

SLIKA ANTONIJA ZANCHIJA I OLTAR BEZGREŠNOG  
ZAČEĆA BOGORODICE U CRKVI SV. NIKOLE U TROGIRU

Zoraida Demori Staničić

UDK 75.033.4\*12\* + 75.034.7.,16]:726.591.12(497.13 Trogir)\*16\*  
Izvorni znanstveni rad  
Regionalni zavod za zaštitu  
spomenika kulture, Split

Autorica pripisuje oltarnu palu iz Zbirke Kairos benediktinki u Trogiru mletačkom slikaru Seicenta Antoniju Zanchiju. Oltar s palom dala je izraditi trogirska plemkinja Elizabeta Vitturi, iz roda hvarskih Ivanića, kao legat svojeg muža Franje, a u slavu Bogorodici, pri čemu je u palu i na oltar postavljena starija i vrlo štovana romanička ikona Bogorodice s Djetetom s kraja 13. stoljeća. Oltar iz 1693. godine pripisuje se, prema onima iz hvarske katedrale, radionici mletačkih kipara i arhitekata Alessandra i Paola Tremignona, a ikona, iako znatno oštećena, vezuje se uz radionicu »Majstora buranske Bogorodice«.

Kad je 1693. godine trogirski plemkinja Elizabeta Ivanić, žena Franje Vitturija, a porijeklom s otoka Hvara iz časnog roda Ivanića, podigla oltar na južnom zidu crkve benediktinki u Trogiru, posvetila ga je Bogorodici i uz njega postavila spomen natpis s kićenim baroknim latinskim tekstom<sup>1</sup>:

Bogu najboljem i najsilnijem  
I djevici Bogorodici  
Elizabeta Ivanić  
Žena Franje Vitturija  
Ovaj oltar posvećuje baštinicima  
Godine gospodnje 1693

Slika se Bogorodice nalazila na raskošnom mramornom oltaru usred velike oltarne pale, okružena brojnim likovima svetaca i podržava-

1

D.O.M.  
AC DEIPARE VIRGINI  
ELIZABETH IVANEA  
FRANCISCIJ VICTVRIJ VXOR  
ARAM HANC SUSEQ. DICAT  
A.D.MDCLXXXIII

Zahvaljujem prof. Ingi Belamarić na prijevodu s latinskog.

na od anđela, kako je to već uobičajeno kod kultova štovanih drevnih slika koje se, nakon što se tijekom 17. stoljeća u duhu i zanosu katoličke obnove uređuju i preuređuju brojne crkve, »kolažiraju« i umeću u nove oltarne pale i postavljaju na nove raskošne oltare koji su mahom zamijenili stare drvene. Takve tzv. »pale portanti« krase brojne dalmatinske crkve. U samom Trogiru, u crkvi sv. Petra gotička je slika Bogorodice uložena u veliku setečentističku palu, jednako kao i slika Oplakivanja Juana Boscheta u hvarskoj katedrali. I sam Palma Mlađi je, prema želji naručilaca, na slici Bogorodice sa sv. Mihovilom i sv. Ivanom Krstiteљem u župskoj crkvi u Škripu na Braču<sup>2</sup> ostavio neoslikanim donji dio pale upravo radi postavljanja štovane starije ikone Bogorodice s Djetetom.

Ikona trogirske Bogorodice s Djetetom iz samostana benediktinki nije nepoznata u našoj povijesti umjetnosti.<sup>3</sup> Danas je izložena u samostanskoj zbirci, a na oltaru je nova oltarna pala s prikazom sv. Ivana Evanđeliste, sv. Ludovika Anžuvinskog i sv. Ivana Trogirskog s modelom grada u ruci, u koju je umetnuta novija slika Bogorodice pod srebrenim okovom. Sliku je 1888. godine naslikao, potpisao i datirao najpoznatiji i najplodniji slikar druge polovine 19. stoljeća u Dalmaciji, friulski umjetnik Antonio Zuccaro.<sup>4</sup>

I ta novija oltarna pala izrađena je po narudžbi za oltar Bezgrešnog Začeca Bogorodice, poštujući staru ikonu Bogorodice s Djetetom, od davnina štovanu u crkvi trogirskih koludrica. Stara se slika spominje u vizitaciji trogirskog biskupa Didaka Manole koju 1756. ispisuje njegov tajnik Marko Perojević: »Nad ovim oltarom opaža se posvećena slika Blažene Djevice Marije pod staklom koje je u jednom uglu razbijeno. Pripovijeda se da je ova pobožna slika, naslikana na grčki način u vrijeme krvavog rata radi napada Turaka, donešena iz sela Blizne s brdskih strana i položena u ovu crkvu.«<sup>5</sup>

C. Fisković je posumnjao u navedenu predaju, budući je bilo teško pretpostaviti da je mjesto Blizna u trogirskoj Zagori imalo već u 13. stoljeću ovakvu sliku, a da bi bogati i ugledni samostan sv. Nikole bio bez slike Bogorodice.<sup>6</sup> Stoga je smatrao da je slika oduvijek pripadala toj crkvi benediktinki koja se spominje već u 11. stoljeću.<sup>7</sup> Međutim, možda

<sup>2</sup> Slika je dosad pripisivana Palmi Mlađemu — usp. katalog izložbe Palma Mlađi, crteži i slike, Split 1990. sa svom ranijom literaturom. Prema usmenom saopćenju Stefanije Mason ona je, međutim, po svojoj prilici rad Hansa Rottenhamera.

<sup>3</sup> C. Fisković, Trogirska romanička Gospa, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (dalje PPUD) 20, Split 1975., str. 31—38; I. Fisković, Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj, Zagreb 1987., str. 80—81, 128.

<sup>4</sup> K. Prijatelj, Slikarstvo u Dalmaciji 1784—1884, Split 1989., str. 71—78.

<sup>5</sup> »Super altare hoc cernitur devota imago beate Mariae Virginis in chrystalo inclusa, quod tamen in uno angulo est fractum. Traditur haec pia imago, graecis coloribus depicta, propter invasionem Turcarum tempore cruentis belli, rure Blisna ex partibus montanis delata fuisse et in haec ecclesia collocata«. Prima Visitatio generalis civitatis et diocesis illustrissimi et reverendissimi domini Didaci Manola episcopi traguriensis anno 1756. Nadbiskupski arhiv u Splitu, T.47. Citirano prema C. Fisković, nav. dj. (3).

<sup>6</sup> Isti, nav. dj. (3), str. 34.

<sup>7</sup> Samostan je utemeljen u 11. stoljeću, a njegova crkva, prvobitno posvećena sv. Dujmu, kasnije je promijenila titulara u sv. Nikolu. O samostanu opširnije: C. Fisković, Samostan i crkva benediktinki u Trogiru, Život s crkvom V, br. 4—5, Hvar — Split 1939.; A. Delalle, Isprava o osnutku benediktinskog samostana sv.



Trogir, zbirka samostana benediktinki, Bogorodica s Djetetom

kao potvrdu istinitosti Perojevićevog navoda treba spomenuti i Pavla Andreisa koji u svojoj knjizi o Trogiru donosi podatak da su Turci u Blizni »razorili jednu vrlo lijepu crkvicu sagrađenu na grčki način, pod zaštitom Djevice o kojoj pruža podatke jedna odluka trogirске komune donešena 1300. godine»<sup>8</sup>.

Dujma u Trogiru; *I. Ostojić*, Benediktinke u Trogiru, Službeni vjesnik biskupije splitske i makarske XI, br. 7—8, Split.

<sup>8</sup> *P. Andreis*, Povijest grada Trogira I, Split 1977., str. 311.

Romanička, odnosno predromanička crkva, o kojoj govori Andreis, samo je djelomično porušena od Turaka, a zatim u 17. stoljeću obnovljena u istom obliku. U njoj su pronađeni predromanički ulomci, od kojih je jedan danas, na žalost, izgubljen, a bio je s natpisom MAR(ia), dok su ostali, i danas sačuvani fragmenti ostaci oltarne pregrade.<sup>9</sup> Do te stare crkve sagrađena je koncem 17. stoljeća nova posvećena Bogorodici, što je i izvorni titular srednjovjekovne crkve.

Ako je ova ikona i donešena iz Blizne, bilo je to vjerojatno do završetka Kandijskog rata kada su Blizna i ostali dijelovi trogirske Zagore pripadali Turcima,<sup>10</sup> što ne isključuje mogućnost da je i u samostanu postojala neka druga starija slika Bogorodice.

Analizirajući ikonu Bogorodice, C. Fisković je u njoj prepoznao romanički slog i datirao je na kraj 13. stoljeća, vrednujući i trogirsko romaničko slikarstvo, uz već ranije podrobno obrađeni urbanizam, graditeljstvo, skulpturu i zlatarstvo, te je uveo u dalmatinsko romaničko slikarstvo dokazano na brojnim djelima od Zadra do Dubrovnika, s jezgrom oko tzv. »splitske slikarske škole«.<sup>11</sup>

Ikona je nedavno ponovno popravljena kada su skinuti svi retuši pri čemu je prezentirano izvorno očuvano stanje.<sup>12</sup> Na drvenoj podlozi naslikan je dopojasni lik Bogorodice u shemi Hodigitrije. Ona na desnoj ruci drži Dijete, a lijevu ruku izduženih prstiju drži visoko podignutu. Glavu i tijelo prekriva tamnocrveni maforion koji je obrubljen zlatno vezenom bordurom. Karakteristični su nabori maforiona koji se niz desno rame i ruku spušta na osobit način s teškim i uslojenim naborima.

Bogorodičin hiton je izbljedjele maslinastosive boje s jedva sačuvanim zlatnim zrakastim *lumeggiaturama*, obrubljen dvostrukom zlatnom trakom. Ovalno lice, na kojem je ispran sav inkarnat, sačuvalo je samo obris s prepoznatljivim dugim nosom koji je pri dnu spljošten te za romaniku karakteristične narumenjene jagodice pod kojima su tanke i sitne skupljene usnice izvijene u zagonetni smiješak. Velike bademaste oči, s izrazito krupnim zjenicama, natkriljene su karakterističnim dugačkim i lučno izvijenim obrvama. Kristov lik na majčinoj lijevoj ruci također je dosta oštećen, ali prepoznatljiv u volumenu i konturi. Neobično krupno i izduženo tijelo obavijeno je crvenim himationom koji se izrazito nabire preko nogu s karakterističnim gustim i gotovo ornamentalnim *lumeggiaturama*. Iz širokog rukava s tragovima zlatne bordure izlazi podignuta desnica koja s dva prsta blagoslivlja, dok u stisnutoj lijevoj šaci drži smotani *volumen legis* zavezan trakom. Njegov hiton izbljedjele maslinastozelene boje posut je zlatnim kružićima i trolistima. Sićušna glava loše je proporcionirana prema tijelu: oko gotovo sasvim nestalog lica nazire se dugačka kestenjastosmeda kosa koja se spušta niz vrat.

Sa stražnje strane ikone daska je obojana tamnomrkom bojom, uokvirena bijelim pojansom koji se pri vrhu podvostručuje crvenom pru-

<sup>9</sup> T. Burić, Srednjovjekovni spomenici villae de Blisoy, Starohrvatska prosvjeta III serija sv. 17, Split 1987., str. 75–86.

<sup>10</sup> V. Omašić, Mletačko-tursko razgraničenje na trogirskom području nakon ciparskog i kandijskog rata i njegove posljedice, Trogir 1971.

<sup>11</sup> C. Fisković, nav. dj. (3).

<sup>12</sup> Popravak u Restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu izvršio restaurator Filip Dobrošević.

gom. Tako je u obrisima naslikan križ, što ukazuje da se nosila u procesijama, a što je uobičajeno za ikone u Dalmaciji. To je dalek i u zapadnoj crkvi prerađen odjek osnovne teološke teorije i estetike ikone po kojima je ona emanacija Boga i Božjeg. Veliki je broj ikona u Dalmaciji čudotvoran ili vezan uz neko čudo (ozdravljenja, suze, krv, doplovljavanje, prelijetanje). Stoga je kult ikone, koji se u masovnim razmjerima vrlo često razvija u crkvama gdje se one nalaze, gotovo uvijek u pravilu snažniji od drugih kultova pa se one u najjačim pogibeljima (kuga, boleštine, opsade, zbjegovi) zazivaju i nose u ophodima.

S obzirom na loše stanje ikone teško je izvršiti precizniju stilsku analizu. Međutim, karakteristična je izdužena silhueta Bogorodice s vrlo dugačkim trupom i vratom na kojem je relativno mala glava. I kod Kristovog lika očit je nesrazmjernost sitne glavice s dužinom i volumenom tijela. Bogorodičine dugačke i plosnate šake izduženih prstiju, ali plastično modelirane, te sistem teških paralelnih nabora, kao i usne lagano izvijene u smiješak, doista su izvjesna *diferentia specifica* koja unutar općih mjesta romaničkog slikarstva, poput velikih očiju, narumenjenih jagodica ili *lumeggiatura*, ovu ikonu, neobičnog, gotovo isječenog kadra, s Bogorodicom prikazanom do ispod pojasa, gotovo do bokova, s Djetetovim nogama koje sasvim opuštено vise, izdvaja od ostalih i približava onoj skupini slika vezanih uz »Majstora buranske Bogorodice« s kraja 13. stoljeća<sup>13</sup> i sliku Bogorodice s Djetetom iz venecijanske Akademije.

Oltar Bogorodičnog Bezgrešnog Začeca na kojem se ikona nalazi, opisuje Marko Perojević kao »sav od mramora.«<sup>14</sup> Uz njega je pored navedene zavjetne ploče Elizabete Ivanić i epitaf Franje Vitturija, iz čijeg je nasljedstva oltar i podignut.<sup>15</sup> Franjo Vitturi umro je, sudeći po natpisu, 1679. godine, ne ostavljajući potomaka, a na oltaru su se svakodnevno govorile mise.

Bogu najboljem i nasilnijem  
 Slavni rod Vitturija  
 ugasio se s Franjom.  
 Znaj, ti koji čitaš  
 da ništa nije besmrtno  
 kad je i Vitturi umrijeti  
 mogao  
 Godine Gospodnje 1679.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Opsežni prikaz cijele skupine slika od kojih se jedna nalazi u splitskom Arheološkom muzeju (*K. Prijatelj*, Triptih iz splitskog Arheološkog muzeja, Peristil 5, Zagreb 1962.) i odnos naspram mletačkom i bizantskom slikarstvu uz opsežni popis literature donio je *G. Gamulin*, Bogorodica s djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske, Zagreb 1971., str. 18, 129—130; Isti, *Il Maestro della Madonna di Tersato*, *Arte Veneta* 34, Venecija 1980., str. 34; *I. Fisković*, nav. dj. (3), str. 113—114.

<sup>14</sup> »Acceptit deinde ad altarem Conceptionis Beatae Mariae Virginis totum marmoreum...« — Manolina vizitacija 1756., usp. bilj. 6.

<sup>15</sup> »...provisum per nobilem dominam Elisabeth vidua quondam domini Francisci Victurij ex legato mariti sui supra quod etiam celebrationem missae quotidianae reliquit cujus executionem ad dous fratres Michaeli Victuri heredes suos spectet executio ipsa negligetur.« Manolina vizitacija 1756., usp. bilj. 6.

<sup>16</sup> D.O.M.  
 CLARVM VICTVRIORVM GENVS  
 TANDEM IN FRANCISCO DESIIT

Mramorni oltar arhitektonskog tipa, koji uokviruje oltarnu palu s ikonom u sredini, ubraja se u onu široku skupinu sličnih oltara koji počinju ukrašavati unutrašnjost crkava mletačke Dalmacije u 17. stoljeću, slijedeći uobičajenu tipologiju arhitektonskog retable sa stupovima i zabatom koji uokviruju oltarne slike, dajući im monumentalniji izgled.<sup>17</sup> Pri tome se, na tipičan barokni način, koriste svi kromatski efekti raznih vrsta kamena uz naglasak na njihovu usklađivanju, ili, pak, što drastičnijoj razlici. Ti oltari, koji kao prototip nastaju u mletačkim radionicama, brzo se šire mletačkim provincijama, zamjenjujući one drvene, polikromirane ili pozlaćene, koji su uokvirivali oltarne pale mletačkih slikara Seicenta na našim stranama: Palme Mlađeg, Bassana, D'Anne i drugih. Strogi kanelirani stupovi i plastički snažno istaknuti zabati tih klasicizirajućih drvenih oltara prenose se u Seicentu u mramor, razblažujući i omekšavajući oblike, ističući upravo sve značajkama mramora, prvenstveno na njegovoj kromatici (šareni i zeleni afrički mramori, bogate inkrustacije raznovrsnih oblika — trilobi, kvadrilobi, rombovi — kombinacije mramora s raznim vrstama ostalog kamena — trogirski i istarski vapnenci). Ti oltari sve češće počinju prekidati i lomiti nekad jedinstvene linije zabata, multiplicirati stupove, obrtati podnožja, umetati skulpture, uvodeći svjetlo kao bitan činilac. Zabati oltara počinju se obavijati oko ovalnih prozora u crkvama, koje se upravo u to vrijeme većim dijelom obnavljaju, a njihovi zidovi perforiraju novim ovalnim prozorima, koristeći scenske i stalno mijenjanjuće efekte svjetla, koje je, padajući u razna doba dana pod raznim kutovima, na različite načine osvjetljavalo oltar i sliku u njemu.

Oltar Bezgrešnog Začeca Bogorodice C. Fisković uspoređuje s oltarima u katedrali sv. Stjepana u Hvaru, smatrajući da baš u zavičaju Elizabete Ivanić treba tražiti njegovog majstora.<sup>18</sup> Doista se taj trogirski oltar vezuje za one u hvarskoj katedrali, koja po svojem unutrašnjem uređenju čini jedinstvenu cjelinu na Jadranu, budući da su njeni oltari sukcesivno nastajali jedan za drugim u toku druge polovine 17. i prve polovine 18. stoljeća na mjestu starih koji su nestajali.<sup>19</sup> Prvi je nastao oltar Gospe od Karmela koji je za ikonu Bogorodice s Djetetom iz 13. stoljeća izvodio Mlečanin Leonardo Negri, od 1683.—1686. godine, a po narudžbi braće Hektora i Budimira Hektorovića.<sup>20</sup> Stari kameni oltar, rad Trifuna Bokanića, prenešen je 1672. godine u kapelu sv. Jakova, a potom 1750. prodan u nedaleko selo Brusje.<sup>21</sup> Kanonik Franjo Lupi dao je 1687. izraditi oltar sv. Antuna Padovanskog,<sup>22</sup> a oltar Bogorodice, sv. Jerolima

DISCE LECTOR  
 NIHIL ESSE IMORTALE  
 CVM ET VICTVRIJ MORI  
 CCVM ET VICTVRIJ MORI  
 POTVERIT  
 ANNO D. MDCLXXVIII

Zahvaljujem prof. Ingi Belamarić na prijevodu s latinskog.

<sup>17</sup> Zasebnu opsežnu studiju o baroknim oltarima u Dalmaciji s posebnim osvrtom na radionice poznatih mletačkih altarista priprema Radoslav Tomić unutar monografije »Tisuću godina hrvatske skulpture«.

<sup>18</sup> C. Fisković, nav. dj. (3), str. 35.

<sup>19</sup> Isti, Hvarska katedrala, Split 1976.

<sup>20</sup> Isto, str. 61—62.

<sup>21</sup> Isto, str. 61.

<sup>22</sup> Isto, str. 63.



Paolo i Alessandro Tremignon, oltar Bezgrešnog začeća Bl. Djevice Marije, Trogir, crkva sv. Nikole

i sv. Gajetana, podignut 1687., naručuje u Mlecima biskup Jerolim Priuli.<sup>23</sup> Oltar po svoj prilici rade Alessandro i Paolo Tremignon, jer se obojica 1692. isplaćuju: Paolo za pločnik kapele i biskupske grobnice,<sup>24</sup> a Alessandro za pozlaćeni vijenac oltara.<sup>25</sup> Oltarnu palu na kojoj je prikazan i sam biskup slika mletački slikar Andrea Celesti.<sup>26</sup> Iz Tremignonove radionice proizašao je vjerojatno i oltar sv. Josipa datiran 1692. godine kada Paolo Tremignon boravi na Hvaru »da sagradi nekoliko mramornih oltara u katedrali«. <sup>27</sup> Taj oltar naručuje upravo Ivanići, kanonik Jerolim Ivanić-Fasani i njegov brat Franjo,<sup>28</sup> a oltarnu palu s prikazom sv. Josipa i sv. Ivana Trogirskog radi te iste godine Domenico Uberti.<sup>29</sup> Za veliki oltar Presvetog Otajstva Paolo Tremignon se 1694. godine obvezuje da će ga dovršiti do 1696., a točno prema oltaru sv. Josipa koji su 1692. naručila braća Ivanići.<sup>30</sup> Oltar Presvetog Otajstva stiže iz Venecije 1696. godine zajedno s nacrtom i mjerama za sastavljanje,<sup>31</sup> a među majstorima koji su ga sastavljali navodi se i Ivan iz Trogira.<sup>32</sup> Isti Ivan je u srpnju 1692. sastavljao grobnicu biskupa Priulija<sup>33</sup> za koju Alessandro Tremignon isporučuje dijelove.<sup>34</sup> Teško je prema dokumentima razgraničiti udio oca i sina jer se naizmjenično spominju, ali je Paolo radio i na oltaru sv. Prošpera pa je antependij oltara njegov rad.<sup>35</sup> Koliko su oltari Tremignonovih u katedrali značili za formiranje ukusa hvarskog klera svjedoči podatak da je i altarisist Pietro Costè pri gradnji oltara Gospe od sedam žalosti 1740. godine bio ograničen da radi prema Tremignonovom oltaru sv. Josipa kojeg mora imitirati.<sup>36</sup> Zasigurno su oltari Tremignonovih odredili unutrašnjost hvarske katedrale, inaugurirajući u Hvaru jedan prototip oltara koji će postati pravilo pa će se i sredinom samog Settecenta, u vremenu nabujalih i uznapredovalih baroknih oblika, uz neznatne intervencije, zapravo klonirati.<sup>37</sup>

Na temelju stilskih podudarnosti nije stoga pretjerano ustvrditi da i oltar Bogorodičinog Bezgrješnog Začeca u crkvi Sv. Nikole u Trogiru nosi odlike radionice Tremignonovih. Teško je na njemu razdvojiti uloge oca i sina, jer očito rade zajedno. I u hvarskim dokumentima njihova

<sup>23</sup> Isto, str. 63—64.

<sup>24</sup> Isto, str. 64, 146, dok. CCCXXXIV

<sup>25</sup> Isto, str. 170, dok. 51.

<sup>26</sup> *G. Gamulin*, Nuove schede per il Seicento, Peristil 22, 1979., str. 89—90.

<sup>27</sup> »Atrovandosi di presente in questa città il signor Paolo Trimignon comparso da Venezia per erigere alcuni altari di marmo in questa caterale...«, *C. Fisković*, nav. dj. (19), str. 68, str. 182, dok. 91.

<sup>28</sup> Isto, str. 64—65.

<sup>29</sup> Isto.

<sup>30</sup> Isto, str. 66, str. 171—172, dok. 56.

<sup>31</sup> Isto, str. 172, dok. 56, str. 173, dok. 57, str. 174, dok. 58

<sup>32</sup> Isto, str. 66, str. 176, dok. 65.

<sup>33</sup> Isto, str. 146, dok. CCCXXXIII.

<sup>34</sup> Usp. bilj. 24.

<sup>35</sup> Isto, str. 68, 182, dok. 91.

<sup>36</sup> *D. Domančić*, Barokni oltar Pietra Costè u hvarskoj stolnici, PPUD 20, Split 1975., str. 157—164.

<sup>37</sup> I ostali oltari hvarske katedrale, poput onog sv. Križa, sv. Petra i Pavla, sv. Antuna Padovanskog, sv. Lucije, nastajali su krajem 17. stoljeća. Očita je podudarnost oblika i stila uz svu raznorodnost kamena i mramora, a jedino pojedini načina izrade detalja navodi na različite majstore. O tome opširnije *C. Fisković*, nav. dj. (19), str. 86—87; *K. Prijatelj*, Barok u Dalmaciji, u Barok u Hrvatskoj, Zagreb 1982., str. 751.





Paolo i Alessandro Tremignon, oltar Presvetog Otajstva, Hvar, katedrala

se imena isprepliću po istim poslovima. No za pitanje stila ovdje to nije od bitne važnosti. Trogirski oltar je manji i jednostavniji od hvarskih, ali je i trogirska crkva sv. Nikole, kao redovnička, daleko manja od hvarske katedrale, s lađom koja je mnogo uža i niža, pa su se i dva oltara na bočnim zidovima morala uskladiti s veličinom prostora.

Visoki antependij oltara, koji je za nekoliko stepenica uzdignut od poda lađe, ukrašen je inkrustiranim kvadrilobima od šarenog mramora unutar pojasa bijelog profiliranog kamena koji obrubljuje kvadrilobe, ponavljajući njihov oblik. Na jednostavnim podnožjima koja se obrću, dižu se dva glatka stupa od šarena mramora s kompozitnim kapitelima, s dvostrukim redom akantusovog lišća i cvijetom po sredini abakusa. Izrazito profilirana trodijelna trabeacija naglašenog plasticiteta obrće se na krajevima i u sredini u postament za skulpturu, a segmentni prekinuti zabat lagano se izvija, uključujući u sebe i okulus na južnom zidu crkve. Sam unutrašnji lučni otvor oltara, koji je zapravo okvir same slike, bijela je profilirana kamena traka koju u tjemenu prekida zaglavni kamen oblikovan poput andeoske vedre glavice.

Oltar je, uz neke sitnije izmjene, gotovo u vlas sličan Tremignonom iz hvarske katedrale. Identično je oblikovanje i »svrdlanje« kapitela koji na isti način pri vrhu imaju okrugli cvijet, ista trabeacija, jednako kao i andeoska glava na zaglavnom kamenu okvira oko slike. Oltar je datiran 1693. godine zavjetnom pločom kraj njega,<sup>38</sup> a u svibnju 1692. godine Pavao Tremignon je stigao na Hvar iz Mletaka zbog oltara u katedrali.<sup>39</sup> Na Hvaru boravi i u kolovozu 1694. godine.<sup>40</sup> Među ostalim Hvaranima koji vode poslove na katedrali ističe se i nekoliko Ivanića. Kanonik Jerolim i brat mu Franjo podižu oltar sv. Josipa, na kojem je uz sv. Josipa prikazan i sv. Ivan Trogirski.<sup>41</sup> Jerolim i Ivan Ivanić višekratno se spominju krajem 17. stoljeća kao operariji hvarske katedrale,<sup>42</sup> a njihov predak Jerolim Ivanić, koji je prema dokumentima mrtav 1642.<sup>43</sup> godine, djelatnik je 1636. oko dovršavanja glavnog oltara katedrale i oltarne pale sa sv. Stjepanom koju Palma Mlađi nije zgotovio.<sup>44</sup> Tada se spominje i Gabrijel Ivanić.<sup>45</sup> Očito je obitelj Ivanića bila vrlo angažirana oko svih radova na katedrali, pa je stoga Elizabeta Vitturi vrlo lako preko svoje obitelji<sup>46</sup> došla u dodir s Tremignonom. A da su veze Ivanića s Trogi-

<sup>38</sup> Usp, bilj. 1.

<sup>39</sup> Usp, bilj. 27.

<sup>40</sup> »...domino Paulo Tremignon protto in Venetia, hora qui capitato per suoi interessi...« C. Fisković, nav. dj. (19), str. 171, dok. 56.

<sup>41</sup> Usp, bilj. 28.

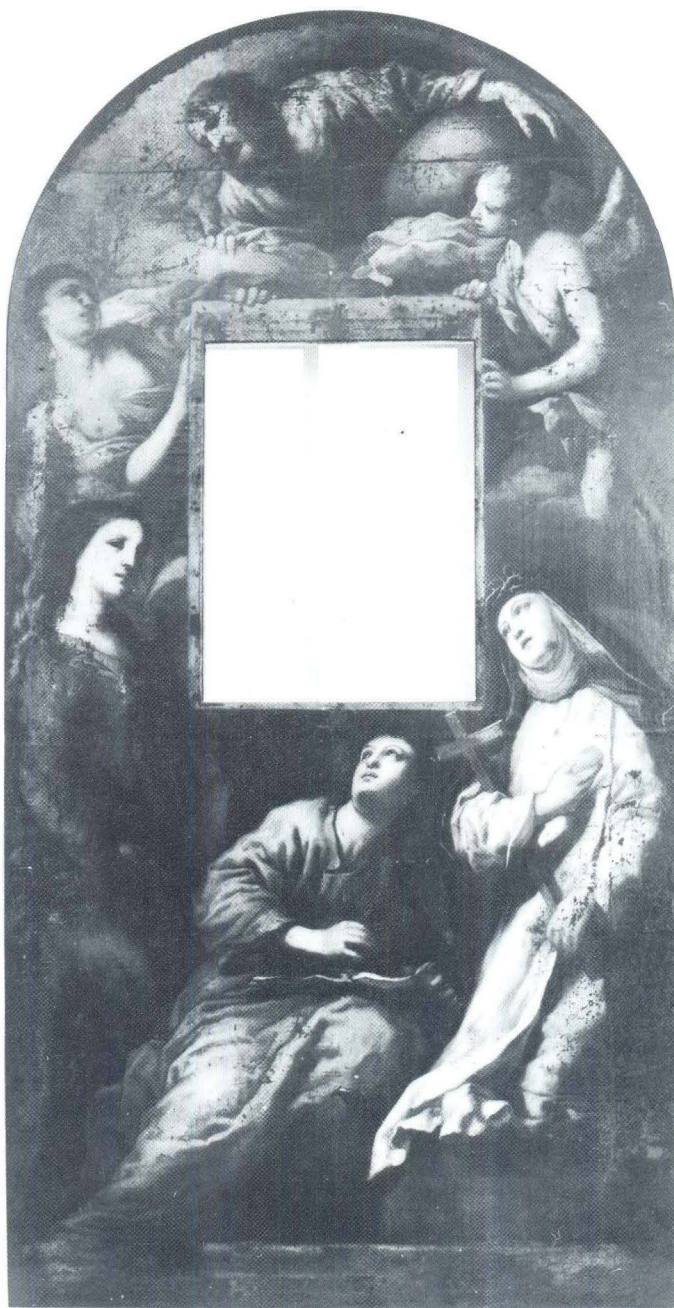
<sup>42</sup> C. Fisković nav. dj. (19), str. 170, 171, 172, 182, 183, 184.

<sup>43</sup> Isto, str. 166, dok. 43.

<sup>44</sup> Isto, str. 165, dok. 41.

<sup>45</sup> Isto, str. 166, dok. 43.

<sup>46</sup> Ivanići, koji od kraja 16. stoljeća nose latinizirani oblik svog prezimena Ivane, potječu iz Vrbanja na Hvaru. Osim Matije Ivanića, legendarnog vođe pučkog ustanka na Hvaru, toj obitelji pripadalo je dosta likova koji su igrali važnu ulogu u društvenom, političkom i religioznom životu hvarske komune. Ženidbenim vezama obitelj je baštinila imanja obitelji De Ozoris, Lupi, Peribonio, a od sredine 17. stoljeća nose prezime Ivane — Fasani jer se posljednja Fasaneo udala za Markantuna Ivanića. Osim na hvarskoj katedrali, Ivanići su bili aktivni i u crkvi sv. Kuzme i Damjana, baštineći pravo juspatronata. U genealogiji Ivanića spominje se potkraj 17. stoljeća Elizabeta, kći Jerolima, a unuka Markantunova. O Ivanićima opširnije I. Kasandrić, Obitelj Ivanić (Ivane) iz Hvara, Mogućnosti, 1976., br. 1, str. 117—126.



Trogir, zbirka samostana benediktinki, Antonio Zanchi, Pala portante

rom bile i povratne, vidi se upravo po tome što je kult sv. Ivana Trogirskog baš preko njihova oltara prodro i na Hvar. Zidar Ivan Trogiranin 1692. godine sastavlja grobnicu biskupa Priulija u hvarskoj katedrali od ploča koje su Tremignonovi poslali iz Venecije.<sup>47</sup> Isti Ivan, koji s njima očito dobro surađuje, sastavlja 1699. godine oltar Presvetog Otajstva po



Antonio Zanchi, detalj, sv. Katarina Aleksandrijska

nacrtu koji zajedno s komadima oltara i sa sastavnicom i mjerama šalje Paolo Tremignon iz Venecije.<sup>48</sup> Može se stoga i pretpostaviti da navedeni Ivan i u svome rodnom gradu, u značajnoj crkvi kao što je ona benediktinki, također sastavlja oltar Bogorodičinog Bezgrešnog Začeća.

<sup>47</sup> Usp. bilj. 33.

<sup>48</sup> C. Fisković, nav. dj. (19), str. 176, dok. 65.

Alessandro i Paolo Tremignon poznatiji su u Italiji kao arhitekti i epigoni Balthasara Longhene nego li kao kipari.<sup>49</sup> Doista su njihovi oltari arhitektonskog tipa s naglaskom na tektonici retabla, dok se skulptorski ukras svodi na andeoske glavice koje oltar ukrašavaju. Značajniji Alessandro, Paolov otac, poznat je kao autor pročelja mletačke



Antonio Zanchi, detalj, sv. Katarina Sijenska

crkve S. Moisè iz 1668. godine, jednog od najkarakterističnijih građevina mletačkog baroka gdje apsolutno dominira plastički ukras.<sup>50</sup> Skulpturu, pak, na fasadi ne radi on sam već po njegovoj narudžbi Flamanac Henrik Meyering.<sup>51</sup> Malo je dostupnih podataka o Alessandru Tremignonu.

<sup>49</sup> E. Bassi, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli 1962., str. 233–238.

<sup>50</sup> Isto, str. 233–234.

<sup>51</sup> Isto.



Antonio Zanchi, detalj, andeo

Nije poznat ni datum njegova rođenja, već se samo navodi da je rodom iz Padove.<sup>52</sup> U Veneciji se spominje kao proto Arsenala,<sup>53</sup> a osim pročelja crkve S. Moisè pripisuju mu se palače Fini Flangini<sup>54</sup> i Labia<sup>55</sup> na Canal Grande te glavni oltar katedrale u Chiogi, raden između 1671. i 1674.<sup>56</sup> Oltar u Chiogi nije nam nažalost poznat, ali mu se pripisuje i oltar u koparskoj katedrali iz 1669. godine.<sup>57</sup> Oltar posvećen sv. Jeronimu,

<sup>52</sup> Isto, str. 265.

<sup>53</sup> Isto.

<sup>54</sup> Isto; *E. Bassi*, *Palazzi di Venezia*, Venezia 1976., str. 86–87.

<sup>55</sup> Isto, str. 206.

<sup>56</sup> *E. Bassi*, nav. dj. (49), str. 265.

<sup>57</sup> *S. Vrišer*, *Baročno kiparstvo na primorskem*, Ljubljana 1983., str. 41, 209.



Antonio Zanchi, detalj sv. Ivan Evangelista, Trogir, crkva sv. Nikole

jednostavniji od trogirskog pa i hvarskih i očito pripada ranijoj fazi. Vitkiji je i viši, manje izražene tektonike, prekinutoga gređa, kao da cijeli stremi uvis, s gotovo uklinjenim dugačkim zaglavnim kamenom oblikovanim poput anđela prekriženih ruku koji povezuje profilirani luk okvira oltarne pale do središnjeg dijela prekinutog segmentnog zabata. Godine 1700. imenovan je Alessandro Tremignon protom izgradnje palače obitelji Corner, ali uskoro moli da bude oslobođen dužnosti koju više nije u stanju obnašati.<sup>58</sup> Kako je brzo zamijenjen, može se pretpostaviti da možda zbog starosti nije više mogao obavljati svoj posao pa ga zamjenjuje sin Paolo, kojem otac vjerojatno pomaže u administrativnom dijelu posla jer se u ime »svojeg sina Paola«<sup>59</sup> prvih godina 18. stoljeća dopi-

<sup>58</sup> E. Bassi nav. dj. (49), str. 264; ista, nav. dj. (54), str. 206.

<sup>59</sup> »...per nome di Paulo mio figliolo...«, C. Fisković, nav. dj. (19), str. 180. dok. 75.



Antonio Zanchi, detalj Bog Otac

suje i sređuje dugove s Hvaranima radi nedovršenog tabernakula oltara Presvetog Sakramenta.<sup>60</sup> Umire u dubokoj starosti, nakon 1711. godine kada piše oporuku.<sup>61</sup> Paolu, koji je naslijedio oca, pripisuje se nadbiskupska palača u Bellunu iz 1707. godine i zgrada Sjemeništa u istom gradu podignuta 1718.<sup>62</sup> Oko 1739. godine, Paolo je, među ostalim mletačkim graditeljima, konzultiran oko problema nosivosti glavne kupole crkve sv. Marka.<sup>63</sup> U mletačkom državnom arhivu čuva se oporuka »Paola Tremignona pokojnog Alessandra«, datirana 25. veljače 1749. godine.<sup>64</sup> Devedesetih godina 17. stoljeća, kada radi na Hvaru i Trogiru, sigurno je u najboljoj stvaralačkoj i fizičkoj snazi.

Godine 1693., kada se u crkvi Sv. Nikole u Trogiru postavlja oltar, sigurno iz Mletaka dolazi i velika oltarna slika koja se u Manolinoj vizitaciji 1756. uopće ne spominje, a koja se danas nalazi u Zbirci Kairos benediktinskog samostana sv. Nikole u Trogiru. Pala je bez ikakve sumnje naslikana upravo za Vitturijev oltar Bezgrešnog Začeca Bogorodice jer po sredini ima otvor za ikonu. Ne znamo zašto je sigurni i pouzdani Perojević ne spominje, ali da je bila na oltaru zasigurno ne bi izbjegla njegovoj, za detalj uvijek budnoj pažnji, što navodi da je već tada, šezdesetak godina nakon postavljanja možda već bila skinuta. Iako je slika

<sup>60</sup> Tabernakul oltara Presvetog Otajstva izradio je drugi mletački kipar Lorenzo Viviani. O tome opširno C. Fisković, nav. dj. (19), str. 66-67.

<sup>61</sup> E. Bassi, nav. dj. (54), str. 206.

<sup>62</sup> Ista, nav. dj. (49), str. 264.

<sup>63</sup> Isto.

<sup>64</sup> »Termignon Paolu fù Alessandro«, E. Bassi, nav. dj. (49), str. 264.



znatno oštećena, pa je dobrim dijelom bila preslikana, ali ne na način da se izmijeni smisao i njen ikonografski sadržaj, teško je vjerovati da je oštećenost bila uzrok njenog skidanja s oltara. U svakom slučaju, 1888. godine na oltar dolazi nova slika,<sup>65</sup> a da je pala, danas izložena u zbirci, vezana uz Vitturijev oltar možda svjedoči i kriva interpretacija njenog sadržaja. Na njoj su naime prikazani sv. Ivan Evangelista, sv. Katarina



Antonio Zanchi, detalj, anđeo

Aleksandrijska i sv. Katarina Sijenska, nadvišeni samim Bogom Ocem i anđelima, a na platnu kojim je, ne zna se kada, bila podlijepljena, olovkom je zapisano: »S. Gian Evangelista S. Catarina di (Alessandria) S. Elisabeta Regina.« Upravo je zbog povezanosti slike za oltar i Elizabetu

<sup>65</sup> Us. bilj. 4.

Ivanić koja ga je podigla, o čemu je gledatelja stalno obavještavao natpis sa strane, došlo do obrata, pa je ikonografiji nevješt restaurator, inače jasni lik sv. Katarine Sijenske proglasio sv. Elizabetom Ugarskom. Ova ugarska i njemačka princeza, koja se nakon smrti muža odrekla svih zemaljskih časti i posvetila se njegovanju i zaštiti nemoćnih, štovana je franjevačka trećoretkinja pa se prikazuje u franjevačkoj odori ili u prinčevskom sjaju, a atributi su joj raznovrsni: ili tri krune kao simbol snage njenog odricanja od zemaljske vlasti i časti, ili kruščić kojim je hranila siromašne, ili pak riba u rukama, što simbolički implicira i Krista, te najčešće prosjak do nogu.<sup>66</sup> Prikazana svetica, pak, odjevena je u dominikanski habit s crnim velom oko glave, okrunjena trnovom krunom, s raspelom i srcem u ruci pa nema nikakve sumnje da se radi o sv. Katarini Sijenskoj.<sup>67</sup>

Velika *pala portante* perforirana je po sredini otvorom oblika uspravnog pravokutnika čije dimenzije odgovaraju ikoni Bogorodice s Djetetom s kraja 13. stoljeća. Ima lučni oblik kao i okvir oltara, a središnje mjesto zauzima upravo otvor za ikonu koja s njom teološki gledano čini jedinstvenu cjelinu, iako su stilski i kompozicijski sasvim divergentne. Trebalo je u *pali portante* ujednačiti štovanu sliku sa suvremenom onodobnom kompozicijom, što za slikare svih epoha i stilova nije bilo nimalo lako. Na trogirskoj pali izgleda kao da dva anđela pridržavaju ikonu nad kojom se, raskriljujući oblake, nadvio sam Bog Otac, dok je s donje strane adorira skupina svetaca. Središnje mjesto donjeg dijela slike zauzima sv. Ivan Evanđelist. Sjedi na kamenoj stepenici nagnut prema natrag, a na raširenim koljenima drži otvoreno evanđelje u koje, elegantnom gestom, perom zapisuje Božju riječ. Nagnuta glava mlada-laćkog i golobradog, te ponešto feminiziranog lica podignuta je uvis stremeći ikoni. Odjeven je u svijetloplavu haljinu širokih nabora, dok je preko ispruženih nogu prebačen žarkocrveni plašt. Okružuju ga sv. Katarina Aleksandrijska, koja mu stoji zdesna, te na suprotnoj strani poklekla sv. Katarina Sijenska. Dugačak i elegantan lik sv. Katarine Aleksandrijske prikazan je u poluprofilu, kompozicijski stisnut uz sam rub slike. Glava na »labuđem vratu« lagano je naklonjena ulijevo. Elegantna frizura guste tamne kose skupljene na potiljku uokviruje ovalno blijedo lice mletačke patricijke. Gotovo koketnom gestom svetica desnom rukom pridržava svijetlosmeđi plaš obavijen oko izbljedjele plave haljinje većeg vratnog izreza, a ljevicom je obgrlila križ i simbole svojeg mučeništva — mlinsko kolo i palmu. Elegantni lik ove, duhom sasvim odsutne mletačke gospođe oprečan je sv. Katarini Sijenskoj s druge strane koja sva skrušena kleči u zanosu molitve, odjevena u svoju karakterističnu redovničku odjeću s gotovo nezemaljskim licem. Na tom bijelom licu, koje još više ističu slapovi crnog redovničkog vela koji se moćno spušta niz ramena, zanos je gotovo čulne prirode. Poklekla pod svetom slikom koju i gestom adorira, svetica okrunjena trnovom krunom drži u zagrljaju jednostavno drveno raspelo, pridržavajući ga lijevom rukom, a istom rukom pritišće na svoje grudi žarkorumeno Kristovo srce.

<sup>66</sup> L. Reau, *L'iconographie de l'art chrétien*, tome III, *Iconographie des saints* I, Paris 1958., str. 417—421.

<sup>67</sup> Isto, str. 272—277.

I dok se sv. Ivan i sv. Katarina Sijenska, puni religioznog zanosa, doista i pogledom i gestama obraćaju ikoni Bogorodice s Djetetom, sv. Katarina Aleksandrijska saobraća s gledaoцем izvan kadra s naglašenom svjetovnom čulnosti.

Ova tri, volumenom snažna i čvrsta lika, koja kompoziciju slike čine kompaktnom i stabilnom, natkriljuje lebdeća »nebeska« skupina. U vrhu strogo shematičnog i hijeratskog trokutnog rasporeda lebdi Bog



Antonio Zanchi, Sv. Ivan, Este, S. Maria della Salute

Otac, a pod njim iz skupine tmastih oblaka izviruju dva krilata poluobnažena anđela koji rukama pridržavaju i nose ikonu koju kao da spuštaju s nebesa. Bog Otac, prikazan kao snažan muškarac duge svijetlosmeđe brade, desnom rukom razgoni oblake, a lijevom, obgrlivši je, pridržava veliku plavičastu sferu. Oko njega snažno vijori plavi plašt, podižući se u visinu i obavija plavu haljinu. Razigrani anđeli moćnih krila prikazani su u trenutku snažnog pokreta snažanja slike s visina, vijorećih žutih i ružičastih draperija koje noge, ramena i grudi anđela ostavljaju poluobnaženim.

Kompozicija je ove oltarne slike statična i zatvorena, gotovo sabijena u kadar u kojem jedva da je moglo stati toliko likova. Unutrašnji dinamizam slike proizlazi samo iz pokrenutosti likova, s izrazito pokrenutim gornjim »nebeskim« dijelom. Boje su svijetle i gotovo lazurne, s obi-

ljem zelenih, žutih, ružičastih i plavih tonova na neutralnoj smeđoj i toploj pozadini. Jedini čvrsti koloristički akcent postavljen je točno ispod ikone na okomitoj razdjelnici slike: preko koljena sv. Ivana prebačen je jarkocrveni plašt. Svjetlo, kao osnovni gradbeni element slike, dolazi izvana, s desne strane, i uza svu pokrenutost volumena i draperija, blokira oblike, dajući im čistoću i punoću.

Između mletačkih slikara Seicenta, ova se trogirski slika može bez dvojbe pripisati Antoniju Zanchiju (Este 1631. — Venecija 1722.). Broj pripisanih mu slika na našoj obali povećava se iz dana u dan,<sup>68</sup> što svakako govori da njegova djelatnost na našim stranama nije bila neznatna.<sup>69</sup> Nakon iscrpne studije A. Riccobonija<sup>70</sup> iz 1966. godine i monografije P. Zampettija<sup>71</sup> 1988., malo toga je o Zanchiju ostalo nepoznato. Ovaj, među najslavnijim slikarima svog vremena, koji je slavu i novac sticao od Venecije do Münchena, gotovo se dirljivo očituje u oporuci koju u dubokoj starosti od 90 godina diktira 1721. godine da »o sebi ostavi neki drugi trag pored slikarstva više nego da rasporedi imetak«. <sup>72</sup> O njemu se kao poznatom i slavnom slikaru izjašnjavaju, svaki na svoj način, svi kritičari mletačkog slikarstva, od njegovih suvremenika, poput Girolama degli Abrizzi koji u svojoj Galleria di Minerva<sup>73</sup> donosi 1697. cjelokupan onovremeni Zanchijev opus, A. M. Zanettija<sup>74</sup> 1771., L. Lanzija<sup>75</sup> 1789., te brojnih drugih kritičara mletačke umjetnosti koji prema vlastitom vrijednosnom sudu ocjenjuju njegovo djelo.

Kao i velik broj njegovih suvremenika, i Zanchi je u procijepu između aktualnog onodobnog mletačkog slikarstva i kontemplacije velike prošlosti. Učenik Ruschija i Pončuna, što se i očituje u njegovom opusu uz Ruschijev hladni akademizam i pončunovski razblaženi klasicizirajući voluminizam, Zanchi pod utjecajem L. Giordana prima prerađeni ribereskni naturalizam i uz G.B. Langettija postaje vodeći mletački »tenebroso« i naturalist.<sup>76</sup> O njegovoj učenosti i erudiciji svjedoči i priručnik o slikarstvu,<sup>77</sup> sačuvan u kopiji iz 18. stoljeća, nastao u doba Zanchijeve mladosti, namijenjen vjerojatno mladim umjetnicima za akademsku naobrazbu. U njemu iznosi neka vlastita teoretska razmišljanja o skulpturi i slikarstvu, naglašavajući važnost inspiracije iz prirodnog

<sup>68</sup> Nedavno mu je pripisana slika Obraćanje sv. Pavla iz Koledate u Kotoru, *K. Prijatelj*, Kotorska pala »Obraćanje sv. Pavla«, PPUD 30, Split 1990., str. 295—301. i Betsabeja na kupanju iz Galerije umjetnina u Splitu, *R. Tomić*, Slike talijanskih slikara 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji i Istri, PPUD 30, Split 1990., str. 274-280.

<sup>69</sup> O brojnim Zanchijevim djelima kod nas vidi *R. Tomić*, nav. dj. (68), str. 279.

<sup>70</sup> *A. Riccoboni*, Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento, *Saggi e memorie di storia dell' arte* 5, Venezia-Firenze 1966.

<sup>71</sup> *P. Zampetti*, Antonio Zanchi, Bergamo 1989.

<sup>72</sup> »...faccio da mia confidente persona scriver il presente mio Testamento, et ultima volonta, più per lasciar qualche memoria di me, anco col presente oltre quelle lascio con la Pittura, che per disponer delle mie facolta nel restritissimo stato di fortune in cui mi trovo.« *P. Zampetti*, nav. dj. (71), str. 417.

<sup>73</sup> Isto, str. 414—416.

<sup>74</sup> *A. M. Zanetti*, Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri, Venezia 1771.

<sup>75</sup> *L. Lanzi*, Storia pittorica della Italia, Bassano 1789.

<sup>76</sup> *R. Palluchini*, Pittura veneziana del Seicento, Milano 1981., str. 250—257.

<sup>77</sup> *F. Cessi*, Un manuale di pittura e scultura di Antonio Zanchi, *Arte veneta* XVII, Venezia 1963., str. 218—220.



Antonio Zanchi, sv. Martin i sv. Roza, Conegliano, crkva sv. Martina

svakodnevnog okruženja, a ne u kopiranju i oponašanju drugih. Možda i nije uvijek ostajao vjeran svojem načelu, ali za razliku od Langettija, čije vehementne slike koriste unutrašnje, a ne vanjsko svjetlo, Zanchi vanjsko svjetlo, koje je upravo karakteristika mletačkog slikarstva, nikada ne napušta. Njegovo je svjetlo integrirajuće, ono formira i posvjedočuje realne oblike, blokira likove, zaustavlja i fiksira pokrete i geste. Zanchijeve se kompozicije zasnivaju na konstrukcijskom efektu svjetla, no kako opada ona kreativna žila u njegovom opusu, tako i one vremenom postaju prazne i nevjerodostojne.

Trogirska oltarna pala stabilne je i mirne kompozicije uz, upravo za Zanchija karakterističan rotacioni ritam gornjeg dijela, snažnih i pokrenutih volumena i draperija Boga Oca i anđela, koji se može usporediti s onim na pali u mjestu Montagnana u blizini Padove na kojoj Mojzije prima deset zapovijedi.<sup>78</sup>

U donjem su dijelu slike gotovo frontalno postavljeni likovi zatvoreni unutar mirne kompozicije, bez uobičajene žestine i fantastike baroka. Dominantan je barokni patos klasicizirajućih i akademizirajućih likova na kojima prevladavaju osvijetljena ružičastobijela lica prepoznatljivih zankijevskih karakteristika: bolećivo-patetičnih uzdignutih fiziionomija velikih sjajnih očiju, pravilnog nosa i poluotvorenih usana, prepoznatljivih na brojnim slikama u Veneciji, Padovi i Este. Osjećaj za draperije Zanchi baštini od Ruschija. Ustreptale draperije padaju u bogatim naborima. Boje su karakteristične za Zanchija, čiji je kolorit i inače lagan i bez kromatske žestine; svijetloplave i ljubičasta, žute i oker, s karakterističnim, gotovo agresivnim upadom crvenog na plaštu sv. Ivana, što će najprije podsjetiti na onu čudesnu palu iz Kotora s prikazom Obraćanja sv. Pavla koju je nedavno Zanchiju pripisao Kruno Prijatelj.<sup>79</sup>

Datacija slike određuje se prema dataciji samog oltara, 1693. godine. Nastala u posljednjoj stvaralačkoj fazi, odaje onemoćalost slikara čiji su kreativni dosezi već davno prošli. Statična i zatvorena kompozicija daleko je od smjelih pokrenutih djela iz prve i daleko najkreativnije Zanchijeve faze do kraja osmog desetljeća 17. stoljeća, pune dramatike i teatralnosti, poput one čuvene slike o užasima kuge u Veneciji koju je smjelo postavio uz stubište zgrade Bratovštine sv. Roka u Veneciji.<sup>80</sup> Na trogirskoj slici sve je u prvom planu, plošno i bez dubine ili slojevitosti prostora. Ovdje gotovo da i nema pokreta koji je, osim gornjeg dijela rotacionog kretanja, usporen i pretvoren u gestu. Svjetlo, koje je vanjsko, reafirmira plasticitet likova preko sjajne boje s rubnim razblaženim sjena. Nije to ono karakteristično *chiaroscuro* slikarstvo tenebroza sazdana na snažnom kontrastu svjetla i sjene, već slikarstvo razblaženih laganih sjena zavučениh među naborima ili diskretno raspoređenih po puti. Malo od onog karakterističnog Zanchija *tenebroso* postoji na ovoj slici. Iz dinamike i teatralnosti prešao je na scenu zavjetnog karaktera, punu gotovo difuzne luminoznosti i slatkastog naturalizma. Svetački likovi u donjem dijelu imaju gotovo eksplicitnu tjelesnost s gornjim ambi-

<sup>78</sup> Slika je datirana u prvu polovinu devete decenije 17. stoljeća P. Zampetti, nav. dj. (71), str. 677.

<sup>79</sup> K. Prijatelj, nav. dj. (68), 274—280.

<sup>80</sup> P. Zampetti, nav. dj. (71), str. 452—460; R. Palluchini, nav. dj. (76), str. 791—795.



Antonio Zanchi, Mojsije prima 10 zapovijedi, Palazzo Pretorio, Montagnana (Padova)

cionnijim, i za Zanchija karakterističnijim dijelom s dominacijom pokreta, ali i smjelim poluaktom desnog anđela naglašenih djevojačkih grudi, koji podsjeća na anđela Navještenja iz katedrale u Vicenzi.<sup>81</sup> Očita je pritom sasvim barokna sklonost već ostarjelog Zanchija dekorativnosti i teatralnosti golotinje, poznatih s brojnih njegovih starozavjetnih i alegorijskih slika. Zanchi, kao izraziti naturalista, s lakoćom prikazuje dopadljive likove meke puti i zaobljenih klasicizirajućih tijela, koristeći na vlastiti način onu vrstu klasicizma koja preraduje Veronesea, ali preko Padovanina. Osim dopadljivosti i patosa, na ovoj slici umjetnik ne postiže nove dosege u evoluciji vlastitog stila, već samo zbraja likove svetaca prenešene s bezbrojnih drugih oltarnih slika. Likovi sv. Ivana i obiju sv. Katarina stereotipi su, i kao da su skinuti sa slika iz posljednje Zanchijeve faze u Este ili Coneglianu, na primjer, i sasvim je svejedno zovu li se sv. Katarina, sv. Roza, sv. Margarita, sv. Klara ili sv. Tekla.<sup>82</sup> Poprimaju ti likovi okamenjeni izraz replike, s teatralnim patetičnim fizionomijama, bez ikakve logične unutrašnje povezanosti.

Upravo u vrijeme kada nastaje ova pala, Zanchijev opus pokazuje umor i zasićenje. Već nakon 1676. godine i smrti Langettija napušta te nebrotzno slikarstvo, a njegove kreativne vizije opadaju.<sup>83</sup> Ništa čudno, jer njegov je opus već tada ogroman. U knjizi se Girolama degli Abrizzi 1697. navodi da je Zanchi do tada naslikao preko dvije stotine slika,<sup>84</sup> što

<sup>81</sup> P. Zampetti, nav. dj. (71), str. 653.

<sup>82</sup> Lik sv. Ivana (uz ostale apostole) na platnima kojima su obloženi dijelovi svoda u crkvi Gospe od zdravlja u Este; sv. Tekla iz komunalne palače u Este; sv. Katarina Sijenska sa svecima iz bazilike Sta Maria delle Grazie u Este; sv. Roza iz crkve S. Martino u Coneglianu, itd. P. Zampetti, nav. dj. (71), str. 680, 684, 687; S. Sponza, Paralapomeni ai dottori dell' Ospedaletto: un alternativa a Carlo Sferini, Ateneo veneto 1988., br. 26, Venezia 1988., str. 257–265.

<sup>83</sup> R. Palluchini, nav. dj. (76), str. 257.

<sup>84</sup> Girolamo Abrizzi, La Galleria di Minerva, Venezia 1697., cit. prema P. Zampetti, nav. dj. (71), str. 414–416.



Antonio Zanchi, Arkandeo Gabriel, Vicenza, katedrala



očito govori o potražnji za njegovim radovima, a slikar će živjeti još punih dvadeset pet godina. Umire tek u travnju 1722. godine u dobi od 91 godine, i osim Tiziana, nema dugovječnijeg slikara u Veneciji. Zadnju sliku potpisuje i datira 1720.<sup>85</sup> godine, pritisnut vlastitim potrebama i financijskim teškoćama. Izražajno siromaštvo ove posljednje Zanchijeve faze jasno se očituje na trogirskoj slici, što otvara pitanje pomoćnika ili radionice, jer je ostarjeli slikar, koji je radio i brzo i mnogo, morao imati suradnike i pomagače obzirom da su narudžbe i dalje stizale. Izvjesne slabosti i nepreciznosti crteža određenih dijelova trogirske slike, poput ruku na primjer, navode nas na takva razmišljanja. U suprotnosti sa snažnim kompozicijama i *chiaroscuro* prve stvaralačke faze, gdje se oblik i volumen upravo urezuju ostrim udarima svjetla i sjene, poput nedavno od Radoslava Tomića Zanchiju pripisane Betsabeje na kupanju iz splitske Galerije umjetnina,<sup>86</sup> trogirska je slika plitke prostorne konstrukcije, sva centralizirana i u prvom planu. Sve je na njoj neodređeno i gotovo mlitavo, ali ne bez izvjesne vješte elegancije koju Zanchi i u času kreativne ograničenosti znalački provlači, a koja u provinciji svojom pitkom emocionalnošću i patetikom i te kako nalazi odjeka.

Ova se Zanchijeva oltarna slika ubraja u onaj manje značajan dio slikareva opusa, ali i u onu veliku skupinu dalmatinskih slika naručenih iz Mletaka. Metropola je na lagunama, posebno u 17. stoljeću, veliko tržište umjetnina na kojem u turskim ratovima osiromašena Dalmacija obnavlja svoje crkve, nabavljajući oltare, slike, misno ruho i srebrno liturgijsko posuđe. Oltar Bezgrešnog Začeca Bogorodice stiže u Trogir 1693. godine. Oltar je iz jedne od poznatijih mletačkih radionica, vrsnih arhitekata Tremignonovih, a slika rad jednog od prvih među mletačkim slikarima 17. stoljeća, Antonija Zanchija. Elizabeta Ivanić je doista na najbolji mogući način ispunila svoj zavjet, pokazavši upućenost u umjetnička zbivanja svojeg vremena. Umetnuvši u novi i suvremeni oltar staru romaničku sliku Bogorodice s Djetetom, istaknula je njenu važnost i značenje kulta, pokazavši ujedno i vlastiti istančani umjetnički ukus.

<sup>85</sup> Slika Poklonstva kraljeva u župskoj crkvi mjesta Baone kraj Padove, *P. Zampetti*, nav. dj. (71), str. 693.

<sup>86</sup> *R. Tomić*, nav. dj. (68).

UN DIPINTO DI ANTONIO ZANCHI E L'ALTARE DELL'IMMACOLATA  
CONCEZIONE DELLA MADONNA NELLA CHIESA DI S. NICOLA  
A TRAÙ

Z. Demori Staničić

A Traù, nella chiesa delle benedettine intitolata a S. Nicola, sul muro meridionale si trova un altare in marmo policromo dedicato alla Madonna dell'Immacolata Concezione. L'altare, secondo l'iscrizione fu fatto costruire nel 1693 dalla nobildonna traurina Elizabeta Ivanić, consorte di Franjo Vitturi. Questa Lesiniana discendente dell'onorato e famoso casato degli Ivanić fece innalzare e addobbare l'altare lasciando che i suoi successori se ne occupassero dopo di lei. In base alle analogie stilistiche con gli altari realizzati nella cattedrale di S. Stefano a Lesina durante l'ultimo decennio del XVII secolo dagli architetti e altariisti Alessandro e Paolo Tremignon, padre e figlio, anche questo altare traurino può essere loro attribuito. Intermediaria fu certamente Elisabeta Ivanić i cui fratelli e cugini furono fabbricieri del duomo di Lesina e mediatori e committenti nei rapporti con i Tremignon. L'altare in marmo traurino presenta tutti i caratteri dello stile dei Tremignon con un alto antependio decorato da quadrilobi incrostati con cornice di pietra bianca profilata, con colonne lisce variopinte e con una importante trabeazione tripartita che regge un frontone segmentato interrotto. Sull'altare si trova dal 1888 una pala d'altare del pittore friulano Antonio Zuccaro, mentre l'autrice ritiene che originariamente su di esso si trovasse la pala d'altare col tema di S. Caterina d'Alessandria, S. Caterina da Siena, S. Giovanni Evangelista in adorazione, posta sotto un'icona più antica nella parte mediana perforata del dipinto (la cosiddetta »pala portante«), e che oggi si trova nella collezione Kairos dello stesso convento. Questa icona romanica proveniente dal villaggio di Blizna fu ritrovata nel convento delle suore di clausura negli anni '70 e pubblicata da C. Fisković che la datò sul finire del XIII secolo, e la attribuì al cosiddetto »Maestro della Madonna di Burano«. L'autrice attribuisce la ricordata pala portante della collezione Kairos, che si trovava sull'altare dell'Immacolata Concezione, al pittore veneziano Antonio Zanchi. Riconoscibile in base al linguaggio stilistico, ma senza particolari credibilità ed espressività, questa pala d'altare si aggiunge all'importante e molto fecondo opus di questo artista la cui attività per i committenti dalmati non fu priva di significato e il cui numero dei dipinti sulla costa dalmata aumenta di giorno in giorno. Datato con l'altare intorno al 1693, questo dipinto non occupa un posto particolare nell'opus dello Zanchi, ma con l'altare dei Tremignon e l'icona romanica costituisce un insieme importante. Dando rilievo all'importanza e al significato del culto della Madonna, Elizabeta Ivanić come rappresentante del suo ambiente ha rivelato il suo gusto artistico, appoggiandosi agli indirizzi artistici correnti nella metropoli sulla laguna.