

sadašnje oskudne podatke o tom umjetniku i upotpunjuje ih publiciranjem dvaju novih arhivskih podataka. Oni dokazuju dulji boravak Lazanića u Dubrovniku, datiraju neke njegove kipove i potvrđuju vijest, da je bio i slikar. Autor ujedno prvi put publicira snimak kipa sv. Vlaha.

U veljači 1589. sklapa Lazanić ugovor s klesarom Andrijom Pomenićem, koji se obvezao pripremiti majstoru kamenje za izradu kipova u sakristiji Sv. Vlaha. Taj se ugovor odnosio na kipove sv. Vlaha i sv. Jeronima, koji su signirani. U srpnju 1591. prima Lazanić u svoju radionicu četrnaestogodišnjeg Vicka T. Pitkovića, da ga tokom deset godina uči kiparstvu i slikarstvu.

Na temelju formalne analize utvrđenih umjetnikovih radova utvrđuje Fisković veze Lazanićeva razvoja s evropskim kiparstvom tog vremena, utjecaje, koje je dobio za boravka u Rimu (1581—1584) i njegov dodir s krugom lombardskih kipara.

R. I.

DJELA IVANA DUKNOVIĆA U TROGIRU

Među »Schiavonima« XV. stoljeća, koji rade izvan naše zemlje, značajno je ime Ivana Duknovića — Giovannija Dalmate. Taj se trogirski kipar kreće između Rima, dvora Matije Korvina, Venecije i Ancone, a posjetio je više puta i svoj zavičaj. Još odavna je Adolfo Venturi na temelju stilske analize pretpostavio, da su kipovi sv. Ivana Evanđelista i sv. Tome u Ursinijevoj kapeli trogirske katedrale Duknovićeva djela. Kako ova pretpostavka nije bila uvažena (Folnesics, Karaman, Schneider), pitanje je djelovanja ovog umjetnika u domovini ostalo otvoreno. Ali novim sretnim nalazom C. Fiskovića (v. Historijski zbornik, III, 1950., str. 233.—239.) dokazano je da, ovaj »Schiavon«, koji kleše u sv. Petru u Rimu poznati grob pape Pavla II., djeluje i u Trogiru, gdje su sada utvrđene ove Duknovićeve skulpture:

Kip sv. Ivana Evanđelista u Ursinijevoj kapeli. Na stražnjoj strani baze kipa Fisković je pomoću svijeće i ogleдала pročitao IOANNIS DA(L)MATAE F. To je uz kip »Nade« s groba Pavla II. jedino signirano djelo našeg majstora. Fisković datira ovo djelo u sedamdesete godine XV. stoljeća, kada se Duknović vjerojatno zadržao u Trogiru na proputovanju u Mađarsku.

Za drugi kip u Ursinijevoj kapeli, za sv. Tomu, Schneider je sumnjao, da je Duknovićevo djelo, ali Fisković nalazi u arhivskom materijalu, da je u 1508. godini načinjen kip »a magistro Ioane lipicida«. Da li je taj »kamenar Ivan«, koga Fisković identificira s Duknovićem, načinio baš toga sv. Tomu? Stilska analiza pokazuje djelo slabije kvalitete od kipa Ivana Evanđelista, i Fisković pripisuje djelo vremenu, kada je nastupilo slabljenje umjetnikove snage, što bi odgovaralo datumu, te je tako sv. Toma isklesan godinu dana prije posljednjeg Duknovićeva djela — sv. Jeronima u S. Ciriacu u Anconi.

Fisković pripisuje Duknoviću još jedno djelo u Trogiru: nad stubištem u dvorištu palače Cipicco nalazi se u plitkom reljefu glava čovjeka ovjenčana humanističkim lovorovim grančicama. Velika je stilska povezanost ovog djela s Duknovićevim reljefom Matije Korvina i Carla Zena u Mlecima. Fisković smatra, da su sva ta tri reljefa nastala osamdesetih godina XV. stoljeća. Na sporno pitanje, koga prikazuje ovaj reljef, Fisković odgovara: Marca Antonia Coccia zvanog Sabellico, mletačkog pisca, prijatelja Cipicca, koji boravi u Mlecima baš tada, kada je Venturi pretpostavio, da Duknović radi portret Carla Zena.

Sva tri djela u Trogiru rađena su od kamena segetskih kamenoloma iznad Trogira.

Po Fiskoviću postoji mogućnost, da je baš Duknović okupio onu grupu dalmatinskih umjetnika, koju spominju šibenski notarski dokumenti, da rade na Korvinovu dvoru. A nisu li njihovo djelo i skulpture u apsidi crkve u Pestu i Gospa iz Dios-Györa u budimpeštanskom narodnom muzeju, koje se pripisuje Duknovićevim učenicima?

K. B.

K. PRIJATELJ: »SLIKARI XVII. I XVIII. STOLJEĆA U DUBROVNIKU«

K. Prijatelj u radnji »Slikari XVII. i XVIII. stoljeća u Dubrovniku« (Starohrvatska prosvjeta, III. serija — svezak 1., Zagreb, 1949., str. 250.—278. s 13 slika) nastoji na temelju stilske analize, dokumenata i sačuvanih slika osvijetliti epohu baroka i klasicizma u Dubrovniku, o kojoj do danas nije još ništa sustavno napisano. Njegov prikaz počinje karakteristikom situacije dubrovačkog slikarstva nakon dje-

lovanja Božidarevića, V. Lovrina i Hamzića, kada razina kvalitete naglo opada: »Jak import uslovljava nestanak tradicionalne ali originalne note renesansne primitivnosti sa primjesom goticizma i bizantinizma«. U XVII. i XVIII. stoljeću ne može se govoriti više o »školi«, »već samo o dubrovačkim slikarima, kojima je značaj skoro više kulturno-historijski negoli umjetnički, ali to ne umanjuje značaj njihove pojave i njihova rada«.

Problem manirizma u Dubrovniku druge polovice XVI. stoljeća, vezan dosada uz djelovanje Vlaha Držića (umro prije 1570.), ostaje i dalje neriješen. Njemu se naime pripisivala jedna slika u dubrovačkoj crkvi sv. Dominika i druga u crkvi Gospe od Šunja na Lopudu. No Prijatelj smatra, da se ove slike nikako ne mogu pripisivati Vlahu Držiću zbog signature ABD (Alessandre Badiale?), stilske analize (po kojoj slike ne mogu biti nikako starije od 1630.—1640.), kao i zbog preciznog prikaza Dubrovnika na slici sv. Dominika s kulom sv. Spasitelja, koja je sagrađena 1647.—48.

Prvi je barokni slikar Ignac Martelli (1624—1656), ali mnogo je značajniji Benko Stojić — Stay (1650—1687), čiji je opus teško odrediti. Prijatelj mu pripisuje »Navještenje« iz dubrovačke katedrale, gdje se osjeća upliv Caraccija, što je karakteristično za Benka. Najznačajnija je ličnost dubrovačkog baroka, a uz Mateja Ponzonija i Tripuna Kukuljića glavni predstavnik dalmatinskog baroka uopće, Petar Matajević Matije (oko 1670—1727). Prijatelj nalazi sedam njegovih slika, u kojima se osjeća veza s Venecijom i s Napuljem.

Početak XVII. stoljeća oslikava novopodignutu jezuitsku crkvu Španjolak Gaetano Garcia, dok sredinom istog stoljeća ne nalazimo u Dubrovniku poznatih slikara. Tek na prijelazu iz XVIII. u XIX. stoljeće. Prijatelj upozorava na tri zvučna imena — predstavnika klasicizma. Prvo je od njih Carmelo Regio, rodom Sicilijanac, od kojega je sačuvano sedamnaest slika uz portrete u zbirci dra. Čingrije. Slijedi zatim Petar Katušić, kojemu je Prijatelj posvetio više pažnje, te je uz biografske podatke vezao uz njega niz portreta dubrovačkih dostojanstvenika u zbirci Mate braće. »Rimsko-njemački, Mengsov akademizam« odražuje portre-

tist Rafael Martini, od kojega imamo oveći broj sačuvanih slika. »Premda nije potpuno definitivno utvrđen, opus Regia, Katušića i Martinija tvori jedinstvenu cjelinu. Dokaz je trajanje tendiranja k provincijalizmu, ali i dokaz konstantne veze sa stilskim razvojem Evrope«.

Nakon iscrpne analize slika i djelatnosti spomenutih dubrovačkih majstora XVII. i XVIII. stoljeća, K. Prijatelj zaključuje da je »bilans ovog perioda dubrovačkog slikarstva prilično pozitivan«, a »kao kulturna i umjetnička perioda našeg baroka« ono »ima svoje mjesto i svoje značenje«.

K. B.

DOPRINOS O NAŠIM UMJETNICIMA I SPOMENICIMA U POSLIJERATNIM TALIJANSKIM NAUČNIM IZDANJIMA

U ovom kratkom prikazu želimo upozoriti na nekoliko značajnih znanstvenih doprinosa poznavanju naših umjetnika i naših spomenika, koji su objelodanjeni u talijanskim stručnim časopisima u razdoblju 1944.—1951., a s kojima naša stručna javnost nije bila dovoljno upoznata. Najveći broj tih publikacija — a u ovom pregledu uzimamo u obzir samo edicije i radove serioznog znanstvenog karaktera — obrađuje probleme iz renesanse i baroka. Ranije su epohe mnogo manje obrađene.

U časopisu »*Archeologia classica*« (g. III., 1951., br. 1.), koji izdaje Institut za arheologiju sveučilišta u Rimu, objelodanila je B. M. Filletti Maj studiju »*Afrodite Pudica*«. U studiji se analizira taj helenistički tip Venere u svim njezinim varijantama. Govoreći o varijanti, od koje je najpoznatiji primjer Venera Medici u Uffizijima u Firenci, spominje autorica i splitsku, odnosno solinsku Veneru (njen br. 33), ističući, kolika je bila nezavisnost i sloboda kopista i u anatomskoj obradi tijela, te donoseći kompletnu bibliografiju tog zanimljivog spomenika u splitskom Arheološkom muzeju, koji je već Lanza bio prvi objelodanio pred oko sto godina, ali koji još očekuju pravu i dostojnu naučnu publikaciju.

Lino Zovatto u studiji »*Il battistero di Concordia*« (*Arte veneta* 1 1947, str. 171—182, 243—246), u kojoj analizira krstionicu u Concordiji, iz kraja XI. ili poč. XII. st., pravi zanimljiv ekskurs i u problematiku naše preromaničke arhitekture. Slijedeći Dyggveove općepoznate radove, on prihvaća

osnovnu postavku, da je arhitektura između VIII. i XII. st. u Dalmaciji nastala na baštini kasnorimskih i starokršćanskih uzoraka (Sv. Donat u Zadru, stari Sv. Tripun u Kotoru, Sv. Nikola u Ninu, Sv. Krševan i Sv. Donat na Krku, Sv. Trojica u Splitu, Sv. Marija u Trogiru, Sv. Uršula u Zadru, od kojih su ove dvije zadnje propale). Smatra međutim, da je preusko davati opći prauzor u splitskom Mauzoleju i solinskim spomenicima i kao dokaz tog šireg terena, odakle su ti arhitekti crpili uzore tlocrta, uzima kao primjer crkvicu sv. Križa u Ninu, za čiji tip pretpostavlja da su predetape: S. Prosdocimo u Padovi, S. Maria Materdomini u Vicenzi, S. Maria del Cameto u Puli. Kod nekih crkava i Zovatto vidi specifičnu lokalnu dalmatinsku derivaciju, slažući se s Karamanom (Sv. Petar u Prikom, Sv. Barbara u Trogiru, Sv. Petar, Lovro, Domenik i Vid u Zadru i t. d.). Čitav taj skup starohrvatskih arhitektonskih oblika uklapa pak autor u Fioccovu »*arte esarcale*«, t. j. u arhitekturu, koja se razvila na teritoriju ravenkog egzarhata, kao kontinuitet antike, a bez dodira s Bizantom. U tu cjelinu stavlja on i svoju krstionicu u Concordiji, koja ulazi u tu arhitektonsku rješenu na baštini starokršćanskih uzora, ali s novom prostornom i arhitektonskom problematikom. Dapače, konkordijski je baptiserij zadnji izdanak te tradicije, jer se romanika, u doba njegove gradnje, već neminovno i nametljivo javljala. Zanimljivo je, svakako, ovo gledanje, premda, ne ulazeći ovdje u dublju analizu, želimo upozoriti, da je malo preširoka Zovattova utjecajna amplituda, jer je kasna antika, koja je našoj preromaničkoj arhitekturi neosporni prauzor, dovoljno uzoraka dala na našem terenu, a da osim toga, kod tretiranja naše preromaničke arhitekture postoji i udio našeg etničkog kreativnog faktora.

Knjiga profesora firentinskog sveučilišta Roberta Longhija »*Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*« (Firenze, 1946) epohalno je djelo za povijest slikarstva Venecije, jedna od onih knjiga, preko koje, bilo da se prihvaćaju ili ne prihvaćaju svi njeni zaključci, čovjek ne može prijeći. Ne ulazeći u niz njenih novih pogleda, stavova i t. d., upozorit ćemo samo na nju, ukoliko se ona tiče naših umjetnina i naših umjetnika.

Govoreći o slikaru Zaninu di Pietru, Longhi stavlja u njegov krug

i dva korčulanska poliptiha (str. 49.). Mislimo, da u ovom slučaju pisac nema pravo, jer nema uvida u specifičnu razvojnu liniju naše slikarske škole XV. st. Poliptisi u Korčuli spadaju u onaj niz radova naše domaće škole oko god. 1420-40., koje smo drugdje povezali s ličnošću našeg slikara Blaža Jurjeva Trogiranina. Specijalne i uočljive crte (likovi s izbuljenim očima, profiliranim prstima, crtež, kolorit, kompozicija) govore očito o tome, tako da mislim, da je poliptih katedrale njegovo djelo (kao i poliptih iz katedrale u Trogiru i trogirski Gospa u ružičnjaku), a da je vrlo vjerovatno također on lično naslikao i prekrasan poliptih u crkvi Svih svetih. Iz njegova kruga su i mali šibenski poliptih i poliptisi iz Sv. Jakova i Sv. Domenika u Trogiru). Sa Zaninom postoji jedino šira veza u likovima centralne »Pietà« korčulanskog poliptiha u crkvi Svih Svetih u nekom nordijskom pečatu i fizionomiji, ali je ta veza sasvim izvanjska. Osim toga, čitav je Longhijev profil Zanina malo preširok, kao što je uočio i Fiocco (*Le pitture venete del castello di Konopište, Arte veneta* II 1940, str. 14—16).

Posve je u pravu Longhi, kad pripisuje Belliniju, i to Gentileu, trogirski vratnice orgulja sa sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Jeronimom (str. 54.). On je to već, uporedo, ali neovisno od Berensona, bio učinio još g. 1932. (Longhi, *Per un catalogo del Carpaccio, Vita artistica* 1932, str. 6; a v. i Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, str. 68). Fiocco je, međutim i u svom najdnjem izdanju »*Carpaccia*« (1942) ostao na svojoj staroj tezi. Atribucija trogirskih vratnica Gentileu Beniniju, koja je po našem mišljenju nesumnjiva već i na stilskom temelju, našla je donekle indirektnu potvrdu arhiva, kao što je Fisković iznio u svojoj publikaciji o vizitaciji trogir. biskupa Manole (Fisković, *Opis trogirski katedrale iz XVIII. s. Split* 1940., str. 49. i 64. (bilj. 98).

Zanimljivo je, da Longhi u svojem nizu Lottovih slika donosi među najtipičnijim radovima toga slikara i splitski portret biskupa Tome Nigrisa na Poljudu (Tabla 93), koji je kod nas još uvijek nedovoljno poznat.

Samo usput, ali s dužnim poštovanjem i isticanjem njihovih posve originalnih i neobično tipičnih crta, Longhi spominje u svojoj sintezi Medulića (str. 246.), i Benkovića (str. 70.).