

NEOBJELODANJENA SLIKA IZ KRUGA PAOLA VENEZIANA U SPLITU

Kruno Prijatelj

U godinama neposredno nakon rata imao sam kao mladi povjesničar umjetnosti prilike vidjeti u Splitu u stanu obitelji Urukalo sliku »Krist na križu između Bogorodice i sv. Ivana Evanđeliste« koja je bila na mene ostavila dubok dojam. Nakon mnogo godina doznao sam da je sada već pok. udovica vlasnika slike protojereja Sergija Urukala poklonila tu sliku po njegovoj želji Srpsko-pravoslavnoj crkvi u Splitu, kao što piše na metalnoj ploči na njenom okviru.

Na slici, slikanoj temperom na drvetu vel. 112 × 65 cm, dominira lik Krista na križu. Njegova se izražajna glava dugih kosa i zatvorenih očiju nagnula na ramena iz kojih se visoko u obliku dijagonala uzdižu Isusove ruke začavlane o drvo križa. Prsti su ruku stisnuti kao u grču, a iz dlanova kapaju kapi krvi. Put njegova mrtvog tijela je okerasto-zelenkaste boje, a mišići su naglašeni mekanim bjelkastim akcentima. Veliki mlaz krvi izvire i iz otvorene rane ispod desne bradavice. Oko bokova je razigrana bjelosivkasta prozirna perizoma na kojoj se nazrijevaju izbljedjele okomite crvenkaste pruge. Kristove su noge naglašene na izbočenom podanku na donjem dijelu križa ispod kojega je naknadno napisan tekst: CRIUVELI F. Ispod križa su hridine zelenkastih tonaliteta pod kojima je Adamova lubanja. S triju Isusovih rana kupe njegovu krv u smeđe posude tri anđela u odjećama bijele boje s crvenkastim, žućkastim i zelenkastim preljevima. Njima se pridružuje i četvrti anđeo sklopljenih ruku tako da sva četiri zajedno stvaraju u osnovi simetričnu kompozicionu cjelinu. Na vrhu okomitog kraka križa je na posebnoj ploči natpis: IESV-NAÇARENŪ/ REX. IVDEORŪ. Desno i lijevo od natpisa su skicoznije tretirane simbolične glave Sunca i Mjeseca: Sunce je boje crvenkastog karmina te ima kovrčaste kose i živahni pogled, a Mjesec je blijedožut, a oči su mu manje naglašene.

Lijevo od Krista uspravni je lik Bogorodice sklopljenih ruku, s plaštem boje tamnog karmina koji tendira ljubičastom nad haljinom lisnato zelene boje. Nad čelom i na ramenima su joj na plaštu naslikane zlatne zvjezdice. Za razliku od okerasto-zelenkaste puti mrtvog Krista, njena je put ružičasta, s rumenim obrazima kakva je i kod spomenutih anđelčića. Na očima joj je naglašena bjeloočnica, a na nosu okomita svijetla sjena koja se širi prema vrhu u obliku slova V. Karakteristično je da je gornja usna veća od donje. Mariji nasuprot



Krist na križu između Bogorodice i sv. Ivana evanđeliste, Split, Srpsko-
pravoslavna crkva



Krist na križu između Bogorodice i sv. Ivana evanđeliste, Split,
Srpsko-pravoslavna crkva, detalj

je mladenački golobradi lik sv. Ivana Evanđeliste, smeđih, meko slikanih kovrčastih kosa. Inkarnat, obrazi, nos, oči i usne sveca slično su tretirani kao kod Bogorodice. Ivanov je plašt boje svijetlog karmina s bijelim akcentima, a boja donje haljine je zeleni kromoksid. Dok mu je desna ruka podignuta, lijeva je omotana tkaninom plašta. Vrlo je karakteristična i obrada uha.

Pozadina je slike prvotno bila sivoplava sa zelenkastim prizvucima, što se vidi samo na nekim detaljima kao što su prostor između prstiju Marijinih i Ivanove ruke i rubovi oko krila anđela. Zlato je na današnjoj pozadini nadoslikano u dva navrata nakon uništenja te originalne boje, a potječe relativno iz novijeg vremena kao što su recentne aureole Krista, Marije, Ivana i anđela, od kojih se oko glava naziru maleni djelići originalnih.

Restauratorski je zahvat izvršen u toku 1985. godine u restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu od restauratora Slavka Alača. On je izvršio parketiranje raspluklina na drvu i konzerviranje drva, odstranjivanje dvaju preslika sa draperije Bogorodičine odjeće i mjestimično plašta sv. Ivana, uklanjanje potamnjelog laka, otkrivanje ostataka pozadine, saniranje rubnih oštećenja slike, davanje neutralnog tona na propalim dijelovima, minimalno retuširanje likova i djelomično skidanje kasnijeg natpisa MP ΘΥ i AT ΙΩ nad Bogorodicom i sv. Ivanom. Naknadno nadoslikani potpis fiktivnog autora Crivellija (sic!) ostavljen je u svrhu dokumentacije.

O porijeklu slike od potomaka vlasnika mogao sam saznati samo činjenicu da ju je pokojni vlasnik posjedovao nakon prvog svjetskog rata kad je bio pravoslavni paroh u Obrovcu odakle je premješten u Split.

Nećemo ovdje ulaziti u ikonografske pojedinosti kompozicije, jer su njezini bitni elementi (Krist, Bogorodica, sv. Ivan Evanđelista, anđeli koji skupljaju krv, Adamova lubanja itd.) opće poznati. Spomenuo bih samo nešto rjeđe pojave Sunca i Mjeseca u obliku ljudskih glava koje se pojavljuju često i u ranijim razdobljima uz golgotsku scenu, a kod nas na pr. na Buvinovim vratnicama u splitskoj katedrali na prizoru Skidanja s križa. Ti simboli imaju razna tumačenja, a najčešće se interpretiraju kao prikaz prirode u koroti. (Sunce se pomrčalo u trenutku Isusove smrti na križu, a Mjesec mu se daje kao »pendant«) ili kao simbolični znakovi staroga i novoga Zavjeta (prema sv. Augustinu).¹

Ako od ovog opisnog dijela, koji će biti bolje upotpunjen fotografijama, pređemo na stilsku komparativnu analizu, očito nam se nameće usporedba s krugom i ambijentom najistaknutijeg venecijanskog slikara 14. stoljeća Paola Veneziana.

U okviru takve poredbene analize treba na prvo mjesto navesti raspelo Paola Veneziana u dominikanskoj crkvi u Dubrovniku koje se

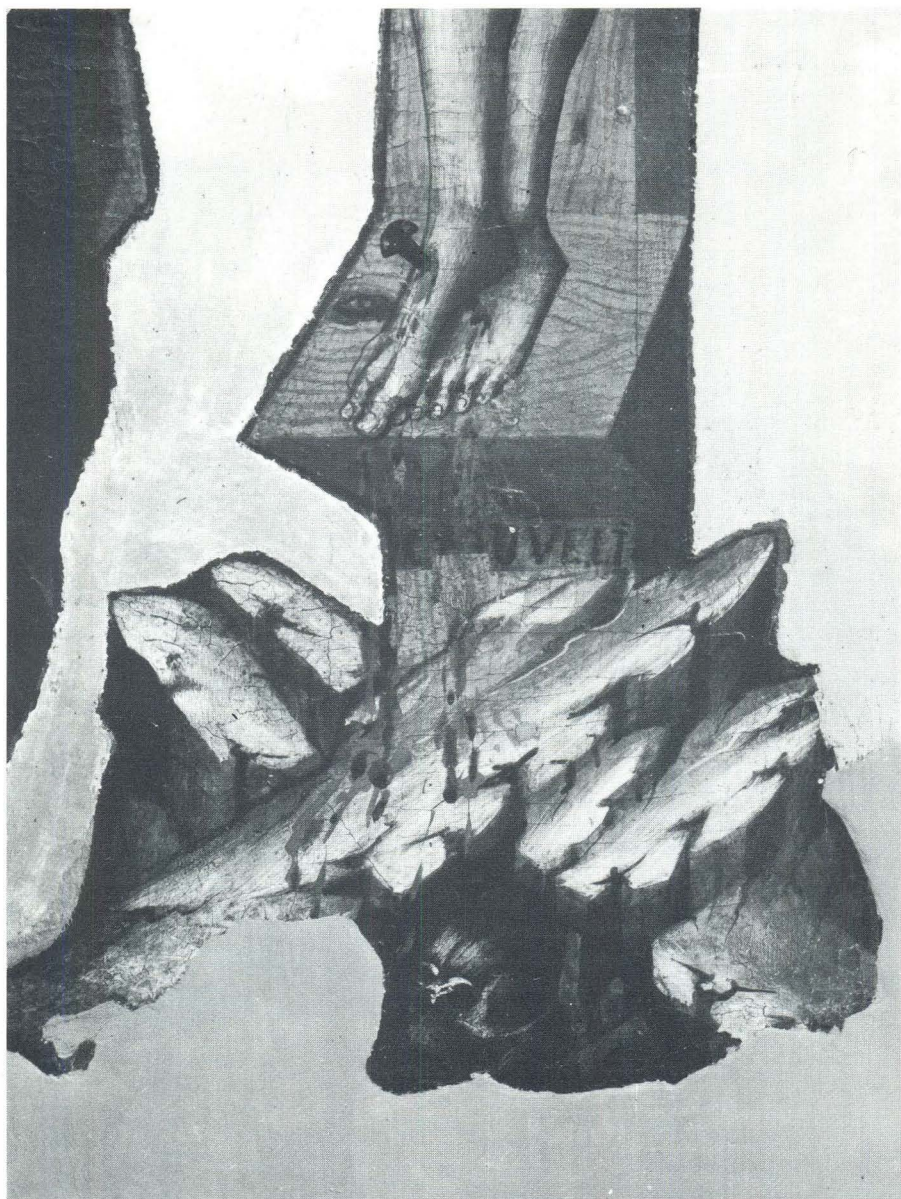
¹ Za ikonografiju raspela v. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome second, *Iconographie de la Bible*, III Nouveau Testament, Paris 1957, str. 462—512. Za prikaz Sunca i Mjeseca oko Krista na križu v. u istom djelu posebno str. 486—487.



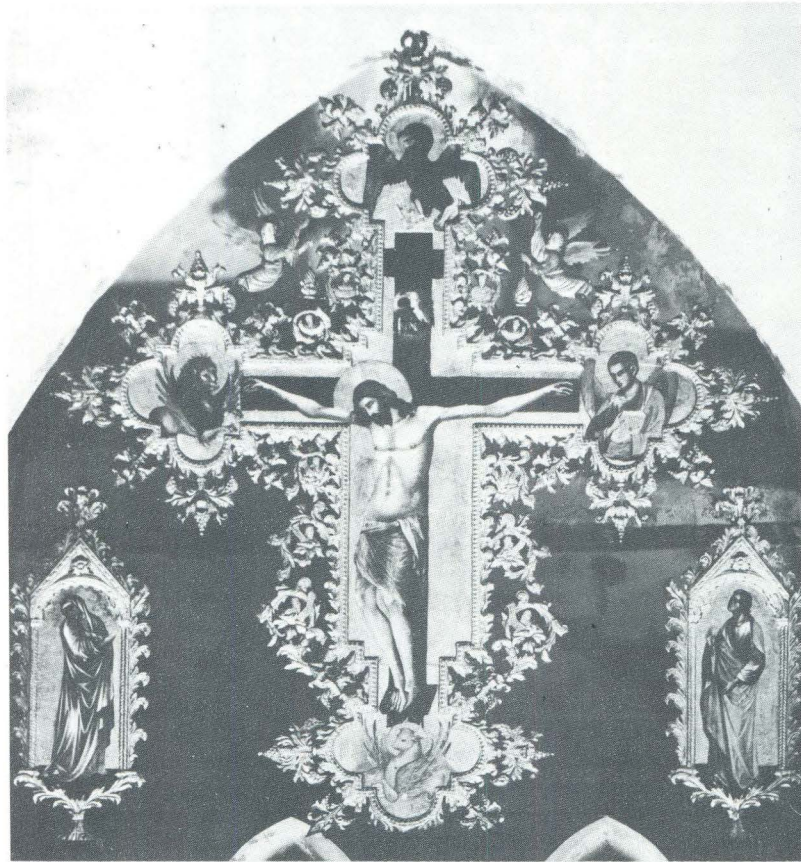
Krist na križu između Bogorodice i sv. Ivana evanđeliste, Split,
Srpsko-pravoslavna crkva, detalj



Krist na križu između Bogorodice i sv. Ivana evanđeliste, Split,
Srpsko-pravoslavna crkva, detalj



Krist na križu između Bogorodice i sv. Ivana evanđeliste, Split,
Srpsko-pravoslavna crkva, detalj



Krist na križu između Bogorødice i sv. Ivana evanđeliste,
Dubrovnik, dominikanska crkva

datira između 1348. i 1358. godine. Najizrazitije se analogije mogu uočiti u glavi Krista te u liku sv. Ivana Evanđeliste. Ovaj se svetac kao i Bogorodica nalaze u Dubrovniku na odijeljenim poljima, ali Ivan ima s našim očitim sličnosti u impostaciji glave, držanju desne ruke i obradi plašta. Uočljivije su razlike, naročito u Kristovoj perizomi, položaju njegovih ruku i držanju Bogorodice.²



Krist na križu između Bogorodice i sv. Ivana evanđeliste, Dubrovnik, dominikanska crkva, detalj

Sličnosti s našom slikom uočljive su i u drugim raspelima atribuiranim samom Paolu ili njegovoj radionici. To su u prvom redu raspela

² Za dubrovačko raspelo Paola Veneziana v.: J. Tadić, Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIV — XVI vek, I, Beograd 1952, str. 13, 353; G. Gamulin, Un crocifisso di Maestro Paolo ed altri due del Trecento, Arte veneta XIX, Venezia 1965, str. 32—43; M. Muraro, Paolo da Venezia, Milano 1969, str. 61, 70, 78, 88, 116, 147, t. 94, 95 (uz datiranje pri kraju četvrtog decenija 14. st.); I. Fisković, Dubrovačko slikarstvo i društveni okviri njegova razvoja u XIV stoljeću, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 23, Split 1983, str. 100—105, 117.

u Bizantinskom muzeju u Ateni i u National Gallery of Victoria u Melbourneu.

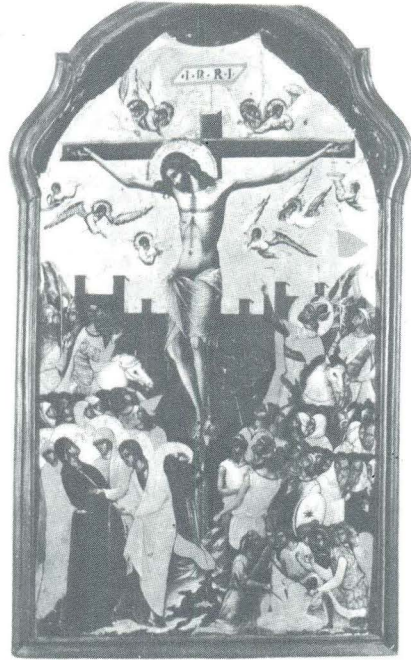


Krist na križu između Bogorodice i Sv. Ivana evanđeliste, Dubrovnik, dominikanska crkva, detalj

Prvo je bio publicirao još 1936. godine K. S. Bettini. R. Pallucchini ga je također pridao samom majstoru i povezoao uz veliki poliptih sv. Klare u Accademiji u Veneciji, predloživši datiranje u sredinu stoljeća, a M. Muraro atribuirao radionici »radi pomanjkanja kompozicione harmonije«. Slika ima kompliciranu kompoziciju s brojnim figurama: podno golgotških zidina su osim Marije, Magdalene i Ivana vojnici, konjanici i puk. Ne samo zbog općih sličnosti vezanih s Paolom i njegovim krugom, s našom je slikom ova povezana najviše radi položaja vitkih i uzdignutih Kristovih ruku koje se distanciraju od samog drveta križa i zbog ikonografskog detalja anđela koji skupljaju Kristovu krv.³

³ S. Bettini, Una tavola di Maestro Paolo ad Atene, Bollettino d'arte, Roma 1936; R. Pallucchini, La pittura veneziana del Trecento, Venezia — Milano 1964, str. 48, sl. 155; M. Muraro, o. c., str. 68, 78, 105, sl. 43.

Na drugom, koje je još 1912. bilo izloženo u Burlington Fine Arts Club u Londonu kao djelo Semitecola, koje Pallucchini također atribuirao samom Paolu i datira u sredinu 14. stoljeća, a Muraro »bottegghi« iz istih razloga kao i atensko, imamo također ovu »gotičkiju« varijantu impostacije Kristova tijela s uzdignutim rukama kao na našoj slici i anđele koji kupe njegovu krv iz rana u sličnim pozama.⁴



Raspelo, Atena, Bizantinski muzej

Od Paolovih poliptiha na kojima se nalazi i polje s golgotiskim prizorom na našem tlu naveo bih kompoziciju na gornjem dijelu poliptiha iz crkve sv. Lucije u Jurandvoru kod Baške (sada u Biskupskom ordinarijatu u Krku) na kome možemo naći stanovite analogije s našom slikom u Kristovoj glavi, anđelima oko raspela, oblikovanju grozdova krvi, oblikovanju hridina itd., a u manjoj mjeri u liku Ivana. Taj poliptih Pallucchini pridaje majstoru i datira u treći decenij 14. stoljeća, a Muraro ga daje radionici datirajući ga oko 1350. godine.⁵

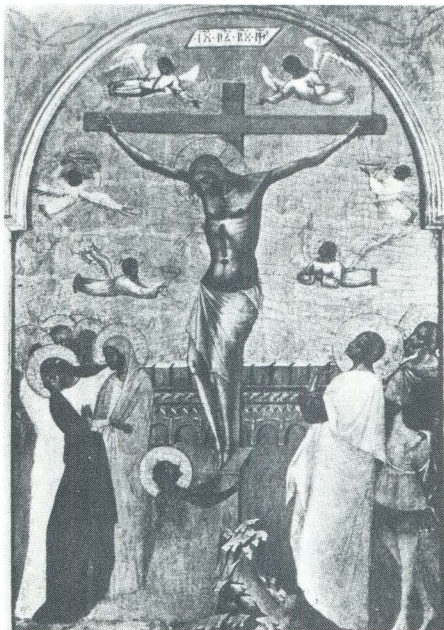
Manje su sličnosti s istom scenom na poliptihu nekoć u župnoj crkvi u Piranu datiranom 1355. i s onom na poliptihu u Rabu. Ovaj

⁴ R. Pallucchini, o. c., str. 50, sl. 167; M. Muraro, o. c., 68, 78, 85, 122, 131, sl. 42. Kod spomena većine radova navodit ćemo ova dva djela u kojima je citirana i ostala literatura.

⁵ R. Pallucchini, o. c., str. 27—28, sl. 61; M. Muraro, o. c., str. 141, sl. 12—17. V. također i V. Zlamalik, Paolo Veneziano i njegov krug (katalog), Zagreb 1967, str. 27—32.

posljednji Muraro pridaje samom Paolu uz suradnju radionice i uz dataciju oko 1354—1355. Pallucchini atribuirao oba Paolu i povezuje ih uz opisane slike u Ateni i Melbourneu.⁶

Za Sunce i Mjesec bih iz Paolova repertoira uzeo kao komparaciju skicozno tretirane glave tih planeta podno nogu Krista i Marije na poznatoj slici »Krunjenje Bogorodice« iz zbirke Frick u New Yorku signirane 1358. od Paola i sina mu Giovannija.⁷



Raspelo, Melbourne, National Gallery of Victoria

Sivozelenkasta boja pozadine ne javlja se — koliko mi je poznato — na slikama Paola, već je fond u načelu zlatan. Ipak se ta boja pojavljuje na površini iznad skupine anđela na zlatnoj pozadini na fragmentu slike »Kor anđela« u Palazzo Venezia u Rimu. Taj sačuvani detalj jednog drugog Paolovog »Krunjenja Bogorodice« Pallucchini smatra radom Paolovog sina Giovannija i datira nakon »Krunjenja Frick« iz 1358, dok Muraro drži djelom samog Paola iz vremena oko 1347. godine.⁸

⁶ Za sliku u Piranu v.: R. Pallucchini, o. c., str. 49—50, sl. 161—165; M. Muraro, o. c., str. 67, 133, sl. 36—39, 163. Za onu u Rabu v.: R. Pallucchini, o. c., str. 50, sl. 170; V. Zlamalik, o. c., str. 40—44; M. Muraro, o. c., str. 68, 103, t. 107—112.

⁷ R. Pallucchini, o. c., str. 52, t. VII, sl. 184, 185; M. Muraro, o. c. str. 72, 127, 128, t. 120, 123.

⁸ R. Pallucchini, o. c., str. 52, sl. 183; M. Muraro, o. c., str. 58, 134, t. 77, 78.



Bogorodica (ispod raspela), Torino,
Galleria Sabauda

Ako usporedimo našu sliku još jednom sa svim ovim nabrojenim slikama, možemo doći do rezultata da je ona vrlo bliza Paolu Venezianu i u cjelini i u čitavom nizu pojedinosti, da joj je najbliže dubrovačko raspelo, da su joj radi položaja ruku i prikaza anđela vrlo srodne slike u Ateni i Melbourneu, te da je ona rad jednog vrlo kvalitetnog i istančanog Paolovog sljedbenika, ili, bolje, direktnog učenika. Kod tog su majstora neki dijelovi još izrazitije gotički, kao majstorski tretirana jedinstvena perizoma, a kompozicija tendira monumentalnosti, ali da može djelovati pomalo zbijeno jer je autor na manji format svoje slike zbio sve bitne elemente paolovskih Golgota. Visoki kvalitet našeg majstora dolazi na poseban način do izražaja u vrsnoj obradi Kristove glave, modeliranju njegova tijela, oblikovanju očiju, usana, nosa i kose

u pojedinim likovima, suptilnim kolorističkim finesama i nijansama, slobodnom tretiranju glava Sunca i Mjeseca i nizu drugih pojedinosti.

Da bi komparativna analiza bila potpunija, naveo bih — uz ove navedene slike Paola Veneziana (ili, po nekim autorima, njegove radionice) koje se povezuju uz splitsku sliku na temelju stilskih i ikonografskih analogija u cjelini ili u nekim pojedinostima — još neke uočljive primjere iz užeg i šireg Paolovog kruga.



Sv. Ivan evanđelista (ispod Raspela),
Torino, Galleria Sabauda

U prvom bih redu u tom smislu spomenuo dvije odvojene slike u Galleria Sabauda u Torinu s likovima žalosne Bogorodice i sv. Ivana evanđeliste koje su bez sumnje okruživale neko slikano raspelo. Te su dvije slike bile 1926. objelodanjene od L. Venturija kao radovi Lorenza Veneziana, što su pojedini stručnjaci prihvatili (A. M. Brizio, P. Toesca, R. Pallucchini koji ih povezuje s Lorenzovim poliptihom Lion iz 1357—1358. u venecijanskoj Accademiji), a drugi pripisali Paolu

(S. Bettini, B. Berenson, M. Muraro koji ih približava istim likovima oko dubrovačkog raspela i datira oko godine 1348). Ne ulazeći ovdje u problem njihove atribucije (spominjući mimogred da smo u dosad navedenim slikama bliži Pallucchinijevim atribucijama Paolu, uz eventualnu suradnju radionice u nekim slučajevima, a u ovom slučaju i Muraru, prihvaćajući i udio »botteghe« i dataciju oko 1350. godine) želimo istaknuti očitu blizinu tih i naših likova i činjenicu da su i ove dvije slike (a naročito sv. Ivan) vidljiva potvrda da splitska slika ulazi u najuži Paolov krug radi niza izuzetnih bliskosti.⁹



Šest svetaca, Caorle, župna crkva, detalj

Spomenuo bih ovdje, u okviru nabranja komparativnog materijala, a zahvaljujući prijatelju akademiku Vojislavu J. Đuriću, i sličnost naših likova sa likovima svetaca Petra, Mateja, Filipa, Jakova Starijeg, Jakova Mlađeg i Pavla na slici nepoznatog Paolovog sljedbenika u župnoj crkvi u Caorle kod Venecije. Ti sveci imaju osobito s našim sv. Ivanom, a i Bogorodicom, srodnosti u obradi nosa, a donekle i očiju i kose. Oko autorstva tih slika iznesena su različita mišljenja koja bih citirao.

⁹ L. Venturi, *La collezione Gualino*, Torino — Roma 1926, t. 11—12; R. Pallucchini, o. c., str. 166—167, sl. 496—497; M. Muraro, o. c., str. 56, 138, t. 71—73.

Pallucchini piše: »Si tratta di una forte personalità, legata ai modi di Paolo nel tempo della pala di S. Giacomo che proporrei chiamare Maestro di Carole. E certo un pittore che conosce le regole bizantine paleologhe... ma con un incupimento espressivo quasi macedone, ed al tempo stesso con una grandiosità d'impianto che fa pensare che il suo autore fosse pratico di affresco.«



Šest svetaca, Caorle, župna crkva, detalj

Muraro, koji navodi da ga je na te svetačke likove bio upozorio W. Haftmann 1959, nakon čega je predložio njihovu restauraciju, atribuirajući sliku »Mletačko-bizantinskom majstoru kasnog Trecenta«, ističući da se radi o ostacima jednog ikopostasa u prezbitariju katedrale u Caorleu. Isti autor nastavlja: »Le figure, evidentemente, rispondono alle esigenze di una tradizione bizantineggiante molto affine a Venezia e nella costa dalmata (si veda il paliotto di Sant' Andrea di Trogir) che più tardi ricorrerà ai Madonneri. Questa tradizione si mantenne viva nella pittura murale, e anzi probabile che l'ignoto pittore di Caorle sia un frescante, la sua tecnica rapida e sintetica fa infatti pensare alla pittura murale.«¹⁰

Zanimljivo je da je slika iz Caorlea podsjetila oba stručnjaka na slikarstvo fresaka, prvome izazvala makedonske, a drugome dalmatin-

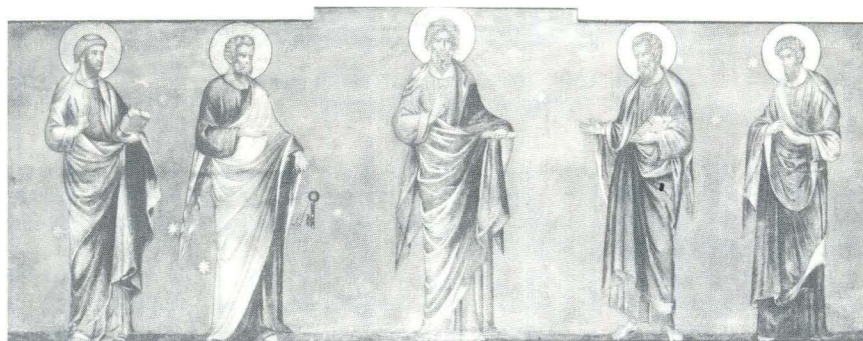
¹⁰ R. Pallucchini, o. c., str. 59—60, sl. 203—204; M. Muraro, o. c., str. 109—110, sl. 130—135.

ske asocijacije, sa spomenom trogirske slike iz crkve Sv. Andrije na Ciovu.

Ovu trogirsku sliku s likovima svetaca Andrije, Luke, Petra, Mateja i Bartolomeja, koja se danas nalazi u zbirci crkvenih umjetnina u crkvi sv. Ivana Krstitelja u Trogiru, atribuirao je prvi Paolu S. Bettini. Pallucchini ju je davao prije Paolovoj radionici, a zatim samom Paolu, a Muraro radionici, datirajući je oko 1350. godine. Spominjući ovu sliku istakao bih da i ona ima neke uočljive sličnosti s našom, naročito u obradi oka s izrazito naglašenom bjeloočnicom, a u nešto manjoj mjeri u načinu slikanja uha, nosa i kose. Trogirska mi se slika, uprkos ovim uočljivim analogijama, čini manjeg kvaliteta od naše splitske slike.¹¹

Ako bismo, na kraju svih ovih komparativnih analiza, pokušali datirati splitsku sliku, čini mi se da bismo bili najbliži istini ako bismo predložili prvu polovicu treće četvrtine 14. stoljeća.

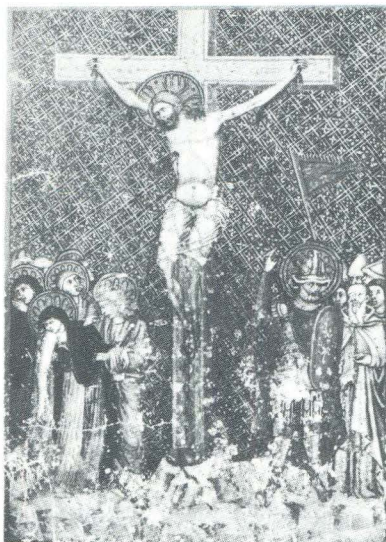
Pitanje samog autora ostavio bih otvorenim, ali uzimam slobodu iznijeti jednu misao više kao daleku slutnju nego li kao radnu hipotezu.



Pet svetaca, Trogir, Zbirka umjetnina u crkvi sv. Ivana Krstitelja (iz crkve sv. Andrije)

Od kad smo pred više godina bili nabacili misao da bi rješenje umjetničkog profila Nikole Ciprijanova de Blondis iz Zadra, jedinog po dokumentima poznatog Paolovog učenika iz Dalmacije, moglo pomoći razriješiti i neka otvorena atributivna pitanja oko slika bliskih Paolu u Dalmaciji, nismo uspjeli doći do nekih konkretnih rezultata. Nemamo nikakvih jačih argumenata da bi ova splitska slika bila njegovo djelo, osim možda dalekih indicija da se njeno porijeklo vuče do sjeverne Dalmacije (jer je možemo pratiti do Obrovca) i da su sva tri

¹¹ S. Bettini, *Pitture cretesi — veneziane, slave ed italiane del Museo nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940, str. 101; R. Pallucchini o. c., str. 58, 93, sl. 192; R. Pallucchini, *Per Paolo Veneziano, Arte veneta XVIII*, Venezia 1964, str. 158—159; V. Zlamalik, o. c., str. 22—25; M. Muraro, o. c., str. 61, 139, sl. 29.



Raspelo, Misal kneza Novaka, Beč,
Nacionalna biblioteka

dokumentirana, i nažalost izgubljena djela ovog autora bila upravo slikana raspela. Smatram da ipak nije na odmet još jednom evocirati poznate podatke o ovom umjetniku.

Kako je poznato, Nikola Ciprijanov je bio došao iz Zadra u Veneciju kao dječak, 1351. borio se s Mlečanima protiv Genove i po povratku u metropolu na lagunama bio pet godina učenik i pomoćnik Paola Veneziana. Godine 1359. živi u Veneciji u predjelu Sv. Luke. Iz njegove oporuke sastavljene u Veneciji 1374. saznajemo da je tada bio udovac, imao djecu Girolama i Cristinu i učenika Pasqualina i želio biti pokopan u crkvi S. Stefano. Za nas je važniji podatak da je 1369. u Veneciji bio zastupnik Zadranske Berucije, žene Andrije Grubonje. a bitni da se 1376. bio obvezao građanima Nina, Ivanu sinu Borse i Grguru pok. Dobroše da će im izraditi dva slikana raspela kao što je ono što je on isti bio naslikao za zadarske franjevce.¹²

Očiti utjecaj Paola Veneziana i kompozicija golgotske scene ovog slikara i njegovog kruga (v. osobito na pr. spomenute slike u Ateni i u

¹² O Nikoli Ciprijanovu v.: R. Fulin, *Cinque testamenti di pittori ignoti del secolo XIV*, Archivio veneto XII, Venezia 1886, str. 146—150; L. Testi, *Storia della pittura veneziana I*, Bergamo 1909, str. 131, 134—136, 206; C. Fisković, *Zadarski sredovječni majstori*, Split 1959, str. 93, bilj. 520; K. Prijatelj, *Novi podaci o zadarskim slikarima XIV—XVI stoljeća*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 13, Split 1961, str. 96—97; I. Petricioli u knjizi N. Klaić — I. Petricioli, *Prošlost Zadra II Zadar u srednjem vijeku*, Zadar 1976, str. 526.

Melbourne) osjeća se u jednoj izrazitije pučkoj interpretaciji i u velikoj minijaturi prizora Raspela u Misalu kneza Novaka iz 1368. koji se čuva u Nacionalnoj biblioteci u Beču. Ta je opet iluminirana stranica očito utjecala na rustičnije varijante istog prizora u Roškom misalu (u istoj biblioteci u Beču) i u Ljubljanskom misalu (u Narodnoj in Univ. biblioteci u Ljubljani) koji se kodeksi vezuju uz ime Bartola Krbavca i datiraju u početak 15. stoljeća. Kako je Marija Pantelić uvjerljivo dokazala da se Misal kneza Novaka povezuje uz Zadar, možemo pretpostaviti da je njegov predložak mogao nastati u jednom zadarskom benediktinskom skriptoriju (Sv. Krševan ili Sv. Marija), vjerojatnije nego li da je došao iz Venecije. I ta bi činjenica potvrđivala utjecaj umjetnosti Paola Veneziana na zadarski teritorij, što smatramo da nije bez značenja upozoriti na nju i u ovom kontekstu.¹³

Želim, na kraju, samo još jednom istaknuti da je slika »Krist na križu između Bogorodice i sv. Ivana Evanđeliste« iz Srpsko-pravoslavne crkve u Splitu djelo izuzetnog kvaliteta kojim je neosporno obogaćen naš slikarski inventar jednog rijetkog i značajnog razdoblja radom vrlo bliskog učenika najvećeg majstora venecijanskog Trecenta.¹⁴

¹³ Za ove rukopise v. M. Pantelić, *Glagoljski kodeksi Bartola Krbavca, Radovi Staroslavenskog instituta* 5, Zagreb 1964, str. 61, T. 8, 8a, 8b; Marija Pantelić, *Prvotisak glagoljskog Misala iz 1483. prema Misalu kneza Novaka iz 1368, Radovi Staroslavenskog instituta* 6, Zagreb 1967, str. 35, 75; *Katalog Pisana riječ u Hrvatskoj, Zagreb 1985*, str. 55, 414 (br. 11/5). Snimku zahvaljujem dr. Anici Nazor.

¹⁴ Za fotografije slike iz Srpsko-pravoslavne crkve u Splitu najsrdačnije zahvaljujem Živku Bačiću, a Raspela iz dubrovačke dominikanske crkve Krešimiru Tadiću.

UN DIPINTO INEDITO DALLA CERCHIA DI PAOLO VENEZIANO
A SPLIT (SPALATO)

Kruno Prijatelj

In questo studio viene pubblicato un prezioso dipinto recentemente restaurato nella Sovrintendenza ai monumenti della Dalmazia di Split (restauratore Slavko Alač) e rappresentante Cristo crocifisso tra la Vergine e S. Giovanni evangelista. Ai lati dell'iscrizione sovrastante la croce sono rappresentati il Sole e la Luna, mentre a destra e a sinistra del Crocifisso quattro angeli dei quali tre raccolgono il sangue di Cristo.

Il dipinto si trova nella chiesa dei Serbi-ortodossi di Split e proviene dalla famiglia del sacerdote serbo-ortodosso S. Urukalo che prima di vivere a Split lo possedeva a Obrovac nella Dalmazia settentrionale.

Dopo aver dato una dettagliata descrizione del dipinto e un'accurata analisi iconografica l'autore passa a quella stilistica constatandone una grande affinità colla pittura del maggiore pittore veneziano del Trecento Paolo Veneziano.

La tavola di Split viene confrontata con una serie di opere di Paolo (o della sua bottega) e prima di tutto col suo grande Crocifisso della chiesa dei domenicani di Dubrovnik col quale presenta visibili analogie, poi colle rappresentazioni della scena della Crocifissione a Atene, Melbourne, Krk, Rab e Piran attribuite al Maestro stesso o in collaborazione con aiuti, con le tavole colla Vergina e S. Giovanni di Torino, colla tavola con sei santi di Caorle e con cinque santi proveniente dalla chiesa di S. Andrea di Trogir.

Dopo questa serie di comparazioni l'autore conclude che il dipinto di Split è certamente opera di un diretto scolaro di Paolo di alta qualità, di pronunciati accenti goticizzanti (riscontrabili specialmente nello splendido perizoma) e di tendenze monumentali e data la tavola nella prima metà del terzo quarto del XIV secolo.

Nell'ultima parte dello studio vengono rievocati i dati sull'unico noto scolaro dalmata di Paolo: Niccolò di Cipriano de Blondis da Zadar operante a Venezia e menzionato nei documenti tra il 1351 e il 1376 col vago presentimento che esso possa essere forse l'autore del dipinto.