

Neki problemi renesanse i baroka u Hrvatskoj

Dr Grgo Gamulin

redovni profesor Sveučilišta u Zagrebu

Izvoran znanstveni rad

GLYKOPHILOUSA LOVRE DOBRIČEVIĆA

Znam već dugo vremena ovu dragocjenu ikonu iz kvatročenta. Vidio sam je otrag nekoliko godina u depoima Povijesnog muzeja Hrvatske u Zagrebu. Stjecajem okolnosti mogao sam tek sada dobiti zadovoljavajuću fotografiju.

U prvi mah, iz prevelikog poštovanja pred imenom Michele Giambona, počeo sam »listati« u sjećanju po inventaru mletačkog kvatročenta. Ali umjetnička razina naše »Bogorodice s djetetom« (drvo, 65 x 45 cm) mnogo je niža od poznatih nam djela toga malog slikara. U crtežu i u sigurnoj kompoziciji svih pojedinosti, u finoj modelaciji i u baroknom organiziranju nabora (ali »*con chiarezza e coerenza*«, kako bi rekao Luigi Coletti) nije moguće ne prepoznati uzor i utjecaj velikog majstora kasne venecijanske gotike, otežalog od bogatstva inventara i od »*jesenske zrelosti*« (»*maturità autunnale*«). Upravo to visoko Giambonovo majstorstvo u izvedbi riješava problem ove slike, jer upozorava na razliku na kojoj se susreću s određenom stilistikom i tipologijom Lovre Dobričevića.¹

Pomisao na Michele Giambona valja isključiti zbog jasnih morfoloških i tipoloških razloga, kao i ostale mogućnosti na koje bi se u Dalmaciji moglo naići, a koje najbolje pokazuje veliki *zadarski poliptih* u mnogo čemu blizak Giambonu. Berenson ga, uostalom, Giambonu i pripisuje. Davor Domančić pripisao ga je Dujmu Vuškoviću, što je dio naše kritike i prihvatio, uključivši i pisca ovih redaka. Ne samo tip Bogorodice nego i mnoge pojedinosti isključuju mogućnost da ovoga dovedemo u neposrednu vezu s našom *Bogorodicom*. Ona je djelo Lovre Dobričevića.²

Njena stroga ali »*barokna*« organizacija potječe od škole Michelea Giambona. U ovom je slučaju Bogorodica slikana kao *Glykophilousa*, s tipičnim stavom i gestikulacijom, čak s konvencionalnim incijalima u krugu

Autor rješava veći broj atributivnih problema u vezi s nizom slika iz naše zemlje, predlažući rješenja za djela nepoznatih majstora ili korigirajući već prije postavljene atribucije. Pozabavio se problemima djela Lovre Dobričevića, G. A. Pordenona, iznio ispravke za nekoliko djela pripisanih Palmi Mladem i predložio atribuciju određenih slika M. Bassettija, E. Stroiffija, G. Carpionija, A. Molinarija, Pietra i Marka Liberija, A. Servija, F. Abiattija, A. Belluccija i postavio dva prijedloga za Balestru. Uz formalnu i stilsku analizu umjetnina koje obrađuje, autor za svaki svoj prijedlog iznosi uvjerljive argumente i citira bogatu komparativnu građu.

vima. Pojedinosti Djetetovih ruku, kose i uha tipične za Dobričevića, ili male okrugle brade na obim licima, jedva da je potrebno i spominjati. Značajna je »*slobodna*« i zaista renesansna modelacija nabora, osobito ona na crvenom plaštu malog Isusa, pa naravno i fleksibilna igra rubova. Ikonografska disciplina, povezana s majstorstvom kasne gotike — to je bizarna oznaka ove neobične gotičke derijacije, koju je veliki slikar mletačkog 15. vijeka izveo zadanu temu iz stare bizantinske ikonografije, a naš Dobričević ovdje magistralno primijenio. Preselio se iz Kotara u Dubrovnik 1459. godine i ondje organizira veliku radionicu, koju vodi do svoje smrti 1478, s nekoliko učenika, a među njima i sa svojim sinovima, Marinom i Vickom. Nepostojanje podataka i mali broj djela navodi nas da te učenike isključimo kao eventualne autore ovog našeg »*Umiljenija*«, pa i sina mu Vicka Lovrina, već i zbog posve drugačije Bogorodice s Vickova Poliptiha u Cavtatu, mnogo više renesansnog. Vertikalni nabori haljine, tvrd crtež itd. vežu našu sliku baš uz majstora Lovru, i to svakako uz njegovu kasniju fazu. Bogorodica i, uopće, oblici i stil Dobričevićeva Poliptiha u sakristiji crkve dominikanaca iz 1448. još su zapravo nezreli. Naša slika približava se vremenu Poliptiha u crkvi na Dančama (Dubrovnik) iz 1465/66: to su nabori, ruke, lice Djetetovo i mnoge druge pojedinosti kao na našoj Bogorodici.

Ona tako svojom pojavom i kvalitetama označuje lijep doprinos opusu ovog dubrovačkog slikara na prijelazu gotike u renesansu.³

¹ B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Veneta, sl. 42, 45, 53, Firenze 1957; L. Coletti, *Pittura veneta del Quattrocento*, sl. 17 b, Novara, 1963; L. Magagnato, *Da Altichiero a Pisanello*, tb. LXVIII b, LXX, Verona—Venezia, 1958.

² B. Berenson, sp. dj., str. 85; G. Gamulin, *Bogorodica s Djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske*, Zagreb, sp. dj, sl. 43, XX, XX a, XX b; sl. 47—49; K. Prijatelj, *Dubrovačko slikarstvo XV i XVI. stoljeća*, Zagreb.

³ K. Prijatelj, na ist. mj, sl. 31; 20, 26.



Lovro Dobričević, *Glykophilousa* — Zagreb, Povijesni muzej
Hrvatske

JEDAN PRIJEDLOG ZA G. A. PORDENONA

Da smireno i jednostavno dostojanstvo ovoga *Kristova lika*, bez ticianovske slikarske finoće i bez prizemne precioznosti Parisa Bordonea, ipak treba pripisati umjetnosti i stvaralačkom duhu Giovannija Antonija Pordenona, bilo je to moje uvjerenje od početka, od kada sam ga prvi put ugledao u dubrovačkoj katedrali. I objavio sam ga njemu atribuiranog već 1956. godine.¹

No često, pogotovu na našem primorju, u malim gradovima Istre, Kvarnera i Dalmacije, strahujemo od velikih imena; zato su mnoga remek-djela iz naših crkava ostala neproučena i subvalorizirana, počevši od velikog slikara *Raspeća* Paola Veneziana u samom Dubrovniku i *poliptiha* Tizianova u istoj ovoj katedrali (za

što je u nas trebalo voditi dugotrajne žestoke i nepotrebne bitke), pa do moje vlastite subvalorizacije Tintorettova *»Oplakivanja«* u Starom Gradu ili *oltarne slike* Jacopa Bassana u Korčuli; subvalorizacije doduše ubrzo ispravljene. I u ovom se slučaju u dubrovačkoj katedrali radilo o velikom imenu: o značajnom Tizianovu suparniku, divljem heretiku i *»barbarskom«* maniristu (preuranjenom čak, drugom u Veneciji, odmah poslije Lorenza Lotta): provincijskom slikaru iz Pordenona. Čak je do danas u svojoj domovini, u ambijentu Venecije i Veneta ostao ponešto u sjeni, unatoč relativno ranoj i bez dvojbe kompetetnoj i autoritativnoj monografiji Giuseppea Fiocca iz 1939. No za ispravnu atribuciju ove izvanredne slike *Spasitelja* (drvo, 70 x 52 cm) imali smo i staru predaju zapisanu kod Liepopoiliija, na temelju dokumenata iz 1694, prema kojemu je opat Sorgo primio iz pinakoteke obitelji Respi na ime duga monsignoru Brniju Meda Gjorgjića 16 slika, a među njima pod brojem

¹ G. Gamulin, *Djelo Pordenona u dubrovačkoj katedrali*, »Čovjek i prostor«, br. 46, Zagreb 1956.



G. A. Pordenone, *Spasitelj* — Dubrovnik, Zbirka biskupije

16: »*Poprsje Isusovo od Pordenona, na daski, široko kv. 3, visoko kv. 4, sa pozlaćenim okvirom, vr. duk. 200.*«²

Nažalost, nešto kasnije, izmijenio sam tu atribuciju zbog protivljenja talijanskih stručnjaka, vjerojatno na temelju nabora Spasiteljeve haljine, ali također zbog stanovite podudarnosti, posve izvanjske uostalom, s likom *Spasitelja* na upravo objavljenoj freski Parisa Bordone

² A. Liepopili, *Dubrovačka katedrala i njezine slike*, Dubrovnik 1930, str. 13. — Liepopili je taj podatak uzeo iz arhiva »*Blagog djela*«, knjiga br. 31: »*Dnevnik kapele Gjorgji*«, na listu 50, dne 31. XII. 1694, na kojemu je popis i opis svih 16 slika preuzetih u Veneciji od baštinika bankara Giovannija Alviska Raspija. Vjerodostojnost te atribucije s kraja 17. stoljeća relativno je potvrđena time što sam se mogao uvjeriti u točnost dvanaest atribucija od njih šesnaest.

Za oporuku mgrs. Brnja Meda Gjorgjića vidi Državni arhiv U Dubrovniku, *Notariae* iz 1686, fol. 30. — Vidi i *Libro diversorum de Pargameno huius Publicae Cancellariae Ragusinae de 1688*, fol. 65, die 12 mensis junii 1688. — U zabilješci o kapeli Gjorgjić na listu 125. zabilježena je isplata troškova za prijenos slika u kuću Benevoli. Cetrnaest je slika stiglo u Dubrovnik nešto kasnije, 1713, a među njima i naš *Spasitelj* (fol. 203). Sve to u: *Giornale de Administratione dell'heredità lassata da quondam Monsignor Archidiacono Bernardo Orsato di Giorgi ...*.

u crkvi S. Simone u Valladi.³ No baš usporedba s tom siromašnom invencijom i s ostalim Parisovim slikama ove teme ubrzo me je osvjedočila da se nalazimo na pogrešnom tragu.

Vrijeme je, dakle, da se vratimo našem ranijem i jedino realnom prijedlogu na koji ukazuje ne samo visoka razina invencije Kristova lika nego i jasne fizionomijske podudarnosti. Invencija je velika upravo po jednostavnom »*humanitetu*« prikazanog lica, bez nekih — recimo čak — ticijanovskih uljepšavanja i suvišnih slikarskih cizeliranja. Nije mi teško reći: u povijesti umjetnosti ne znam za Kristovo lice takve monumentalnosti i unutrašnje veličine; a dobro znamo što ta tvrdnja podrazumijeva. Na njemu vlada apsolutan mir kao i u gesti ruke npr. na prsima, dok je trnova kruna u desnoj ruci inovacija dostojna velikog duha. Fizionomijske podudarnosti s ostalim Kristovim fizionomijama u Pordenona očite su: između one na *Preobraženju* iz drugog desetljeća u Breri i one na *Noli me tangere* iz 1538. u katedrali u Civi-

³ Grgo Gamulin, *Il Redentore di Paris Bordone nella cattedrale di Ragusa* (Dubrovnik), *Arte Veneta* XII, Venecija 1958, 192—194.



Palma il Giovane, Bogorodica s Djetetom i dva sveca — Starigrad, Zbirka dominikanaca



Palma il Giovane, Mrtvi Krist između sv. Franje i sv. Dominika — Starigrad, Zbirka dominikanaca

daleu⁴. Nije riječ samo o podudarnosti ovala nego i o pojedinostima. A upravo te pojedinosti (brada, kosa i sl.) nalazimo veoma često na slikama ovoga autora, na trip-tihu u Varmu iz 1526, na primjer, dok je fizionomijska sličnost uočljiva na čitavom nizu likova: na *Bogorodici od milosrđa* u katedrali u Pordenonu, na *sv. Gottardu* u Pinacoteci u istom gradu, na *Bogorodici sa svecima* u župnoj crkvi u Moriagu (Sv. Ivan Krstitelj). Karakterističan odnos vertikale nosa i obrva što se usko priljubljuju uz njegov vrh tako često susrećemo na Pordenonovim slikama, da to možemo smatrati veoma uvjerljivim znakom raspoznavanja.⁵

Može li tu biti neke zabune? Uvjeren sam da nisu jedino stilske oznake koje ovaj prijedlog podržavaju nego u prvom redu upravo visoka razina invencije, pa i jednostavne, sintetične, izrazito pordenonske izvedbe. Od eventualne »diverzije« prema Pomponiju Amalteu brani našeg *Spasitelja* usporedba s bilo kojim Kristovim likom ovog sljedbenika: u župnoj crkvi u Usiagu, na *Uskrsnuću* u katedrali u Sv. Vito al Tagliamento, pa u katedrali u Maniagu itd. Fizionomijsku čistoću i plemenitu jednostavnost dubrovačkog lika Amalteo ne može dostići.⁶

Preostaje pitanje datiranja. Očito naš *Spasitelj* spada u mletačko razdoblje, pošto se već smirio onaj furor iz prvog manirističkog apogeja (1519—23). Pošto je između 1524. i 1527. radio ponovno po Furlaniji, Pordenone se

početkom 1528. napokon ustaljuje u Mlecima. On je, naravno, još uvijek slikar dinamike i monumentalnih djela (ona u Veneciji su, nažalost, propala), ali sada nastaju *Sv. Konverzacije* i oltarne slike klasičnog tipa. Na onoj u Moriagu iz 1527. već nalazimo fizionomiju posve blisku našoj, pa smirene likove poput onih u National Gallery u Londonu ili u Sarasoti, a i nabori su posve bliski: u *Navještenju* u Muranu (oko 1557) ili na *oltarnoj pali* u S. Giovanni Elemosinario. No možda upravo zbog velike sličnosti s Kristom na već spomenutoj *Noli me tangere* u Cividaleu treba našeg *Spasitelja* datirati u ovo kasno doba, možda čak poslije 1535. godine.⁷

NADOPUNE I ISPRAVCI OKO PALME MLADEG

1.

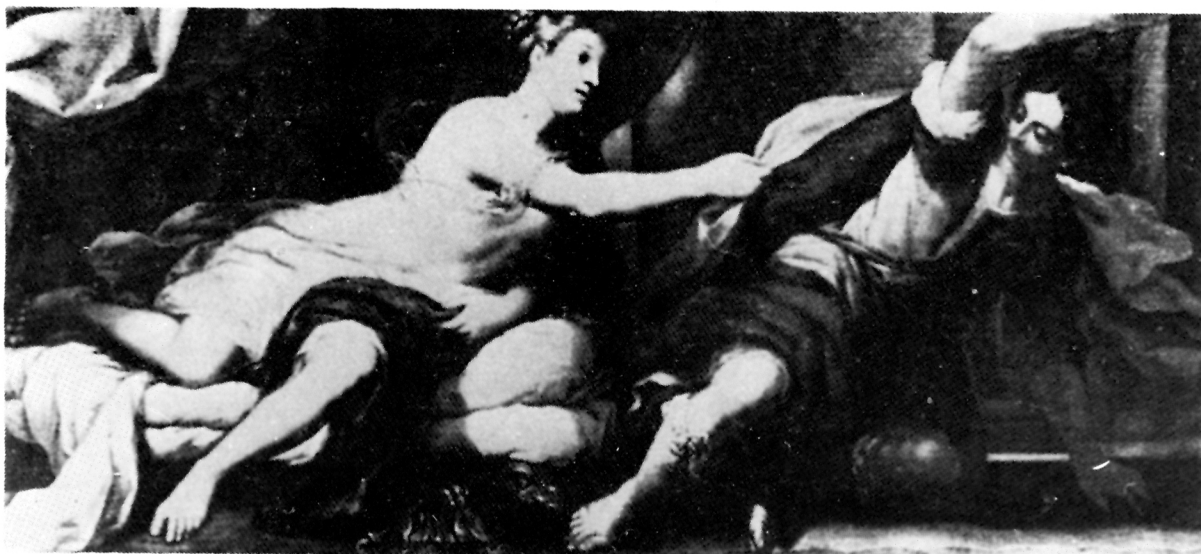
Riječ je u prvom redu o dvjema malim skicama (*bozzetti*) koje je Palma očito nabacio kao ideje za veće slike, a koje se čuvaju u zbirci dominikanskog samostana u Starom Gradu na Hvaru. Upravo zbog nekih ekspresionističkih situacija koje su posljedica u brzini nabačenih ideja (lice Krista, na primjer) moglo se pomisliti na neko

⁴ I. Furlan, *Il Pordenone*, Bergamo, 1966, sl. 25, 71.

⁵ Ibid., tb. V, sl. 45, tb. X.

⁶ L. Menegazzi, *Amalteo*, katalog izložbe u Museo Civico, Pordenone, 1980, sl. 2, 8, 10, 13, 21.

⁷ I. Furlan, na ist. mj., sl. 65, 64.



Hans Rottenhammer, *Josip i Putifarka* — Brioni, Spomen područje

drugo rješenje. Danas, međutim, golemi opus Palme Mlađega ipak je razrađen: knjiga N. Ivanoff — I. Zampetti, *Palma il Giovane*, 1980, ne samo što nije uzela u obzir niz naših publikacija o Palmi Mlađem (iz 1966, 1975/76, 1977) nego nije pažljivije provedena ni distinkcija između autografa i majstorove suradnje s učenicima; tako, u vezi sa Sante Perandom (*»Posljednja večera«* u Poreču i osobito za neka djela koja se Palmi pripisuju u Zadru), a zacijelo i u vezi s Matteom Ponzonom. Što se ovoga posljednjeg tiče, nije obrađen ni problem *»Posljednje večere«* u franjevačkom samostanu u Hvaru, koju je Kruno Prijatelj ponovno aktualizirao u povodu pojave *»Posljednje večere«* u Portogruaru, kao i one u Bergamu; no hvarska će slika, već i zbog potpisa MAT, po svoj prilici završiti svoju kritičku sudbinu kao kopija ili varijanta Mattea Ponzona po Palmi Mlađemu, što je svojedobno bila intuicija i Dorothea Westphal. Vje-

rojatno je slika u Bergamu prototip i prvi autograf, premda sastavljač kataloga dopušta da je djelo nekog učenika. Prijatelj to dopušta i za sliku u Portogruaru, kao i za onu u Hvaru (djelo radionice). Temeljito restauriranje redakcije u Portogruaru preduvjet je za bilokojno rješenje problema. Postojanje crteža u Uffizima još uvijek ne dokazuje Palmino autorstvo za *»Posljednju večeru«* u Poreču, za koju zaista treba pomišljati na autorstvo Santa Perande.

Što se tiče *bozzetta* u Starom Gradu, knjiga N. Ivanoffa i P. Zampettija ipak nam je pomogla da te male sličice — a da pokazuju sve palmeske oznake bilo je oдавно jasno — situiramo unutar golemog opusa ovog slikara. Riječ je očito o kasnom vremenu, možda o 2. desetljeću 17. st. Tako fino lice Bogorodice, kao na našoj *»Bogorodici s Djetetom i dva sveca«*, nalazimo dođuše relativno rano: na *Poklonstvu pastira* u Moskvi i na



Hans Rottenhammer, *Betsabeja* — Brioni, Spomen područje



M. A. Bassetti (?), Magdalena s mrtvim Kristom — Novi Sad, Gradski muzej

tri slike u Veroni (u S. Nazaro e Celso); a tu vidimo i malog Isusa s tri plamena jezika umjesto aureole; ali kasnije takvo lice nalazimo u Omišu i u Oderzu.²

I druga sličica s »Mrtvim Kristom između sv. Dominika i sv. Franje« dobro »ulazi« u kasno doba, premda se slično lice Kristovo nalazi već na »Oplakivanju« u Parreu, vjerojatno oko 1600, ali se vraća i na mnogim kasnijim Palmimim djelima: na »Oplakivanju« u Udinama, u Ljubljani, te na čitavu nizu slika na temu »Krist podržavan od anđela« (Bassano, Venezia), sve do kasnog »Oplakivanja« u Grazu.

2.

Bez dvojbe: slikar koji je silom prilika, ako ništa drugo a ono svojim golemim opusom, izazvao pažnju tolikih istraživača, zaslužio je da mu znanstvena kritika posveti mnogo veću pažnju upravo u smislu pročišćavanja njegova kataloga i sintetične ocjene. U tom smislu, pored autora navedene knjige i Marije Ciampi, mnogo je svojim raspravama pridonijela S. Mason Rinaldi, a na kraju i svojom knjigom, dok je u svojem *Seicentu* i povodom izložbe mletačkog manirizma mnoge stilske i vrijednosne ocjene magistralno izložio prof. Pallucchini. Na našem primjeru često se Palmimim djelima bavio i Kruno Prijatelj, ali ne možemo reći da je posao završen. Među ostalim, treba iz Palmine kataloga izlučiti i sliku u župnoj crkvi u Bribiru.

Još jednu korekturu treba na ovom mjestu izvršiti, ali sada unutar same mletačke škole; naizgled na štetu Palme Mlađega, ali zapravo na njegovu korist. Lišavamo ga dviju slabijih slika: »Josipa i Putifarke« i »Betsabeje«, koje su deponirane na mjestu nedostupnom proučavanju (Brijuni). Bez autopsije i prema slabim fotografijama bile su od pisca ovih redaka svojedobno pripisane Palmi. Za to su zaista govorile neke tipološke i morfološke oznake, a opusi mletačkih manirista na prelazu stoljeća bili su tada tek na početku proučavanja. Obje slike, međutim, potječu od ruke Hansa Rottenhammera. Dovoljna je usporedba s nekoliko njegovih djela da utvrdimo ne samo fizionomijsku podudarnost, nego i tipologiju stila. Osobito je naša »Betsabeja« u tijelu i u licu kao »blizankinja« Venere sa slike »Venere i Mars« u Staroj Pinakoteci u Münchenu, ali je nalazimo i na ostalim djelima ovoga slikara (na »Gozbi u Kani« u istoj Pinakoteci, na primjer). Slično je i s likom Putifarke. Tu su i usitnjeni nabori, i ostale »stvari« iz aranžmana, a osobito ona tražena precioznost koju je Rottenhammer uvijek pokazivao preuzimajući nasljedstvo mletačkog činkvećenta.⁴

¹ G. Gamulin, *Qualche aggiunta alla pittura lombarda*, »Arte Lombarda«, Milano, 1963. — N. Ivanoff — P. Zampetti, *Palma il Giovane*, Bergamo 1980. — G. Gamulin, *Dvije slike Palme Mlađega*, »Stari majstori u Jugoslaviji I«, Zagreb 1961; isti, *Vraćajući se Palmi Mlađemu*, »Stari Majstori u Jugosla-



Ermanno Stroifi, Sv. Franjo — Visovac, Franjevački samostan

viji», II, Zagreb 1964. — Nedostaju u knjizi A. Ivanoffa i P. Zampettija: G. Gamulin, *Nastavljajući studij Palme Mladega, Rasprave V*, »Hauptmannov zbornik«, Ljubljana 1966. Naime, ova je publikacija u bibliografiji spomenuta, ali materijal nije razrađen; zatim G. Gamulin, *Pabirci za maniriste*, »Peristil«, Zagreb 1977; nedostaju i rasprave: T. Brejc, *Slike Palme Mladšega na Slovenski obali*, »Peristil«, Zagreb 1975/76; K. Prijatelj, *Opet oko hvarske »Posljednje večeres*, »Studije o umjetnicima u Dalmaciji«, III, Zagreb 1975, str. 33. i dalje.

² N. Ivanoff — P. Zampetti, 1980, str. 660, sl. 2—5; str. 722, sl. 5, 6. Vidi i S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*, Venezia 1972.

³ N. Ivanoff — P. Zampetti, 1980, str. 686, sl. 1, 4; str. 684, sl. 4 i 5; str. 685; str. 723, sl. 2.

⁴ G. Gamulin, *Nastavljajući studij Palme Mladega*, »Hauptmannov zbornik«, Ljubljana 1966, str. 345. i dalje, sl. 3, 4. — R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento, II*, Venezia 1981, sl. 167, 168, 170;

HIPOTETIČNI PRIJEDLOG ZA BASSETTIJA

»Magdalena s Mrtvim Kristom« iz Gradskog muzeja u Novom Sadu, također mala slika koja više podsjeća na »modeleto« negoli na »gotovu sliku«, pripada zapravo perifernoj baštini mletačkog slikarstva: ambijentu verenskog karavadžizma zasnovanog na manirizmu Felice Brusasorzija. I taj manirizam prisutan je još u akademiziranom liku Krista, a radi se osim toga i o tipologiji ovog slikara: ako ništa drugo ona nas podsjeća na Brusasorzijev lik Krista s *Depozicije* u crkvi Madon-

na della Campagna u Veroni. No to je lik koji su njegovi učenici i inače varirali. Da bi se u ovom slučaju moglo raditi o *Marcantoniju Bassettiju*, upućuju na crvenoj Magdaleninoj haljini oni poznati njegovi nabori, teški kao od neke plastične mase, a i lice svete je zapravo cno s »*Depozicije*« u Galeriji Borghese u Rimu.¹ Pa i lice našeg Krista i pojedinosti akta podudaraju se s likom Krista na rimskoj slici. Ostaje ipak ovaj problem otvoren zbog nesumnjive bliskosti sa stilom *Orbetta* što bi se moglo precizirati i s obzirom na obje slike u venecijanskoj Accademiji: »*Cristo morto*« i »*Cristo deposto*«, te na »*Depoziciji s Magdalenom i anđelima*« u Galeriji Borghese.²

Giulio Carpioni, Sv. Lucija — Kotor, Sveta Klara



¹ F. Zava Boccarri, *Profilo di Felice Brusasorzi*, »Arte Veneta«, 1967, sl. 158. — R. Pallucchini, *La Pittura Veneziana del Seicento*, 1981, sl. 337.

² Katalog S. Moschini Marconi, *Gallerie dell' Accademia di Venezia*, 1970, sl. 135, 136, R. Pallucchini, 1981, sl. 308.



A. Molinari, Sv. Ivan Evanđelista (detalj)

SLIKA ERMANNA STROIFFIJA NA VISOVCU

Poznajem taj oval sa »Sv. Franjom« na Visovcu već gotovo dva desetljeća, ali nedovoljna istraženost, a i naše opće slabo poznavanje opusa Ermanna Stroiffija nisu nas mogli ohrabriti da ga pripišemo ovom slikaru. Ublaženi i površni strocizam, koji mu je svojstven, nije mogao doći do osobita izražaja na jednoj jedinoj figuri: na »Sv. Franji«, koji drži drveni križ, a uz njega su na stolu još jedino lubanje i klepsidra. Međutim na dvije poznate slike, koje i prof. Pallucchini reproducira u svom »Seicento«, nalazimo također takav jednostavni križ od slabo obrađena drva. Onaj u Padovi, na oltarnoj slici u S. Tommaso Centauriense, velik je doduše, a onaj na »Bogorodici sa svecima« u Ospedalettu (u Veneciji) nešto je manji; pa ipak, lik sv. Franje, koji ga drži pokazujući ga malom Isusu i Bogorodici (što je svakako ikonografska specifičnost) podsjeća na lik istog sveca na našem ovalu u franjevačkom samostanu na Visovcu.¹ I obrada draperije je adekvatna, ne osobito živa, u širokim planovima, bez Strozzijsva poteza i živog impasta, koji se katkad i susreće u njega, na »Rinaldu i Armidi« u Muzeju »Puškin« u Moskvi, na primjer, pa mjestimično i na spomenutim oltarnim slikama.

Unatoč malom broju sačuvanih radova (a i radio je samo između 1635 — 1660. otprilike) znamo ponešto o njemu zahvaljujući Boschiniju i Zanettiju. Postao je svećenikom 1647, poslije studija kod Strozzijsva, a zatim



Antonio Molinari, Sv. Ivan Evanđelista — Čiovo, Franjevačka crkva sv. Križa

je osnovao i kongregaciju Filippina u Padovi. »Strozzismo di maniera, liscio e di superficie« — tako su Pilo i Donzelli ocijenili njegovo slikarstvo u svojoj knjizi o mletačkom sećentu — pa ipak, nekoliko njegovih poznatih djela dokazuju da je za mletačko slikarstvo nesumnjiva šteta što nije nastavio slikati do kraja života. Kako je umro 1693, to je gubitak od tri desetljeća.

Naša slika, nadamo se barem u skromnoj mjeri, značiti će štogod u dopuni kataloga ovoga slikara.

¹ R. Pallucchini, 1981, sl. 1122, 1123. — Viktoria Markova, *Inediti della pittura veneta nei musei dell' URSS, I*, u »Saggi e memorie«, 13. Venezia 1982, sl. 29.; C. Donzelli — G. M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, str. 380, sl. 380, sl. 418—420.

A. Molinari (?), *Suzana i starci* — Zagreb, privatna zbirka



GIULIO CARPIONI U KOTORU

Riječ je o oltarnoj slici koja se nalazi u franjevačkoj crkvi u Kotoru. Znam za nju zacijelo više od tri desetljeća, te je možda vrijeme da izvršim svoju dužnost, a i obvezu prema kotorskim franjevcima koji su me tada srdačno primili. Nažalost ni sada nemam pri ruci monografiju G. M. Pila o Giuliju Carpioniju, ali mislim da tu »Sv. Luciju« možemo unatoč tome pripisati ovom slikaru mletačkog sečenta.

To su njegovi anđelčiči u visini, koje nalazimo često upravo takve, s tamnim krilima, njegov jednostavan način slikanja draperija, a pogotovu lice svete s patetičkim pogledom. Nalazim taj uzdignuti pogled i taj pravil-

ni oval lica često na slikama Giulija Carpionija: na »Četiri svete mučenice« u Vicenzi (u crkvi sv. Felice e Fortunato), da navedemo samo jedan od mnogih primjera.¹

¹ R. Pallucchini, 1981, sl. 683.

ANTONIO MOLINARI NA CIOVU

Nalazi se fotografija ovog »Sv. Ivana Evangelista« u mojem fasciklu mletačkog sečenta već mnogo godina. Nije bilo moguće riješiti je prije studije Lina Morettija i pojave Pallucchinijeve knjige o sečentu. Doduše, na temelju knjige C. Donzelli — G. M. Pilo (*I pittori del Seicento veneto*, 1967), moglo se barem intuirati rješe-



A. Molinari (?), *Job i njegova žena* — Zagreb, privatna zbirka



Pietro Liberi, *Sv. Lucija, Agata i sv. Antun padovanski* — Hvar, katedrala



Pietro Liberi, *Smrt sv. Josipa* — Rab, crkva sv. Justine

nje, što se nije moglo pomoću kataloga izložbe sečenta u palači Pesaro god. 1959, gdje je bila izložena i jedna slika (*Krist pred Kaifom*), koja uopće nije njegova. Zato su i naši neki prijedlozi još uvijek samo hipotetični i ostatak će takvima dok ovaj slikar zaista prijelaznog značenja ne bude i monografski obrađen.¹

U slučaju ovog »Sv. Ivana Evanđelista«, kojega sam, ima tome već dvadesetak godina, vidio u crkvi samostana sv. Križa na Čiovu (kod Trogira), čini se kako ipak nema sumnje da pripada kistu Antonija Molinarija: to je njegova mekoća draperija, pa i opći sentimentalizam stava i kretnje. Na oltarnoj slici u Cenate d'Argon nalazimo također, među ostalim svetačkim likovima i lik sv. Ivana Evanđelista: ruka i pero isti su, a isti je način i slikanja otvorene knjige. Lice je također slično, ali je

¹ L. Moretti, *Antonio Molinari revisited*, »Arte Veneta«, 1979, str. 59. i dalje; C. Donzelli — G. M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, 1967, str. 290. i dalje, sl. 38, 40, 316—320; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, I i II, Venezia 1981; Katalog izložbe *La pittura del Seicento, Venezia*, Venezia, 1959, sl. 226; G. Gamulin, *Doprinos slikarstvu baroka*, »Peristil«, br. 18/19, Zagreb 1975/76, str. 56, 57; isti, *Nuove schede per il Seicento*, »Peristil«, br. 22, Zagreb 1979, sl. 6—10.

² R. Pallucchini, 1981, sl. 1255, 1259.

na našoj slici prikazano u poluprofilu. Međutim, to lice još sličnije je licu jednom od dječaka na slici »Majka Graha« u privatnoj zbirci u Bologni.²

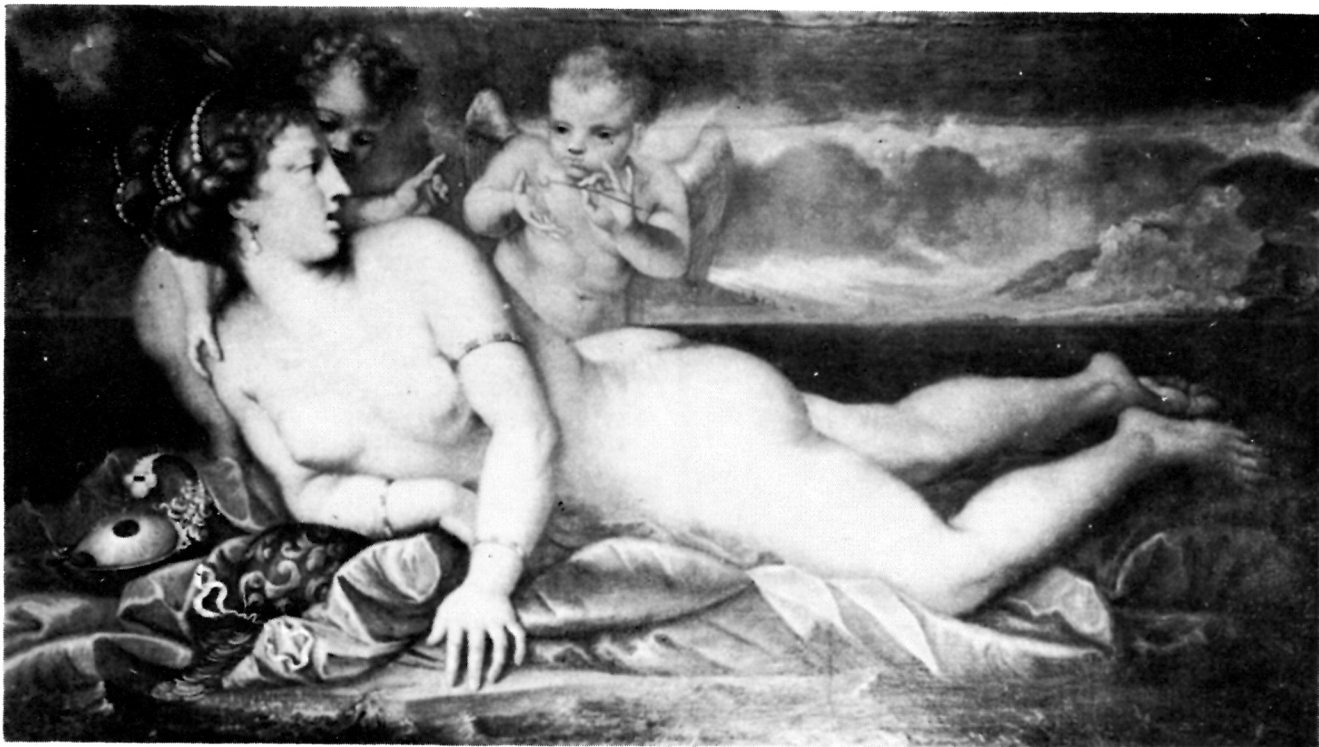
Postoje i ostale podudarnosti u slikanju anđela, arhitekture i draperija, tako da ovaj prijedlog vjerojatno i nije potrebno dokazivati navođenjem drugih pojedinačnih. Ali »Suzanu i starce«, te »Joba« u neobično duguljastom formatu (obje u privatnoj zbirci u Zagrebu) bolje je zasad zadržati pod upitnikom, premda se i one očito kreću u Antonijevoj orbiti. Stanovite manjkavosti (nedovoljno dobro crtan lik Suzane, na primjer) navode nas na pomisao da se radi samo o Antonijevu načinu.

DOPRINOS ZA PIETRA LIBERIJA

U katedrali u Hvaru, odmah na desnoj strani, od ulaza na prvom oltaru, a zapravo još prije ulaza u srednju lađu, nalazi se velika pala sa »Sv. Lucijom, Agatom, sv. Antunom Padovanskim i Bogom Ocem.« Taj je oltar nadarbina Domenica Domianija iz 1697.¹

Oltarska slika je djelo Pietra Liberija, premda njezina kvaliteta s teškim likovima žena može ukazivati i na

¹ C. Fisković, *Hvarska katedrala*, Split, 1976, str. 48.



P. Liberi, *Venera s amoretima* — Zagreb, Strossmayerova galerija

sudjelovanje radionice. Boje su prilično zagašene (prema bjeličastom i plavom), ali sve to, a pogotovu rasvjetu u gornjem dijelu, nije lako prosuditi bez temeljite restauracije. U svakom slučaju nastanak te oltarne slike ne može se dovesti u vezu s datacijom oltara, jer Pietro je umro 1687, a njegov sin Marko (još uvijek profila veoma zagonetnog) od g. 1688. izvan je Venecije, i to uglavnom u Beču.² Sigurno je osim toga da se naša slika slabo podudara s kasnim Pietrovim radovima, a nije baš ni vjerojatno da bi bogati i toliko traženi majstor izravno radio veliku sliku za tako daleku provinciju. Vjerojatno je ona od donatora nabavljena u Veneciji.³ Drveni okvir (koji točno slijedi arhitekturu oltara) nije nikakav protudokaz za to, a osim toga može se primijetiti da je platno sa strane rezano. Ako nam jedna fiziognomijska podudarnost može nešto posvjedočiti, možda nas lice protagonistkinje na slici »*Josip i Putifarka*« (prema Pallucchiniju iz 6. desetljeća) može podsjetiti na lice sv. Lucije s hvarske pale; a tu su adekvatni široki oblici pa i nabori⁴. To bi dakle moglo upućivati na razdoblje oko 1655—60. No teško je štogod preciznije o tome reći prije nego što djelo Pietra Liberiija bude sveobuhvatno monografski obrađeno.

Najteže je ipak nešto još reći o jednoj oltarnoj pali, koju ovdje pokušavam dovesti u vezu sa slikarstvom Pietra Liberiija. To je »*Smrt sv. Josipa*« u crkvi sv. Justine u Rabu. Dorothea Westphal je svojedobno tu sliku objavila kao djelo nepoznata slikara na obratu 16. u 17. stoljeće (zanemarivši, naravno, apsurdnu tradicionalnu

P. Liberi, *Svetac u ekstazi* — Smederevo, privatna zbirka



² R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 1981, I, str. 196.

³ Na ist. mj., sl. 641—647.

⁴ Na ist. mj., sl. 635.



Marco Liberio, *Venera i Amor* — Kopar, Pokrajinski muzej

atribuciju) i primijetivši da je slika preslikana, te da su golubica i vijenci u rukama anđela »moderni pridodaci». ⁵ Slika je, bez dvojbe, preslikavana, osobito u donjem dijelu, tako da je teško te dijelove pripisati majstoru samom, ali takvu golubicu nalazimo na poznatoj Pietrovoj slici u S. Maria della Salute. Ipak gornji dio pokazuje sve oznake ovog slikara, dok grančica koju jedan mali anđeo drži na samom vrhu oltarne slike rađena je kao ona na »*Veneri i Kupidu*» iz privatne zbirke u Milanu. ⁶

Nešto određenije moći će se reći za ovu sliku koja već desetljećima, a zapravo i stoljećima »traži» svog slikara, možda tek poslije temeljite restauracije. No osim »*Veneri i Amora*«, koja je nedavno ušla u zbirku Josipa Jeličića u Splitu, te »*Veneri*» iz Strossmayerove galerije (donacija A. Topića) i već odavno od Krune Prijatelja objavljene 1968. u crkvi sv. Stasija u Dobroti, možda bi u Hrvatskoj trebalo proučiti još pokoje djelo koje se približava načinu ovoga slikara. ⁷ Ovom prilikom spomenut ću hipotetično »*Sveca u ekstazi*» u vlasništvu Konstantina Lazarevića u Smederevu. Morfologija nabora upućuje na Liberija, te tipologija svečeva lica, bliska onome na »*Propovijedi sv. Franje Ksaverskog*» u crkvi Gesuiti u Veneciji, te na slici u katedrali u Lonatu, a nalazimo



Marco Liberio, *Venera, Adonis i Amor* — Budimpešta, Umjetnički muzej

takva lica i u Padovi u S. Francesco (»*Sv. Trojstvo*« i »*franjevački sveci*«), pa i na spomenutoj slici u S. Maria della Salute u Veneciji. Ali i ovo malo djelo, koje mislim da je moguće približiti Pietru Liberiju, ne pruža samo po svojem motivu dovoljno elemenata za sigurnu atribuciju, te je bolje pričekati monografsku obradu da bismo se o njegovu autorstvu mogli s većom sigurnošću izjasniti. ⁸

Ali nije li tako i sa slikom »*Amor i Psyche*«, koja se nalazi u Pokrajinskom muzeju u Kopru. Ne radi se tu, očito, o Pietru, nego o Marku, dakle o slabo poznatom njegovu sinu. Slika nas po invenciji, a pogotovu po oblikovanju akta neodoljivo sjeća na »*Veneru s Kupidom*« iz Musea de Bellas Artes u Rio de Janeiru. ⁹

⁵ D. Westphal, *Malo poznata slikarska djela XIV do XVIII stoljeću u Dalmaciji*, »Rad« JAZU, Zagreb 1937, str. 36, 37, sl. 23.

⁶ R. Pallucchini, sp. dj., II, sl. 637.

⁷ G. Gamulin, *Segnalazioni e proposte*, »Peristil«, Zagreb 1980, str. 112, 113. — K. Prijatelj, *Studije II*, sl. 58.

⁸ V. Zlamalik i Lj. Gašparović, *Katalog Izložbe djela iz zbirke Ante Topić Mimara*, Zagreb 1969, sl. 8.

⁹ Inventario ... Padova, str. 105. — R. Pallucchini, 1981, II, sl. 642. — F. d'Arcais, *Una inedita pala d'altare di Pietro Liberio*, »Arte Veneta«, 1970, str. 231.

⁹ R. Pallucchini, 1981, sl. 651.



Antonio Servi, Galantna scena — ubikacija nepoznata

ZA ZAGONETNOG ANTONIJA SERVIJA

Neće ova slika obogatiti katalog ovog slikara, a niti mnogo podici njegovu razinu, prilično nisku. Za nj se u svom »Seicentu« zainteresirao Pallucchini, pošto je između dviju slika u Rotondi (Rovigo) utvrdio veliki napredak; između »Glorifikacije načelnika Zorzija« iz 1655. i »Glorifikacije načelnika Gabriela« iz 1667. »Il divario tra il 'telero' del 1655. e quello del 1667 é tale che ci incuriosisce sullo svolgimento di tale pittore, finora avvolto nel mistero«.¹

Kao što i ova druga Glorifikacija u Rotondi ima nešto groteskno (»non priva di un certo 'humour'«), tako i naša »Scena« (ubikacija nepoznata) očituje humorističke momente, i to ne samo u apsurdnom ukrasu na glavi »heroine« nego i na licima muškaraca. Riječ je, vjerojatno, o istom razdoblju ovog malog slikara iz Marki. O kromatskoj kompoziciji ne mogu ništa reći jer sliku ne poznajem de visu.

¹ R. Pallucchini, 1981, I, str. 344, II. fig. 1139.

ZA MLETAČKO RAZDOBLJE FILIPPA ABIATTIJA

Znamo za potpisanu sliku ovog Lombardanina, koji je samo kratko vrijeme boravio u Veneciji: »Darijeva obitelj do nogu Aleksandra«, nekad u zbirci Brass. Na toj osnovi mu je prof. Pallucchini pripisao i »Susret Jefta s kćerkom« u Ashmolen Museum u Oxfordu.¹ Ako je ona

¹ R. Pallucchini, 1981, sl. 837, 838.

prva zaista barokna u mletačkom smislu (između Zanchija i Lotha), ova oksfordska, nekad pripisivana Bellucciju, prozračna je u svom lakom pripovijedanju.

Ako ta slika zaista pripada Abbiatiju, treba mu bez oklijevanja pripisati i kabinetsku sliku »Jefta susreće kćerku« iz Riznice katedrale u Trogiru. To je mala slika na kojoj se likovi očito podudaraju s onima u Oxfordu, ali ima dodira i sa slikom nekad u zbirci Brass, na kojoj se razabire kmja datacija: 167 Čak i mali psić se mota između nogu u prednjem planu. No trogirski je sličica zaista mala, i rađena, očito, bez velikog angažmana, ali živost koja je napadna, s predominacijom crvenog i modrog na tamnoj pozadini, daje i njoj stanovitu vrijednost i privlačnost.

»VENERA I BAKO« OD ANTONIJA BELLUCCIJA

Ova velika i svijetla slika, očito s početka setecenta, nalazi se u zbirci Žuži Jelinek (sada u Génèvi); nisam zato imao prilike vidjeti je de visu, ali nije teško i preko relativno slabe fotografije utvrditi da pripada Antoniju Bellucciju. Prikazuje Veneru i Baka kako sjede na stijenju do mora. Veneru samo diskretno ovija njezin plašt u boji limunova žutila, koje se na tipično Belluccijev način (u novoveroneškoj tradiciji) usklađuje s komplementnim plavetnilom mora i vedrog neba. Iznad mlađana Baka vijori u polukrugu njegov plašt svjetlo-crvene boje.



Filippo Abiatti, *Susret Jefeje s kćerkom* — Trogir, Riznica katedrale

Antonio Belluci, *Venera i Bachus* — Zagreb, Žuži Jelinek



Očito je Bellucci već u Beču dozrio do svijetlog i lakog setečentizma: otvoreni prostori, oblici širi od onih ranijih (na »*Veneri i Marsu*« ili »*Danaji*«), ali on još čuva konzistentnu formu, koju i neće nikad napustiti. Bez sumnje, to je tradicija Liberija, od kojega i potječu ove boje svijetle, ali tople, položene u širokim sferama i poljima, za razliku od paralelne struje Ricci — Pellegrini. U tome je D'Arcais vidjela emilijanski nauk »u zaleđenju penelate ... u čvrstoj liniji obrisa i u prostiranju boje u širim poljima, jednom riječi u svemu što je akademsko u ovim slikama«.

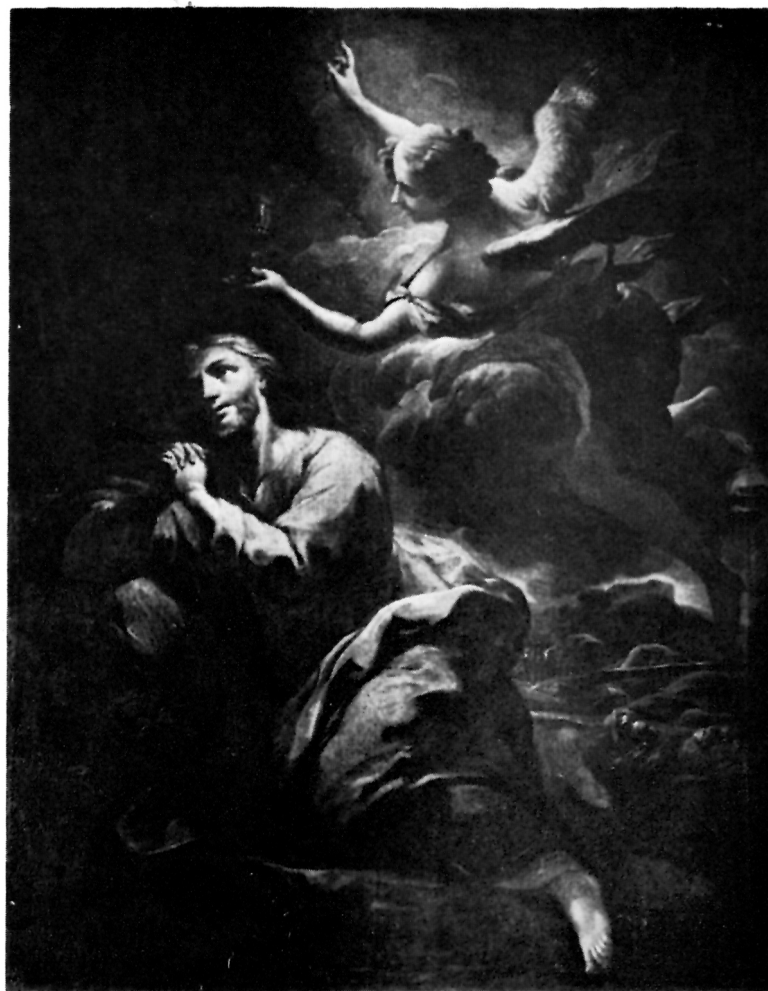
Poslije rasprava G. M. Pila, upravo je Francesca d'Arcais naglasila ovo dozrijevanje Antonijevo u brojnim radovima izvršenim u palači Lichtenstein, i popuštanje u primjeni »širokih sjena« tenebroza.

I timbrični kromatizam Paola Veronesa (koji posebno naglašava Pallucchini), te spomenute oznake koje je navela Francesca d'Arcais nalazimo na našoj slici. Sporedno je pitanje je li ona nastala u bečkom razdoblju ili poslije povratka u Veneciju (1705). Pallucchini je sklon jednu adekvatnu temu, ali posve drugačije i zapravo nespretne kompozicije (»*Venera i Adonis*« u Pommersfeldenu), pripisati bečkom razdoblju.³ Naša »*Venera i Bako*« komponirana je bolje, u trokutnoj shemi, ali s izvanrednom igrom dijagonalnih osovina; kao da je slikar s ovom invencijom htio dati akademsku lekciju crtanja i kompozicije. Ali bitna se njezina vrijednost može uočiti, čak i preko fotografije u boji, a sastoji se upravo u naglašenom odnosu žuto-plavo, i to u otvorenim tonaliteta koji preplavljaju čitavu sliku. Možda bi upravo zbog njih dataciju trebalo prebaciti u kasnije doba, prema nešto naprednijem razdoblju setečenta.

¹ R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Settecento*, 1981, str. 1198, 1199.

² Francesca d'Arcais, *Attività viennese di Antonio Bellucci*, »*Arte Veneta*«, 1964, str. 104.

³ R. Pallucchini, sp. dj., sl. 1207, 1209.



Antonio Balestra, *Molitva na Getsemanskoj gori* — Kraljevica, župna crkva

DVA PRIJEDLOGA ZA BALESTRU

U župnoj crkvi u Kraljevici vidio sam godine 1970. u sakristiji ovu »Molitvu na gori« u veoma teškom stanju i s nespretnim starim retušima, ali očito od Antonija Balestre. Obavijestio sam o slici Regionalni zavod za zaštitu spomenika u Rijeci i slika je bila restaurirana.¹

Ona zacijelo ne izlazi iz prosjeka ovog slikara. Ima njegovog obaveznog anđela na oblacima, s fizionomijom koja najviše sjeća na obličje anđela s »Hagare u pustinji« u Prčanju.² Lice Kristovo ne diže se iznad konvencionalne fizionomije, ali restaurator je uspio da skine ružne premaze s njega i da istakne mekoću crvenoplave draperije. Ono nas podsjeća na lice Krista s Balestrinog »Sv. Trojstva« u Castelvechiju u Veroni.³ Mali likovi zaspalih apostola potisnuti su duboko dolje u pozadinu, a možda je taj moment i najbolji na slici.

¹ Restauraciju je izvela L. Čermak u Restauratorskom zavodu JAZU.

² G. Gamulin, *Stari majstori u Jugoslaviji II*, Zagreb 1964, sl. 92.

³ R. Pallucchini, 1981, sl. 1268.

Time je ostvarena stanovita dramatičnost situacije, pojačana sumračnom rasvjetom cjeline.

Znam da ćemo oltarnu sliku »Bogorodice u gloriji sa svecima« iz župne crkve u Milni na Braču (ako ovaj moj, posve hipotetički prijedlog bude prihvaćen) moći zamisliti tek u 18. stoljeću, jer teško da bi Antonio Balestra mogao dobiti narudžbu iz tako udaljenog mjesta u vrijeme svojih kratkih boravaka u Veneciji prije 1700. godine. Upravo zato i možemo ovu oltarnu sliku pripisati Balestri samo hipotetički. Nije, naravno, potrebno pomišljati na kasnije godine majstorova boravka u Veneciji, gdje je on boravio do 1718, nego vjerojatno upravo na godine odmah poslije njegova ustaljenja na lagunama. Oblici su te oltarne slike još teški, kao i cijela kompozicija, uostalom. Radilo bi se očito o još svježem »nauku« što ga je dobio u Bologni i u Rimu. S obzirom na lik Bogorodice moglo bi se pomišljati i na utjecaj Luke Giordana. Već i samo lice Petra na slici u Milni podsjetit će nas na ono sv. Franje Borgia u crkvi Gesuiti u Veneciji, koju Pallucchini datira kasno, zbog fluidnije forme, naslikane vjerojatno pod utjecajem Pittonija, ali zacijelo i ostalih »svijetlih slikara« tih prvih



Antonio Balestra, *Bogorodica u gloriji sa svecima* — Milna, župna crkva

desetljeća 17. st.⁴ Ali u posve »apsurdnoj i nekoherentnoj kronologiji« (»del tutto assurda e incoerente«), kako kaže Battisti, on je na osnovi starih podataka datira godinom 1703/4, dakle poslije posve labilne evolucije od lijepog i heterodoksnog »Navještenja« u S. Teresa dei Scalzi u Veroni iz 1698. i rokoko »Navještenja« u S. Tommato u Veroni, 1702/4⁵. Uzmemo li u obzir da je »Porodenje« iz S. Zaccaria (»finta di notte«) nastalo 1704/5, pa ako pokušamo zamisliti nastanak naše slike u to rano doba, moći ćemo to objasniti samo već spomenutom »kaotičnom kronologijom«, koja je zaista tipična ne samo za njegove početke nego i za posljednje doba. Naime, ako i utvrdimo na Bogorodici u Milni neobičnu sličnost lica s onim na »Bezgrešnom začecu« u Mantovi iz 1736, jasno je da ne možemo ni zamisliti nastanak naše slike u tako kasno doba, a nití izvan strogo mletačkog razdoblja⁶.

Naša je slika ipak starija, s velikim nerazlučenim masama oblaka, i sa još shematskom kompozicijom, bez, produbljenog prostora. U istaknutim su dijagonalama ukomponirani Sv. Ivan Evanđelisti, Sv. Petar i Pavao i Sv. Josip. Treba možda pomišljati na vrijeme prije »Bogorodice u gloriji« iz crkve Gesuiti u Kopenhagenu (1705 — 1708), a možda i na još ranije doba; naravno, uvijek pod pretpostavkom da se naš prijedlog pokaže opravdanim. Za što, očito, nemamo mnogo argumenata, bez obzira na to je li riječ o djelu radionice ili nekog sljedbenika.

⁴ R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Settecento*, 1968, sl. 119.

⁵ E. Battisti, *Antonip Balestra*, »Commentari« 1954, fasc. 1, str. 35, 36, sl. 1, 2.

⁶ Na ist. mj., sl. 10.

SUMMARYS

Franko Oreb

AN EARLY CHRISTIAN BASILICA IN GROHOTE ON SOLTA ISLAND

The author discusses archaeological research underway at the Early Christian basilica in Grohote on the island of Solta. The introduction covers earlier findings in the form of antique inscriptions and sarcophagi (1913) and research conducted by don Marin Bezić with the aid of don Frane Bulić, Dr. Ljubo Karaman (1927 — 1931) and Ejnar Dyggve, a Danish architect (1931), who compiled the architectural documentation for the finding. The Institute for Protection of Monuments of Culture in Split undertook revision of the archaeological research (1978/79), and during 1981 they began work on more extensive conservational activities within this complex. Research has indicated that this is a large, single-nave Early Christian basilica with a longitudinal floorplan with a narthex added on later on the western side and annexes along northern and southern perimenteral wall of the basilica. The study encompasses data on the finding of a fragment of the church inventory (baptismal font, the altar partitions, floor mosaics and so forth).

Andela Horvat

TWO GOTHIC FIGURES OF WOMEN IN STONE FROM THE ZAGREB CATHEDRAL

Two architectural sculptures from the Zagreb Cathedral: the sculpture of the Crowned Woman, now in the Diocese Museum, and the sculpture of Mary Embracing the Child, now in the City Museum of Zagreb, are attributed by the author to the period dating approximately from the year 1400. At this time a workshop was active under Zagreb Bishop Eberhard (1397 — 1406 and 1410 — 1419) backed by the Prague experience of the Parler family. She supports her attribution with a series of morphological and stylistic analogies with the works of this family of architects preserved today in Prague, Vienna and the Church of St. Mark in Zagreb.

Radovan Ivančević

EARLY RENAISSANCE SCULPTURE OF THE MADONNA IN PULA

The stone sculpture of the Virgin Annunciation from the Archaeological Museum of Istria in Pula which was recently published as one of the Gothic sculptures of Istria and dated to the early 16th century (V. Ekl), attributed previously to a master from the school of Giovanni Bon (A. Gnirs) in the late Gothic period, is separated by the author from the complex of Gothic sculpture and defined as early Renaissance. He dates it to the second half of the 15th century. In his opinion, this sculpture is one of the most valuable early Renaissance sculptures on the eastern Adriatic coast, and he notes a series of similarities in from which would connect it to the Dalmatian sculptural circle — Juraj

Dalmatinac and Nikola Firentinac. But taking the existing differences into account — the classical sense of balance — he points to the possibility that this is the work of a master from their circle, who, such as Ivan Pribislavić, for example, could have absorbed and creatively fused the qualities of both masters into a synthesis. The author also opens the issue of the sculpture's original location. It was later found in the southern cemetery chapel of S. M. Formosa in Pula, but as a part of an Annunciation composition it could have been in the central apse of a church consecrated to the Holy Virgin or in one of the niches of the circular chapels (pastophories) flanking the apse.

Grgo Gamulin

CERTAIN ISSUES OF THE RENAISSANCE AND BAROQUE IN CROATIA

The author resolves a large number of attributive problems related to a series of paintings from Yugoslavia, proposing resolutions for works of unknown masters or correcting earlier assumptions for attribution. He touches on the issues posed by the works of Lovro Dobričević, G. A. Pordenone, and offers correction for several works that have been attributed to Palma and has suggested attributing certain paintings to M. Bassetti, E. Stroiffi, G. Carpi- oni, A. Molinari, Pietro and Marko Liberi, A. Servi, F. Abiati, A. Bellucci, and he makes two suggestions for Balestra. Along with formal and stylistic analysis of the artwork he studies, the author provides convincing argumentation for each of his proposals and quotes extensive comparative material.

Grgo Gamulin

A PROPOSAL FOR JEAN BELLEGAMBE

The author proposes solutions for attributive problems of the two-sided painting depicting St. Peter, given to the Strossmayer Gallery by Ante Topić Mimara (1967) as a work of the Avignon School of the 15th century. Mentioning several »ostentatious signs« of the stylistic expression of Jean Bellegambe, and quoting comparative material (»Triptique de Marchiennes« in Lille, the Polyptych »The Immaculate Conception« in the Douain Museum and so forth), the author concludes that the Zagreb painting clearly comes from in the north of France, and that it originated in the first half of the 16th century, in the workshop of Jean Bellegambe in Douain.

Doris Baričević

THE MADONA IN BELL-SHAPED CLOAK

Among the baroque sculptures of Mary with Child to be found in northern Croatia, a series of sculptures of the Madonna in a bell-shaped cloak are separated out for study, since they are interesting in terms of the unusual composition and abundance of specific ornamental elements and iconographically as well. These are replicas of what were