

## DVIJE HIPOTEZE ZA JURJA ČULINOVIĆA

GRGO GAMULIN

Pojava novog djela Jurja Čulinovića u zbirci Leonarda Vitetti u Rimu bilo je svakako lijepo pojačanje opusa našeg majstora. Sugerirana već u katalogu izložbe Andree Mantegna u Mantovi 1962. god., ovo se pripisivanje suprostavilo mišljenju da u »Bogorodici s djetetom između sv. Roka i sv. Antuna opata« iz spomenute zbirke treba vidjeti djelo Jurjeva učitelja Francesca Squarciona.<sup>1)</sup> U recenziji mantovanske izložbe izjasnio se je kasnije za Čulinovićevo autorstvo i prof. Stefano Bottari.<sup>2)</sup> Čini mi se da će znanstvena kritika ovo mišljenje i prihvatiti. Koji razlozi govore za nj?

Ima u obrisu i strukturi Jurjevih likova nešto što nije moguće predvidjeti. To su visoki likovi zatvorena obrisa, ali bez osobito čvrste tektonike. Njihove su haljine i plaševi izbrazdani dugim naborima, a to je na ovoj slici slučaj i sa plaštem Bogorodice. I tipologija na njoj odgovara našem majstoru: dovoljno je vidjeti lica naših svetaca, osobito ono sv. Roka sa visokim ravnim čelom, točno kao u Londonu i na padovanskim ulomcima. Lice same Bogorodice trebalo bi moći vidjeti barem u povećanoj fotografiji, jer na ovoj i inače maloj slici on nije osobito čitko, ali zato pejzaž odaje tipično Čulinovićeve pojedinosti; kao da su kopirani sa padovanskih i bergamskih slika, ovi gradići, crkve i suha visoka stabla čine se kao potpisi Jurja Čulinovića.<sup>3)</sup> Nalazimo se, očito, na samom početku umjetnikova razvoja, u blizini londonskog i berlinsko-padovanskog poliptiha. Ali umjesto velikih oblika, svojstvenih oltarnom poliptihu, na slici iz zbirke Vitetti likovi su mnogo manji: otuda neka skraćena koja, međutim, nikako ne proturječe Čulinovićevu načinu ovih godina. Držanje i bizaran lik djeteta s onim nizom koralja o vratu tipični su za taj način, kao i sistem nabora na suknji i plaštu majke.

<sup>1)</sup> G. Gamulin, Prijedlog za Čulinovića. »Telegram« br. 99, g. 1962.

<sup>2)</sup> S. Bottari, Le mostre del Mantegna e del Crivelli. »Arte Veneta«, 1961, str. 312, sl. 365, recenzija izašla, međutim, u zakašnjelom svesku za 1962. poslije mog osvrta u »Telegramu«.

<sup>3)</sup> K. Prijatelj, Profilo di Giorgio Schiavone. »Arte Antica e Moderna«, 1960/1, sl. 14 a, b, c i 18 a, b.

Ali problem zanimljiv ne samo za našu nacionalnu historiju umjetnosti, nego svakako i za opću, to je problem neobične praznine u opusu Jurja Čulinovića kroz 44 godine njegova boravka u domovini. Ovaj problem ostao je otvoren do danas, a predstavlja, ako se ne varam, jedinstven fenomen i sa teoretskog aspekta: kako je moguće da slikar, koji je u početne, zapravo školske četiri godine svog rada, dok je bio učenik Squarcionea u Padovi, izradio toliki broj radova (oko 13, a među njima i nekoliko poliptiha), odjednom prestaje da slika i bavi se trgovinom.<sup>4)</sup> A ako se još uzme u obzir da su ta djela bila visokog kvaliteta i da potječu iz veoma ranog doba renesanse, ovaj problem postaje za našu nacionalnu historiju umjetnosti veoma neugodan, unatoč blistavoj demonstraciji koju možemo izvesti, među ostalim, i sa katedralom u Šibeniku. Je li naša sredina u tom historijskom času zaista bila tako nepovoljna za umjetničko djelovanje, ili se radi samo o ličnim osebinama i o jednoj čudnoj naravi koja je uostalom već u Padovi očitovala neke neugodne nagovještaje? Ili je problem u opadanju odnosa prema umjetnosti na našoj obali u kasnijim stoljećima, što bi nam moglo potvrditi i katastrofalan nestanak djela ostalih slikara, za koje iz dokumenata pouzdano znamo da su u to doba djelovali u Šibeniku: Nikole Vladanova, Dujma i Marinka Vuškovića, Lovre Mihetića?

No ako i prihvatimo ovo posljednje objašnjenje, ostaje činjenica da su vijesti o Jurjevoj umjetničkoj aktivnosti neshvatljivo oskudne: od 284 dokumentarne vijesti o Jurju Čulinoviću, koje je Kolendić objavio 1920. god., samo se tri odnose na umjetničko djelovanje. Prva vijest (dokument br. 13) iz 1463. odnosi se na uzimanje u nauk Mihajla Stipšića iz Krkovića da ga pouči »de sua arte pictoria«. Druga iz 1489. (dokument 106) je za nas najvažnija, jer se radi o ugovoru s braćom Didomerović za izradu poliptiha za njihov oltar u katedrali. Treća vijest (dokumenti 280 i 282.) je neizravna i iz mnogo kasnijeg doba, 1536. (odnosno 1538. god.), a odnosi se na dovršenje pale (vjerovatno poliptiha) od strane nekog nepoznatog slikara Niccole Braccia iz Pize za obitelj Grizanić, a koju je majstor Juraj ostavio nedovršenu.

I to je sve. Možemo tome još dodati da se Jurja Čulinovića u dokumentima gotovo redovno naziva majstorom i slikarom, a često i potpunom titulom: »magister Georgius quondam Thomasij pictor Chiulinovich de Scardona et habitator Sibenici«. Pa gdje su slike tog majstora? Ili, barem, gdje su dva poliptiha koji se spominju u dokumentima?

S ovim hipotezama, za koje se nadam da će u toku razvoja kritičke misli, pa i našeg znanja o Čulinoviću, to prestati biti, možda ćemo donekle popuniti zloguku prazninu od gotovo pola

---

<sup>4)</sup> P. Kolendić, Slikar Juraj Čulinović u Šibeniku. »Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku«, 1920, str. 124—127. — G. Gamulin, Druga hipoteza za Čulinovića. »Telegram«, br. 221, god. 1964; — Treća hipoteza za Čulinovića. »Telegram«, br. 222, god. 1964.

stoljeća, koja je tako velika da nam i historijski izgleda nevjerovatna. A treba priznati da nas je upravo ta nevjerovatnost nagnala na daljnje istraživanje. Bolje reći, ona nas je nagnala na točnost i ispravak metode, a taj ispravak sastoji se u slijedećem: prvo, isključeno je da od spomenutih poliptiha u dokumentima može biti sačuvano čitavo djelo; jer bi smo za nj u tom slučaju znali. Poliptisi su u barokno doba redovno bivali podijeljeni i razasliani po manjim crkvama dijeceze. Treba, dakle, tražiti ulomke. I drugo: pogrešno je tražiti te eventualne ulomke iz 1489. pa i iz kasnijeg doba u načinu padovanske škole prije 1460. Treba ih tražiti u nekom daljnjem stadiju evolucije pod utjecanjem mletačke renesanse koja se naglo razvija u ovoj drugoj polovini stoljeća. A po čemu ćemo ih u tom slučaju prepoznati? Po prikriivenim »padovanskim« detaljima i po arhaizmima koji su neminovni kod slikara koji je dospio preko mora, na rub zbivanja.

Prema takvoj metodologiji treba, dakle, »uračunati« razmak od 30 godina, a taj nas račun dovodi izravno do »Bogorodice s djetetom« što se nalazi u zbirci samostana sv. Lovre u Šibeniku.<sup>5)</sup> Okolnost što se ta slika nalazi u Šibeniku pojačava našu pretpostavku, čini je zapravo veoma uvjerljivom. Ali, potrebni su nam padovanski arhaizmi...

Pogledajmo siluetu naše Bogordice, arhitekturu masa, duge nabore plašta i, uopće, igru draperija u donjem dijelu i usporedimo ih s onima na slici iz zbirke Vitetti koju ovdje objavljujemo. Ili s nekim drugim Bogorodicama Jurja Čulinovića. Tolike podudarnosti ne možemo objasniti slučajno, kao ni oblikovanje djeteta, njegove kose, sitne oči i karakteristične ručice. Ovo dijete, naravno, nema životnost i bizarnost sličnih Čulinovićevih invencija s kraja pedesetih godina, ali očito je da osamljeni slikar u Šibeniku nije mogao tako lako dostići idealnost Bellinijeva stila; što je s nešto više uspjeha pokušao u licu Bogorodice. Ono ima čist rez svih dijelova koji su ponekad istovetni onima na ostalim Jurjevim Bogorodicama, ali je izgubilo čar precioznih i sofisticiranih padovanskih lica. No Bogorodičine ruke na našoj slici možda su najljepše ruke koje je Čulinović uopće naslikao; s njima se mogu, čini mi se, natjecati jedino ruke »Bogorodice« iz Rijksmuseuma u Amsterdamu. I arheološki elementi prijestolja još su uvijek prisutni u svojoj ne baš osobitoj logičnosti, čak sa četiri kugle, koje nas odmah sjećaju na one sa prijestolja u Berlinu.

I, naravno, ako u ugovoru za izradu Poliptiha Didomerović našemo potvrdu da se u srednjem dijelu nalazila »la Nostra Dona cum lo Fiolo im brazo«, i nehotice ćemo podleći napasti da u našoj Bogordici vidimo upravo taj srednji dio. No možda će biti bolje

<sup>5)</sup> K. Prijatelj, Problemi belliniani in Dalmazia. »Arte Veneta«, 1956, str. 56.

I. Petricioli, Prinove zadržarskom slikarsku XV st., »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji«, 9, str. 168—169.

da tu pretpostavku ostavimo do daljnega u oblast hipoteza. Vjero-  
vatno to naučna kritika neće nikad moći dokazati. Ali hoće li moći  
dokazati i protivno?

No da se iz tih hipotetičnih oblasti ponovo vratimo na nešto  
čvršće tlo, i to sada na Dugi otok, u Sali, gdje u župnoj crkvi vise  
dvije slike, očito dijelovi jednog te istog poliptiha: »Bogorodica s  
djetetom« (v. 57, š. 41 cm) i »Krist u grobu« (v. 94, š. 49 cm).

Treba biti oprezan s umjetničkim djelima koja se ne dadu  
tako lako nikome pripisati; odnosno, upravo u vezi s njima treba  
ponekad znati pokazati i nešto veću smjelost. A upravo slike o  
kojima govorimo »pružale su otpor« svim našim nastojanjima da  
se postigne rješenje njihovih atributivnih problema. Imao sam  
prilike ove dvije slike vidjeti dok su se svojedobno nalazile u  
Restauratorskoj radionici u Zadru, a moram priznati da sam i  
sâm, u nedoumici, dugo tražio rješenja na drugim stranama; dok  
se proces logičnog otvaranja i zatvaranja problema (još prije nego  
li u slučaju šibenske »Bogorodice«) nije počeo odvijati jedino pra-  
vilnim smjerom.

Taj put je počeo od Padove. Trebalo je najprije jednostavnim  
promatranjem utvrditi da ovo Kristovo lice nije moguće zamisliti  
izvan padovanskog kruga (prva pomisao je vezana uz Marca Zop-  
pu). Zatim su se na tabli s Bogorodicom i tipologija i morfologija  
djeteta očitovale kao padovanske. Samo, oba ta podatka ukazala su  
nam se u izvjesnoj izmijenjenoj svakako ublaženoj obradi. Kao da  
je neka zavjesa pala preko one jasne stilistike čuvene squarcionese-  
kne »brigade«, a nastrana romantika, što se bila razvila u okviru  
te radionice u toku pedesetih godina quattrocenta, kao da se kroz  
tu zavjesu mogla samo naslutiti. Ta zavjesa je mogla biti transmi-  
sija provedena nekom drugom rukom, ali mogla je to naprosto biti  
i zavjesa vremena: jedan od »padovanaca« koji je zakržljao. I  
vjеровatno bi dilema prevagnula prema prvom rješenju da nismo  
znali da je u blizini, u nedalekom Šibeniku, živio kroz nekoliko  
decenija Juraj Čulinović, padovanac »čiste krvi«; čija djela po  
Dalmaciji upravo tražimo. Koji se zaključak nametnuo?

Tačno kao kasnije u Šibeniku: da treba pretpostaviti njegov  
razvitak, pa logično i opadanje u toj nepovoljnoj osamljenosti, i da  
treba »uračunati« bellinijevske, odnosno vivarinijevske utjecaje. I  
bellinijeovski aspekti obih slika počeli su se odmah poslije toga  
precizirati upravo u Čulinovićem smislu. Jer ako opća zamisao  
»Krista u grobu« sjeća na Giovanni Bellinija i njegov krug, dovolj-  
no je malo bolje pogledati lice Krista na londonskom Poliptihu da  
se utvrdi fizionomijska sličnost.<sup>9)</sup> Naravno, potrebno je pri tome na  
londonskoj invenciji isključiti bizarnu »aparaturu« zavijene ponjave  
i naivnu ekspresiju anđela. Ovo lice, međutim, nije moguće obja-  
sniti nikakvom poznatom nam komponentom: ono je još uvijek

<sup>9)</sup> K. Prijatelj, *Profilo . . .*, sl. 13.

odviše daleko od Zoppa, o Crivelliju ne može se govoriti, stanoviti provincijalizam isključuje Veneciju, a sa situacijom u Friulu nije moguće uspostaviti uvjerljive veze; ali čemu i tražiti tako daleko kad nam je rješenje na dohvat ruke u vlastitoj kući? Jer pogledajmo malo bolje malog Isusa sa slike u Salima: ta to i nije drugo nego, u stavu, gesti i modelaciji, treća obrada invencije koju je majstor Juraj ostvario u davno doba svoje mladosti, najprije na londonskom poliptihu, a zatim i na berlinsko-padovanskom.<sup>7)</sup> Crtež malog Isusa ostao je očito negdje u Čulinovićevim bilježnicama i on ga je gotovo doslovno upotrebio čak u detaljima, kao što mu je oko vrata objesio i onu istu koralnu ogrlicu. Naravno, ostarjeli slikar nije više mogao ostvariti lice djeteta na svoj nekadašnji način i na nekadašnjoj razini; ali pogledajmo lice djeteta na »Bogorodici« u Museo Correr u Veneciji ili još ponegdje, i naš će se dojam još više učvrstiti. A u koliko prihvatimo atribuciju Čulinoviću i za onu malu i neobičnu »Bogorodicu s djetetom« što se sada nalazi u Galeriji umjetnina u Splitu, možda ćemo ustanoviti, što se djeteta tiče, da nema osobite razlike u kvaliteti.

Pa ipak, na ovim dvjema slikama u Salima morfološka i stilska razlika naprama padovanskom razdoblju nesumnjivo je veća no što je to slučaj sa »Bogorodicom« u Šibeniku. Ukoliko bismo htjeli pretpostaviti da ovi ulomci potječu od Poliptiha Grizanić,<sup>8)</sup> imali bismo mogućnost da te stilske razlike pripišemo drugoj ruci. Poznato je naime da je taj nedovršeni Jurjev poliptih mnogo kasnije (1536.) dovršio neki Niccolò Braccio iz Pize. Ali otkud bi jedan pizanski slikar poodmaklog cinquecenta mogao dovršiti Jurjevu sliku u načinu Bellinijevu, a zatim, vremenska je distanca za to i odviše velika. Bolje je, dakle, naprosto pretpostaviti samo ličnu evoluciju odnosno involuciju Jurja Čulinovića, i to u još kasnijem razdoblju nego li što je to slučaj sa »Bogorodicom« iz samostana sv. Lovre u Šibeniku.

Ostajemo, dakle, i ovdje u oblasti pretpostavaka, ali što nam drugo i preostaje unutar ovog još uvijek nepotpunog poznavanja našeg vlastitog XV stoljeća i uništavanja koje je vrijeme prouzročilo? Koje još mogućnosti postoje? Da je majstor Juraj prenio svoje znanje nekom učeniku, možda onom Stipšiću iz Krkovića? Ili je ovaj kasnije naprosto upotrebio učiteljeve crteže i kartone? Ne postoji li mogućnost, što bi moguće objasnilo i današnju lokaciju, da je netko drugi to učinio u vrijeme, ili još vjerojatnije, u tragu Čulinovićeva boravka u Zadru, odmah poslije povratka u domovinu 1460. ili 1461. godine?<sup>9)</sup>

<sup>7)</sup> K. Prijatelj, *ib.*, sl. 13, 14.

<sup>8)</sup> P. Kolendić, *o. c.*, dok. br. 280. i 282.

<sup>9)</sup> I. Chiappini di Lorio, Giorgio Schiavone a Zara. »Arte Veneta«, 1963, str. 201.

Samo, za sve to nemamo nikakvih indikacija, i poči tim putem značilo bi zaplesti se u mrežu čistih konstrukcija. Prijedloge koje smo ovdje iznijeli dopuštaju nam stilska i morfološka uporišta u vezi s poznatim nam podacima o djelu i životu Jurja Čulinovića, i to je, čini nam se, sve što za sada možemo učiniti.

## DUE IPOTESI PER GIORGIO ČULINOVIĆ

GRGO GAMULIN

Il nuovo dipinto assegnato a Giorgio Čulinović nella collezione Leonardo Vitetti a Roma rappresenta certo una bell'aggiunta alle opere conosciute di questo nostro pittore. Suggesta già nel catalogo della mostra di Andrea Mantegna a Mantova nel 1962, questa, attribuzione sposterebbe la soluzione del problema dal maestro allo scolaro.<sup>1)</sup> Nella sua recensione della mostra mantovana anche il professore Stefano Bottari<sup>2)</sup> ritiene Čulinović autore del dipinto e questa opinione sembra dover prevalere nella critica scientifica. Quali argomenti lo indicano?

Nei contorni e nella struttura delle figure di Giorgio c'è qualcosa di caratteristico che sfugge difficilmente allo sguardo. Sono figure alte dai contorni chiusi senza, tuttavia, una tettonica particolarmente forte. Le loro vesti ed i loro manti sono solcati da lunghe pieghe come le vediamo sul manto della Madonna. Anche la tipologia corrisponde al nostro maestro: basta vedere i volti dei santi, specialmente quello di s. Rocco con l'alta fronte piatta, proprio come sul polittico di Londra e sui frammenti padovani. Il viso della Madonna lo si dovrebbe poter vedere almeno su una fotografia ingrandita poiché non è sufficientemente leggibile su questa, alquanto piccola. Il paesaggio però rivela particolari tipici di questo pittore — quasi fossero copiati dai dipinti padovani o bergamaschi, quegli alti alberi secchi. Quelle cittadine e chiesse sembrano altrettante firme di Giorgio Schiavone.<sup>3)</sup> Siamo, evidentemente, agli inizi del suo sviluppo artistico, vicino al polittico londinese e di quello berlinese — padovano. Solo che invece delle grandi forme, proprie al polittico d'altare, sul dipinto della collezione Vitetti le figure sono molto più piccole: donde certe abbreviature che, d'altronde, non contrastano punto alla maniera del nostro pittore in quegli anni. L'atteggiamento ed il sembiante bizzarro del bambino con una collana di coralli al collo sono tipici di quel tempo come pure i drappaggi della veste e del manto sulla Madonna.

Fino ad oggi fu impossibile risolvere il mistero dello strano vacuo nell'attività pittorica di Giorgio Čulinović durante i 44 anni del suo soggiorno in patria. Ed è un problema che interessa non solo la nostra

<sup>1)</sup> Grgo Gamulin, Prijedlog za Čulinovića, »Telegram« n. 99, anno 1962.

<sup>2)</sup> S. Bottari, Le mostre del Mantegna e del Crivelli; »Arte Veneta« 1961, p. 312, fig. 365. la recensione fu pubblicata con ritardamento nel 1962, dopo i miei cenni sulla mostra nel »Telegram«.

<sup>3)</sup> K. Prijatelj, Profilo di Giorgio Schiavone: »Arte Antica e Moderna«, 1960/1, fig. 14 a, b, c, e 18 a, b.

storia dell'arte nazionale ma certo anche quella generale. Si tratta, che io sappia, d'un fenomeno unico, interessantissimo anche nel suo aspetto psicologico: come mai era possibile che un pittore, il quale aveva creato un numero così importante di opere (13 circa e tra queste alcuni politici) durante il suo tirocinio di quattro anni nella bottega Squarcione a Padova, ad un tratto abbia cessato di dipingere, occupandosi solo di commercio.<sup>4)</sup> E se si considera l'alto livello delle opere create tutte nel primo Rinascimento, il problema diventa, per la nostra storia nazionale, anche imbarazzante nonostante la brillante dimostrazione che possiamo fare in quell'ambiente, tra l'altro, col duomo di Sebenico. Era il nostro ambiente in quel momento storico tanto sfavorevole all'attività artistica, oppure si tratta qui d'una personalità bizzarra che, d'altronde, già a Padova aveva rivelato un'indole molto strana? Ovvero il problema consiste nel decadimento dell'interesse artistico sulle nostre coste nei secoli più tardi, del che ci dà prova lo sparire catastrofico delle opere eseguite dagli artisti che, secondo indubbi documenti, in quel tempo avevano svolto un'attività pittorica considerevole a Sebenico: Nikola Vladanov, Dujmo e Marinko Vušković e Lovro Mihetić?

In ogni caso, anche se ammettiamo quest'ultima esplicazione, resta il fatto che le notizie sull'attività artistica di Giorgio a Sebenico sono scarse in un modo incomprensibile: di 284 notizie documentali sul pittore Giorgio Čulinović, che P. Kolendić pubblicò nel 1920, solo tre concernono l'attività artistica. La prima (documento n. 13) del 1463 riguarda l'ammissione di uno scolaro, Mihajlo Stipšić di Krković, per esser istruito dal maestro «de sua arte pictoria». La seconda notizia del 1489 (documento n. 106) è per noi la più importante trattandosi di un accordo coi fratelli Didomerović secondo il quale il maestro doveva eseguire un polittico per il loro altare nel duomo. La terza (documenti n. 280 e n. 282) è una notizia indiretta e di un periodo molto posteriore, del 1536 (e del 1538), e si riferisce al compimento di una pala lasciata non finita da Giorgio (probabilmente un polittico) il compimento doveva esser eseguito da un ignoto pittore, Niccolò Braccio di Pisa, per la famiglia Grizanić.

E questo è tutto. Possiamo constatare ancora che nei documenti Giorgio quasi regolarmente è appellato maestro e pittore, anzi spesso è denominato col titolo completo: «magister Georgius quondam Thomasij pictor Chiulinovich de Scardona et habitator Sibenici». Dove sono dunque i dipinti di questo maestro? O, almeno dove sono i due polittici menzionati nei documenti?

Forse, magari fino a un certo punto, con queste ipotesi (ed io spero che esse cesseranno di esserlo nel corso dello sviluppo del pensiero critico, nonchè di quello delle cognizioni sul nostro maestro) sarà possibile riempire questa lacuna che comprende quasi mezzo secolo, tanto grande da sembrare inconcepibile anche storicamente. Ed era proprio questa inverosimiglianza che ci indusse a nuove ricerche o, veramente, che ci fece precisare e correggere il metodo di ricerca in seguito alle seguenti conclusioni: primo — si deve escludere che siano stati conservati interi i polittici menzionati perchè in tal caso sarebbero conosciuti. I polittici nel periodo del barocco regolarmente venivano separati e divisi tra le piccole chiese della diocesi. Se ne possono quindi cercare solo i frammenti. E, secondo, sarebbe erroneo cercare questi eventuali frammenti del 1489, e anche di un periodo più tardo, eseguiti nella maniera della

<sup>4)</sup> P. Kolendić, Slikar Juraj Čulinović r Šibeniku, »Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku«, 1920, p. 124—127.

G. Gamulin, Druga hipoteza za Čulinovića: »Telegram«, n. 221, anno 1964.

Treća hipoteza za Čulinovića: »Telegram«, n. 222, anno 1963.



scuola padovana prima del 1460. Si deve, invece, cercare di riconoscerli in una veste stilistica superiore coll'impronta del Rinascimento veneziano il cui influsso si sviluppò impetuosamente in questa seconda metà del secolo. Ma, in tal caso, come faremo per riconoscerli? Ebbene, i segni del riconoscimento dovrebbero essere, evidentemente, i particolari »padovani« camuffati e gli arcaismi inevitabili nelle opere di un pittore che passò oltre il mare e visse per molti anni al margine degli eventi.

Secondo questa metodologia dobbiamo quindi »mettere nel conto« la distanza di 30 anni cioè proprio il tempo che ci conduce al periodo a cui appartiene la Madonna col Bambino nella collezione del convento di s. Lorenzo a Sebenico.<sup>5)</sup> Non contentandoci del luogo ove si trova, che dà alla nostra supposizione maggiore plausibilità, cerchiamo anche gli arcaismi padovani.

Osserviamo i contorni della nostra Madonna, l'architettura delle masse, le lunghe pieghe del manto e, in generale, il giuoco dei drappaggi sulla parte inferiore, e confrontiamo tutto questo col dipinto della collezione Vitetti (che pubblichiamo qui) oppure con le altre Madonne di Giorgio. Tante corrispondenze non possono essere fortuite, come non lo possono essere, sul nostro dipinto, la modellazione del bambino, i suoi capelli, i piccoli occhi e le manine tanto caratteristiche. Questo bambino non ha, naturalmente, la vivacità, la bizzarria delle invenzioni simili create dal pittore verso la fine degli anni cinquanta, ma è anche evidente che il solitario pittore a Sebenico non poteva attingere la nuova idealità stilistica del Bellini. Si provò bensì a arrivarvi, con più grande successo, dipingendo il volto della Madonna che ha il puro taglio di tutte le parti, talvolta identiche a quelle sulle altre sue Madonne, ma che ha perduto la grazia delle preziose e sofisticate fisionomie padovane. Le mani, però, della Madonna sono forse le più belle che Giorgio abbia mai dipinto; con queste mani possono rivaleggiare in bellezza solo quelle della Madonna nel Rijksmuseum a Amsterdam. Anche gli elementi arcaici del trono ci sono tuttora, senza una logica speciale, perfino le quattro pale che ricordano quelle del trono sul dipinto di Berlino. E siccome nel contratto per l'elaborazione del politico Didomerović troviamo la conferma che nella parte mediana doveva essere dipinta proprio »la Nostra Dona cum le Fiolo in brazo« ci troviamo davanti alla tentazione di vedere nella nostra Madonna proprio la parte centrale di questo politico. Probabilmente la critica scientifica non potrà provarlo mai; potrà, però, provare il contrario?

Lasciando il campo delle ipotesi e ritornando su uno più solido fermiamoci nell'Isola Lunga, a Sali, ove nella chiesa parrocchiale stanno appesi due dipinti, evidentemente parti di un solo politico: la Madonna col Bambino (alt. 57, largh. 41 cm) ed il Cristo nel sepolcro (alt. 94, largh. 49 cm). Si deve esser prudente con le opere d'arte la cui attribuzione si presenta difficile, oppure, proprio in tal caso, talvolta, è utile mostrarsi un po' più audace e intraprendente. I dipinti di cui stiamo parlando »resistevano« a tutti i nostri tentativi di risolvere il loro problema attributivo. Li vidi mentre si trovavano ancora nello studio di restauro a Zara, e devo riconoscere che cercai a lungo altrove la soluzione, finché il processo logico del problema impostato e risolto (ancor prima che nel caso della Madonna di Sebenico) non cominciò a svolgersi nell'unico senso giusto.

Si dovette partire da Padova, constatare, per mezzo della semplice osservazione, che è impossibile immaginazione quel volto di Cristo fuori della cerchia padovana (la prima associazione fu Marco Zoppo). Poi,

<sup>5)</sup> K. Prijatelj, Problemi belliniani in Dalmazia: »Arte Veneta« 456, p. 56 Studije.

I. Petricioli, prinove zadarskom slikarstvu XV st.: »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji«, n. 9, p. 168—169.



anche sulla tavola con la Madonna, la tipologia e la morfologia del bambino si rivelarono padovane. Però i due dati appaiono in una redazione alquanto alterata e certamente moderata. Come se una velatura fosse gettata sopra quella famosa e chiara stilistica della brigata squarcionnesca, ed il suo romanticismo stravagante, formatosi nell'ambito di questa bottega nel corso degli anni cinquanta del Quattrocento. Quella «velatura» può provenire dalla trasmissione, eseguita da un'altra mano, ma può essere anche il velo del tempo: uno «vero» padovano imbozzacchito. Probabilmente nel dilemma prevarrebbe la prima soluzione se non sapessimo che nella vicina Sebenico era vissuto alcuni decenni Giorgio Culinović, padovano »puro sangue«, le cui opere stiamo cercando in Dalmazia. Che conclusione s'impone?

Proprio come nel caso della Madonna a Sebenico: che si deve supporre l'evoluzione del pittore e, logicamente, anche il suo decadimento, in quella solitudine sfavorevole, non dimenticando, d'altronde, di tener conto anche degli influssi belliniani, nonché di quelli vivariani. Dopo averci pensato, gli aspetti belliniani di ambedue i dipinti ci precisano proprio nel senso di Culinović. Poiché, se il concetto generale del Cristo nel sepolcro ricorda Giovanni Bellini e la sua cerchia, basta osservare meglio il volto del Cristo sul polittico londinese per accertarsi della somiglianza fisionomica.<sup>6)</sup> Naturalmente, si deve escludere sul dipinto londinese »L'apparechio bizzarro« del lenzuolo avvolto e l'espressione ingenua degli angeli. Questo volto, d'altronde, è impossibile esplicarlo per mezzo di nessun componente conosciuto: è ancor troppo lontano dallo Zoppo, del Crivelli non ne può esser questione, un certo provincialismo fa escludere Venezia e con la situazione nel Friuli non si può stabilire un legame persuasivo. Ma perchè cercare così lontano poichè la soluzione è a portata di mano, in casa propria? Osserviamo un po' il Bambino sul dipinto di Sali: l'atteggiamento, il gesto, la modellazione. È evidente che rappresenta la terza redazione dell'invenzione che il maestro Giorgio realizzò nel tempo lontano della sua gioventù, prima sul polittico londinese e poi su quello berlinese — padovano.<sup>7)</sup> Il disegno del Bambino era rimasto, probabilmente, nei suoi quaderni ed egli lo copiò perfino nei particolari, mettendogli intorno al collo la stessa collana di coralli. Il pittore invecchiato, naturalmente, non riusciva più a creare il viso del Bambino alla maniera di una volta ne a quel livello, ma osservando bene il viso del Bambino sul dipinto con la Madonna e il Bambino, attualmente nel Museo Correr a Venezia, o su un altro, la nostra impressione diverrà ancor più forte. E se aderiamo all'opinione secondo la quale anche quella piccola e singolare Madonna col Bambino nella Galleria d'arte a Spalato va attribuita a Culinović, forse constateremo che, quanto al Bambino, una speciale differenza di qualità non esiste.

Eppure, sui due dipinti di Sali la differenza morfologica e stilistica in confronto al periodo al padovano è indubbiamente più grande di quanto lo si possa vedere sulla Madonna di Sebenico. Qualora volessimo supporre che i due frammenti provengono dal polittico Grizanić.<sup>8)</sup> avremmo la possibilità di attribuirli ad un'altra mano »poichè è noto che quell'opera, lasciata incompiuta la Giorgio, fu finita molto più tardi (nel 1536) da un certo Niccolò Braccio di Pisa. Ma, come un pittore pisano del Cinquecento avanzato avrebbe potuto finire il dipinto di Giorgio nella maniera di Giovanni Bellini? E poi la distanza temporale è troppo grande. Meglio, dunque, supporre semplicemente l'evoluzione, o, piuttosto, l'involuzione personale di Giorgio Culinović in un periodo ancor più tardo di quello in cui fu creata la Madonna di Sebenico.

<sup>6)</sup> K. Prijatelj, o. c., fig. 13.

<sup>7)</sup> K. Prijatelj, o. c., fig. 13, 14.

<sup>8)</sup> P. Kolendić, o. c., doc. n. 280, 282.

Siamo rimasti quindi anche qui sul tereno della supposizioni. Entro le scarse conoscenze del nostro XV s. e le devastazioni che operò il tempo che cosa si poteva fare d'altro? Quali possibilità esistono ancora? Che il maestro Giorgio abbia trasmesso il suo sapere a uno scolaro, forse a quello Mihajlo Stipšić? O che questi si fosse servito semplicemente dei suoi disegni e cartoni? Non c'è forse la possibilità, che potrebbe esplicare anche l'attuale locazione, che qualcun altro l'avrebbe fatto al tempo, o piuttosto in seguito al soggiorno del Čulinović a Zara, subito dopo il suo ritorno in patria nel 1460 o nel 1461?<sup>9</sup>

Solo che per tutto questo non abbiamo nessun'indicazione, e scegliere questa via significherebbe intricarsi nella retta di pure supposizioni. Le proposte che abbiamo esposto hanno appoggi stilistici e morfologici, e connessioni con dati dell'opera e della vita di Giorgio Čulinović; altro, a mio parere, per ora non possiamo fare.

---

<sup>9</sup>) I. Chiappini di Lorio, Giorgio Schiavone a Zara: »Arte Veneta« 1963, p. 201.



11. J. Čulinović, Bogorodica s djetetom i specima. Rim, Zbirka Leonarda Vitetti



12. J. Čulinović, *Bogorodica s djetetom*. Šibenik, samostan sv. Lovre



13. J. Čulinović, *Bogorodica s djetetom (detalj)*. Šibenik, samostan sv. Lovre



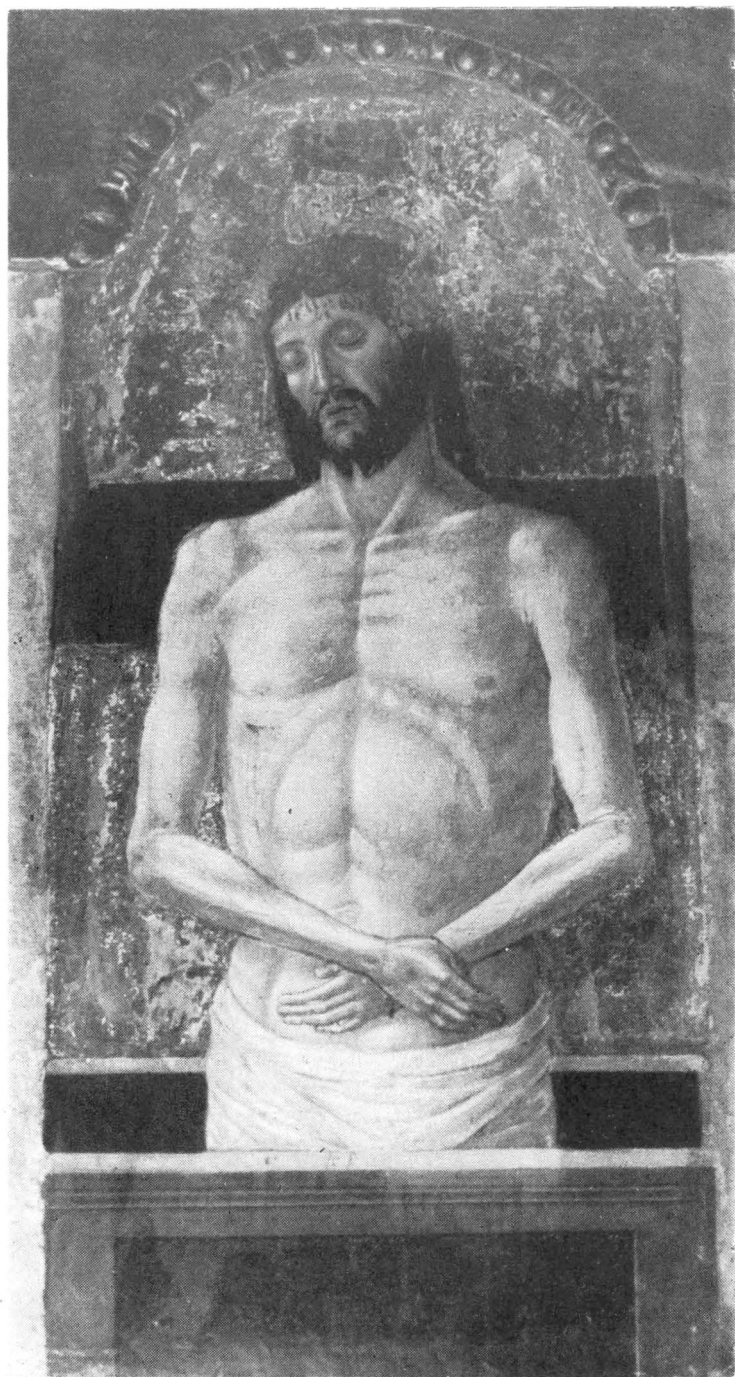
14. J. Čulinović, Bogorodica s djetetom. Mleci, Muzej Correr





15. J. Čulinović, Bogorodica s djetetom. Amsterdam, Rijksmuseum





16. J. Čulinović, Krist u grobu. Sali, župna crkva



17. J. Čulinović, Bogorodica s djetetom, Sali, župna crkva



18. J. Čulinović, Bogorodica s djetetom (detalj), Berlin, muzej