

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 Carmo 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 Trogirana. 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.).

Naši umjetnici, koji su djelovali u Italiji, bili su predmet i nekoliko manjih članaka, koji popunjuju ovu bibliografsku bilješku. Tako je Giovanni Mariacher pisao o *Duknoviću* (*«Giovanni Dalmata lo Schiavone»*, *Uernice*, 1949., br. 32. str. 8.) i o *Uranjaninu* (*«L'arte di Francesco Laurana»*, *Uernice* 1948., juni-juli, str. 5.), a P. Zampetti o radovima *Jurja Dalmatina* u Anconi (*«Un artista dalmata del Quattrocento in Ancona, Giogio da Sebenico*, *Le vie d'Italia*, 1948., str. 85.—88.). Do tih radova nisam uspio doći.

Direktno se Dalmacijom bavi studija prof. bolonjskog sveučilišta R. Pallucchinija: *Pitture veneziane del Settecento in Dalmazia* (*Le Tre Venezie*, 1947., p. 47.—56.), za koju se u nas nije ni znalo.

Pallucchini analizira niz naših umjetnina iz XVIII. st., koje su došle iz Venecije.

Za sliku u crkvi sv. Križa u Rabu, koju je Westphalova sasma krivo atribuirala mladom *Benkoviću*, Pallucchini misli, da oscilira između *Nicole Grassija* i *Gianantonija Guardija*.

Šibensku »Bogorodicu sa sv. Franjom Paulskim« u crkvi sv. Frane atribuirao Giuliji Lami, slažući se sa starijom Goeringovom atribucijom.

U Evangelistima u crkvi sv. Petra u Trogiru s pravom uočava ruku *Antonija Marinettija il Chiggiotta*. Detaljnije analizira i ovale u crkvi sv. Nikole u Trogiru, pripisujući »Sv. Agatu«, »Sv. Josipa« i »Mistično vjenčanje sv. Katarine« *Nicoli Grassiju*.

Pišući o »Bogorodici« u Sv. Duhu u Šibeniku, koja se krivo pripisivala *Sasoferratu*, Pallucchini nalazi u njoj elemente, koji stoje između *Gianbettina* i *Domenica Cignarolija*.

Detaljnije se autor bavi poznatom slikom »sv. Zoila i sv. Krševana« iz Sv. Krševana u Zadru, od koje postoje dvije varijante. Mislim, da se u potpunosti može prihvatiti Palluchinijeva sugestija, da je prva od *Piazzetina* daka *Giusephea Angelija*, a druga da je lošija kopija iste slike iz kraja XVIII. st. U »Bogorodici i svecima« u zadarskoj katedrali Pallucchini vidi pittonijevsku maniru.

Posebna je pažnja posvećena prizorima iz života starozavjetnog Josipa u splitskoj bratovštini sv. Duha. S tim smo se slikama i mi bavili, ne poznavajući Palluchinijevu studiju. Slažem se u rezultatu, da se radi o riccijevskom

derivatu, ali bez duha i lakoće Riccijeva kista. Dok sam ja sasma hipotetično za neke detalje sugerirao *Novelli*jevo ime, ostajući kao na stalnoj samo na riccijevskoj derivaciji, dotle Pallucchini, isto tako samo hipotetički, sugerira ime *Francesca Migliorija* (umro 1734.), a spominje i Fioccovu usmenu atribuciju u širem smislu načinu *Gaetana Zompinija*. Svakako, radi se o vrlo zanimljivu riccijevskom derivatu.

Svojim je sugestijama i atribucijama Pallucchini dao vrlo zanimljiva mišljenja, plod bogatog komparativnog znanja, samo je šteta, što se ograničio na ovih nekoliko slika, ne uzimajući u obzir druge, možda još zanimljivije (osobito u Dubrovniku, Boki i na otocima).

K. Prijatelj

#### PIETER BRUEGEL

*Izdavanje »Zore«, Zagreb 1950. XXVIII strana teksta + 48 tabla (8 u bojama), in 4<sup>o</sup>. Predgovor napisao Marijan Matković. Izbor reprodukcija: Marijan Matković i Jela Tadijanović. Oprema: Vilko Gliha Selan.*

Gotovo četiri stoljeća umjetnički opus Flamanca, slikara seljaka, nije privlačio pažnju, koju zaslužuje. Njegovo djelo, naime, stoji na točki historijskog razvoja nizozemskog slikarstva, koja označuje granicu jedne cikličke evolucione cjeline. Stoga Bruegelova pojava sadrži i nekoliko karakterističnih komponenata, koje su naročito zanimljive za teoriju povijesti umjetnosti. Ali, kad se u novije vrijeme javio interes za Flamančevo slikarstvo, bilo je to nesumnjivo u vezi s vizuelnom tematikom njegovih zamisli. Dramatska zbivanja u vremenskom okviru, koji obuhvaća dva svjetska rata, i na umjetničkom području tendencija prema sublimiranom primitivizmu, učinili su, da su Bruegelove fantazmagorije — s jedne strane — i rustikalna poezija njegovih prizora sa seljačkim likovima — s druge strane — stale privlačiti zanimanje pisaca i likovnih umjetnika. Od datuma prvog značajnog djela o Bruegelu, koje su dali van Bastelaer i Hulin de Loo (1907), nastala je o Bruegelu čitava literatura, koja najčešće vizira njegove motive i originalnost u vezi sa suvremenim mu nizozemskim slikarstvom. Zapaženi su između ostalog problemi majstorove invencije, ukoliko su srodni s vizijama Hironima Boscha, zatim pitanje antagonizma u odnosu prema smjeru »romani-

sta«, pa pitanje narativne interpretacije žanra i — u rjedim slučajevima — problem Bruegelova kontakta s umjetnošću Italije. Uočena su i dva-tri slučaja infiltracije manirističkih elemenata i specifični značaj bipolarnog koncepta boje i crteža.

Međutim, u Bruegelovu su opusu evidentne još neke činjenice, koje su zacijelo od presudnog značenja za razumijevanje njegova formata i historijskog položaja. Te su činjenice redovito tek dodirnete i gotovo zapostavljene u naučnoj obradi Pieterova djela. Po svoj je prilici G. Jedlička jedini, koji je u svom omašnom svesku (izašlom u nakladi Erlenbach — Zürich, 1938. i 1946.) pobliže ogledao formalne karakteristike Bruegela.

Shvaćanje prostora na njegovim slikama, na primjer, znači reviziju renesansnih principa, a odražuje se u odlučnom podizanju linije horizonta i u otvorenoj kompoziciji. Figure nisu povezane u statičnu arhitekturu masa i obrisa, nego se njihovi znakovi slobodno kreću površinom slike; tek se potencijalni pravci i krivulje njihovih gibanja slažu u sisteme kompozicionih silnica i tako organiziraju kostur djela. Komparacija takvog prostora s prostorom u djelima talijanskih cinquecentista i ranobaroknih slikara, pruža mogućnost za uočavanje vrlo informativnih podataka o genezi osnova baroka uopće. Bruegelovo dinamičko interpretiranje lokalnih boja, za razliku od renesansne opisne karakterizacije u koloru, također predstavlja jednu od bitnih komponenata njegove umjetnosti.

U svom eseju, kojim je popratio niz reprodukcija, Marijan Matković u literarnom i povišenom tonu iznosi sliku kulturno-političke situacije, u kojoj je Bruegel živio. Napis ima namjeru, da materijalom svojih podataka i ugodajem pruži čitaocu izvjesni entourage za doživljaj reprodukcija i nema pretenzija, da stručno ocrtava profil i značenje slikarevo, pa se stoga neke nepouzdanе postavke ne mogu shvatiti kao pozitivne tvrdnje. Postavka, da je Bruegel i u slikama izraziti crtač — kao i Michelangelo, kako kaže Matković, ne pogada suštinu majstorove težnje prema grafizmu, a da je njegova boja »sekundarna«, čini se samo na prvi pogled. Već Bruegelovi crteži i bakrorezi veoma često odaju posve slikovito gledanje, a točnija analiza rasporeda kolornih elemenata na slikama ubrzo pokazuje, da ih je Flamanac primjenjivao kao eminentni dio svog izraza.