'une décisive mutation, la venue d'un grand artiste originaire de Dalmatie. En effet, Franjo Vranjanin – Francesco Laurana, pour reprendre sa désormais incontournable dénomination italienne, à laquelle je ne puis que me conformer² – a occupé la première place dans les commandes émanant de René d'Anjou, comte de Provence. Rappelons que celui-ci avait, en vertu du testament de Jeanne II morte sans enfants, hérité du royaume de Naples en 1435, et qu'il devait s'y maintenir jusqu'en 1442 ; le séjour qu'il y fit de 1438 à 1442, ainsi qu'un nouveau déplacement dans la Péninsule en 1453/54, l'avaient donc évidemment mis au contact direct de ce milieu³ ; et précisément, Francesco Laurana s'est trouvé engagé, peu après 1451, dans la réalisation de l'arc de triomphe destiné à commémorer, à l'entrée du château de Naples, la victoire d'Alphonse V d'Aragon sur René en 1442⁴. Sans que l'on sache de quelle exacte manière ce dernier a eu connaissance de la renommée de notre sculpteur et de celle de son collaborateur – ou plutôt

* This work has been supported by the Croatian Science Foundation under the project 6095 Croatian Medieval Heritage in European Context: Mobility of Artists and Transfer of Forms, Functions and Ideas (CROMART)

¹ I. Fisković, « Les sculpteurs français à Dubrovnik au XVI^e siècle », in Chr. Blondeau, Br. Boissavit-Camus, V. Boucherat et P. Volti (éd.), *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, Zagreb-Motovun, 2013, p. 379-387.

² Pour la naissance à Vrana près de Zadar, les variantes de la dénomination italienne dans les sources documentaires, ainsi que les données biographiques rappelées ci-après, cf. notamment H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-après n. 7), p. 17 sq. et 393-409.

³ Cf. notamment Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-après n. 6), p. 93-97.

⁴ H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-après n. 7), p. 35-66 et 373-374.

de l'une des œuvres majeures dont il sera ici question : le retable du Portement de Croix aujourd'hui conservé dans l'église Saint-Didier d'Avignon¹¹. C'est sur ces bases que je développerai mon propos, en m'appuyant aussi sur certaines publications envisageant de manière plus large la Renaissance en France et ce qui l'a amenée – ou, du moins, en a anticipé les grandes orientations.

Le premier domaine dans lequel a eu lieu de s'illustrer Francesco en-deçà des Alpes est la réalisation de médailles en bronze aux effigies de plusieurs membres de la cour angevine ainsi que de celle d'un bouffon (le célèbre Triboulet, peut-être ζ), et de celle du roi de France de l'époque, Louis XI¹². Il intervenait là conjointement à Pietro da Milano puisque sa médaille au portrait de Jeanne de Laval (fig. 1), seconde épouse de René d'Anjou, constituait un pendant à celle au portrait de ce dernier, œuvre quant à elle de Pietro. Comme l'a dernièrement rappelé Inès Villela-Petit¹³, il s'agit de la reprise d'un type conçu par Pisanello pour Alphonse d'Aragon en 1449 (soit quelques années après la victoire de celui-ci à Naples sur les armées de René). On a affaire, dans les deux cas, à un buste unique de plein profil, dans la pure tradition des monnaies et médailles antiques. Mais Francesco aussi bien que Pietro ont produit également des exemplaires à bustes de profil accolés – en l'occurrence, ceux de René et de Jeanne (fig. 2) –, toujours calqués sur des modèles hellénistico-romains. L'acuité d'observation dans le rendu des physionomies, ainsi que dans celui des coiffures et vêtements, s'inscrit absolument dans cette même tradition désormais à l'honneur en Italie mais dont jusque là ni le milieu d'Anjou-Provence ni, dans une plus large perspective, celui du royaume de France n'offraient encore d'exemple. En effet, Michel Dhénin note que dès 1400, certes, le duc Jean de Berry avait acquis en Italie des médailles romaines et protobyzantines puis les avait fait copier, mais manifestement sans que cela aboutisse à un résultat artistique très satisfaisant ; et ce n'est que vers la fin des années 1460 (soit quelque peu après l'engagement de Pietro et Francesco par René d'Anjou) qu'un autre italien, Giovanni Filangieri Candida (bientôt dit Jean de Candida) produisit pour le duc de Bourgogne Charles le Téméraire, puis pour le roi de France à partir de 1480, des médailles du type et de la qualité qui ici nous concernent¹⁴. Mais avant de quitter ce domaine, il faut encore s'arrêter à un autre aspect qui, semble-t-il, correspond à une spécificité de l'art de Francesco : Françoise Robin relève en effet très justement que, si Pietro da Milano a traité sans la moindre complaisance les traits ingrats des visages de René et de Jeanne, ceux-ci, tout en demeurant bien reconnaissables, apparaissent moins disgracieux chez Francesco¹⁵ ; ce qui dénote une tendance à l'idéalisation que notre artiste allait ensuite porter à un véritable apogée avec ses fameux bustes féminins exécutés lors de son nouveau séjour en Italie, et dont l'écho allait indéniablement perdurer dans la série des masques sans doute postérieurs au définitif retour en Provence – j'y reviendrai plus loin.

En suivant la chronologie, c'est très vraisemblablement le tombeau de Charles comte du Maine, frère cadet de René d'Anjou, à la cathédrale du Mans dont il faut à présent faire mention (fig. 3 a-b)¹⁶. Élisabeth Mognetti a, récemment, mis en doute l'attribution de ce monument à Francesco¹⁷ : outre une facture jugée trop médiocre, elle y a vu trop de divergences formelles avec d'autres tombeaux, dont celui de Jean Cossa à Sainte-Marthe de Tarascon, pour lequel la paternité de notre sculpteur est communément admise¹⁸. Toutefois, le mauvais état de conservation de ce dernier ne facilite guère

¹¹ R.-M. Ferré, *René d'Anjou et les arts. Le jeu des mots et des images*, Turnhout, 2012, p. 265-286.

¹² Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-dessus n. 6), p. 258-263 ; H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 67-77 et 390-391 ; I. Villela-Petit, notices 19-22, p. 91-92, puis « L'art nouveau du portrait en médaille », p. 224, in *France 1500, entre Moyen Âge et Renaissance*, catalogue de l'exposition de Paris (Grand Palais), 2010/11.

¹³ I. Villela-Petit, in *France 1500* (cit. ci-dessus n. 12), p. 224.

¹⁴ M. Dhénin, « Les monnaies, médailles et jetons », in Chr. Prigent (dir.), *Art et société en France au XV^e siècle*, Paris, 1999, p. 404-405 ; cf. aussi I. Villela-Petit, in *France 1500* (cit. ci-dessus n. 12), p. 224 et notices 98-101, p. 225-227.

¹⁵ Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-dessus n. 6), p. 261.

¹⁶ Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-dessus n. 6), p. 255-257 ; H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 166-169 et 371-372.

¹⁷ É. Mognetti, « Retour sur l'œuvre de Francesco Laurana (cit. ci-dessus n. 9), p. 44-45.

¹⁸ Pour cette dernière réalisation, cf. notamment Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-dessus n. 6), p. 254-255 et 273 ; H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 169-171 et 383.



Fig. 3 a-b. Tombeau de Charles du Maine – cathédrale du Mans. 1474/75 ?
vue d'ensemble, et détail de la face antérieure du sarcophage.

la comparaison. Et l'on suivra plutôt Françoise Robin (puis Hanno Walter Kruft) pour maintenir le tombeau du Mans dans le *corpus* de Francesco : quel autre sculpteur, en effet, aurait alors pu réaliser une œuvre aussi empreinte de l'esprit de la Renaissance italienne dans le milieu de la cour angevine ? Comme le propose encore Françoise Robin, ce pourrait d'ailleurs bien être le décès de Charles du Maine en 1472 qui aurait déterminé René d'Anjou à rappeler Francesco en 1474/75 ; cela en lui réservant la sculpture du sarcophage et du gisant, tandis que le grand enfeu (aujourd'hui disparu) dans lequel ces éléments devaient s'insérer avait déjà été réalisé dans le goût français de l'époque. La conception du sarcophage, en forme de baignoire à l'Antique et avec, sur la face antérieure, deux *putti* soutenant le cartouche à queues d'aronde inscrit de l'épithaphe du défunt (fig. 3 b), tranche absolument avec ce qui avait alors cours dans l'art funéraire français.

Une autre réalisation de Francesco, à la demande cette fois du chapitre cathédral de Marseille, amène à s'attarder aussi à l'introduction d'un répertoire franchement « renaissant ». Il s'agit de l'autel monumental destiné à la chapelle Saint-Lazare, aujourd'hui toujours en place (moyennant toutefois certaines altérations) dans ce que l'on dénomme désormais la « Vieille Major » de la cité phocéenne (fig. 4 a-b)¹⁹. L'ensemble se présente comme deux niches prises sous une double arcade ; la niche de

¹⁹ Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-dessus n. 6), p. 252-254 et 273 ; H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 187-203 et 373.



*Fig. 4 a-b. Autel de saint Lazare – « Vieille Major » de Marseille. 1479-81.
Vue d'ensemble, et détails de l'ornementation des piliers.*

gauche accueille l'autel proprement dit, surmonté d'une prédelle à reliefs retraçant la vie de Lazare, puis des statues de Lazare, Marthe et Marie-Madeleine ; celle de droite abrite une armoire, réceptacle des reliques du saint dédicataire ; à l'aplomb des piliers, et à la hauteur des écoinçons de la double arcade, se logent trois autres statues, figurant à nouveau Lazare et, sans doute, le grand saint local Victor et le saint évêque marseillais Cannat ; le tout est couronné par deux frontons en demi-cercle (les statues supplémentaires au-dessus sont très probablement des adjonctions plus ou moins postérieures). Ce sont en fait ces frontons, à motifs de coquille avec torsade végétale au pourtour, ainsi que les piliers, dont l'ornementation s'inscrit pleinement dans la veine « renaissante » : visages d'angelots, profil impérial romain, oiseaux et griffons, nombreux *putti* aux nus très naturalistes et aux attitudes parfaitement déliées, candélabres, vases, rubans et feuillages agencés avec autant d'élégance. Les documents relatifs à cette commande indiquent que Francesco a travaillé là avec un sculpteur originaire



Fig. 5 a-b. Retable du Portement de Croix, pour le couvent des Célestins d'Avignon (aujourd'hui à l'église Saint-Didier). 1478-81. Vue d'ensemble, et détail de l'arrière-plan de la scène.

de Côme, Tommaso Malvito. Les divers auteurs se sont donc efforcés de distinguer ce qui précisément revenait à l'un et à l'autre. C'est souvent Tommaso qui a été crédité de la partie ornementale, tandis que Francesco aurait réalisé les statues (de proportions assez trapues, d'ailleurs) ; mais il est en définitive bien difficile de trancher. La proposition de Françoise Robin, qui considère que le maître d'œuvre Francesco a, outre les statues, dû donner au moins le dessin des ornements, paraît la plus recevable ; et c'est bien ce qui importe, dans la perspective qui ici est mienne.

Contemporain de l'autel marseillais, le retable au Portement de Croix originellement destiné au couvent des Célestins d'Avignon (fig. 5 a-b), et commandé par René d'Anjou en personne²⁰, permet d'opérer des constats un tant soit peu du même ordre. Car – indépendamment de l'empreinte d'une conception très théâtrale dont Rose-Marie Ferré a souligné l'importance qu'elle revêtait alors dans l'esprit du commanditaire²¹ – les personnages, dont plusieurs présentant des visages d'un réalisme

²⁰ Fr. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...* (cit. ci-dessus n. 6), p. 247-252 et 273 ; H.W. Kruff, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 176-186 et 369-370.

²¹ R.-M. Ferré, *René d'Anjou...* (cit. ci-dessus n. 11), notamment p. 283-286.



Fig. 6 a-b. Masques féminins conservés aux musées de Bourges et du Puy-en-Velay. Après 1476 ?

presque brutal, dénotent davantage encore que dans le monument marseillais l'ascendant de l'art septentrional dans son registre le plus prosaïque. Toutefois, et comme le relève Françoise Robin, la composition de la scène, avec l'étagement des figures sur trois plans successifs, témoigne d'une indéniable maîtrise du *rilievo schiacciato* dont le procédé avait été précédemment développé par Donatello, au premier chef. Sinon, ce sont à nouveau des éléments secondaires qui portent la marque la plus franche de l'esthétique « renaissance ». Ainsi – dans ce qui est encore donné à voir d'un monument passablement malmené, du moins – les pilastres cannelés à chapiteaux corinthiens de l'encadrement, et surtout le décor urbain du fond de la scène (fig. 5 b), justement qualifié par Françoise Robin de « véritable résumé des [types de] façades et couronnements alors en vogue en Italie », et pour lequel elle envisage plus ponctuellement la reprise de certains motifs des édifices de Mantoue et de Rimini sous la maîtrise d'œuvre d'Alberti – et que Francesco aurait pu connaître...

Enfin, il faut en venir aux réalisations dans lesquelles Francesco se distingue par un traitement de la figure humaine elle-même procédant de l'esprit de la « modernité » ; cela pour des visages féminins plus spécifiquement, qu'il excelle à rendre avec un mode d'idéalisation bien personnel allant au-delà de la simple référence au classicisme antique. Comme je le signalais ci-dessus dans mon bref aperçu historiographique, on songe évidemment d'abord aux magnifiques bustes féminins récemment réétudiés par Chrysa Damianaki, sans doute produits durant le séjour italien entre 1466 et 1474/75, et que Francesco excelle à rendre avec un mode d'idéalisation allant au-delà de la simple référence au classicisme antique²². Parmi les créations très probablement provençales postérieures au retour de l'artiste, il faut notamment considérer la série de masques de marbre dans lesquels on retrouve, bien qu'à des degrés de perfection sensiblement moindres, les mêmes caractères que dans les bustes italiens (fig. 6 a-b)²³. La destination et l'emploi de ces masques posent aujourd'hui encore problème :

²² Chr. Damianaki, *I busti femminili...* (cit. ci-dessus n. 10).

²³ *Ibid.*, p. 271-284 (exemplaires d'Aix-en-Provence, Bourges, Le Puy-en-Velay, Villeneuve-lès-Avignon), et 285-297 pour ceux que l'auteur rejette l'authenticité (exemplaires de Chambéry, Berlin, Turin, Milan, New York) ; cf. aussi déjà, pour l'ensemble de la série, H.W. Krufft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 159-162 et 386-389. Pour les exemplaires conservés à Bourges et au Puy-en-Velay, cf. également les notices 23-24 de Béatrice de Chancel-Bardelot in *France 1500* (cit. ci-dessus n. 12), p. 93-94.

Chrysa Damianaki pense à des éléments originellement insérés dans des sculptures en pied à échelle humaine, à l'instar de ce qui est attesté pour une Vierge de Castelvetro (Sicile) qu'elle attribue à Francesco lui-même²⁴ ; mais Élisabeth Mognetti n'écarte pas non plus l'éventualité de pièces conçues ainsi initialement, et que l'on pouvait aussi bien incruster dans un ensemble que conserver telles quelles. Toujours est-il que, même en éliminant ceux dont Chrysa Damianaki rejette l'authenticité, la probabilité d'une pluralité des acquéreurs de ces masques engage à imaginer que l'attrait pour leur esthétique se diffusait dans des cercles au-delà de la seule cour d'Anjou-Provence.

Cette dernière remarque m'amène à entrer de plain-pied dans la partie conclusive de mon propos : dans quelle mesure les divers aspects de l'œuvre de Francesco évoqués ci-dessus ont-ils contribué à déterminer le basculement de l'art français dans l'esthétique de la Renaissance ? Ce qui vient d'être suggéré quant à un assez large éventail de destinataires des masques plaiderait volontiers pour un réel impact, en termes d'évolution du goût ; et le fait, également signalé plus haut, que le roi Louis XI ait souhaité faire réaliser par Francesco une médaille à son effigie paraît bien engager dans le même sens – et plus encore, si l'on considère que les options d'un souverain influent généralement sur celles de tout son entourage. Pourtant, la situation semble avoir été sensiblement plus complexe. En Provence même, où s'est exercé l'essentiel de l'activité de Francesco en-deçà des Alpes, Jean-Jacques Gloton a voulu en reconnaître des prolongements patents : il renvoie notamment aux vantaux de la cathédrale d'Aix-en-Provence réalisés vers 1508, et dont l'auteur Jean Guiramand aurait fréquenté l'atelier de Francesco et de son gendre Jean de la Barre à Avignon entre 1495 et 1500²⁵. Mais c'est à bon droit qu'Élisabeth Mognetti fait valoir que Francesco avait alors manifestement cessé de sculpter, et que Jean de la Barre n'est attesté qu'en tant que peintre ; et elle ajoute que l'on n'a guère connaissance que de quelques commandes sporadiques d'œuvres italianisantes, par de riches avignonnais, postérieurement d'ailleurs à 1500 (et alors que pourtant Julien de la Rovère, d'origine italienne, était sur le siège archiépiscopal d'Avignon) ; en fait, c'est par l'intermédiaire de la gravure, et avec net hiatus par rapport à la fin de la production de Francesco, qu'elle entrevoit une réelle diffusion du répertoire « renaissant » dans la région²⁶. Il faut aussi considérer qu'après la mort de René en 1480, la Provence a pleinement réintégré la sphère française, et que les agents de Louis XI devaient plutôt avoir le souci d'y promouvoir les formes correspondant à ce qui prévalait dans les principaux foyers du royaume : soit, comme l'a souligné notamment Henri Zerner, un ancrage encore marqué dans le Gothique tardif²⁷. Quant au « retentissement » d'un monument comme le tombeau de Charles du Maine à la cathédrale du Mans – c'est-à-dire bien plus près du cœur de l'État royal –, force est d'admettre que le panorama artistique de ce milieu aux années immédiatement suivantes n'en porte guère témoignage.

En fait, les conséquences des campagnes italiennes de Charles VIII et de ses successeurs sur le trône de France, à partir de 1494 et au début du XVI^e siècle, se sont avérées beaucoup plus décisives²⁸. Et ce n'est d'ailleurs pas avant 1496 qu'une réalisation comme l'enfeu du Sépulcre de l'abbatiale de Solesmes traduit la pénétration d'un italianisme dont les exemples allaient alors vite se multiplier ; comme l'a dernièrement relevé Agnès Bos, c'est dans son répertoire ornemental que ce monument opère le plus sensiblement la mutation²⁹ ; et encore celle-ci n'est-elle qu'assez mesurée puisque, si

²⁴ Chr. Damianaki, *I busti femminili...* (cit. ci-dessus n. 10), p. 276. Pour l'œuvre en question, mais sans en envisager l'attribution à Francesco, cf. H.W. Kruft, *Francesco Laurana...* (cit. ci-dessus n. 7), p. 88-92, 122, 162 sq. et fig. 70-71.

²⁵ J.-J. Gloton, *Renaissance et Baroque à Aix-en-Provence*, Rome, 1979, p. 33-44.

²⁶ É. Mognetti, « Retour sur l'œuvre de Francesco Laurana... » (cit. ci-dessus n. 9), p. 55-58.

²⁷ H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, 2^e éd., Paris, 2002, p. 11-31.

²⁸ *Ibid.*, p. 35-42.

²⁹ A. Bos, « L'ornement en France autour de 1500 », in *France 1500* (cit. ci-dessus n. 12), p. 292-293 et fig. 64. Pour ce monument, cf. aussi J.-M. Guillouët, « Michel Colombe », in *Tours 1500, capitale des arts*, catalogue de l'exposition de Tours (musée des Beaux-Arts), 2012, p. 190-191.

l'on considère l'ensemble avec ses figures, la formule résolument « passéiste » avec laquelle Pierre Pradel qualifiait le probable maître d'œuvre de ces dernières – Michel Colombe – n'apparaît nullement déplacée³⁰. Si l'on se transpose à présent dans le domaine de la peinture, Marie Jacob a montré que dans la production enluminée de Jean Colombe et de ses fils – frère et neveux du Michel que je viens de mentionner –, bien des motifs antiques s'introduisent à partir des années 1470 ; et en dressant un bilan des avancées en ce sens tout au long du XVe siècle, elle souligne très justement les apports de Jean Fouquet et de son suiveur le Maître du Boccace de Munich (ces derniers s'avérant d'ailleurs beaucoup plus résolument « modernes », déjà)³¹. Il reste que cela ne détermine pas encore un mouvement général. Pas plus que Fouquet, Francesco Laurana ne saurait donc être considéré comme un réel protagoniste de la Renaissance en France : il en anticipe la véritable éclosion, sans encore directement la provoquer. Du moins en apparaît-il comme l'un des « avant-coureurs », et non le moindre.

FRANJO VRANJANIN ALIAS FRANCESCO LAURANA – NAGOVJESTITELJ RENESANSE U FRANCUSKOJ

U zahvalu za divnu studiju o francuskim kiparima koji su djelovali u Dubrovniku kojom mi je Igor Fisković učinio čast sličnom prigodom, posvećujem mu sljedeće retke u kojima raspravljam važnost dolaska jednog velikog dalmatinskog kipara u Francusku na pragu renesanse. Treba imati na umu da Franjo Vranjanin prvo provodi pet godina (od 1461. do 1466. godine) u službi grofa Provanse, Renée I. od Napulja. Tek se nakon svog drugog boravka u Italiji vraća u Provansu, 1474. ili 1475. godine, kako bi ponovno radio za Renée I., ali i za druge naručitelje, sve do smrti koja ga stiže u Avignonu 1502. godine.

Provansalski opus Franje Vranjanina sastoji se prvenstveno od brončanih portretnih medalja, posebice s prikazima pripadnika anžuvinskog dvora te francuskog kralja Luja XI. U tom je periodu surađivao s Petrom Martinovim iz Milana. Ta ostvarenja, koja odlikuje posebna preciznost promatranja te prikazivanja fizionomija i odjeće, pripadaju nasljeđu talijanskog medaljarstva, no dosad nisu bila objavljena s ove strane Alpā.

Duh talijanske renesanse prodire u srce anžuvinske Francuske preko skulpture grobnice (najvjerojatnije) Karla, grofa Maine, u katedrali u Le Mansu. Potom su tu djela koja su naručili marsejski katedralni kaptol (oltar u kapeli svetog Lazara u katedrali Sainte-Marie-Majeure) te već spomenuti René I. (oltarna pala *Uspon na Kalvariju* naručena za samostan celestinaca u Avignonu), koja potvrđuju izrazito « moderne » tendencije čestim korištenjem klasicizirajućih motiva te odličnim vladanjem tehnikom plitkog reljefa, koji postavlja likove u vrlo uvjerljiv trodimenzionalan prostor, mada istovremeno kod određenih likova ne izostaje doza prozaičanog realizma koja svjedoči o prožetosti tradicijom sjevernjačke gotike.

Na poslijetku, ta « modernost » se očituje u seriji ženskih maski o čijoj se točnoj funkciji još dandanas vode diskusije, a koje se nalaze raspršene u više europskih muzeja. Tom serijom Franjo Vranjanin nadilazi jednostavno referiranje na klasičnu antiku svojim osobnim, vrlo posebnim načinom idealizacije.

Na kraju ovog pregleda potrebno je pokušati precizirati stvaran udio ovog dalmatinskog kipara u velikom preokretu u francuskoj umjetnosti koja se okreće renesansnoj estetici oko 1500. godine. Zasigurno su u tom pogledu posljedice vojnih pohoda Karla VIII. i njegovih nasljednika po Italiji bile presudnije. Ipak, Franjo Vranjanin se ne čini ništa manje bitnim. Kao jedan od ključnih « nagovjes-

³⁰ P. Pradel, *Michel Colombe, le dernier imagier gothique*, Paris, 1953.

³¹ M. Jacob, *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500). La représentation de l'Antiquité en France à la fin du XV^e siècle*, Rennes, 2012, p. 219-223.

titelja » promjene smješta se uz bok nekolicini velikih slikara sredine i druge polovine 15. stoljeća, kao što je Jean Fouquet, te se, čak i ako ne uzmemo u obzir visoku kvalitetu njegovih djela, njegov doprinos kao takav ne smije podcijeniti.

Ključne riječi : *Francesco Laurana, René I. od Napulja, medalje, skulptura, renesansa.*

Prevela: Karmen Čabrilo

SHORT-LIVED *OPERA BELLA E BUONA*: THE 1564 CHANCEL SCREEN OF THE CHURCH OF ST ROCH IN DUBROVNIK

Danko Zelić

D. Zelić
Institute of Art History
Ul. grada Vukovara 68
HR-10000 Zagreb
danko@ipu.hr

Dedicated to professor Igor Fisković, the paper discusses the lost chancel screen made for the church of St Roch in Dubrovnik in 1564. Its design is considered and its graphic reconstruction proposed on the basis of the data in two contracts stipulated between the officials of the lay confraternity of St Roch and Jacob de Spinis, a sculptor of French origin resident of Dubrovnik. Although completed and placed in its position in due time, the chancel screen of St Roch was soon to be removed. The author analyses the probable reasons for that and raises some broader issues relating to the enclosures in the minor churches of Dubrovnik.

Keywords: *Dubrovnik, Religious architecture, Sixteenth century, Chancel screen, Confraternities*

One of professor Igor Fisković's merits is his comprehensive account of the choir enclosures that once stood in mendicant churches along the east Adriatic coast, particularly in friars' churches of Dubrovnik.¹ The 1564 contract for the (lost) chancel screen of the church of St Roch, the seat of the homonymous Dubrovnik lay confraternity, is, however, in many respects a unique piece of evidence concerning the specific kind of liturgical furniture in the minor local churches of the pre-Tridentine era. The aims of this paper are therefore to examine the shape and position of the St Roch chancel screen, to propose its hypothetical (graphic) reconstruction, discuss its meaning within the church space and, ultimately, the reasons for its removal.

St Roch is a sixteenth-century church. Its construction was decided upon in 1526, when the city was struck by one of the most disastrous plagues in its history. Among other immediate measures that were taken, the Great Council of Dubrovnik made a vow to build a shrine dedicated to a saint whose intercession was considered to be most needed.² The provision was repeated during the outburst of plague in 1533,³ but it was not before 1544/45 that construction works began. In actual fact,

* This work has been supported in part by the Croatian Science Foundation's funding of the project 9492 *Dubrovnik: Civitas et Acta Consiliorum, Visualizing Development of Late Medieval Urban Fabric*.

¹ I. FISKOVIĆ, *O unutrašnjem uređenju samostanskih crkava na istočnoj obali Jadrana*, in *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 39, Split, 2001–2002, pp. 227–269.

² (...) *de construendo et fabricando expensis comunis nostri unam capellam sub vocabulo et honorem et laudem Dei et gloriosi confessoris Sancti Rochi ut eius meritis et intercessione clementia Divina repellat a nobis suam iram et flagellum pestilentie*. Državni arhiv u Dubrovniku, Fond Dubrovačke republike (hereafter: DAD), ser. III – Acta Consilii Rogatorum, vol. 38, f. 191v (December 15th 1526), mentioned by R. JEREMIĆ, J. TADIĆ, *Prilozi za istoriju zdravstvene kulture starog Dubrovnika I*, Belgrade, 1938, p. 93.

³ *Ibidem*, p. 97.

in 1542 the initiative was taken over by the recently established confraternity of St Roch. Shortly after the supplication expressing their willingness to build the edifice had been accepted by the Senate,⁴ the brethren were granted a building site – approximately three quarters of a narrow rectangular insula in the vicinity of All Saints church – hitherto occupied by four ruinous houses.⁵ The perimeter of the building lot would dictate the size and proportions of the church, its front overlooking the All Saints street being approximately 6.5 metres and its sides 15 metres long.⁶

According to a late sixteenth-century account in the confraternity's book of statutes and ordinances,⁷ the construction took thirteen years to complete. That testimony was corroborated by the documentary evidence gathered by Cvito Fisković.⁸ In 1544 the confraternity's officials commissioned stone material for the walls and three portals; in 1553 carved stone elements for the frame of the apse opening were ordered. Allegedly, by the year of 1556, the total expenditure reached 1359 ducats (500 of which were provided by the Commune), and, in 1558, a further shipment of building stone was agreed upon, seemingly for the walls of the apse. Moreover, Cvito Fisković had the great merit of drawing attention to Latin inscriptions on the lateral (east) façade of the church which have earned it most of its fame: in the last decade of the sixteenth century someone, probably the then church rector, chiselled into the wall two curious admonitions to those who had been disturbing his peace by playing ball in front of the building, reminding them that they would eventually die.⁹

The architecture of the church, however, perhaps due to its austere, restrained outer appearance, has never aroused much scholarly interest. Besides the smooth, undecorated ashlar walls and flat corner pilasters, the most prominent feature of its exterior is a classically designed frame of the main entrance portal. As regards the shape of the interior, it is a simple elongated rectangular hall, ending in a large opening of a flat, niche-like barrel-vaulted apse. An unknown historian of the confraternity noted that after the construction had been finished, up to the year of 1592 additional 300 ducats were spent on the works in the interior: plastering of the walls, floor paving, the carved stone chancel screen (*coro di scarpello*) and, eventually, on the singers' balcony (*balatore*).¹⁰ However, with the exception of a modestly decorated frame of the large apsidal opening as well as the ambry in the side wall of the apse (probably one of the last ones before the Tridentine practices were introduced), nothing of the original interior furnishing survives. Nevertheless, the data recorded in two commissioning contracts, for *il choro della chiesa* and *le sedie di dretto del choro*, registered in the public notary book in 1564,¹¹ allow for the discussion of its most remarkable feature: the chancel screen. The confraternity officials

⁴ K. VOJNOVIĆ, *Bratovštine i obrtne korporacije u Republici Dubrovačkoj od XIII. do konca XVIII. vijeka, sv. 1, Bratovštine dubrovačke*, Zagreb, 1899, p. 123.

⁵ On 16th March 1543 the confraternity officials received *unum casale (...) pro construenda et inibi fundanda ecclesia Sancti Rocchi, situm et positum intus civitatem Racusii in via Sancti Domini, ab oriente, occidente et ab austro iuxta viam comunem, ab aquilone iuxta casale fratrum Sancti Dominici (...)*, DAD, ser. XXVI – Diversa notariae, vol. 107, f. 129r, mentioned by K. KOVAČ, *Nikolaus Ragusinus und seine Zeit*, in *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalspflege XI*, Beiblatt, Vienna, 1917, p. 65, and partially transcribed in *Grada o slikarskoj školi u Dubrovniku. Knj. 2, 1500–1601*, J. TADIĆ (ed.), Belgrade, 1952, p. 170 (doc. 1116).

⁶ Subsequently the street adopted its present name *Za Rokom*.

⁷ Relevant parts of the manuscript (DAD, ser. XXII.1 – Fratrie, vol. 20) were transcribed by K. VOJNOVIĆ, *op. cit.*, pp. 107–125.

⁸ C. FISKOVIĆ, *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku*, Zagreb, 1947, pp. 96–97.

⁹ *Ibidem*, p. 96. The inscriptions read:

EGO VOS ANIMADVERTO LV DENTES P.(ILLA) and
PAX VOBIS. MEMENTO MORI QVI LVDETIS PILLA. 1597.

¹⁰ K. VOJNOVIĆ, *op. cit.*, p. 124.

¹¹ DAD, ser. XXVI – Diversa notariae, vol. 117, ff. 29v–30r (January 14th, 1564), see *Appendix*. The document was first mentioned by V. J. ĐURIĆ, *Dubrovačka slikarska škola*, Belgrade, 1963, p. 185 (note 91), and transcribed by C. FISKOVIĆ, *Les artistes français en Dalmatie du XIV^e au XVII^e siècle*, in *Annales de l'Institut français de*

decided to assign both tasks to Jacob de Spinis (*magister Iacobus Gallus sculptor*), a prominent Dubrovnik mid-sixteenth-century French-born sculptor.¹²

Separating the upper part of the hall-like nave from the rest of the church space, the chancel screen of St Roch (fig. 1) was a rather elaborate construction, made *secondo la forma del disegno presentato*, that is, in compliance with the (lost) drawing that had been supplied as part of the agreement. The description of the screen, written in the vernacular and inserted into the Latin text of the contract (registered in January 1564, see Appendix, I), is fairly detailed, containing the names of all characteristic parts as well as their measures given in cubits (*brachia*; approximately 0.51 metres) and/or inches (*onze*; approximately 4.25 centimetres).

The description begins with a central arched doorway (*la porta del choro*), 1.105 metres wide *in luce* and 2.21 metres high. It was flanked by a pair of pillars, rectangular in section (~21 × 15 centimetres), the arch resting on semi-columns (projecting for ~13 centimetres). The entablature (*l'architravo col friso e la cornice*) above the doorway was 42.5 centimetres high. Regarding the decoration, it was explicitly agreed that the reverse (the internal) sides would be carved in the same fashion as the ones visible from the church.

The screen was raised on a podium (*poggia del choro*) also spanning the entire breadth of the nave, measuring (in depth) ~1.15 metres and elevated by two stairs, each 17 centimetres high, at the front end.

The chancel screen had two symmetrical lower wings which were two metres long. The base moulding (*cornice de basso*) of each had to be thirteen centimetres high, *secondo la base del pillastro grande*, that is, equaling the height of the base of central pillar(s), while the upper triple entablature, consisting of a cornice, perforated frieze and an architrave (*la cornice, lo frexo traforato con l'architravo*), had to be twenty-eight centimetres high. Between the horizontal mouldings (*fra le due cornici*) on either side there were three sculpted panels (*li quadri*) with rounded tops, reaching the height of 1.36 me-

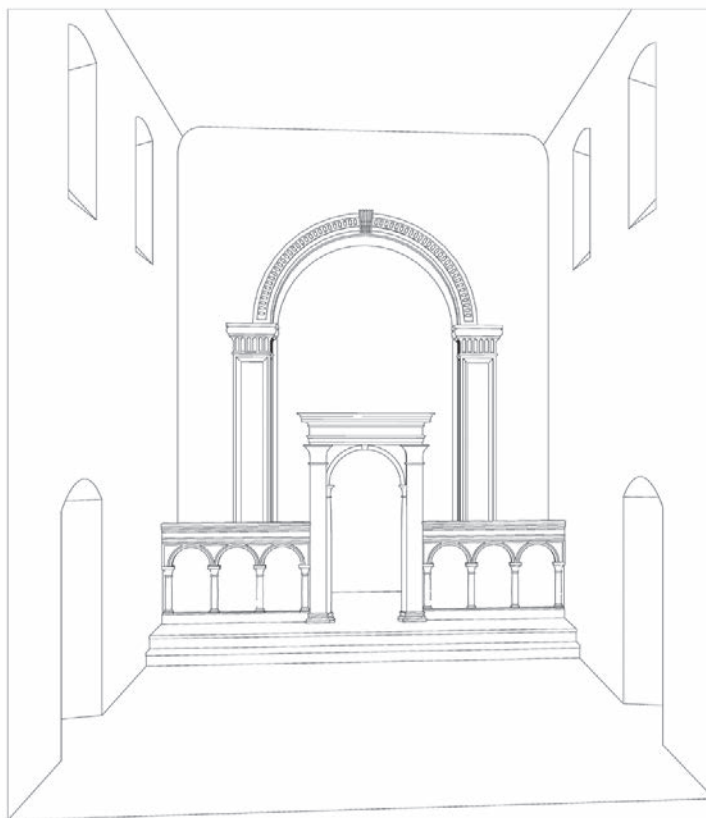


Fig. 1 The interior of the church of St Roch after the completion of the chancel screen (in 1564), schematic reconstruction, graphics by Danijela Šapina, Institute of Art History, Zagreb

Zagreb, 2^{ème} série, 14–17, Zagreb, 1964–1965, pp. 38–39. Due to the fact that the work had to be finished by the forthcoming Easter (2nd April), it can be presumed that the agreement was concluded sometime in the previous year. DAD, ser. XXVI – Diversa notariae, vol. 117, f. 48v (May 4th 1564), see Appendix. The document was transcribed by C. FISKOVIĆ, *Artistes français en Dalmatie*, in *Annales de l'Institut français de Zagreb* 10–11, No. 28–29, Zagreb, 1946–1947, pp. 20–21 (note 6).

¹² The archival data concerning the activity of Jacob de Spinis in Dubrovnik were assembled and commented upon by Cvito Fisković, see C. FISKOVIĆ, *Les artistes français en Dalmatie du XIV^e au XVII^e siècle*, *op. cit.*, pp. 29–39. The sculptor's surviving oeuvre has been recently scrutinised and his impact on the local artistic scene reevaluated by Igor Fisković, see I. FISKOVIĆ, *Preobrazbe rječnika kamene ornamentike u Dubrovniku 16. stoljeća*, in *Renaisance i renesanse u umjetnosti Hrvatske* (Zbornik Dana Cvita Fiskovića II), Zagreb, 2008, pp. 209–242.

tres. Divided by balusters (*colonne balaustri*), panels contained the relief effigies of six saintly figures. The two innermost ones – archangel Gabriel on the left and Virgin Mary on the right – made up the iconographic scene of the Annunciation; the central bays of wings involved images of St Jerome (left) and St Blaise (right), the chief patron saints of Illyricum and the city of Dubrovnik respectively, while the outermost panels were decorated with images of the two most venerated plague saints – St Sebastian (left) and the titular saint of the confraternity and the church St Roch (right). At the very end of the contract, apparently upon the instigation of the commissioners, a clause was added which stated that the effigies should be carved in medium relief (*di mezzo relevo*).

Inasmuch as the drawing that complemented the text is missing, the graphic reconstruction of the chancel screen proposed here is not entirely unambiguous. Particularly equivocal are the remarks *computati li scalini* and *con li scalini sicom'e di sopra detto*, concerning the heights of the doorway opening and of the sculpted panels. That is to say, it is not clear whether the respective numerical values comprised the height of the stairs at the front of the screen podium or not; in the former case resulting in a central opening that would be not high enough, unless the dimension given was not that of the summit but of the rectangular part of the arched doorway. Different readings, therefore, impose alternative variants of elevation and the proportions of the screen in its entirety. Moreover, several features remain unmentioned and/or unspecified, in particular the details regarding the joints between the relief panels, balusters and spandrels of the side wings as well as the shape of their top mouldings, including the perforations on the friezes.

As regards the position of the chancel screen in the church, no traces survive whatsoever. The commissioning contract for the benches inside the chancel (registered in May 1564) reveals, however, that those two stone slabs 1.53 metres long, each resting on three corbels (*modiglioni*), were supposed to be *incastrate*, i.e. inserted, presumably along the furthest parts of the side walls, between the screen and the rear wall. Thus, assuming that the length of the benches corresponded with its depth, the surface of the chancel area (excluding the apse) was approximately eight metres square. If the enclosure was mounted on the rearmost edge of the podium (*poggia del choro*), as suggested here, it can be inferred that the stairs of the actual chancel platform are in the exact position of the stairs, i.e. the front, of the podium executed in 1564.

It is beyond doubt that the chancel screen and the benches were completed and installed in the course of 1564. On 5th September the sculptor acknowledged the reception of the entire stipulated amount – forty-five ducats for the screen, augmented by additional two ducats promised to him as a gift should he accomplish to deliver ‘beautiful and good work’ (*opera bella e buona*). On 10th December he was paid off for the stone benches.

Nine years later, in the autumn of 1573, St Roch was visited by Apostolic Visitor Giovanni Francesco Sormani, Bishop of Montefeltro. His report, however, does not mention either the screen or the benches.¹³ As a matter of fact, although the Tridentine reforms are deemed to have been decisive for the eventual disappearance of all kinds of church enclosures, it seems that the themes (*puncta visitationis*) of the first-post Tridentine visitation to Dubrovnik did not include that topic. Thus, apart from the choir screens in the cathedral and the collegiate church of St Blaise, the visitor did not mention but a (wooden!) screen in the church of St Stephen.¹⁴

In its present state (fig. 2), the church of St Roch has two symmetrically arranged door frames flanking the apse, a feature that was certainly not part of the initial project. Up until the early nineteenth century, when the confraternity was abolished and both doorways were walled up, the one to the right of the apse led to the sacristy, and its counterpart to the adjacent house of the confraternity. None of them is, however, attested in the aforementioned documents, and a closer examina-

¹³ Archivio segreto vaticano, Archivum S. Congregationis Concilii, Visitationes apostolicae, 28, 1573 Ragusina visitatio apostolica, ff. 616v–621v.

¹⁴ *Ibidem*, f. 577v.

tion of their stone frames clearly reveals that both were subsequently inserted. Accordingly, in the report of 1573 visitation, the sacristy is recorded as 'new' (*sacrarium novum*).¹⁵ As confirmed by the inscription (*SACRARIVM*) above its entrance, there can be no doubt that the visitor was referring to the room on the right-hand side of the apse. In any case, the side openings on the rear wall of the church imply that the confraternity, meanwhile, managed to come into the possession of the adjacent, northernmost part of the city block, hitherto owned by Dominican friars,¹⁶ and to build the house for its own needs, contiguous to the church. The doorway(s) thus inevitably necessitated the removal of the chancel benches and, eventually, the chancel screen.

Regarding the precise sequence of events, it is important to notice that by 1573 at the latest, the church and the building(s) in the northern part of the city block were connected by means of a passage leading through the sacristy: having found out that some brethren,

together with the officials and the church's chaplain occasionally had meals in the sacristy, the visitor ordered that its 'outer' door be walled up.¹⁷ After that passage had been closed, a new one could be opened only on the other side of the apse. Thus, apparently, the decisive reason for the removal of the screen lied in the fact that it was inappropriate for the (new) passage between the church and the confraternity's house to be placed in front of the high altar. Moreover, I would argue that the screen had been disassembled before the opening to the left of the apse was made; judging from the dimensions and the design of its upper mouldings, it can be inferred that the frieze and the cornice are in fact the reused parts of the entablature that previously crowned the central arched doorway of the chancel screen or, in other words, its only surviving elements.

Apart from the issues of design and position, the short-lived chancel screen of the church of St Roch deserves further reflection concerning its meaning and functions. Although no material evidence survives therein, the late medieval sources of Dubrovnik confirm the presence of similar structures in four major city churches, all officiated by priestly congregations – the cathedral by its canons, St Blaise by members of its collegiate chapter, St Francis and St Dominic by friars. As a matter of

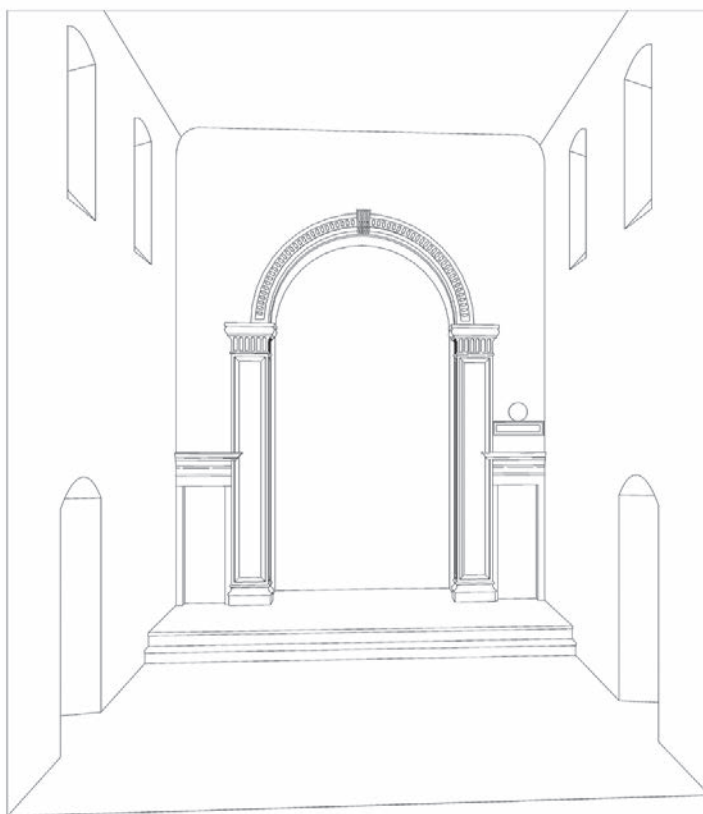


Fig. 2 The interior of the church of St Roch after the removal of the chancel screen, graphics by Danijela Šapina, Institute of Art History, Zagreb

¹⁵ *Ibidem*, f. 617v.

¹⁶ See note 5.

¹⁷ (...) *Visitavit successive sacrarium novum cum hostio per quod unde exiunt et ibi reperit aliqui solitos esse comedere capellani et priorem societatis et confraternales. Decevit dictum hostium claudendum esse muro tuto infra unum mensem et amplius ibi per predictos in futurum comedendum non esse sub pena scutorum 25 ad pias causas applicaturorum (...).* 1573 Ragusina visitatio apostolica, *op. cit.*, f. 617v.

fact, throughout the east Adriatic region, from the early Middle Ages onwards the enclosures were prominent parts of many church interiors, including those of the smallest scale.¹⁸ In late medieval Dubrovnik accordingly, along with choir precincts in major buildings, different enclosures existed in a number of small-scale ones, regardless of their original (or secondary) purpose, the seats of small monastic communities, confraternities or private churches.

Among those recorded or known so far, the nearest to that of St Roch was the screen commissioned in 1470 for the then newly built church of St Sebastian.¹⁹ Located in the immediate vicinity of the Dominican church and financed by the Commune, the building was a token of collective gratitude for the cessation of the plague that broke out in 1463. The contract for the chancel screen, though, does not contain a single detail regarding its shape or decoration,²⁰ as if the term that was used – simply: *chorus* – had been commonly understood as referring to a typical item, which needed no further explanation. Since both buildings were of approximately equal width, their enclosures were of the same length and, surprisingly, perhaps, despite the time span of almost a century, remained nearly at the same price.

Although no sculpture in Dubrovnik has been interpreted by scholars as such, I would argue that two fifteenth-century relief stone slabs with arcades and effigies of the saints (fig. 3), now on display in the Museum of the Franciscan Convent in Dubrovnik,²¹ are indeed parts of a lost chancel enclosure or, to be more specific, its side wings. Their provenance remains unknown but two of their common traits, also relevant for the discussion about the St Roch screen, deserve to be emphasised: they are monolithic, i.e. not assembled from separately carved parts, and the measures and proportion of the arched fields correspond with the matching features of the St Roch chancel screen as interpreted here.

Yet the St Roch chancel screen certainly differed from its antecedents in Gothic-style churches (e.g. St Sebastian) in the use of classical architectural elements. The sculptor's different background, i.e. his classical training, is discernible in his vocabulary, particularly in the technical terms used in the contract (*cornice, frexo, architravo* etc.). The fact that the text was complemented by a drawing, presumably delineated by the sculptor himself, might also suggest that he was not merely the executor but the author of the design as well. Be that as it may, the unexpected amount of information



Fig. 3 The fragments of fifteenth-century side wings of the chancel screen of an unknown Dubrovnik church (Museum of the Franciscan Convent in Dubrovnik), photo by Ivan Viđen

¹⁸ Apart from the constructions still preserved, the fragments of chancel screens are indeed the most distinguishable part of material findings in archeological excavations of early Medieval church architecture in the region.

¹⁹ As regards the church of St Sebastian, see C. FISKOVIĆ, *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku*, op. cit., p. 127.

²⁰ DAD, ser. XXVI – *Diversa notariae*, vol. 54, f. 36r (January 9th, 1470).

²¹ Published in I. FISKOVIĆ, *Srednjovjekovna skulptura u samostanu Male braće*, in *Samostan Male braće u Dubrovniku*, J. V. VELNIĆ (ed.), Zagreb – Dubrovnik, 1985, p. 483, figg. 12–13.

regarding the appearance and measures of the St Roch chancel screen could be indicative not just of its rather uncommon shape but arguably of the absence of an adequate model or 'prototype'. It is very likely that after 1470, i.e. the St Sebastian chancel screen, no similar constructions were manufactured in Dubrovnik; in actual fact during the second half of the fifteenth and throughout the sixteenth century the city saw only several new churches built. The most conspicuous (and a well-documented) one, the church of the Holy Saviour (*Sveti Spas*), was erected during the third decade of the sixteenth century.²² Like the churches of St Sebastian and St Roch, it was also initiated by the Commune as an ex-voto, in memory of its deliverance from the devastating earthquake of 1520.

It is a fact that all three churches mentioned above were built as the fulfillment of a public vow. Since there was no chancel screen in the church of the Holy Saviour, the idea that those constructions would serve in some kind of commemorative public rituals must be rejected. On the other hand, the possibility that chancel screens were required in confraternal churches for the reasons of liturgy should not be dismissed, even though none of the sources contains any information about (possibly distinct) practices of the confraternities of Dubrovnik therein. The truth is that from the sixteenth century onwards St Sebastian housed the confraternity of artillerymen (first attested in 1505), but it remains unclear what group of the pious was originally envisaged to be its 'user' and who was supposed to officiate it.

In conclusion, the reasons for the erection of the chancel screen in St Roch – as opposed to the enclosures in the city's major churches, which were required because they were officiated by priestly congregations – were not primarily, if at all, of liturgical but mostly of practical nature. To be more specific, at the outset, the confraternity did not possess adequate space for its regular gatherings (*capitoli*) other than the church itself. Thus the enclosure was a solution for separating the area of the sanctuary from the nave that was also used for non-liturgical activities. In reference to what has already been said, the reasons of decorum as well as of tradition should definitely not be disregarded. Therefore, although isolated – perhaps the last of its kind in Dubrovnik and by that very circumstance, a unique work – the chancel screen in St Roch belonged to a series of similar constructions stemming from a generic type of liturgical furniture, rooted in the tradition of Pre-Romanesque chancel enclosures.

Appendix: The documents

I

January 14th 1564. The contract between master Jacob the French, sculptor, and the representatives of the confraternity of St Roch for the chancel screen to be delivered before the forthcoming Easter is registered in the public notarial book.

Die XIII ianuarii 1564.

De voluntate, consensu et licentia nobilis ser Orsatti Hieronimi de Crieva qui est unus ex confratribus ecclesie Sancti Rochi civitatis Racusii et magistri Iacobi Galli sculptoris infrascriptum conventionis chirographum super structura chori ecclesie Sancti Rochi celebratis accedente consensu Petri Traiani Calossevich prioris, Florii lanaris et Antonii Carmignolæ officialium dicte confraternitatis et Rochi Fasani ac sociorum dicte societatis confratrum hic registratum fuit, cuius tenor sequitur in hunc modum: Io magistro Iacopo Francese sculptore per conventionem havuta col magnifico ser Orsatto Hieronimo de Crieva, uno delli fratelli de Sancto Rocho, et Piero de Traiano Calossevich, priore della ditta confraternita, et Antonio de Marino Carmignolo et <Florio lanaro> li officiali della ditta confraternita sono venuto con essi loro ivi presenti, stipulanti et accettanti alla infrascritta conventionem

²² C. FISKOVIĆ, *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku*, op. cit., pp. 141–165.

per far il choro della chiesa di Santo Rocho secondo la forma del disegno presentato. E cussi me obligo di fare lo ditto choro a tutte le mie spese nel modo sera qui di guiso dechiarito e dar lo ditto choro del tutto ispedito dal opera mia di qua per Pascha prossime futura secondo la forma, regula e misure, tanto per il choro e schalini, quanto la porta, secondo sera qui de giu dichiarito. E prima fu convenuto che la porta del choro habbi de esser larga braccia due et onze due in luce e debbe esser alta braccia quattro et onze 4, computati li scalini, la quale porta habbi di essere tanto di fuora, quanto di dentro lavorata secondo per il disegno appare per la parte di fuora.

Il pillastro habbi essere di largheza overo in faccia di onze cinque e di grossezza habbi essere onze tre e mezzo.

Lo pilastrato quale tiene l'arco de ditta porta habbi essere largo onze tre.

L'architravo col frixo e la cornice habbi essere di onze 10 in altezza e le sue spalete habbino essere conformi al altezza predetta.

La poggia del choro con li schalini habbino essere di braccia due, onze 3.

Li due schalini habbino essere alti onze 8 tutti dui, ad onze quattro per cadauno.

La cornice de basso secondo la base del pillastro grande ha di essere alta onze tre.

La cornice, lo frexo traforato con l'architravo sia alto onze sie e mezza et de longhezza habbi essere da uno canto al'altro braccia quattro, manco una onza per cadauna parte.

Li quadri posti fra le due cornici habbino rande al altezza di due bracci et onze 8 con li scalini sicom'e disopra detto.

Le colonne balaustri habbino essere fra li quadri secondo la forma del disegno.

Le figure se hanno ponere nelli quadri sono queste: prima la figura de Santa Maria e dal altra parte l'angelo annunciatore presso la porta de ponente e la Nostra Donna da levante.

Doppo la Nostra Donna Santo Biaggio, al incontro Santo Hieronimo, doppo Santo Rocho e dal altro canto Santo Sebastiano.

Et io magistro Iacopo sopraditto me obrigo con tutti i mei beni di compire la ditta opera posta in Santo Rocho a tutte le mie spese per sin a Pascha prossime futura.

Per la qual opera sopraditta lo dito priore, officiali e confraternita de Santo Rocho, obligando tutti li beni di essa fraternita, promissero al ditto magistro Iacopo ivi presente, stipulante et accettante dare e pagare scudi di ducati quaranta cinque e facendo ditto magistro Iacopo opera bella e buona che la fraternita in segno de buono servitio gli hebbe de piu donare ducati d'oro due. Item fu dechiarito che le figure quali se hano ponere nelli sei quadri debbino essere di mezzo relevo e cussi fu pattuito e convenuto. Renunciando.

Die dicto. Magister Iacobus Gallus sculptor sponte contentus et confessus fuit se habuisse et recepisse a suprascriptis Troiano priore, Florio lanario et Marino Carmignola officialibus ducatos auri decem pro parte et ad bonum computum operis suprascripti. Renunciando.

Die XVII aprilis 1564. Magister Iacobus contrascriptus sponte confessus fuit se habuisse et recipisse a contrascriptis officialibus confraternitatis Sancti Rochi ducatos auri decem in duabus vicibus ab bonum computum operis contrascripti. Renunciando.

Die XI augusti 1564. Magister Iacobus praescriptus sponte confessus fuit se habuisse et recipisse a suprascriptis oficialibus scutatos auri quinque pro resto operis contrascripti. Renunciando.

Die V septembris 1564. Magister Iacobus Gallus contrascriptus sponte contentus et confessus fuit se habuisse et recepisse a Traiano Caloscevich priore confraternitatis Sancti Rochi contrascriptos scutatos quadraginta quinque et de pluri scutatos auri duos sibi promissos pro bono opere. Renunciando.

(DAD, ser. XXVI – Diversa notariae, vol. 117, ff. 29v–30r)

II

May 4th 1564. The contract between master Jacob the French, sculptor, and the representatives of the confraternity of St Roch to deliver two stone benches for the inside of the chancel is registered in the public notarial book.

Die IIII maii 1564.

De voluntate et consensu Troiani Calossevich prioris confraternitatis Sancti Rochi et Florii lanarii offitialis et magistri Iacobi Galli sculptoris infrascriptum chirografum descriptum in folio papyraceo vernaculo sermone hic descriptum fuit pro dictarum partium cautelam et securitate cuius exemplum tale est:

Accordio fatto infra Troiano Calossevich priore della confraternita de Santo Rocho e Florio lanaro offitiale da una parte e magistro Iacopo Francese ivi presente quali convenero in questa forma per fare le sedie di dretto del choro della chiesa di Santo Rocho.

Et prima sei modiglioni, tre per cadauna parte e banda, lavorate con el scartozzo per le bande et abbasso la zampa di leone, con le sue soaze abasso a modo de pedate, circondando al intorno per de sotto, come me li avette mostrato in la forma, con le sue tavole di pietra alte onze due e mezzo, con le sue soaze, longe braccia tre, di uno pezzo e piu se bissognera, di largheza onze 8, e serano incastrate nel choro come meglio al magistro parera e tutto s'ha di fare per el pregio de scudi d'oro diecesette. L'altezza del sedere ha di essere di braccio uno, onza una, con li modiglioni e tavoloni.

Promittentes dicte partes observare omnia contenta in suprascripto chirographo et contra ea non venire per se aut aliquam aliam interpositam personam. Renuntiando.

Die 28 septembris 1564. Magister Iacobus Gallus contrascriptus sponte dixit et declaravit se pro parte contrascriptorum scutatorum decem et septem habuisse et recepisse in duabus vicibus scutatos auri tresdecim, videlicet scutatos decem iam a quondam ser Francisco Parisio notario et a Rocho Phasiano aromatario et nuper scutatos tres a Traiano Caloscevich. Renuntiando.

Die X decembris 1564. Magister Iacobus Gallus suprascriptus sponte confessus fuit recepisse a Traiano priore Sancti Rochi scutatos quatuor pro integra solutione sui operis.

(DAD, ser. XXVI – Diversa notariae, vol. 117, f. 48v)

OPERA BELLA E BUONA KRATKOGA VIJEKA – OGRADA SVETIŠTA CRKVE SV. ROKA U DUBROVNIKU IZ 1564. GODINE

U tekstu se analiziraju arhivske vijesti o ogradi svetišta bratovštinske crkve sv. Roka, najbolje dokumentiranoj a, s obzirom na promjene koje će uslijediti provedbom zaključaka Tridentskog crkvenog sabora, zacijelo i posljednjom izvedenoj konstrukciji te vrste u Dubrovniku.

Odluka o tome da se šezdesetak godina poslije gradnje sv. Sebastijana unutar gradskih zidina podigne zavjetna crkva posvećena drugom najvažnijem zaštitniku od kuge – sv. Roku – donesena je u Velikom vijeću 1526. godine, ubrzo poslije izbijanja jedne od najsmrtonosnijih kužnih epidemija u dubrovačkoj povijesti. Ispunjavanje zavjeta započelo je tek 1542. godine, kada zadaću preuzima novoutemeljena bratovština Sv. Roka. Odlukom Vijeća umoljenih dodijeljeno joj je zemljište u ulici Svih Svetih (danas: *Za Rokom*), a gradnja crkve, financirana dijelom javnim novcem a dijelom sredstvima koje su prikupili bratimi, potrajat će do 1556. Osmam godina poslije, u siječnju 1564. godine, predstavnici bratovštine ugovorili su izradu ograde svetišta s majstorom Jakovom de Spinisom, kiparom francuskog podrijetla koji je u Dubrovnik oko 1550. stigao iz Venecije.

Opisi i dimenzije karakterističnih dijelova kamene konstrukcije ograde svetišta zabilježeni u ugovoru (koji se donosi u prilogu teksta) omogućili su shematsku (grafičku) rekonstrukciju tog najistaknutijeg dijela opreme interijera Sv. Roka. Postavljena na podiju uzdignutom za visinu dvaju stuba, ograda (koja se u ugovoru naziva jednostavno: *il choro*) u središtu je imala vrata završena lukom oslo-njenim na polustupove, prislonjenim uz masivne stubove pravokutnog presjeka koji su nosili završno gređe. Između stubova okvira središnjeg otvora i bočnih zidova crkve protezala su se niža bočna krila ograde. Prednje plohe su im bile raščlanjene stupićima koji su nosili arkadu, a u šest lučno završenih polja (po tri na svakoj strani) nalazili su se klesani reljefni likovi svetaca: lijevo i desno od središnjeg otvora arkandeo Gabrijel i Bogorodica, dionici prizora Navještenja, u središnjim poljima likovi svetih zaštitnika Ilirika i grada Dubrovnika, sv. Jeronima (lijevo) i sv. Vlaha (desno), a u krajnjim poljima dvojice najčešće zazivanih zaštitnika od kužne pošasti – sv. Sebastijana (lijevo) i sv. Roka (desno). Bočna krila imala su profilirane baze i, jednako kao i središnji okvir vrata, bila završena trodijelnim gređem. Točan položaj ograde u prostoru crkve bilo je moguće utvrditi zahvaljujući podatku o dimenzijama kamenih klupa u svetištu koje su još iste, 1564. godine, također naručene od Spinisa; ograda je bila udaljena od apsidalnog zida crkve tri lakta (otprilike 1,5 m), što znači da je ograđeni prostor pred svetištem (ne računajući apsidu) imao površinu od otprilike 8 m².

Zabilježbe o tome da je majstoru u cijelosti isplaćen ugovoreni iznos a povrh toga i nagrada od dva dukata koju su mu predstavnici Bratovštine obećali bude li njegov rad ocijenjen "lijepim i dobrim" (*opera bella e buona*), otklanjaju svaku sumnju u to da je ograda u predviđenom roku bila doista dovršena i postavljena na svoje mjesto. Devet godina poslije, međutim, potkraj 1573., u izvješću svog pohoda Dubrovniku, apostolski vizitator Giovanni Francesco Sormani ogradu svetišta u Sv. Roku ne spominje. Premda se ne može kategorički ustvrditi da je ograda uklonjena već prije njegova dolaska, važno je istaknuti da se u istom dokumentu prvi put, i to kao "nova", spominje sakristija crkve sv. Roka. Posrijedi je neprijeporno prostorija dostupna putem otvora vrata na zidu svetišta, desno uz apsidu (evidentno probijena poslije dovršetka gradnje crkve), na što upućuje i natpis SACRARIVM, uklesan na ploči nad spomenutim vratima. Postojanje sakristije, a potom i pojava još jednog, zrcalno (lijevo od trijumfalnog luka apside) postavljenog otvora jednakih dimenzija (koji je prostor crkve povezivao sa susjednom bratovštinskom kućom), svjedoče da je Bratovština u međuvremenu uspjela doći u posjed preostalog (sjevernog) dijela bloka koji je u vremenu gradnje crkve bio u vlasništvu Dominikanaca. Na temelju analize kamene plastike, u tekstu se, štoviše, postavlja hipoteza da je gređe iznad potonjeg otvora vrata sastavljeno od sekundarno upotrijebljenih dijelova završnog gređa nad središnjim vratima (prethodno demontirane) Spinisove ograde svetišta.

U nastojanju da se pronikne u razloge naručivanja i postavljanja ograde svetišta u crkvi sv. Roka, u završnom su dijelu teksta spoznaje o njoj promotrene u kontekstu arhivskih vijesti o manjim du-

brovačkim crkvama, poglavito onima građenim u 15. i 16. stoljeću. Osim činjenice da je riječ o elementu opreme crkvenih prostora čije tradicije sežu duboko u rani srednji vijek, ukazuje se i na to da ograde svetišta u naznačenom vremenu zacijelo nisu bile "nužni" dijelovi interijera zavjetnih crkava u Dubrovniku, budući da ju crkva Sv. Spasa, izgrađena u trećem desetljeću 16. stoljeća, u znak zahvalnosti gradske zajednice za izbavljenje od potresa 1520., nije imala. Osim toga, ne postoje ni ikakve indicije da bi ograde svetišta bile podizane zbog specifičnih zahtjeva liturgije u bratovštinskim crkvama. Ogradu svetišta imala je, naime, i crkva sv. Sebastijana, izgrađena poslije kuge sredinom druge polovice 15. stoljeća, premda, koliko je poznato, nije bila namijenjena da bude sjedište neke od bratovština. Stoga se zaključuje da je ograda kojom je svetište crkve sv. Roka bilo odijeljeno od prostora njezine lađe naručena i postavljena u prvom redu zato što je prostor crkve – dakako, prije no što će biti dovršena bratovštinska kuća – osim za liturgijske svečanosti, služio i kao mjesto održavanja kapitula (plenarnih sastanaka) i drugih okupljanja članova Bratovštine.

Ključne riječi: *Dubrovnik, sakralna arhitektura, 16. stoljeće, ograda svetišta, bratovštine*

DIALOGHI QUATTROCENTESCHI: ARCO DEI SERGII NELL'INTERPRETAZIONE DI JACOPO BELLINI*

Jasenka Gudelj

J. Gudelj
Università di Zagabria, Croazia
Facoltà di lettere e filosofia
Dipartimento di storia dell'arte
Ivana Lučića 3, HR-10000 Zagreb
jgudelj@ffzg.hr

The article analyses Jacopo Bellini's drawing Christ before Pilatus (f. 35 of Louvre album), exploring the role of its main antique model, Pula's Arch of the Sergii in terms of meaning and representative strategies. It proposes a comparison with Flemish arch-diaphragm compositions and investigates possible contacts of Bellini and leading Italian antiquarians and humanists who could have provided him with drawings of antiquities as well as influence his knowledge of perspective.

Key words: *Jacopo Bellini, Arco dei Sergii a Pola, circulation of knowledge, diaphragm arch*

1. INTRODUZIONE

Alla fine degli anni Ottanta del Novecento Igor Fisković, sulla scia di Dagobert Frey,¹ indagò il rapporto tra Giorgio Dalmata e Jacopo Bellini, trovando numerose analogie tra i disegni del capostipite di una delle più importanti famiglie pittoriche rinascimentali veneziane e il protagonista della scultura e dell'architettura dalmata del Quattrocento.² Rilevando il carattere lirico e l'armonia tra gli elementi gotici e rinascimentali presenti sui disegni rilegati in due libri preservatisi a Louvre e al British Museum,³ Fisković ipotizzò una possibile dimestichezza del Dalmata - noto com'era per i suoi modi eclettici - con le composizioni del veneziano.

Il ricco scritto di Fisković esplorava il rapporto tra i due grandi artisti utilizzando il paradigma centro-periferia in chiave interpretativa di Ljubo Karaman,⁴ con la costa orientale dell'Adriatico sul lato ricevente e la figura di Giorgio Dalmata intesa come veicolo della trasmissione. Dato che Jacopo Bellini fu il primo artista veneziano a dimostrare un autentico interesse per la rappresentazione dei

* Il presente saggio riprende un capitolo della mia tesi di dottorato *Le antichità di Pola nel Quattro- e Cinquecento* (relatori Howard Burns e Nada Grujić), Scuola Studi Avanzati Venezia (Ca' Foscari-IUAV), 2008, ora ampliata e pubblicata in croato come *Europska renesansa antičke Pule*, Zagreb, 2014.

¹ D. FREY, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, Wien, 1913.

² I. FISKOVIĆ, "Juraj Matijev i Jacopo Bellini", in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 12-13, Zagreb, 1988-1989, p. 159-177.

³ Libro dei disegni, Louvre, Cabinet des Dessins (R. F. 1503/39); c. 42.7x29 cm; Libro dei disegni, British Museum, c. 41.5x33.6 cm.

⁴ Lj. KARAMAN, *Problemi periferijske umjetnosti. O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva* (I problemi dell'arte periferica. Influsso dell'ambiente locale sull'arte delle regioni croate), a cura di R. Ivančević Zagreb, 2001, (1° ed., Zagreb, 1963). Per un'analisi delle nozioni di Karaman si veda J. GUDELJ, Ljubo Karaman e i problemi dell'arte periferica, in *Arte e architettura, le cornici della storia*, a cura di F. Bardati & A. Rosellini, Milano, 2007, p. 273-284., con la bibliografia precedente.



Fig. 1. Arco dei Sergii a Pola, foto Institut za povijest umjetnosti, Zagabria

modelli antichi,⁵ il presente articolo ritorna ai suoi disegni e al tema della circolazione del sapere e delle forme attraverso il *mare nostrum* spesso indagato da Fisković, investigando su un prestito belliniano di un monumento antico della costa orientale: l'arco dei Sergii di Pola (fig. 1).

2. I LIBRI DI JACOPO BELLINI

I disegni di Bellini, come accennato sopra, sono raccolti in due grandi volumi che oggi si trovano uno a Louvre di Parigi e l'altro al British Museum di Londra.⁶ Questi libri possono essere definiti "libri di disegni" usando la categorizzazione proposta da Arnold Nesselrath per le raccolte di disegni architettonici.⁷ Il termine *album*, che di solito è usato dagli storici dell'arte per descrivere i libri di Jacopo, Nesselrath lo riserva per i volumi assemblati dai collezionisti posteriori, mentre i "libri di disegni" sarebbero quelli uniti dall'artista. Dato l'alto grado di finitura della maggior parte dei disegni, le raccolte di Bellini, sempre secondo la categorizzazione di Nesselrath, vengono identificati come "libri di copie" (derivanti dal binomio schizzo/bella copia). Secondo un altro criterio proposto

dallo studioso tedesco interente alle intenzioni dell'artista, le raccolte hanno invece le caratteristiche di "libri di modelli", in quanto offrono una serie di soluzioni trasmissibili, ma anche di un "libro trattato" per la varietà delle innovazioni inseritevi, oppure di un "libro *corpus*" per la completezza e l'importanza all'interno dell'intera produzione di Jacopo.

Le vicende dopo la morte di Bellini sono indicative per il valore assegnato subito ai volumi, ereditati dal figlio maggiore di Jacopo, Gentile, che ne porta uno a Costantinopoli in occasione della sua 'ambasceria pittorica' e lo regala a Maometto II.⁸ Il volume fu trovato nel 1728 a Smyrna da Guérin, l'agente francese di Luigi XV, che lo portò a Parigi, per entrare al Louvre nel 1884.⁹

⁵ Per un'analisi del rapporto di Jacopo Bellini con l'antico si veda specialmente P. FORTINI BROWN, *Venice & Antiquity*, New Haven & London, 1996, p. 117-141, ma anche G. MARIANI CANOVA, "Riflessioni su Jacopo Bellini e sul libro dei disegni del Louvre", in *Arte veneta* 26, Venezia, 1972, p. 9-30; C. L. JOOST-GAUGIER, "Jacopo Bellini's interest in perspective and its iconographical significance", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38, Basel, 1974, 1-28; C. EISLER, *The genius of Jacopo Bellini*, New York, 1989.

⁶ Sui volumi si veda soprattutto B. DEGENHART & A. SCHMITT, *Jacopo Bellini, the Louvre Album of drawings*, N.Y., 1984; B. DEGENHART & A. SCHMITT, *Corpus der italienischen zeichnungen 1300-1450*, t. II, band 7&8, Berlin, 1990, con la bibliografia precedente.

⁷ A. NESSELRATH, "I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia", in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, t. 3, Torino, 1986, p. 93.

⁸ Sull'impatto del libro di Louvre sul pensiero artistico della Istanbul Ottomana si veda M. C. FOURNIER, *Drawing as Gift. Jacopo Bellini's Paris volume in Ottoman Istanbul*, tesi di dottorato, University of North Carolina at Chapel Hill, 2005.

⁹ B. DEGENHART & A. SCHMITT, op. cit. (n. 6, 1984.), p. 11.

3. CRISTO DAVANTI A PILATO DEL LIBRO DEI DISEGNI DI LOUVRE

Proprio nelle pagine del libro del Louvre si registra un passaggio importante tra la registrazione dei monumenti antichi effettuata dagli antiquari e una loro reinterpretazione in un nuovo contesto artistico, caratterizzato dalle distorsioni visuali del modello e dall'attribuzione di un nuovo contenuto.¹⁰ Ovviamente, non si tratta di un processo lineare con tappe ben precise: il rapporto con l'antico non è un privilegio specificamente rinascimentale e i disegni di Jacopo Bellini sono una palese dimostrazione del momento in cui questo passaggio si svincola dalla tradizione medievale dell'uso "fantasioso" dei motivi dell'antichità classica. In questo senso la possibilità di confrontare il prototipo antico con il grande arco che domina la scena dell'*Andata a Pilato*, disegnato sul folio n° 35 del *Libro dei disegni di Louvre* e identificato dalla storiografia come Arco dei Sergii, può illuminare diversi aspetti dell'opera.¹¹ (fig. 2)

Jacopo Bellini usa il tema dell'arco per creare un'entrata solenne nel cortile dove Ponzio Pilato aspetta che gli sia portato Cristo.¹² Il disegnatore nega un volume separato all'arco trionfale e lo inserisce in un muro che continua oltre i limiti della scena, come suggerito dai profili orizzontali e dalla piccola figura dell'uomo che entra nella scena da destra. Il primo piano della composizione consiste di una piattaforma lastricata rialzata su due scale di cui la seconda è poligonale, ricalcando una tipica composizione gotica, resa profonda con il lastricato prospettico. La folla che trascina Cristo si è divisa in due davanti al fornice dell'arco, dietro il quale i due palazzi con le logge al pianterreno delimitano lo stretto spazio chiuso da una facciata tipicamente veneziana davanti alla

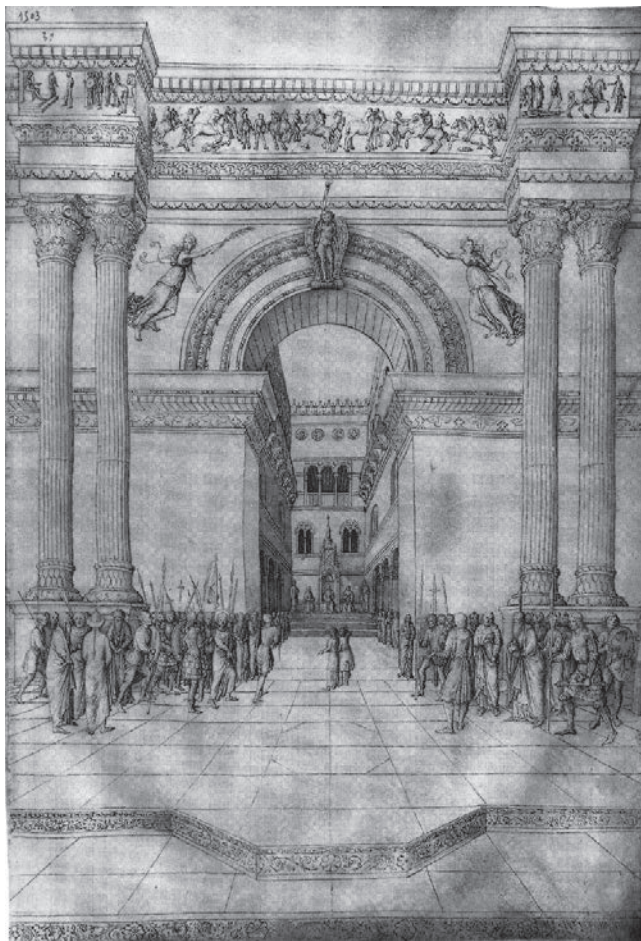


Fig. 2. Jacopo Bellini, *Andata a Pilato*, f. 35, *Libro di disegni*, Musée du Louvre, D.A.G. Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot

¹⁰ Soprattutto i f. 44 e 45 con le stelle antiche, si veda P. FORTINI BROWN, op. cit. (n. 5), p. 122.

¹¹ A. M. Tamassia identifica l'Arco dei Gavi come fonte d'ispirazione, con un possibile influsso dell'Arco dei Sergii A. M. TAMASSIA, *Jacopo Bellini e Francesco Schiavone: due cultori dell'antichità classica*, in *Il mondo antico nel Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi su Rinascimento, Firenze, 1958, p. 159-165), ma le opinioni posteriori, raccolte da P. Fortini Brown, sono concordi su modello istriano. Nello stesso convegno del 1958 si è discussa una possibile esperienza 'ciriacana' di Bellini per i motivi di Partenon riconosciuti sui suoi disegni (si veda la discussione pp.165-166), in seguito analizzata e confermata da P. Fortini Brown (P. FORTINI BROWN, "The antiquarianism of Jacopo Bellini", in *Artibus et historiae* 26, XIII, 1992, p. 65-84 e P. Fortini Brown, op. cit. (n. 5), p. 117-141) che a sua volta potrebbe essere decisiva anche per Bellini e Pola, data la visita di Ciriaco a Pola confermata dal suo biografo Scalamonti e le iscrizioni polesi nelle silloge derivanti dal materiale ciriacano. Sull'approccio di Bellini alle iscrizioni antiche si veda anche P. I. GALLERANI, "Andrea Mantegna e Jacopo Bellini: percorsi epigrafici a confronto", in *Aquileia nostra* 79, Aquileia, 1999, 178-210.

¹² F. SAXL, "Jacopo Bellini and Mantegna as Antiquarians", in *Lectures*, London, 1957, I, p. 150-160 (trad. it. "L'antichità classica in Jacopo Bellini e nel Mantegna", in *La storia delle immagini*, Bari, 1965, p. 55-65); E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, 1984, p. 204.

quale si trova il ricco trono con baldacchino del prefetto della Giudea. Le figure umane sono estremamente piccole rispetto all'architettura, anche quella di Cristo quasi indiscernibile davanti alla folla a sinistra. Nonostante il formato delle figure, Bellini le rappresenta con dovizia di particolari, chiarendo che si tratti degli soldati romani e degli Ebrei nelle vesti all'antica con qualche 'ritocco' medievale.

La rappresentazione segue il testo del Vangelo di Giovanni, che racconta che la folla rimane fuori del pretorio per "non contaminarsi per la festa di Pasha", mentre il largo lastricato è la traduzione di *Lithostrotos*, il luogo pavimentato dove Pilato lascia Cristo al suo destino.¹³ Per il grande arco qui si propone la lettura come prefigurazione dell'*Arco di Ecce Homo*, il grande arco trionfale presso la fortezza di Antonia, il presunto pretorio a Gerusalemme, di cui la notizia a Venezia è portata dai pellegrini dalla Terra Santa, spesso dopo essersi fermati anche a Pola durante il viaggio.¹⁴

La scena si svolge per profondità dello spazio disegnato, accelerato dai piccoli vettori delle mani di alcuni personaggi, come i due ragazzi al centro della composizione, ma soprattutto messa in evidenza dall'architettura rappresentata in forti scorci prospettici. Una tattica rappresentativa che Bellini applica anche su altri disegni del libro, come sulle scene di *Giudizio di Solomone* (f.25-26) o *La predica di Giovanni Battista* (f. 6), che è una sua fusione personale di prospettiva lineare fiorentina e il paesaggio arretrante della pittura fiamminga.¹⁵

Di origine nordica potrebbe essere anche l'idea di incorniciare la scena con un arco-diaframma, assimilabile all'approccio di Rogier van der Weyden e Dirk Bouts.¹⁶ (fig. 3) La tattica rappresentativa sembra simile agli esempi fiamminghi, ma l'intenzione dei due modi rappresentativi è ben diversa; se l'arco di van der Weyden è usato per sottolineare la scena principale e per sviluppare le traiettorie verso i momenti secondari nella profondità dello spazio dipinto, l'arco ingigantito di Bellini opposto alle figure minuscole, supera l'importanza della scena stessa e suggerisce il potere di Pilato attraverso l'architettura monumentale.¹⁷ L'arco rappresentato diventa lo sfondo per un nuovo momento narrativo, quello del fregio istoriato sopra le colonne dell'arco, un'idea presente anche sugli esempi fiamminghi emulanti i portali scolpiti delle chiese. A differenza di van der Weyden che, tra l'altro, può agire anche con il colore e distingue nettamente la narrazione principale e le sculture sull'arco, Bellini ha a disposizione solo il medio minimo, vale a dire il disegno. A parte la posizione in alto e in quanto tale secondaria, le figure 'scolpite' del fregio si distinguono anche attraverso il carattere lineare, non prospettico della composizione: un'operazione possibile solo a chi conosce il sistema del rilievo narrativo romano.

¹³ Giovanni 19:13; C. EISLER, *op. cit.* (n. 5).

¹⁴ J. GUDELJ, „Pellegrini e scalpellini: viaggio tra le antichità di Pola”, atti del convegno Conference *La Dalmazia nelle relazioni di viaggiatori e pellegrini da Venezia tra Quattrocento e Cinquecento*, Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2009, p. 234-243. Un caso emblematico, anche se un secolo più tardo, di un rapporto diretto tra la visita a Gerusalemme e una realizzazione architettonica che è una voluta "copia" del palazzo di Pilato, come attesta anche il pamphletto del committente tornato da Terra Santa, è la Casa di Pilato di Siviglia, con il portone "all'antica" portato da Genova. Si veda A. J. WUNDER, "Classical, Christian, and Muslim Remains in the Construction of Imperial Seville (1520-1635)", in *Journal of the History of Ideas*, 64, 2, Philadelphia, 2003, p. 197-198.

¹⁵ B. AIKEMA, B. L. BROWN, „Pittura veneziana del XV secolo e ars nova dei Paesi Bassi”, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra di Venezia, Milano, Bompiani, 1999, p. 176-239; D. BOCCASINI, „Fifteenth-century 'istoria': texts, images, contexts (Matteo Maria Boiardo and Jacopo Bellini)”, in *Renaissance Studies*, 13, 1, 1999, p.10.

¹⁶ Come per esempio sulla *Decapitazione di Giovanni Battista* (c. 1446-1453, Gemäldegalerie, Berlino) o *Altare di Santa Maria* (prima del 1445, Gemäldegalerie, Berlino). Si veda D. BOCCASINI, *op. cit.*, p. 14; K. BIRKMEYER, „The arch motif in Netherlandish painting of the fifteenth century”, in *The Art Bulletin*, 43, New York, 1961, p. 1-20, 99-112; L'idea dell'arco a diaframma, anche in relazione a finestra come un diaframma spaziale, è ulteriormente discussa da E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting: its origins and character*, New York, 1971. Si veda anche A. ESCH, „Het boogmotief bij de Vlaamse primitieven. Een syntese”, in *Dirk Bouts (ca. 1410 - 1475) : een Vlaams primitief te Leuven*, catalogo della mostra di Leuven, a cura di M. Smeyers, Leuven, 1998, 165-180.

¹⁷ K. BIRKMEYER, *op. cit.*, p. 11.

La scena rappresentata sulla sporgenza della trabeazione a sinistra è il momento dell'interrogazione di Cristo, ovvero il momento cruciale del tema principale, mentre la parte centrale del fregio presenta una battaglia cavalleresca. Interessante il caso della sporgenza a destra, dove in scala minore si ripete una scena molto simile a quella presentata sul foglio 46 dell'Album del Louvre, con un uomo legato e trascinato per i piedi da un cavallo, non meglio specificata nemmeno sull'elenco antico sul foglio 93. La comprensione del contenuto del fregio è impossibilitata dalla mancanza di una chiave di lettura, lo stesso problema presentatosi nel caso delle scene inserite da Jacopo nell'arco della *Predicazione di San Giovanni* e analizzate da Colin Eisler, che tenta di dare una spiegazione generica applicabile anche nel caso di *Andata a Pilato*: i rilievi hanno a che fare con la battaglia e la giustizia e possono rappresentare un arco trionfale pagano, ove il vecchio ordine delle cose sarà definitivamente mutato attraverso una nuova giustizia.¹⁸

Questo presupposto è confermato da quanto si è detto sulla differenziazione del metodo rappresentativo, dove le scene del fregio vanno lette come rilievi tipici degli archi trionfali romani, non necessariamente con un significato palese agli uomini del Quattrocento, suggerendo anche in questo senso la struttura architettonica rappresentata come un'autentica entrata nel palazzo del governatore romano della Giudea. Per una suggestione del genere, il disegnatore quattrocentesco ha bisogno di modelli antichi che rappresentano un punto di riferimento comune.



Fig. 3. Rogier van der Weyden, *Decapitazione di Giovanni Battista*, c. 1446-1453, Gemäldegalerie, Berlino (Yorck project, Wikimedia commons)

4. I MODELLI ANTICHI: ARCO DEI SERGII A POLA, ARCO DI TITO A ROMA, ARCO DI TRAIANO DI BENEVENTO

La struttura dell'arco ricalca, com'è stato notato dalla storiografia, quella dell'Arco polese, che si riconosce soprattutto nelle coppie di colonne scanalate su un unico piedistallo da ambedue i lati del fornice e nella trabeazione corrispondente. Le parti che non coincidevano, come i capitelli composti, la chiave dell'arco accentuata da una voluta portante un putto con la torcia ed il rilievo narrativo sul fregio, s'interpretavano come una libera e fantasiosa elaborazione del modello, tipica dell'epoca. Questo invece renderebbe impossibile la lettura della scena, in quanto allontanerebbe troppo la rappresentazione dal punto di riferimento necessario per la comprensione dell'immagine.

La soluzione è offerta dal confronto con il prospetto verso il Colosseo dell'arco onorario dedicato all'imperatore che conquista la Galilea, ovvero l'Arco di Tito sul Foro romano, ma anche dall'arco di Traiano a Benevento. In ambedue i casi, la parte centrale presenta un unico fornice fiancheggiato dalle colonne d'ordine composito (e in quanto tale molto più vicine a quelle disegnate) e con la chiave di

¹⁸ C. EISLER, op. cit., p. 414.

volta dell'arco molto simile a quella di Bellini.¹⁹ I rilievi delle Vittorie disegnati, con una mano protesa che porta la palma, sono molto più simili a quelli dell'arco di Tito che a quelli polesi che tendono le corone floreali. Infine, l'Arco di Tito e l'Arco di Traiano presentano sopra il fornice un fregio con un rilievo istoriato molto rovinato, ma dello stesso tipo che appare su disegno belliniano.

Jacopo Bellini conosceva la ricca decorazione presente sul monumento dei Sergii, in quanto inserisce sul proprio fregio le figure dei cavalli rampanti negli stessi punti come nell'esempio istriano, ma anche simili a quello beneventano.

L'Arco polese faceva parte delle mura urbane e l'apparato architettonico della retrostante porta urbica di Santa Margherita aveva una qualità visiva simile al panorama urbano disegnato da Bellini. L'operazione d'assemblaggio creativo, riconosciuta sull'esempio dei fogli che rappresentano i cippi e le stelle, dove gli esempi e le iscrizioni di Verona e Padova si trovano sullo stesso monumento con quelle di Roma, è valida anche per il foglio del *Giudizio di Pilato*.²⁰ Il bello e completo Arco dei Sergii offriva una cornice più efficiente rispetto alla rovina dell'Arco di Tito, e trattandosi di una scena biblica elaborata, il testo pittorico si fa più complesso: al giudizio estetico che guidava Bellini nella creazione delle stelle assemblate si associa la necessità di comunicabilità per schemi e non necessariamente per contenuti delle storie rappresentate.

5. LA CIRCOLAZIONE DEL SAPERE: JACOPO BELLINI E GLI ANTIQUARI

Bernhard Degenhart e Annegrit Schmitt, seguiti dalla maggior parte degli studiosi, datano il periodo in cui Bellini elabora il *Libro di Parigi* tra il 1430 e il 1450.²¹ Se si accetta la loro proposta, il foglio 35 sarebbe la più antica testimonianza visuale sull'Arco dei Sergii finora riconosciuta.

Su una tale cronologia si basa anche l'analisi di Patricia Fortini Brown che identifica una serie di possibili contatti tra Jacopo Bellini e gli antiquari del suo tempo, primo fra tutti Ciriaco d'Ancona, ma anche Giovanni Marcanova e Felice Feliciano, attestati dalle prove visuali, come dalla presenza sui disegni delle monete greche che si sapevano nella collezione di Ciriaco ed i monumenti funerari che appaiono nelle sillogi degli altri due antiquari.²² Inoltre, la famosa gita sul Lago di Garda testimonia i legami personali tra gli antiquari e il genero di Jacopo, Andrea Mantegna, che certamente non erano estranei al capostipite della famiglia.

Ciriaco d'Ancona visita Pola, Roma e Benevento, trascrivendo le iscrizioni degli archi, ed è molto probabile che faccia anche un primo disegno del monumento istriano su cui probabilmente si basa anche quello molto approssimativo di Giovanni Marcanova sul foglio 33r del codice della Biblioteca Estense di Modena.²³ Per il veneziano Bellini queste sono conferme di valore del patrimonio antico del territorio governato dalla Serenissima, ineguagliate (e combinabili) con quelle appenniniche, che lui certamente vede durante la visita in seguito al suo maestro Gentile da Fabriano. Oppure, girando l'argomento, l'uso regolare dell'architettura veneziana come scenografia degli episodi biblici ne attribuisce la qualità di "secondo Gerusalemme", confermata dall'uso dell'arco classico del suo territorio che è la prefigurazione di quello della Terra Santa.²⁴

¹⁹ Il suggerimento di Paola Santucci che la chiave di volta è una citazione di Donatello (Miracolo della Mula e altre 'Forzori') non è accettabile perché Bellini trascrive l'intero complesso centrale dell'arco di Tito. P. SANTUCCI, *Su Andrea Mantegna*, Napoli, 2004, p. 50.

²⁰ P. FORTINI BROWN, op. cit. (n. 5), p. 128.

²¹ B. DEGENHART & A. SCHMITT, op. cit. (n. 2.), p. 13;

²² P. FORTINI BROWN, op. cit. (n. 5), p. 118-125.; P. I. GALLERANI, op. cit.

²³ Modena, Biblioteca Estense, 61.Q.27. Sull'interesse di Ciriaco d'Ancona per gli archi antichi si veda J. GUEDELJ, "The Triumph and the Threshold: Ciriaco d'Ancona and the Renaissance Discovery of the Ancient Arch", *Roma moderna ed contemporanea*, a cura di G. Bonaccorso e C. Conforti, in corso di stampa god. XXIII, br. 2, 2015.

²⁴ Si veda L. PUPPI, *Verso un Gerusalemme*, Roma, 1982.

Un altro momento biografico di Bellini che ricade in questo periodo è il suo soggiorno presso la corte estense a Ferrara, nello stesso momento in cui vi sono presenti Leon Battista Alberti e Pisanello e si costruisce il famoso 'arco del cavallo' pseudoantico in Piazza della Cattedrale. Come attestano i loro diari, due membri del casato d'Este hanno visitato Pola: nel 1413 Niccolò, padre di tutti e tre i principi di Ferrara successivi, fu ricevuto dall'allora vescovo Biagio Molin, al cui servizio negli anni Trenta a sua volta si trovava Alberti, nel 1443 a Ferrara per la gara sul monumento equestre di Niccolò, che dovrebbe poggiare proprio sull'arco citato.²⁵ Il figlio illegittimo di Niccolò, Miliaduse, fratello minore di Leonello d'Este, e amico di Alberti già dal comune soggiorno a Firenze negli anni Trenta, era appena tornato dal suo viaggio in cui si era fermato a Pola nel 1440.²⁶ Prima del 1450 Alberti produce anche un lavoro molto interessante per Miliaduse, *Ludi Matematici*, dove molti esercizi sono indirizzati verso le misurazioni degli edifici e delle costruzioni di figure geometriche, due presupposti per il disegno di Bellini.²⁷ Inoltre, Daniela Boccassini suggerisce proprio l'arco ferrarese come possibile modello per l'arco che Jacopo Bellini usa sulla *Predica di San Giovanni*.²⁸ In ogni caso, i contatti con l'*entourage* ferrarese sono molto intriganti e potrebbero essere stati importanti per le inclinazioni antiquarie e l'*ars combinatoria* di Jacopo.

4. CONCLUSIONI

Jacopo Bellini usa i prestiti classici all'interno di un tema biblico per rappresentare un preciso riferimento all'ambiente in cui si svolge la scena, riassumendo le descrizioni di Terra Santa e le esperienze dell'antico declinate tramite le nozioni antiquarie ciriacano-padovane, le lezioni prospettiche fiorentine e l'uso fiammingo dell'arco-diaframma. Tutti questi stimoli portarono alla realizzazione del disegno analizzato, dove l'Arco dei Sergii a Pola, fuso con altri monumenti romani, diventava il tema saliente della composizione.

L'arte di Bellini riassume quindi con maestria gli stimoli di origine varia, diventando un simbolo della circolazione del sapere lungo le traiettorie che attraversano anche l'Adriatico. Ed è proprio sulla sponda orientale, a Pola, dove ancora si trova uno dei punti di partenza del suo pensiero che formulò il disegno Cristo davanti al Pilato del foglio n° 35 del *Libro dei disegni di Louvre*.

²⁵ J. GUDELJ, op. cit. (n. 14)

²⁶ Ivi. Nel 1437, quando Alberti dedica la versione rivisitata di *Philodexos fabula* a Leonello, chiama Miliaduse il suo amico personale, si veda A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti*, Cambridge, Mass., 2002, p. 208.

²⁷ Ivi p. 221-224.

²⁸ D. BOCCASSINI, op. cit., p. 9.

KVATROČENTISTIČKI DIJALOZI: SLAVOLUK SERGIJEVACA U INTERPRETACIJI JACOPA BELLINIJA

U radu se razlaže problem kolanja vizualnog znanja među jadranskim obalama, a potaknut je istraživanjem odnosa Jacopa Bellinija i Jurja Dalmatinca Igora Fiskovića koji je uočio brojne analogije između Venecijančevih crteža uvezanih u dvije knjige danas u Louvreu i u British Museumu i ostvarenja protagonista dalmatinskog kiparstva i arhitekture 15. stoljeća. Ovoga puta u središtu je pažnje interpretacija Jacopa Bellinija jednog antičkog modela s istočne jadranske obale, Slavoluka Sergijevaca u Puli, koji se prepoznaje kao središnja tema kompozicije Krista pred Pilatom na foliju 35 knjige crteža danas u Louvreu.

Analiza scene omogućuje čitanje prikazanog kao tzv. Luka *Ecce Homo*, velikog trijumfalnog luka pri utvrdi Antonija, pretpostavljenom jeruzalemskom pretoriju, odnosno palači Poncija Pilata. Usporedbom formi uočavaju se velike podudarnosti s oblicima pulskog luka, ali i elementi Titovog slavoluka u Rimu i Trajanovog slavoluka u Beneventu, poznati umjetniku vjerojatno kroz kontakte s antikvarima kao što su Ciriaco d'Ancona i Giovanni Marcanova i ovdje sklopljeni u jedinstveni "klasični" motiv.

Za prikazivačku strategiju crteža nalaze se analogije s lukovima-dijafragmama flamanskog slikarstva, preoblikovanim na klasičan način s namjerom naglašavanja važnosti antičke arhitekture, što je dodatno akcentuirano iscrtavanjem tipičnog klasičnog narativnog friza. Osim toga, iznose se pretpostavke o vezama i momentima Bellinijeve biografije koji su mu mogli omogućiti poznavanje oblika pulskog slavoluka, a u konačnici i osvijestiti mu važnost antičke arhitekture i firentinskim metodama prikaza perspektive.

Ključne riječi: *Jacopo Bellini, Slavoluk Sergijevaca, kolanje znanja, luk-dijafragma*

NIKOLA FIRENTINAC I NJEGOVA POJAVA U DALMACIJI

Radoslav Bužančić

R. Bužančić
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Konzervatorski odjel – Split
Porinova 2,
HR-21000 Split
radoslav.buzancic@gmail.com

In the mid-15th century a number of foreign engineers arrived in Dubrovnik and Venetian Dalmatia to supervise the renovation of the defensive system so that it could withstand the inroads of the Ottoman. The article refers to a new document in which the excellent builder Pietro Angeli Santi is said to have gone with the Venetian envoy to the border of Bosnia in 1463. According to the mention of correspondence with Niccolo di Giovanni Fiorentino it is concluded that there was a connection between these architects and that they came to the area as engineering aid from the Papal West. Fiorentino's arrival in Dalmatia is accordingly dated earlier, in connection with a will drawn up in Venice in 1462.

Key words: *Niccolo di Giovanni Fiorentino, Trogir, Tremiti islands, Renaissance fortifications*

Teško je naći temu iz povijesti umjetnosti Dalmacije koju je akademik prof. dr. Igor Fisković u svojim studijama zanemario, ali ako je neka od njih do danas ostala njegova središnja preokupacija onda je to svakako pojava rane renesanse u našim krajevima tijekom 15. stoljeća. Stoga mi je posebna čast i iznimno zadovoljstvo svom dugogodišnjem prijatelju, kolegi i suradniku posvetiti prilog u kojem ću još jednom dotaknuti područje njegova najužeg znanstvenog interesa.

Odavno je poznato kako su sredinom 15. stoljeća u Trogiru zajedno djelovali splitski majstor Andrija Aleši, kamenar i graditelj podrijetlom iz Lješa i Nikola Ivanov, kipar i graditelj, poznatiji u literaturi kao Nikola Firentinac. Oba su majstora, kako se navodi u ugovoru za gradnju Trogirске kapele, skupa započeli radove u trogirskoj katedrali 1468. godine, a od tada ih nalazimo zajedno i na drugim trogirskim gradilištima sve do 1472. godine, kada su njihovi trogirski radovi privremeno prekinuti. Andrija i Nikola nastavili su zajedničko djelovanje u drugim sredinama tako da ih već iste godine nalazimo opet zajedno na gradilištima Splita.¹ Najznačajnije od njih je zvonik splitske katedrale gdje Nikola s Andrijom radi 1472. godine.² Taj je posao višekratno spomenut u dokumentima, za razliku od drugih zahvata na renesansnom uređenju splitskog Peristila, kao što su pregradnja palače Cipci i Grisogono za koje ne nalazimo pisanih potvrda.³

Nedugo potom, 1473. godine, majstori Andrija i Nikola solidarno izvode pročelje crkve augustinskog samostana *Santa Maria al Mare* na otoku San Nicola, u arhipelagu Tremiti.⁴ Zbog nespo-

¹ I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovník umjetnikah Jugoslavenskih*, Zagreb, 1858., 9. Dokument je donio P. KOLENDIĆ, „Aleši i Firentinac na Tremitima“, in *Glasnik Skopskog naučnog društva* I, sv. I-II, Skoplje, 1926., 207.

² G. PRAGA, „Documenti intorno ad Andrija Alessi“, in *Rassegna Marchigiana* 3, Pesaro-Roma 1929., 20.

³ R. BUŽANČIĆ, „Prilozi za Nikolu Firentinca u Splitu i Trogiru“, in *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 41 (PPUD), Split, 2008., 301-314.

⁴ P. KOLENDIĆ, *op. cit.*, 205-214 (n. 1).

razuma oko plaćanja, taj je posao završio parnicom koju su godinama vodili majstori s augustincima nakon dovršetka posla. Ponovno čitanje tih dobro poznatih dokumenata u svjetlu novih arhivskih istraživanja, otvorilo je nove poglede na suradnju dvojice velikih graditelja Dalmacije 15. stoljeća.

Dakle davne 1925. godine, u „Glasniku skopskog naučnog društva” Petar Kolendić je objavio niz dokumenata vezanih uz zajednički zahvat Nikole Ivanova Firentinca i Andrije Alešija koji su gradili pročelje augustinske crkve na Tremitima. U tom se radu navodi kako je cijeli posao ugovoren za sedam stotina dukata. Gradnja je završena i većim dijelom isplaćena do 20. listopada 1473., a augustinci su izvođačima ostali dužni 76 dukata. Dug su obećali isplatiti do Uskrsa naredne godine. Zbog nepodmirena potraživanja, Firentinac i Aleši tužili su samostan papi Sikstu IV. Papa je bulom od 27. srpnja 1474. naredio da se stvar riješi u Splitu pred splitskim nadbiskupom. Zadužen je biskup Blaž Nikolin, dominikanac iz Dubrovnika, koji je za otočkog biskupa imenovan 1460. u Mantovi, kad je osnovana ta biskupija. U to vrijeme Blaž je mijenjao splitskog nadbiskupa, a spor je dijelom okončan 27. veljače 1475. kada su redovnici isplatili Andriju i Nikolu svotom od 46 dukata. Zbog neisplaćena ostatka od 30 dukata, 5. svibnja 1478. započeo je proces u kojem su, osim spomenutog iznosa, obojica majstora zatražila isplatu još 66 dukata zbog nekih dodatnih troškova koji ranije nisu bili spomenuti. Kako tužena strana nije došla na ročište, biskup je presudio u korist Andrije i Nikole, priznavši im ukupno trošak od 65 dukata. Parnica se ipak nastavila, a na ročištu od 17. srpnja 1478. majstori su ublažili zatraženu svotu novca, zbog čega je biskup htio poništiti raniju presudu i prihvatiti novu tužbu graditelja. Druga se strana žalila, istaknuvši da je biskupu nakon izricanja presude istekao mandat za suđenje u ovom slučaju, čime je proces u Splitu dovršen. Parnica je okončana poslije, po svojoj prilici prije veljače 1480., kako se navodi u jednom od kasnijih dokumenata.⁵ Parnicu su vodili majstor Andrija Aleši i Nikola Firentinac, s jedne strane, te don Ambrozije Milanac, prior samostana, s druge. Firentinac je zastupao Leonardo *quondam clerici de Rodj*, a u nastavku parnice graditelje su zastupali: *ser Luca Balistrach* i *Zanobij de Lapo aromatarij*, Firentinac iz Settignana, a fratre su zastupali: *Iohannis a Ducibus*, a poslije *Antonius Palazol de Albertis* pa sve do znamenitog Batiste iz Gubija.⁶

Dokumenti su prepuni imena, brojna među njima susrećemo i u drugim dokumentima, a posebno treba istaknuti kako su u parnicu uključeni brojni ugledni Splićani. S jedne strane je to prirodno jer je parnica u Splitu, ali sve to ipak ukazuje na domet sredine koja može na problemu okupiti toliki broj glasovitih pravnika (sl. 1).

Pozornost ovdje na tren treba posvetiti nekim navodima iz parnice, prvenstveno dodatnim troškovima koje su Nikola i Andrija potraživali od redovnika, a to su, među inima: izrada dvije figure *spiritela* za kimu vrata, za koje je obećana isplata 6 dukata kad se postave, jer nisu postojali *in disegno*, isplata od 5 dukata za jednu pošiljku poslanu iz Rima, potraživanje od 10 solida za troškove kancelara Bertama de Lappa, potraživanje 6 solida za troškove pošiljke dva pisma Petru Angeliju, potraživanje od 7 dukata za putovanja i pošiljke za Zadar, Šibenik, Trogir, 15 dana s *compagnom* i pomoćnikom u Šibeniku, potraživanje od 6 dukata za put u Šibenik s istim kako bi primio isplatu novca (obojica su boravila ondje osam dana sa svojom družinom od njih osmorice).

U parnici se Aleši i Firentinac oslovljavaju s *compagno*, a to bi trebalo značiti drug, ili partner. Iz spomenutog navoda u dokumentu dade se rekonstruirati broj njihovih suradnika, koji je u jednom trenutku iznosio osam ljudi. O Alešijevim suradnicima i učenicima postoje brojni do-

⁵ *Ibidem*, 207.

⁶ T. RAUKAR, „Ser Baptista de Augubio, cives Spaleti“, *Congreso sulle relazioni tra le due Sponde adriatiche, n. 2 – I rapporti demografici e popolativi*, Roma, 1981., 151-183. Hrvatski prijevod donosi T. RAUKAR, „Ser Baptista de Augubio, cives Spaleti“, in *Mogućnosti XXVI/1*, Split, 1979., 108-118.



Sl. 1. Portal pročelja augustinske crkve sv. Marije na Tremitima
Fig. 1 Portal of the façade of the Augustinian Church of St Mary on the Tremiti



Sl. 2. Kružna kula uz ulaz u samostan augustinaca na Tremitima
Fig. 2. Circular tower by the entry into the Augustinian monastery on the Tremiti

kumenti koji potpuno jasno profiliraju njegovu radionicu, makar zbog različitog značenja tog pojma o tome ne treba diskutirati na ovom mjestu.

Važno je, naprotiv, ovdje uočiti sasvim periferan spomen jednog imena koje je navedeno samo radi naplate troška poštarine dvaju pisama. Jasno je da su pisma izravno bila u svezi s Nikolinim i Andrijinim izvođenjem radova na crkvi augustinaca, jer se od redovnika tražilo podmićenje troška poštarine. Pisma su bila naslovljena na Petra Santija, kako se navodi u specifikaciji troškova, do sada nepoznate osobe s kojom su komunicirali majstori Aleši i Firentinac (sl. 2).

Tko je Petar Santi, doznajemo u dukali od 23. rujna 1463. godine kojom mletačka vlada odgovara Trogiranima na njihovo traženje da im se uputi netko stručan za provođenje iskopa kanala.⁷ U tom se dokumentu njima preporučuje *Petrus filius Angeli Santi*, najbolji od sličnih, koji se s Andrijom Priulijem nalazi negdje *ad partes Slauoniae*. Važno je podcrtati da se, uz značajnog graditelja, ovdje javlja visoki mletački dužnosnik kao i kod oporuke Nikole Ivanova sastavljene u Veneciji o kojoj će poslije biti riječi.

„Razumijevši vaš zahtjev, kojeg ste nam uputili, da se pobrinemo poslati vam nekog sposobnog iskopati onaj kanal, od kojih je Petar sin Angela Sanctija, najprikladniji od svih takve stvari napraviti, doista on je najbolji od onih koje imamo, nalazi se s plemenitim mužem ser Antoniom de Priolisom, našim poslanikom (*orator noster*) u slavenskim krajevima (*ad partes Slavoniae*). Ako se vama učini da je dobro zatražiti ga od rečenoga ser Antonija i ako on želi primiti se tog posla, pobrinite se da se posao započne i da ga se dovrši. Jer mi se nadamo da će on podučiti one Trogirane, da u najkraćem vremenu to naprave. Osim njega, među onima što ih imamo, nemamo nekog od sličnih ljudi (*similes homines*) koga bismo odavde mogli poslati. Doista oni vanjski (stranci) oko rečene stvari osobno moraju raditi. Pobrinite se da oni unutrašnji plemeniti i pučani, imaju novac kojim će platiti (*exborsare*), naime svaki od njih po svojim mogućnostima, kao što se dostoji, jer je ovo djelo na opću korist, udobnost i sigurnost, i zbog toga svi moraju dati prilog. Na kolegiju 23. rujna 1463.“⁸

U dukali se, uz ime Petra Angelija, spominje Antonio de Priolis, pripadnik znamenite mletačke plemićke obitelji Priuli iz koje potječu brojni dostojanstvenici, među kojima i nekoliko duždeva. Bio je mletački orator na dvoru Stjepana Vukčića Kosače, kako se čita u dokumentima iz 26. kolovoza 1461. i 29. prosinca 1464.,⁹ a u dokumentu iz Državnog arhiva u Veneciji Priuli nosi titulu *sindicum levantis*.¹⁰

U citiranoj dukali, izdanoj Trogiranima 23. rujna 1463., piše kako je s Antonijom Priulijem u slavenskim krajevima inženjer Petar Angeli Santi, za kojega se u citiranom tekstu tvrdi da je (*aptissimus ad similia*) najprikladniji od svih koje imamo za rad na kopanju kanala što su ga Trogirani tražili od dužda. Kakav kanal je u pitanju, dokument ne spominje, ali navodi da je na opću korist, udobnost i sigurnost i da svi, bili oni plemići ili pučani, moraju sudjelovati u trošku. Prva je pomisao da se radi o obrambenom kanalu između grada i kopna koji je bio sastavni dio obrambenog sustava od davnine. Taj se kanal stoljećima održavao, ali je naplavljeni dio sprudova uz gradske zidove uvijek bio potencijalna opasnost kod opsade.¹¹ Je li kanal osim obrambenog imao i neku drugu svrhu, nije iz dokumenta čitljivo. Kanal nekog akvedukta još nije pronađen, ali treba imati na umu kako je mlinica na Pantani dobila iznimno visoku branu i akumulacijsko jezero,

⁷ Dukala je donesena in R. BUŽANČIĆ, *Nikola Firentinac i trogirska renovatio Urbis*, Split, 2012., 143.

⁸ *Intellecta instantia, quam faciatis, ut provideamus mittere aliquem aptum ad cavandum illud canale, quia Petrus filius Angeli Sancti aptissimus ad similia, imo principalis illorum quos habemus, se reperit cum viro nob. s. Antonio de Priolis oratore nostro ad partes Slauoniae. si vobis videtur illum require a dicto s. Antonio, et si volet ad opus attendere, dari provideatis uti initium, et eam perfici, nam speramus, quod instruet illos Tragurinos ad fodendum in brevissimo spatio, absque eo quod habeamus mittere similes homines ex hinc. Verum quia illi de extra personaliter habeant operari in praedicta re, provideatis, quod illi de intus, nobiles et populares habeant pecunias exborsare, quilibet uidelicet eorum pro facultate sua ut conveniens est, quia opus hoc ad comunem utilitatem, comodum et securitatem tendit, et propterea omnes debent contribuere.*

Per collegium die 23 septembris 1463.

Kaptolski arhiv Trogir, kodeks 60: f. 130.

⁹ Antonio de Priolis, oratori designato ad ducem s. Savae Stephanum, committitur, ut primum Spalati capiat „informationem de stata et conditionibus provincie Bosniae...“, 26 Aug: 1461, Venetiis;

Orator venetus Antonius Guidoboni referit, ... ipsius ducis Stephani oratorem, Antonium de Prioli, advenisse, ... 29 Dec: 1464, Budaë.

Usp. E. FERMENDŽIN, *Acta Bosnae potissimum ecclesiastica cum insertis editorum documentorum registis ab anno 925 usque ad annum 1752, Monumenta spectantia historiam Slavorum meridionalium XXIII.*, Zagrabiae 1892., 256, 264.

¹⁰ ... *virum nobilem ser Antonium de Priolis indicum levantis...*, ASV, Avogaria di Comun, Raspe, 3650 (I), cc. 28r-29r.

¹¹ R. BUŽANČIĆ, *op. cit.*, 143 (n. 7).

prikladno za ostvarenje potrebnog hidrostatskog tlaka koji bi mogao opskrbiti Trogir vodom, na način kako je to Dubrovniku izveo Onofrio della Cava. Kako su Trogirani još 1435. godine tražili od Venecije popločanje trga i na njemu izradu javne fontane, treba pretpostaviti da je ta zamisao šezdesetih godina 15. stoljeća još bila aktualna.¹²

Na put je Priuli krenuo mjesec dana prije izdavanja dukale, u kolovozu iste godine. Vjerodajnice od 26. kolovoza 1463. koje su mu prije puta uručene, jedan su od najznačajnijih dokumenata vezanih za razumijevanje misije i precizno opisuju cilj njegova puta.¹³ Iz toga bi se posredno mogla pretpostaviti i uloga Petra Angelija koji se tada nalazio s Priulijem. Iz ranije spomenute duždeve isprave dane Trogiranima jasno je samo to da je Antonio Priuli u rujnu 1463. bio u društvu Petra Angelija za vrijeme trajanja te njegove misije, a kako je Priulijeva misija započela mjesec dana prije, može se pretpostaviti kako su obojica zajedno upućeni iz Venecije u naše krajeve. U Priulijevoj vjerodajnici precizno je opisan zadatak koji treba obaviti. Misija treba započeti u Splitu saslušavanjem izbjeglica iz Bosne, samo dva mjeseca nakon njezina pada, kako bi se razjasnilo tamošnje stanje nastalo neposredno nakon rušenja kraljevstva. Mletačka vlada traži iscrpni izvještaji o stanju mjesta i gradova, kako onih koji su pali, tako i onih koji se još drže nakon pada Bosanskog Kraljevstva u lipnju iste godine.

Priuli je, kako čitamo u ranije spomenutom dokumentu, orator na dvoru Stjepana Vukčića Kosače (1404. – 1466.), gospodara velikog područja koje u sebi sadrži Ras, Hercegovinu, Boku kotorsku i dijelove Dalmacije. Kosača, koji je kao turski vazal uzeo titulu hercega sv. Save, često je mijenjao strane, otimajući teritorij susjednih kneževina, posebno Bosne. Napustivši savez s Turcima, čitavo je desetljeće dobivao pomoć sa Zapada, među ostalim i od napuljskog kralja Alfonsa V. od Aragona, zapovjednika papine vojske. Papa je uzaludno vjerovao da je Kosača jedan od važnih stupova obrane kršćanstva, a pomoć koja mu je poslana imala je strateški značaj kad su Turci počeli otimati dijelove njegove kneževine.

Papin strateški cilj, utvrđen na kongresu u Mantovi, bio je učvrstiti obranu Dubrovnika koji je trebao postati zapovjedno mjesto križarske rekonkviste, kako bi iz njega Pio II. mogao pratiti oslobađanje Konstantinopola. Za ostvarenje tog iznimno značajnog zadatka Dubrovčani su uspješni od Rimske kurije izmoliti najboljeg arhitekta i inženjera kojega je zapadno kršćanstvo u tom trenutku imalo.

Tragajući za dokumentima u Državnom arhivu Venecije, Anne Markham Schulz pronašla je oporuku napisanu 10. srpnja 1462. godine, u kojoj se spominje *lapicida Nicolaus de Tigule* (Tigulić) *quondam ser Iohannis*.¹⁴ Boravak Firentinca na lagunama taj dokument ozbiljno podupire iako će neki reći da klesar Nikola Ivanov ne mora biti Nikola Firentinac o kojem je ovdje riječ. Ispravnost pretpostavke kojom se lapicida iz oporuke poistovjećuje s graditeljem trogirске kapele i drugih zahvata u Dalmaciji potkrepljuje činjenica što je jedan od izvršitelja oporuke Alviz Lando, poznati mletački humanist i visoki politički dužnosnik, senator, potestat Torcella, a poslije i *sindicus Levantis*.¹⁵ Uočljiva je sličnost obaju dokumenata, Firentinčeve oporuke, u kojoj se

¹² P. ANDREIS, *Povijest Trogira I*, Split, 1977., 171.

¹³ Š. LJUBIĆ, *Listine o odnošajih između Južnoga Slavenstva i Mletačke republike*, kniga X, *Monumenta spectantia historiam Slavorum meridionalium XXII.*, Zagrabiae, 1891., 266.

¹⁴ A. M. SCHULZ, „Niccolò di Giovanni Fiorentino in Venice: The documentary evidence“, in *The Burlington magazine* No. 1161-vol. 141, December 1999, 749-752. U dodatku članka donesena je transkripcija oporuke u kojoj se ostavlja mogućnost čitanja *Tigule* ili *Tiguli*.

¹⁵ Postoji rasprava o tome jesu li Alvise Lando i Lodovico Lando, spomenuti u povijesti Trogira, jedna ili dvije različite osobe, no ona za ovaj tekst nije presudna. Lucius u popisu gradskih kneževa misli da se radi o dvije različite osobe: „1470. Alvise Lando; 1471. Lodovico Lando“. U svojoj knjizi *Povijest Trogira*, P. Andreis navodi dva Landa kao knežev Trogira: „... 8 marzo 1470 ... Conte Lodovico Lando ... 16 settembre 1470 ... conte Alvise Lando, successo a Lodovico ... 20

uz graditelja nalazi mletački dužnosnik s jedne strane i ranije spomenutog dokumenta u kojem Trogirani traže od dužda tehničku pomoć radi kopanja kanala, a on nudi poznavatelja koji je u društvu Andrije Priulija, mletačkog oratora i poslanika.

Na oba se mjesta strani graditelj i umjetnik nalaze u pratnji visokog državnog dužnosnika. To na neki način podupire tvrdnju Anne Markham Schulz kako se u citiranoj oporuci vjerojatno radi o Nikoli Ivanovom Firentincu, graditelju Trogirске kapele i Šibenske katedrale koji je kao vanjski graditelj došao u Veneciju. Isto tako, ovo pokazuje kako su papini poznavatelji forme i graditelji, kao izravna vojna pomoć, stizali u ratom zahvaćene zone. Venecija je bila svojevrsan posrednik, a mletačka vlast je tome poklanjala iznimnu pozornost, priključujući pristigle umjetnike, u tekstu nazvane *illi de extra*, vlastitim političkim misijama. U tom svjetlu, izrada oporuke prije odlaska u područja ratnih operacija izgleda kao savim logičan dio protokola.

Ako je točna pretpostavka Anne Markham Schulz, Firentinac u Dalmaciju nije upućen prije konca 1462. godine. Prva pouzdana vijest o njegovu boravku na ovom prostoru jest ugovor o gradnji kapele franjevačkog samostana u Šibeniku, sklopljen 22. prosinca 1464. godine.¹⁶ Taj dokument unosi novo svjetlo u umjetnikov rani opus nastao nakon smrti pape Pia II. Franjevačke narudžbe, posebno ona vezana uz hvarski samostan, koji je tada bio u izgradnji, pokazuju kako je rano razdoblje boravka u Dalmaciji Nikole Firentinca bilo čvrsto vezano uz taj red i antitursku koaliciju Bosne i Venecije poticanu izravno od istog Pape.¹⁷ Neposredno prije pada Bosne, papa Pio II. je bulom od 16. veljače 1463. zatražio na Generalnom zboru Reda u Asizu ujedinjenje dviju hrvatskih kustodija u jednu pod nazivom Vikarije Bosne i Dalmacije. U kolovozu 1464. na Pašmanu je održan kapitul ujedinjenja Bosansko-dalmatinske provincije sa sjedištem u Zadru. Vjerojatno su iz istog doba dobre veze Nikole i bosanskih i dalmatinskih franjevaca, pa iako druga Nikolina djela, u franjevačkom samostanu u Orebićima i franjevačkom samostanu na Hvaru, nisu precizno datirana, ona bi mogla biti u svezi s ranim doticajem Nikole s franjevačkom provincijom i dobrim odnosima koje je imao s tim redom.

Na Hvaru je Nikola boravio, po svoj prilici, u vrijeme početka gradnje franjevačkog samostana osnovana 1461., a čija je gradnja započeta oko 1465. godine, kada nastaje reljef Bogorodice s

gennaio 1472... Conte Lodovico Lando, ad Alvise Lando successo". Usp. P. ANDREIS, *Storia della città di Traù, opera di Paolo Andreis nobile della città stessa. Pubblicata per cura di Don Marco Perojević*, Spljet, 1909., 169, 170, 171.

Budući da su Lodovico i Alvise dva oblika istog imena, Cvito Fisković smatra da se radi o jednoj te istoj osobi; C. FISKOVIĆ, „Alešijev reljef u Londonu“, in *Peristil* 10-11 (1967.-1968.), Zagreb, 1969., 49, bilj. 20.

A. Markham Schulz piše da je trogirski knez Alvise Lando, povezan s brojnim gradnjama na trogirskom trgu u drugoj polovici 15. stoljeća, značajan mletački političar, kojega se identificira kao Ludivico di Marino Lando. On je 1464. bio potestat Torcella, sindik i providur Levanta 1475., član Kolegija mudrih za pitanje Teraferme, providur Friulija, kao član Kolegija mudrih za pitanje rata, bio je savjetnik kod opsade Skadra, *ambassador* 1480. na dvoru Matije Korvina; usp. E. A. CICOĞNA, *Delle Inscrizioni Veneziane Raccolte Ed Illustrate*, vol. 5, Venezia, 1842., 486; A. MARKHAM SCHULZ, *Tesori della Croazia restaurati da Venetian Heritage Inc.*, J. BELAMARIĆ (ed.) Venezia, 2001., 42-51. Danko Zelić dijeli to mišljenje i piše kako se neprijeporno radi o jednoj osobi. Usp. D. ZELIĆ, „Jakov Florijev, trogirski klesar 15. Stoljeća“, in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 32, Zagreb, 2008., 34. Monique O'Connell navodi kako pravničku karijeru Alvize di Martino Lando započinje 1467. kada se spominje kao *auditor nuovo*, trogirski je knez 1470., a u *Avogariu* se poslije vraća tri puta 1479., 1480. i 1483. Usp. M. O'CONNELL, *Men of Empire: Power and Negotiation in Venice's Maritime State*, Baltimore, 2009., pogl. IV, bilj. 121.

¹⁶ E. HILJE, „Nikola Firentinac u Šibeniku 1464. godine“, in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 26, Zagreb, 2002., 7.

¹⁷ N. DUBOKOVIĆ, *Hvar*, Hvar, 1961., 26. Hvarski biskup Toma Tomasini, koji je bio papinski legat u Bosni, zamolio je papu Pia II. da izda dekret o utemeljenju franjevačkog samostana u Hvaru, što je Papa i učinio godine 1461. Samostan blažene Gospe od Milosti sagrađen je uz kapelu sv. Križa. S gradnjom crkve započelo se 1465. Renesansni klaustar gradio se od 1465. do 1571., a završen je oko 1489. Gradio ga je šibenski majstor Rade.



Sl. 3. Kružna kula na tvrđavi u Glamoču
Fig. 3. Circular tower on the fortress in Glamoč

Djetetom.¹⁸ Njegove bliske veze s bosanskim franjevcima, za koje je odradio nekoliko značajnih narudžbi, potvrđuje i izrada reljefa Bogorogice s Isusom u naručju iz Orebića.¹⁹

Sve to implicitno upućuje na povezanost njegove pojave u Dalmaciji s tehničkom pomoći koja je pred Papinim najavljenim dolaskom u Dubrovnik stizala s druge strane Jadrana. Pomoć papinskih država, aragonskog kralja Alfonsa, mletačkog dužda, milanskih i burgundskih vojvoda bila je već ranije upućena Dubrovniku i susjednim vladarima koji su predstavljali bedem kršćanstva od hercega Stjepana Vukčića Kosače na jugu, kralja Tomaša i njegova nasljednika Stjepana Tomaševića do Nikole Iločkog i Hunjadija na sjeveru.

Tu pretpostavku potvrđuje i veza između Firentinca i Santija, zabilježena početkom sedamdesetih godina u korespondenciji dok je prvi boravio na Tremitima. Štoviše, oba su majstora stigla u Dalmaciju na isti način i otprilike u isto vrijeme, po svoj prilici s istim ciljem. Santi se očito vratio u okružje iz kojega je poslan, a Firentinac je u Dalmaciji pronašao novu domovinu u kojoj je ostao do kraja života.

Odgovor Zapada na otomanski prodor i zauzimanje Konstantinopola 29. svibnja 1453. godine bio je polagan. Tek je šezdesetih godina 15. stoljeća ostvarena kompaktna linija obrane kršćanstva u koju su se uključile dotad zavađene zemlje, republike, kneževstva i kraljevstva. Protezala se od Venecije i Dubrovnika pa sve do Ugarske. Diplomacija Pape Pia II., koji je na čelo Crkve stupio u kolovozu 1458., dvije godine poslije herojske obrane Beograda od Mehmeda II. i njegovih saveznika, uspjela je ostvariti koaliciju kojoj su se pridružili herceg Stjepan Vukčić Kosača, kralj Stjepan Tomašević, kralj Nikola Iločki i Hunjadijev nasljednik kralj Matijaš Kor-

¹⁸ D. DOMANČIĆ, „Reljef Nikole Firentinca u Hvaru“, in *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 12, Split, 1960., 172-179.

¹⁹ Samostan se gradi 1470., spominje se u ugovoru s dubrovačkim graditeljima 1479., a odluka vijeća umoljenih o dodjeli zemalja je iz 1480. Usp. C. FISKOVIĆ, „Franjevačka crkva i samostan u Orebićima“, *Spomenica Gospe Anđela u Orebićima 1470-1970*, Omiš: Franjevački samostan Orebići, 1970., 39-46; I. IPŠIĆ, „Vlasništvo nad nekretninama crkvenih i samostanskih ustanova na orebičkome području u 19. stoljeću“, in *Povijesni prilozi* 44., Zagreb, 2013., 245.



Sl. 4. Dubrovačka kula Minčeta
Fig. 4. The Dubrovnik tower of Minčeta

vin. Političke korake pratila je i izravna vojna pomoć, poduprta financijskim sredstvima koja su prikupljali papini kardinali širom Europe. Obrambeni sustavi ojačani su suvremenim oružjem koje su pratili utvrđivanje i modernizacija starih obrambenih sustava. Vatreno oružje pristiglo je zajedno s ljevačima topova.²⁰

Tragovi utvrđivanja polovicom 15. stoljeća mogu se razaznati u slojevima višekratno pregrađenih tvrđava podignutih na stoljetnom limesu kršćanstva i islama. Potvrda se može naći u prvom kontaktnom teritoriju što se povijesno naziva Završje. Tu su bile iznimno značajne utvrde Livna, Glamoča i Duvna koje su polovicom 16. stoljeća pale u osmanske ruke.

U zidinama glamočke tvrđave jedva se naziru ostaci cilindrične kule s kordonskim vijencem i škarpom iz 15. stoljeća jer je kamen s njezina lica jednostavno poskidan. Ostaci glamočke utvrde tek su sitan trag velike graditeljske aktivnosti prestižnih renesansnih graditelja na teritoriju koji je zbog diskontinuiteta ostao bez sačuvanih dokumenata s radiranim slojem renesansne arhitekture koja se istodobno razvijala na drugoj strani Jadrana (sl. 3).

Najznačajniji pothvat tog doba na ovom prostoru bila je obnova fortifikacijskog sustava renesansnog Dubrovnika. Od prosinca 1459. do svibnja naredne godine, Vijeće umoljenih devet je puta raspravljalo prije nego je donijelo konačnu odluku o obnovi gradskih utvrda. Vijeće je 26. listopada 1460. godine ovlastilo svog veleposlanika pri papinskoj kuriji da od njih zatraži pomoć u vidu inženjera koji bi osuvremenio obrambeni sustav.²¹

Dokumenti iz dubrovačkog arhiva, koje je objavila Harriet Caplow, pokazuju kako je diplomatska misija na papinom dvoru uspjela pa je u grad poslan Firentinac Michelozzo di Bartolomeo radi obnove njegovih utvrda, koji je u gradu već 1461. godine, kako se čita u dokumentima Vijeća umoljenih.

Grad je dobio jednog od najcjenjenijih *ingeniaria* kao izravnu vojnu pomoć kojom su se trebale modernizirati kule i bastioni te pripremiti obrana, posebno od artiljerije koja se ubrzano razvijala i tehnički usavršavala.

²⁰ I. FSKOVIĆ, Dubrovački „Zelenci“, in *PPUD* 31, Split, 1991., 165.

²¹ Doc 2. *Prima pars est quod in commissione danda ambassiatori nostro ituro in Curiam Romanam poni debeat unum capitulum pro ingeniario inveniundo.* (*Cons. Rogatorum.*, m, I6, fol. I8I). In H. McNEAL CAPLOW, „Michelozzo at Ragusa: New Documents and Revaluations“, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 31, No. 2, May 1972, 111.

Obnova dubrovačkih zidina nije bila samo gradnja Minčete;²² još je zahtjevniji bio sustav ojačanja bedema gradnjom antemurala, braga i kazamata (sl. 4).

O povezanom sustavu obrane i utvrdama ovog vremena, od Herceg Novog preko Mostara, Bosne i Iloka s Panonijom, nije se do sada pisalo, pa ta tema tek treba dobiti svoje mjesto u znanstvenoj literaturi.

Pojava iznimno dobrih *vanjskih* inženjera u ovim krajevima polovicom 15. stoljeća usko je povezana s pripremom križarske vojne protiv Otomana. Dolazak Petra Angelija Santija i Nikole Firentinca u mletačku Dalmaciju, u isto vrijeme kad u Dubrovniku djeluju Michelozzo di Bartolomeo i drugi firentinski umjetnici, među kojima su i vrsni ljevači metala, pripada političkom trenutku koji je trebao biti odgovor cijelog kršćanstva sultanu Mehmedu Osvajaču nakon pada Istočnog Rimskog Carstva. Pripreme za papinu rekonkvistu Konstantinopola održane su na čuvenom *Concilio* u Mantovi (1459. – 1460.).

U razjedinjenoj političkoj stvarnosti na granici kršćanske Europe, ni Papina nastojanja za ujedinjenjem snaga kršćanskog zapada nisu bolje prošla od iščekivane križarske vojske. Iako se flota pojavila pred Anconom, Papa Pio II. nije je dočekao jer ga je u tom gradu zatekla smrt 14. kolovoza 1464. godine. Pad Bosne i smaknuće Stjepana Tomaševića 25. svibnja 1463., kao i smrt Pape Pia II., otrijeznili su Zapad koji je počeo gubiti nadu u pobjednički pohod koji je na čelu s Papom trebao spasiti Bosnu, Istočnu crkvu i u kršćanske ruke vratiti Konstantinopol.

Pripreme su ipak velikim dijelom bile obavljene, posebno na istočnoj obali Jadrana u mletačkoj Dalmaciji i u Dubrovniku gdje su podignute i modernizirane brojne utvrde. Sudeći po oskudnim dokumentima, Petar Angeli jedan je od značajnih graditelja, poznavatelj hidraulike i forme. Nalazio se s mletačkim dužnosnikom *ad partes Sclavoniae* sa zadatkom utvrđivanja putova prema Bosni za potrebe protuudara i preuzimanja Bosne od Turaka. Bio je u vezi s Nikolom Firentincem, po svoj prilici i za njegova sudjelovanja u mletačkoj misiji protuosmanske koalicije. Za razliku od Nikole Ivanova, Petar Angeli Santi vratio se u Italiju, kao što su to učinili Michelozzo 1464. i brojni drugi, a njegov rad, osim savjetodavne suradnje s Alešijem i Firentincem na Tremitima, do sada nije prepoznat.

²² A. DEANOVIĆ, „Predziđe dubrovačke Minčete u zamisli Michelozza“, in *PPUD* 21 (Fiskovićev zbornik I), Split, 1980., 302-312.

NICCOLO DI GIOVANNI FIORENTINO AND HIS APPEARANCE IN DALMATIA

In the middle of the 15th century, fortifications were being renewed and new Renaissance forts being built, in Dubrovnik in the south, in Bosnia and neighbouring duchies, in Ilok in Pannonia and off northwards. This wide-ranging renovation was being carried out as part of the preparations for a crusade to liberate occupied Constantinople, capital of the Eastern Roman Empire. The implementation unfolded slowly at the beginning, but after the election of a Tuscan from the Piccolomini family as Pope Pius II, it became the imperative task of Christendom. The fall of Bosnia quickened the pace of the works, a new assignment taking the place of the original objective: to defend the new line of demarcation with the Ottomans and to regain the lost kingdom. Dubrovnik had prepared for a crusade much earlier, from the beginning of the fall of Constantinople. On October 26, 1460, the Senate authorised its ambassador to the Papal Curia to seek help in the form of an engineer to update its defensive system.

Documents from the Dubrovnik archives show that the diplomatic mission was well received in the Vatican, and the Florentine Michelozzo di Bartolomeo was dispatched to the city to renew the fortifications. He appeared in the city and set to work as early as 1461. The city got one of the most highly appreciated engineers by way of direct military aid, which they would use to modernise towers and bastions and prepare the defence, particularly against artillery, which was rapidly developing and advancing technically.

The appearance of skilled foreign engineers in this region in the mid-15th century was recorded in Venetian Dalmatia as well. The arrival of Pietro Angeli Santi and Niccolo di Giovanni Fiorentino from Central Italy at the very time when Michelozzo di Bartolomeo and other Florentine artists were at work in Dubrovnik, including some excellent metal founders, belongs to the same moment in politics. A new document mentions Pietro Angeli Santi as a first-rate architect who in 1463, in the train of the Venetian envoy, went to the war zone on the border of Bosnia. His correspondence with Niccolo di Giovanni shows that these builders were connected, and that they came to the region with the same purpose, in the context of Western aid. So far the earliest documented reference to Niccolo has placed him in Šibenik in 1464. According to this, the purpose of his journey to Dalmatia was to aid the crusading movement against the Ottoman inroads into the west, and must have happened much earlier, probably in 1462, as read in his will. Unlike Niccolo, Pietro Angeli Santi returned to Italy, as did Michelozzo in 1464 and many others, and his work, apart from his advisory services to Aleši and Fiorentino on the Tremiti, has not yet been identified.

Ključne riječi: *Nikola Firentinac, Trogir, Tremiti, renesansne utvrde*

THE HOUSES OF RECLUSE (*RECLUSORIA*) IN THE URBAN AND SUBURBAN SETTING OF MEDIEVAL DUBROVNIK

Nella Lonza

N. Lonza
Zavod za povijesne znanosti HAZU/
Institute for Historical Sciences
Lapadska obala 6
HR-20000 Dubrovnik
nella.lonza@gmail.com

By comparing the reality of medieval Dubrovnik with its European counterparts, the author analyses the space and living conditions prevailing in the Ragusan reclusoria and their urban and suburban setting. Presented on the maps are the data on the foundation of the reclusoria, allowing some conclusions on their development from the first mentions in the thirteenth century to the signs of decline in the fifteenth century.

Key words: Dubrovnik, Middle Ages, recluse, churches, urban setting, devotion

Although in medieval Dubrovnik the recluses substantially outnumbered the Franciscan and Benedictine nuns (e.g. at the end of the fourteenth century there were 37 recluses against 24 Poor Claire's and 18 Benedictines),¹ the scholars have paid hardly any attention to them. Their 'invisibility' is partially due to terminology, i.e. the fact that the documents tend to use the terms *recluse*, *biçoche*, *piço-chere* interchangeably, in addition to *monache*, *moniales*, and also a range of synonyms denoting their house (*reclaustrum*, *reclusium*, *eremitorium*, *conventus*, *monasterium heremitarum* etc.), so that only the context may help distinguish them from the nuns. But that is not the only reason for the oversight: the religious life which developed outside the orders and Church institutions is generally understudied.² Today the recluses are seen as a part of a manifold devotional practice that flourished after the 'birth of the Purgatory', having certain similarities to the movement of beguines and eremitism, yet distinguished by a number of specific features.³

Although the recluses appear in the documents as early as 1234,⁴ the majority of the entries mention them only generally (e. g. by a bequest of a sum to 'all recluses, inside and outside the city walls').⁵ More substantial data are supplied by the executions of the wills,⁶ because the beneficiaries of a bequest had to be clearly identified, in the case of the recluses by their name and the location of their *recluserium*

* This research was supported by the Croatian Science Foundation, grant no. 5106

¹ The data for Poor Claires and Benedictine nuns are of 1397, whereas the data on the recluses are of 1382 (State Archives of Dubrovnik [hereafter: SAD], *Distributiones testamentorum* [hereafter: DT], ser. 10.2, vol. 2, f. 192v ; vol. 4, ff. 164v-164ar). Where no specific reference is given in the paper, the conclusion rests on data provided by the same series, vol. 1-30 (1349-1528) and *Opera pia*, ser. 92, vol. 3, 16 and 20 (regarding the executions of wills by the Treasurers of the Cathedral).

² K. GILL, *Open Monasteries for Women in Late Medieval and Early Modern Italy: Two Roman Examples*, in *The Crannied Wall: Women, Religion and the Arts in Early Modern Europe*, C. A. MONSON (ed.), Ann Arbor, 1992, p. 15; A. MULDER-BAKKER, *Lives of the anchoresses*, Philadelphia, 2005, pp. 10-12, 18-19.

³ On this point, see A. MULDER-BAKKER, *Lives of the anchoresses*, pp. 5, 12-13.

⁴ *Codex diplomaticus Regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae* (CD), vol. III, T. SMIČIKLAS (ed.), Zagreb, 1905, p. 402.

⁵ The problem is mentioned also in P. L'HERMITE-LECLERCQ, *La réclusion dans le milieu urbain français au Moyen Âge*, in *Ermite de France et d'Italie*, A. VAUCHEZ (ed.), Roma, 2003, p. 159.

⁶ The value of this type of documents was noted also by O. REDON, *L'espace d'une cité: Sienne et le pays siennois (XIII^e-XIV^e siècles)*, Roma, 1994, p. 201.

(e.g. *Drasi reclusa Omnium Sanctorum*).⁷ The oldest document of the kind dates from 1281 and mentions five *recluseria* inside of the city walls and three in the immediate proximity of the city, with a total of 20 recluses.⁸ With the registers, preserved almost in continuity since 1348, the information on the topic becomes more abundant.

THE SPACE OF A RECLUSORIUM

In the Middle Ages, pious lay women living in cells attached to the churches (recluses, anchoresses, etc.) could be found throughout Europe, yet their communication with the outside world ranged between very restricted and much less so.⁹ Ragusan recluses circulated quite freely, and they maintained lively contacts with their social surrounding, as shown by the court proceedings where they appear in the role of witness.¹⁰ The freedom of movement and communication was not considered a threat to their devotion, which was supposed to unfold in their 'interior cell' (*cellula interior*).¹¹

Generally speaking, most of the churches had only one *recluserium*, and again, most of the *recluseria* sheltered only one recluse. However, by the mid-fourteenth century the trend started to change: in 1355 one-third of the sites were occupied by two or three women,¹² and now and then a community of four to six recluses emerged,¹³ still not changing the predominant practice of living in solitude. Moreover, two *recluseria* were built by the same church at times, which shows that the women did not always share their living space.¹⁴

From elsewhere in Europe we know that the recluses lived in a sort of a small cell that could only be accessed from inside the church.¹⁵ So far, it is impossible to say whether the same is true of Dubrovnik. Indeed, in a fifteenth-century document the recluse living by the church of St Nicholas at Prijeko mentioned a door in the choir (*in choro iuxta portam*),¹⁶ probably destroyed in the reconstruction of 1607.¹⁷ In general, as the architectonic value of the Ragusan *recluseria* was low, they are either unpreserved,¹⁸ or are so heavily rebuilt that they have lost all of their original features;¹⁹ in fact, we are able to speak of them only virtually, on the ground of documents.²⁰

⁷ On the same methodological problems see P. L'HERMITE-LECLERCQ, *Le reclus dans la ville au Bas Moyen Âge*, in *Journal des Savants*, Paris, 1988, p. 223.

⁸ *Spisi dubrovačke kancelarije*, vol. I (Monumenta Ragusina, 1), G. ČREMOŠNIK (ed.), Zagreb, 1951, p. 145. In Siena of the same period (1271) there were 31 urban and suburban *recluseria* (O. REDON, *L'espace d'une cité*, p. 201).

⁹ P. L'HERMITE-LECLERCQ, *Le reclus dans la ville*, pp. 231-233, 246.

¹⁰ SAD, *Lamenta de intus*, ser. 51, vol. 1, ff. 39r, 42r, 100r; *Lamenta de intus et foris*, ser. 53, vol. 1, f. 176r; also the case quoted in: Z. JANEKOVIĆ RÖMER, *Maruša ili suđenje ljubavi: Bračno-ljubavna priča iz srednjovjekovnog Dubrovnika*, Zagreb, 2007, pp. 117-119.

¹¹ A. BENVENUTI PAPI, *Velut in Sepulcro – Cellane e recluse*, in *Culto dei santi: Istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, S. BOESCH GAJANO, L. SEBASTIANI (ed.), L'Aquila-Roma, 1984, p. 376.

¹² DT, vol. 1, ff. 159v-160r; the will is filed in SAD, *Testamenta notariae*, ser. 10.1, vol. 6, f. 52rv.

¹³ *Spisi dubrovačke kancelarije* I, p. 145; DT, vol. 2, f. 166rv.

¹⁴ *Spisi dubrovačke kancelarije* I, p. 186; DT, vol. 5, ff. 19v-20r; vol. 14, ff. 193v-194v.

¹⁵ P. L'HERMITE-LECLERCQ, *Le reclus dans la ville*, pp. 231-235.

¹⁶ SAD, *Giustizieria*, ser. 13, vol. 2, f. 67v. I am grateful to Zdenka Janeković Römer for the photos of the document mentioned in her book *Maruša ili suđenje ljubavi*, pp. 118-119.

¹⁷ The analysis and reconstruction of Ž. Peković does not bring evidence on this point. Cf. Ž. PEKOVIĆ, *Crkva Sv. Nikole na Prijekom*, in *Starohrvatska prosvjeta* (SP), Split, ser. III, 21, 1991, pp. 159-170.

¹⁸ For example, it seems that the ruins of the important *recluserium* by the church of St Blaise at Gorica, destroyed in the earthquake of 1667, were still there in the mid-nineteenth century, before the stones were recycled for the building of the new church (S. SKURLA, *Sveti Vlaho, biskup i mučenik od Sevasta, dubrovački obranitelj*, Dubrovnik, 1871, p. 116).

¹⁹ The same probably befell the *recluserium* by St Jacobus at Peline (N. GJIVANOVIĆ, *Tri veoma stare sačuvane crkvice dubrovačke: 'Sv. Nikola na Prijekom' 'Sv. Jakob na Pelinama' i 'Sigurat'*, in *Glasnik dubrovačkog učenog društva 'Sveti Vlaho'*, Dubrovnik, 1, 1929, pp. 168-169). The very important *recluserium* at the church of Transfiguratio Domini was significantly extended after it had become the residence of the nuns of the Third Order (A. BADURINA, *Sigurata - crkva i samostan Preobraženja Kristova u Dubrovniku*, Dubrovnik, 1986, p. [19]).

²⁰ On the same problem elsewhere, see P. L'HERMITE-LECLERCQ, *Le reclus dans la ville*, p. 231.



Fig. 1. The setting of reclusoria within the city of Dubrovnik (13th–15th c.).

One of them regards the construction of a *recluserium* by the church of St John in Pustijerna in 1427 (fig. 1), revealing that the building was to be 8 ells wide (ca. 4m) and as long as the church.²¹ Because the church was replaced by a larger one in the seventeenth century, the precise measurements of the *recluserium* are unknown, but if we suppose that the church had been only 7 m long,²² it means that the building might have had the ground space of about 28 square metres. We also know that the space of one *recluserium* was divided horizontally in 1455 in order to get an extra storey.²³ Although it is impossible to argue that other *reclusoria*, particularly those built earlier, were as large as the mentioned examples, it is plausible that extreme restriction of living space was not typical of Dubrovnik, as was of France or Spain.²⁴

Some *reclusoria*, especially if situated outside the city walls, had a small garden to provide for the women's daily needs. This was the case, for example, with the foundation of the church and *reclu-*

²¹ SAD, *Acta Minoris consilii*, ser. 5, vol. 4, f. 99r.

²² About 7 metres long were the pre-Romanesque churches of St Nicholas, Sigurata and SS Cosmas and Damian. See I. FISKOVIĆ, *Crkvice 'Sigurate' u Dubrovniku – ratom oštećeni te obnovljeni višeznačni spomenik*, in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Zagreb, 20, 1996, p. 62; ID., *Crkvice Sv. Kuzme i Damjana u središtu Dubrovnika*, in *Dubrovnik*, N.S. 8/4, 1997, p. 266; Ž. PEKOVIĆ, *Crkva Sv. Nikole na Prijekom*, in *SP*, 21, 1991, p. 160.

²³ SAD, *Diversa cancellariae*, ser. 25, vol. 65, f. 16r. Two-storey constructions are found elsewhere, too. See P. L'HERMITE-LECLERCO, *Le reclus dans la ville*, p. 234.

²⁴ A couple of examples cover an area between 5 and 7.5 square metres. See P. L'HERMITE-LECLERCO, *Le reclus dans la ville*, p. 233.



Fig. 2. The setting of reclusoria outside the city walls (13th–15th c.).

orium of St Blaise in Gruž (fig. 2, n. 2), commissioned by a patrician Benedict Gondola in 1348 (*et quod heremite habeant medium soldum pro orto de terris*).²⁵

THE WORLD OF RAGUSAN RECLUSORIA

The research on the *reclusoria* of medieval Dubrovnik has brought to light the manifold aspects of this devotional practice in terms of the number of the recluses, continuity, social and legal status, etc.²⁶

Some houses were known to exist for a very short period of time, as the one by the church of SS Cosmas and Damian mentioned only once, in 1281 (fig. 1), or a *recluserium* on the islet of Lokrum, integrated into the complex of an important Benedictine abbey, documented in 1296 (fig. 2, n. 22).²⁷ However, the great majority of *reclusoria* existed in continuity, some of them remaining active at least from the late thirteenth century to the end of the Middle Ages, such as the *recluserium* of St Michael out of the Gates of Ploče (Fig. 2, n. 20). There are examples of a *recluserium* taking over the place of a monastic community: in the 1350s the recluses inhabited the space of the former Benedictine nunnery of St Nicholas, located near the Cathedral and deserted by 1331 (fig. 1, *S. Nicolaus monialium*).²⁸ But with time, the opposite became a norm, as during the fifteenth and sixteenth century some *reclusoria* ceased to exist and were replaced by monastic communities²⁹ or charitable insti-

²⁵ *Testamenta notariae*, vol. 3, f. 77rv. The bequest is mentioned by C. FISKOVIĆ, *Prvi poznati dubrovački graditelji*, Dubrovnik, 1955, p. 65, but with imprecisions.

²⁶ I leave aside the few *reclusoria* and *heremitoria* located farther from the city.

²⁷ *Spisi dubrovačke kancelarije*, vol. IV (Monumenta Ragusina 4), J. LUČIĆ (ed.), Zagreb, 1993, pp. 287, 297.

²⁸ Under that year the nunnery is not listed among the Benedictine convents in *Libri reformationum*, vol. V (Monumenta spectantia historia Slavorum meridionalium 29), J. GELCICH (ed.), Zagreb, 1897, pp. 310-311, 373; see also DT, vol. 2, f. 52r. The church and the monastery are regularly confused with St Nicholas at Prijeko. Cf. I. OSTOJIĆ, *Benediktinci u Hrvatskoj i ostalim našim krajevima*, vol. II, Split, 1964, pp. 484-485; L. BERITIĆ, *Ubikacija nestalih građevinskih spomenika u Dubrovniku*, in *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Split, 10, 1956, p. 56.

²⁹ For the Franciscan nunnery of the Holy Apostles (St Peter), see L. BERITIĆ, *Ubikacija I*, pp. 59-60; Ž. PEKOVIĆ, *Crkva Sv. Petra u Dubrovniku*, in *Rađanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža*, M. JURKOVIĆ, T. LUKŠIĆ (ed.), Zagreb, 1996, p. 267.

tutions. For example, in 1535 the old *reclitorium* by St Theodore, situated in an early urbanised zone in the south-east part of the city (fig. 1), gave place to a women's hospital.³⁰ Moreover, the threat of the Ottoman invasion in 1463 proved to be fatal to a series of *reclitoria*, as the Ragusan authorities deliberated on the demolition of all the buildings in the suburban zone that could be of strategic interest for the enemy.³¹

In terms of legal status, a considerable number of *reclitoria* were erected by the churches under family patronage (*ius patronatus*),³² the heirs of the founders thus being authorised to appoint the recluse (*ius ponendi bizocharas in heremitorio dicte ecclesie*), as visible from a document of 1494 on a controversy regarding the *reclitorium* by the church of All Souls.³³

It should be emphasised that there was no direct correlation between the importance of the church and the significance of its *reclitorium*. For example, one of the most significant pre-Romanesque churches was St Peter's (*S. Petrus Maior*),³⁴ although its *reclitorium* is documented only for 1349-1374, and 1411-1418. The same is true of the church of St Stephen in Pustijerna, whose reliquaries were prized already in the tenth century: its *reclitorium* is documented only for the period 1404-1442. On the other hand, many *reclitoria* by the churches of minor importance had a long and prosperous existence, witnessing their own value as a place of devotion.

By far the most important *reclitorium* within the city walls in the late thirteenth century was the one by the church of All Souls/Domino (*Omnium Sanctorum*; fig. 1), which housed also a very influential confraternity of flagellants.³⁵ The church is documented from 1186 on under the patronage of the Stilo noble family,³⁶ but possibly is at least a century older,³⁷ it still exists, although heavily reconstructed in 1452, and again after the earthquake of 1667.³⁸ Its *reclitorium*, which in 1281 sheltered an exceptional number of six recluses, remained active until the end of the fifteenth century, but gradually lost its leading position in favour of the one by the church of Transfiguration (*Transfiguratio Domini, S. Sigurata*; fig. 1). The latter was not particularly large, but its prestige probably rested on the tradition of the church dating from the Late Antiquity,³⁹ as well as on the personal charisma of a mid-fourteenth-century *reclusa* Goina. In the late thirteenth century the *reclitorium* of St Blaise on the hill of Gorica (fig. 2, n. 5) was just as important, and at the time sheltered not less than five recluses. Its status was probably fed by a custom according to which, prior to embarking upon a long journey and leaving homeland, the Ragusans would visit the church,⁴⁰ which might also indicate that it was better provided by alms and gifts.

³⁰ L. BERITIĆ, *Ubikacija*, p. 64. On this hospital see T. BUKLIJAŠ, I. BENYOVSKY, *Domus Christi in Late-Medieval Dubrovnik: A Therapy for the Body and Soul*, in *Dubrovnik Annals* 8, Dubrovnik, 2004, p. 98.

³¹ The demolition of the suburban *reclitoria* for 'safety reasons' occurred in France, too. See P. L'HERMITE-LECLER-CQ, *Le reclus dans la ville*, p. 254.

³² A similar arrangement existed elsewhere in Europe; *ibidem*, pp. 239-241.

³³ Document is published in: C. JIREČEK, *Der ragusanische Dichter Šiško Menčetić*, in *Archiv für slavische Philologie*, Wien, 18, 1897, p. 75.

³⁴ On the history of the church, see L. BERITIĆ, *Ubikacija*, pp. 59-60; Ž. PEKOVIĆ, *Crkva Sv. Petra Velikoga: Dubrovačka predromanička katedrala i njezina skulptura*, Dubrovnik-Split, 2010.

³⁵ V. FORETIĆ, *Dubrovačke bratovštine*, in ID., *Studije i rasprave iz hrvatske povijesti*, Dubrovnik-Split, 2001, p. 154.

³⁶ CD, *Supplementa* I, p. 52.

³⁷ I. ŽILE, *Rezultati arheoloških istraživanja u Domu Marina Držića u Dubrovniku*, in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Zagreb, 12-13, 1988-1989, p. 54.

³⁸ *Ibidem*, p. 55.

³⁹ I. FSKOVIĆ, *Crkvice 'Sigurate'*, pp. 59-81.; I. FSKOVIĆ, *Tradicije i inovacije u urbanističkome liku starog Dubrovnika*, in *Dubrovnik*, N.S. 5/4, 1994, pp. 105, 116.

⁴⁰ *Opera pia*, vol. 3, ff. 147r, 362v; F. DE DIVERSIS, *Opis slavnoga grada Dubrovnika*, Z. JANEKOVIĆ RÖMER (ed. and trans.), Zagreb, 2004, p. 144.

RECLUSORIA IN THE URBAN AND SUBURBAN AREA OF MEDIEVAL DUBROVNIK

Whereas in the late thirteenth century the distribution of all the churches within the city walls might still recall the organisation of the city space of the previous period,⁴¹ the *reclusoria*—a relatively ‘new’ phenomenon, probably not older than the twelfth century—display a quite uniform arrangement on the city map, corresponding to a much more integrated urban space, especially in its southern parts (fig. 1).⁴²

Looking at the space distribution of *reclusoria* in terms of urban vs. suburban⁴³ in the whole period under study, it can be noticed that the *reclusoria* within the city walls were in minority (15 vs. 23), while a half of those outside the city walls (12) were within a negligible distance from the city gates.⁴⁴ As already argued, the recluses’ way of life was that of spiritual dedication and not of social isolation.⁴⁵ Some *reclusoria*, concentrated just outside the city gates (fig. 2, n. 17, 19-21),⁴⁶ may have represented a spiritual ‘prophylaxis’, preventing ‘the danger’ from entering the urban space.⁴⁷ Nor is it by chance that the cluster of old *reclusoria* at Pile (fig. 2, n. 9-12) follows the old communication route to the city, as reconstructed by Igor Fisković.⁴⁸ The same is certainly true of a series of *reclusoria* following the road to Lapad (fig. 2, n. 5-8).

With the chronological element taken into consideration, there is a clear trend in the fourteenth century of founding the new *reclusoria* predominantly outside the city walls (12 vs. 6, whereas at the beginning of the century the ratio was 8 suburban vs. 6 urban). However, in the fifteenth century the number of newly-founded houses in both areas dropped (3), since that period already witnessed a decline of the recluse phenomenon. Three trends played a major role in that process. First, the Franciscans and Dominicans succeeded to propose an attractive alternative through their Third Order.⁴⁹ Indeed, with *S. Nicolaus monialium*, by the fifteenth-century the process of transformation of the *reclusoria* into the communities of tertiaries was under way. Second, there was a revival of the Benedictine nunneries, as illuminated by the fact that in the early sixteenth century the number of nuns by ten times exceeded that of 250 years before.⁵⁰ Finally, the new forms of piety, focused on charity, slowly gained place in the wills,⁵¹ as the testators were more and more inclined to favour ‘needy people’ over pious women. Such a change of devotion is evident in Dubrovnik, too, since two of its *reclusoria* had to cede place to the hospitals. After having been a clear mark in the urban setting in the thirteenth and fourteenth century, at the gloaming of the Middle Ages the *reclusoria* started to disappear or transform, slowly giving way to the institutions of charity which better responded to the altered devotional attitude.⁵²

⁴¹ See I. FISKOVIĆ, *Tradicije i inovacije*, pp. 111-113.

⁴² On this trend in general cf. *ibidem*, pp. 116-117.

⁴³ ‘Suburban’ is here used in its usual medieval meaning, indicating the territory from Kantafig to the west of the city to the abbey of Višnjica to the east. For the sake of convenience, I leave aside the fact that the city wall was shifted to the north, i. e. to its actual position, shortly after the oldest documented *reclusoria*.

⁴⁴ The *reclusoria* in thirteenth-century Siena were also concentrated within a radius of 1 km of the city. Cf. O. REDON, *L'espace d'une cité*, p. 200.

⁴⁵ Cf. also the episode on the sheltering of a criminal priest analysed in: N. LONZA, *The Priest Barbius and His Crime Before the State and Church Authorities of Medieval Dubrovnik*, in *Violence and the Medieval Clergy*, G. JARITZ, A. MARINKOVIĆ (ed.), Budapest-New York, 2011, pp. 81, 89.

⁴⁶ Cf. O. REDON, *L'espace d'une cité*, p. 201-204.

⁴⁷ The gratitude of the community is echoed in the custom maintained by the secular authorities in giving alms to the recluses on Christmas and Easter. For the years 1331-1332 see *Libri reformationum*, vol.V, p. 339, 348.

⁴⁸ C. FISKOVIĆ, *Tradicije i inovacije*, p. 105.

⁴⁹ P. L'HERMITE-LECLERCQ, *Le reclus dans la ville*, p. 255; A. BENVENUTI PAPI, *Velut in Sepulcro*, pp. 372-373.

⁵⁰ See notes 1 and 52.

⁵¹ For a shift in piety in the late medieval Pistoia, see D. HERLIHY, *Pistoia nel Medioevo e nel rinascimento 1200-1430* (original title: *Medieval and Renaissance Pistoia: the Social History of an Italian Town 1200-1430*), Firenze, 1972, pp. 272-277.

⁵² In 1527 there were 39 recluses and tertiaries (in the document they are listed together), against 286 convent nuns (*moniales claustrales*), and 115 poor people in the hospitals (DT, vol. 30, ff. 152r-153r, 266v-267v). I wish to thank Mrs. Vesna Baće, who was kind enough to improve the English style of this essay.

ISPOSNIČKI STANOVİ (REKLUZORIJI) U URBANOM I SUBURBANOM PROSTORU SREDNJOVJEKOVNOG DUBROVNIKA

Isposnice (*recluse*) – pobožne žene koje su živjele uz crkve, ali izvan samostanske zajednice – javljaju se u europskim srednjem vijeku s ‘rođenjem Čistilišta’ i novim odnosom prema onostranom, koji su promijenili sliku pobožnosti. Premda se spominju u mnogim srednjovjekovnim dubrovačkim oporukama i zapisnicima o njihovu izvršenju (*Distributiones testamentorum*) te iako su u jednom razdoblju bile brojnije od benediktinki i klarisa, povjesničari jedva da su im poklonili ikakvu pozornost; za to je odgovorna terminološka nedosljednost u izvorima, ali i općenita pojava da su daleko slabije istraženi aspekti vjerskog života izvan strukture crkvenih institucija.

Iz niza vrela vidi se da su dubrovačke isposnice održavale žive društvene kontakte i da se nije smatralo da to proturječi njihovu pobožnom životu. U prostoru rekluzorija ipak je najčešće stanovala samo jedna žena, tek u trećini slučajeva više njih, a izuzetno zajednica od pet ili šest isposnica. Za druge je europske prostore poznato da su isposnice redovito živjele u sitnoj izbi s jedinim ulazom iz crkve. O pristupu rekluzoriju kroz crkvu postoji trag i u jednom dubrovačkom dokumentu, no prostorije isposničkih stanova nisu očuvane - uništene pri kasnijim pregradnjama crkava i zanemarene u arheološkim istraživanjima. Prema arhivskim podacima, barem su neki dubrovački rekluzoriji bili prostrani.

Za dubrovačke rekluzorije tipična je velika raznolikost u broju isposnica, kontinuitetu, pravnom statusu i društvenom ugledu. Istraživanje je pokazalo da ne postoji direktna korelacija između važnosti crkve i snage rekluzorija uz nju. Na primjer, isposnice su samo povremeno živjele uz Sv. Petra Velikog i Sv. Stjepana, dok su dominantni bili isposnički stanovi uz crkvu Svih Svetih (Domino) u gradu te, nešto kasnije, uz Siguratu i Sv. Vlaha na Gorici.

Analiza razmještaja rekluzorija u urbanom i suburbanom prostoru pokazuje da su ovi drugi bili brojniji, ali često smješteni u najužoj okolici. Lokacija uz gradska vrata, osim simbolične zaštite zajednice od opasnosti, kao i niz rekluzorija uz komunikacione pravce, ukazuju također da pobožnost rekluzna nije tražila socijalnu izolaciju. Iz kronološke perspektive može se primijetiti da se u 14. stoljeću umnažaju rekluzoriji na izvangradskim predjelima, no već u sljedećem stoljeću rjeđe se osnivaju novi, i u gradu i izvan njega, budući da taj oblik pobožnosti gubi na snazi. Za to su zaslužni procesi unutar redovništva: Treći Red franjevac a i dominikanaca postupno preuzima posredničku ulogu koju su ranije imale isposnice, a brojčano znatno rastu i ženske benediktinske zajednice. No, najvažniji je opći pomak u pobožnosti, s izrazitijim usmjeravanjem prema karitativnim ciljevima, tako da i u dubrovačim kasnosrednjovjekovnim oporukama dobrotvornost prema potrebitim članovima zajednice počinje potiskivati milodare za isposnice.

Ključne riječi: *Dubrovnik, srednji vijek, isposnički stanovi, crkve, urbanizam, pobožnost*

LES VILLAS RAGUSAINES LE LONG DE L'AQUEDUC D'ONOFRIO DI GIORDANO DELLA CAVA

Nada Grujić

N. Grujić
Trg Petra Svačića 15
HR-10000 Zagreb
nada.grujic@zg.t-com.hr

La zone suburbaine de la ville de Dubrovnik (Raguse) fut profondément transformée par la construction, en 1437, de l'aqueduc, l'œuvre de l'ingénieur napolitain Onofrio di Giordano della Cava. Long de onze mille sept cents mètres, l'aqueduc traversait trois zones différentes en apportant à chacune des avantages. Sur les pentes du mont Saint-Serge, tout près de la ville, où les jardins furent depuis des siècles aménagés en terrasses, la proximité de l'eau et une bonne exposition attirèrent la construction des villas de petites dimensions, destinées à de courts séjours. Par contre, sur la côte nord du golfe de Gravosa, et sur la rive gauche du fleuve Ombla, les lieux de villégiature préférés, mais plus éloignés, les villas sont aménagées sur une grande échelle et c'est de l'aqueduc que l'eau arrivait dans les fontaines de leurs jardins somptueux.

Mots clés: Raguse, Onofrio della Cava, l'aqueduc, les villas, les jardins, le XV^e siècle, le XVI^e siècle

La construction de l'aqueduc par Onofrio di Giordano della Cava dans la première moitié du XV^e siècle, ne fut pas seulement importante pour la ville de Dubrovnik (Raguse) et son faubourg industriel (Pile) – elle eut aussi de grandes conséquences sur la transformation de la zone suburbaine à l'ouest de la ville, zone qui comprend les pentes du mont Saint-Serge (Gornji Kono, Srednji Kono), la côte nord du golfe de Gravosa (Gruž) et la rive gauche du fleuve Ombla (Rijeka dubrovačka). Sur chacune de ces parties du territoire ragusain l'aqueduc n'avait pas produit le même effet. Bien que la zone suburbaine corresponde au territoire qui appartient depuis l'antiquité à Ragusium, chacune de ses régions accueillit l'aqueduc car différemment développée, habitée et constituée.

LA CONSTRUCTION DE L'AQUEDUC

Cette entreprise importante fut réalisée en dix-sept mois par l'ingénieur Onofrio di Giordano della Cava, venu de Naples en 1436. Comme le dit un texte contemporain on avait choisi cet *optimum architectorem* pour réparer les voûtes du Palais du recteur incendié. En attendant l'autorisation pour ces travaux, Onofrio della Cava propose au Sénat ragusain de construire l'aqueduc¹. Depuis longtemps les eaux de sous-sol ne suffisaient plus à l'alimentation de la cité et surtout à l'essor de l'industrie du drap, au début du siècle². L'aqueduc devait résoudre le problème hydraulique, et celui de l'alimentation régulière en eau potable provenant d'une source lointaine. D'après le contrat stipulé le 20 juin

* Tous les dessins ont été exécutés par Ivan Tenšek et Davor Zuljan, Institut d'histoire de l'art, Zagreb

¹ FILIP DE DIVERSIS, *Opis slavnoga grada Dubrovnika*, Z. JANEKOVIĆ-RÖMER (éd. et trad.), Zagreb, 2004, pp. 59, 60.

² J. BELAMARIĆ, *Urbanistički aspekti prve dubrovačke industrije u 15. stoljeću*, in: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, (éd.) P. Marković, J. Gudelj, Institut za povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 2009, pp. 341–372.

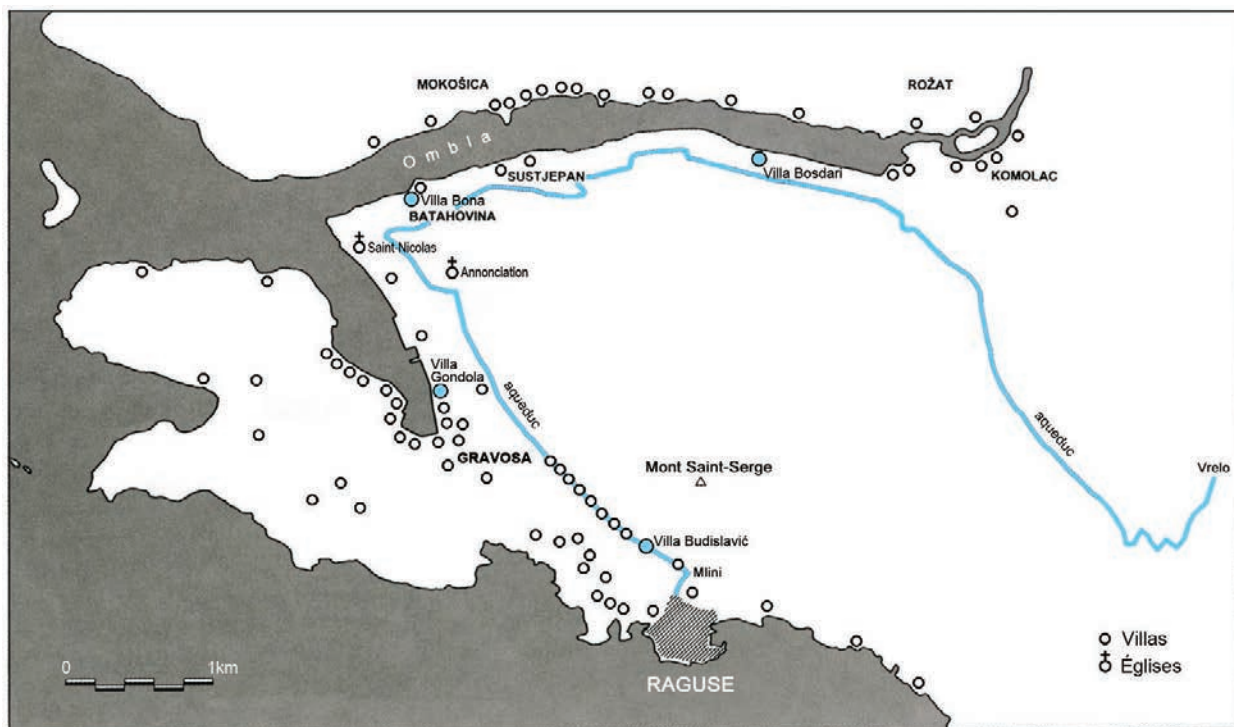


Fig. 1. Le parcours de l'aqueduc depuis la source (Vrelo) jusqu'aux remparts de la ville de Dubrovnik

1436, Onofrio devait conduire l'eau jusqu'en octobre 1437, *fin entro le mura de Ragusa, dove piu atta sera a fari la fontana*³. Il capte l'eau de la source nommée Vrelo, distante de onze mille sept cents mètres qui jaillit sur le coteau nord du mont Saint-Serge. Située à 109 m d'altitude, elle permettait la conduite de l'eau par chute libre, avec un débit de soixante-dix litres d'eau à la seconde. Sur les 8 km premiers, le parcours suit une dénivellation de 0,6 % par kilomètre⁴. Le conduit est aérien près de la source, puis souterrain et maçonné jusqu'au château d'eau (Mlini), situé à la hauteur de 89 m, au-dessus de la ville. Des bassins de sédimentation (*cassie*) sont prévus tous les 800 mètres environ, au long de parcours, pour permettre les opérations de nettoyage. Le conduit est couvert d'une succession de dalles qui forment un chemin, moyen de communication qui reste importante jusqu'à nos jours. Onofrio avait obtenu du Sénat ragusain l'autorisation de traverser certaines terres ; en termes explicites, il pouvait construire l'aqueduc sur les vignes, les vergers et les terres cultivées, sans compensation ; l'abattage de bois pour les fours à chaux lui était permis à l'exception du bois des vignes et des arbres fruitiers (fig. 1).

On va rapidement protéger cet aqueduc par des règlements qui interdisent de percer le canal pour abreuver le bétail et irriguer les jardins. Deux mois après le début des travaux, les habitants des villages situés à proximité de la source dans la région de Šumet, avaient déjà endommagé l'aqueduc⁵. Malgré les contrôles et interdictions, les cas d'utilisation illégale de l'aqueduc continuent. Le Grand conseil décrète, en 1443, des sanctions exemplaires à ce sujet: toute personne ouvrant, brisant ou obstruant le canal sera punie «par l'amputation du bras droit»⁶.

Au long de parcours, il y avait pourtant plusieurs endroit servant de lavoirs ou d'abreuvoirs, mais qui fonctionnaient seulement si l'affluence de l'eau était suffisante. D'après les documents connus

³ R. JEREMIĆ, J. TADIĆ, *Prilozi za istoriju zdravstvene kulture starog Dubrovnika III*, Beograd, 1938, pp. 11–14.

⁴ L. BERITIĆ, *Dubrovački vodovod*, Dubrovnik, 1963, p. 4.

⁵ Državni arhiv u Dubrovniku (DAD), *Consilium Rogatorum*, vol. 6, f. 73r; 20. VIII. 1436.

⁶ R. SEFEROVIĆ, M. STOJAN, *Čudo vode: prolegomena za ranorenesansni vodovod u Dubrovniku*, in *Anali Dubrovnik* 44 (2006), p. 114.

jusqu'à présent, la distribution de l'eau entre les utilisateurs, mesurée selon les heures du jour⁷, ne concerne que les ateliers des drapiers ragusains⁸. Mais, on peut penser que l'intérêt passionné de la noblesse ragusaine pour ses villas l'a poussée à trouver les moyens d'assurer l'irrigation de ses jardins. Comment expliquer autrement cette concentration des villas qui s'enchaînent le long du tracé de l'aqueduc sur les pentes du mont Saint-Serge? Pour évaluer la portée de l'aqueduc sur cette zone suburbaine dont les jardins sont un élément essentiel, à l'origine d'un paysage particulièrement élaboré, il faut revenir sur son passé.

LES PENTES DU MONT SAINT-SERGE

Par leur relief, les terrains situés à l'ouest de la ville étaient favorables, d'abord à la culture, puis plus tard, à la construction de villas. C'est là que les pentes du mont Saint-Serge, (d'une hauteur de 415 m), descendent doucement vers le golf de *Gravosium* et qu'on trouve les jardins les plus anciens. Étant donné leur importance, ils ont participé de tout temps au développement économique de la ville. Ils appartiennent à l'histoire de son architecture, non seulement du fait qu'ils ont été associés aux édifices, aux villas, mais surtout parce que ce sont des jardins bâtis en pierre: pour éviter que les sols à cultiver ne glissent vers le bas des pentes, il fallait procéder au terrassement des terres.

Bien que la présence de jardins aménagés à flanc de coteau près de la ville soit attestée par les documents au XIII^e siècle, on est en droit de penser, que tout le territoire situé *extra muros* produisait depuis plusieurs siècles assez de fruits et légumes pour satisfaire les besoins d'une population de plus en plus nombreuses. La plus grande partie des terres cultivables du territoire extérieur à la ville médiévale fut consacrée à la culture de la vigne ; au point que dans les documents, le terme *vinea* englobe la totalité du territoire cultivé⁹. Le Statut de la ville de Raguse prévoit, par des règlements promulgués en 1272, le contrôle de la commune sur les vignes. Dans les chapitres relatifs aux vignobles, on mentionne des remblais en terre, des murs en pierre sèche et des pergolas de bois¹⁰. On y prescrit – *secundum usu Ragusii* ou *secundum formam Statuti* – l'entretien des vignobles, des chemins et des murs, la durée des travaux et de la récolte, les modalités de la production et du commerce du vin¹¹.

Au XIII^e siècle, les zones les plus proches de la ville sont occupées par les jardins d'utilité. Les fruits et les légumes, cultivés dans les jardins suburbains, devaient satisfaire aux besoins de leurs propriétaires, mais il devait y avoir aussi des jardins maraîchers dont les produits étaient destinés à l'approvisionnement de l'ensemble de la population citadine. Sur le marché ragusain on trouvait une grande variété de fruits et de légumes¹². Sans aucun doute, les jardins d'utilité attiraient par la diversité des espèces cultivées, mais aussi par la sérénité qu'offrait leur espace clos. Le jardin d'utilité ne tardera pas à se transformer en un lieu offrant une retraite agréable, et bientôt en jardin d'agrément. Ainsi, les jardins suburbains deviennent peu à peu des lieux de réunions et de plaisirs¹³ (fig. 2).

Un exemple isolé et d'autant plus précieux de cette période est le jardin aménagé par Andrea Martoli de Volzio, riche marchand de corail, qui avait défendu la ville contre les galères du roi des Pouilles, Ladislas. A la fin du XIV^e siècle, ce noble ragusain, «après avoir visité deux fois le Saint Sépulcre, fait

⁷ L'origine de ce système, connu en Sicile depuis le début du XII^e siècle, doit être recherché à l'époque arabe. H. BRESCH, *Les jardins de Palerme (1290–1460)*, in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes* T. 84, n° 1. 1972, pp. 58–65.

⁸ J. BELAMARIĆ, *op. cit.*, p. 357.

⁹ V. FORETIĆ, *Povijest Dubrovnika I*, Zagreb, 1980, p. 124.

¹⁰ *Liber Statutorum civitatis Ragusii compositus anno 1272*, V, 30; VIII, 24.

¹¹ D. ROLLER, *Agrarno proizvodni odnosi na području Dubrovačke republike od XIII. do XV. stoljeća*, Zagreb, 1955, p. 56.

¹² J. LUČIĆ, *Prošlost dubrovačke Astoreje*, Dubrovnik, 1970, pp. 95, 96. J. LUČIĆ, *Obrti i usluge u Dubrovniku do početka XIV. stoljeća*, Zagreb, 1979, pp. 38, 110–113, 127.

¹³ Par exemple, à la fin du XIII^e siècle on interdit aux juges «de boire avec les clients dans les tavernes et dans les jardins». B. ŠIŠIĆ, *Dubrovački renesansni vrt nastajanje i oblikovna obilježja*, Dubrovnik, 1991, p. 40.

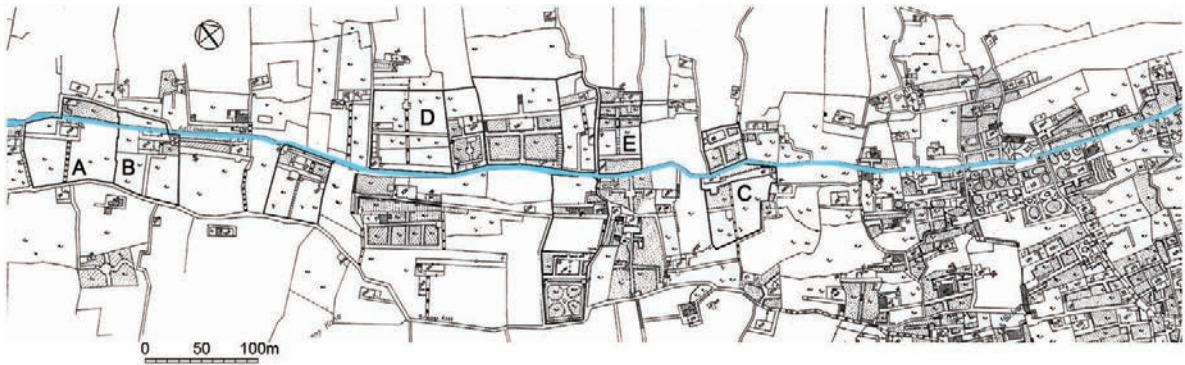


Fig. 2. Les jardins et villas suburbaines le long du tracé de l'aqueduc. La zone entre le réservoir au-dessus de Gravosa (Depozit) et celui au-dessus des remparts (Mlini). Dessin d'après le plan cadastral de 1837/1876 (Državni arhiv u Splitu, Arhiv mapa za Istru i Dalmaciju)

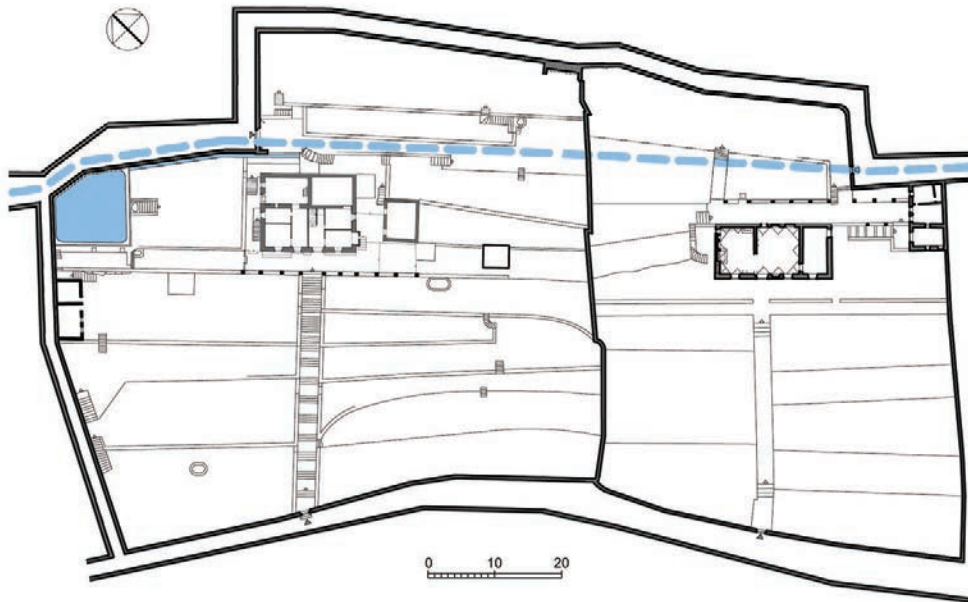


Fig. 3. Plans des villas dont les jardins préexistants furent traversés par l'aqueduc
A. Villa Pupi-Nadramija; B. Villa Zuzori

construire un édifice semblable dans sa propre demeure en dehors des remparts, tout près d'un beau *viridarium*, où il invite souvent les prêtres pour les régaler à la gloire de notre Sauveur¹⁴. Ce jardin, dont le symbolisme religieux fut inspiré par le pèlerinage aux lieux saints, nous laisse penser que les mêmes considérations ont pu inspirer le choix des plantes. Il faut se rappeler que la plupart des propriétaires de jardins appartenait à l'aristocratie marchande, dont les navires abordaient à tous les grands ports de la Méditerranée. Les Ragusains ne pouvaient qu'admirer les plantations de leurs jardins quand ils s'y rendaient, car l'importation de plantes, d'arbres fruitiers et de graines d'origine étrangère a considérablement enrichi le répertoire botanique et les techniques horticoles de la région.

Les modifications des jardins de la période médiévale, aménagés sur les pentes à l'écart des remparts, concernent surtout l'architecture de leurs bâtiments. En effet, plusieurs exemples témoignent que la structure de ces jardins en terrasses ne fut en rien changée, ou qu'elle a été simplement renouvelée. Sur le plan cadastral du XIX^e siècle, on peut encore distinguer les jardins qui furent traversés par l'aqueduc, au moment de sa construction. (fig. 3). Ils continuent d'être de précieux témoins des jardins du XIV^e et de la première moitié du XV^e siècle.

¹⁴ F. DE DIVERSIS, *Op.cit.*, pp. 104, 183.



Fig. 5. Plans des villas situées en haut de l'aqueduc
D. Villa Vukota; E. Villa Radovani-Bete

L'aqueduc eut des conséquences importantes sur le développement des jardins. Les avantages d'une bonne exposition, la proximité de l'eau et un accès plus facile par la nouvelle voie, attirèrent les constructions des villas et l'aménagement des jardins le long de l'aqueduc. Ces derniers purent ainsi s'étendre sur les hauteurs jusqu'alors non cultivées. La surface des jardins créés le long de l'aqueduc s'étend sur 3.000 à 5.000 m² (alors que la surface des jardins de la zone toute proche des remparts ne dépasse pas 2.000 à 3.000 m²). Les jardins en terrasses où l'architecture joue un rôle plus important, sont toujours de forme rectangulaire et entourés de murs ; leur position à flanc de coteau fait qu'ils offrent une belle vue portant au loin. Dans la plupart des jardins aménagés au bas de l'aqueduc, les maisons sont édifiées au sommet d'une suite de terrasses maçonnées reliées entre elles par un escalier (fig. 4). Dans les jardins situés en haut de l'aqueduc, les maisons sont construites par devant. La plupart de ces constructions sont de petites dimensions. De toute évidence, ces maisons étaient destinées à de courts séjours¹⁵ (fig. 5).

Plus encore, les Ragusains cherchent refuge dans leurs villas quand la peste

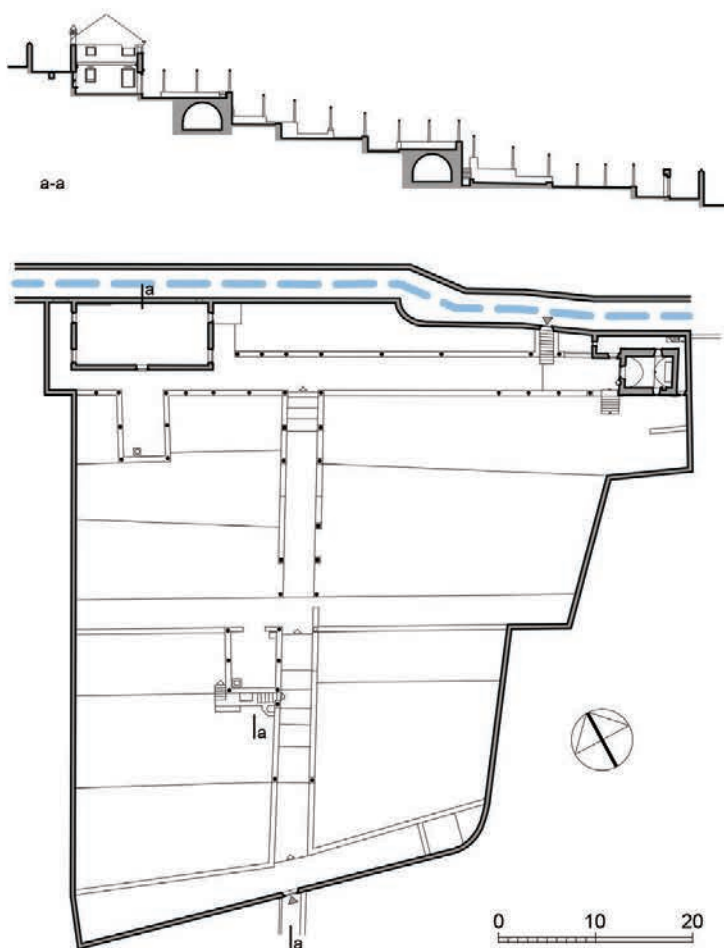


Fig. 4. Section et plan du jardin en terrasses d'une villa située au bas de l'aqueduc
C. Villa de Thomas Natalis Budislavić

¹⁵ Le jardin avec la villa de Thomas Natalis Budislavić, médecin et évêque, s'étend sur 3.100 m².



Fig. 6. L'aqueduc en haut de la côte nord du golfe de Gravosa. Au bord de la mer, de gauche à droite, les villas Gondola, Bona et Bona-Gradi à la fin du XIX^e siècle (Državni arhiv u Dubrovniku)

frappe la ville. Les conséquences des vingt-sept épidémies qui ont sévi au cours du seul XV^e siècle, auraient été, sans aucun doute, encore plus graves¹⁶, si certains habitants n'avaient possédé, au moins une villa aux environs de Dubrovnik, chose «utile en temps de mortalité et de corruption de l'air» comme l'écrit en 1458, le Ragusain Benedetto Cotrugli, dans son traité *Libro del arte dela mercatura*¹⁷.

LA CÔTE NORD DU GOLFE DE GRAVOSA

Au cours du XIV^e siècle le golfe de Gravosa devient le lieu de villégiature préféré des Ragusains¹⁸. Les premières villas comportaient une aile couverte en terrasse, élément qui deviendra déterminant pour l'organisation du jardin. Déjà se dessine un plan en L de l'ensemble qui servit de modèle aux siècles suivants. Son importance vient du fait que les parties bâties des villas divisaient l'espace clos en plusieurs jardins. Sur le terrain plat, l'ordonnance du jardin en plates-bandes à bords relevés remplace le jardin en terrasses.

Philippe de Diversis décrit en 1440 Gravosa comme un grand port bien abrité, «tout autour paré de maints vignobles fertiles, de magnifiques palais et de merveilleux jardins»¹⁹. L'association étroite de l'architecture et de la nature est certainement l'aspect le plus séduisant des villas ragusaines de cette période: portiques, loggias, terrasses, pavillons, pergolas et allées ombragées assurent une transition entre l'habitation et la nature²⁰. Les humanistes ragusains du XV^e siècle, qui souhaitaient retrouver

¹⁶ R. JEREMIĆ, J. TADIĆ, *op. cit.* III, pp. 71–87.

¹⁷ B. KOTRULJ, *Libro del arte della mercatura / Knjiga o vještini trgovanja*, Z. JANEKOVIĆ-RÖMER (éd. et trad.), Zagreb – Dubrovnik, 2009, p. 501.

¹⁸ C. FISKOVIĆ, *Prvi poznati dubovački graditelji*, Dubrovnik, 1955, pp. 54, 55, 70, 73, 77.

¹⁹ F. DE DIVERSIS, *op. cit.* p. 21.

²⁰ Sur le type de la villa spécifiquement ragusain, qui atteint son apogée dans la première moitié du XVI^e siècle, cf.: N. GRUJIC, *Les villas de Dubrovnik aux XV^e et XVI^e siècles*, in *Revue de l'art*, 1, 115 (1997), pp. 42–51. N. GRUJIC, *Environnement des villas ragusaines à la Renaissance*, in *Architecture, jardin, paysage – L'environnement du chateau et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, (éd.) Jean Guillaume, Paris, 1999, pp. 9–20.

l'idéal esthétique et intellectuel de l'Antiquité avaient une vision sublime du passé. Elle se traduit dans leur fascination pour la vie dans leurs villas, et dans la création de leurs jardins. Évidemment, ils s'inspiraient de sources littéraires et c'est dans cet esprit qu'ils donnent de l'importance à la présence de l'eau (fig. 6).

Les voyageurs Italiens et Français qui visitent Raguse au XVI^e siècle n'oublient jamais de nous laisser une description de Gravosa. Dans leurs éloges des jardins nous soulignerons en particulier les fontaines. Le Vénitien Benedetto Ramberti écrit en 1534 que les jardins sont pleins de fruits de diverses sortes, «avec les fontaines admirablement taillées, qui sont alimentées par les aqueducs»²¹. Et Nicolas de Nicolay constate en 1551: «Aussi se voyent là plusieurs belles et cleres fontaines divinement eslabourées: que par conduicts et canaux ilz font découler ou bon leur semble»²². Les nobles vénitiens Giovanni Battista Giustiniani et Anzolo Diedo signalent qu'à Gravosa «il y a quelques palais, somptueusement construits, décorés de fontaines, jardins et merveilleux portiques»²³. Et Jean Palerne, dit encore qu'à Gravosa se trouvent «des belles villas avec les jardins ; tout est exécuté avec beaucoup de l'habileté: même que placé en un lieu rocheux, montagneux et stérile, le site abonde en belles fontaines»²⁴.

Apparemment, la plupart des étrangers ont visité la villa Gondola. Maints écrivains et humanistes, recteurs et diplomates, sont issus de cette vieille et illustre famille qui possédait ce domaine depuis le XIII^e siècle. En 1520, Marino de Gondola, entreprend d'importants travaux pour aménager le jardin sur une grande échelle. Dans les marchés passés entre 1520 et 1535 avec un maître maçon et des tailleurs de pierre, on cite un carré de 146m sur 146m qui sera entouré de murs hauts de 3.80 m. Ce jardin d'agrément s'étend donc sur une surface d'environ 21.500 m². La déclivité du terrain rend possible l'union du jardin en terrasses et à compartiments, divisés par des chemins pavés et couverts de pergolas. Pour ce jardin les tailleurs de pierre ont exécuté plus de trois cents colonnes²⁵. Le reste du domaine s'étendait avec son oliveraie sur les pentes au bas et en haut de l'aqueduc d'Onofrio. C'est là qu'on a fait s'établir les cultivateurs avec leurs familles²⁶. D'après Giovanni Battista Giustiniani et Anzolo Diedo cette villa est ornée d'un jardin plaisant, riche en myrtes, jasmins, lauriers et mille sortes de simples ; il y sont deux fontaines à l'eau douce, faites à main pour le décor du jardin et la commodité du palais...»²⁷. Ces fontaines n'existent plus. S'il s'agissait de fontaines adossées alimentées par des citernes qui recevaient les eaux de pluie, donc en quantité limitée, ces fontaines ne pouvaient fonctionner que par intermittence. Mais Benedetto Ramberti note que l'eau arrive dans les jardins par les aqueducs, solution possible pour les domaines situés sur la côte nord du golfe de Gravosa.

Pour une raison plus pragmatique Thomas de Sagris, riche armateur et marchand, fait construire en 1573, un canal long plus de 200 m pour conduire l'eau à son chantier naval de Gravosa. Ce canal devait s'étendre de l'église Saint-Nicolas jusqu'à celle de l'Annonciation où se trouvait un des trois grands réservoirs de l'aqueduc²⁸.

²¹ M. DEANOVIĆ, *Talijanski pisci o Hrvatima do kraja XVII stoljeća*, in *Anali Dubrovnik VIII-IX*, 1961, p. 124.

²² NICOLAS DE NICOLAY, *Les Navigations, pérégrinations et voyages faicts en la Turquie*, Guillaume Silius, Anvers, 1576, p. 261.

²³ Š. LJUBIĆ, *Itinerario di Giovanni Battista Giustiniano e Anzolo Diedo*, in *Commissiones et relationes venetae II*, Zagreb, 1877, p. 250.

²⁴ J. TADIĆ, *Promet putnika u starom Dubrovniku*, Dubrovnik 1939, p. 258. M. KANDIDO ROŽMAN, *Francuski putopisi kroz Dalmaciju od prvog križarskog pohoda do kraja 18. stoljeća*, II, in *Mogućnosti* 37 (1990), pp. 11, 1160.

²⁵ F. KESTERČANEK, *Ljetnikovac Gundulić*, in *Anali Dubrovnik* 36 (1998), pp. 121-123, 125, 126.

²⁶ *Ibidem*, pp. 135, 136.

²⁷ Š. LJUBIĆ, *Op. cit.* p. 224.

²⁸ DAD, *Diversa Notariae*, vol. 119, ff. 33r-34r.



Fig. 7. Fontaine murale dans le portique de la Villa Bona sur la rive gauche de l'Ombla

LA RIVE GAUCHE DE L'OMBLA

Tandis que les nombreuses villas se succèdent le long la côte nord du golfe de Gravosa, sur la rive gauche de l'Ombla, on ne compte que quelques villas isolées. Les pentes du mont Saint-Serge sont ici trop abruptes et la rive trop étroite pour permettre la formation de grands jardins. De surcroît, même en été, cette rive n'est exposée au soleil que pendant quelques heures. Mais, les étés longs et chauds invitent à l'ombre reposante et fraîche des petits jardins au bord de l'eau et les propriétaires y font ériger des villas exclusivement résidentielles. Dans le cas des deux villas que nous citerons, nous supposons que pour assurer un écoulement continu à leurs fontaines, on utilisait l'eau de l'aqueduc qui longe cette rive, à la hauteur de 100 m à peu près²⁹. La première villa, construite par Michel de Bona vers 1520, avait une citerne dans la maison, sous la loggia et une autre citerne du côté de la maison pour alimenter une petite fontaine murale, qui par son encadrement sculpté sert à décorer le portique³⁰ (fig.7). La deuxième villa appartenait à la famille Bosdari et fut réalisée par l'architecte et sculpteur vénitien Marino Gropelli, entre 1706 et 1715 (fig. 8). Tout comme la précédente villa, elle avait une citerne dans le vestibule, mais sur le côté elle avait un nymphée – dédiée certainement aux Naïades, divinités des rivières. C'est un petit

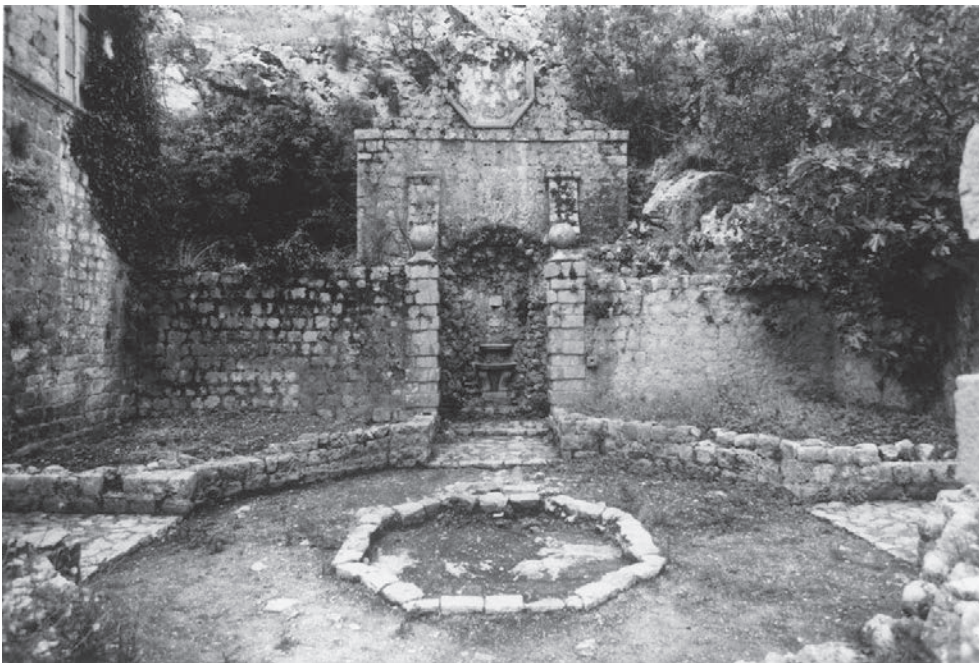


Fig. 8. Les restes du nymphée de la Villa Bosdari sur la rive gauche de l'Ombla

²⁹ On ne trouve que les fragments des canaux qui conduisaient l'eau dans les grandes citernes, car ce terrain fut traversé par une voie de chemin de fer, en 1899, et d'une autoroute, en 1963.

³⁰ N. GRUJIĆ, *Vrijeme ladanja*, Dubrovnik, 2003, pp. 9–29.

espace entouré des murs et piliers carrés à bossages et dominé par une grande citerne dont la face se présente sous l'aspect d'une grotte avec des restes d'ouvrage en rocaïlle. L'eau sortait d'un masque de marbre couleur rose et coulait dans une succession de vasques et bassins. La seule source qui pouvait alimenter cette citerne, c'était l'aqueduc d'Onofrio della Cava³¹.

DUBROVAČKI LJETNIKOVCI DUŽ VODOVODA ONOFRIJA DI GIORDANA DELLA CAVE

Vodovod što ga je 1436.–1437. izgradio napuljski arhitekt Onofrio di Giordano della Cava, transformirao je suburbanu zonu sa zapadne strane grada Dubrovnika. Od izvora u Šumetu (Vrelo), do velikog rezervoara poviše grada (Mlini), vodovod je prolazio poviše lijeve obale Omble i sjeverne obale Gruškog zaljeva te padinama Srđa (Gornji i Srednji Kono). Na tim padinama, pogotovo u blizini grada, nalazili su se i najstariji terasasti vrtovi čija površina nije veća od 2.000 do 3.000 m². U njima su se, osim loze, uzgajale voćke, povrće i sve ono što je bilo potrebno za prehranu gradskog stanovništva. U 13. stoljeću spominju se u tim tzv. korisnim vrtovim i odrine, a ubrzo će postati mjesta okupljanja, razonode i uživanja. Izgradnja vodovoda je na razvoj vrtova upravo u tom dijelu suburbane zone imala najveći utjecaj. Sve prednosti koje su pružale osunčane padine, blizina vode ali i činjenica da se ukopan i popločan vodovod koristio ujedno i kao put, potaknuli su gradnju ljetnikovaca i arhitektonski oblikovanih vrtova na dotada neobrađenim visinama. Usprkos početnim zabranama da se kanal koristi za napajanje stoke i zalijevanja vrtova, koncentracija ljetnikovaca duž trase vodovoda na padinama Srđa dokazuje da su njihovi vlasnici ipak uspjeli za svoje vrtove osigurati vodu; kao i drugdje, moglo je to ovisiti o njezinu dotoku ili o dređenom vremenu.

Na katastarskom planu iz 19. stoljeća razabiru se posjedi koji su prethodili izgradnji vodovoda; vođen slobodnim padom i ravnom linijom, neke nije mogao zaobići već je kroz njih prošao. Površina vrtova koji će se ubuduće nizati duž vodovoda znatno je veća te zauzima od 3.000 do 5.000 m². Terasasti vrtovi u kojima arhitektura dobiva sve veću ulogu pravokutnog su oblika i ograđeni zidovima. U vrtovima koji se nalaze s donje strane vodovoda kuće su izgrađene na gornjim terasama koje su povezane stubama. U vrtovima koji su poviše vodovoda kuće su najčešće u prednjem njihovom dijelu. U odnosu na površinu vrtova, većina kuća malih je dimenzija, jer su bile namijenjene kratkim boravcima.

Tijekom 14. a pogotovo 15. stoljeća Gruški zaljev postaje omiljenom zonom ladanja. Ljetnikovci su u tom dijelu izgrađeni na ravnom terenu, na samoj obali pa su redovito imali i spremište za lađe (orsan) smješteno u zasebnom krilu. Otud se razvio i njihov karakterističan tlocrt u obliku slova L, pa su se unutar ogradnog zida nalazila dva ili čak tri vrtna prostora. Od sredine 15. stoljeća, mnogi se strani putnici, opisujući gruške ljetnikovce, dive njihovoj arhitekturi, trijemovima, lođama, terasama i paviljonima, ali nadasve njihovim vrtovima, bujnom raslinju i lijepo izrađenim fontanama u koje voda dolazi kanalima. Nedvojbeno su posjetili ljetnikovce na sjevernoj strani zaljeva, poviše kojih je na visini od otprilike 100 m prolazila trasa vodovoda. Primjerice, teren koji je u posjedu Gundulića bio već od kraja 14. stoljeća i na njemu podignut ljetnikovac okružen velikim vrtom, pružao se padinom Srđa sve do vodovoda. Zapadnije od tog posjeda, brodovlasnik Toma Sagroević je za potrebe svog gruškog brodogradilišta dao 1573. izgraditi kanal dugačak više od 200 m (od rezervoara kod Nuncijate do crkve sv. Nikole).

I na lijevoj obali Omble ima ljetnikovaca sa cisternama koje se vodom nisu mogle napajati kanalima s udaljenih krovnih vijenaca kuća već jedino kanalima iz vodovoda. Na ljetnikovcu Miha Junijeva Bone, izgrađenog između 1520. i 1540. jedini trag takve cisterne je mala zidna fontana u trijemu, djelo korčulanskih klesara Andrijića. U ljetnikovcu obitelji Bosdari, venecijanski arhitekt i kipar Marino Gropelli podigao je između 1706. i 1715. godine, u blizini kuće nimfej okružen zidovima.

³¹ *Ibidem*, pp. 107–121.

Pročelje velike cisterne koja dominira tim prostorom, oblikovano je i ukrašeno poput *grotte*. Voda je izlazila iz maskerona od ružičastog mramora a izvor koji je mogao napajati ovu cisternu bio je vodovod Onofrija della Cave.

Ključne riječi: *Dubrovnik, Onofrio della Cava, akvedukt, ljetnikovci, vrtovi, 15. stoljeće, 16. stoljeće*

EXTENSION OF THE RAGUSAN AQUEDUCT FROM THE SPRING IN KNEŽICA, 1518-1520: COMMON CONCERN OF THE GOVERNMENT AND PEOPLE FOR THE COMMON GOOD

Zdenka Janeković Römer

Z. Janeković Römer
Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku
Lapadska obala 6, Dubrovnik
Vojnovičeva 19, HR-10000 Zagreb
zdenka.janekovic-roemer@zg.ht.hr

The archives of the Dubrovnik Republic file a codex containing data on the connection of the Knežica spring with the main aqueduct in 1518-1520 which has not been used in the studies of Dubrovnik's water supply to date. The data from this small volume reveal the community's efforts to improve the water supply of the city. The construction and maintenance of the water supply system involved many citizens and inhabitants, from noble overseers, engineers, master builders and craftsmen to workers and peasants. The Ragusan government played an essential role in this collective project by ensuring the people's right to natural resources, that is, to the common good – happiness and welfare of the citizens. This meant the achievement of the medieval ideal of good government and well-governed community, a theme introduced to Croatian historiography by Igor Fisković. Good government makes the city an ideal society whose main purpose is liberty, happiness and well-being of its citizens. The office-holders', citizens and inhabitants duty to the public welfare was at the basis of the Ragusan social consensus, civil self-consciousness and patriotism which strengthened the power of the community and stood as the basis of the Republic's continuity.

Key words: *Middle Ages, Dubrovnik Republic, common good, aqueduct, Knežica spring*

In his praise of Dubrovnik and its governors written in 1440, Philippus de Diversis enthused about the aqueduct which carried fresh drinking water to the city from the rich natural springs of Šumet: "In the earlier times this city was not lavishly supplied with the sweetest of liquids, nor was it embellished with an aqueduct, as in my time... Nowadays, however, Dubrovnik has a wealth of fresh spring water that flows 8,000 paces and in generous quantities streams into the city... Oh, what a beneficial pledge for the protection of the homeland! Such an achievement and such investment ought to be recommended to memory for time and all eternity. What other thing could be of greater benefit or whatever worthier of memory could have been done?"¹ A century and a half later, (1595) Serafino Razzi, fascinated with the abundance of water flowing into the city, commended the Ragusan government for having prudently invested its ducats, for their city was still enjoying their copious fruits.² Water supply was of vital importance for the quality of life in the medieval city – water was needed for drinking, cooking, washing and cleaning, for crafts, maintenance of public hygiene and fire protection. Before the construction of the aqueduct, the city was supplied

^{*} This research was supported by a grant from the Croatian Science Foundation (no. 5106).

¹ F. de DIVERSIS, *Opis slavnoga grada Dubrovnika 1440*, Z. JANEKOVIĆ RÖMER (ed., trans.), Zagreb, 2004, pp. 43, 142.

² Serafino RAZZI, *La storia di Ragusa: scritta nuovamente in 3 libri*, Giuseppe GELCICH (ed.), Dubrovnik, 1903, 90.

with water from the tanks and wells, as well as from the springs in Mlini and Ombla, fresh water being carried to the city by boats.³ By the early fifteenth century, the current water resources could no longer accommodate the growing economic and demographic needs of the city. The supplies of drinking water did not meet the needs in either quantity or quality, and craft manufacturers could not operate unless having large supplies of water. In the fifteenth century, the Dubrovnik Republic was well equipped with organisational tools which enabled it to embark upon a challenging project such as that of the aqueduct construction. The Republic had stone masons, builders who knew how to make canals and conduits, and was in a position to commission engineering experts in hydraulic technology, Andreuccio Bulbito and Onofrio dela Cava from Naples. They built the aqueduct from the spring of Vrelo in Šumet, 11,700 metres in length, reservoirs and watering holes along the route, as well as the two fountains in the city. The work was completed in two years (1436-1438).⁴ The city was thus supplied with fresh, crystal clear spring water, void of earthy, salty taste and the stale smell of well water or rainwater from the tanks, in other words with the water whose quality was recommended by the ancient and medieval medical treatises.⁵

The complex water systems based on sophisticated hydraulic technology required great investment in terms of labour and money, technical knowledge and natural resources. A system of this kind required a continuous common effort on the maintenance which included organisation structures, management, supervision and laws. The construction and maintenance of the aqueduct involved all the social strata, from councillors, overseers, engineers, master builders, craftsmen, waged workers and all the inhabitants of the city and its environs. The water supply system was a common good of the inhabitants and they joined forces to build and maintain it. The government provided an administrative and financial framework which facilitated the improvement of the city infrastructure – and with it the rise of the living standard, as well as the development of cloth manufacture, milling, tanning and other crafts.⁶

The city's increasing water needs soon exceeded the current capacity of the water supply system, because of which many workshops were relocated to the mouth of Ombla. Thus in the course of the fifteenth century the government was already reconsidering the possibility to have some other natural springs tapped to the aqueduct. The archives of the Dubrovnik Republic file a small codex with data on the connection of the Knežica spring (later Bota) to the main aqueduct (1518 - 1520) which has not been employed in the studies of the Ragusan aqueduct to date.⁷ The codex data reveal the efforts of the government and the whole community on the improvement of the water supply. The idea of tapping the Knežica spring to the aqueduct was first recorded in the autumn of 1453. Upon the proposition of the *Consilium Rogatorum*, three noblemen were appointed to inquire into the possibility of connecting the spring to the aqueduct on the estate of Ser Frano Benessa, his brother and Ser Vukša de Babalio. A month later, a decision to embark upon this project was voted out. The project proposition included the construction of a mile long tapping canal, a span high and a span wide (25,6 x 25,6). By means of conduits built of tile and brick it was to be connected with four smaller springs

³ Cf. E. WHITNEY, *Medieval Science and Technology*. Westport, 2004, p. 117.

⁴ On construction of the water supply see: L. BERITIĆ, *Dubrovački vodovod*, in *Anali Historijskog instituta u Dubrovniku* 8-9, Dubrovnik, 1962, pp. 9-100; On technical characteristics of the water supply see: R. SEFEROVIĆ, M. STOJAN, *The Miracle of Water: Prolegomena to the Early Renaissance Aqueduct of Dubrovnik*, *Dubrovnik Annals* 11, Dubrovnik, 2007, pp. 53-84; U. C. EWERT, *Water, Public Hygiene and Fire Control in Medieval Towns: Facing Collective Goods Problems while Ensuring the Quality of Life*, in *Historical Social Research* 32, 4, Leibniz, 2007, p. 224.

⁵ Cf. F. MANTELLI, G. TEMPORELLI, *L'acqua nella storia*, Milano, 2008, pp. 114-115, 152-153;

⁶ L. BERITIĆ, op. cit., pp. 101, 105-106; State Archives in Dubrovnik (SAD), *Acta Consilii Rogatorum* (ACR), ser. 3, vol. 8, ff. 183^v-185, vol. 9, f. 179; *Acta Consilii Minoris* (ACMin), ser. 5, vol. 20, ff. 90, 105-106; *Diversa Notariae* (DN), vol. 22, ff. 132^v-133; R. SEFEROVIĆ, M. STOJAN, op. cit., pp. 71-75.

⁷ SAD, *Fabbrichae*, ser. 7, vol. 1, *Lo primo ottobre 1519 presentato per officiali de far condur acqua chiamata Chnesiça in lo canal de la fontana*, ff. 41/1.

in the vicinity.⁸ Half of the expenses were to be covered by the commune, and the other half by the leaseholders of the mills, tanneries, textile and other workshops. Concern for the common welfare was not only manifested in joint financing but also in a decision to build troughs by all the springs so as to meet the water needs of the neighbouring villages.⁹ Tapping of two additional springs—Vrečevo (Račevica) and Orahovac—was also considered. By 1462, Bartul Graciano, *protomagister* of the aqueduct and fountains, proposed a better connection of the Vrečevo spring with the aqueduct and certain improvements regarding water filtration, this topic being again on the agenda in 1488.¹⁰ In 1491 Bartol Radohnić and Marin Vukčić submitted a contract offer for the springs of Knežica, Orahovac and Vrečevo for a remuneration of 150 perpers, in addition to the maintenance of the aqueduct and fountains for a salary of 55 perpers a year.¹¹ In 1509 and 1513, the *Consilium Rogatorum* elected a commission consisting of three noblemen with a task of solving the tapping of Knežica to the main water supply route.¹² This issue was again on the agenda in 1518. godine – three noblemen were sent to survey the terrain of the future aqueduct route. The Senate then authorised the overseers to open the works.¹³

The works on the section from Knežica to the main canal, no more than 1.3 km long, lasted from the end of 1518 to the beginning of 1521. The overseer of works, Ser Dimitrius, son of Simon de Benessa, and the head of the officials of the aqueduct construction, Ser Raphael, son of Nicola de Gozze¹⁴, contracted builders from Korčula, Slano, Šumet and the neighbouring places. Certain groups of builders promised to build between 50 and 100 or even more paces of the canal at a price of 30 *grossi* per pace. The formwork was paid 13 *grossi* per pace.¹⁵ Organised groups transported thousands of *modia* of stone and clay to the site, large poles for the formwork, along with hundreds of *modia* of lime, gravel and sand for the mortar. The construction site was equipped with nails, ties, beams, planks from Senj and Venice, wooden vessels and barrels in which mortar was mixed.¹⁶ A noble name has been traced in the supply of lime, that of Ser Jeronim, son of Frano de Pozza, who sold his lime at a higher price than the others, with a comment that he would not agree to less.¹⁷ The codex also mentions Ser Dominic, son of Nicola de Pozza from whom the overseers of the works obtained the planks from Venice.¹⁸

⁸ ACR, vol. 16, f. 160; D. ROLLER, *Dubrovački zanati u XV. i XVI. stoljeću* (Građa za gospodarsku povijest Hrvatske 2). Zagreb, 1951, p. 107; L. BERITIĆ, op. cit., p. 102.

⁹ ACR, vol. 13, ff. 251', 262'-263'; DN, vol. 25, f. 188; *Liber viridis* (Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda, dpt. 3, bk. 23) (*Liber viridis*), B. NEDELJKOVIĆ (ed.), Beograd, 1984., c. 438.

¹⁰ ACMin, vol. 13, ff. 7-8; L. BERITIĆ, op. cit., p. 103.

¹¹ ACR, vol. 26, ff. 202-202'; R. JEREMIĆ, J. TADIĆ, *Prilozi za istoriju zdravstvene kulture starog Dubrovnika* (Prilozi), Beograd, 1939, vol. 3, p. 26; L. BERITIĆ, op. cit., p. 103.

¹² ACR, vol. 31, f. 135; vol. 32, f. 286'; L. BERITIĆ, op. cit., p. 103.

¹³ ACR, vol. 34, ff. 277'-278; vol. 35, ff. 25'-26, 296-297; vol. 36, ff. 4'-5; L. BERITIĆ, op. cit., pp. 103-105.

¹⁴ *Fabbrichae*, vol. 1: front cover, f. 18'; Ser Dimitrius, son of Simon de Benessa (*1475) had been engaged on similar duties pertaining to communal works and payment, in Ston mainly, and he was also appointed castellan of Mali Ston, count of Mljet and captain of Cavtat. Ser Raphael, son of Nicola de Gozze (*1468 - †1532) held offices in charge of the salt trade, customs, private attorney, wool trade, castellan of Coruna, procurator of Slano, count of Lastovo, justice of the Appellate Court. *Manuali pratici del cancelliere*, ser. 21.1, vol. 1, *Indice Magistrature ed ufficiali nunc Specchio del Maggior Consiglio dictum, 1440-149* (*Specchio*, vol. 1), passim.

¹⁵ *Fabbrichae*, vol. 1: ff. 15-15'-16, 17', 18'-19, 19'-20.

¹⁶ *Ibidem*, front cover, ff. 16'-17, 20'-21, 24', 25', 31', 35-38; Cf. R. SEFEROVIĆ, M. STOJAN, op. cit., pp. 58, 64-66; D. ESPOSITO, *Tecniche costruttive murarie medievali. Murature „a tuffelli” in area romana. Storia della tecnica edilizia e restauro dei monumenti*, Roma, 1998, p. 83.

¹⁷ *Fabbrichae*, vol. 1, front cover, f. 21. Nobleman Jeronim, son of Frano de Pozza, born around 1472, entered the council in 1492. He was in charge of *Hospitale misericordiae*, state's grain supply and was count of Šipan. *Specchio*, vol. 1, passim.

¹⁸ Nobleman Dominic, son of Nicola de Pozza (*1464 - †1521) was in charge of *Hospitale misericordiae*, was overseer of public accounts, appraiser, official responsible for the state's salt supply, *camerlengo* (official bursar), *cazamorto*

Collateral benefit from the aqueduct for the inhabitants of Šumet, Slano, Ombla, Zaton, Ston, Kaludraci¹⁹ was employment – public works recruited a large number of people, as evidenced by the proportion of salaries in the overall expenditures. The codex contains a list of 82 persons by name, from noblemen to *protomagistri*, masons, hauliers and labouring hands. Yet the number of workmen was much greater – the codex notes only the names of the master builders and section foremen to whom the overseers paid out salaries.²⁰ Also mentioned are the workmen from the *kaznačine*²¹ who were recruited when necessary – they dug out canals at 15 *follari* a week. Only in the summer of 1519 as many as 3,052 contracts with the diggers on one-week basis were made. One week witnessed between 198 and 583 workmen being engaged on the canal for a total payment of 148 *perpers*.²² The workmen were given food and wine – the latter was supplied by the counts of Ombla and Župa, while the other expenses were covered by the overseers. Entered among the expenditures were also serving dishes, tables and a *pergolata*, an arbor for the midday break.²³ Master builders and waged workers could make a reasonable earning, particularly if qualified. *Protomagister* Matko received the highest wage of 6 *grossi* per day, a total of 17 *perpers* and 6 *grossi*. Stone masons, from Korčula mainly, were also paid well, their salaries being up to 25 ducats. The surveyor, member of the distinguished citizen confraternity of St Anthony, Stephen, son of Nicola Nale²⁴, who was responsible for the levelling of the canal and who on several occasions measured the terrain and the route's length, earned 6 *perpers* and 8 *grossi*.²⁵ Master builders were paid 4 to 5 *grossi* per day, scribe 4 *grossi*, conscript soldiers (*barabanti*), guards and unqualified builders 2-3 *grossi*, diggers and auxiliary workers 1-1.5 *grossi*. Carpenters (*marangoni*) and messengers were paid by the work done, while hauliers by the quantity of the material delivered.²⁶ Some works involved even children (*puti*) – the codex mentions 15 children who worked 281 days for one *grosso* per day and earned 23 *perpers* and 5 *grossi*.²⁷ Every few days the overseers Benessa and Gozze made payments according to the seal-authorized receipts (*poliza bulata*).²⁸ Recorded in the codex is a total expenditure of 4,348 *perpers*, 10 *grossi* and 17 *follari* for the material expenses, labour fees and *spese de bocha*. The expenditures were recorded in double entry bookkeeping, the data also being entered into the books of the *Debita notariae*.²⁹ Income and expenses were also supervised by the overseers of public accounts, for the year 1519 they were Andreas, son of Michael de Resti, Vita, son of Nicola de Zamagno, Valentin, son of Franco de Sorgo, Antun, son of Andreas de Benessa and Givo, son of Jeronim de Babalio, and for 1520 Stephen, son of Simon de Benessa, Michael, son of Luca Sorgo, Demetrius, son of Matheus de Ragnina and Pasqua, son of Trajan de Crieva.³⁰

(responsible for public health and measures against plague). He was also Rector's aide, procurator of the convent of St Clare and St Mary of Angels, justice of the Appellate Court and member of the *Consilium Rogatorum* (Senate) and Minor Council. *Manuali pratici del cancelliere*, ser. 21.1, *Indice Magistrature ed ufficiali nunc Specchio del Maggior Consiglio dictum, 1500-1599* (*Specchio*, vol. 2), passim; *Fabbrichae*, vol. 1, f. 31'.

¹⁹ Matko Gjivanović and his mates from Kaludraci on the island of Šipan delivered stone to the construction site. On the Graeco-Byzantine toponym Kaludraci see: Josip Lučić, *Prošlost elafitskog otoka Šipana (do 1300.)*, *Starohrvatska prosvjeta* 3, 10, Zagreb, 1968, 104.

²⁰ *Ibidem*, ff. 22-22', 23.

²¹ Local administrative units.

²² *Ibidem*, ff. 23, 24'.

²³ *Ibidem*, ff. 21', 31'.

²⁴ SAD, *Ostavština Čingrija, Vlajkijeva genealogija Antunina*, sig. RO 161, f. 35.

²⁵ *Fabbrichae*, vol. 1, f. 41.

²⁶ *Ibidem*, ff. 22-25, 31'.

²⁷ *Ibidem*, f. 23.

²⁸ *Ibidem*, ff. 1, 21'; *a tergo* 1.

²⁹ *Ibidem*, ff. 1', 15, 15', 16, 18'-19.

³⁰ *Specchio*, vol. 2, passim. *Fabbrichae*, vol. 1, front cover.

The Ragusan aqueduct fell within the type of the medieval gravity aqueducts. The systems of this kind had been used in monasteries and cities from as early as the twelfth century, and by the late medieval period were technically perfected.³¹ They required high maintenance costs and collective activity – it was a clear example of cooperation between individual and community for the common welfare.³² The aqueduct's infrastructure – canals, ditches, cisterns, grooves along with the conduits that carried water to the fountains, mills and other plants—needed regular cleaning, protection from damage and pollution, as well as protection of the waterway route from unauthorised usage. By 1436, the *Consilium Rogatorum* had prescribed punishments for those who would damage the aqueduct or take water unlawfully from it for their own use, their cattle or watering of their gardens. In the course of the aqueduct construction, a supervising commission was elected – three senators, men who had experience in construction works. They contracted and supervised the works, and were in charge of evaluation and disbursement. Once the aqueduct was completed, their daily duty was to survey the whole route and organise the repair of the canals and mills. The number of the surveyors— as many as five of them— suggests the difficulty and scope of their duty.³³ In 1440 the *Consilium Rogatorum* introduced a special office of the supervisor of water supplies.³⁴ The first law regulating the supervision of the aqueduct was passed in 1443, which prohibited any unlawful opening of the aqueduct for the purpose of watering cattle, crops and wool washing. The punishment which protected the common interest before individual was drastic – amputation of the right hand. If the offender was not found, the punishment became collective – all the neighbours were to pay the fine. Individuals were held responsible for accidental damages of the aqueduct – every person whose garden or field was overflowed by the water from the aqueduct was to report it to the Minor Council within eight days on pain of a fine of 25 perpers. In addition to the noblemen elected on the Major Council, the aqueduct was also surveyed by a mason - *protomagister* of the aqueduct, whose daily duty was to survey along the aqueduct's route and repair the eventual damages.³⁵ In 1545 Pasqua of Naples was admitted to service as *protomagister* of the aqueduct, at a monthly salary of 15 ducats. The provision on the supervision of the aqueduct issued by the *Consilium Rogatorum* on 21 October 1550 reveals the zeal with which the government attended to the common good of all inhabitants and expected their cooperation on it. On this very date the *provisores* read out the report on the new and old aqueduct before the council. It was decided that the overseers were to inspect in person the springs in Knežica, Orahovac and Vrečevo, make certain that the canals had been built according to professional rules and standards, and to look for damages or flaws if any. The canals had to be inspected along the whole route, notably the sections under marshes or those vulnerable to winter torrents. They were to evaluate whether the water nearby filtered into the canals, how solidly founded were the arches used to traverse the depressions and whether they were in danger of collapsing. The canal's route was designated on either side so that the owners of the bordering plots could know where to build walls and plant trees. All trees suspected of causing damage to the canal and springs were to be cut down and rooted out at the cost of the land owner on pain of a 25 perper fine. Unlawful use of water from the canal for home or garden purposes was also fined. The overseers measured the depth

³¹ E. WHITNEY, op. cit., p. 121; R. J. MAGNUSSON, *Water Technology in the Middle Ages. Cities, Monasteries, and Waterworks after the Roman Empire*, Baltimore, 2001, pp. 116-132.

³² Cf. Mancur OLSON, *The Logic of Collective Action. Public Goods and the Theory of Groups*, Cambridge, MA, 1971, pp. 5-6.

³³ ACR, vol. 6, ff. 65, 65', 70'-71, 73, 75', 77', 78', 79. *Specchio*, vol. 2, passim; SAD, *Diversa cancellariae*, ser. 25, vol. 52, ff. 70-72; vol. 7, f. 168, vol. 24, f. 142'; R. SEFEROVIĆ, M. STOJAN, op. cit., pp. 56-60, 62-63.

³⁴ *Ibidem*, p. 65; ACR, vol. 7, f. 202; S. M. CERVA, *Prolegomena in sacram metropolim Ragusinam*, editio princeps, R. SEFEROVIĆ (ed.), 2008, p. 315.

³⁵ *Liber viridis*, c. 341; R. JEREMIĆ, J. TADIĆ, *Prilozi*, vol. 1, p. 43, vol. 3, pp. 22-23; ACMin, vol. 7, ff. 86'-87; L. BERITIĆ, op. cit., p. 102.

of water at the spring, in the canals and reservoirs, inspected mills and fulling mills in Ombla and in the city, and reported on it to the *Consilium Rogatorum*.³⁶ The terrain along which the aqueduct descended the slopes of Mount Srđ was owned by the state so as to ensure better supervision and protection, and also prevent any construction.³⁷ The Senate brought similar measures later, with even higher fines for unlawful use of water from the canal, which in 1621 reached as many as 100 ducats.³⁸ The damage caused by the disastrous earthquake of 1667 could only be restored by the community's joint efforts. Water supply was among the government's priorities, and special provisions regarding this issue were passed shortly after the earthquake.³⁹

The aqueduct carrying water from the Knežica spring was particularly demanding in terms of maintenance because it was laid on fossil landslide. Recurrent damages required regular repair and reconstruction at the cost of the whole community. One of these reconstructions was carried out after 1545 by *protomagister* Pasqua, with two of his assistants. The section running through the marshy terrain and landslides near Knežica required particular attention, where the arches and the canal could easily suffer damage. Four noblemen, supervisors of water supplies, were to consult *protomagister* Pasko about the width of the path between the aqueduct and the bordering plots, and about the actual water discharge from the spring to the entrance into the old reservoir and the last stops of the aqueduct. Special measures for the protection of that vulnerable section of the aqueduct were also passed after the earthquake of 1667.⁴⁰

The construction of the aqueduct was of major social significance not only because of the improvement of living standard and industrial development but also as an expression of unity. The aqueduct changed the city's image and brought better living conditions and comfort to its citizens. Lavish water supply is one of the symbols of an ideal city – it stands for urban culture, and in the case of medieval Europe, Christian symbolism should also be attached to it.⁴¹ In the Middle Ages water was not regarded as a trade product but as a common good belonging to every man. Like other natural resources, water was understood as a God's gift to man who has a right to enjoy it without compensation. The objective of a good government was to secure this right to its citizens.⁴² Concern for common welfare tells of the living standard and safety in the cities, but equally so of the government which governs these goods and the whole community itself. The projects ensuring common good, especially those such as aqueduct which required paramount costs and maintenance efforts, show the government's determination towards common goals and welfare. A government founded on these principles meant the fulfilment of the medieval ideal of good government and well governed community, a topic introduced to Croatian historiography by Igor Fisković. Good government, guided primarily by liberty, happiness and well-being of its citizens, makes a city an ideal society.⁴³ Not only by laws and regulations but also by securing material and non-material

³⁶ ACR, vol. 49, ff. 234-236; R. JEREMIĆ, J. TADIĆ, *Prilozi*, vol. 3, pp. 27-29.

³⁷ L. BERITIĆ, op. cit., p. 121.

³⁸ ACR, vol. 87, ff. 214'-215; L. BERITIĆ, op. cit., p. 104.

³⁹ *Ibidem*, 106.

⁴⁰ R. JEREMIĆ, J. TADIĆ, *Prilozi*, vol. 3, pp. 27-29; ACR, vol. 49, ff. 234-236, 250; L. BERITIĆ, op. cit., pp. 104, 106.

⁴¹ P. SQUITRITTI, *Water and society in early medieval Italy. AD 400-1000*, Cambridge, 1998, pp. 18-19; B. C. L. Rothausser, "A reuer... brighter þen boþe the sunne and mone": *The Use of Water in the Medieval Consideration of Urban Space*, in *Urban Space in the Middle Ages an the Early Modern Age*, A. CLASSEN (ed.), Berlin, 2009, pp. 245-272: 245, 255; R. MAGNUSSON, op. cit., pp. xi-xii.

⁴² J. ABERTH, *An Environmental History of the Middle Ages: The Crucible of Nature*, London, 2013, p. 32.

⁴³ I. FISKOVIĆ, *Dubrovnik u mijenama stila 15. stoljeća na Jadranu*, in: *Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća. Znanstveni skup uz izložbu Zlatno doba Dubrovnika*, I. Fisković (ed.), Zagreb, 1991, p. 25; *Idem*, *O značenju i porijeklu renesansnih reljefa na portalu Kneževa dvora*, in Igor Fisković, *Reljef renesansnog Dubrovnika*, Dubrovnik, 1993, pp.

goods to its citizens, the government promoted civil virtues, patriotism and social consensus.⁴⁴ An office-holder's citizens and inhabitants duty to the common good was in the foundations of the Ragusan social consensus, civil self-consciousness, solidarity and patriotism which strengthened the community and represented the basis of the Republic's continuity.

DOGRADNJA DUBROVAČKOG VODOVODA OD IZVORA KNEŽICA 1518-1520: VLAST I PUK U ZAJEDNIČKOJ SKRBI ZA OPĆE DOBRO

U arhivu Dubrovačke Republike čuva se kodeks nastao tijekom radova na povezivanju izvora Knežica s glavnim vodovodom, 1518.-1520. godine, koji nije korišten u dosadašnjim radovima o vodovodu. Podaci iz te knjižice otkrivaju napor zajednice na zajedničkom dobru poboljšanja opskrbe grada vodom. Krajem 1518. godine trojica plemića poslani su na teren da utvrde kuda će i preko čijeg zemljišta prolaziti trasa vodovoda. Potom je Senat dao ovlaštenje nadzornicima radova da počnu s poslom. Radovi na dionici vodovoda od Knežice do glavnog kanala, dugoj tek 1,3 km, trajali su od kraja 1518. do početka 1521. godine. Nadglednik radova Dimitrije Šimunov Benessa i voditelj službenika za izgradnju vodovoda Rafael Nikolin Gozze ugovarali su poslove s meštrima zidarima s Korčule, iz Slanog, Šumeta i okolnih mjesta. Okolno stanovništvo dovozilo je i materijal za gradnju: kamen, kolce, daske, glinu, kreč, šljunak, pijesak, čavle, vezice, zdjele za mort i slično. U tom poslu sudjelovala su i neka vlastela.

Javni radovi na vodovodu zapošljavali su veliki broj ljudi. U kodeksu se poimence spominju 82 osobe, od vlastele, do protomagistra, zidara, peljara i najamnika no broj radnika je bio daleko veći – knjižica bilježi samo imena predvodnika radnih skupina koji su organizirali radnike i ubirali zaradu za njih. Spominju se i radnici iz kaznačina koje su pozivali na rad po potrebi. Tijekom ljeta 1519. spominje se čak 3052 ugovora s kopačima na po tjedan dana. Iz navoda knjižice vidi se da su meštri i najamnici mogli lijepo zaraditi na tom poslu, osobito nadzornici, protomagistri, mjernici, kvalificirani zidari i klesari. Nešto niže plaće imali su kopači, marangoni, pisari, barabanti i stražari i vozari. Marangoni su bili plaćeni po poslu, a prevoznici po količini dovezenog materijala. U nekim radovima sudjelovala su i djeca. U kodeksu je ubilježeno ukupno 4348 perpera 10 groša i 17 folara izdataka za materijalne troškove, plaće, hranu i piće.

Održavanje dubrovačkog vodovoda bilo je skupo i zahtijevalo je kolektivnu akciju – to je bio jasan primjer suradnje pojedinaca i zajednice na opću dobrobit. Stari vodovod s izvora Knežica bio je posebno zahtjevan za održavanje jer se nalazio na fosilnom klizištu. Zbog čestih oštećenja, stalno ga je trebalo popravljati i obnavljati, što je iziskivalo veliki napor čitave zajednice. Izgradnja vodovoda imala je i veliko društveno značenje, ne samo zbog podizanja standarda života i proizvodnje nego i kao iskaz zajedništva. Izobilje vode jedan je od simbola idealnoga grada – ono označuje urbanu kulturu, a kad se radi o europskom srednjovjekovlju, tome se pridodaje i kršćanska simbolika. U srednjem vijeku voda nije bila roba nego opće dobro koje pripada svakome čovjeku. Kao i drugi prirodni resursi, voda je bila shvaćena kao Božji dar čovjeku koji ga ima pravo uživati bez plaćanja. Zadatak dobre vlade bio je da osigura građanima to pravo. Osiguranje javnih dobara, posebno onih koji su, kao vodovod, iziskivali vrlo velike troškove i napor oko održavanja, pokazuje koliko je vlast posvećena zajedničkim ciljevima i općem dobru. To je značilo ostvarenje srednjovjekovnog ideala dobre vlasti i dobro upravljane zajednice, teme koju je u hrvatsku historiografiju uveo Igor Fisković. Dobra uprava

144-148; Idem, *Povijesni biljezi dubrovačkog identiteta*, *Dubrovnik* 4, Dubrovnik, 1993, pp. 94-95; Idem, *Antički motivi u simbolici dubrovačke državnosti*, in *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije: zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u Opatiji u svibnju 1992, posvećenog djelu prof. dr. Radmile Matejčić*, N. KUDIŠ, M. VICELJA (eds.), Rijeka, 1993, pp. 219-222.

⁴⁴ R. BLANTON, L. FARGHER, *Collective Action in the Formation of Pre-Modern States*, New York, 2008, p. 20.

čini grad idealnim društvom kojemu je glavna svrha sloboda, sreća i blagostanje građana. Služenje službenika vlasti, građana i stanovnika općoj dobrobiti bilo je u temelju dubrovačkog društvenog sporazuma, građanske samosvijesti i domoljublja koje je osnaživalo snagu zajednice i bilo temelj trajnosti Republike.

Ključne riječi: *srednji vijek, Dubrovačka republika, opće dobro, akvedukt, izvor Knežica*

L'ORAZIONE NELL'ORTO DEL TESORO ABBAZIALE DI KORČULA (CURZOLA) E I SUOI MODELLI

Nina Kudiš

Nina Kudiš
Dipartimento di storia dell'arte
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università degli Studi di Rijeka/Fiume
Sveučilišna avenija 4
HR-51000 Rijeka
nina.kudis@gmail.com

The painting in oil on wood, representing The Agony in the Garden that makes part of the collection of the Abbatial Treasury in Korčula is a copy of the composition that Ludovico Carracci repeated at least three times in oil on copper, during the second half of the first decade of the 17th century. Judging from its exactness, precision and colours, the painting from Korčula was executed in Ludovico Carracci workshop immediately after his autographs and was intended, as its models, for private devotion. It is not known how the painting arrived to Korčula, although it was documented on the altar dedicated to the Holy Trinity in 1736. It might had been donated by the bishop Teodoro Diedo who resided there from 1611 to 1625.

Parole chiave: Ludovico Carracci, Orazione nell'Orto, olio su rame, Benoît Thiboust, Marco Liberi, Allegoria della vita umana, Giovanni Palazzi, Aquila Saxonica, Tesoro abbaziale, Korčula, Curzola

Ludovico Carracci (Bologna 1555 - 1619) nel corso della propria carriera ha affrontato più volte il soggetto raffigurante Cristo sul Monte degli Ulivi,¹ utilizzando fundamentalmente due versioni del racconto evangelico. La prima di carattere narrativo descrive un'ampia scena in cui è rappresentato il Cristo genuflesso in preghiera con gli angeli in alto in secondo piano cui si contrappongono gli apostoli addormentati in basso in primo piano. Sullo sfondo a destra si vedono il gruppo di soldati e i servi preceduti da Giuda e illuminati dalle fiaccole, che si avvicinano dopo aver attraversato il ponte di legno sul torrente Cedron. L'esempio più celebre di questa variante è probabilmente la prima versione di Ludovico, ossia il *Cristo sul Monte degli Ulivi* (100,3 x 114,3 cm), attualmente presso la National

¹ L. RÉAU (*Iconographie de l'Art chrétien, Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*, tome II, 2, Paris, 1957, pp. 426-430) intitola genericamente tale motivo come *L'Agonia nel Giardino / L'Orazione nell'Orto (L'Agonie au Jardin des Oliviers)*. Nello specifico nel caso di un'ampia scena narrativa la definisce con il titolo di *Il Monte degli Ulivi (Le Mont des Oliviers)*, sottolineando la sua origine orientale. Per quanto riguarda la Preghiera nell'Orto fa una distinzione tra *Orazione del Cristo (L'Imploration de Jésus)* e la scena in cui l'angelo conforta Cristo o gli porge gli strumenti della Passione (*Un ange le reconforte ou lui présente les instruments de sa Passion*). Abbastanza interessante è l'osservazione di Réau che appena nel corso del XVIII secolo, sotto l'influsso dell'estetica berniniana, oltre alle raffigurazioni, riferibili alle descrizioni degli evangelisti, del Cristo, afflitto (Mt 26:36-46; Mc 14:32-42), o genuflesso (Lc 22:39-46), compare una terza versione di tale motivo: il Cristo è rappresentato privo di sensi come santa Teresa d'Avila dopo la trasverberazione. Le opere di Ludovico Carracci risalenti al primo decennio del Seicento e che sono oggetto del presente articolo, testimoniano che tale soggetto si è sviluppato molto prima, e che è addirittura antecedente al capolavoro del Bernini (1647-1652).

La ricerca per questo articolo è stata finanziata da Università degli Studi di Rijeka (Fiume) tramite il progetto Umjetnička baština srednjeg i ranog novog vijeka u Rijeci, na Kvarneru i u Istri (L'eredità artistica del medio evo e della prima età moderna a Fiume, nella regione del Quarnaro e in Istria).



Fig. 1. Ludovico Carracci, *Cristo sul Monte degli Ulivi*, olio su tela, già Sotheby's Londra, 2015

Gallery di Londra. Il dipinto è un olio su tela risalente alla fine del nono decennio del Cinquecento, giudicando dalla stesura pittorica ricca, ma ancora compatta e dal naturalismo dei particolari, come ad esempio i visi degli apostoli. Gli studiosi concordano che per questo dipinto Ludovico Carracci si sia ispirato a quello di medesimo soggetto del Correggio conservato al Wellington Museum (Apsley House), sempre a Londra.² Di minori dimensioni (51 x 42 cm) è un altro olio su tela raffigurante il *Cristo sul Monte degli Ulivi* (fig. 1), che il 9 luglio 2015 è stato venduto a Londra presso la casa d'aste

² A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Bologna, 2001, vol. I, pp. 139-140, cat. 30. Il dipinto si trovava in Gran Bretagna almeno dal XIX secolo nella collezione del barone Robert Napier, è stato attribuito ad Annibale Carracci e, successivamente, a Sisto Badalocchio. Nel 1960 venne acquistato, con corretta attribuzione a Ludovico Carracci, da Sir Denis Mahon, infine gli amministratori della sua Fondazione lo hanno donato nel 2013 alla National Gallery (<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ludovico-carracci-the-agony-in-the-garden/*/key-facts>, pagina consultata il 14 luglio 2015).

Il dipinto del Correggio è stato realizzato nel 1523 o nel 1524. Esso faceva parte della collezione di Giuseppe Bonaparte, fratello di Napoleone e allora re di Spagna. Dopo la sconfitta subita nella battaglia di Vitoria nel 1813, venne confiscato assieme ad altre opere da Arthur Wellesley, I duca di Wellington (1769-1852). Nel 1816 Ferdinando VII, nuovo re di Spagna, donò tutte le opere d'arte già confiscate al duca, quale ringraziamento per aver liberato il paese dai Francesi (D. EKSERDJIAN, *Correggio*, New Haven & London, 1997, pp. 159-163; I. LINDSAY, *Loot and Stolen Art from Antiquity until the Present Day*, London, 2014, pp. 49-50).



Fig. 2. Ludovico Carracci, *Orazione nell'orto*, olio su rame, già Sotheby's Londra, 2008

Sotheby's. Alessandro Brogi lo considera un'opera autografa e lo data verso 1590, ovviamente poco dopo il dipinto della National Gallery, mentre Keith Christiansen sposta la sua esecuzione agli anni novanta del Cinquecento sottolineando la pregevolezza dell'opera.³ Inoltre, va evidenziato che la stesura pittorica di questa tela è più drammatica e dinamica, che l'illuminazione è più mistica e che gli accenti coloristici sono più intensi di quelli del dipinto eseguito qualche anno prima.

³ Il dipinto è stato venduto all'asta *Old Master & British Paintings Day Sale* (9 luglio 2015, Londra, lotto 136) per 62.707 euro / 45.000 sterline. Gli esperti della casa d'aste londinese ipotizzano che si tratti dello stesso dipinto che nel 1687 è registrato nella collezione di Gaspar de Haro y Guzmán, marchese del Carpio. Si tratterebbe pertanto, sempre secondo gli esperti di Sotheby's, dell'opera che in precedenza era appartenuta a Francesco Angeloni (post 1559 - 1652), collezionista, scrittore e storico di origini umbre, che in casa possedeva un vero e proprio museo, il *Musaeum Romanum*. Alla sua morte la raccolta, invece di passare al suo erede, Giovanni Pietro Bellori (1613 -1696) che in seguito sarebbe diventato uno dei più importanti biografi degli artisti del Seicento italiano, fu dispersa in pochi giorni (<<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/old-master-british-paintings-day-sale-115034/lot.136.html>>, pagina consultata il 15 luglio 2015; A. BUIATTI, Angeloni, Francesco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma 1961, pp. 241-242; K. DONAHUE, Bellori, Giovanni Pietro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma 1970, pp. 781-789).

L'aspetto originale del dipinto passato da Sotheby's nel 2015 e che è stato scorciato sul lato destro si desume da una copia, un olio su tela di dimensioni molto simili che si trova al Museo del Prado a Madrid. Quest'ultima, appartenuta al pittore Carlo Maratta (1625-1713), è stata attribuita a uno sconosciuto pittore ferrarese, o più precisamente, è stata avvicinata ipoteticamente a C. Bononi (A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Bologna, 2001, vol.I, pp. 260-261, cat. R26).



Fig. 3. Ludovico Carracci, Orazione nell'orto, olio su rame, The Matthiesen Gallery, Londra, fotografia per gentile concessione di The Matthiesen Gallery

mando una diagonale, parte dell'angolo superiore sinistro e termina sui volti del Cristo e dell'angelo, rafforzando così il carattere drammatico della scena. Lo stato di conservazione della superficie non così buono, il tratto più appiattito e meno variato, sono caratteristiche che rendono questa versione lievemente più debole per quanto attiene l'esecuzione pittorica rispetto a quella che forse ornava la collezione del cardinale Colonna, mentre il concetto dell'evocazione della presenza di Dio, attraverso il forte fascio di luce che irrompe dalle nubi tetre, conferisce una certa pregevolezza all'impostazione compositiva.

La terza variante è una replica quasi identica (42,8 x 34,5 cm; fig. 4) dell'olio su rame Matthiesen. Già in collezione privata, è poi riemersa sul mercato antiquario viennese nel 2008. Quest'ultima presenta invece una gamma cromatica più intensa, una maggiore tensione chiaroscurale tra la luce e le nubi che le conferiscono un carattere ancora più drammatico. Sembra che proprio queste caratteristiche distintive collochino questo olio su rame, passato per la casa d'aste Dorotheum, alla fine di piccola serie di dipinti dallo stesso impianto compositivo. È pertanto lecito ipotizzare che la versione passata da Sotheby's nel 2008, con il suo colorito cupo e il cielo articolato in fasci di luce che si dipar-



Fig. 4. Ludovico Carracci, *Orazione nell'orto*, olio su rame, già Dorotheum Vienna, 2008, fotografia per gentile concessione di Dorotheum

tono a raggiera, rappresenti la prima idea che si evolve nella drammaticità del rame Matthiesen, per raggiungere il massimo della tensione emotiva nel rame di Vienna. Sebbene in quest'ultimo si rilevi una resa pittorica più semplificata e un tratto evocativo più debole rispetto alle versioni precedenti, secondo Alessandro Brogi anche in questo caso si tratta di un'opera autografa di Ludovico Carracci.⁹

La fortuna dell'invenzione compositiva di Carracci è testimoniata dalla realizzazione di diverse pregevoli copie, una delle quali è comparsa una prima volta sul mercato antiquario londinese nel 1983 presso Christie's e due anni dopo a Roma.¹⁰ Sembra che anche Guido Reni (Bologna, 1575 - 1642) si sia ispirato a Carracci per il suo dipinto di medesimo soggetto che si trova presso il Musée Municipal di Sens e che viene datato immediatamente dopo i tre oli su rame, precisamente agli ultimi anni del primo decennio del Seicento.¹¹ Un'altra opera di dimensioni simili a quelle di Ludovico Carracci (44,7 x 33,6 cm; fig. 5)

⁹ A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Bologna, 2001, vol. I, pp. 203, cat. 91. L'opera nell'autunno del 2008 è stata posta in vendita presso la casa d'aste di Vienna Dorotheum a un prezzo relativamente alto e a quanto pare è rimasta invenduta (<<http://www.artvalue.com/auctionresult--carracci-ludovico-1555-1619-it-christus-am-olberg-2112196.htm>>, pagina consultata il 15 luglio 2015).

¹⁰ A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Bologna, 2001, vol. I, p. 203, catt. 90-91. L'asta da Christie's si è tenuta il 20 giugno 1983, Lot 10. G. FEIGENBAUM (*Around 1610: the onset of the Baroque*, London - New York 1985, p. 34, cat. 7) ritiene si tratti di un'opera riferita a un maestro bolognese e datata al 1700 circa.

¹¹ Idem.



Fig. 5. Pittore anonimo, *Orazione nell'orto*, olio su tela, già Sotheby's Londra, 2007

è l'ovale, un olio su tela, passato sul mercato antiquario di Londra nel 2007. A giudicare dalla raffigurazione del Cristo, dell'angelo e degli apostoli dormienti, il suo impianto compositivo ripete la versione migliore di Carracci, ossia quella che si ipotizza appartenesse al cardinale Girolamo Colonna e che, come già ricordato, è passata da Sotheby's l'anno successivo, nel 2008. L'ovale, che senza alcuna precisa indicazione riguardo la datazione o la provenienza, viene genericamente riferito al Seicento, si differenzia solo per lo sfondo nella porzione a destra: infatti, al posto del cielo è raffigurata una rupe.¹² L'invenzione di Carracci era ancora apprezzata nella seconda metà del Seicento, come attesta l'incisione realizzata da Benoît Thiboust (Chartres /?, 1619 - circa 1694), o più probabilmente da suo figlio omonimo, sulla base del cosiddetto rame Matthiesen o, più verosimilmente, dalla versione del Dorotheum (fig. 6).¹³

¹² Il dipinto è stato venduto il 1 novembre 2007 presso la casa d'aste Sotheby's di Londra per 5.378 euro (<<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.141.html/2007/old-master-paintings-107727>>, pagina consultata il 15 luglio 2015).

¹³ L'incisione (297 x 202 mm) nella parte inferiore sinistra reca l'iscrizione: *B. Thiboust scul.*; mentre a destra si legge: *Lud. Carracius in.* Si tratta, in fatti, di una pagina del messale pubblicato soltanto nel 1729. Uno dei numerosi esemplari si conserva a Roma nella Raccolta Stampe e disegni della Biblioteca Casanatense (Inv.: 07 37601, Segn.: 20 B.I.71 131; <<http://scaffalidigitali.casanatense.it/identifier/RML0208522>>, <<http://www.internetculturale.it/opencms/viewItemMag.jsp?case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ARML0208522>>, pagine consultate il 15 luglio 2015).



Fig. 6. Benoît Thiboust, *Orazione nell'orto*, incisione

Benoît Thiboust padre era un incisore francese che subì l'influsso di Claude Mellan (1598 - 1688) o ne fu addirittura allievo. Egli, oltre che in Francia, svolse la propria attività principalmente in Italia e più precisamente a Roma a metà e nel corso del terzo quarto del Seicento.¹⁴

Nell'ambito dell'opera non troppo cospicua di Thiboust risulta interessante, in riferimento all'argomento qui affrontato, anche l'incisione pubblicata nel volume intitolato *Aquila Saxonica* di Giovanni Palazzi (Venezia, 1632 circa - 1712) stampato a Venezia nel 1673 (fig. 7).¹⁵ Essa rappresenta

¹⁴ A. AGRESTI, *Le canonizzazioni come impulso alla produzione artistica nella Spagna del XVII secolo*, in: A. ANSELMINI (a cura di), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, Roma, 2014, p. 557. Poco si sa sulla vita e sull'attività di questo incisore, considerando anche il fatto che le fonti antiche hanno creato molta confusione, in quanto spesso hanno combinato assieme le informazioni che lo riguardano con, quelle di suo figlio che si chiamava anche Benoît e che era attivo nell'ultimo quarto del Seicento e all'inizio del secolo successivo. Sull'argomento si veda per esempio M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Tome VII, Zurich 1804, p. 353; M. BRYAN, *A Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers*, Vol. II, London, 1816, pp. 466-467; J. GOULD, *Biographical Sketches of Eminent Artists: Comprising Painters, Sculptors, Engravers and Architects*, London, 1834, p. 541 o altre fonti del XIX secolo. In THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (XXXIII, Leipzig, 1939, p. 20) si attesta che svolse la propria attività di incisore dal 1634 al 1679.

¹⁵ L'incisione con l'allegoria della vita umana si trova a pagina 166 del volume di Giovanni Palazzi. Il titolo per esteso del volume è: *Aquila Saxonica: sub qua imperatores Saxones ab Henrico Aucupe, vsquè ad Henricum Sanctum Occidentis imperatorem XV. elogiis, hieroglyphicis, numismatibus, insignibus, symbolis, imaginibus antiquis ad viuum exhibentur exculpti*,



Fig. 7. Benoît Thiboust, *Allegoria della vita umana*, incisione, dopo il dipinto perduto di Marco Liberi

l'allegoria della caducità della vita umana e i tumultuosi eventi della vita di Ottone II attraverso la figura di una giovane donna nuda stesa su una tavola che galleggia in mare aperto, mentre sopra si vedono tre geni alati in volo. A pagina 165, che precede la stampa, si trova la spiegazione di questa immagine, secondo cui i «pueri volitantes» designano il tempo. Quello che regge la rosa appassita piange il passato; quello che porge la rosa in fiore gioisce per il presente, infine quello che regge il boccio anela al futuro.¹⁶ Pietro Scarpa nel 1998 ha richiamato l'attenzione su questa incisione, tuttavia lo studioso la descrive come «Venere adagiata su una zattera» e ipotizza che l'ideazione della composizione spetterebbe a Marco Liberi (Padova, 1644 circa - post 1691) e non a suo padre Pietro Liberi (Padova, 1605 - Venezia, 1687).¹⁷ Un olio su tela dall'impianto compositivo molto simile che

& longa historiarum serie exarati: vt nihil relictum sit, quod prisci, vel hodierni habeant annales, sed diplomata, leges, indulta, genealogiae, donationes, priuilegia offeruntur congesta: accedit cuique Caesarum tractatus sacrolegalis & historicopoliticus ... e fa parte della serie in otto tomi di Palazzi intitolata *Monarchia Occidentalis*, il cui argomento è la storia del Sacro Romano Impero. Gli altri volumi sono: *Aquila inter lilia* (1671), *Aquila Sancta sive Barbarica* (1674), e *Aquila Franca, Aquila Sveva, Aquila vaga, Aquila Austriaca, Aquila Austriaca pars II*, questi ultimi del 1679. Nelle proprie opere il Palazzi ha usato la versione latina del suo nome: Ioanne Palatio. Per la biografia e per le opere di Giovanni Palazzi si rimanda a C. CROSERÀ, *Passione numismatica: editoria, arti e collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, tesi di dottorato di ricerca (relatore Prof. Massimo De Grassi), Trieste, 2008/2009, pp. 14-16, 35-40 (con bibliografia precedente; <https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/3631/1/crosera1_phd.pdf>, pagina consultata il 15 luglio 2015). Si veda inoltre la scheda relativa all' *Aquila Saxonica*, sul sito Internet Archive (<<https://archive.org/details/aquilasaxonicasu00pala>>, pagina consultata il 15 luglio 2015).

¹⁶ G. PALAZZI, *Aquila Saxonica*, 1673, p. 165.

¹⁷ P. SCARPA, *Pietro Liberi e Antonio Zanchi: invenzioni per incisioni*, in: *Arte Documento*, 12, pp. 102, 104. Scarpa, in realtà si riferisce alla medesima incisione, ripubblicata nel volume di Palazzi, *Aquila Romana ovvero Monarchia Occidentale da Carlo Magno d'Occidente Imperador primo Sino alla Coronatione del Glorioso Leopoldo Primo*, stampato in lingua italiana sempre a Venezia, ma sei anni dopo la prima edizione, ossia nel 1679 e precisamente a pagina 50. A pagina 51 dello stesso si legge la spiegazione in italiano: «Simbolo della vita Humana è quella Femina nuda, ornata di gemme, perche



Fig. 8. Marco Liberio, *Allegoria della vita umana*, olio su tela, Galleria Strossmayer, Zagabria

si trova presso la Galleria Strossmayer di Zagabria e che nel 2009 è stato attribuito da chi scrive a Marco Liberio, conferma la paternità dell'invenzione dell'incisione di Thiboust proposta nel 1998 (fig. 8).¹⁸ Un'attenta lettura del testo di Giovanni Palazzi che descrive l'incisione con l'allegoria della vita umana, pubblicata nell'*Aquila Saxonica* (1673), rivela invece come il prototipo di entrambe le composizioni fosse un dipinto eseguito verosimilmente da Marco Liberio, del quale si è perduta traccia e che apparteneva ad Alvise Capello, patrizio veneziano, amante della letteratura e «patrono» dello stesso Palazzi.¹⁹

* * *

Ritornando ai tre oli su rame di Ludovico Carracci, in questa sede si segnala un'altra copia della sua invenzione compositiva, e precisamente quella che si trova nel Tesoro abbaziale di San Marco nella città di Curzola. Si tratta di un piccolo olio su tavola (41,5 x 35 cm, fig. 9), raffigurante appun-

racchiude Bellezza, e Ricchezza che sono le delizie del Mondo: ma così inconstanti, che al soffio d'un picciol vento naufragano senza riparo. Geroglifico del tempo son gl'Amorini, portando uno la rosa spelata, che è il tempo passato; l'altro una rosa fiorita è rubiconda, che è il presente; il terzo una rosa chiusa o boccolo, che è il futuro. Figura della vita humana fù Ottone Secondo, quando dopo tante vittorie resto prigioniero de Corsari».

¹⁸ N. KUDIŠ, *Alegorija ljudske sudbine iz Strossmayerove galerije starih majstora i nekoliko problema vezanih uz radionicu i sjedbenike Pietra Liberija*, in: *Sic Ars dependitur Arte* (Scritti in onore di Vladimir Marković), Zagreb 2009, pp. 331-344.

¹⁹ «Quaecumque finit, orta occidunt: et mane nata, fero cadunt. Hoc hieroglyphicum mirisice pictam videre est in aedibus Aloysij Capelli Patricij Veneti Patroni mei, et literatorum amantissimi». G. PALAZZI, *Aquila Saxonica*, 1673, p. 165. Un dipinto raffigurante questo soggetto o con un impianto compositivo simile non è menzionato nei cataloghi né di Pietro, né di Marco Liberio. Cfr. U. RUGGERI, *Pietro e Marco Liberio: pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini, 1996; C. ACCORNERO, *Pietro Liberio, cavaliere e fenice dei pittori*, Treviso, 2013, con la bibliografia precedente, ma anche quella più recente.



Fig. 9. Bottega di Ludovico Carracci, *Orazione nell'orto*, olio su tavola, Tesoro abbaziale, Curzola

to l'*Orazione nell'Orto*, che già nel secondo quarto del Settecento era allogato sull'altare intitolato a San Giovanni Battista dell'ex cattedrale.²⁰ Il vescovo Vicko Kosović (Vicenzo Cossovich, 1734 - 1761), infatti, nel manoscritto della visita pastorale del 1736 così descriveva l'altare e i dipinti che lo adornavano: «Habe... ex traditione quod predictem Altare fierit aedificatum ab Illmo. et Rmo Dno Fra Theodoro Diedo Ordinis Praedicatorum Epo huius Civitatis fel... est totum lapideum afabre elaboratum sed palla est linostrina manu optimi Pictoris depicta, in qua est figura representantam Beatam Virginem Jesum Babinem sedentem in brachiyis, alia representas Imaginem Scti Ioannis Baptistae; extant etiam alie due picture in eadem palla, quarum prima representantam Scm Theodorem Martirem alter... Sanctem Gulielmum tanquam Sancti piorum nomina ferrebant ipsemet Epus ... eius Nepos, ... dixerunt Dni Canonici quod dicta palla est queadam tabula lignea depicta representans Christum agonizantem depictam a celeberrimo Pictore Ti-

²⁰ D. TULIĆ, N. KUDIŠ, *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula, 2014, pp. 51-52. Il dipinto, sulla base di precedenti proposte attributive in quell'occasione era stato collegato alla tradizione pittorica lombarda, ma con una datazione posteriore.

ziano etest in magna existimatione ...».²¹ Siccome il dipinto in oggetto era collocato sull'altare che, come è noto, venne fatto erigere e arredare dal vescovo Teodoro Diedo, è possibile che anche esso fosse un dono del prelado alla diocesi di Curzola. Il Diedo di nobile famiglia veneziana, era dottore in teologia nonché appartenente all'ordine dei frati predicatori e per di più priore del convento dei Santi Giovanni e Paolo, sede della provincia domenicana che comprendeva tutto il territorio della Serenissima (Provincia Sancti Domenici Venetiarum). Egli giunse a Curzola nel 1611 e resse la diocesi fino al 1625, in seguito ritornò a Venezia nel suo convento di origine dove morì nel 1627. Subito dopo il suo arrivo nella città dalmata iniziò a redigere il *Directorium Episcoporum Ecclesiae Curzulensis*, un'opera in due volumi che contiene tutte le trascrizioni dei documenti più importanti legati alla storia della Chiesa curzolana, i manoscritti delle sue due visite pastorali e le disposizioni dei visitatori apostolici e del Senato della Repubblica collegate alla diocesi. Diedo si dimostrò un riformatore risoluto ed attento della Chiesa del luogo nello spirito della Riforma Tridentina, ma anche un ottimo conoscitore della natura umana e della situazione locale.²² Possedeva una vasta cultura ed era un raffinato intenditore d'arte, come testimonia la pala d'altare che commissionò nel 1620 o nel 1621 a Leandro Bassano (Bassano del Grappa, 1557 - Venezia, 1622) per l'altare della Santissima Trinità dell'allora cattedrale di Curzola, e in cui si fece ritrarre con le vesti e le insegne episcopali.²³

Se *Orazione nell'Orto*, un dipinto permeato di spirito post-tridentino, fosse davvero dono del vescovo Teodoro Diedo, si tratterebbe di un'immagine per la devozione privata che egli aveva portato con sé quando si era trasferito a Curzola. In tale caso è possibile che il vescovo lo avesse acquistato durante uno dei suoi precedenti viaggi a Bologna o addirittura sul mercato veneziano, oppure potrebbe trattarsi di un dono da parte di un fedele bolognese o della città lagunare, quando egli era priore del convento domenicano dei Santi Giovanni e Paolo.

In ogni caso, indipendentemente dalle modalità con cui il dipinto è giunto a Curzola, si tratta indubbiamente di una replica della bottega di Ludovico Carracci, forse successivamente fortemente scorcata nelle porzioni superiore e sinistra. Tale intervento, unitamente alla probabile ridipintura, hanno reso lo sfondo della scena con il Cristo e l'angelo del tutto illeggibile. Il particolare delle mani del Cristo, la testa e la capigliatura dell'angelo, come pure la modellazione della muscolatura, nonché gli accenti cromatici, quali il drappeggio rosa intenso, una certa semplificazione nella resa dei volumi e delle vesti, ma anche del *pathos* che la scena evoca, sono elementi distintivi che rimandano alla versione Dorotheum, ossia indicano che il modello del dipinto curzolano è probabilmente l'olio su rame passato sul mercato antiquario viennese nel 2008.

Traduzione dal croato: Rosalba Molesi

²¹ *Visitatio eps V. Cossovich*, 13 maggio 1736, p. 7a, busta: COSSOVICH, 128, Opatski arhiv Korčula (Archivio abbaziale di Curzola). Il manoscritto versa in uno stato di conservazione pessimo: presenta lesioni dovute all'umidità ed è di difficile lettura. Il testo è stato trascritto letteralmente, con le abbreviature e le caratteristiche ortografiche e grammaticali originali. Successivamente il dipinto era collocato nella cappella del Palazzo del Rettore di Curzola, dove rimase fino al 1896. Venne restituito alla chiesa abbaziale grazie all'intervento del vescovo Natale Trojanis. A proposito si veda A. FAZINIĆ, *Opatska riznica svetog Marka u Korčuli*, in: *Croatica Christiana Periodica*, vol. 11, no. 20, 1987, p. 75, n. 27.

²² B. BANIČEVIĆ, *Korčulanska biskupija (1300.-1830.)*, Split, 2003, pp. 141-156.

²³ Il dipinto intitolato *la Trinità appare alla Vergine, agli apostoli e a vescovo di Curzola Teodoro Diedo* ripete l'impianto compositivo della tela che Leandro realizzò tra il 1593 e il 1595 per l'altare della Confraternita dei Ligadori nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia. A. PATTANARO, *La Trinità appare alla Vergine agli apostoli e a san Domenico*, in: *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, Venezia, 2012, pp. 280-283; D. TULIĆ, N. KUDIŠ, *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula, 2014, pp. 180-182 (con bibliografia precedente). Una certa vanità di Diedo è testimoniata anche dal fatto che nell'opera di Curzola al posto del san Domenico di Venezia fece dipingere la propria effigie.

MOLITVA NA MASLINSKOJ GORI IZ KORČULANSKE OPATSKE RIZNICE I NJEZINI UZORI

U Opatskoj riznici u Korčuli čuva se slika manjih dimenzija (41,5 x 35 cm) izrađena u tehnici ulja na dasci koja prikazuje *Molitvu na Maslinskoj gori*. Riječ je o kopiji kompozicije Ludovica Carraccija (Bologna 1555. – 1619.) koja je poznata u tri verzije vrlo sličnih dimenzija, izrađene u tehnici ulja na bakru. Pretpostavlja se da su sva tri Ludovicova djela nastala tijekom druge polovice prvog desetljeća 17. stoljeća, a danas se, prošavši prethodno kroz aukcijske kuće Sotheby's i Dorotheum, nalaze u privatnom vlasništvu. O velikoj popularnosti Carraccijeve kompozicije svjedoče njezine brojne kopije, kao i grafički list koji je izradio Benoît Thiboust (Chartres /¿/, 1619. - oko 1694.) ili njegov sin istog imena. Thiboust otac je izradio i list objavljen u knjizi Giovannija Palazzija (Venecija, oko 1632. – 1712.), *Aquila Saxonica* (1673), koji predstavlja *Alegoriju ljudske sudbine* u vidu nage žene koja pluta uznemirenim morem, ležeći na dasci. Ova je kompozicija vrlo slična onoj što se čuva u Strossmayerovoj galeriji starih majstora u Zagrebu, a čiji je autor Marco Liberi (Padova, oko 1644. - nakon 1691.). Zanimljivo je da Palazzi, u tekstu koji prati grafiku, objašnjava da je ona nastala prema slici što se čuva u palači njegova mecene Alvise Capella. Riječ je, dakle, o jednom do sada nepoznatom, no nažalost izgubljenom djelu Marca Liberija.

Moguće je da je sliku *Molitva na Maslinskoj gori*, a koja je kao i njezini uzori služila za privatnu pobožnost, na Korčulu donesao biskup Teodoro Diedo što je ondje stolovao od 1611. do 1625. godine. On je bio vrlo obrazovan i energičan dominikanac koji je prethodno, između ostaloga, bio i prior venecijanskog samostana SS. Giovanni e Paolo, odnosno matičnog samostana dominikanskog reda u Mletačkoj republici. U korčulanskoj je katedrali dao podići oltar posvećen Presvetom Trojstvu za koji je palu naslikao Leandro Bassano (Bassano del Grappa, 1557. – Venecija, 1622.). Baš na tom oltaru *Molitvu na Maslinskoj gori* zatiče biskup Kosović 1736. godine. Bez obzira je li ovdje riječ o ostavštini biskupa Teodora Diedo ili ne, maleno ulje na dasci vrlo vjerno, gotovo doslovno ponavlja cjelinu, detalje i kolorit Ludovicovih originala, točnije, najvjerojatnije onoga koje je bio ponuđen na prodaju u bečkoj aukcijskoj kući Dorotheum 2008. godine. Stoga je ovdje riječ o radioničkoj kopiji koja je mogla nastati neposredno nakon izvornika, krajem prvog desetljeća 17. stoljeća.

Ključne riječi: *Ludovico Carracci, Molitva na Maslinskoj gori, ulje na bakru, Benoît Thiboust, Marco Liberi, Alegorija ljudske sudbine, Giovanni Palazzi, Aquila Saxonica, Opatska riznica, Korčula*

ARTWORK BY PAPAL SILVERSMITH FRANCESCO SPAGNA FOR ZAGREB CATHEDRAL: RELIQUARY BUST OF ST STEPHEN THE KING

Daniel Premerl

D. Premerl
Institute of Art History
Ulica grada Vukovara 68
HR-10000 Zagreb
dpremerl@ipu.hr

On the basis of archival documents from the Biblioteca Apostolica Vaticana the article reveals the silversmith Francesco Spagna as the master of the Zagreb reliquary bust of St Stephen the King (1635) commissioned by Francesco Barberini. The author summarizes previous research on the reliquary, comments the documents, and offers information about the silversmith Francesco Spagna and his works.

Key words: *Francesco Spagna, reliquary bust of St Stephen the King, Zagreb cathedral, Francesco Barberini, Ivan Tomko Mrnavić, Alessandro Algardi, Gian Lorenzo Bernini*

In 1635, cardinal Francesco Barberini – Urban VIII’s vice-chancellor and nephew – made an extraordinary donation to Zagreb Cathedral: a reliquary bust of its titular saint, the eleventh-century Hungarian king Stephen (fig. 1-3).¹ In the same year, Ivan Tomko Mrnavić – bishop of Bosnia and canon of Zagreb – referred to himself as the person who had brought Zagreb Cathedral’s need for a new reliquary of its titular saint to the cardinal’s attention, since the old one, as Mrnavić put it, had been melted down late in the previous century to pay off the soldiers of the Sisak fortress who had won against the Ottomans in 1593; upon hearing this the cardinal-nephew granted the request by donating the reliquary, which Mrnavić himself promptly took back to Zagreb.²

The Zagreb reliquary is a highly accomplished work of Roman Baroque metal sculpture and silversmith craft.³ It remains one of the few surviving Roman 17th-century reliquary busts; also, one

¹ The cartouche on the plinth reads: SACRO/D · STEPHANI/VNGAR REGIS. APLIQ/CRANIO. IN ZAGABRIENSI/ECCLIA. EIDEM DICATA. SERVATO/DECENTIVS ADSERVANDO/FRACISCVS TT S · LAVREN: IN DAMASO/S · R · E VICECANCELARIVS/DIACONVS CARDINALIS BARBERINVS/PIA IN S · REGEM OBSERVATIA/HVMILITER OFFERT/ANNO DNI MDCXXXV.

² IOANNES TOMCUS MARNAVITIUS, *Pro Sacris Ecclesiarvm Ornamentis et Donariis. Contra eorum detractores*, Roma, 1635, pp. 74-75. (...) *dum Eminentissimus Princeps Franciscus Cardinalis Barberinus, incertum erga decorem domus Dei, an pauperum necessitates, indefessa munificentia, intra, extraque Urbem, per remotissima terrarum spacia, magis effusus, & sanctae prodigus, ut potè SANTISSIMI URBANI PATRUI SUI, CUIUS PIA MUNIFICENTIA PASSIM FELICITER SACRA TECTA RESURGUNT, CUIUS PRETIOSIS DONARIIS OMNIA TEMPLA REFULGENT, CUIUS BENIGNA PROVIDENTIA AEVO NOSTRO IGNORATUR EGESTAS, si qua in alia Heroica virtute, in effusione paternorum viscerum sedulus imitator; ubi primum nuditatem Reliquiae Sanctissimi Regis, erga cuius cultum exardescit perpetuo, nuper à me accepit, pretiosissimum ornamentum, auro, argento, gemmisque ditissimum, ipsum Apostolici Regis caput, humeros, & pectus, exprimens, Ungarico Regali paludamento insigne, Regia Corona, ad imitationem Angelicae, Apostolicaeque Coronae Ungarice, superbum, elegantia operis, nulli sacro Reliquiario secundum, Romana industria elaboratum, mihi ad ecclesiam nostram Zagrabensem deferendum, ad manus, ingenti animi alacritate consignavit. in cuius illustrissimi ornamenti basi, eiusmodi pietatis argumentum incisum est perlegere, quod eque erga sanctissimum Regem, eminentissimae tanti Cardinalis pietatis, ut erga gentem nostram paterni affectus argumentum (...).*

³ Barberini’s donation and Tomko Mrnavić’s involvement in it were reported by a number of later commentators from Farlati onwards (DANIELE FARLATI, *Illyrici sacri tomus quintus*, Venezia, 1775, p. 562). Nevertheless, art historians who highlighted the artistic quality of the reliquary made no mention whatsoever of Mrnavić (A. HORVAT, *Između gotike i baroka – umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske od oko 1500. do oko 1700.*, Zagreb, 1975, pp. 162, 165-166, 168; V. MARKOVIĆ, entry 82, in *The Croats – christianity, culture, art: exhibition catalogue*, V. MARKOVIĆ,



Fig. 1. Francesco Spagna, Reliquary Bust of St Stephen the King, 1635, silver, copper, gilt, precious stones; height 113 cm; Zagreb Cathedral's Treasury (photo: Attila Mudrák)



Fig. 2. Detail of fig. 1, plinth, model attributed here to Gian Lorenzo Bernini (photo: Attila Mudrák)

of the best, as well as one of the largest. In 2010 I examined it more closely, with the following conclusions.⁴ The plinth with its cartouche is a superb piece of the Roman Baroque design (fig. 2), resembling the plinth of Bernini's marble bust of Urban VIII's uncle Francesco Barberini (National Gallery of Art, Washington). The chest and shoulders, on the other hand, display inferior sculpting skills, which appear to have been designed by a silversmith. However, it is the saint's head (fig. 3), „pulsating with an all-pervasive intensity, emanating a controlled pathos, as well as a kind of low-key ecstasy“, which reveals modelling by a distinguished sculptor: I attri-

A. BADURINA (eds.), Zagreb, 1999, pp. 506-507). Recently, detailed studies of the reliquary and the context of its commission were provided by D. PREMERL, *Zagreb Cathedral's Reliquary bust of Saint Stephen the King: the Context of its Commission and its Attribution*, in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34, Zagreb, 2010, pp. 101-112; D. ŠOUREK, *Ad imitationem angelicae, apostolicaeque coronae Ungaricae. Prilog ikonografiji krune na prikazima svetih kraljeva u zagrebačkoj katedrali*, in *Peristil* 54, Zagreb, 2011, pp. 177-186; D. PREMERL, „Szent István király zágrábi ereklyetartó mellszobra“, in *István, a szent király: exhibition catalogue*, KERNY T., SMOHAY, A. (eds.), Székesfehérvár, 2013, pp. 47-63, 293, 502 (In the chapter of the Hungarian catalogue I will include new documents concerning Francesco Spagna published in this article; however, the said chapter will discuss the Zagreb cathedral reliquary in more detail). See also: I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Prvostolna crkva zagrebačka*, Zagreb, 1856, pp. 50-51; IPOLYI A., *Magyar ereklyék*, in *Archaeologiai közlemények* 3, Pest, 1863, p. 103; I. K. TKALČIĆ, *Prvostolna crkva zagrebačka*, Zagreb, 1880; GERECZE P., *Magyarország műemlékei*, vol. II, Budapest, 1906, p. 1116; LJ. IVANČAN, *Inventar Metropolitanske crkve Zagrebačke* (manuscript, Nadbiskupski arhiv u Zagrebu), Zagreb, 1915., pp. 38-39; J. BRAUN, *Die Reliquiare des Christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau, 1940, p. 422; GALLA, F., *Marnavics Tomkó János Boszniai Püspök Magyar vonatkozásai*, Budapest, 1940 (Croatian review of that book was published by Z.T. in *Časopis za hrvatsku povijest* I/4, Zagreb, 1943, pp. 372-374); *Popis Riznice zagrebačke katedrale* (Here is a detailed description, provided by Ivan Bach. The list was compiled by the Heritage Preservation Institute in Zagreb in 1951), manuscript, Ministry of Culture of the Republic of Croatia, br. 114 (165), pp. 73-76; A. IVANDIJA, *Inventar Riznice zagrebačke katedrale*, part I/vol. I, (typewritten, Nadbiskupski arhiv u Zagrebu), Zagreb, 1986, no. M 165, pp. 135-137; I. LENTIĆ, entry 59 M, in *Riznica zagrebačke katedrale: exhibition catalogue*, Z. MUNK (ed.), Zagreb, [s.a. 1987], p. 191; Id., entry 25 Ri, in *Tisuću godina hrvatske skulpture: exhibition catalogue*, I. FSKOVIĆ (ed.), Zagreb, 1991, p. 119; Id., entry 89, in *Sveti trag – Devetsto godina zagrebačke nadbiskupije 1094-1994.: exhibition catalogue*, T. LUKŠIĆ, I. REBERSKI (eds.), Zagreb, 1994, p. 401; U. PIERETH, entry 1.10, in *Bayern – Ungarn. Tausend Jahre: exhibition catalogue*, W. JAHN, C. LANKES, W. PETZ, E. BROCKHOFF (eds.), Regensburg, 2001, pp. 40-42; BENE S., „A Szilveszter-bulla nyomában (Pázmány Péter és a Szent István-hagyomány 17. századi fordulópontja)“, in „Hol vagy István király? A Szent István-hagyomány évszázadai, BENE, S. (ed.), Budapest, 2006, pp. 89-124; M. PELC, *Povijest umjetnosti u Hrvatskoj*, Zagreb, 2012, p.337.

⁴ For details see D. PREMERL, *Zagreb Cathedral's Reliquary bust of Saint Stephen the King*, op. cit.

buted the cast's unknown terracotta model to Alessandro Algardi. Furthermore, I assumed that Barberini had commissioned the reliquary from a silversmith: the silversmith in his turn would have commissioned a terracotta model of the saint's head from Algardi or would have simply used Algardi's model already in his possession; also, I presumed that the silversmith had cast the plinth using the Berniniesque model he had possessed. As for the chest, I supposed that he had modelled it himself in order to avoid additional expenses. In my 2010 article I also interpreted the context of the commission, shedding light on the Croatian ecclesiastic Ivan Tomko Mrnavić as the co-commissioner of the reliquary. Tomko Mrnavić spent much of his life in Rome, working for the *Congregatio de Propaganda Fide* and the Holy See. He was close to the Barberini as suggest his books published under their aegis. I interpreted Francesco Barberini's donation as a sign of gratitude to his longtime loyal confidant and advisor on Illyrian issues, yet all the more so as a sign of respect and encouragement to the diocese of Zagreb straddling the outer border of the Pope's spiritual rule and influence. Both Barberini and Tomko Mrnavić were well aware that the Catholic Reform consisted of faith-inciting art donations as well as those that might have been instrumental for the construction of the historical Christian identity of a local Church.

In 2011 Danko Šourek examined the reliquary's crown and its iconography, with the following conclusions.⁵ The crown might have also been made in Rome, and not in Central Europe (as was held by previous researchers). The crown's shape derives from the shape of the cap of the Roman prefect, as visible, for example, on the bust of Taddeo Barberini (Museo di Roma) and on his other portraits, as well as from the Holy Crown's description in Péter R  vay's book *De sacrae Coronae Regni Hungariae* (Augsburg, 1613). The design of the Zagreb reliquary's crown had become a model for some subsequent representations of crowns of the Hungarian-Croatian kings in the Zagreb bishopric. Finally, Šourek revealed further details related to the Zagreb cult of St Stephen and its symbolic use in legitimizing the Catholic orthodoxy of the Zagreb bishopric (associated to the successful spread of Protestantism in Hungary).

It is also worth noting that S  ndor Bene (2006) interpreted the donation of the Zagreb reliquary against the backdrop of Tomko Mrnavi  's successful role in the campaign of inclusion of St Stephen in the Roman calendar.⁶

⁵ For details see D. ŠOUREK, *op. cit.*

⁶ Bene argues that Tomko Mrnavi   was instrumental in the reconciliation between the Hungarian Church and the Hungarian Habsburg King on one side and the Holy See on the other. The issue at stake was the Hungarian king's traditional right to nominate bishops (and to control ecclesiastical affairs), which turned out to be against Tridentine guidelines. This privilege was allegedly given to Stephen by the pope. The situation got worse as the Holy See began sending missionaries to Bosnia without consulting the Hungarian king and the Hungarian church hierarchy. The dispute caused the pontiff's refusal to include St Stephen in the Roman calendar. However, the situation suddenly changed in 1631, and it seems that Tomko's influence led to the solution that left all parties satisfied: the Hungarian king kept his right, St Stephen was included in the calendar, and Tomko became the bishop of Bosnia. See BENE S., *op. cit.*



Fig. 3. Detail of fig. 1, head, model attributed to Alessandro Algardi (photo: Paolo Mofardin; Institute of Art History, Zagreb)

In the present article, however, new documents from the *Biblioteca Apostolica Vaticana* will reveal that Francesco Barberini commissioned the Zagreb reliquary from the silversmith Francesco Spagna. I am deeply grateful to Jennifer Montagu who found, transcribed, and kindly and instructively handed me down those documents.

In Francesco Barberini's *Giornale*, within the list of payments made to Francesco Spagna *Argentiero* for various objects made of silver, gold and other materials in the period between November 1634 and June 1635, figures a payment "per una testa di Argento di Santo Stefano Re di Ungheria con il regnio in testa tutto cisellato di basso rilievo con li 12 apostoli à torno guarnito con div.se pietre e fogliami con il busto di Rame dorato con il petto d'Argento, e la basa di Rame dorata di peso in tutto di lb 13 o[ncie] 3 donato à Mons.re Zonchi Vescovo di Porsena".⁷ This entry clearly refers to the Zagreb reliquary. As for "Monsignore Zonchi vescovo di Porsena", in my opinion it is either misspelled or misread. I think that it should be read as "Monsignore Tomcho Vescovo di Bossina", i.e. Tomko the bishop of Bosnia.

Another, more thorough document about the Zagreb reliquary is to be found in Francesco Barberini's *Giustificazioni*. It is the list of expenses for the reliquary that Francesco Spagna issued to the cardinal-nephew. In the transcription of the document that follows the price requested by Spagna for each item is transcribed faithfully following the original, i.e. at the end of each entry. On the other hand, the prices that Barberini actually agreed on, originally noted on the left margin of the page, are here transcribed in brackets following the requested prices. The document reads:

"E adi 12 Marzo 1635 per aver fatto una testa di Argento di S. Stefeno Re di Ungheria con il Regno in testa tutto cisellato di basso Rilievo con li dodici Apostoli attorno e guarnito Con diverse pietre e fogliami con il busto di Rame dorato Col Petto di Argento e la basa di Rame dorata con lignudo [?] del Regno peso l'argento della testa con la guarnitione del Regno peso -- lb.13 o.- d.3 si valuta la lb senza il Calo s.11 b.20 la lb per essere argento di piastre fiorestere ---s.145;75 (145.75) [A note on the margin reads: Donata a Mo. Zonchi Vesco di Porsena.]

E per il Calo di detto Argento b.12 per il lb che cosi e saldo [?] ---s.6:57 (5.80[?])

E piu peso l'argento della Cortella della Basa e il petto di argento peso -- lb.- o.10 d.9 si valuta la lb. per essere Argento di Carlino col Calo s.11 b.10 la lb. ---s.9:60 (9.60)

Somma la Rietro scritta facciata e segue ---s.214;82 (208.95)

E per il Rame del busto del Regno e della basa di detta testa peso -- lb.56 si valuta la lb. b.30 ---s.16:80 (15.50)

E per loro che ando a indorare il busto e la Corona [?] eb [?] Testa con la busta pagati giuli 16½ luno in tutto ---s.75:90 (75)

E per aver fatto li Castoni a n.o 25 pietre diverse di Rame indorati pagati b.20 l'uno ---s.5 (3.75)

E per aver fatto legare quatro granuti [?] grosse a frecette [faccette?] che andarano nel Regno pagati b.40 luno ---1:60 (1.20)

E per il ferro fatto fare dentro a detta testa pagato ---s.3:- (2)

E per la fattura di detta testa ---89---s.300 (200)".⁸

As we have seen, the only price that was significantly reduced was the price of execution: Spagna requested 300 scudi while Barberini agreed on 200. In total, Spagna valued the material and the execution of the reliquary at 418,47 scudi, which Barberini reduced to 312,85 scudi. It is obvious that Spagna's list of expenses is not entirely precise: he stipulates that he made twelve reliefs of apostles, whereas the crown is decorated by eight figures. However, the document in question confirms

⁷ Biblioteca Apostolica Vaticana. Mss., Archivio Barberini. Computisteria, b. 68. Fran.o Barberini, *Giornale*, 134/140. A spese di Donativi...Giug[no] pross[imo passa]to cioe (...). Document previously published in A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Concerning Furniture: Roman Documents and Inventories, Part I, c. 1600–1720*, in *Furniture History* 66, London, 2010, p. 32.

⁸ Biblioteca Apostolica Vaticana. Mss., Archivio Barberini. Cardinal Francesco Barberini, *Giustificazioni* vol. 23a 1635, 2342, Conti dello Argentiero 1635 (...) Francesco Spagna (...).

Šourek's claims for the Roman provenance of the crown. On the other hand, it reveals nothing about the possible authors of the models for the head and the plinth. While in my 2010 article I wrote that the plinth resembles the plinth by Bernini, now I would say that it might well be cast after a model by Bernini.⁹ Spagna executed Bernini's designs so it would have been possible that he possessed his models. That may lead us to the conclusion that the head might also have been cast after a model by Bernini or somebody from his circle. However, to my eye and knowledge, St Stephen's head simply does not display the style of Bernini or somebody from his circle. Instead, it shows stylistic features of Algardi. As the documents do not mention that Spagna sub-contracted any sculptor for the plinth and the head, we may well assume that he had used the models he had already possessed.

Francesco Spagna (1602–1640)¹⁰ regularly worked for the Barberini; since 1627 or 1628 he is mentioned as papal silversmith and jeweler. Art historiography most often refers to his 1636 reliquary of St Helen, made after a drawing by Bernini and commissioned by Francesco Barberini as the gift to the Queen of England (not preserved),¹¹ as well as to the 1635 Golden Rose, Urban VIII's gift to Maria Anna, wife of Maximilian of Bavaria (fig. 4).¹² In addition, the following works by Spagna commissioned by the Barberini are also documented: a silver ornament for the church Madonna degli Angeli in Assisi (1627),¹³ a golden necklace for Guido Reni (1628),¹⁴ the gilding of the 1633 famous and costly



Fig. 4. Francesco Spagna, *Golden Rose*, 1635, gold, sapphire, height 87 cm (Schatzkammer der Residenz München; Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen)

⁹ For Bernini's „brilliantly conceived cartouches“ and plinths see J. MONTAGU, *Busts and their bases*, in *Sculpture journal* 20/2, Liverpool, 2011, p. 157.

¹⁰ Francesco Spagna took over his deceased father Pietro's silversmith workshop in Via del Pellegrino in 1627 (V. GAZZANIGA, „La vita e le opere di Fantino Taglietti argentiere e altri protagonisti della produzione argenteria a Roma tra Cinquecento e Seicento“, in A. DI CASTRO, P. PECCOLO, V. GAZZANIGA, *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento*, Roma, 1994, p. 233). Lorigo established that Francesco Spagna died in 1640, and not in 1642 as was held by previous researchers (L. LORIZZO, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino*, Napoli, 2006, 52 n. 50).

¹¹ J. MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture – The Industry of Art*, New Haven-London, 1989, p. 116; M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975, p. 6.

¹² It was identified as Spagna's work in J. MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze – Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Haven-London, 1996, p. 17, 217 n. 96; See also *Schatzkammer der Residenz München*, H. THOMA, H. BRUNNER (Hrsg. von), München, 1964, p. 112-113; *Schatzkammer der Residenz München*, H. BRUNNER (Hrsg. von), München, 1970, p. 127.

¹³ „un hornamento d'argento che doveva fare per serv.o della Chiesa della Madon'a dell'Angeli d'Assisi“ (M. ARONBERG LAVIN, *op. cit.*, p. 40).

¹⁴ „una collana d'oro donata à Guido Reni pittore“ (*Ibidem*, p. 30).

apparato for *Quarant'Ore* designed by Pietro da Cortona for the Roman church of San Lorenzo in Damaso,¹⁵ the reliquary for the Roman church of SS. Stimate di S. Francesco (1633),¹⁶ “un ornamento ai due sportelli d'argento (...) fatti di piastra di basso rilievo”, commissioned from Spagna by Bernini for the confessio of the Vatican basilica (1633),¹⁷ the sumptuous reliquary of St Martina (1635), made to be shipped with other works of art to England by George Conn.¹⁸ Also, Barberini's *Giornale* lists, in addition to the Zagreb reliquary given to Tomko Mrnavić, many other sumptuous objects made by Spagna: reliquaries, silver frames (one destined for a painting by Pietro da Cortona), little boxes, vases with flowers. Some of those objects were diplomatic gifts as we read that they were presented to the Queen of England, the King of Spain, the Spanish and the Savoyard ambassador, the bishop of Catania and a French abbot and so on.¹⁹ Spagna also worked for Francesco Barberini's *maestro di camera* Ascanio Filomarino, a prominent collector and patron of artists such as Poussin, Caravaggio, Vouet, Valentin, Duquesnoy and so on. Filomarino paid Spagna for “l'indoradura d'un Canestro d'Argento, un Cannone d'Argento et 4 Scatolini da tener medicamenti” (1630), and for a chalice with a paten (1639).²⁰ Spagna's catalogue is without any doubt much bigger, but at the moment there has been no occasion to examine it in depth.

Finally, it is interesting to note that the 1640 inventory of Francesco Spagna's possessions mentions, for example, painted portraits of himself, portraits of his father and cardinals Francesco and Antonio Barberini, as well as cameos and medals (some of them inherited by Francesco Barberini after Spagna's death). Moreover, Spagna's inventory makes mention of “una testa di San Francesco di Paola d'argento di rilievo con un poco di busto di rame dorato con la sua basa d'ebano.”²¹ It might well have been that this, or indeed some other old saint's head had served as the model for our St Stephen. However, the current state of knowledge on Francesco Spagna's Roman workshop and the division of labour in it remains very scarce.*

¹⁵ J. M. MERZ, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, New Haven–London, 2008, pp. 43, 293 n. 3.

¹⁶ *Roma (Touring Club Italiano)*, A. FERRARI-BRAVO (a cura di), Milano 2002, p. 210.

¹⁷ M. A. NOCCO, *Ritrovato il primo contratto per il baldacchino di San Pietro*, in *L'Osservatore Romano*, 9 gennaio 2010, cited from http://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/cultura/2010/006q04a1.html.

¹⁸ “Reliquario (...) di S. Martina V.M. (...) hauto da Francesco Spagna pagato (...)” (M. ARONBERG LAVIN, *op. cit.*, p. 11).

¹⁹ A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *op. cit.*, p. 4, 31-35, 37-39, 112.

²⁰ L. LORIZZO, *Cardinal Ascanio Filomarino's Purchases of Works of Art in Rome: Poussin, Caravaggio, Vouet and Valentin*, in *The Burlington Magazine* CXLIII/1180, London, July 2001, p. 410; The same is repeated in L. LORIZZO, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino*, Napoli, 2006.

²¹ I am most grateful to Jennifer Montagu who kindly e-mailed me unpublished excerpts from Francesco Spagna's inventory. Archivio di Stato di Roma, Not. Trib. A.C., Fonthia, vol. 3173, f. 912v (ff.868-877v, 880-954).

* This work has been fully supported by Croatian Science Foundation's funding of the project 6827 Visual Arts and Communication of Power in the Early Modern Period (1450-1800): Historical Croatian Regions at the Crossroads of Central Europe and the Mediterranean.

DJELO PAPINSKOG SREBRNARA FRANCESCA SPAGNE ZA ZAGREBAČKU KATEDRALU: RELIKVIJAR-POPRSJE SV. STJEPANA KRALJA

U članku se objavljuju dva nepoznata dokumenta iz poslovnih knjiga *Giornale* i *Giustificazioni* kardinala Francesca Barberinija (*Biblioteca Apostolica Vaticana*), u kojima se identificira relikvijar sv. Stjepana Kralja (1635.) što ga je kardinal, na poticaj Ivana Tomka Mrnavića, poklonio zagrebačkoj katedrali. Dokumenti otkrivaju da je kardinal Barberini relikvijar naručio kod papinskog srebrnara Francesca Spagne.

Novopronađeni dokumenti potvrđuju Šourekovu pretpostavku (2011.) da je kruna relikvijara također nastala u Rimu (do tada se smatralo da je srednjoeuropski rad). Također, dokumenti potvrđuju Premerlovu pretpostavku (2010.) da je relikvijar-poprsje izradio srebrnar. Dokumenti, međutim, ne otkrivaju od koga je Spagna naručio model postolja i glave, koji su vrsna djela rimskog kiparskog baroknog oblikovanja. U članku se pretpostavlja da je postolje zagrebačkog relikvijara izliveno prema modelu Gian Lorenza Berninija, te se zadržava ranija atribucija terakotnog modela glave rimskom kiparu Alessandru Algardiju.

Francesco Spagna (1602.-1640.) je redovito radio za Barberinije, bio je papin srebrnar i izrađivač nakita. U historiografiji se najčešće spominje njegov relikvijar sv. Helene (1636.), izrađen prema Berninijevom crtežu, dar Francesca Barberinija engleskoj kraljici (nije sačuvan), te *Zlatna ruža* (1635.), dar Urbana VIII. Mariji Ani, ženi Maksimilijana Bavorskog (Schatzkammer der Residenz München). U članku se navodi i izbor ostalih Spagninih djela.

Ključne riječi: *Francesco Spagna, relikvijar-poprsje sv. Stjepana Kralja, zagrebačka katedrala, Francesco Barberini, Ivan Tomko Mrnavić, Alessandro Algardi, Gian Lorenzo Bernini*

CHURCHES BY DALMATIAN ARCHITECTS OF THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES

Vladimir Marković

V. Marković
Croatian Academy of Arts and Science
Trg N. Šubića Zrinskog 11
HR-10000 Zagreb
vladimir.markovic.hazu@gmail.com

The construction of churches in the seventeenth and eighteenth centuries reflects two different architectural tastes. One is represented by the Dalmatian masters associated with the architectural tradition of their native region, and the other – defined by the standards of the contemporary Baroque style – came with foreign architects from Italy. In this paper, the author discusses the basic architectural features of churches designed by Dalmatian architects and how to define those features in terms of their style.

Key words: church, Dalmatia, seventeenth and eighteenth centuries, Dalmatian architects, style, tradition.

The construction of churches in the seventeenth and eighteenth centuries reflects two different architectural tastes. One is represented by the Dalmatian masters associated with the architectural tradition of their native region, while the other – defined by the standards of the then contemporary Baroque style – came with foreign architects from the opposite shores of the Adriatic Sea, i.e. from Italy. Both tendencies persisted as complementary but equally important values. From the perspective of social history, one architectural taste cannot be viewed as elitist and the other as populist, since both were shared by all layers of the society– from bishops and monastic orders to parishioners in small villages.

Churches designed by foreign architects are few in number.¹ In the Venetian part of Dalmatia, which stretched down the Adriatic coast from Zadar all the way to the Republic of Ragusa (i.e. Dubrovnik) in the south, there are only three such structures: the Church of St. Simon in Zadar, dating to the early seventeenth century, the Chapel of the Holy Cross on the islet of Badija, which was designed by Giorgio Massari (1687-1766) a hundred years later, and the parish church at Kaštel Štafilić, also designed by “a Venetian architect” near the end of the same century. Even if this modest number is enhanced by the unconstructed designs of Vincenzo Scamozzi (1548-1616) to extend the Spilt cathedral² and the construction of the Church of St. Nicholas in Zadar near the end of the eighteenth century, nothing changes in the chronology of scarce participation by foreign architects in the construction of churches in the territory of the Venetian Dalmatia.

As opposed to the sparse involvement by foreign architects in Venetian Dalmatia, which took place at hundred-year intervals, their churches in Dubrovnik – though equally few in number – were constructed practically simultaneously. By the end of the first decade of the eighteenth century, the cathedral was not completed as yet, but works had already commenced on the construction of two other churches: the Jesuit church and the Church of St. Blaise. Over this short time-span, Dubrovnik saw stylistic shifts which took more than a century in Venetian Dalmatia. Specifically, the Dubrovnik

¹ This paper does not include churches designed by engineers in the service of the Venetian Republic, who were assigned to reconstruct and build fortifications, state-owned public-purpose facilities and settlements, and to design and maintain roads in Dalmatia.

cathedral follows the triple-nave Latin cross pattern, the Jesuit Church is a Late-Baroque single-nave structure, though without a dome, while the Church of St. Blaise features a medieval Venetian Greek cross set into a square layout and renovated by the elements of Late Palladian classicism.³ Despite the differences in the dynamics of stylistic shifts, the churches designed by foreign architects in Dubrovnik, as well as those in Venetian Dalmatia, have the same share in the history of sacral architecture in the seventeenth and eighteenth centuries. While they feature key elements of stylistic development, their architecture had only a minor influence on the endeavours of Dalmatian architects.

Dalmatian patrons rarely sought designs from foreign architects because their conservative understanding of architecture opposed change and the acceptance of novelties. For instance, the Dubrovnik authorities requested that their new cathedral should follow the pattern of a triple-nave Late-Renaissance structure rather than a single-nave layout, which was at the time – i.e. the latter half of the seventeenth century – already a standard solution, and not only in Roman architecture. The preference for conservative architectural solutions was also demonstrated in Split, where the authorities refused to accept Scamozzi's design to expand the cathedral. The expansion made thereafter (probably also based on a Venetian design) was smaller and simpler and, in terms of its style, more conservative.

The inconsistency between the original plans and the eventual expansion of the Split cathedral was not only a consequence of the adversities following an outbreak of the plague, but may have also been caused by the reticence that ensued from doubts about the design proposed by Scamozzi. This reticence would also emerge in other examples of collaboration between Dalmatian patrons and foreign designers. In Zadar, for instance, during the construction of the first Church of St. Simon after 1600, the decision was made to alter the designs of a Venetian architect that were accepted roughly thirty years earlier.⁴ The architectural order defined by Renaissance standards rooted in Classical Antiquity was broken down in an attempt to enrich the themes featured on the façade. A set of antique rows planned on the church front was rearranged to allow Corinthian columns bear an entablature with a Doric frieze, including metopes featuring images of the prophets as well as figural and ornamental forms reduced to dimensions inconsistent with the architectural frames of the openings. In this case, architectural order was abandoned in favour of narrative.

The lengthy construction of certain buildings was not specific to Dalmatia's architecture. In Dalmatia, however, this was the reason for abandoning construction projects as such, as in the case of the aforementioned Church of St. Simon in Zadar or, at least, for altering designs in order to simplify construction works. An example of the latter is Massari's Chapel of the Holy Cross, a Franciscan church on the islet of Badija. According to its design, the chapel was supposed to have a Bohemian vault, but when it was consecrated in 1762, its nave was enclosed with a common ceiling. At that time, there may have been a lack of skilled builders who were able to construct the planned vault structure. However, the decision to replace a rounded dome-like spatial volume with a spatial box⁵ also shows that archetypal forms were deeply rooted in the conceptions held by the Dalmatian patrons of the time, even when their projects were entrusted to select foreign architects. The power of such a firmly embedded collective idea about the redesign of a future church was reflected in the fact

² See V. MARKOVIĆ, "Prijedlog za Vincenca Scamozzia – projekt za dogradnju splitske katedrale", *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34, 2010, pp. 83-90.

³ The Dubrovnik cathedral was designed by the Roman architect Andrea Bufalini in 1671, and the Jesuit church by Andrea Pozzo in 1699. The Church of St. Blaise was designed and constructed by the Venetian sculptor and architect Marino Gropelli from 1706 to 1715.

⁴ L. FONDRÁ, *Istoria delle insignia reliquia di San Simeone profeta che si venerà in Zara*, a 1686 manuscript published in Zadar in 1855; V. MARKOVIĆ, "Škrinja sv. Šimuna i arhitekura u Zadru oko 1600", *Peristil* 48, 2004, pp. 95-108.

⁵ The ceiling was not installed in the nave of the chapel as a provisional solution because its corners were decorated with pargets made by Monteventi, a plasterer who was, at the same time, also making sculptures on Massari's chapel altar. The ceiling was later nevertheless replaced with a vault fashioned after Massari's design.

that foreign architects had a very limited influence on Dalmatian architecture as a whole. Dalmatian architects adopted only some of the architectural elements designed in a new fashion, but not the style of new spatial layouts and structural solutions proposed by foreign architects in their designs. The example of the Franciscan church in Kuna demonstrates all of the difficulties that Dalmatian architects were unable to overcome in their attempt to reproduce select elements of the Dubrovnik cathedral on their own (1709-1714).

Construction activity was very vibrant in the territory of Venetian Dalmatia during the seventeenth and, in particular, eighteenth centuries. Churches were mostly built by local masters, while altars, sculptures and altar paintings were frequently procured from Venetian artists. In terms of their style,



Fig. 1. Omiš, parish church, interior

these works of art were not inferior to the contemporary furnishing of sacral buildings in Venice itself. It is sufficient to mention the marble altars in small community churches on the islands of Ugljan, Pašman and Brač, which – in terms of their size and tectonic structure – set the contours of the architectural identity of the area in which they are located. Differences in the origin and stylistic features of church buildings on the one hand and their inventory on the other were partly a consequence of the fact that both altars or paintings could be supplied as “finished products”, whereas architecture required designs and sufficiently skilled builders that were able to carry them out. A special challenge was the construction of vaults, which – as a result – also entailed higher costs. However, technical and financial requirements were not the only obstacle. A more important reason was that the Venetian architectural culture and the Dalmatian architectural tradition were entirely different.⁶

The architectural culture of Venice during the seventeenth and eighteenth centuries was dictated by Andrea Palladio. Building upon earlier Renaissance theorists, who were preoccupied with Roman Antiquity, Palladio would develop the standards of the vocabulary and syntax of form as well as the measurement ratios used to draw layout plans for villas, palaces and churches. His idea of Antiquity, as presented through architecture, was accepted by the Venetian patriciate because they recognised it as a means to represent their own pedigree and the administrative system of their state, and to confirm the values to which they were committed themselves. Palladianism thus became the vehicle for and reinforcement of Venice’s power as a state. Such a role of architecture and its “system” built on strictly defined rules for using classical forms went far beyond the level of Dalmatian archi-

⁶ The differences between the Venetian and Dalmatian fine arts were easier to overcome because, given the narrative and descriptive character of figurative arts, it was easier to accept new forms in painting and sculpture than to recognise the meaning of the “abstract” and symbolic language of architecture. Its understanding requires specific historical knowledge.



Fig. 2. Kaštel Novi, parish church, view of the apse

ecture and were totally foreign to the traditional understanding of the meaning of a church building and its role in determining the historical identity of the community to which it belonged. Dalmatian society could not comprehend the conceptual basis nor was it able to identify the societal, governmental and administrative goals served by Palladianism.

The inability to understand the meaning of representative models of ancient architecture is also demonstrated by the historical fate of the façade of the Hvar cathedral. Early in the sixteenth century, a Venetian architect designed the façade by reproducing the layout plan of a classical triumphal arch.⁷ For the Dalmatian environment, the façade had monumental dimensions and its construction took over two hundred years, up to the mid-eighteenth century.

Numerous Dalmatian builders participated in this construction, so that it must have been noted throughout Venetian Dalmatia. Although cathedrals provided an incentive and, often, a model for the construction of churches, this façade – together with its reminiscences of Antiquity – remained totally unnoticed and left no trace on Dalmatia's later architecture.

In their activity, the inhabitants of Venetian Dalmatia were limited to their everyday lives and gatherings within religious communities and guilds which had no political or administrative influence. Individuals and their communities lived everyday lives that consisted of a series of "micro-projects" underpinned by what were already traditional values. Therefore, they recognised their historical identity in their own past and the maintenance and perpetuation of its representative content. Since they believed that this objective could also be achieved by keeping alive their memories, they often used parts of their old churches in order to build new ones, for which they would repeatedly employ select models of particularly revered local shrines, such as the cathedrals of their dioceses or Fiorentino's Early-Renaissance Chapel of St. John of Trogir,⁸ or the parish churches in their neighbouring towns. Additionally, the model could also be provided by the existing parish church which was to be replaced by a new one. As they pursued their focus on the past, it never really mattered to which historical period the selected model belonged: the church in Podgrađe was rooted in the Romanesque era, while the Dominican church in Hvar and the naves of the Hvar cathedral, although they had barely been completed, already served as a model for triple-nave churches in the same diocese. There is also a number of other examples that suggest different time-spans between the completion of models and

⁷ V. MARKOVIĆ, "Pročelje hvarske katedrale" in *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske, zbornik radova sa znanstvenih skupova "Dani Cvita Fiskovića" održanih 2003. i 2004.*, Zagreb 2008, pp. 115-138.

⁸ V. MARKOVIĆ, "Kapela Blaženog Ivana Trogirskog Nikole Firentinca i sakralna arhitektura u Dalmaciji 300 godina poslije", *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 31, 2007, pp. 121-130.

the new churches for which they were used. The temporal distance of the selected model was overridden by the significance of the ecclesiastical institution to which it belonged. The choice of models was driven by the wish to express a collective, commonly known experience. The repetition of the same model reflects the urge to perpetuate shared symbolic values and confirm the importance of the institutions that cherished them.

Dalmatian architects used the same architectural elements and structural solutions regardless of the spatial layouts of their churches. Masons made identical oval windows ornamented with volutes for both single- and multiple-nave churches. Yet, these windows, as well as a number of other masonry and building solutions, were only used in certain parts of Dalmatia. Oval windows are only found in southern and central Dalmatia, but not on churches north of Šibenik and the island of Murter. Also, seventeenth- and eighteenth-century churches have vaulted naves only in that area. The northernmost example of a vaulted nave can be found in the Church of Our



Fig. 3. Nikola Firentinac (Niccolò di Giovanni Fiorentino), Chapel of Blessed John of Trogir, cathedral, Trogir

Lady of Vrhpoljac near Šibenik. In the Zadar region, there is one vaulted church, namely, that of the Franciscan monastery in Karin, but this is an exception. This trend may have been driven by barrel-vaulted Franciscan churches in the Makarska littoral. Ties between monasteries were apparently stronger than local architectural tastes.

Other architectural forms are likewise specific only to certain micro-regions in Dalmatia. Different solutions were used for triple naves on the island of Korčula, in the Hvar Diocese and on Murter and the northern Adriatic islands. The group of churches with pointed barrel vaulting and transverse ribs around Omiš differs from other churches of the same type elsewhere in Dalmatia. The churches in the Poljica district, which were built in the eighteenth century in an effort to reproduce the form of Diocletian's Mausoleum, provide a paradigmatic example of the limited spread of a particular model. Architectural customs and building objectives were not identical in all micro-regions of Dalmatia.

Many churches designed by Dalmatian architects feature elements characteristic of different historical and stylistic periods, which raises the question of how to define them in terms of their style. The Parish Church at Gornji Humac may be considered as an example. Its nave walls are lined with engaged columns topped by consoles bearing transverse vaulting ribs, as in pre-Romanesque architecture. However, the series of transverse ribs supports a pointed barrel vault, and such a vaulting



Fig. 4. Kukljica, island of Ugljan, parish church, interior

structure is typical of the Late Middle Ages. Yet, by their style, the architectural sculpture, portal, oval windows and shape of the consoles bearing the transverse ribs belong to the eighteenth century – the period when the church was built. These different medieval and modest Baroque “signals” cannot be encompassed by a single stylistic concept, including that of “mixed style” – even if one were eager to use it.⁹ However, this “stylistic stratification” cannot equally apply to the archetypal layouts of churches because their style can hardly be defined. Specifically, simple “box-like” single-nave spaces and triple-nave spaces without transepts and domes were perpetuated over a long period, from the Middle Ages up to the nineteenth century. Then, how to invoke the historical period when they first emerged and were put in use if subsequently, in later periods, they lost their original purpose in technical and architectural as well as functional and iconographic terms? For instance, the apses of parish churches built in the eighteenth century after the model of Fiorentino’s Early Renaissance Chapel of Blessed John of Trogir were given a new function and were, at the same time, impoverished in thematic, architectural, sculptural and decorative terms.

Identical architectural and structural solutions were used over long time-spans. Even when they featured clearly defined stylistic properties such as pointed barrel vaults with transverse ribs, they were perpetuated and remained unchanged over centuries.¹⁰ For example, churches with pointed barrel vaults reinforced by transverse ribs became a part of Dalmatia’s architectural culture just like those vaulted with spherical barrel vaulting or those not vaulted, i.e. covered only with a ceiling. All of the

⁹ The tendency was to encompass all differences in the style of a particular building by the concept of a transitional or mixed style. However, this would obscure the notion of style and invalidate its basic definitions because each style can be interpreted only if one uses specific interdependent and interrelated norms that build upon the experience of studying visual properties of an art of work. Trying to integrate two different styles means confronting their norms and denying their structural role. The concept of a mixed style was used to interpret works that were created on the border between two chronologically adjacent stylistic periods, most often Gothic and Renaissance.

¹⁰ V. MARKOVIĆ, “Dalmatinske crkve sa šiljastim bačvastim svodom i pojasnicama – ishodišta i putovi usvajanja”, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 32, 2008, pp. 115-138.

aforementioned spatial forms and architectural structures were perpetuated over many centuries with minor variations. The style of these variations can scarcely be defined.

Churches made by Dalmatian architects feature two basic architectural properties. One is determined by the layout of their space and their architectural structure. This layout was persistent and its changes were quite inert, slow, insignificant and uncharacteristic in terms of their style. The other feature is determined by their architectural sculpture. It was susceptible to changes and its style was often more clearly defined. However, the range of its forms was limited, with only a minor extension to new, stylistically characteristic patterns during the seventeenth and eighteenth centuries. Looking solely at examples which are, in terms of their style,



Fig. 5. Gornji Humac, island of Brač, parish church, interior

the most up-to-date and closest to the standards developed in the hubs of architectural culture, it turns out that – in this respect also – the churches designed by Dalmatian architects belong to an inert or, it may appear, even a stagnant historical period. In the seventeenth century, they still used the Early-Renaissance form of capitals with flutes, ending in cymae. At the same time, they began to introduce semi-circular window openings and oval windows with frames ornamented with volutes, which were already typical for buildings in Venice a century earlier. It is even questionable whether Dalmatian architects themselves used semi-circular windows as early as the seventeenth century.

The architectural sculpture and the shape of openings – including both windows and portals – on seventeenth-century churches designed by Dalmatian masters still belonged to the Renaissance period. This conclusion remains unaffected by the fact that, in the 17th and 18th centuries, semi-circular windows could be found on many churches in Venice and Rome, while oval windows featured on the façades of Venetian palaces.¹¹ On those buildings, they were incorporated into a new architectural context, in which semi-circular windows could even be a sign of new stylistic changes that took place between Baroque and Late-Baroque classicism. On Dalmatian churches, their stylistic significance did not change because the context in which they were used was always the same. It was determined by the single-nave or multiple-nave archetype.

By reproducing certain novel forms, Dalmatian architects never altered the structural entity in which they would incorporate them. The basic layout remained the same. The future appearance of each church was determined by a collective experience tested over many centuries. The differences remained within the ranges of what was already known and only manifested themselves in details. As a result, the significance of seventeenth- and eighteenth-century churches built by Dalmatian mas-

¹¹ These windows are always arranged in a row at the top of the facade, just below the cornice. They have the same form as those on Dalmatian churches and their frames are also ornamented with volutes.



Fig. 6. Viganj, Pelješac Peninsula, Dominican Church, façade window

ters can only partly be explained by applying stylistic norms. For their historical sense can be revealed only by explaining the reasons which one and the same building features the “signals” of different historical and stylistic periods. When these past periods meet on the same building, there is no longer “earlier” and “later” – the time past seems to be flattened out.

Due to differences between churches designed by foreign and local architects, it is impossible to unequivocally define the history of sacral architecture in Dalmatia with regard to its stylistic properties and the chronology of their changes. Even if the locally designed churches with prominent features of a particular style are selected and those stylistically less characteristic are left out, the aforementioned differences will not be diminished. Allowing for minor

departures, these differences persisted over both centuries and were quite prominent already from the beginning, i.e. in the first years of the seventeenth century.

Scamozzi’s design for the extension of the Split cathedral and the construction of St. Simon’s Church in Zadar would bring Dalmatia closer to current developments in the Venetian architecture. The very fact that Scamozzi – the most renowned Venetian (and, at the time, perhaps even European) architect – accepted the invitation of the Split Diocese already speaks volumes about the significance of that event for the history of Dalmatian architecture. With his design, Scamozzi, broadened the horizons of interest in ancient architecture, driven by Palladio’s authority. Scamozzi literally cited the select elements of ancient monuments and, at the same time, developed new solutions to connect spatial units (a bridge-like choir separating the rotunda from the planned extension) and exercised greater freedom in the arrangement of ancient orders. For example, the entablature cornice is enriched by consoles only above the girders. And the unknown designer of the Church of St. Simon reproduced Palladio’s method of optically connecting architectural components arranged by the depth of space in order to accentuate the scenic values of architecture. In this way, he approached the principles of designing a new, Baroque style.

Both designs considerably influenced developments in Venetian architecture of that time. Yet, they would have no impact on the traditional concepts of Dalmatian architects, either in terms of arousing their interest in Classical architecture or drawing their attention to scenic value in the design of architectural space.

Churches designed by Dalmatian architects at the same time, i.e. in the first half of the seventeenth century, were, in terms of their style, much more conservative. The parish church in Omiš and the Dominican church in Hvar may serve as two representative examples. The spatial layout and architectural structure of the church in Omiš are still medieval. The structure of its pointed barrel vault with transverse ribs in its nave is Romanesque, while its architectural elements, windows, portals, consoles and capitals are the only items that fit into the vocabulary of Early-Renaissance architec-

ture (The main portal belongs to a later stylistic period due to ornamental motives typical for southern Italian Mannerism). The construction of the Dominican Church was completed roughly ten years after that of the church in Omiš (before 1611), but its architecture reflects no medieval vestiges. With its central nave probably closed with a ceiling (it was definitely not vaulted, although the church is now dilapidated) and its columns separated from the lateral naves, its chancel vaulted with a domelike structure and its Early Renaissance architectural sculpture, it is stylistically similar to Codussi's San Michele in Isola. However, the portal of the Dominican Church already contains the elements of Renaissance classicism. It is constructed like an aedicule, with half-columns, an entablature and a gable with a cut lintel.



Fig. 7. Supetar, island of Brač, parish church, interior

The second half of the seventeenth century also remained in the “shadow” of the Renaissance. The construction of the parish church in Stari Grad under a new design continued, while the equally lengthy construction project to build the naves of the Hvar cathedral commenced. In both churches, as well as that of the Hvar Dominicans, the central nave was closed with a ceiling, while the lateral nave bays were vaulted. The parish church in Stari Grad even has an equally vaulted chancel covered with a domelike structure. Only the shape of the windows – oval in the central and semi-circular in the lateral naves – suggests the adoption of architectural elements that came into use in Venice in the 16th century.

At the same time, i.e. in the latter half of the seventeenth century, construction works were underway on the cathedral in Dubrovnik. Its spatial layout also followed Renaissance patterns (in keeping with the conservative taste of Dubrovnik's patrons) but, as opposed to the simple triple-nave design of the churches on the island of Hvar, the Dubrovnik cathedral features a complex spatial arrangement with a transept and a dome, with its interior walls and façades rendered in a complex system of mural sculpture. Half-columns, pilasters and entablatures, including attics, represented the abundance of sculptural elements inherited by Baroque architecture from Renaissance classicism.

Differences in the style of churches designed by foreign and Dalmatian architects were especially pronounced at the beginning of the eighteenth century. The Jesuit church by A. Pozzo (designed in 1699) and the Church of St. Blaise by Gropelli (designed in 1706) as well as Massari's Chapel of the Holy Cross on Badija (designed in 1723) were dictated by Late-Baroque stylistic tendencies. Their architecture relied on past architectural traditions (leaving out a dome on the Jesuit church and Gropelli's revival of a Greek cross inscribed within a square, employing Palladian classicism), but developed – in a novel manner – a scenically designed spatial depth bordered by softly articulated walls. (The nave of the Jesuit church scenically ends in a painted apse, while the Chapel of the Holy Cross features a dark altar immersed into its own shadow, standing in front of a light and gently ornamented wall.

At the same time, Dalmatian masters remained firmly bound to the conservative local tradition. Their triple-nave parish churches on the island of Brač were designed just as traditionally as the seventeenth-century churches on Hvar. Indeed, the parish church in Supetar (1729-1733) was originally supposed to have vaults not only above its central nave, but also above its lateral naves – just like medieval basilicas. The late construction of churches on Brač (leaving out the design of frames for certain openings and other sculptural details) is reflected only in rounded corners between their central nave ceilings and walls which are cut by diagonal ribs above window openings. This method for closing central naves was widely used along the Croatian coast of the Adriatic and, at the time, it was almost regularly applied to vault the main naves of medieval cathedrals and large basilicas in Zadar, Rab, Osor and Pag.

Equal ties to the past are also shown by churches with pointed barrel vaults and transverse ribs, as well as simpler single-nave “spatial boxes”, where only the frames of their openings demonstrate that, in terms of style, they belong to the period after 1600. It would be an overstatement to say that, in the eighteenth century, single-nave, tall, flat-ceiling churches were built as a consequence of new Baroque concepts of structural proportions and the wish to accentuate the vertical ascent of the space. This was due rather to functional reasons driven by the need to place altars next to lateral walls. Specifically, Baroque altars were much larger than those from earlier periods, and were dedicated to the adoration of new saints and liturgical rites introduced by the Counter Reformation. The same reasons led to an increase in the dimensions of apses (the parish churches in Sutivan and Zlarin, the Church of Our Lady outside of the city walls in Šibenik). Nevertheless, there are some eighteenth-century examples in which new proportions may be explained by changes in style. In certain churches, the apses are the same width as the naves and have a semi-circular base. The cornice which continues from the nave into the apse shows that the intention was to connect both spaces, rather than only make them equal in size, which may be deemed to reflect a push for Baroque integration and a closer connection between the individual spatial segments of churches. Another Baroque feature could be the positioning of windows, which were raised to the level of the vaulting structure. However, in rural single-nave churches, there are no diagonal ribs above such windows raised to the level of their vaults. Their vaulting remained a heavy continuous structure. Speaking about of any fully accomplished stylistic intent is precluded by the lack of other signs of change in their archetypal layout.¹²

The archetypal spatial layouts used by Dalmatian masters in the seventeenth and eighteenth centuries did not always have the same share in the stylistic definition of their churches. In the seventeenth century, when they were still preoccupied by the elements of Renaissance architecture – architectural sculpture in particular – simple basilical and single-nave prismatic spaces did not contradict Renaissance architectural practices. In his treatise, even Alberti recommends the square as a desirable floor plan for churches, as well as the square and a half, square and a third and double square.¹³ Although Alberti maintained that basilicas were inappropriate due to their secular function in Antiquity, elongated basilical structures, often even without domes and transepts, were still built not only in Dalmatia but elsewhere, too, because they were appropriate for congregational gatherings. However, this is also where this similarity in principle between Dalmatian archetypal and Renaissance spatial layouts ends. The principles of Renaissance composition – where architectural sculpture breaks wall surfaces into carefully dimensioned sections in order to merge spatial segments into a harmonious entity defined by mathematical proportions – were not implemented in Dalmatian churches. The walls of churches designed by Dalmatian architects are bare. They are not elaborated by architectu-

¹² The fact that the apse is equal to, but narrower and lower than the nave is a stylistic sign only in the context of the Dalmatian architectural tradition, because the same proportion between the nave and the apse may also be found in earlier stylistic periods.

¹³ In his treatise *De re aedificatoria* (around 1450); English translation: *On the Art of Building*, USA, 1988, pp. 189-200.

ral sculpture, which is not a consequence of leaving out or reducing some more complex design processes, but has a totally different background. In this way, Dalmatian masters were building upon the architectural tradition of their own native region (Such a simply constructed church could be defined in terms of its style only once it was “furnished” with architectural sculpture).

In the eighteenth century, such archetypal spatial layouts could not be “adjusted” to the principles of the Baroque style, whereby the space of a church was determined by its dynamic or scenic values. Such an approach was precluded by the traditional triple-nave structure. However, simple “box-like” structures like those in Dalmatia were also constructed in Venetian sacral architecture at the time, but their stylistic identity was dictated by Palladian Late Baroque classicism. Classical architectural sculpture, columns, semi-columns, pilasters and beams, and even façades formed like the frontal side of a temple, endowed a simple prismatic church building, both its interior and exterior, with the structural strength and austerity that rest directly on Antiquity and its perennial values. Dalmatian churches, constructed as simple roofed boxes, cannot be considered a result of efforts to simplify Venetian models, but to perpetuate a “Dalmatian archetype” that was created ages before. Its stylistically undefined features that contrasted with Baroque concepts of space could not be affected by architectural sculpture because it was mostly limited to the frames of openings.

Stylistic norms and regional features are complementary forces that define the churches designed by Dalmatian architects. In the eighteenth century, regional characteristics prevailed over stylistic features. However, that notion of regional includes not only the archetypal layout of space, but also all those structural, ornamental and decorative patterns which were, in the previous centuries, already part of Dalmatia’s architectural legacy. The notion of regional encompasses the façade oculi, bell-cotes, specific masonry procedures, such as, for instance, opening construction methods, ornaments, and all architectural elements that differ by their periodic and stylistic origins. Where such different elements, including those that are novel and recently adopted (which, in this case, belong to the Renaissance and Baroque), display pronounced stylistic features, one may speak of stylistic syncretism.

The aforementioned features of Dalmatian churches were not isolated in the history of seventeenth- and eighteenth-century architecture. Similar relationships between architectural tradition and new styles were also typical of certain other regions outside of the major hubs. They were also characterised by the long persistence and perpetuation of specific spatial layouts, similar procedures for reproducing what had already been adopted and adopting what was new, as well as the directions of change that would follow. However, the differences between the regional architectural tradition, entrenched so deeply in the past, and the architecture designed and built by foreign masters for Dalmatian patrons have no match whatsoever in terms of their persistence and longevity, at least within that part of the Adriatic and Mediterranean area to which the seventeenth- and eighteenth-century Croatian architecture created in Dalmatia belongs.

CRKVE DALMATINSKIH GRADITELJA 17. I 18. STOLJEĆA

U izgradnji crkava 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji očituju se dva različita arhitektonska ukusa. Jedan zastupaju dalmatinski majstori vezani uz graditeljsku prošlost svog zavičaja a drugi, određen normama suvremenog baroknog stila, donose strani arhitekti sa susjedne obale Jadrana, iz Italije. Oba usmjerenja traju kao komplementarne ali jednako važne vrijednosti. S obzirom da oba arhitektonska ukusa dijele svi slojevi društva, od biskupa i svećeničkih redova, do župljana po malim mjestima, ne može se, gledajući sa stajališta socijalne povijesti, jedan ukus smatrati elitnim a drugi pučkim.

Dalmatinski su naručitelji rijetko tražili projekte stranih arhitekata, jer njihova su se konzervativna shvaćanja arhitekture opirala promjenama i usvajanju novog. Venecijanska arhitektonska kultura i dalmatinska graditeljska tradicija bile posve različite.

Arhitektonsku kulturu Venecije 17. i 18. stoljeća odredio je Andrea Palladio.

Njegovu je predodžbu antike, predočenu arhitekturom prihvatio venecijanski patricijat, jer je u njoj prepoznao sredstvo reprezentacije vlastitog poretka i upravnog uređenja države, te našao potvrdu vrijednosti za koje se i sam zalagao. Paladijanizam tako postaje sredstvo i potvrda venecijanske državne moći. Takva uloga arhitekture i njezin „sustav“ izgrađen na strogo određenim pravilima korištenja antičkih oblika, visoko nadilaze razinu dalmatinskog graditeljstva, i bili su posve strani uvriježenom shvaćanju smisla crkvene građevine i njezine uloge u određenju povijesnog identiteta zajednice kojoj ona pripada. Dalmatinsko društvo nije moglo razumjeti idejne osnove, niti prepoznati društvene i državno-upravne ciljeve kojima je paladijanizam služio.

Stanovništvo venecijanske Dalmacije bilo je ograničeno životom svakodnevice i okupljanjem u vjerske i cehovske udruge koje nisu imale političko-upravni utjecaj. Pojedinci i njihove zajednice žive svoju svakodnevicu sastavljenu od niza „mikro projekata“, oslonjenih na već ustaljene vrijednosti. Stoga su svoj povijesni identitet prepoznavali u vlastitoj prošlosti i održavanju i ponavljanju njezinih reprezentativnih sadržaja. Smatrali su da će tu namjeru ostvariti i čuvanjem sjećanja, tako da su često dijelove stare crkve koristili pri gradnji nove, za koju bi opet koristili odabrane predloške osobito štovanih domaćih svetišta, poput katedrala njihovih biskupija, ili Firentinčeve ranorenesansne kapele sv. Ivana Trogirskog, pa župne crkve iz nekog susjednog mjesta. Za tu okrenutost prošlosti nije bilo tako važno iz kojeg je povijesnog razdoblja odabrani predložak. Vremensku udaljenost od izabranog predloška prevladava značaj crkvene ustanove kojoj taj predložak pripada. Izbor predložaka potaknut je željom da se izrazi kolektivno, svima poznato iskustvo. Ponavljanje istog predloška izraz je namjere da se nastave zajedničke simboličke vrijednosti i potvrdi važnost ustanova koje ih njeguju.

Mnoge crkve dalmatinskih graditelja sadrže elemente koji su karakteristični za različita povijesno-stilska razdoblja, pa se postavlja pitanje kako te crkve stilski odrediti. Različite srednjovjekovne, renesansne i skromne „signale“ baroka nije moguće obuhvatiti jednim stilskim pojmom, pa niti onim „mješovitog stila“ - ako bismo ga i htjeli upotrijebiti. Ali tom „stilskom slojevitošću“ ne mogu se jednako obuhvatiti i arhetipske nacrtne sheme crkava, jer je te nacrtne sheme teško stilski odrediti. Naime, poput „kutija“ jednostavni jednobrodni prostori i trobrodno bez transepta i kupole ponavljaju se dugo, od srednjega vijeka pa sve do 19. stoljeća. Kako se pozvati na povijesno vrijeme kada se prvi puta javljaju i koriste, ako su potom, u kasnijim razdobljima, u tehničko-graditeljskom pogledu i u upotrebnom i ikonografskom pogledu izgubile svoj izvorni smisao. Podsjetimo se na apside župnih crkava koje su u 18. stoljeću građene po uzorku ranorenesansne Firentinčeve kapele bl. Ivana Trogirskog. One su dobile novu funkciju i istodobno su tematski, arhitektonski i plastički-dekorativno osiromašene.

Crkve dalmatinskih graditelja sadrže dvije temeljne arhitektonske osobine. Jednu određuje nacrtna shema prostora i njegova građevna konstrukcija. Ta shema je trajna i mijenja se vrlo usporeno, neznatno i stilski nekarakteristično. Drugu njihovu osobinu određuje arhitektonska plastika. Ona je podložna promjenama i često je stilski jasnije određena. Međutim, raspon njezinih oblika je skučen, i tijekom 17. i 18. stoljeća neznatno se proširuje na novi, stilski karakterističan način. Ako se odaberu samo oni primjeri koji su u stilskom pogledu najvažniji i najbliži standardima u razvijenim središtima arhitek-

tonske kulture, pokazat će se da crkve dalmatinskih majstora i u tom pogledu pripadaju usporenom povijesnom vremenu. Zato se i značenje crkava 17. i 18. stoljeća, koje grade dalmatinski majstori, može tek djelomično objasniti primjenom stilskih normi. Jer njihov se povijesni smisao otkriva tek kad se protumače razlozi zbog kojih su na istoj građevini prisutni „signali“ različitih povijesno-stilskih razdoblja.

Zbog razlika između crkava stranih arhitekata i domaćih graditelja nije moguće jednoznačno odrediti niti povijest sakralne arhitekture u Dalmaciji u pogledu stilskih osobina i slijeda njihovih promjena. Ako se čak odaberu crkve domaćih graditelja s izraženim znakovima stila i izostave sve one stilski manje karakteristične neće se umanjiti spomenute razlike.

Arhetipske sheme prostora koje u 17. i 18. stoljeću koriste dalmatinski majstori nisu uvijek imale isti udio u stilskom određenju njihovih crkava. U 17. stoljeću, kada su bili još zaokupljeni temama renesansne arhitekture, uglavnom arhitektonskom plastikom, jednostavni bazilikalni i jednobrodni prizmatični prostori nisu u suprotnosti s renesansnom graditeljskom praksom. Ali kod njih nisu provedena načela renesansne kompozicije, gdje arhitektonska plastika dijeli zidne površine u pomno odmjerene veličine da bi se prostorni dijelovi povezali u harmoničnu matematičkim omjerima određenu cjelinu. Zidovi crkava dalmatinskih graditelja su goli, nisu raščlanjeni arhitektonskom plastikom, što nije posljedica izostavljanja i redukcije nekog složenijeg postupka oblikovanja, nego je njihovo porijeklo drugačije. Dalmatinski majstori tako nastavljaju graditeljsku tradiciju vlastitog zavičaja (Tek kad bi se tako jednostavno građena crkva „opremila“ arhitektonskom plastikom izraženih stilskih osobina ona bi dobila stilsko određenje).

U 18. stoljeću iste arhetipske prostorne sheme nije se moglo „prilagoditi“ načelima baroknog stila po kojima prostor crkve određuju njegove dinamičke ili scenične vrijednosti. Tradicionalna trobrodnost isključivala je takove mogućnosti. Međutim, u venecijanskoj sakralnoj arhitekturi, u to se vrijeme grade također jednostavni jednobrodni „kutijasti“ prostori kao i u Dalmaciji, ali njihov stilski identitet bio je određen paladijevskim kasnobaroknim klasicizmom. Klasicistička arhitektonska plastika, stupovi, polustupovi, pilastri i gređe, pa pročelje oblikovano poput čeone strane hrama davali su jednostavnoj prizmatičnoj zgradi crkve, njezinoj unutrašnjosti i vanjštini, građevnu snagu i ozbiljnost koja se neposredno oslanja na antiku i njezine trajne vrijednosti. Dalmatinske crkve građene poput jednostavnih natkrovljenih kutija ne mogu se smatrati rezultatom pojednostavnjenja venecijanskih predložaka, nego nastavljanjem davno ranije formiranog „dalmatinskog arhetipa“. Njegova stilski neodređena i baroknim poimanjima prostora suprotna svojstva nije mogla promijeniti arhitektonska plastika jer je svedena uglavnom na okvire otvora.

Stilske norme i regionalne osobine komplementarne su snage koje određuju crkve dalmatinskih graditelja. U 18. stoljeću regionalne osobine jače su od stilskih značajki. Ali taj pojam regionalnog uključuje ne samo arhetipsku shemu prostora nego i sve one plastičke i ornamentalno-dekorativne oblike koji su u prethodnim stoljećima već pripadali graditeljskom nasljeđu Dalmacije. Pročelni okulusi, preslice, karakteristični zidarski postupci, na primjer način izgradnje otvora, ornamentika, svi po vremenskom i stilskom podrijetlu različiti dijelovi građevine obuhvaćeni su pojmom regionalnog. Kada ti različiti dijelovi, uključujući i one nove, tek usvojene imaju naglašene stilske osobine može se govoriti o stilskom sinkretizmu.

Navedene osobine dalmatinskih crkava nisu usamljene u povijesti arhitekture 17. i 18. stoljeća. Slični odnosi između lokalne arhitektonske prošlosti i novog stila karakteristični su i za neke druge regije izvan velikih središta. I za njih je karakteristično dugo trajanje i ponavljanje pojedinih prostornih shema, slični su postupci ponavljanja ranije usvojenog i usvajanja novog kao i putovi promjena koji će se potom zbivati. Ali nigdje, barem u onom dijelu jadranskog i sredozemnog prostora kojemu pripada hrvatska arhitektura 17. i 18. stoljeća ostvarena u Dalmaciji, neće se toliko uporno i dugo trajno održati razlike između regionalne graditeljske tradicije koja seže tako duboko u prošlost, i one arhitekture koju za dalmatinske naručioce projektiraju i grade strani arhitekti.

Ključne riječi: Crkva, Dalmacija, 17. i 18. stoljeće, dalmatinski arhitekti, stil, tradicija

GLI INTERVENTI DI RIFACIMENTO NELLA CATTEDRALE DI CURZOLA NEL XVIII SECOLO

Dubravka Botica, Damir Tulić

D. Botica
Department of History of Art
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb
Ivana Lučića 3
HR-10000 Zagreb
dbotica@ffzg.hr

D. Tulić
Department of History of Art
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Rijeka
Sveučilišna avenija 4
HR-51000 Rijeka
dtulic@ffri.hr

The Refurbishment of the Interior of the Korčula Cathedral in the 18th Century

In the 17th and 18th centuries, all Korčula's churches were renewed and refurbished, including the Cathedral of St. Mark, built in the 15th century. In 18th century, new lighting was introduced and new main altar, with a marble antependium of the Venetian sculptor Bortolo Modolo. Particularly significant were the interventions during the last Bishop of Korčula Josip Kosirić (1787- 1802), aiming to establish complete symmetry within the space, for gaining more light into the dark interior, and for the introduction of modern liturgical furniture, especially in the unrealized projects of reconstruction of the presbytery and a new marble altar, modelled under the influence of Venetian settecento altars by Giorgio Massari. These procedures are analysed in comparison with similar interventions in cathedrals in Novigrad, Poreč, Osor, Rab and Zadar.

Key words: *the cathedral of Korčula, bishop Josip Kosirić, baroque renovation, Bortolo Modolo, presbytery plan, 18th century*

La cattedrale di San Marco a Curzola rappresenta uno dei più importanti monumenti sacri del XV secolo sulla costa orientale dell'Adriatico (fig. 1).¹ Si tratta di un edificio basilicale a tre navate e tre absidi (fig. 2). Le navate laterali sono diverse per quanto riguarda sia la larghezza che l'altezza, in quanto nel corso del XVI secolo lungo quella settentrionale è stata aggiunta la cappella di San Rocco. Sopra di esse, inoltre, si trovano due gallerie collegate alla centrale da una serie di bifore. Nella porzione superiore delle pareti della navata centrale, che presenta una copertura lignea a carena di nave,

¹ Sulla costruzione della cattedrale si vedano C. FISKOVIĆ, *Korčulanska katedrala*, Zagreb 1939; I. FISKOVIĆ, *Kulturno umjetnička prošlost pelješkog kanala*, Split 1983, pp. 41-46, 64-65; G. NIKŠIĆ, *Povijest i arhitektura korčulanske katedrale svetog Marka*; in *700 godina korčulanske biskupije*, I. FISKOVIĆ, M. STANIĆ (a cura di), Korčula 2005, pp. 118-134; D. TULIĆ, N. KUDIŠ, *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula 2014, pp. 151-210.

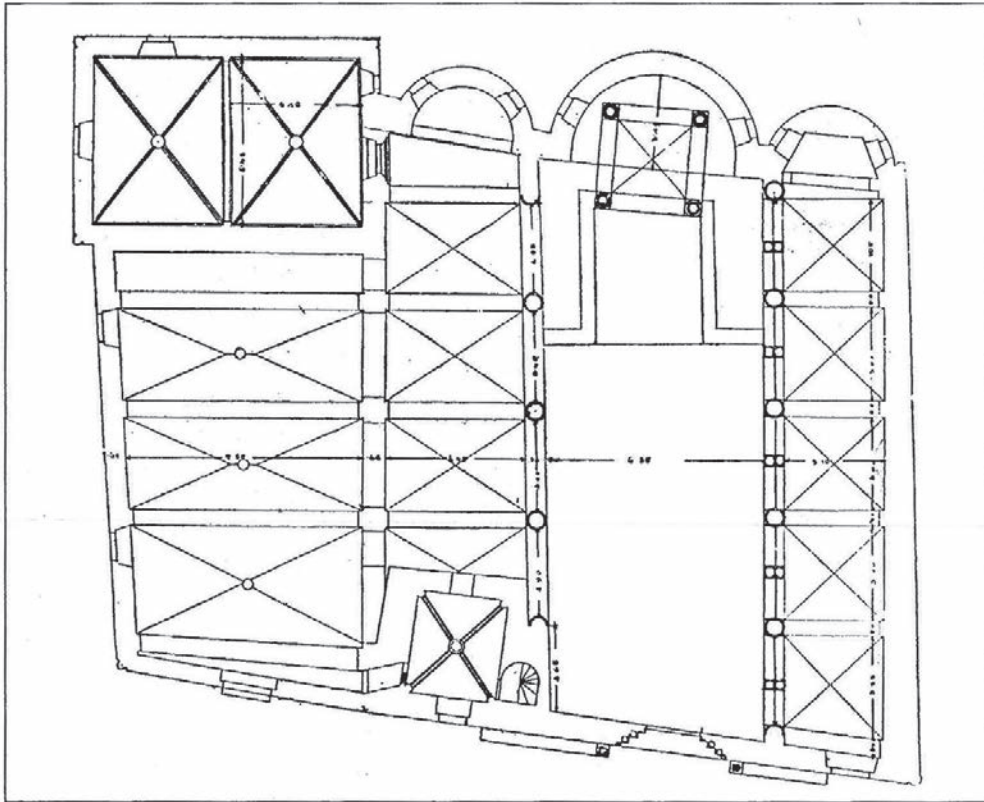


Fig. 1. Planimetria della cattedrale di Curzola di Ćiril Metod Iveković del 1927.



Fig. 2. Interno della cattedrale, Curzola, stato attuale.

si aprono strette finestre gotiche. In quelle laterali il soffitto è invece a volte a crociera. Gli elementi architettonici cupi e massicci, la scarsa illuminazione delle arcate e delle pareti a prima vista conferiscono all'edificio un aspetto molto più antico di quanto non sia effettivamente. Sebbene realizzata nel XV secolo, lo spazio interno della cattedrale presenta forti caratteri romanici, quasi fosse una costruzione pienamente medievale.

Nel XVII secolo, e più precisamente nel 1626, su ordine del vescovo Giacomo Fagagna furono aperte in tutte e tre le absidi finestre laterali per consentire una maggiore illuminazione del presbiterio.² Nella seconda metà del Seicento vennero rifatti tre dei sette capitelli delle massicce colonne che dividono la navata centrale da quelle laterali; questi, infatti, erano stati danneggiati da alcuni fulmini che avevano colpito la chiesa.³ Oltre al ripristino della decorazione architettonica, l'interno della cattedrale venne arricchito da due nuovi altari: nel 1620 fu costruito l'altare lapideo della Santissima Trinità⁴ e nel 1672 la famiglia Španić fece erigere l'altare marmoreo dedicato a Sant'Antonio da Padova.⁵

Nel Settecento gli interventi sono stati più vasti e articolati, in primo luogo per quanto attiene il presbiterio e l'altare maggiore (fig. 3). Questo spazio era stato in gran parte definito architettonicamente già nel 1468, quando Marko Andrijić vi costruì il grande ciborio lapideo a quattro colonne che reggono una copertura ottagonale, che in origine era composta da quattro piani a forma di tenda.⁶ Verso la metà del Cinquecento venne collocato sull'altare il grande dipinto di Jacopo Tintoretto con la raffigurazione di *San Marco e i santi Bartolomeo e Girolamo*: Marco assieme a Bartolomeo e Girolamo è, infatti, titolare della cattedrale e patrono sia della città che dell'intera diocesi.⁷ Contestualmente lo



Fig. 3. Interno della cattedrale, Curzola, fotografia del 1910.

² C. FISKOVIĆ, *op. cit.*, p. 26 (n. 1).

³ *Ibidem*, pp. 45-46.

⁴ C. FISKOVIĆ, *Hvarska katedrala*, Split, 1976, p. 32.

⁵ D. TULIĆ, N. KUDIŠ, *Opatska riznica ...*, pp. 171-175 (n. 1).

⁶ C. FISKOVIĆ, *Korčulanska katedrala ...*, pp. 55-56, 89-90 (n. 1); G. NIKŠIĆ, *Marko Andrijić u Korčuli i Hvaru*, in *Pri-lozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 37, Split, 1997-1998, pp. 216-220; J. BELAMARIĆ, *Ciborij Marka Andrijića - pri-jedlog izvornog oblika*, in *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu*, J. BELAMARIĆ (a cura di), Split, 2001, pp. 366-368.

⁷ D. WESTPHAL, *Malo poznata slikarska djela XIV-XVIII stoljeća u Dalmaciji*, in *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 258, Zagreb, 1937 p. 40; C. FISKOVIĆ, *Korčulanska katedrala ...*, pp. 58, 95 (n. 1); G. GAMULIN, *Due dipinti ignoti e poco sconosciuti*, in *Arte Veneta*, X, Venezia, 1956, pp. 65-71, K. ALAMAT KUSIJANOVIĆ, *Oltarna pala Jacopa Tintoretta iz korčulanske katedrale*, in *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske, Zbornik radova sa znanstvenih skupova „Dani Cvita Fiskovića“ održanih 2003. i 2004. godine*, J. GUDELJ, P. MARKOVIĆ (a cura di), Zagreb, 2008, pp. 255-268; R. TOMIĆ, *Jacopo Tintoretto i radionica: Sv. Marko, sv. Jeronim i sv. Bartolomej*, in *Tizian, Tintoretto, Veronese, veliki majstori renesanse, Katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori*, Zagreb, 22. studenog 2010 - 22 siječnja 2011, R. TOMIĆ (a cura di), Zagreb, 2011, pp. 210-213; D. TULIĆ, N. KUDIŠ, *Opatska riznica ...*, pp. 190-193 (n.1).

spazio davanti l'altare maggiore fu delimitato lateralmente con gli stalli corali per i canonici, opera risalente al 1552 dell'intagliatore Venturino di Donato.⁸ Sopra l'ingresso del coro su una trave lignea si trovava un grande crocefisso ligneo al di sotto il quale pendeva una lampada in argento.⁹ All'inizio del Seicento venne trasportato sull'altare maggiore il Santissimo Sacramento, che in precedenza era custodito in una nicchia sulla parete sinistra del presbiterio. Da allora è conservato in un tabernacolo ligneo dorato che il vescovo Marino Drago così descriveva nel testo della visita pastorale del 1719: «in più luoghi rotto, et manchante di tante colonette, vase et statuette».¹⁰ L'altare maggiore così strutturato non era adatto ad accogliere l'arca con le reliquie del corpo di san Teodoro protomartire (in dialetto locale *Todor*) che nel 1736 il vescovo di Curzola Vicko Kosović (1734-1761) aveva ricevuto da papa Clemente XII.¹¹ Si dovette quindi provvedere al rifacimento dell'altare maggiore per poter alloggiare l'arca e nel 1750 fu commissionato a Venezia un paliotto in marmo. Esso venne realizzato dallo scultore Bortolo Modolo e dal suo abituale collaboratore, il lapicida e altartista Iseppo Caribolo.¹² Si tratta di uno scultore sconosciuto agli studiosi che si sono occupati della cattedrale e delle sue opere, ma in realtà era un artista molto operoso, nato a Venezia nel 1684 e attivo fino alla morte nel 1771.¹³ Le opere risalenti alla fase tarda della sua produzione si presentano nell'insieme qualitativamente più scadenti: la resa delle superfici è più sommaria, le proporzioni più grossolane, come si evince nei due piccoli putti che reggono la cornice ovale con le portelle di ottone che cela l'arca con le reliquie del santo. Nelle opere di Modolo si rilevano gli influssi della scultura veneziana coeva, per esempio di artisti come Antonio Tarsia (1662-1739), Giovanni Bonazza (1654-1736) e di suo figlio Francesco (1695-1770).¹⁴ Questo paliotto eseguito a rilievo rappresenta la prima composizione figurativa eseguita su marmo presente nella città di Curzola. I committenti locali erano abituati a richiedere manufatti in pietra estratta dalle cave dell'isola e pertanto non è affatto strano che le prime sculture in marmo risalgano appena alla metà del Settecento.

La più vasta opera di rifacimento della cattedrale di Curzola si deve, però, all'azione del suo ultimo vescovo, Josip Kosirić (1787-1802) (fig. 3). Abbastanza è stato scritto finora su questi interventi, ma sostanzialmente valutandoli in modo negativo e senza un'analisi più approfondita degli stessi.¹⁵ Il suo radicale lavoro di rifacimento, ossia la rimozione del vecchio arredo liturgico e la sua sostituzione con nuovi manufatti, era coerente con i coevi interventi di restauro tardobarocco, come per esempio quelli delle cattedrali di Cittanova, Parenzo, Ossero, Arbe o Zara. I suoi interventi testimoniano il forte desiderio di conferire allo spazio dell'edificio la più compiuta simmetria in modo tale da ottenere

⁸ C. FISKOVIĆ, *Zadarski srednjovječni majstori*, Split, 1959, p. 88.

⁹ I. MATIJACA, *Katedrala iznutra - nekada*, in *Lanterna svetog Marka*, 5-6, Korčula, 1973, pp. 39-41; A. FAZINIĆ, I. MATIJACA, *Srebrni svijećnjaci i svjetiljke korčulanskih crkava*, in *Peristil*, 24, Zagreb, 1981, p. 125.

¹⁰ D. TULIĆ, *Drvena skulptura u Korčuli od 16. do 20. stoljeća*, tesi di laurea, Università degli Studi di Zara, Zadar, 2005, p. 10.

¹¹ D. TULIĆ, *Povijest svetog Todora i njegovi likovni prikazi u gradu Korčuli*, in *Godišnjak grada Korčule*, 7, Korčula, 2002, pp. 134-141.

¹² C. FISKOVIĆ, *Likovni i urbanistički spomenici općine Korčula i njihova zaštita*, [1971], in *Korčulanske studije i eseji*, V. FISKOVIĆ, D. TULIĆ (a cura di), Korčula, 2008, pp. 127.

¹³ T. SHARMAN, *Bortolo Modolo*, in *La scultura a Venezia dal Sansovino a Canova*, A. BACCHI (a cura di), Milano, 2000, p. 763; P. GOI, *Presenze di altari e scultori del Settecento in Friuli: Modolo, Caribolo, Trognon*, in *Atti dell'Accademia „San Marco“ di Pordenone*, 16, Pordenone, 2014, p. 592-597.

¹⁴ D. TULIĆ, N. KUDIŠ, *Opatska riznica ...*, p. 187 (n. 1).

¹⁵ P. DIMITRI, *Descrizione di tutte le chiese di Curzola ed altari che esistono nella città e Borghi di Curzola*, sine data (manoscritto, prima metà del XIX secolo) dattiloscritto di don Božo Baničević, 1996, pp. 10-17; T. G. JACKSON, *Dalmatia the Quarnero and Istria*, II, Oxford, 1887, p. 253, 263; C. FISKOVIĆ, *Korčulanska katedrala...*, p. 27, 50-51, 66-67, 98-100 (n. 1); A. FAZINIĆ, *Restauratorski radovi na korčulanskoj katedrali*, in *Croatica Christiana Periodica*, 9, Zagreb, 1980, p. 27-28; B. BANIČEVIĆ, *Korčulanska biskupija (1300. - 1800.)*, Split, 2003, p. 282-286; V. B. LUPIS, *Josip Kosirić Teodošević biskup Korčulanski (1787. - 1802.)*, in *Godišnjak grada Korčule*, 10, Korčula, 2005, p. 186-187.

una maggiore illuminazione dell'ambiente interno e potervi collocare i nuovi arredi. In quest'ottica fece demolire il grande pulpito marmoreo a otto colonne del 1445 che si trovava accanto alla seconda colonna della navata settentrionale, come pure l'altare di San Giacomo collocato sotto di esso.¹⁶ Il pulpito medievale interferiva con la sua aspirazione ai principi della simmetria, che costituivano i cardini della riorganizzazione degli interni verso la fine del Settecento. Ciò viene corroborato dal fatto che il presule, dopo la rimozione del grande pulpito ne fece costruire altri due lignei di minori dimensioni che vennero collocati in modo, appunto, simmetrico uno di fronte all'altro. Furono rimossi l'altare dell'Ascensione con il piccolo ciborio quattrocentesco che si trovava a sinistra appoggiato all'arco trionfale, e i vecchi stalli corali rinascimentali. In questo modo venne completamente liberato lo spazio del presbiterio. Kosirić commissionò un nuovo coro molto più grande composto da due sezioni ognuna con dieci seggi. L'opera venne progettata e realizzata nel 1795 dall'intagliatore Vincenzo Tironi di Brazza.¹⁷ Accanto ai sedili, al posto dell'altare dell'Ascensione venne collocata una grande cattedra episcopale con tendaletto d'onore e baldacchino. Otto canonici della cattedrale si opposero con il sostegno della cittadinanza alla rimozione dell'antico coro; è probabile che oltre a prodigarsi per la conservazione dell'antico patrimonio artistico, i canonici abbiano avvertito anche l'aggiunta di nuovi scranni per i semplici sacerdoti.



Fig. 4. Presbiterio della cattedrale, Curzola, fotografia del 1910.

Gli interventi di Kosirić nel presbiterio interessarono anche l'altare maggiore: è probabile che lo ritenesse nel suo insieme, ossia il ciborio lapideo e la pala d'altare con cornice lignea, antiquato rispetto alle mode del tempo (fig. 4). Il vescovo quindi fece togliere l'ultimo piano della copertura del ciborio e al suo posto venne messa una scultura lignea raffigurante il *Cristo risorto*. Questo intervento corrisponde alla quasi contemporanea collocazione di una scultura lignea di medesimo soggetto sul

¹⁶ C. FISKOVIĆ, *Korčulanska katedrala...*, p. 67-68 (n. 1).

¹⁷ *Ibidem*, p. 66.

ciborio gotico della cattedrale di Zara.¹⁸ Kosirić fece rimuovere dagli intercolunni laterali del ciborio le balaustre composte da colonnette risalenti al 1486, che vennero collocate nella navata centrale come recinto del presbiterio. Per l'altare maggiore ordinò a Venezia nel 1791 presso l'altarista Domenico Daparo un tabernacolo marmoreo con il trono per l'ostensorio.¹⁹ I canonici della cattedrale, però, ritennero questo nuovo tabernacolo troppo piccolo e pertanto venne venduto alla chiesa parrocchiale di Smokvica, sempre sull'isola di Curzola. Nel 1796, quindi, ne venne commissionato uno nuovo e più grande, opera senza dubbio anche questa di Daparo.²⁰ Infine il presule si decise a mettere mano a un altro elemento che riteneva obsoleto: la trave lignea che si trovava in alto al di sopra dell'ingresso al coro e il grande Crocefisso collocato in cima ad essa.

Contemporaneamente ordinò che l'intera cattedrale e tutti i suoi elementi architettonici venissero ridipinti di colore bianco. Questo tipo di intervento non era affatto insolito in quel periodo. Similmente, per esempio, il vescovo di Traù Giuseppe Caccia (1731-1738) fece dipingere di bianco tutte le pareti lapidee della sua cattedrale.²¹ Kosirić, inoltre, decise di aumentare l'apertura delle strette finestre gotiche poste nella parte superiore delle pareti laterali della navata centrale per ottenere una maggiore illuminazione, al fine di creare un *theatrum sacrum* di potente effetto. In tale contesto va inserito anche l'acquisto a Venezia nel 1800 di dodici statue lignee raffiguranti gli apostoli.²² Le fece dipingere con colori vivaci e le fece collocare nelle bifore delle due gallerie laterali, che vennero murate e pertanto trasformate in nicchie. L'ultimo grande intervento del vescovo nella cattedrale riguarda il soffitto a carena di nave che venne chiuso con una copertura piana a stucco ma priva di particolari decorazioni.²³ Questo nuovo soffitto che copriva quello precedente trova un parallelo in coperture analoghe che vennero realizzate in quel periodo nelle cattedrali di Arbe e Zara per celare i più antichi soffitti lignei.²⁴ Lo scopo di questi nuovi rivestimenti era quello di ottenere una maggiore illuminazione, di modernizzare e abbellire gli antichi spazi interni delle chiese.

Con quest'ultimo intervento tutta la cattedrale costruita con pietra di Curzola assunse un aspetto chiaro, divenne un edificio pieno di luce simile alle chiese settecentesche rivestite di intonaco bianco, come se ne possono trovare in Terraferma veneziana. Infine, il vescovo Kosirić intervenne anche sulla controfacciata, provvedendo a una nuova bussola lignea con la cantoria e un grande armadio dorato per l'organo. Dopo la costruzione della cappella di San Rocco nel XVI secolo, quello realizzato nel corso dell'ultimo decennio del Settecento rappresenta il più consistente intervento di rifacimento effettuato nella cattedrale.

¹⁸ I. PETRICIOLI, *Katedrala sv. Stošije – Zadar*, Zadar, 1985, p. 20; R. TOMIĆ, *Kiparstvo II od XVI. Do XX. stoljeća* (Umjetnička baština zadarske nadbiskupije), Zadar, 2008, p. 192-194. La scultura lignea del *Cristo risorto* per il ciborio della cattedrale di Zara, che attualmente presenta gravissime lesioni, è opera risalente al 1782 dell'intagliatore veneziano Francesco Zotti.

¹⁹ P. DIMITRI, *Descrizione... op. cit.* p. 13-14 (n. 15); V. B. LUPIS, *Josip Kosirić* pp. 196-197 (n. 15).

²⁰ D. TULIĆ, N. KUDIŠ, *Opatska riznica...*, p. 248-249 (n.1).

²¹ I. BABIĆ, *Giuseppe Torretti nella cattedrale di Traù*, in *Francesco Robba an the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century*, Papers from an International Symposium, Ljubljana 16th – 18th October 1998, J. HÖFLER (a cura di), Ljubljana, 2000, p. 217.

²² C. FISKOVIĆ, *Uz četiri nacrti Josipa Zmajića* [1983], in *Korčulanske studije i eseji*, V. FISKOVIĆ, D. TULIĆ (a cura di), Korčula, 2008, pp. 223-224.

²³ Il soffitto a stucco era costituito da un cornicione dal profilo lineare, mentre nei quattro angoli erano collocate semplici conchiglie a rilievo e un *cartouche* con iscrizione al di sopra della finestra centrale del presbiterio. Dalle immagini fotografiche si rileva che si trattava di un'opera di scarso valore e che gli ornamenti a stucco erano di fattura rigida e del tutto semplificati. Sulla base della datazione alla fine del XVIII secolo, si può concludere che siano stati realizzati dal lapicida e artigiano locale Mato Jeričevč Labut. Questi proprio nel 1800 costruì la cupola lignea ellissoidale nel presbiterio della chiesa di San Michele sempre a Curzola, i cui semplici profili a stucco e gli elementi decorativi a forma di nastro e raffiguranti la Colomba dello Spirito Santo ricordano quelli che un tempo si trovavano nella cattedrale.

²⁴ I. PETRICIOLI, *Katedrala...*, p. 20-21 (n.18).

Va comunque rilevato, che probabilmente tutti gli interventi elencati sono solo la conseguenza dell'impossibilità di attuazione pratica di un progetto che va analizzato in modo più dettagliato e preciso. Si tratta di un intervento pianificato ma mai realizzato, documentato dalla planimetria del presbiterio della cattedrale che è stata usata in un periodo successivo come copertina degli atti notarili di Girolamo Arneri del 1838, conservati presso l'Archivio di Stato di Ragusa (fig. 5). La planimetria è stata pubblicata da Vinicije B. Lupis, il quale credeva si trattasse della situazione del ciborio e dell'abside dopo l'intervento di epoca barocca, molto probabilmente della metà del XVIII secolo, ossia di quando era vescovo Vicko Kosović.²⁵ Allora, infatti, venne collocato sull'altare maggiore il sarcofago con le reliquie di san Teodoro. Diversa è l'opinione di Goran Nikšić, il quale ritiene che le colonne disegnate nella planimetria non siano quelle del ciborio bensì della navata centrale e che pertanto era prevista la rimozione totale del ciborio stesso.²⁶

Una più precisa interpretazione di questa planimetria è possibile solo se si comprende il contesto degli interventi eseguiti dal vescovo Josip Kosirić alla fine del Settecento. La planimetria rappresenta il presbiterio, ossia lo spazio tra l'ultimo intercolunnio delle navate settentrionale e meridionale e l'abside centrale della cattedrale. Con la lettera A è contrassegnato il nuovo altare maggiore senza ciborio e posto davanti l'abside, quindi un poco più vicino ai fedeli di quello tutt'ora esistente. La novità consiste nel fatto che l'altare è isolato e rialzato su quattro gradini. Sopra la mensa si eleva il tabernacolo. È lecito ipotizzare che la forma della mensa doveva essere adatta ad accogliere il tabernacolo con il trono per l'ostensorio comprato a Venezia nel 1796. Ai lati del tabernacolo erano previsti due basamenti su cui porre due statue, molto verosimilmente angeli adoranti o i due santi protettori della città Marco Evangelista e Teodoro protomartire. Il nuovo altare con questa forma, secondo quanto si ricava dalla planimetria, corrisponde pienamente alla tipologia degli altari veneziani in voga nel XVIII secolo, il cui esempio più rappresentativo sono le opere del più importante architetto e altareista veneziano del Settecento Giorgio Massari (1687-1766). In particolare va posta l'attenzione sul suo altare maggiore che si trova nella chiesa di Santa Maria della Consolazione a Venezia eseguito a metà del secolo, oppure sull'altare maggiore della cattedrale di Pordenone o quello della parrocchiale di Crespano del Grappa.²⁷ Anche se non si può evincere dalla planimetria, è lecito ipotizzare che il sarcofago con il corpo santo di san Teodoro sarebbe dovuto restare sotto la mensa

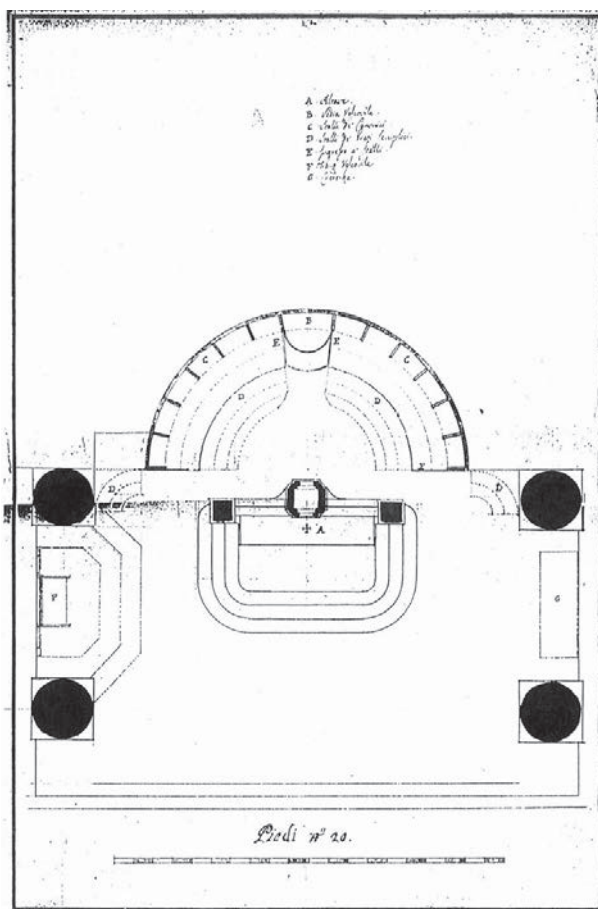


Fig. 5. Planimetria del progetto, non realizzato, di rifacimento del presbiterio della Cattedrale di Curzola, ultimo quarto del XVIII secolo.

²⁵ V. B. LUPIS, *Novi prilozi za korčulansku baštinu*, in *Godišnjak grada Korčule*, 8, Korčula, 2003, p. 117-118.

²⁶ G. NIKŠIĆ, *Marko Andrijić i njegov doprinos dalmatinskom renesansnom graditeljstvu*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Zagabria, Zagreb 2012., p. 110-111.

²⁷ H. SERAŽIN, *Arhitekt Giorgio Massari (1687 - 1766) Sakralna arhitektura na Goriškem, v Furlaniji, Istri in Dalmaciji*, Ljubljana, 2007, p. 186-193.

come era stato deciso in occasione della traslazione nel 1756. L'intervento prevedeva lo spostamento dell'altare verso il presbiterio e la rimozione del ciborio, pertanto tutta l'abside centrale era libera per accogliere la cattedra episcopale contrassegnata dalla lettera *B*. Alla sua destra e alla sua sinistra sono disegnati sei seggi semicirculari per lato destinati ai canonici, contrassegnati dalla lettera *C*, e a cui si accede attraverso l'entrata contrassegnata dalla lettera *E* davanti la cattedra. Nell'ordine inferiore sotto i sedili per i canonici con schienale si trovano le panche semicirculari per i sacerdoti contrassegnate con la lettera *D*. Questo progetto di ampliamento e modernizzazione del coro in cui quotidianamente si pregava il breviario, corrisponde proprio al progetto del vescovo Kosirić che ha aumentato il numero degli stalli del coro includendo anche i sacerdoti, nonostante l'opposizione dei canonici della cattedrale.²⁸ Inoltre, nella planimetria sul lato sinistro del presbiterio è rappresentato uno spazio nell'intercolunnio in cui trova posto un podio innalzato su tre gradini con un grande trono per il vescovo. Esso doveva essere utilizzato in occasione delle messe solenni ed è contrassegnato dalla lettera *F*. Di fronte, nell'intercolunnio destro era previsto un armadio, contrassegnato dalla lettera *G*, per custodire il necessario per la liturgia.



Fig. 6. Ciborio della cattedrale prima della rimozione dell'altare maggiore, Traù, fotografia del 1930.

Un simile rinnovamento dello spazio absidale non era né inconsueto né un caso isolato. Basti ricordare che le benedettine del monastero di Santa Maria a Zara fecero demolire il ciborio del re Koloman sopra l'altare maggiore. Al suo posto tra il 1759 e il 1762 l'altarista veneziano Lorenzo Bon costruì un altare con un grande tabernacolo e un trono ai cui lati si trovano due angeli di Giovanni Maria Morlaiter.²⁹ L'altare zaratino presenta le stesse caratteristiche di quello disegnato nella planimetria di Curzola. L'altare maggiore della cattedrale di Traù di poco precedente ha la stessa forma, anche se comunque l'intervento è meno radicale. Infatti il vescovo Giuseppe Caccia ha inserito sotto il ciborio un altare in marmo con taber-

nacolo ai cui lati si trovano le sculture dei santi protettori della città, Lorenzo e Giovanni Orsini, opera di Giuseppe Torretti del 1738 (fig. 6).³⁰

Per quanto riguarda le panche semicirculari o poligonali nell'abside dietro l'altare così come sono disegnate nella planimetria di Curzola, è possibile trovare tutta una serie di esempi simili risalenti al XVIII secolo nelle collegiate in Istria. Per esempio gli spazi con gli stalli corali di Buie, Montona, Rovigno, Pinguente sono realizzati in modo tale che l'altare occupi la posizione più importante mentre i seggi dietro di esso permettono una maggiore riservatezza del clero nella preghiera del breviario.

Infine si pone la domanda sul perché a Curzola, per fortuna, non sia stata realizzata questa modernizzazione dell'abside. Si può ipotizzare che un simile intervento, in particolare l'acquisto a Venezia di un nuovo altare in marmo corredato di statue, fosse semplicemente troppo oneroso eco-

²⁸ B. BANIČEVIĆ, *Korčulanska biskupija ...*, p. 283. (n. 15)

²⁹ R. TOMIĆ, *Kiparstvo II...* p. 176-180 (n. 18).

³⁰ I. BABIĆ, *Giuseppe Torretti...* p. 217, 221 (n. 21). Tutto il complesso altaristico con le statue e il tabernacolo è stato rimosso dopo il Concilio ecumenico del 1965.

nomicamente per la povera diocesi dell'isola. Ma non bisogna nemmeno dimenticare l'opposizione dei canonici e persino le controversie giuridiche, il cui scopo era quello di impedire al vescovo radicali interventi di rifacimento dell'edificio. Tutti i lavori del presule sono stati fatti sostanzialmente "in economia", è stato usato il legno, i materiali sono poco costosi, le opere sono state realizzate da maestranze locali. Per esempio, gli stalli del coro sono stati eseguiti dal falegname Vincenzo Tironi di Brazza; la bussola, i confessionali e la cantoria con l'armadio dell'organo sono opera di Rafael Glegh di Ragusa; il soffitto reso tecnicamente e visivamente in modo mediocre è ascrivibile forse al maestro locale Mato Juričević Labut.

Per quanto riguarda invece le opere d'arte comprate a Venezia si tratta di vecchie sculture lignee e non in marmo, di cui solo in seguito è stato appurato il vero valore artistico.³¹ Sembra quindi che la massima spesa effettuata per l'acquisizione di arredi marmorei sia stata quella di 720 fiorini per l'acquisto a Venezia del tabernacolo.

Gli interventi di ripristino della situazione antecedente l'azione del vescovo Kosirić sono iniziati già nella seconda metà del XIX secolo, quando nel 1873 è stata levata la ridipintura bianca dalle pareti lapidee. Nel 1925 sono state riaperte le bifore delle due gallerie e nel 1931 sono stati rimossi i due pulpiti lignei ed è stato collocato un grande pulpito in stile storico sul modello di quello quattrocentesco fatto demolire dal presule.³² Nell'ambito della complessiva opera di restauro dei monumenti sacri di Curzola promossa dall'abate mitrato Ivo Matijaca (1950-1986) gli interventi più ampi sono quelli realizzati nella cattedrale tra il 1950 e il 1970. È stato tolto il soffitto piano nella navata centrale, sono state ricostruite le finestre gotiche, rimossi la bussola e l'armadio dell'organo, sono stati spostati gli stalli del coro, è stato smontato l'altare barocco con il tabernacolo; le statue degli apostoli, che si trovavano nelle bifore, sono state trasferite nella vicina chiesa di San Pietro.

Analizzando i rifacimenti e i rimaneggiamenti dell'interno della cattedrale di Curzola nel corso del Sei e Settecento si può concludere che si è trattato in prevalenza di una sostituzione di arredi vecchi con nuovi, o di riparazioni di parti danneggiate di elementi architettonici e scultorei lapidei. Tuttavia, gli interventi che l'ultimo vescovo di Curzola Josip Kosirić aveva pianificato e in gran parte portato a termine, testimoniano il tentativo di modificare in modo più serio l'organizzazione della navata centrale e dell'abside. La rimozione degli arredi liturgici più antichi aveva lo scopo di ottenere una simmetria, mentre la ridipintura bianca e l'ampliamento delle finestre era finalizzato a una maggiore illuminazione - strumento principale per ottenere un ambiente liturgico il più suggestivo possibile. L'incompiuto piano di rimozione del ciborio e di costruzione di un tabernacolo isolato con un coro semicircolare retrostante, testimonia il tentativo di introdurre nello spazio dell'antica cattedrale cambiamenti moderni, tipici della seconda metà del XVIII secolo.

Traduzione dal croato: Rosalba Molesì

³¹ Si tratta in primo luogo del complesso di dodici sculture lignee raffiguranti gli apostoli che il vescovo acquistò a Venezia. Le opere si presentavano però già vecchie e danneggiate. Il presule comunque si vantava del fatto di averle acquisite per soli dodici ducati, ossia un solo ducato ciascuna. Il reale valore artistico di queste opere è molto più alto, in quanto si tratta di sculture veramente pregevoli che possono essere attribuite a Francesco Terilli e quindi vanno datate al 1600 circa. In seguito le sculture subirono forti ridipinture e oggi si presentano in uno stato di conservazione pessimo, pertanto la quantificazione del contributo della bottega sarà possibile solo dopo il restauro che è estremamente necessario. N. KUDIŠ, D. TULIĆ, *Novosti o korčulanskoj sakralnoj baštini 17. i 18. stoljeća*, in *Godišnjak grada Korčule*, 12, Korčula, 2007, p. 114-117. Il presule acquistò nel 1801 anche un'altra scultura lignea raffigurante la *Pietà*, che ora si trova nella chiesa di Ognissanti sempre nella città di Curzola. Anche in questo caso, è stato appurato che si tratta di un capolavoro della scultura lignea veneziana di Antonio Corradini realizzata nel secondo decennio del Settecento. D. TULIĆ, *Una Pietà lignea di Antonio Corradini a Curzola (Korčula)*, in *Arte Documento*, 23, Venezia, 2007, p. 188-195.

³² S. PIPLOVIĆ, *Radovi u Korčulanskoj katedrali između svjetskih ratova*, in *700 godina korčulanske biskupije*, I. FSKOVIĆ, M. STANIĆ (a cura di), Korčula 2005, p. 272-281.

PREUREĐENJE UNUTRAŠNOSTI KORČULANSKE KATEDRALE U 18. STOLJEĆU

U 17 i 18. stoljeću obnavljaju se i preuređuju sve korčulanske crkve, a među njima i katedrala svetog Marka. Iako građena u 15. stoljeću, ova se trobrodna i troapsidalna bazilika, s galerijama te drvenim poluvaljkastim svodom u glavnom brodu, doimlje stilski starijom, kao da je riječ o romaničkom zdanju. U 17. su stoljeću, točnije 1626., a po nalogu biskupa Jakova Fagagne probijeni bočni prozori na sve tri apside katedrale kako bi se dobilo više svjetla u prezbiteriju. U 18. će stoljeću intervencije u stari prostor katedrale biti obuhvatnije i složenije ponajprije u njezinom svetištu. Godine 1750. pod ciborij Marka Andrijića iz 1486. postavljen je novi mramorni oltar kako bi se u njega smjestio kovčeg s relikvijama svetog Todora, donesenih iz Rima 1736. godine. Mramorni je stipes djelo dosad slabo poznatog venecijanskog kipara Bortola Modola (Venecija, 1684. – 1771.) dok je klesarske radove izveo njegov uobičajeni poslovni suradnik, altartist Iseppo Caribolo. Ovaj je reljefni stipes najranija mramorna figuralna kompozicija u gradu Korčuli.

Najobimniji zahvat u katedrali učinjen je prema odredbama posljednjeg korčulanskog biskupa Josipa Kosirića (1787. – 1802.). O njegovim je zahvatima dosada pisano, no pretežno s negativnim stajalištem te bez pomnije analize istih. Biskupov radikalni zahvat, odnosno micanje starog i unošenje novog inventara u crkvu, slijedilo je tadašnje uobičajene primjere kasnobaroknih restauracija, primjerice one u katedralama Novigrada, Poreča, Osora, Raba i Zadra. Iz njegovih se intervencija može iščitati želja za uspostavljanjem što potpunije simetrije unutar prostora, za dobivanjem više svjetla u tamnom interijeru te za uvođenjem modernijeg liturgijskog namještaja. Tako je biskup naložio da se sruši velika kamena propovjedaonica na osam stupova iz 1445., a koja je remetila njegovu težnju za simetrijom - važnim principom regulacije interijera u odmaklom 18. stoljeću. To se može zaključiti iz činjenice da je maknuvši staru, dao sagraditi dvije manje propovjedaonice od drva, postavljajući ih simetrično jednu nasuprot druge. Biskup je raščistio prezbiterij uklanjajući oltar Uzašašća s malenim ciborijem, stare korske klupe te gredu s raspelom nad ulaskom u kor. Snizio je ciborij nad glavnim oltarom te na njega postavio drveni kip uskrslog Krista, slično kako je to 1782. učinjeno na ciboriju zadarske katedrale. Nabavio je u Veneciji novi mramorni tabernakul 1791., da bi istog zamijenio većim 1796. godine. Obijelio je sve kamene zidove i arhitektonsku plastiku u unutrašnjosti, proširio uske gotičke prozore glavnog broda te postavio novi ravni strop prekriven štukom, a po uzoru na raskošnije istovremene nove svodove u katedralama Raba i Zadra. Istovremeno je nabavio i drvene kipove apostola te ih smjestio otvore galerija u glavnom brodu.

Međutim, čini se da su sve nabrojene intervencije bile tek posljedica nemogućnosti provođenja u djelo jedne zamisli koju valja ovdje detaljnije i preciznije interpretirati. Riječ je o planiranom, no nikad izvedenom zahvatu, dokumentiranom na prikazu tlocrta svetišta korčulanske katedrale, a što se čuva u Državnom arhivu u Dubrovniku. Ovaj je projekt slabo poznat te zahtjeva novo iščitavanje. Biskup je planirao radikalnu modernizaciju svetišta, a ona je podrazumijevala rušenje Andrijićevog ciborija te postavljanje novog mramornog oltara u središte prezbiterija. Oltar je, po uzoru na tipologiju venecijanskih *settecentističkih* oltara Giorgia Massarija, trebao imati tabernakul u sredini, a sa strana dva kipa, najvjerojatnije anđela adorana ili svetih zaštitnika grada, Marka Evandelisti i Todora Mučenika. U apsidu bez ciborija namjeravao je napraviti novi polukružni kor za kanonike zajedno s dodanim sjedalima za obične svećenike te biskupskom katedrom u središtu. Veliki podij s tronom i baldahinom planirao je postaviti s lijeve strane svetišta među stupove glavne lađe.

Ovakva modernizacija svetišta nije bila neobičan niti izoliran primjer. Dovoljno se sjetiti da su benediktinske redovnice svete Marije u Zadru, porušile ciborij kralja Kolomana na glavnom oltaru da bi na njegovu mjestu, između 1759. i 1762. mletački altartist Lorenzo Bon sagradio oltar s velikim tabernakulom kojeg flankiraju dva anđela Giovannija Marije Morlaitera. Istog je oblika bilo i nešto ranije te svakako manje radikalno rješenje za glavni oltar trogirске katedrale. Pod njezin je ciborij 1738. biskup Giuseppe Caccia ugurao mramorni oltar s tabernakulom kojeg flankiraju kipovi trogirskih zaštitnika, svetog Lovre i svetog Ivana Orsinija, djela venecijanskog kipara Giuseppea Torrettija. Do

tlocrtom planiranog preuređenja svetišta korčulanske katedrale nasreću nije došlo, najvjerojatnije zbog velikih troškova, posebice nabave mramornog oltara s kipovima iz Venecije te protivljenja kanonika.

Može se zaključiti kako je uklanjanje starijeg namještaja imalo za cilj postizanje simetrije, a bijeljenje zidova te širenje prozora, težnju za dobivanje jačeg osvjetljenja – glavnog sredstva u postizanju liturgijski što sugestivnijeg ambijenta. Neizvedeni plan uklanjanja ciborija te gradnje izoliranog tabernakulskog oltara s polukružnim korom iza njega, svjedoči o pokušaju da se u prostor drevne dalmatinske katedrale unesu moderne promjene, tipične za drugu polovicu 18. stoljeća.

Ključne riječi: *Korčulanska katedrala, biskup Jsip Kosirić, barokizacija, Bortolo Modolo, projekt obnove svetišta, 18. stoljeće*

IL QUADRO DI FRANCESCO DE MURA A DUBROVNIK (RAGUSA)

Sanja Cvetnić

S. Cvetnić
University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences
Department of Art History
I. Lučića 3, 10000 Zagreb
Croatia
scvetnic@ffzg.hr

Among works of art that belong to the Diocese of Dubrovnik (Ragusa) the painting Virgin and Child, St Benedict and Benedictine saints by Neapolitan artist Francesco de Mura (Naples 1696 – 1782) stands out. It has been recently restaured. It is signed: "Fra. de Mura Pi[nxit ě]" and dated, though illegible, possibly "1751" or "1753". The iconography of the painting indicates its provenance from one of the Benedictine monasteries in the Republic of Dubrovnik, probably the one on the island of Lokrum, which was the only one belonging to the Cassinese Congregation and not to the Mljet Congregation as other Benedictine monasteries. The contacts between Dubrovnik and Naples were traditional and numerous in the past. They are confirmed in all areas, from politics and commerce to architecture and fine arts, so the painting by student of Francesco Solimena and one of the leading painters of the Neapolitan school in the mid-eighteenth century in the Dubrovnik area is not surprising. Another painting by Francesco de Mura The Virgin and Child with little St John the Baptist is recently identified in the Franciscan monastery in Petričevac near Banja Luka in Bosnia and Herzegovina.

Keywords: Dubrovnik, Francesco de Mura, Benedictine iconography, painting, eighteenth century.

Nell'edificio dell'ex collegio gesuita a Dubrovnik¹ (Ragusa) che appartiene alla Diocesi di Ragusa e ne soddisfa le varie esigenze, si trova un deposito di opere d'arte.² Tra i dipinti restaurati ce n'è uno che si risalta particolarmente – la pala d'altare *Madonna con il Bambino, San Benedetto e i santi benedettini* [fig. 1]³ dell'artista napoletano Francesco de Mura (Napoli 1696 – 1782). La pala è firmata: «Fra. de Mura Pi[nxit ě]» ed è datata, anche se quasi in modo illeggibile, forse: «1751» o «1753».

La scena scelta per la *Sacra conversazione*, che è inoltre una *visione* nella quale la Madonna con il Bambino appaiono ai santi benedettini, quattro piccoli angeli e sei teste di cherubini alate. I personaggi sono rappresentati nella loro piena altezza e larghezza, e la scena comprende anche alcuni dettagli scenografici del loro ambiente circostante: la scena dell'evento è descritta da una facciata dell'edificio parzialmen-

¹ L'architetto della facciata è Tommaso Maria Napoli da Palermo. Cfr. Vladimir Marković, «Napolijevo pročelje isusovačkog kolegija u Dubrovniku» [La facciata del collegio gesuita a Ragusa del Napoli] in: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti 56 Mjera stanovanja – Odah ladanja: Zbornik u čast Nadi Grujić* [Rivista «Peristil»: Raccolta di pubblicazioni sulla storia dell'arte, n. 56, Misura di abitare – Riposo in campagna: Raccolta in onore di Nada Grujić], Zagabria: Società degli storici dell'arte croati, 2013, pp. 155-158.

² Ringrazio la collega Božena Popić Kurtela dal Dipartimento per la Conservazione (del Ministero della Cultura) a Ragusa per la concessa autopsia del dipinto e la collega Neda Kuzek dal Dipartimento per il Restauro (dell'Istituto Croato per il Restauro) a Ragusa per la fotografia del dipinto restaurato.

³ Olio su tela, 180 x 155 cm, Dubrovnik (Ragusa), Diocesi di Ragusa.



Fig. 1. Francesco de Mura, *Madonna con il Bambino, San Benedetto e i santi benedettini*, Dubrovnik (Ragusa), Diocesi di Ragusa.

te visibile e obliquamente ubicata che chiude lo spazio a destra ma dall'altra parte apre la vista verso un boschetto al cui limite si apre il cielo pieno di nuvole poste verticalmente accanto al lato sinistro del dipinto. Le diagonali risvegliano le relazioni della composizione e dello spazio. Le impostazioni dei corpi curvi o piegati che sono inclinati verso o dall'area dipinta contribuiscono alla dinamica. Il motivo della colomba, che in questo caso specifico non può essere visto come simbolo dello Spirito Santo, è

stato abilmente dipinto con torsioni sia dal punto di vista del disegno che da quello pittorico. Accanto all'asse centrale l'artista ha posto due chiare colonne dell'ordine composito (Ϛ) che nella scena appaiono soltanto con la parte inferiore – la base e il fusto liscio. La loro posizione di profondità (uno dietro all'altro) suggerisce che siano la parte visibile del colonnato di qualche portico oppure di un peristilio. I lati dei plinti sono posti in tal modo da «tagliare» il dipinto, sono in posizione verticale. Davanti a loro, su di un trono di nuvole, sotto un drappeggio proteso e sostenuto da un angelo e tre teste di cherubini, è seduta la Madonna. Il suo corpo è rivolto verso lo spettatore ma la sua testa – a causa della forte torsione del collo – fa quasi completamente vedere il profilo sinistro del suo viso. L'attenzione totale della Madonna è orientata verso il santo vecchio e barbuto che le è inginocchiato davanti. È rappresentato nel semiprofilo destro mentre allarga le braccia e gira i palmi della mano verso l'esterno come se fosse sorpreso oppure se invocasse intensamente. Oltre all'età, ci sono alcuni altri attributi come l'abito nero con il cappuccio usato dai benedettini, la mitra (nelle mani di uno degli angeli) e il corvo che nel becco tiene un pane che svelano l'identità del vecchio: si tratta di Benedetto da Norcia. Un altro attributo di Benedetto, il pastorale dell'abate, è posto sulla scura scala d'accesso, al cui lato c'è la firma dell'autore.⁴ Il Bambino nudo è seduto sul ginocchio sinistro della Madonna, con la mano destra benedice San Benedetto ma senza guardarlo. Rivolge invece lo sguardo verso il basso, dove si trovano due giovani benedettini inginocchiati nella parte bassa a destra della scena. Con l'indice della mano sinistra il Bambino Gesù ne indica uno – quello che rivolge il suo sguardo verso di lui. La posizione delle braccia del benedettino ricorda la figura allegorica di Cesare Ripa nella quale si spiega il concetto di *Amore verso Dio*.⁵ Dall'altra parte due giovani benedettine sono situate dietro a San Benedetto, una con le mani poste sul petto e l'altra raccogliendo le mani per la preghiera, e tutte e due ammirando guardano la visione della Madonna e del Bambino. L'identità proposta per le due coppie di benedettini, per gli uomini San Mauro e San Placido e per le donne Santa Scolastica (sorella di San Benedetto) con una santa benedettina sconosciuta,⁶ non ha basi solide nella descrizione iconografica. Tranne l'età giovane, il sesso e l'ordine religioso, l'autore non ha caratterizzato i seguaci di San Benedetto da Norcia così evidentemente per poterli nominare con certezza. Non hanno il nimbo (l'aureola) come neanche San Benedetto. Comunque, tutti quanti fanno parte della visione perché con i loro gesti commentano l'apparizione della Madonna e del Bambino sulle nuvole, il che li caratterizza come santi e non come «normali» appartenenti all'ordine benedettino, ai quali Cristo e la Madonna non appaiono in questo modo. Il pastorale dell'abate lasciato ai piedi della Madonna, oltre l'attributo di San Benedetto, potrebbe essere anche l'attributo dei santi sulle agiografie intrecciate e probabilmente connesse da varie fonti – San Mauro (abate e apostolo dalla Francia), San Placido (abate anche lui, apostolo dalla Sicilia⁷) – come anche Santa Scolastica (fon-

⁴ Questa parte è collegata in prospettiva con le colonne dell'edificio come inizio del crepidoma, ma il collegamento diretto è interrotto dalle nuvole che portano la Madonna e il Bambino.

⁵ AMORE VERSO IDDIO «HVOMO che stia riuerente con la faccia riuelta verso il Cielo, quale additi con la sinistra mano, e con la destra mostri il petto aperto.» [Cesare Ripa,] ICONOLOGIA, OVERO DESCRITTIONE D'IMAGINI DELLE VIRTUV', Vitij, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti. Opera di CESARE RIPA Perugino Caualliere de'Santi Mauritio&Lazaro. [...] In Padoua per Pietro Paolo Tozzi. M.DC.XI. [1611], p. 21. Sul dipinto la posizione delle mani è al contrario.

⁶ La carta di documentazione con cui il dipinto è stato restituito dal restauro.

⁷ Nell'intreccio agiografico sono stati connessi due omonimi santi: Placido martire e Placido monaco: «D. Placidus a Sanctif. Patriarchæ Benedicti, cui se regendum tradiderat, imperio missus Messanam appulit, ubi religiosæ familiæ ex præscripto S. Benedicti institutæ cœnobium S. Joannis Baptistæ appellatione extra Urbis mœnia construxit; in quo ipse Placidus cum sorore Flavia, Euthychio, & Victorino germanis fratribus cæterifque 33. Monachis ann. Chr. 541 die 5. Octob. pro Christiana Religione a Maumuca Pirata Hispano Saraceno wxtrema passus est. Nota historia est, satis sit innuisse.», SICILIA SACRA DISQUISITIONIBUS, ET NOTITIIS ILLUSTRATA, [...] AUCTORE ABBATE NETINO ET REGIO HISTORIOGRAPHO DON ROCCHO PIRRO S. T. ac. U. J. D. Regio Capellano Canonico, Apostolico Protonot. atque in Sancto Quæditorum fidei Tribunali Cnsore, & Consultore. Editio Tertia emendata, & continuatione aucta cura, & studio S. T. D. D. ANTONINI MONGITORE Metropolitanæ Ecclesiæ Panormitanæ Canonici, Judicis Synodalis, & in SS. Inquisitionis Siciliae Tribunali Qualificatoris, & Consultoris. [...] TOMUS

datrice dell'ordine delle monache benedettine) che ha visto la propria anima salire in cielo in forma di una colomba. Ma, sul dipinto la colomba sta per atterrare (ed è in questo senso più vicina a quella dello Spirito Santo) e siccome nel dialogo santo lo Spirito Santo di solito non viene rappresentato, si tratta quindi probabilmente dell'attributo della Santa. Santa Scolastica è rappresentata insieme a Santa Gertrude la Grande, mistica e teologa del convento benedettino di Helfta.⁸ Anche lei viene spesso descritta come badessa, con il pastorale, anche se non ha mai svolto questa funzione. La causa del malinteso è l'omonima badessa Gertrude di Hackeborn che era a capo del convento benedettino nel periodo quando lì c'era anche Santa Gertrude. La badessa affida Santa Gertrude alle cure spirituali di sua sorella minore, Santa Matilde di Hackeborn (in tedesco *Mechthild; Mechthild von Hackeborn*),⁹ che era una mistica e anche santa. Un contributo all'identificazione di Santa Gertrude la Grande è anche la sua sempre più grande popolarità: nell'anno 1677 è stata introdotta e nel 1738 si è stabilita nel *Martirologio Romano*, senza la procedura della canonizzazione.¹⁰

L'identificazione iconografica apre la questione dell'origine del dipinto e suggerisce che è collegata alle comunità benedettine nell'area della storica arcidiocesi di Ragusa di Dalmazia (oggi giorno è una diocesi), cioè della Repubblica Ragusea. Senza la conferma dagli archivi o qualche altra testimonianza si possono fare soltanto supposizioni. Tra alcune possibilità c'è quella sull'isola di Lacroma (Lokrum) per più motivi. Il primo, l'abbazia di Lacroma apparteneva alla Congregazione cassinese,¹¹ a differenza delle altre abbazie dell'area ragusea Santa Maria sull'isola di Melissa (Mljet),¹² San Giacomo a Porto Tolero (Višnjica), San Michele sull'isola di Giuppana (Šipan) e del priorato di Sant'Andrea di Pelago, come menziona lo storico dell'ordine benedettino Ivan Ostojić (1964): «Nel terzo decennio del XVI secolo è stata fondata la nostra Congregazione di Melissa che include tutti i monasteri della Republi-

PRIMUS. PANORMI, Apud hæredes Petri Coppulæ MDCCXXXIII. [1733] colonna 359. I bollandisti hanno risolto questa confusione perché nel terzo volume dell'Acta Sanctorum per i santi e le feste che si tengono il quinto, sesto e settimo giorno di ottobre c'è scritto che San Placido, allievo di San Benedetto, esisteva veramente ma non era martire. Cfr. [Joseph de Ghesquiere de Raemsdonk, Cornelio Byeo, Costantino Suysken, Jacobus Bueus (ur.)]. ACTA SANCTORUM OCTOBRIS Ex Latinis & Græcis, aliarumque gentium Monumentis, servata primigenia veterum Scriptorum phrasi, COLLECTA, DIGESTA, Commentariisque & Observationibus ILLUSTRATA A CONSTANTINO SUYSKENO, CORNELIO BYEO, JACOBO BUEO, JOSEPHO GHESQUIERO, E SOCIETATE JESU PRESBITERIS THEOLOGIS. TOMUS III, Quo dies quintus, sextus & septimus continentur. ANTVERPIÆ, Apud JOANNEM NICOLAUM VANDER BEKEN. MDCCCLXX. [1770], pp. 84-147.

⁸ Sui pensieri e sentimenti nutriti dalla santa verso la Vergine cfr. Sharon Elkins, «Gertrude the Great and the Virgin Mary» [Gertrude la Grande e la Vergine Maria] in: *Church History* [Storia della Chiesa] vol. 66 numero 4, Cambridge: Cambridge University Press 1997, pp. 720-734.

⁹ Perciò come la seconda coppia femminile di tanto appaiono Santa Gertrude la Grande e la monaca Santa Matilde di Hackeborn, la mistica da Helfta. Ognuna ha formato con la propria visione la spiritualità della seconda metà del Duecento.

¹⁰ «In Germania sanctæ Gertrudis virginis, Ordinis sancti Benedicti, quæ dono revelationum clara extitit: [...]» MARTYROLOGIUM ROMANUM GREGORII XIII. JUSSU EDITUM, ET CLEMENIS X. Auctoritate recognitum. [...] VENETIIS, MDCCXXXVIII. Ex Typographia Balleoniana [1738], p. 205.

¹¹ «Nell'anno 1504/5 la Congregazione ha aggiunto e riformato anche il convento di Montecassino. In onore all'aggiunta della culla dell'ordine benedettino alla Congregazione, l'allora Congregazione di Santa Giustina cambia il proprio nome in Congregazione cassinese e tutti i monaci appartenenti, ovunque si trovassero, anche quelli che non sono mai stati a Montecassino, vengono chiamati monaci cassinesi. Questo nome l'hanno avuto anche i membri del cenobio di Santa Maria a Lacroma vicino a Ragusa e quello di San Crisogono a Zara, il primo dal 1466 e il secondo dal 1620, perché in quegli anni anche i suddetti cenobi sono stati aggiunti alla Congregazione.» Ivan Ostojić, «Montecassino i benediktinci u Hrvatskoj» [Montecassino e i benedettini in Croazia], in: *Historijski zbornik* [Raccolta Storica] (ed. Jaroslav Šidak) XXI-XXII, Zagabria 1968-69 (1971), pp. 389-402 (399).

¹² Sul destino delle abbazie e del priorato della Congregazione di Melissa cfr. Tanja Trška Miklošić, «Obnove crkve sv. Marije na otoku Mljetu u 17. i 18. stoljeću» [Ricostruzioni della chiesa di Santa Maria sull'isola di Melissa nel Seicento e Settecento] in: *Prostor* [Spazio] 19[2011] 2[42], Zagabria, Facoltà di Architettura, pp. 310-321 (specialmente p. 314).

ca Ragusea tranne il monastero di Lacroma.»¹³ Le relazioni tra Lacroma e Montecassino erano molto più solide di quelle che aveva la Congregazione di Melissa.¹⁴ Il secondo motivo è che il dipinto è ora proprietà della Diocesi di Ragusa con alcuni altri dipinti più sicuramente provenienti da Lacroma. Il terzo, mentre ancora l'autore del dipinto era in vita, il suo biografo Bernardo De Dominicis nel terzo volume dell'opera *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani* del 1743 scriveva che Francesco de Mura era famoso tra i committenti benedettini e che una parte fondamentale del suo lavoro è stata realizzata soprattutto per quest'ordine: «Udita da' Monaci di Monte Casino la fama delle pitture di Francesco de Mura, vollero, che dal suo pennello sussero adornati tutti que' Sacri Luoghi, sì della Chiesa, che del Monistero, che non eran dipinti, che però chiamatolo in quel Santo Luogo varie opere gli fecero dipingere, ma le maggiori sono nelle due Cappelle laterali all'Altar maggiore, una dedicata alla SS. Nunziata, e l'altra alla medesima Vergine Addolorata, ed in esse vi ha dipinto ad olio le soffitte con i Misteri alludenti alle suddette.»¹⁵ Tranne Montecassino, De Mura ha lavorato anche per i benedettini della chiesa Santi Severino e Sossio a Napoli¹⁶ ma anche per altri ordini religiosi.

Non è strano trovare a Ragusa artisti napoletani e le loro opere d'arte,¹⁷ e ci sono numerosi legami diplomatici, militari, bancari, mercantili, postali e di trasporto tra il Regno delle Due Sicilie (il Regno di Napoli) e la Repubblica Ragusea che mostrano numerosi dati nell'ampia storiografia di Ragusa, specialmente per quanto riguarda i rappresentanti consolari di Ragusa a Napoli e i comandanti militari napoletani a Ragusa (chiamati «governatori d'armi»), di cui scriveva Ilija Mitić (1970, 1986,

¹³ «U trećem deceniju XVI st. osnovala se naša domaća Mljetska kongregacija, koja je obuhvatila sve samostane dubrovačke republike osim lokrumškoga.» Ivan Ostojić, *Benediktinci u Hrvatskoj i ostalim našim krajevima. II: Benediktinci u Dalmaciji* [I benedettini in Croazia e in altre nostre aree. II: I benedettini in Dalmazia], Priorato benedettino a Tuconio (Tkon), Spalato, 1964, p. 439.

¹⁴ Anche se nel destino della Congregazione di Melissa e della sua riforma era inevitabile l'influsso di Montecassino: «Nei preparativi hanno partecipato anche alcuni monaci di Montecassino. Da lì sono stati mandati a Melissa nel 1515, tra gli altri, anche Mavro Vetranović, poeta e benedettino di Ragusa, con tre monaci di Montecassino, ma sono dovuti fuggire dall'isola a lavoro incompiuto e ritornare in Italia. Ha avuto più fortuna Hrizostom Salvini, noto giurista, teologo, scrittore ascetico e traduttore dal greco, proveniente dalla Calabria. È proprio lui il riformatore principale della Congregazione di Melissa e anche suo presidente per molti anni. Lo hanno seguito altri monaci cassinesi sia come direttori sia come *praesidentes generales*. Tra di loro c'erano anche Felice Passero da Napoli (1608-10), Benedetto Sangrino, Placido (1622, 1635) e Mauro da Perugia (1635-41).» Ivan Ostojić, *op. cit.* II, 1964, p. 400.

¹⁵ [Bernardo De Dominicis], VITE DE' PITTORI, SCULTORI, ED ARCHITETTI NAPOLETANI. Non mai date alla luce da Autore alcuno. SCRITTE DA BERNARDO DE' DOMINICI NAPOLETANO. TOMO TERZO. IN NAPOLI, MDCCXLIII. [1743] Per Francesco, e Cristoforo Ricciardo, Stampatori del Real Palazzo. pp. 692-705 (696).

¹⁶ «Molto si accebero i vanti di Francesco allora che si vide compiuta la soffitta di S. Severino, che tirò a se tutti gli occhi de' nostri Cittadini, e per molti giorni durò il concorso delle persone, e le lodi all'Artefici di sì belle pitture.» Bernardo De Dominicis, *op. cit.* 1743, p. 698.

¹⁷ Cfr. Grgo Gamulin, «Apolon i Dafne od Francesca Solimene u Dubrovniku» [Apollo e Dafne di Francesco Solimene a Ragusa], in: *Dubrovnik* III, n.1-2, Dubrovnik: Matica hrvatska [Matrix croatica], 1957, pp. 65-67; Kruno Prijatelj, «Dvije dubrovačke pale iz napuljskog seicenta» [Due pale di Ragusa dal Seicento napoletano], in: *Studije o umjetni-nama u Dalmaciji* [Studi sulle opere d'arte in Dalmazia], vol. V, Zagabria: Società degli Storici dell'arte della Repubblica Socialista di Croazia, 1989, pp. 80-84 [l'articolo è stato inizialmente pubblicato con il titolo «Prilozi slikarstvu XVI-XVII stoljeća u Dubrovniku»/Contributi alla pittura del Cinquecento e del Seicento a Ragusa, *Historijski zbornik/Raccolta Storica*, vol. IV. 1-4, Zagabria: Società per la storiografia croata, 1951, pp. 190-191]; Neda Kuzek (ed.), *Restaurirane slike iz crkve Gospe od Karmena u Dubrovniku* [Dipinti restaurati dalla chiesa della Madonna del Carmelo a Ragusa]. Zagabria, Ragusa: Istituto Croato per il Restauro, 2007; Radoslav Tomić, «Andrea Vaccaro: novi podaci i zapažanja o njegovim slikama u Dubrovniku» [Andrea Vaccaro: nuovi dati e osservazioni sui suoi dipinti a Ragusa], in: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 35 [Scritti dell'Istituto per la storia dell'arte 35], Zagabria: Istituto per la storia dell'arte, 2011, pp. 125-130; Vinicije B. Lupis scrivendo sull'oreficeria napoletana a Ragusa fa notare le precedenti connessioni artistiche tra Napoli e Ragusa. Cfr. Vinicije B. Lupis, «O napuljskom zlatarstvu u Dubrovniku i okolici» [Sull'oreficeria napoletana a Ragusa e nei dintorni] in: *Instituta za povijest umjetnosti* 28 [Scritti dell'Istituto per la storia dell'arte 28], Zagabria: Istituto per la storia dell'arte, 2004, pp. 162-175 (163, 164).



Fig. 2. Francesco de Mura, *Madonna col Bambino e il piccolo San Giovanni Battista*, Petrićevac, Bosnia ed Erzegovina, monastero francescano della Santissima Trinità.

1988).¹⁸ Testimonianze di collegamenti dall'altra parte dell'Adriatico e oltre, nel Mediterraneo, sono state menzionate e misurate con un compasso nautico da Fernand Braudel nell'opera *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* (1949), che rappresenta una piccola parte dei collegamenti nel Mediterraneo della Repubblica Ragusea anche con coste molto distanti.¹⁹ Perciò la presenza di artisti napoletani, o in questo caso, di un dipinto napoletano a Ragusa può aggiungersi a queste isocline.

¹⁸ Cfr. Ilija Mitić, «Nadzornik oružanih snaga i guverner oružja 17. do 19. stoljeća u Dubrovačkoj Republici» [Supervisore delle forze armate e governatore delle armi dal XVII al XIX secolo nella Repubblica Ragusea] in: *Anali Historijskog instituta JAZU* 12 [Anale dell'Istituto per la Storia dell'Accademia Jugoslava delle Scienze e delle Arti 12], Ragusa: Istituto per le Pubblicazioni scientifiche dell'Accademia Jugoslava delle Scienze e delle Arti, 1970, pp. 277-296; Idem, «Prilog proučavanju odnosa Napuljske kraljevine – Kraljevstva Dviju Sicilija i Dubrovačke Republike od sredine XVII. do početka XIX. stoljeća» [Contributo allo studio delle relazioni tra il Regno di Napoli – il Regno delle Due Sicilie e la Repubblica Ragusea dalla metà del XVII all'inizio del XIX secolo] in: *Radovi* 19 [Pubblicazioni 19], Zagabria: Università di Zagabria – Istituto per la storia croata/Istitute of Croatian History, 1986, pp. 101-132; Idem, *Dubrovačka država u međunarodnoj zajednici od 1358. do 1815.* [Lo Stato Raguseo nella comunità europea dal 1358 al 1815], Zagabria: Accademia Jugoslava delle Scienze e delle Arti, 1988 [2004²].

¹⁹ Cfr. Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, traduttore Carlo Pischredda, Biblioteca di Cultura Storica 48. Torino: Einaudi, 1953 [1965²; 1977³; 1994⁴; 2002⁵; *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen a l'époque de Philippe II* 1949, versione riveduta e corretta 1966].

Comunque, il dipinto di Francesco de Mura rappresenta un eccezionale contributo al patrimonio pittorico barocco in Croazia perché vi introduce la testimonianza di un interessantissimo periodo pittorico a Napoli a metà Settecento in cui De Mura inserisce «una formula pittorica, tra Arcadia e Classicismo, fatta da levità *rocailles* e di misurate eleganze formali, di preziosità cromatiche e di ragionato ordine compositivo»,²⁰ come l'ha descritto Nicola Spinosa (1987), che, oltre a ciò, menziona il suo ruolo come «brillante diffusore 'in provincia' delle idee maggiori del maestro.»²¹ Il «Maestro» è Francesco Solimena, che dagli inizi della fortuna critica di De Mura è stato evidenziato come la persona chiave della formazione di De Mura. Bernardo De Dominicis nel terzo volume dell'opera *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani* del 1743 sottolinea: «il vero modo insegnatogli dal Solimena di componere istorie, e la bellezza, e freschezza del colorito, che resta meravigliosamente



Fig. 3. Francesco de Mura, *Madonna con il Bambino, San Benedetto e i santi benedettini*, Dubrovnik (Ragusa), Diocesi di Ragusa.

accordato nel tutto assieme»,²² e verso la fine della sua descrizione della vita di De Mura, che allora era all'apice della sua carriera, trasmette la testimonianza del Solimena: «il medesimo Solimena suo Maestro ebbe a dirmi nel mostrarmi le copie delle quattro parti del mondo fatte da Francesco: *Vedi come fà bene Franceschiello; Vedi come mi hà saputo bene imitare anche nel svoltare il pennello nelle pieghe de' panni come fò io, cosa che questi altri non hanno fatto*: E molte altre parole poi soggiunse in sua lode».²³ Il significato del dipinto raguseo nel lavoro completo di De Mura, adesso che è conosciuto, sarà lasciato ai colleghi napoletani per non farli cadere in una trappola simile a quella registrata da De Dominicis per quanto riguarda De Mura, in cui «vi s'ingannaro due Professori forestieri»,²⁴ per la gioia dei locali.

Alla fine bisogna ricordare che Francesco de Mura fino ad ora è stato conosciuto solamente come l'autore del piccolo dipinto *Madonna col Bambino e il piccolo San Giovanni Battista* [fig. 2]²⁵ che si trova nel monastero francescano a Petričevac vicino a Banja Luka in Bosnia ed Erzegovina e che è stata fatta, secondo le dimensioni coincidenti di un gruppo di dipinti iconograficamente correlati, per la vendita. Le soluzioni tipologiche e il colorito (specialmente i vestiti della Madonna) possono essere comparati in entrambi i dipinti [fig. 3]. La strada del dipinto trovato a Petričevac non è conosciuta, ma sapendo delle relazioni dei frati bosniaci con Ragusa è possibile che proprio Ragusa abbia avuto un ruolo fondamentale anche per l'arrivo di questo dipinto.

²⁰ Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento: dal Rococò al Classicismo*, vol. II., Napoli: Electa, 1987., [1988, 1993, 1999²], p. 10.

²¹ Nicola Spinosa, *op. cit.* volume I, 1986, p. 30.

²² Bernardo De Dominicis, *op. cit.* 1743, p. 697.

²³ Bernardo De Dominicis, *op. cit.* 1743, p. 703.

²⁴ Bernardo De Dominicis, *op. cit.* 1743, p. 694.

²⁵ Olio su tela, 76,2 x 64,1 cm, Petričevac, Bosnia ed Erzegovina, monastero francescano della Santissima Trinità. Cfr. Sanja Cvetnić, *Barokni defter: Studije o likovnim djelima iz XVII. i XVIII. stoljeća u Bosni i Hercegovini* [Il defter barocco: studi sulle opere d'arte dei secoli XVII e XVIII in Bosnia ed Erzegovina]. Zagreb: Leykam international, 2011.

SLIKA FRANCESCA DE MURE U DUBROVNIKU

U Dubrovniku, među obnovljenim slikama koje pripadaju Dubrovačkoj biskupiji ističe se oltarna pala *Bogorodica s Djetetom, sv. Benediktom i benediktinskim svecima* napuljskoga umjetnika Francesca de Mura (Napulj 1696. – 1782.), potpisana: »Fra, de Mura Pi[nxit ?]« i datirana, premda nečitko, možda: »1751« ili »1753«. Ikonografija slike upućuje na podrijetlo u jednom od benediktinskih samostana na području Dubrovačke Republike, vjerojatno onoga na Lokrumu, koji je jedini pripadao Montekasin-skoj kongregaciji, a ne Mljetskoj kongregaciji kao ostali benediktinski samostani. Veze Dubrovnika i Napulja bile su povijesno brojne i potvrđene na svim područjima od politike i trgovine do arhitekture i likovnih umjetnosti pa pojava slike učenika Francesca Solimene i jednoga od vodećih slikara napuljske škole sredinom XVIII. stoljeća na dubrovačkom području ne začuđuje. Još jedna slika Francesca de Mure *Bogorodica s Djetetom i mali sv. Ivan Krstitelj* nalazi se franjevačkom samostanu na Petrićevcu kraj Banja Luke u Bosni i Hercegovini.

Ključne riječi: *Dubrovnik, Francesco de Mura, benediktinska ikonografija, slikarstvo, XVIII. stoljeće.*

GIOVANNI ANTONIO PELLEGRINI: LA VIRTÙ INCORONATA DAL MERITO

Giorgio Fossaluzza

G. Fossaluzza
Università degli Studi di Verona
Dipartimento Culture e Civiltà
Via San Francesco, 22, 37129 Verona
giorgio.fossaluzza@univr.it

L'inedito dipinto del veneziano Giovanni Antonio Pellegrini con La Virtù incoronata dal Merito è un'acquisizione ragguardevole per la fase avanzata del protagonista del Rococò europeo. Sono degni di nota la sofisticata eleganza compositiva, il virtuosismo dell'esecuzione, la leggerezza cromatica, l'espressività accattivante. L'invenzione allegorica attinge al repertorio di Cesare Ripa (1593; 1603), fonte primaria per artisti d'ogni tempo e d'ogni luogo. Ad esso guarda anche Giambattista Tiepolo che raffigura il Merito nelle decorazioni di due ville del vicentino: quella del conte Niccolò Loschi al Biron di Monteviale del 1734 e dell'avvocato Carlo Cordellina a Montecchio Maggiore del 1743.

Parole chiave: *Giovanni Antonio Pellegrini, Cesare Ripa, Giambattista Tiepolo*

L'inedito dipinto (tela, 147x82 cm), già in collezione privata di Amburgo, per la qualità esecutiva è da ritenersi un'acquisizione importante nel catalogo della fase avanzata di Giovanni Antonio Pellegrini (Venezia 1675 -1741), circa il 1730.¹ Esso possiede tutta la leggerezza del colore e la sofisticata eleganza delle forme e delle espressioni che fecero del maestro veneziano quale "pittore di storia" uno dei maggiori, dei più riconosciuti protagonisti del Rococò in Europa, precisamente in Inghilterra, come pure in Francia, Germania e Austria.

L'invenzione allegorica è quella che Pellegrini predilige. Con essa egli corrisponde al gusto di una civiltà raffinata che vuole esaltati i propri ideali in una dimensione immaginaria, serena o anche gioiosa che raramente ha contatti con la realtà. L'iconografia del dipinto si può svelare con precisione attingendo al più diffuso repertorio di Cesare Ripa (1593; 1603), fonte primaria per artisti d'ogni tempo e d'ogni luogo.² Coprotagonista è la Virtù presentata come giovane bella e graziosa, in quanto ella mai invecchia, anzi prende vigore con il tempo, divenendo il maggiore ornamento dell'animo. È alata perché

¹ Ringrazio la Galleria Voena+Robilant di Milano e Londra per l'invito a studiare il dipinto che qui si pubblica. Lo si accompagna con l'elaborazione di un testo risalente al febbraio 2010, edito *on line* in lingua inglese.

Su Pellegrini basti il rinvio a George Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford, Clarendon press, 1995, pp. 126-127, 226, 244 cat. P. 249; *Antonio Pellegrini: il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 20 settembre 1998 - 10 gennaio 1999), a cura di A. Bettagno, Venezia, Marsilio, 1998.

² Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma, eredi G. Giugliotti, 1593, pp. 167 (*Merito*), 289-291 (*Virtù*); Idem, *Iconologia ovvero Descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria invenzione, trovate, & dichiarate da Cesare Ripa perugino (...)* Di nuovo rivista, & dal medesimo ampliata di 400 & più imagini, et di figure d'intaglio adornata. Opera non meno utile che necessaria a poeti, Roma, L. Facio, 1603, pp. 313-315 (*Merito*), 506-512 (*Virtù*). Quest'ultima è la prima edizione illustrata con invenzioni del Cavalier d'Arpino. Nella presente circostanza si tiene conto della seguente edizione annotata, con particolare riguardo alle fonti: Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei; testo stabilito da Paolo Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, pp. 373-375, 595-601, 753-754, 842-844. Sul metodo di costruzione dell'*Iconologia* non si può tralasciare la menzione di Ernst H. Gombrich, *Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11, 1948, pp. 163-192. Si vedano in seguito le osservazioni di Elizabeth Mc Grath, *Personifying Ideals*, recens. A. G. Werner, *Ripa's Iconologia. Quellen, Methode, Ziele*, Utrecht 1977, in «Art History», VI, 3, 1983, pp. 363-368; inoltre gli studi con particolare riguardo alle fonti erudite di Sonia Maffei, *La politica di Proteo: trasformazioni e peripezie dell'Iconologia di Cesare Ripa*, in *Officine del Nuovo, Sodalizi tra letterati artisti ed editori nella cultura italiana*



Fig. 1 – Giovanni Antonio Pellegrini, *La Virtù incoronata dal Merito*, collezione privata.

si alza sopra il senso comune; ha il sole nel petto perché, come l'astro illumina la terra, ella dal cuore dà vigore e scalda tutto il corpo dell'uomo. Regge l'asta perché alla Virtù è riconosciuto il governo, la

tra riforma e controriforma, atti del convegno internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007), a cura di H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 479-495. Sulle caratteristiche delle edizioni e le varianti si veda Sonia Maffei, *Per una concordanza diacronica dell'Iconologia di Cesare Ripa*, in *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, a cura di P. Barocchi e L. Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997, pp. 99-118.

signoria (“maggioranza”) sul mondo come significa la sfera che trattiene presso di sé, in deroga alle indicazioni di Ripa.³ Di solito la Virtù è coronata d’alloro in quanto esso è sempre verde e mai abbattuto dal fulmine, cioè dalle avversità. In questo caso è il vecchio canuto e dalla folta barba bianca, ammantato d’oro, a imporgli sul capo la ghirlanda della vittoria, della quale egli stesso normalmente si adorna. Si tratta infatti del Merito, come si può spiegare ricorrendo anche in tal caso a Ripa il quale attinge a Tommaso d’Aquino, in proposito richiamato in *Polyantea* nel 1592, così da qualificarlo come «azione virtuosa alla quale si deve qualche cosa pregiata in ricognizione».⁴ È doveroso dunque offrire il giusto alla persona attiva, riconoscergli il “debito” che può essere di giustizia (“*de condigno*”) nel caso di chi ha da ricevere, oppure di convenienza (“*de congruo*”) nel caso di chi ha da dare il qualcosa. La prospettiva è quella delle opere buone compiute, da un lato, nell’amore di Dio e che pertanto sono frutto della grazia, dall’altro in funzione del puro merito di convenienza, nel qual caso esse giovano «o per conseguire beni temporali, o per disporsi alla grazia o per assuefarsi alla virtù di questa vita».⁵

Nell’attingere alla *princeps* dell’*Iconologia* si comprendono meglio, secondo quest’ultimo livello “temporale”, i contenuti etico-morali che quest’allegoria esprime con Ripa e nella sua fortuna iconografica, compreso il legame con la Virtù: «Il Merito, essendo di per se stesso nobile, poco si cura della fortuna o di quei beni che da gli huomini si danno in ricompensa delle fatiche; però di esso si contenta nelle sue attioni il Magnanimo, il Forte, il Filosofo, il Sapiente et, come cosa inestimabile per eccellenza, credono che da se stesso si paghi, come l’oro, co’l quale è vestito, con l’oro medesimamente si compra. Quindi è che si dice la Virtù madre del Merito non avere fuor di se stessa guiderdone convenevole et non haver cosa che la possa pagare, come non ha cosa che la possa tener nascosta».⁶

L’identificazione iconografica e il valore attribuito a questa allegoria da Pellegrini sono accertati, in particolare, dal fatto che la Virtù e il Merito sono rappresentati anche in una delle tele che compongono l’importante ciclo che il pittore veneziano, lasciata l’Inghilterra, realizza fra il 1713 e il 1714 a Düsseldorf per il principe elettore palatino Giovanni Guglielmo II di Wittelsbach-Neuburg, conosciuto anche come Giovanni Guglielmo del Palatinato-Neuburg e detto Jan Wellem (Düsseldorf 1658-1716), da collocarsi nel castello di Bensberg (le superstiti ora a Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, deposito al Castello di Schleissheim).⁷ In questo caso il Merito porge lo scettro alla Virtù che ha presso di sé l’aquila (anziché il globo).⁸ Da notare che la tela in *pendant* rappresenta *La Virtù che incorona l’Onore che ha presso di sé la cornucopia*, emblema quest’ultima di prosperità e anche di felicità pubblica.⁹ Altri

³ Con questi attributi, ma priva della sfera è la rappresentazione della Virtù spettante a Pellegrini che appartiene a collezione privata di Vicenza, il cui taglio compositivo indica la probabile destinazione a un soffitto. Cfr. A. Bettagno, in *Antonio Pellegrini* 1998, pp. 216-217 cat. 61.

⁴ Questi riferimenti sono precisati e analizzati da Maffei, in Ripa 2012, p. 753. Si tratta di Tommaso d’Aquino, *Summa Theologiae*, IIa-IIae, q. 45, a.6; Domenico Nani Mirabelli, *Polyanthea, hoc est, opus suavissimis floribus celebriorum sententiarum tam Graecarum, quam Latinarum exornatum, quos ex innumeris fere cum sacris, tum profanis auctoribus (...)*, Venezia, G. B. Ciotti, 1592, pp. 513-514.

⁵ In generale si veda, ad esempio, Eugenio Valli, *Il merito nella Summa Theologica di Tommaso d’Aquino*, Friburgo 1990; quale voce sintetica quella in Giacomo Dal Sasso - Roberto Coggi, *Compendio della Somma teologica di San Tommaso d’Aquino*, Bologna, Studio domenicano, 1989, p. 449.

⁶ Ripa 1593, p. 167.

⁷ Sul ciclo che trae ispirazione da quello di Rubens per Maria de Medici da collocarsi nella Galleria del Palazzo di Lussemburgo si veda Klara Garas, *Le Plafond de la Banque Royale de Giovanni Antonio Pellegrini*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 1962, pp. 75-93, in part. p. 88 nota 25; Klara Garas, *Giovanni Antonio Pellegrini in Deutschland*, in *Studi di storia dell’arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia, Alfieri, 1971, pp. 285-292; Matthias Reuss, in *Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, München. Venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts. Vollständiger Katalog*, bearb. von R. Kultzen und M. Reuss, München, Hirmer, 1991; Knox 1995, pp. 126-127, 226, 244 cat. P.249.

⁸ Knox 1995, p. 121, fig. 101.

⁹ Knox 1995, p. 121 fig. 100. Lo studioso (Knox 1995, pp. 121, 243 cat. P.241, 261 cat. P.445, fig. 102) ritiene facesse parte di questa decorazione il *Nettuno* (cm 174x80) sul mercato di Monaco di Baviera nel 1852, di recente segnalato in collezione Peron di Venezia, ben giudicabile nella riproduzione di Egidio Martini, *Pittura veneta e altra italiana dal XV al XIX secolo*, Rimini, Stefano Pataconi, 1992, pp. 292-293. Si devono ammettere tuttavia le forti affinità con l’opera qui presentata con datazione ben successiva.

soggetti allegorici, assieme alla rappresentazione di divinità dell'Olimpo, costituivano un contorno alle scene memorative riguardanti il committente e la sua famiglia entro i riquadri del soffitto. Si tratta quindi di un doppio registro espressivo, l'uno storico anche contingente e l'altro allegorico, entrambi indirizzati alla medesima finalità celebrativa.

Quanto alla fortuna ravvicinata del tema in ambito veneto e a più complesse connessioni con altre allegorie, attinte ugualmente al repertorio di Ripa, è già stato proposto il richiamo a Giambattista Tiepolo, alla sua raffigurazione del *Merito* nelle decorazioni della villa del conte Niccolò Loschi al Biron di Monteviale del 1734 e della villa dell'avvocato Carlo Cordellina a Montecchio Maggiore del 1743.¹⁰ In questi complessi decorativi vicentini la *Virtù* non manca di accompagnarsi ad altre allegorie: nel primo affianca la Gloria e incorona l'Onore.

Il dipinto raffigurante *La Virtù incoronata dal Merito* di Pellegrini che qui si presenta per la prima volta in sede scientifica doveva avere una stessa funzione all'interno di un ciclo più vasto. Tale ipotesi è suggerita anche dal formato in verticale, quello adatto all'inserimento entro scomparti (probabilmente in stucco) da parete o soffitto che fungevano da contorno a riquadri di maggiori dimensioni e a più vasto sviluppo figurativo. La Sala d'Oro del Mauritshuis a L'Aja del 1718 ne è la più celebre esemplificazione, rara per integrità.¹¹ La spazialità del dipinto qui illustrato – che è di illusorio respiro anche perché senza ancoraggi prospettici – sembra obbedire a una tale ipotizzata collocazione. Tuttavia, l'esame delle opere che figurano nel catalogo generale di Giovanni Antonio Pellegrini, compresi i disegni, il controllo delle altre che si sono aggiunte più di recente, non consente di proporre un diretto accostamento riguardo la tematica e il formato, in modo da definirne il contesto dell'originaria appartenenza.¹² Le fonti dirette, poi, che riferiscano di decorazioni e cicli perduti sono per lo più parche di indicazioni precise che siano utili a tale proposito ricostruttivo; il caso di quella perduta o dispersa del castello di Bensberg ne è un'eccezione.

La qualità dell'opera che qui si presenta, come sopra osservato al riguardo della realizzazione pittorica e dell'invenzione, non lascia dubbi sul fatto che dovesse appartenere a un contesto di alto prestigio, tale da richiedere la dimostrazione del massimo impegno da parte del maestro. La composizione monumentale, la dilatazione delle forme possenti, la stesura cromatica magistralmente sciolta e tuttavia - occorre sottolinearlo - senza effetti *flou* spesso raggiunti da Pellegrini, semmai a larghe pennellate costruttive lasciate alla prima, sono tutti aspetti che offrono indicazioni confortanti per una collocazione cronologica. Essa, tuttavia, non è immediata a stabilirsi all'interno di un percorso che nella fase matura è di straordinaria coerenza stilistica. Con qualche anticipo rispetto a quanto prospettato in un primo tempo, si propone la realizzazione nell'ambito dell'attività che Pellegrini svolge tra Vienna, Venezia e Padova circa il 1730. Facendo riferimento alle opere di cronologia accertata, si pongono a monte la pala raffigurante *Cristo consegna le chiavi a Pietro* del 1727 della Salesianerinnenkirche e la decorazione distrutta con *l'Assunzione della Vergine e Figure allegoriche* della Schwarzspanierkirche di Vienna.¹³ Come nucleo di appoggio successivo si deve guardare al *Cristo che risana il paralitico* della Karlskirche di Vienna (1731-1734) il cui modelletto è al Museo di Belle Arti di Budapest, si aggiunga *La Modestia presenta la Pittura all'Accademia* che è *morceau de reception* all'Académie Royale de la Peinture di Parigi del 1733 (Parigi, Musée du Louvre); fa seguito il *Martirio di santa Caterina*, pala per la Basilica di Sant'Antonio di Padova del 1735 (ora al Museo Antoniano) che è di tutt'altra libertà esecutiva e pres-

¹⁰ Per il primo caso Michael Levey (*Giambattista Tiepolo. His Life and Art*, New Haven-London, Yale University, 1986, pp. 68-70) osserva come si possa dimostrare che Tiepolo abbia tenuto conto delle varianti apportate all'edizione dell'*Iconologia* data alle stampe nel 1611. Per il rapporto fra il *Merito* e il *Consiglio* rappresentati in Villa Cordellina si veda Barbara Mazza, *Il trionfo della ragione. Giambattista Tiepolo per Carlo Cordellina*, in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra (Vicenza, Montecchio Maggiore, Bassano del Grappa, 26 maggio - 20 settembre 1990), a cura di F. Rigon et al., Milano, Electa, 1990 pp. 306-320, in part. p. 314 cat. 2.5.

¹¹ Knox 1995, pp. 137-144, 237 catt. P.394-P.402.

¹² Il catalogo più completo spetta a Knox 1995, pp. 225-277.

¹³ Knox 1995, pp. 197-198, 263 cat. P. 486, fig. 162, 263 cat. P. 488, fig. 164.

enta ancora effetti di cromatismo “svaporato” affine agli esiti di Rosalba Carriera.¹⁴ Si prosegue con le tele che Pellegrini realizza nel 1736 e 1737 su incarico di Karl Philipp von der Pfalz per la decorazione dei soffitti di quattro sale della Residenz di Mannheim (distrutte nel secondo conflitto mondiale) in cui si colgono ancora diretti riscontri stilistici, nei termini più specifici.¹⁵ L'accostamento è reso più convincente anche dalle affinità figurative. La Virtù trova un corrispettivo, ad esempio, in una delle Ore dell'ovale che raffigura l'*Aurora* già nella Roter Saal.¹⁶ Il *Merito* vede il suo corrispondente, non solo tipologico, nel *Trionfo del Palatinato* già nella Audienzzimmer.¹⁷

In questa fase, circa il 1730, trova altresì collocazione per ragioni stilistiche una serie di dipinti da stanza, come ovvio privi di certificazioni documentarie per un accertamento cronologico.¹⁸ Tra questi si possono selezionare per il riscontro comparativo, ad esempio, l'*Allegoria della Pittura* e l'*Allegoria della Scultura* provenienti dalla collezione Alvise Giustinian-Recanati (ora Venezia, Gallerie dell'Accademia, per acquisto del 1959).¹⁹ A una fase successiva, alla seconda metà degli anni Trenta, si ritiene possano appartenere invece i due ovali con *Flora* (*Allegoria della Primavera*) e *Cerere* (*Allegoria dell'Estate*) tuttora in collezione Giustinian-Recanati a Venezia.²⁰ Possono situarsi in “un momento di passaggio”, nei primi anni Trenta, la *Venere e Cupido* di collezione privata di Rovigo, il *Bacco e Cerere* già in collezione privata di Roma, le versioni dell'*Allegoria della Primavera* e dell'*Allegoria dell'Estate*, rispettivamente già in collezione Sonino a Venezia e sul mercato antiquariale viennese, inoltre l'*Allegoria della Primavera* segnalata in collezione privata di Palermo che va assieme all'*Allegoria dell'Innocenza* in collezione privata veneziana, le quali si trovavano in origine in Palazzo Salom.²¹ Rispetto a

¹⁴ Knox 1995, pp. 200-205, 228 cat. P.31, 250 cat. P.332, 251 cat. P.342, 263 cat. P.484, figg. 166-169.

¹⁵ Hans Huth et al., *Die Kunstdenkmäler des Stadtkreises Mannheim*, München, Deutscher Kunstverlag GmbH, 1982; Knox 1995, p. 241, catt. P.204-P.207, figg. 171-178.

¹⁶ Huth 1982, pp. 278-282; Knox 1995, fig. 171.

¹⁷ Huth 1982, pp. 285-287; Knox 1995, fig. 177. Si tratta dell'ultimo grande impegno dell'artista che non conosce crisi ed è ancora nel 1737 impegnato a Würzburg, in opere per le chiese di Frankenthal e Füssgonheim presso Mannheim prima del rientro definitivo a Venezia. La realizzazione delle sovrapporte per la Residenz, già fissata in tale circostanza, è stata anticipata al 1722 da Knox 1995, pp. 216, 265 catt. P.504-P.509, figg. 144-147. La decorazione della Stadtpfarrkirche di Frankenthal è stata distrutta nel 1943, ma è documentata da fotografie d'archivio. Cfr. Knox 1995, pp. 210-216, 232 cat. P.85, 233 cat. P.89, figg. 181, 182.

¹⁸ Con riferimento ai principali cataloghi utilizzati, la selezione avviene in presenza di opere la cui attribuzione a Pellegrini è da respingere, per quanto si giudichino solo in riproduzione. Cfr. Egidio Martini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia, Edizioni Marciane, 1964, p. 29, tav. 31: *Zefiro*, Venezia, collezione privata; tav. 32: *Morte di san Francesco Saverio*, Venezia, collezione privata (Mariotti?); p. 164 nota 70, fig. 71: *Tobia e l'angelo*, Princeton, Collezione Cannon; Idem, *La pittura del Settecento Veneto*, Maniago, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1982, p. 481 nota 72, fig. 423: *San Pietro e l'angelo*, Londra, collezione privata; p. 481 nota 69, fig. 424: *Sofonisba*, già Venezia, collezione privata; p. 482 nota 78, fig. 428: *Agar nel deserto*, già Londra, collezione privata. Si veda inoltre Adriano Mariuz, *Antonio Pellegrini a Padova*, in *Antonio Pellegrini* 1998, p. 34: *La testa di san Giovanni Battista presentata a san Marco*, Vescovana, chiesa parrocchiale, no Pellegrini ma Migliori o Mariotti; Bettagno, in *Antonio Pellegrini* 1998, pp. 140-141 cat. 17, 144-145 cat. 19, di dubbia autografia, forse della fase finale; 148-149 cat. 22; 200-201 cat. 51: opera dubbia.

¹⁹ Knox 1995, p. 258 catt. P.410-P.411; Bettagno, in *Antonio Pellegrini* 1998, pp. 210-212, catt. 57-58: estate 1728. Si propongono a confronto i dipinti raffiguranti *Flora* di collezione privata torinese e *Imene e Cupido* in collezione Contarini a Venezia. Cfr. Martini 1964, pp. 164 nota 68, 173 nota 70, figg. 58, 70.

²⁰ Per i dipinti Giustinian-Recanati cfr. Knox 1995, p. 260 catt. P.441-P.442; Bettagno, in *Antonio Pellegrini* 1998, pp. 189-191 catt. 45-46: con datazione ai primi anni Venti. In quest'ultimo arco temporale dell'estrema attività di Pellegrini a Venezia si collocano nella presente occasione, inoltre, l'*Erminia tra i pastori* già Ball und Graüpe a Vienna, ora in collezione privata di Venezia, cfr. Martini 1992, p. 290 fig. 213; Bettagno, in *Antonio Pellegrini* 1998, pp. 198-199 cat. 50: 1730 circa; *Cristo e la Samaritana*, già Londra, M.R. Waddingham, poi Venezia, collezione privata, cfr. Bettagno, in *Antonio Pellegrini* 1998, pp. 192-193 cat. 47. Si aggiunga la *Maddalena*, già Venezia, collezione Rizzoli edita da Martini 1964, p. 173 nota 70, fig. 65.

²¹ Sul dipinto di Rovigo si veda Martini 1982, p. 20, fig. 58: ultimo periodo veneziano; per il dipinto romano si rinvia a Martini 1964, p. 164 nota 68, tav. 42. Le allegorie già Sonino e a Vienna (casa d'aste Dorotheum) sono segnalate e

questi esempi, un senso più costruttivo della forma, ma in presenza di un fondo scuro, è raggiunto in modo del tutto analogo nella *Santa Caterina* appartenuta al maresciallo von Schulenburg di Hannover (ora collezione privata), in cui l'effetto quasi di "non finito" per disinvoltura nella conduzione pittorica si ritiene sia quello proprio di un abilissimo e consumato frescante quale fu Pellegrini.²² Per quanto riguarda i suoi dipinti di destinazione devozionale pubblica si seleziona, inoltre, per il riscontro stilistico la lunetta della *Sacra Famiglia, santa Elisabetta e san Giovanino* dell'Oratorio dell'Istituto delle Nobili Dimesse di Padova.²³

Pertanto, il dipinto della *Virtù incoronata dal Merito* che qui si illustra, proveniente da un contesto decorativo di vasto respiro, trova giustificazione della sua collocazione stilistica circa il 1730 soprattutto attraverso il confronto con le opere da stanza che si sono distribuite nell'ultimo decennio d'attività. Destinate a collezionisti dal gusto sofisticato e alla moda dovettero contribuire grandemente alla fortuna professionale di Pellegrini, la quale gli arrise anche nell'ultima fase, sempre operativa ma alleviata dagli affanni della mobilità internazionale che lo impegnò per tutta la vita e solo in fine trovò sosta. Lo assicura Guarienti nel 1753, nella biografia aggiunta a quelle di Orlandi: «Dopo varij e lunghi viaggi per la Germania, Francia, ed Inghilterra, nei quai paesi operando non poche faccoltà raccolse, fissò sua stanza in Venezia, del premio di sue fatiche comodamente ed onestamente vivendo».²⁴

riprodotte da Martini 1982, p. 482 nota 78, fig. 59; Idem 1992, p. 288 figg. 210-212. Per il dipinto segnalato a Palermo cfr. Martini 1964, p. 32, tav. 46; Idem 1992, pp. 288-289 cat. 125: con datazione tra il 1737 e il 1741. L'*Allegoria dell'Innocenza* è edita da Martini 1964, p. 32, tav. 47. Completa il gruppo il dipinto di *Venere e Amore* segnalato a Verona, collezione Rodino da Martini 1964, p. 164 nota 68, tav. 37

²² Knox 1995, pp. 205, 241 cat. P. 200, fig. 170, tav. XIII; Bettagno, in *Antonio Pellegrini* 1998, pp. 212-213 cat. 59.

²³ Per la datazione e le fonti storiografiche basti il rinvio al contributo di A. Mariuz 1998, pp. 30-32: circa 1732. Si veda inoltre Bettagno, in *Antonio Pellegrini* 1998, pp. 208-209 cat. 56.

²⁴ Cfr. Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico (...) contenente le notizie de' Professori di pittura, scultura ed architettura e nobilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia, G. Pasquali, 1753, p. 79.

GIOVANNI ANTONIO PELLEGRINI: VRLINU KRUNI ZASLUGA

Neobjavljena slika Venecijanca Giovannija Antonija Pellegrinija „Vrlinu kruni Zasluga“ važna je akvizicija iz posljednje faze jednog od protagonista europskog rokoka. Vrijedni su pažnje kompozicijska elegancija, virtuoznost izvedbe, kromatska lakoća te nježna ekspresivnost. Alegorijska inventivnost nastavlja se na repertoar Cesarea Ripa (1593; 1603) kao primarnog izvora za umjetnike svih vremena i mjesta. Ovime se inspirira i Giambattista Tiepolo koji prikazuje Zaslugu na dekoracijama dviju vila na vićentinskom području: u vili grofa Niccoloa Loschija u Biron di Monteviale iz 1734. i onoj odvjetnika Carla Cordellina u Montecchio Maggiore iz 1743.

Uzimajući u obzir Ripine tekstove, Pellegrinijeva alegorija manifestira dubinu njegova morala i etike. Glavni lik je Vrlina prikazana kao mlada graciozna djevojka koja ne stari, već vremenom osnažuje i postaje najvećim ukrasom duše. Sijedi starac s gustom, sijedom bradom, zaogrnut zlatom, stavlja joj na glavu vijenac pobjede kojim se inače on sam krasi. Riječ je o Zasluzi koja nudi dostojnu nagradu osobi koja je to svojim djelovanjem zaslužila. Perspektiva za promišljanje je ona od dobrih djela napravljenih, s jedne strane iz ljubavi prema Bogu koja su plod milosti, a s druge strane imaju i funkcionalu ulogu te su napravljena čistom zaslugom praktičnosti, u kojem slučaju su, prema Tomi Akvinskom od kojeg polazi Ripa, korisna „ili da bi se dostigla vremenska dobra, ili da bi se raspolagalo milošću ili naviklo na vrline u ovom životu.“

Slika proizlazi iz dekorativnog konteksta velikih razmjera, jer se trebala pridružiti drugim slikama na stropu ili zidu koje su razvijale ikonografski program složenog značenja. Datacija oko 1730-e utemeljena je ponajviše usporedbom sa sličnim djelima „da camera“ iz zadnjeg desetljeća djelovanja. Tražene od mnogih kolekcionara sofisticiranog ukusa i mode, pridonijele su Pelleginijevom dobrom statusu u posljednjim godinama. Nakon radova u Beču i mnogih po Njemačkoj, on se povlači i radi u Veneciji gdje „kao nagradu za svoj rad živi udobno i iskreno“ (Orlandi, 1753).

Ključne riječi: *Giovanni Antonio Pellegrini, Cesare Ripa, Giambattista Tiepolo*

Prevela: Marija Bijelić

ANTONIO ZONA A SPALATO E ZARA

Radoslav Tomić

R. Tomić
Institut za povijest umjetnosti
Vukovarska 68
10000 Zagreb
rtomic@ipu.hr

The author gives a brief review of the painting of Venetian masters from the first half of the nineteenth century in Dalmatia. He underlines that it consisted primarily of altarpieces in churches from Lošinj to Kotor, painted by distinguished artists such as Giuseppe Bernardino Bisson, Vincenzo Chilone, Teodoro Matteini, Francesco Hayez, Pompeo Marino Molmenti, Natale Schiavone, Lattanzio Querena, Gaetano Grezler, Liberale Cozza, Francesco Potenza, Eugenio Moretti Larese and Antonio Zona. For the first time a previously unknown watercolour "A Young Couple on a Terrace" (Split, private ownership), signed by Antonio Zona, is being published. The altarpiece "Sacred Heart of Jesus with St. Aloysius, St. Francis de Sales and St. Gertrude" from the benedictine church of St. Mary in Zadar, painted by the same author in 1853, is also being analyzed, and the Venetian artistic context which influenced Zona's painting is being sketched.

Key words: Antonio Zona, painting, nineteenth century, Venice, Split, Zadar

Anche dopo la caduta della Repubblica di Venezia i committenti dalmati nei primi decenni del 19 secolo si rivolgevano ancor sempre a Venezia per acquistare e ordinare dipinti. Ciò si può spiegare non solo con il fatto che nonostante i cambiamenti politici la struttura sociale nella regione rimase invariata, ma anche con l'assenza di pittori locali istruiti che fossero in grado di dipingere un ritratto originale, una composizione di tematica sacra di una certa complessità o affreschi figurativo-decorativi in chiese o edifici residenziali. Nei primi tempi del nuovo governo austriaco, si può dire fino alla comparsa del Risorgimento nazionale croato, non si stabilì nessun contatto tra la Dalmazia e i più importanti centri artistici a nord dell'impero (Vienna, Praga, Zagabria). Le élites sociali, in cui predominava come in precedenza la nobiltà comunale, continuavano a formarsi all'Università di Padova dove i singoli interessati potevano fare conoscenza con gli artisti e le opere d'arte delle nuove generazioni e con i nuovi caratteri stilistici, dal classicismo al romanticismo e al realismo, e in tal modo dare forma alla cultura artistica e al gusto sulla base della tradizione veneziana e dell'arte contemporanea.

Tra gli artisti veneziani della prima metà del 19 secolo le cui opere sono state riconosciute nelle chiese dalmate, eccellono Vincenzo Chilone, Teodoro Matteini, Natale Schiavoni, Pompeo Marino Molmenti, Giovanni Battista Cecchini, Lattanzio Querena, Gaetano Grezler, Francesco Hayez, Liberale Cozza, Francesco Potenza, Eugenio Moretti Larese e Antonio Zona.¹ Delle origini e della forma-

¹ Vincenzo Chilone eseguì nel 1823 una serie di dipinti rappresentanti Le battaglie dei fratelli Ivanović da Dobrota, e si conservano a Venezia e a Cattaro. Di questi dipinti di estremo valore della prima metà del secolo che rappresentano vicende concrete del passato militare delle Bocche di Cattaro non si è scritto finora in maniera esaustiva. Cfr., Kotor, D. KALEZIĆ (ed.) Zagreb 1972, f. 35; *Mercatores et nautae/Trgovci i pomorci Boke*, Galerija Klovičevi dvori, Zagreb, settembre 2003, M. VUJOŠEVIĆ (dir.), Zagreb 2003, 55-56, un. cat. 75 e 77; K. PRIJATELJ, *Klasicistički slikari Dalmacije*, Split 1964., 37 (Pompeo Molmenti); R. TOMIĆ, *Obitelj Radman i njezina zbirka umjetnina*, Omiš 1999, 13, 15-17, 66 (G. B. Cecchini); C. FISKOVIĆ, *Ivan Bizar i likovne umjetnosti*, in: *Anali Zavoda za povijesne znanosti*



Fig. 1. Antonio Zona, *Giovane coppia in terrazza*, Spalato, collezione privata

zione di Francesco Potenza non abbiamo dati concreti anche se le sue opere sono in numero maggiore, precisamente sei pale d'altare e due dipinti che hanno per tema l'Antico Testamento sull'area da Lovran, Lussingrande, Spalato fino a Dobrota, Perzagno e Teodo, ma il suo stile appartiene senza ombra di dubbio alla cultura pittorica veneziana.² Gli altri pittori citati sono stati studiati in maniera soddisfacente e sono legati biograficamente e artisticamente a Venezia e al Veneto. Nella maggioranza dei casi si tratta di pale d'altare e dipinti di contenuto religioso nelle chiese lungo la costa adriatica e più raramente di ritratti di personaggi illustri, ricchi o influenti, mentre i dipinti di tema profano (paesaggi, vedute, allegorie, temi storici e letterari...) sono un'eccezione, specie se non si discute delle opere di dilettanti e amatori, ma di maestri stimati e istruiti.³ All'inizio del secolo, nell'anno 1807, il nuovo governo francese ordinò a Giuseppe Bernardino Bison (1762-1844) affreschi per il Palazzo del Provveditore a Zara. Sebbene oggi non vi sia traccia del prezioso ciclo pittorico si deve supporre

IC JAZU u Dubrovniku XVII, Dubrovnik 1979, 283-363 (Natale Schiavoni); C. FSKOVIĆ, *Minijature iz ostavštine Ivana Bizara u Dubrovniku*, in: *Zbornik za likovne umjetnosti* 19, Novi sad 1983., 241-254. (Natale Schiavoni); K. PRIJATELJ, *Dvije pale Eugenjia Moretti Laresea*, in: *Peristil* XXX, Zagreb 1987, 139-142; K. PRIJATELJ, *Slikarstvo u Dalmaciji od 1784. do 1884.*, Split, 1989., f. 1 (Teodoro Matteini); B. FUČIĆ, *Apsyrtides*, Mali Lošinj 1990, 177 (Francesco Hayez, Latanzio Querena, Francesco Potenza, Liberale Cozza); R. TOMIĆ, *Gaetano Grezler u Dobroti i Vodnjaju*, in: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 22, Zagreb 1998., 133-135; R. TOMIĆ, *Novi podaci o slici Teodora Matteinija u trogirskoj katedrali*, in: *Ars adriatica* 1, Zadar 2011., 159-169; R. TOMIĆ, *Umjetnost XVII.-XIX. stoljeća u Boki kotorskoj (fragmenti)*, in: *Hrvatsko-crnogorski dodiri/crnogorsko-hrvatski dodiri: identitet povijesne i kulturne baštine Crnogorskog primorja* (ed. L. ČORALIC), Zagreb 2009., 777. (La pala d'altare „S. Antonio da Padova con il Bambino“ di Latanzio Querena sull'altare maggiore della chiesa di S. Antonio a Herceg Novi firmata e datata 1853: *Lactantius Querena faciebat/ A. D. 1853.*). Di particolare valore è il ciclo pittorico di Giuseppe Tominz (Jozef Tominc) che eseguì alcuni ritratti e pale d'altare per committenti dalmati da Bol sull'isola di Brazza, Kućište sulla penisola di Sabbioncello (Pelješac) e Stolivo alle Bocche di Cattaro, ma visse e fu attivo a Trieste che divenne a poco a poco un centro economico e artistico sempre più importante nell'Adriatico settentrionale dove erano presenti numerosi marittimi e mercanti della costa croata.

² N. LUKOVIĆ, *Prčanj*, Kotor 1937., 364-368; K. PRIJATELJ, *Slika Francesca Potenze u samostanu sv. Frane u Splitu*, in: *Kulturna baština* 16, Split 1985, 57-60; Radoslav TOMIĆ, *Splitska slikarska baština*, Zagreb 2002, 177-179; M. JERMAN, *O drvenoj i mramornoj opremi župne crkve Sv. Jurja u Lovranu*, in: *Zbornik Lovranščine*, knjiga 2, Lovran 2012, 143-144.

³ Dipinsero paesaggi, temi storici e letterari i pittori dalmati un po' più giovani Ivan Skvarčina (Giovanni Squarcina) e Francesco Salghetti Drioli. G. B. Cecchini dipinse una Veduta di Omiš nel 1846 e Ivan Grubaš (1830-1919) Venezia (*Regata sul Canal Grande*). Cfr. R. TOMIĆ, *Obitelj Radman i njezina zbirka umjetnina*, Omiš 1999, 66; K. PRIJATELJ, *Venečijanska veduta Ivana Grubaša u Perastu*, in: *Studije o umjetninama u Dalmaciji III*, Zagreb 1975, 151-153. Grubaš eseguì un dipinto su modello di Giovanni Antonio Canaletto (*Regata sul Canalu Grande*, Winsdor Castle, collezione reale), più precisamente secondo l'acquaforte incisa nel 1735 da Antonio Visentini o secondo l'acquaforte di Gioam-

che si trattasse di vedute, paesaggi e temi allegorici con cui l'artista divenne celebre come pittore a fresco per i committenti di Padova, Venezia e Trieste.⁴

Appunto per la rarità delle opere di tema profano è degno d'attenzione il dipinto „Giovane coppia in terrazza“ (fig. 1) eseguito e firmato nella tecnica ad acquarello (disegno acquarellato) da Antonio Zona (Gambellara di Mira/Venezia, 1814 - Roma, 1892) e conservato in una collezione privata a Spalato.⁵ Zona studiò all'Accademia di Belle Arti a Venezia e già all'inizio della carriera, incoraggiato dal professore Odorico Politi, seguace di Antonio Canova e successore di Matteini alla cattedra di pittura, dimostrò propensione per l'arte del 16 secolo, in primo luogo per la pittura di Tiziano che interpretò secondo le proprie inclinazioni diventando per questo il più importante rappresentante del *revival* neorinascimentale (neocinquecentista) che si diffuse alla metà del secolo. Presto le sue opere furono richieste non solo da committenti veneziani e veneti, ma anche dall'imperatore austriaco e da altri membri della casa reale. Di evocazione e ricostruzione della pittura rinascimentale parlano eloquentemente anche i temi che rappresentava: *Giambellino travestito si fa ritrarre da Antonello da Messina* oppure *Il Beato Angelico da Fiesole che sta dipingendo nella sua cella*. Su commissione dell'imperatore Francesco Giuseppe eseguì nel 1857 il suo capolavoro *L'incontro di Tiziano col giovinetto Veronese sul ponte della Paglia* (Venezia, Galleria dell'Accademia). Esposto nel 1861 il dipinto fu giudicato all'unanimità una felice sintesi di colorito e disegno in cui è reso fedelmente lo spirito del passato e si evoca la pateticità dell'incontro del grande Tiziano e del giovane Veronese in compagnia di giovani e fanciulle e bambini sul ponte della Paglia dietro al quale sono dipinti la Libreria di San Marco e le colonne con le statue di San Marco e di San Teodoro. Questa scena rinascimentale rivissuta in cui s'incontrano idealismo e realismo appartiene ai *topoi* della pittura del tempo a Venezia.⁶ Degno di particolare menzione è il cielo azzurro cristallino ripreso letteralmente dalla pittura di Paolo Veronese. Non si deve dimenticare che gli artisti veneziani potevano osservare e studiare ogni giorno le opere dei loro illustri predecessori e che alcuni di loro si provarono anche a restaurare e copiare le loro opere che, inoltre, divennero oggetto di dispute e di vivo interesse per intellettuali liberali e teorici del classicismo nell'ambiente accademico della Venezia dei primi decenni del 19 secolo. Come eclettico Zona riprese nella sua arte non solo il cromatismo di Tiziano e di Paolo Veronese, ma rivolse la sua attenzione anche ad altri maestri come Bonifazio Veronese, Raffaello e G.B. Tiepolo costruendo così una solida base e numerose referenze per la sua pittura retrospettiva, apparentemente cerebrale e colta, in cui collegò in modo convincente disegno e colore in composizioni studiose su temi chiaramente definiti.⁷

Il suo rivolgersi alla pittura d'altri tempi può essere definito con le parole di Carlo Boito che stimava straordinariamente l'arte di Zona e scrisse che si trattava di *imitazione dell'arte vecchia invecchiata*, in

battista Brustolon (1712-1796) stampata nel 1763 nell'edizione di Lodovico Furlanetto. Cfr. G. ROMANELLI - A. DORIGATO - D. SUCCHI - F. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *I rami di Visentini per le vedute di Venezia del Canaletto*, Venecija 1990., cat. 15, tavola XIII, D. SUCCHI, *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, Venezia 1983, 83-87. Per l'originale di Canaletto cfr. G. BERTO - L. PUPPI, *Canaletto*, Milano 1981, tavola XLIV-XLV, pp. 95-96, cat. 68. Il dipinto di Omiš di Cecchini è proprietà della famiglia Radman presso la quale l'artista soggiornò mentre quella di Grubaš era proprietà della famiglia Visković a Perasto (oggi al Museo civico di Perasto). Su di essa due iscrizioni rivelano che i pittori Grubaš erano nativi di Perasto (Giovanni Grubas - pittore prospettico - ai Gesuiti calle dei Volti-N.4862-Venezia; Da conservare nella casa Viscovich a Perasto culla dei Grubas - Trieste 1895). Verosimilmente a inviare il dipinto da Trieste alla città natale di Perasto fu lo scrittore Franjo Visković.

⁴ G. PAVANELLO - A. CRAIEVICH - D. D'ANZA, *Giuseppe Barnardino Bison*, Trieste 2012., 88, 285 con la letteratura critica precedente.

⁵ Acquarello su carta, 24 x 19 cm. La firma si trova in basso a sinistra nella variante: *Ant. Zona*.

⁶ G. PAVANELLO, *Venezia: dall'età neoclassica alla „scuola del vero“*, in: *La pittura nel Veneto, L'Ottocento 1*, Milano 2002, passim; *La pittura nel Veneto, L'Ottocento 2*, Milano 2003, 853-854 con la bibliografia precedente sul pittore.

⁷ F. BIZZOTTO, *Veronese nella cultura accademica veneziana del XIX secolo*, in: *Nuovi studi su Paolo Veronese* (ed. M. GEMIN), Venezia 1990, 45-52.



Fig. 2. Antonio Zona, *Cuor di Gesù con san Luigi Gonzaga, san Francesco di Sales e santa Gertrude*, Zara, chiesa benedettina di Santa Maria

cui le figure hanno il loro carattere naturale; le espressioni sono vere ma dignitose; non manca la forza e non manca la grazia.⁸

Alti risultati nel contesto delle convenzioni fatte proprie mostra anche la pala d'altare „Cuor di Gesù con san Luigi Gonzaga, san Francesco di Sales e santa Gertrude“ (fig. 2) che Zona eseguì e firmò nell'anno 1853 per la chiesa benedettina di Santa Maria a Zara. Le monache, nel 1841, avevano sostituito i vecchi altari in legno o in pietra nelle navate laterali collocando sui nuovi altari vecchi dipinti o ordinandone di nuovi ad artisti contemporanei tra i quali v'erano Francesco Salghetti Drioli e Antonio Zona. Non è escluso che proprio il pittore zaratino indirizzasse le monache verso Zona, che poteva aver conosciuto al tempi degli studi a Venezia, stimando il suo lavoro fondato su un disegno disciplinato, ottima modellazione e sapiente uso della luce, essendo proprio queste caratteristiche tipiche anche della maniera pittorica di Salghetti.⁹ Non si può negare che dietro progetti tanto seri e concezioni tanto colte siano riconoscibili la monotonia e la ripetitività che in forme del tutto identiche compaiono anche sulle opere di altri pittori della stessa generazione.

Nella Galleria milanese d'Arte Moderna si trova l'acquarello di Zona del menzionato dipinto *L'incontro di Tiziano col giovinetto Veronese sul ponte della Paglia*, interessante non solo come variazione sullo stesso tema rappresentato ad olio su una tela monumentale,

ma anche perché lo si può comparare con il nostro dipinto „*Giovane coppia in terrazza*“ conservato a Spalato. Sulla terrazza dalla balaustra in pietra con colonnine a capitelli gotici sono dipinti un giovane e una fanciulla in vesti rinascimentali. Egli ha sul palmo della mano un falco a cui la fanciulla offre avvicinandolo al becco un pezzettino di pane. Dietro di loro si stende un giardino lussureggiante e svetta un alto pino. Con perfetta maestria sono resi i corpi dei giovani nelle preziose vesti „neorinascimentali“ con copia e varietà di gioielli ed è reso il loro vivace atteggiamento concentrato sul falco a testimonianza dei momenti di ozio e svago dei ceti alti.¹⁰ Anche l'arte croata conosce simili giocose rappresentazioni: già maestro Radovan sul portale del duomo di Traù nel 1240 aveva rappresentato un fanciullo con in mano un falco, mentre Marko Marulić cantò un giovane con l'astore.

⁸ C. BOITO, *La pittura d'oggi a Venezia...*, in: *Nuova Antologia*, Venezia, agosto 1871, 951.

⁹ E. HILJE - R. TOMIĆ, *Umjetnička baština zadarske nadbiskupije, Slikarstvo*, Zadar 2006, 326-327 con la letteratura critica precedente. Sul dipinto è scritto: A. ZONA 1853.

¹⁰ Sulla caccia nella cultura d'epoca rinascimentale-barocca nella società di Ragusa, cfr. C. FISKOVIĆ, *Sorkočevićev ljetnikovac na Lapadu*, in: *Rad JAZU*, knjiga 397, Zagreb 1982, 53. Cfr. anche I. MITIĆ, *Ptice za lov kao poklon dubrovačke republike vladaru Napulja*, in: *Anali Historijskog odjela JAZU*, XV-XVI, Dubrovnik, 1978, 113-135.

„L'acquarello spatatino“ appartiene a una famiglia che in passato ebbe contatti d'affari con Venezia e Trieste, ed un cui membro studiò a Padova alla metà del 19 secolo. Per questo non è escluso che lo stesso artista avesse forse donato questo bell'acquarello a un conoscente o amico, a uno studente di Dalmazia che, desideroso di istruzione ed educazione, frequentò gli ambienti artistici e intellettuali di Padova e Venezia.

Traduzione: Nicoletta Rusotti Babić

ANTONIO ZONA U SPLITU I ZADRU

I nakon propasti Mletačke republike dalmatinski su se naručitelji u prvim desetljećima 19. stoljeća pri narudžbama slika još uvijek okretali prema Veneciji što se može objasniti ne samo činjenicom da je usprkos političkim promjenama društvena struktura u toj regiji ostala nepromijenjena nego i nedostatkom školovanih lokalnih umjetnika koji bi bili sposobni naslikati vjerodostojan portret, složenu kompoziciju sakralne tematike ili figuralno-dekorativno zidne oslike u crkvama i rezidencijalnim prostorima stanovanja. U prvo vrijeme nove austrijske vlasti, može se reći sve do pojave Hrvatskoga narodnog preporoda, nisu uspostavljeni gotovo nikakvi kontakti između Dalmacije i značajnijih umjetničkih središta na sjeveru carevine. Društvene elite i dalje su se školovale na Sveučilištu u Padovi gdje su se zainteresirani pojedinci mogli upoznati s umjetnicima i umjetničkim djelima novih generacija i novih stilskih odlika, u relaciji od klasicizma prema romantizmu i realizmu te na taj način oblikovati likovnu kulturu i ukus na temeljima mletačke tradicije i suvremenoga stvaralaštva.

Među mletačkim umjetnicima prve polovice 19. stoljeća čija su djela prepoznata u dalmatinskim crkvama izdvajaju se Vincenzo Chilone, Teodoro Matteini, Natale Schiavoni, Pompeo Marino Molmenti, Giovanni Battista Cecchini, Lattanzio Querena, Gaetano Grezler, Francesco Hayez, Liberale Cozza, Francesco Potenza, Eugenio Moretti Larese i Antonio Zona.

Stoga je vrijedna pozornosti slika „Mladi par na terasi“ (fig. 1) što ju je u tehnici akvarela (akvrelirana crteža) izradio i potpisao Antonio Zona (Gambarare di Mira/Venecija, 1814. - Rim, 1892) a čuva se u privatnom vlasništvu u Splitu. Zona je studirao je na Accademia di Belle Arti u Veneciji i već je na početku karijere iskazao privrženost prema umjetnosti 16. stoljeća, u prvom redu prema Tizianovu slikarstvu pa je stoga i postao najvažniji predstavnik neorensansnog (neocinquecentističkog) *revivala* što se proširio sredinom stoljeća. Zarana su njegova djela postala tražena ne samo od naručitelja u Veneciji i Venetu nego i od austrijskoga cara i drugih članova vladarske kuće. O toj evokaciji i rekonstrukciji renesansnoga slikarstva rječito govore i teme koje je prikazivao: *Giambellino preodjeven u senatora posjećuje Antonella da Messinu s nakanom da otkrije kako se slika uljem ili Beato Angelico slika u svojoj samostanskoj ćeliji*. Prema narudžbi cara Franje Josipa izradio je 1857. svoju najpoznatiju sliku *Susret Tiziana i Paola Veronesea na mostu Paglia*. Kao eklektik Zona je u svom stvaralaštvu preuzimao ne samo kromatizam Tiziana i Paola Veronesea nego se osvrtao i na druge majstore poput Bonifazija Veronesea, Rafaela ili G.B. Tiepola gradeći na taj način čvrstu podlogu i brojne reference za svoje retrospektivno, učeno slikarstvo u kojemu je povezivao crtež i boju.

Visoke dosege u okviru preuzetih konvencija pokazuje i oltarna pala *Srce Isusovo sa sv. Alojzijem, sv. Gertrudom, sv. Franjom Saleškim i redovnicama* (fig. 2) koju je Zona izradio i potpisao 1853. godine za benediktinsku crkvu sv. Marije u Zadru. Tamošnje su redovnice starije drvene i kamene oltare u bočnim brodovima 1841. zamijenile novim od bijeloga mramora te na njih postavile starije slike ili su naručile nove kod suvremenih umjetnika, među kojima su bili Francesco Salghetti Drioli i Antonio Zona.

U milanskoj Galleria dell'Arte Moderna čuva se Zonin akvarel spomenute slike *Susret Tiziana i Paola Veronesea na mostu Paglia*, koji je nama zanimljiv jer se može usporediti sa slikom „Mladi par na terasi“ što se čuva u Splitu. Na terasi s kamenom ogradom sa stupićima gotičkih kapitela naslikani su

mladić i djevojka u renesansnoj odjeći. On na vrhu dlana drži sokola kojemu djevojka pruža komadić kruha u kljun. Iza njih prostire se vrt s bujnim raslinjem i uzdignutom pinijom. Vrlo su vješto naslikana tijela djevojke i mladića u skupocjenoj „neorenesansnoj“ odjeći te je predočena njihova živa kretnja usredotočena na pticu, svjedočeći o trenucima opuštanja i zabave imućnijih slojeva.

„Splitski akvarel“ u vlasništvu je obitelji koja je u prošlosti imala poslovne kontakte s Venecijom i Trstom dok je jedan njezin član studirao sredinom 19. stoljeća u Padovi. Stoga nije isključeno da je možda sam umjetnik darovao skladno oblikovanu skicu poznaniku ili prijatelju, studentu iz Dalmacije koji se i sam, željan učenja i obrazovanja, nastojao kretati u umjetničkim i intelektualnim ambijentima Padove i Venecije.

Ključne riječi: *Antonio Zona, slikarstvo, 19. stoljeće, Venecija, Split, Zadar*