

LJETNIKOVAC BOZDARI U RIJECI DUBROVAČKOJ I MARINO GROPPOLI

Vladimir Marković

UDK 728:84:929 GROPPOLI M. (453.1:497.13 DUBROVNIK)"16/17"

Izvorni znanstveni rad
Vladimir Marković
Filozofski fakultet, Zagreb

U radnji se analizira ljetnikovac Bozdari u Rijeci dubrovačkoj. Autor iznosi povijest izgradnje ljetnikovca uočavajući njegove dvije faze: kasnorenesansnu 16. st. i baroknu 18. st. koja se vezuje uz venecijanskog kipara i graditelja Marina Groppelija koji je aktivan u Dubrovniku od 1706. do 1715. godine. Istom umjetniku se uz dovršenje ljetnikovca pripisuje i nimfeum u vrtu, nadgrobni spomenik dubrovačkog biskupa T. A. Scittija iz 1708. u sakristiji dubrovačke katedrale te maskeron i stubište na palači u Ulici braće Andrijić 4. Autor analizira i prostornu organizaciju ljetnikovca, posebno se osvrćući na ulogu vode s obzirom na neposrednu blizinu rijeke, podizanje nimfeja i smještaj cisterne u unutrašnjosti ljetnikovca. Obraduju se i zidne slike u ljetnikovcu i ističe njihov mitološko-algorijski karakter u duhu barokne epohe.

IDEJA, PEJSAŽ I ARHITEKTURA

Temeljne osobine ladanjske arhitekture na dubrovačkom području bile su određene već u 16. stoljeću i kasnije se uglavnom nastavljaju i razrađuju iste sheme. Pogledamo li ipak arhitekturu dubrovačkih ljetnikovaca s namjerom da u njihovoj vremenskoj rasprostranjenosti raspoznamo neke stilski karakteristične mijene, ustanovit ćemo da se u ljetnikovcima građenim, ili barem preuređenim u 18. stoljeću, očituju mnoge osobine baroknog stila. Ne radi se samo o usvajanju novih pojedinosti i njihovom udjelu u organizaciji cjeline. Mnogo je značajnije što je uspostavljen drugačiji odnos arhitekture i prirode nego u prethodnim ljetnikovcima iz gotičko-renesansnog razdoblja. Te razlike bi se mogle, na primjer, uvjerljivo obrazložiti ljetnikovcem obitelji Gučetić u Trstenu, gdje se preuređenjem zgrade i u produženoj njezinoj osovini izgradnjom velike, figurama opremljene fontane komentiraju u »umanjenom mjerilu«
rješenja karakteristična za brojne vangradske rezidencije

baroknog razdoblja. Ali po osobitom odnosu arhitekture i prirode, zanimljiviji je ljetnikovac Bozdari u Rijeci dubrovačkoj nedaleko Čajkovića, premda se čini da je njegova izgradnja potaknuta skromnijim namjerama¹.

Ljetnikovac se nalazi na tijesnom zemljištu, pod strmim stijenama, zapremajući usku obalu rijeke Omble. Njegova zgrada, nimfej² s jedne strane, a prostor vrta s druge, nižu se jedan do drugoga, tako da ih je s pročelja oplakivala voda rijeke. Neophodno se ovdje poslužiti prošlim vremenom, jer početkom ovog stoljeća izgrađena je ispred ljetnikovca cesta, koja je zatim 1963. godine proširena u magistralu. Nekada se samo s rijeke moglo pristupiti pročelju zgrade i nimfeja, a na rijeku je izbio i veliki balkon koji je zaključivao središnju šetnicu vrta. Ljetnikovac je svakim svojim dijelom okrenut vodi te se prizor njegove cjeline može sagledati samo s te strane.

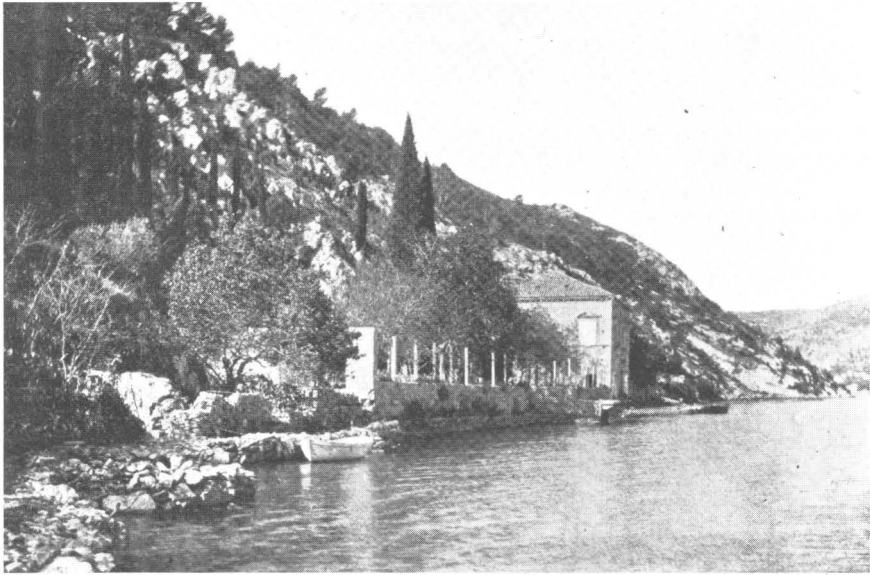
Da je dodir arhitekture i vode ishodišni poticaj prostorne postave, pokazuju sva tri dijela ljetnikovca: i zgrada i nimfej i vrt. Njihova jezgra, naime, uvijek sadrži vodu. U samom središtu zgrade velika je cisterna i voda se može neposredno zgrabiti iz središnje dvorane prvoga kata, kroz otvor u popločenju poda, a voda iste cisterne ističe i u česmu, smještenu u prizemnom predvorju nasuprot pročelnog ulaza. Kruna bunara označava središnju šetnicu vrta³ i u nimfeju, naravno, voda određuje postavu arhitektonskih dijelova. U visokom, zabatom zaključenom zidu je grotta u obliku niše s maskeronom — vodolijom i školjkama koje vodu prihvaćaju, da bi kroz natkriveni odtok napajala mali osmerokutni bazen smješten u sredini prostora ograđenog visokim zidom.

Takvo obilje vode u neposrednom susjedstvu bistre rijeke sigurno nije uvjetovano samo upotrebnim razlozima. Jer izbor lokacije na teško pristupačnom mjestu, pod strmom stijenom pokazuje da se u ljetnikovcu htjelo iskazati sadržaje koji nadilaze želju za udobnošću hladovitog zakloništa za dubrovačkih ljetnih vrućina. Njihovo tumačenje najprikladnije je započeti figuralnom opremom ljetnikovca, budući ih ona svojim »pripovjedačkim« tonom može razgovjetno predstaviti. Trebalo bi, međutim, provjeriti opravdanost takva postupka. Jer pitanje je da li je arhitektonskim projektom ljetnikovca odmah bila određena i tematika njegove slikarske i plastičke opreme, odnosno da li im tematika — ukoliko nije istodobno realizirana — izražava istu ideju koja se htjela ostvariti arhitekturom.

¹ Istraživanja povijesti izgradnje i arhitektonskih osobina ljetnikovca obavili su suradnici Odjela za povijest umjetnosti Instituta za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu (N. Grujić, V. Marković, D. Stepinac, I. Tenšek) i Zavoda za restauriranje umjetnina iz Zagreba (I. Bielen, E. Budicin, T. Dorčić, J. Turk) te ih objavili elaboratom »Ljetnikovac Bozdari — Caboga — Škaprlenda u Rijeci dubrovačkoj« 1986. godine. Elaborat je naručio Zavod za obnovu Dubrovnika zbog potreba obnove ljetnikovca.

² O vrtovima ljetnikovca Bozdari, osobito o nimfeju vidi tekst *N. Grujić*, Vrtna arhitektura ljetnikovca Bozdari — Škaprlenda u Rijeci dubrovačkoj »Zbornik dubrovačkog primorja i otoka«, Dubrovnik 1988, str. 275—189.

³ Kruna bunara nije sačuvana.



Ljetnikovac Bozdari, Rijeka dubrovačka (snimka s početka stoljeća)

Premda se u arhitekturi ljetnikovca Bozdari prepoznaju promjene koje su uslijedile u toku same izgradnje, očigledno se radi o nastavljanju, mogli bismo reći o razvoju i »pojašnjenju« iste namjere. Ona je iskazana svodnom slikom koja se nalazi u glavnoj dvorani ljetnikovca. U pravokutnom, štuko okvirom omeđenom polju u vrhu prostranog svoda prikazan je »Pad Giganata«. Ta tema iz Ovidijevih »Metamorfoza« osobito je učestala u likovnoj umjetnosti Cinquecenta, uglavnom u zidnom slikarstvu, da bi se njome izrazile važne moralne, religijske pa i političke ideje⁴. Neovisno o razlikama u pojedinostima, njezino temeljno

⁴ U studiji »Ovidübersetzungen und mythologische Malerei Bemerkungen zur Sala dei Giganti Giulio Romanos« (Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Band XXI, 1977, str. 36—68), Bodo Guthmüller polazi od tvrdnje da je tematsko značenje »Pada Giganata« u suprotnosti s humanističkim idealima, jer predstavlja kažnjavanje čovječanstva zbog pobune protiv božjeg autoriteta (str. 38), ali smatra da u Palazzo del Te u Mantovi tema uključuje izrazito političke aluzije. Noviji objavljeni radovi *E. Palma Armani*, Il Palazzo del Principe Andrea Doria a Fassolo in Genova, (L'Arte, X, 1970, str. 12—63) te *K. W. Forster i R. J. Tuttle*, The Palazzo del Te, (Journal of the Society of Architectural Historians, XXX, 1971, str. 267—293) pokazuju da se u izboru tematike može prepoznati ovisnost Gonzaga, vladara Mantove, o politici cara Karla V, te da se spomenutom tematikom slave njegovi vojni i politički uspjesi postignuti u Italiji i Evropi. Očigledno se time cilja na pobjedu admirala Doria nad Turcima 1530. godine i osobito 1935., kada se carem Karlom V i snagama pape Paola III pobjeđuju u Tunisu Heirudina Barbarossu.

Ista aluzija na vojne uspjehe jasno je predstavljena, po mišljenju Pamele Askew, zidnom slikom »Pada Giganata« u Palazzo Andrea Doria u Genovi (»Perino del Vaga's Decorations for the Palazzo Doria, Genoa«, The Burlington Magazine, No. 635, vol. XCVIII, 1956, str. 50), jer su pojedini likovi Giganata prikazani s turbanima. Očigledno se time cilja na pobjedu admirala Doria nad Turcima 1530. godine i osobito 1935., kada se carem Karlom V i snagama pape Paola III pobjeđuju u Tunisu Heirudina Barbarossu.

značenje uvijek je pobjeda reda nad kaosom. U ljetnikovcu Bozdari istu temu također prepoznajemo u njegovoj ambijentalnoj postavi, jer ona se temelji na neposrednom dodiru neobuzdanog pejzažnog ambijenta i arhitektonskog reda. Takva na suprotnostima građena cjelina »scenografsko« je uprizorenje jednakog značenja s prizorom pobjede Zeusa nad pobunjenim Gigantima iz dvorane ljetnikovca.

Namjera da se materija slobodne prirode obuhvati idejnim programom arhitekture, potvrđuje se također učestalom povezanošću vode — kao praelementarnog oličenja životnosti i obnavljanja — sa zidnim slikarstvom. Ne samo u centralnoj dvorani ljetnikovca, koja je povezana otvorom u podu s cisternom, nego i u središnjim zonama ostalih njegovih dijelova također se ponavlja isti odnos vode i zidne slike. U nimfeju je iznad grotte medaljon sa slikovnim prikazom, kao što je i u vrtu središnja šetnica s bunarom zaključena zidom na kojem su tragovi figuralnog oslika. Premda se u oba slučaja jedva raspoznaju slikani oblici, u njegovu nekada mitološku tematiku upućuju nas sačuvane zidne slike u istodobnim vrtovima još nekih dubrovačkih ladanjskih boravišta⁵.

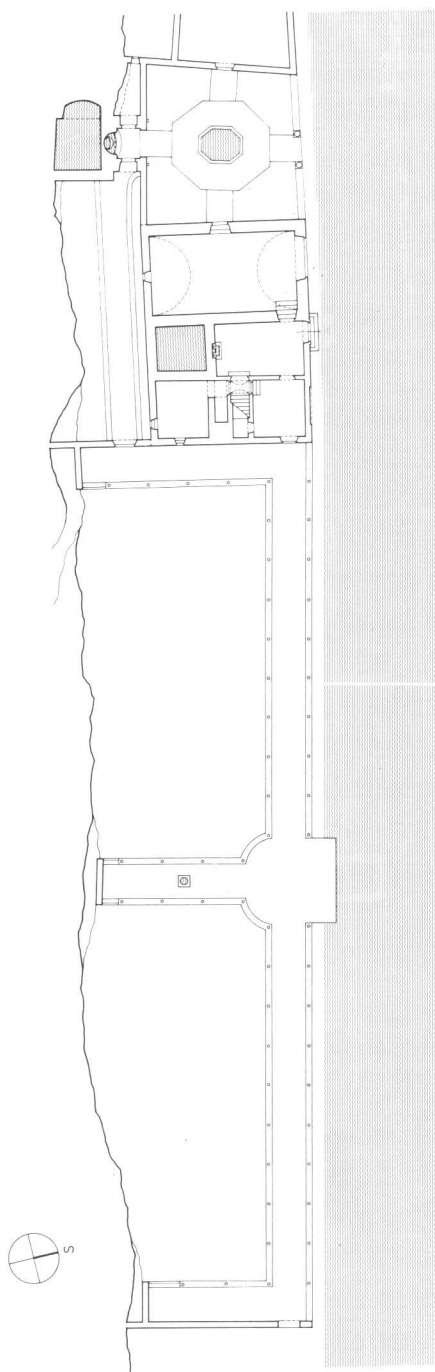
Za ljetnikovac Bozdari mogli bismo reći da voda uvjetuje njegovu organizaciju. Ali ta voda istječe tankim mlazom u tijesne školjke njegove česme i fontane, a tamo gdje bi vodena površina mogla biti prostranija, svedene su samo na mali bazen ispod grotte u sredini visoko ograđenog sjenovitog nimfeja. Voda se zato ne očituje svojom pjenušavom i razlivenom građom i nije barokno oličenje pokretljivosti i stalne mijene, nije materija koja se u svjetlosti mijenja, i u novi, trenutni privid postojanja oživljuje ono čega se dotiče. Jer ona izbija samo u tamnim i sjenovitim mjestima kao »utrobni« sadržaj, pa je njezina prisutnost važnija po idejnom udjelu u organizaciji ljetnikovca, nego što bi sama bila građom arhitektonskog oblikovanja. Zbog toga bi se moglo govoriti o kasnorenesansno-manirističkim shvaćanjima o udjelu vodâ u oblikovanju arhitektonske cjeline⁶. I same ideje da se arhitektura smjesti ispod visoke stijene, strme, razgrađene poput prirodne »grotte«, upućuje na ista, premda vremenski već daleka ishodišta⁷.

Pogledamo li, međutim, položaj ljetnikovca Bozdari u panoramskom prizoru krajolika, onda ćemo osobito temu njegovih voda prepoznati u drugačijim značenjima. Jer sve one istječu, sabiru se i povezane su u širokom toku rijeke Omble. Ljetnikovac se rasprostire njezinom obalom, pa kao što mu zidane dijelove ne možemo protumačiti mimo te činjenice, i za udio voda u njegovoj organizaciji moramo reći da uklju-

⁵ U ljetnikovcu Pitarević na Lapadu naslikana su dva satira kako pridržavaju izljev vode na česmi, a u Trstenom su, u razvijenu plastičku opremu fontane, koja se nalazi u parku ljetnikovca Gučetića, uključena slikana polja s mitološkim figurama.

⁶ Ali pri tome ne treba zanemariti činejnicu da se opskrba složenijih vodenih »aparata« ne bi mogla zadovoljiti oborinama prikupljenim u cisterne, kakvim se moglo raspolagati u ljetnikovcu.

⁷ Ukoliko se složimo sa spomenutim tumačenjem, ne bi iz toga trebalo izvoditi zaključke o stilski zakašnjoj pojavi, karakterističnoj za povijest naše arhitekture, jer i u Italiji također se dugo nastavljaju mnoge teme iz kulture ladanja Cinquecenta i srazmjerno se kasno u 18. stoljeću usvajaju iskustva utemeljena arhitekturom baroknih dvoraca »s one strane Alpa«.



Ljetnikovac Bozdari, Rijeka dubrovačka, tlocrt vrta, nimeja i prizemlja zgrade, rekonstrukcija ambijentalnog položaja (snimka D. Stepinac, I. Tenšek)

čuju prostranstvo rijeke. Ideja ljetnikovca, naime, temelji se na izboru specifičnog krajolika, da bi ga se uključilo kao temu komplementarnu arhitekturi u prizor ladanjske cjeline. Ta empirija krajolika i isticanje sceničnih vrijednosti izraz su normativnih načela baroknog stila.

Usporedimo li tako neposredan odnos arhitekture i prirode s rješenjima ljetnikovca građenih u renesansnom razdoblju, prepoznat ćemo karakteristične razlike. Spomenimo samo Sorkočevićev, Gučetićev ili Restićev ljetnikovac, najreprezentativnije primjere 16. stoljeća, također s obala rijeke Omble⁸. Njihov je prostor ograđen visokim zidom i ispred zgrade ljetnikovca površina je vrta raščlanjena pravokutnom mrežom šetnica. Arhitektura ljetnikovca oblikovana je u zatvoreni, i od prirodne okoline izdvojeni sistem. U njemu vladaju zakoni racionalnog reda i pregledne mjere i njihova se struktura promatraču razotkriva tek nakon što uđe u ograđeni prostor ljetnikovca.

Obrazlažući ambijentalni položaj ljetnikovca Bozdari spomenuli smo da svodna slika u njegovoj centralnoj dvorani prikazuje »Pad Giganata«, te da je njezina tematika karakteristična za razdoblje Cinquecenta. Moglo bi se zato, ne samo po pojedinim osobinama arhitekture ljetnikovca, nego i u njegovoj slikovnoj opremi prepoznati naslijeđe kasnorenesansno-manirističkog razdoblja. Ali za stilske osobine zidnog slikarstva osobito je važan i odnos prema arhitekturi. Usporedimo li položaj zidne slike u ljetnikovcu Bozdari s primjerima iste tematike iz 16. stoljeća, uočiti ćemo temeljne razlike. Jer niti u najreprezentativnijim ostvarenjima, u Palazzo del Te u Mantovi, u Palazzo Andre Doria u Genovi ili Palladijevoj villi Malcontenta te Palazzo Porto Festa u Vicenzi, prikazi »Pada Giganata« zaprema svodne površine sporednih prostorija⁹. Da se izbor njihove lokacije ne može protumačiti slučajnim okolnostima ili zadanim ograničenjima u kojima pojedini slikari djeluju, pokazuje primjer Giulija Romana, koji sam projektira Palazzo del Te i odmah ga zatim oslikava, pa je raspored figurativno-dekorativnih tema po prostorijama proveden po unaprijed zamišljenom i cjelovitom programu. Jednako je i u villi Malcontenta raspored prostorija omogućavao istaknutiji položaj spomenute zidne slike, ali je svodno polje centralne dvorane bilo namijenjeno drugačijim prizorima, premda također iz Ovidijevih »Metamorfoza«, a njezini zidovi su poslužili za alegorijske prikaze znanosti i umjetnosti.

U ljetnikovcu Bozdari slika »Pada Giganata« nalazi se u velikoj dvorani, jendom svodenom prostoru prvog kata. Tako se ona svojim mjestom u organizaciji ljetnikovca izjednačuje s mitološko alegorijskim glorifikacijama prikazanim u brojnim istodobnim rezidencijama širom Evrope. Ali na svodovima se njihovih svečanih dvorana — postavljenih

⁸ Opširnije o tome vidi u studiji *N. Grujić, Ljetnikovac Klementa Gučetića u Rijeci dubrovačkoj*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 11, Zagreb 1987, str. 115—141, te tekstove iste autorice u katalogu izložbe »Zlatno doba Dubrovnika — XV—XVI stoljeća«, Zagreb — Dubrovnik, 1978.

⁹ Palazzo del Te projektirao je i dekorirao Giulio Romano u razdoblju od 1525. do 1538. godine. Palazzo Andrea Doria u Genovi oslikao je Pierino del Vaga od 1528. do 1538. godine. U prizemlju Palazzo Porto Festa je G. A. Fasolo 1552. godine ponovio Romanovo rješenje iz Palazzo del Te.

također u osovini prvog kata — zidnim slikarstvom slavi već postignuta harmonija natpovijesnog poretka, a borba s »negativnim snagama svijeta« podređenog je udjela, često je prikazana u nižim dijelovima arhitekture pa joj se prepušta i prostor prizemlja¹⁰.

Na našoj obali, jednako kao i u Italiji, duže se zadržavaju kasnorenesansne ideje o arhitekturi namijenjenoj ladanju, pa zato se u njenoj opremi i tokom baroknog razdoblja koristi i tematika »Pada Giganta«¹¹. Tako u villi Rezzonico kraj Bassana, jednako kao u ljetnikovcu Bozdari, ona zaprema središnje mjesto, ali ne u dvorani prvog kata nego na svodu velikog predvorja u prizemlju. Na taj je način uspostavljen odnos katova karakterističan za rezidencijalnu arhitekturu sjeverno od Alpa, jer je prizemlje izjednačeno s mitskim mjestom gdje se uspostavlja red svijeta, da bi se iznad njega, u dvorani prvog kata, s isto tako natpovijesnim aluzijama, zbivali svečani trenuci onodobnih stanovnika ville¹².

Izostavljanje istovjetne »vertikane artikulacije« i predočenje teme- tike o sukobu reda i kaosa u središtu prvog kata, kod ljetnikovca Bozdari ne znači da se »Padom Giganta« nastavlja ton kasnorenesansno- manirističkog moraliziranja o kažnjenoj oholosti ljudi koji su se pobu- nili protiv božjeg autoriteta. Jer u dvorani su i na ostalim zidovima bile prikazane slike s tematikom koja je, vjerojatno drugačije tumačila cilj Zeusove pobjede. Moramo se ovdje poslužiti pretpostavkama jer slike nisu ostale sačuvane, a pojedine nisu ni bile izvedene.

Nad vratima za bočne prostorije te iznad pročelnog prozora mali formati nisu bili oslikani¹³. Međutim, iz četiri velike, također štuko okvi- rima omeđene površine, koje se nalaze na uzdužnim zidovima dvorane, slike su uklonjene. Na novo ožbukanim njihovim površinama¹⁴, počet- kom ovog stoljeća (?) nevješto su kopirana tri Correggiova platna koja prikazuju Zeusove ljubavi: Danaju, Io i Otmicu Ganimeda. (Na četvrtom polju naslikana je Nimfa kako grabi vodu u nimfeju samog ljetnikovca.) Ako prihvatimo pretpostavku da se tako još jednom samo ponavljaju s istih zidnih polja uklonjene slike, onda su i one prethodne predstavljale apotezu Zeusovih životnih radosti. Na takav zaključak mogle bi nas uputiti slijedeće okolnosti.

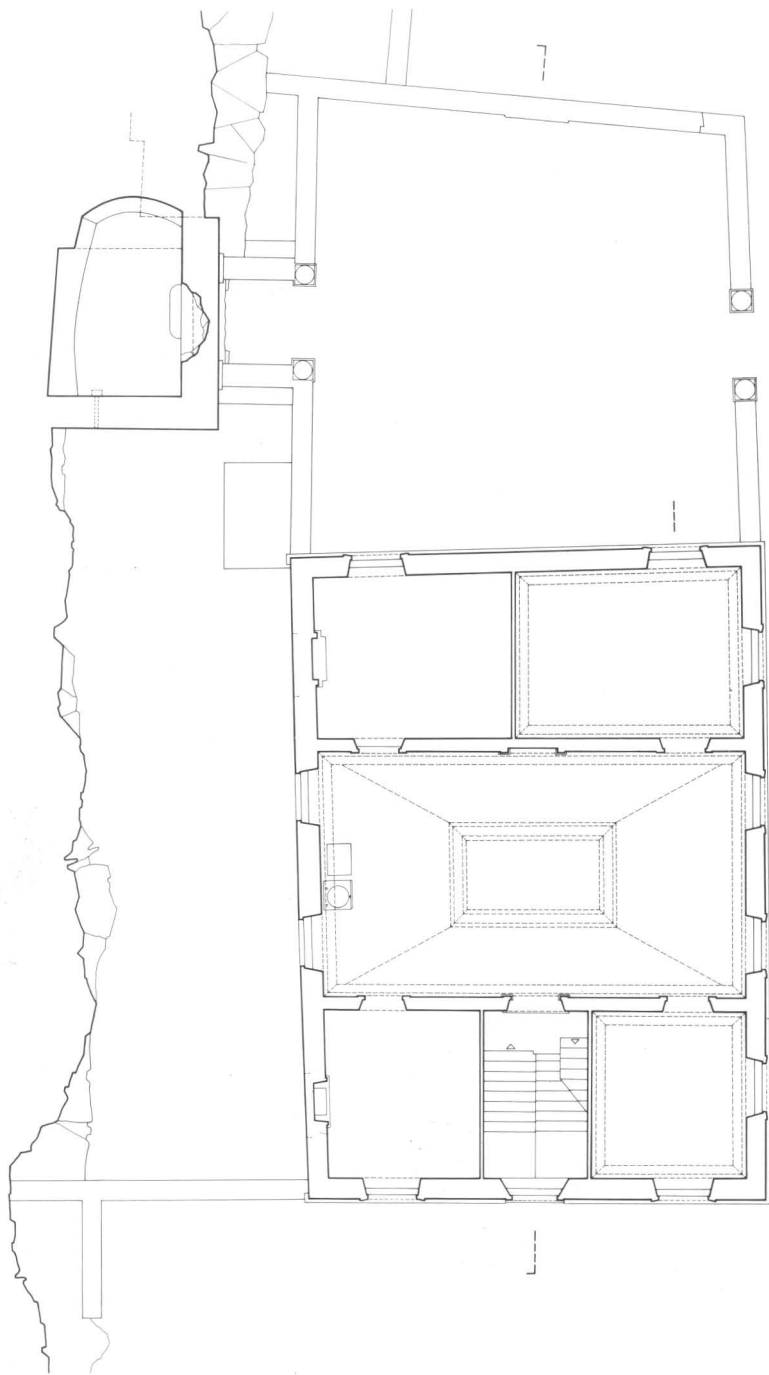
¹⁰ O tome vidi: *W. Mrazek*, Zwischen Herkules und Apollo zur Symbolik des fürstlichen Palastbaus in der Barockzeit, (Alte und moderne Kunst, 1957.)

¹¹ Naprimjer u villi Rinaldi — Barbini u Casella d'Asolo kraj Trevisa. Autori su Pietro Liberi i Andrea Celesti.

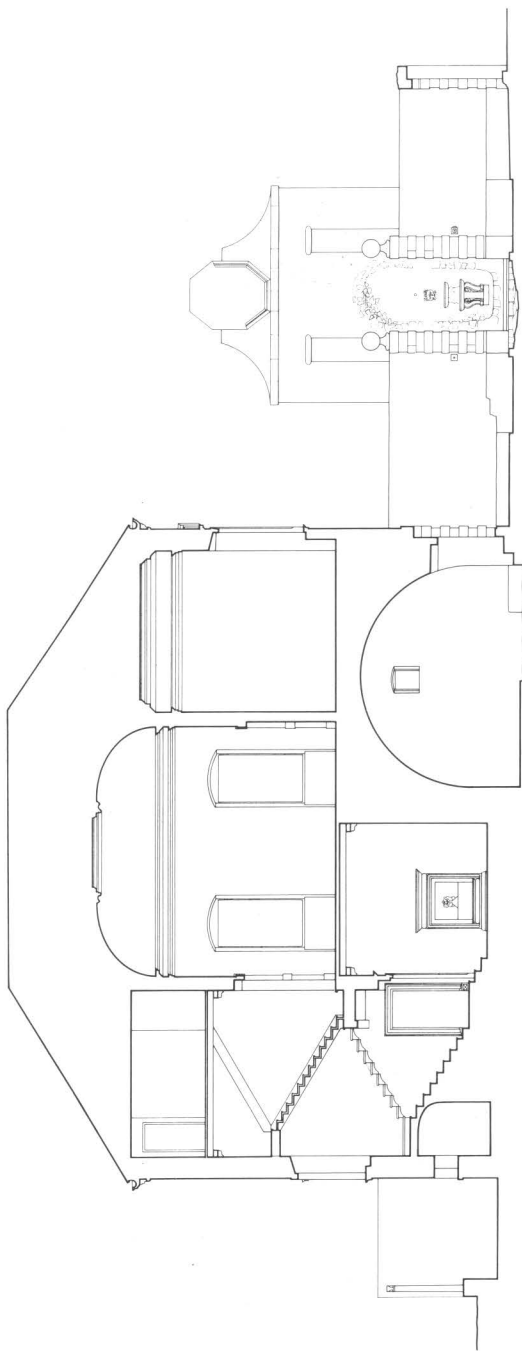
¹² Posjetivši villu zbog podudarnosti spomenute svodne slike s oslikanim stropom u crkvi sv. Frane u Šibeniku (vidi u knjizi *V. Marković*, Zidno slikarstvo 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji, Zagreb 1985, str. 109—113), nisam svratio pozornost na veliku dvoranu prvog kata. Koliko se sjećam ona je zaključena drve- nim gradnjakom, a na zidovima su štukom prikazani likovi(?). Tematiku ka- rakterističnu za taj reprezentativni prostor ville uspješno su mogle predstaviti slike na platnu ili tapiserije, pa odsutnost zidnih slika ne isključuje u tekstu spomenuti odnos s predvorjem u prizemlju.

¹³ U njima je sačuvana stara ružičasta žbuka, koja je, u istoj dvorani, uklonjena zajedno s oslikom iz velikih, također štukom oivičenih površina.

¹⁴ Podatke o tome vidi u elaboratu navedenom u bilješci 1.



Ljetnikovac Bozdari, Rijeka dubrovačka, tlocrt prvog kata (snimka D. Stepinac, I. Tenšek)



Ljetnikovac Bozdari, Rijeka dubrovačka, presjek zgrade i nimfeja (snimka D. Stepinac, I. Tenšek)

Correggio slika Otmica Genimeda, Danaju, Io, i priključivši im Ledu s labudom, također realizira kao tematsku cjelinu. Nju je naručio Federico Gonzaga za poklon Karlu V u povodu njegove krunidbe¹⁵ da bi mu predstavio zaslužene radosti osobnog života. Ako se prisjetimo da je zidnu sliku »Pad Giganata« isti naručilac u svojem Palazzo del Te namijenio također caru, ali zbog njegovih vojnih uspjeha predstavljen na jednom mjestu s ciljem isticanja neposrednog odnosa između pozitivnog poretka svijeta i čulnih zadovoljstava osobnog života. Takva uzajamnost čulne empirije i moralnih vrijednosti tipična je za barokni postupak vizualnog predočavanja.

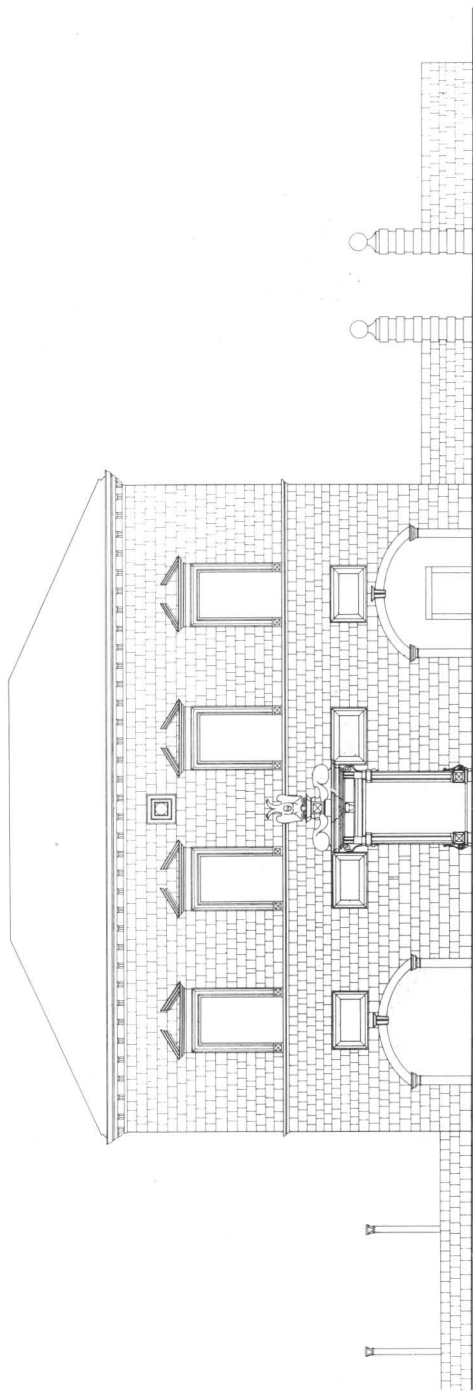


Ljetnikovac Bozdari, Rijeka dubrovačka, »Pad Giganata«, svod dvorane u prvom katu (foto K. Tadić)

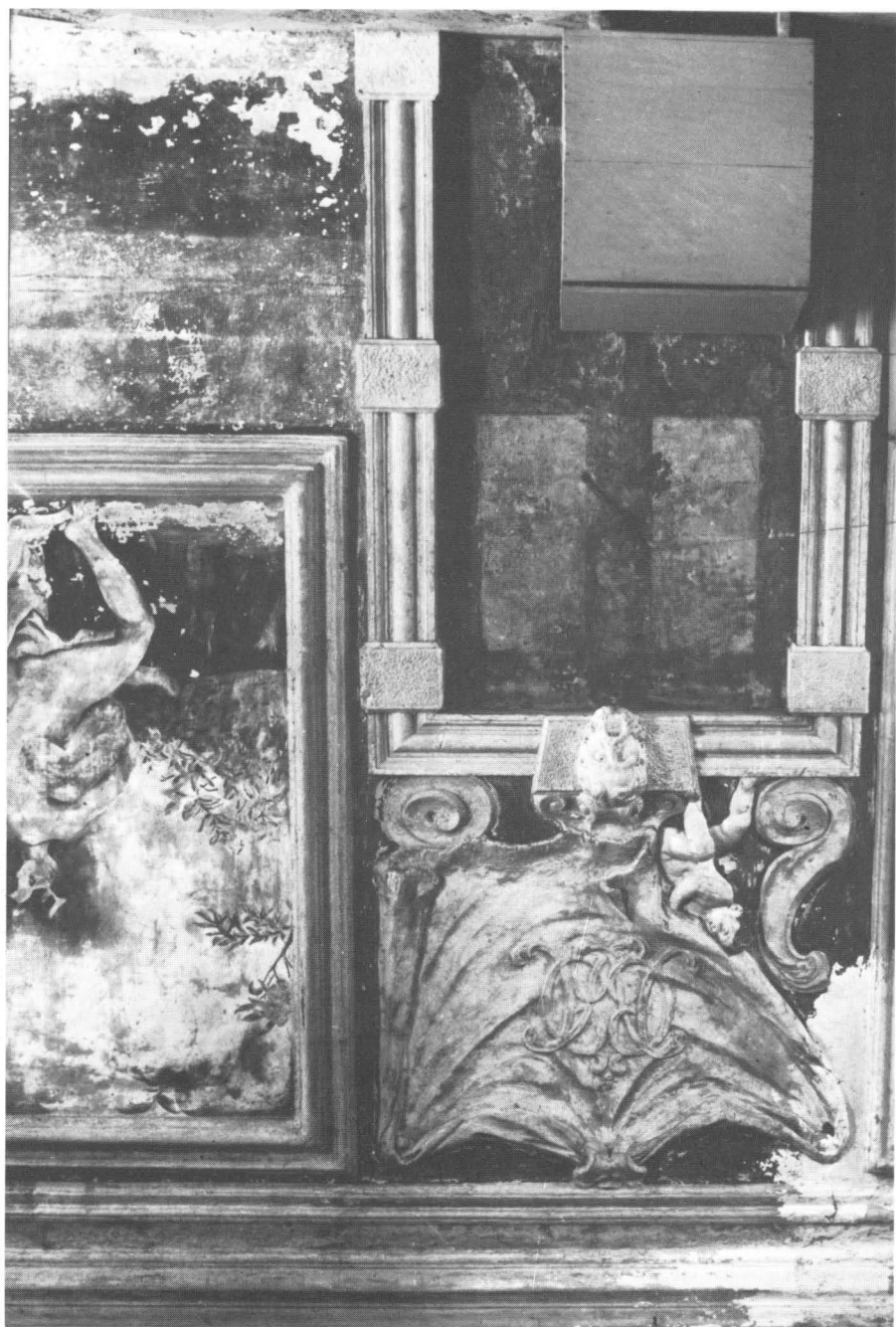
Ne namjerava se time utvrditi neposrednu vezu između vremenski udaljenih i po namjerama ipak različitih postupaka, pa niti poistovjetiti njihova idejna značenja. Ali spomenuta djela velikih slikara, kao što su Correggio i Giulio Romano, namijenjena najmoćnijem vladaru onodobne Evrope, sigurno su jasno prezentirala karakteristične tematske »sintagme« svojeg vremena, koje su još dugo izazivale pozornost i komentare kod kasnijih reprezentativnih slikarskih pothvata, pa i onda kada ih poduzima bogati dubrovački trgovac, slaveći svoj stečeni plemićki status.

Ovako slobodna »rekonstrukcija« izgubljenih podataka o zidnim slikama u ljetnikovcu Bozdari samo je jedna od višestrukih mogućnosti tumačenja, ali je ipak izvjesno da su uklonjene zidne slike predstavljale mitske ili povijesne događaje koji potvrđuju značenje tematike predstavljene su na svodu iste prostorije.

¹⁵ Kratka informacija o tome u: A. Babilacqua, A. C. Quintavalle, L'opera completa del Correggio, Rizzoli Editore, Milano, str. 109. Slika Danaje nalazi se u Galleria Borghese u Rimu, Leda u Staatliche Museen u Berlinu, a Io i Otmica Ganimeda u Kunsthistorischem Museum u Beču.



Ljetnikovac Bozdari, Rijeka dubrovačka, pročelje zgrade i nimeja (snimka D. Stepinac, I. Tenšek)



M. Gropeli: Portal u dvorani prvog kata, Ljetnikovac Bozdari, Rijeka dubrovačka (foto M. Braun)

Različite mogućnosti tumačenja tematike izgubljenih zidnih slika, premda nam je njihov nekadašnji raspored ostao sačuvan zahvaljujući štuko okvirima. Iz njihovog se rasporeda raspoznaje da je u dvorani ljetnikovca bio uspostavljen tip slikovne predstave koji ranije nije korišten u stambenoj arhitekturi na području Dubrovačke republike. Usporedimo li ga i s tako reprezentativnim ciklusom zidnih slika kao što su one u loži nedaleko ljetnikovca porodice Sorokočević u Rijeci dubrovačkoj¹⁶, koje prethode možda tek desetljeće ili dva izgradnji ljetnikovca Bozdari, ustanovit ćemo karakteristične razlike. U Sorokočevićevom ljetnikovcu, naime, slike se vodoravno nižu duž zidova, njihovo »čitanje« zahtijeva postupno kretanje, čak doslovno od lijeva na desno. Razlike u važnosti prikazanih tema nisu naglašene mjestom u arhitekturi, nego proizlaze isključivo iz prepoznavanja tematskih odnosa između susjednih slika. Takav postupak karakterističan je za literarnu naraciju, što pokazuje i izbor prikazane tematike, jer ona neposredno proizlazi iz standarda onodobne dubrovačke književnosti.

Raspored zidnih slika u ljetnikovcu Bozdari i »dramaturgija« njihovih tematskih odnosa, umjesto na »literarnoj naraciji« temelji se na prostornim odnosima. Gore, u vrhu svoda, na najvišem mjestu je Zeus, ishodište poretka svijeta, iz kojeg proizlazi smisao onog što je na zidnoj površini prikazano bliže gledaocu. U prostoru je tako uspostavljena hijerarhija značenja, neka vrsta uspravljene prostorne piramide, premda ona nije posljedica želje za iluzionističkom povezanosti arhitektonskog i slikom prikazanog prostora. Vrlo srodan princip proveden je i u moćniku dubrovačke katedrale, gdje je tematika također podijeljena na uzročno posljedični odnos između slika prikazanih na svodu i onih raspoređenih na zidovima prostorije¹⁷. Ali sličnosti između dvorane ljetnikovca Bozdari i moćnika neposrednije se prepoznaju po oblikovanju njihove arhitekture, po visokom koritastom svodu i pravokutnom i jakom štuko profilacijom obrubljenom polju na njegovu tjemenu namijenjenom oslikavanju. Te podudarnosti imaju osobito značenje jer u stambenoj arhitekturi na dubrovačkom području samo je u ljetnikovcu Bozdari centralna dvorana zaključena svodom¹⁸ pa se postavlja pitanje nije li moćnik bio poticaj i za njezino svodno rješenje. Međutim, odgovor na to pitanje mogao bi uslijediti tek nakon što se obrazloži povijest izgradnje samog ljetnikovca.

POVIJEST IZGRADNJE LJETNIKOVCA

U ljetnikovcu Bozdari ostvarena je namjera da se objedini prirodni krajolik sa sadržajima arhitekture te da se tako oblikovano ladanjsko boravište metaforično preobrazi, posredstvom i mitoloških tema predstavljenih slikama i plastikom, u mjesto nadpovijesnog značaja. To je htijenje cjelovito provedeno u namjeni pojedinih dijelova ljetnikovca, ali

¹⁶ Za tumačenje tematike spomenutih zidnih slika vidi *V. Marković*, *Zidno slikarstvo 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb 1985, str. 24–38.

¹⁷ O tematici zidnih slika u moćniku vidi *V. Marković*, n. dj., str. 51–53.

¹⁸ Na području Dubrovačke republike samo je još u prvom katu Kneževa dvora svodom zaključena jedna reprezentativna prostorija – i to također koritastim.

iz same njegove arhitektonske strukture raspoznaju se dvojaka htijenja: jedno se nastavlja i dalje razvija prethodnu tradiciju izgradnje dubrovačkih ljetnikovaca, a drugo htijenje unosi niz tema i elemenata koje ne susrećemo niti ranije niti kasnije u povijesti stambene arhitekture Dubrovnik. To bismo mogli smatrati posljedicom uspješno riješenog projekta koji je sretno povezo lokalnu dubrovačku tradiciju građenja s novim arhitektonskim shvaćanjima donešenih iz neke druge, razvijenije sredine. Razlike između pojedinih dijelova ljetnikovca, pa također i između pojedinih, po funkciji inače istovrsnih arhitektonskih elemenata tako su izrazite da je očigledno tokom izgradnje ljetnikovca promijenjen njegov projekt. Izgradnja također nije bila povjerena prethodnom graditelju, osobito ne arhitektonska plastika, jer brojnim figurativno-dekorativnim elementima pokazuje prisustvo izuzetno vještog kipara. Mogli bismo, dakle, govoriti o dvjema fazama izgradnje, koje nisu prouzročile prekid u dovršenju ljetnikovca.

U prvom razdoblju izgradnje ljetnikovca uspostavljeno je zbijeno tijelo njegove zgrade¹⁹, dovršeno prizemlje i postava pregradnih zidova na katu, a oblikovani su i kameni okviri otvora na fasadama, vrata u prizemlju i na katu onih koja povezuju dvoranu s bočnim prostorijama.

Prizemlje je imalo mnogostruku namjenu: ono uključuje orsan (spremnicu za brod) i cisternu, znači sadržaje koji su ranije redovno bili smješteni u zasebnom tijelu priključenom zgradi ljetnikovca. Format orsana toliko je naglašen da je prouzročio asimetričan raspored prostorija, pa je tako i predvorje pomaknuto s obzirom na prostornu osovinu označenu ulazom u ljetnikovac. Na pročelju su zanimljivi »pomaci« u prizemlju uspostavljanjem simetričnog rasporeda otvora, tako da su prozorski formati presječeni svodom orsana i pregradnim zidom koji ga odvaja od predvorja. S istog razloga, na drugoj strani pročelja, ponovljen je na zidnoj površini veliki okvir ulaza u orsan.

Prizemni dio pročelja, dakle, nije određen rasporedom unutrašnjeg prostora, nego poput kulise drugačije ga predstavlja. Te nepodudarnosti između unutrašnjosti i tijela zgrade česte su arhitekturi baroknog razdoblja. Ovdje u ljetnikovcu Bozdari možda su više posljedica stoljetnih navika građenja²⁰ nego normativnih načela novog stila. Ta bi se načela mogla jasnije očitovati u rasporedu prostora prvog kata, ali

¹⁹ Tlocrtni obris zgrade temelji se na odnosu stranica a: a/2, a format i položaj velike dvorane u prvom katu određen je na slijedeći način. Dva kvadrata dignuta su na kraćim stranicama tlocrtnog obrisa prvog kata i njihova zajednička površina, formirana njihovim djelomičnim preklapanjem, tlocrtno određuje veliku dvoranu.

U korištenju kvadrata i njegove dijagonale prepoznaju se još uvijek renesansni principi proporcioniranja tlocrtnih veličina. (Vidi o tome *R. Wittkower, Architectural principles in the Age of Humanism, New York 1962, str. 108.*)

²⁰ I na najznačajnijoj dubrovačkoj palači 16. stoljeća, na palači Skočibuha — Bizzaro nije u suglasju raspodjela unutrašnjeg prostora s pročeljem, jer uspon stubišnog kraka presijeca otvor prizemnog prozora. Moglo bi se u tome vidjeti samo posljedicu okolnosti u kojima palača nastaje. Pročelje je, naime, projektirao Antun iz Padove, a zgradu palače podižu dubrovački majstori. Ali isto je nesuglasje između zidanih i klesanih elemenata često na dubrovačkim stambenim gradnjama, pa se — otvarajući pitanje odnosa između projekta



M. Groppe: Portal u dvorani prvog kata, Ljetnikovac Bozdari, Rijeka dubrovačka (foto M. Braun)

upravo tu graditelj ostaje vjeran tradiciji dubrovačke ladanjske arhitekture, ponavljajući već u 16. stoljeću korišten raspored s velikom, osovinski postavljenom dvoranom i po dvije bočno priključene prostorije između kojih je s jedne strane smješteno stubišno tijelo (u ljetnikovcu Skoču na Boninovu na pr.).

i realizacije u starijoj dubrovačkoj arhitekturi — naslućuje zaključak da u mnogim primjerima nije izgradnji prethodio pomno razrađeni projekt. Važno je, dakle, bilo iskustvo neposrednog zamišljanja prostora, osobito njegovih vertikalnih mjera, u procesu same izgradnje i taj je postupak dosegao nakon potresa 1667. godine nove razmjere, osobito u obnavljanju i dogradnjama oštećenih objekata, a očitovao se čak i kod novogradnji slobodnijim odnosom unutrašnjeg prostora i fasada. Istu novostečenu slobodu dobro ilustrira upravo ljetnikovac Bozdari, s jedne strane projektom predviđenih nepodudarnosti prizemnog prostora i pročelja, ali s druge strane i korekcijama koje su morale uslijediti u toku same izgradnje, da bi se izjednačile visine prizemnih prostorija i tako uspostavila jednaka razina poda u svim dijelovima prvog kata. Bačvasti svod u orsanu je, naime, visinom nadmašio konzolni zid u prostoriji na drugoj strani prizemlja, pa su na konzole morali biti postavljeni visoki kameni imposti koji nose drveni grednjak i pod gornje prostorije.



Ljetnikovac Bozdari, Rijeka dubrovačka, česma u prizemnom predvorju (foto K. Tadić)

I rješenje fasadne plohe prvoga kata znatno je konvencionalnije. Nasuprot peterosnom prizemlju, s otvorima raspoređenim u dva niza, u prvom katu jednolikim se ritmom ponavljaju samo četiri prozora.

Arhitektonska plastika također se ne odvaja od prosjeka onodobnog dubrovačkog klesarstva. Mahom su to još renesansne profilacije — mnoge sekundarno upotrebljene²¹ — združene s jednostavnim oblicima iz baroknog, u Dubrovniku oskudnog rječnika. Tako su na prozorima prvog kata okviri položeni na prizme »dijamatno« oblikovanih čela, zabati nadstrešnica su presječeni, a portali na istom katu između dvorane i bočnih prostorija, uključuju i jastučasto oblikovanu profilaciju, između nadvratnika i portalne nadstrešnice, obogaćenu s tri simetrično raspoređena akantova lista.

Osim radova na samoj zgradi, u prvoj fazi izgradnje ljetnikovca oblikovan je i vrt s bunarom, jer se u podjeli njegove površine — prove-

²¹ Prepoznamo ih kod otvora u prizemnom predvorju.



M. Gropelli: Ulazni portal ljetnikovca Bozdari, Rijeka dubrovačka (foto K. Tadić)

dene ukriženim šetnicama obrubljenim niskim zidićima na kojima su stupovi što nose odrinu — nastavlja način organizacije, redovno korišten u vrtnoj arhitekturi ranijih dubrovačkih ljetnikovaca.

Izgradnja ljetnikovca se prekida i zadatak njegova dovršenja preuzima novi projektant i voditelj radova. Na samoj zgradi ljetnikovca on zatiče, kako smo rekli, već postavljene pregradne zidove na katu, s vratima koja povezuju dvoranu i bočne sobe. Ali također su bili postavljeni, ili bar za ugradnju priređeni, stropovi bočnih prostorija uz začelje ljetnikovca, jer drveni grednjak koji ih zaključuje oslonjen je na niz jednako oblikovanih konzola kao i u prizemlju.

Promjene u oblikovanju centralne dvorane ostvarene su na temelju pomno razrađenog projekta, koji uključuje građevinske, klesarske i skulptorske radove. Konstrukcija visokog koritastog svoda, izvedena

sistemom drvenih rebara, izuzetno je rješenje u povijesti naše arhitekture baroknog doba i ono pokazuje da je dovršenje ljetnikovca bilo povjerenom vrsnom projektantu i graditelju. Njegovu odluku da se posluži drvenom građom, znatno lakšom od opeke i kamena, uvjetovali su već izgrađeni, suviše tanki uzdužni zidovi dvorane, koji ne bi mogli nositi te-



M. Groppli: Glava ratnika, vrata gradske straže, Dubrovnik (foto M. Braun)

ret zidane svodne konstrukcije²². Upravo debljina zidova pokazuje da je dvorana po prethodnom projektu trebala biti zaključena na tradicionalan način, samo stropom, najvjerojatnije drvenim grednjakom.

Istodobno s rješenjem konstrukcije svoda, u poprečnu osovinu dvorane postavljena su dva raskošna portala, tako da se kroz jedan sa stubišnog odmorišta pristupa u dvoranu, a drugi je ugrađen u suprotni

²² Treba uzeti u obzir i to da jedan od zidova naliže na svod orsana što je također uvjetovalo njegovu debljinu i zahtjev za lakšom građom svoda kojeg nosi.

zid. Njegov je otvor ostao zazidan, jer upravo iza njega je pregrada koja dijeli bočne prostorije. Portali su jednako građeni višestruko profiliranim okvirima, na uglovima i po sredini presječeni kvadrima stilizirane rustike, a na zaglavnom kamenu oba nadvratnika isklesana su u visokom reljefu glave bradatog muškarca. Kipar je glave oblikovao izrazi-



M. Gropelli: Glava muškarca, portal u dvorani prvog kata, ljetnikovac Bozdari, Rijeka dubrovačka

tim osjećajem za povezivanje njihove standardne arhitektonske funkcije i fizionomijske shematičnosti koju ona zahtijeva, sa pomnom, gotovo portretističkom modelacijom reljefa lica. U samom postupku oblikovanja izmjenjuju se široke i meko zaobljene površine čela i obraza s gustom tkanjem titravo iscrtanih linija koje »rasčešljavaju« pokrenute pramenove kose i brade. Oštro zasjenčenim otvorima nosnica i šupljine poluotvorenih usta, te probojima između uvojaka vlasi, kipar unosi neophodnu količinu tamnine da bi pojačao izražajnost volumena obih glava i dao im onu crtačku čvrstinu koja ih optički povezuje s oštrim obris-

nim linijama arhitektonskih dijelova portala. Tako oblikovane glave nadmašuju samo dekorativnu funkciju i pokazuju da su rad kipara kakvog se, i u mnogo razvijenijim likovnim središtima, ne susreće često na zadacima izgrade arhitektonske plastike.

Shema portala s profilacijama presječenim kvadrima rustike te plastički istaknute glave na polju zaglavnog kamena česti su motiv u venecijanskoj arhitekturi baroknog razdoblja. Nalazimo ih na Sansovinoj biblioteci Sv. Marka, kovnici novca, a zatim na brojnim palačama. U 17. stoljeću osobito ih Longhena razvija u brojne varijante, koje će se nastavljati i idućim stoljećem. Po načinu korištenja spomenutih motiva, naročito rusticiranih kvadara u gradnji vertikalnih arhitektonskih elemenata mogu se raspoznati karakteristične stilske promjene, koje sežu od manirističke podvojenosti i slabljenja tektonike nosača na pročelju Sansovinove kovnice novca, gdje kvadri razlamaju vertikalnu njihovu



M. Gropelli: Glava muškarca, portal u dvorani prvog kata, ljetnikovac Bozdari, Rijeka dubrovačka



M. Gropelli: Glava, ulazni portal u zgradu ljetnikovca Bozdari, Rijeka dubrovačka (foto K. Tadić)

usmjerenost i ugrožavaju im snagu, do prizemnog predvorja palače Pesaro, gdje Longhena obuhvaća razmaknutim trakama stilizirane rustike nekoliko elemenata, objedinjujući ih tako u složenu cjelinu. Jednako su kvadri upotrebljeni i u dvorani ljetnikovca Bozdari, da optički povežu snopove uskih profilacija koji rube otvore portala. Tu su kvadri toliko prorjedeni da ih raspoznamo kao plastička ojačanja karakterističnih mjesta na portalima.

I na ulaznom portalu u zgradu ljetnikovca, u sredini nadvratnika također je oblikovana glava, ali stilizirana u masku namrgođenog vodenog bića, s kosim očima i visoko postavljenim ušima, preobraženim u male lepezaste peraje. Pramenovi kose, razriješeni kao i kod glava s portala u dvorani gustim tkanjem treperavih brazdi, široko se raspliću oko lica, pokrivajući tako format zaglavnog kamena.

Portalima prvog kata i ulaznom portalu također su zajedničke velike volute, postavljene na nadstrešnicu. Na pročelju one podupiru kubični postament s grbom porodice Kaboga, a u dvorani uspravljene omeđuju polja sa figuralnim štuko reljefima. Jedan prikazuje putta kako uklanja zavjesu da bi pokazao medaljon s profilom ratnika pod kacigom, a na drugome pridržava tkaninu s monogramom vlasnika ljetnikovca, Bozdarija.

O maskeronu — vodoliji s česme u prizemnom predvorju i nakon uklanjanja kasnijih nalića, teško će se steći cjelovita predodžba, jer je donji dio njegova lica otučen i zapunjen cementnom masom. Ali stilizacija čela i kose u simetrično postavljene mesnate akantove listove, koji izbijaju iz nisko postavljenih čeonih kostiju, sa oštrom sjenom nad uvećanim očima, također pokazuju kipara koji vješto preobražava biljno i životinjsko u čovjekoliko i uvjerljivo povezuje organsko s ornamentalnim. Takovo plastično umijeće u oblikovanju arhitektonske dekoracije susrećemo u Dubrovniku baroknog razdoblja još samo na crkvi sv. Vlah, koju je venecijanski kipar i graditelj projektirao i gradio od 1706. do 1715. godine. Njegova četiri maskerona — vodolije na bočnim fasadama



M. Groppe: Vodolija, crkva Sv. Vlah, Dubrovnik (foto K. Tadić)

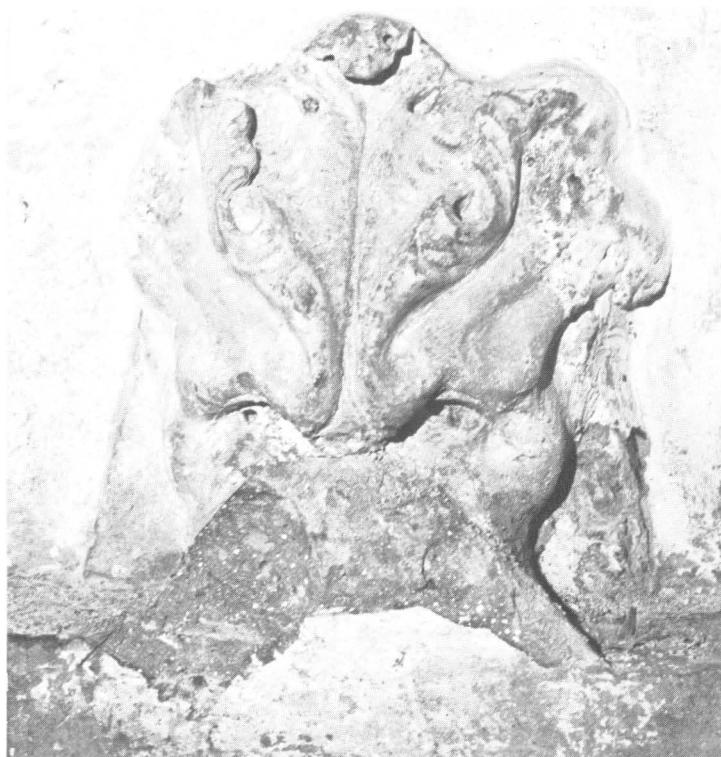


M. Groppe: Glava s portala, prizemno predvorje, palača u Ulici Braće Andrijića 4, Dubrovnik

crkve ne bi zbog povezivanja biljnih i životinjskih s čovjekolikim oblicima bili dovoljni za tvrdnju da je isti kipar radio i na česmi u ljetnikovcu Bozdari, jer isti postupak standardan je za rješavanje sličnih kiparskih zadataka još iz 16. stoljeća i otkrića ornamenta groteske. Ali rukopis kojim iscrtava površinu uvojaka kose i brade, taj isti nježan i treperavi »hod« dlijeta, ne može biti slučajna podudarnost. Jer u Dubrovniku tog doba nema vrsnih kipara, a došljaci su rijetki, pa nije vjerojatno da bi se u tako skromnom opusu barokne skulpture zatekla na srodnim zadacima dva, po načinu oblikovanja tako bliska majstora. To nas potiče da uz arhivski potvrđene maskerone sa Sv. Vlaha i također pouzdan Groppe-lijev rad, glavu ratnika sa zaglavnog kamena na portalu njegove Gradske straže²³ svrstamo i istovrsna rješenja iz ljetnikovca Bozdari — ali da

²³ Kruno Prijatelj rezimirao je svoja višekratno objavljena istraživanja u knjizi »Barok u Hrvatskoj«, Zagreb, 1982., str. 507, 659, 719, 722, 724, 753, 754. Uz K. Prijatelja, autori knjige su A. Horvat i R. Matejčić.

im priključimo u masku satira (?) oblikovan zaglavni kamen s portala iz predvorja palače u ulici Braće Andrijića 4. Taj niz skulptura pokazuje kako Groppele istu temu razvija u rasponu od realističkog tumačenja ljudskog lica do karikaturalno — ornamentalne njegove preobrazbe. Pri tome kipar promjene provodi ojačanjem čeonih slojeva tkiva, osobito iznad obrva, tako da povrh nosa oblikuje trokutno uvučeno polje nabreklog hrpta, koje se dubokom borom odvaja od skošenog i uvis potisnutog nosa (vodolije sa Sv. Vlaha i glava iz Andrijićeve ulice 4). Istodobno tako



M. Groppele: Vodolija, česma u prizemnom predvorju ljetnikovca Bozdari, Rijeka dubrovačka

naglašen reljef namrgodenog čela u vrhu razlistava u ornamentalne figure bilnog (na Sv. Vlahu, u Andrijićevoj 4, česmi u ljetnikovcu) ili životinjskog porijekla (ulazni portal u ljetnikovcu). Postupnost promjena koje možemo pratiti od jednog do drugog primjera, otkriva kipara koji je dobro poznavao karakteristične stilske oblike svojeg doba i polazeći od često korištenih predložaka, uspijevao ih je razraditi u osobno označene rezultate.

Ali vratimo se ljetnikovcu Bozdari i u štuku prikazanim reljefima koji su nad portalima u velikoj dvorani. Za njihove golišave putte i tkanine kojima se bave ne može se naći doslovnih podudarnosti s Groppelejem a niti s onodobnom skulpturom u Dubrovniku uopće. Likovi putta

na portalu crkve sv. Vlaha, naime, pune su plastike oblikovane u kamenu, pa su zbog toga podudarnosti suviše općenite — pogotovo uzme li se u obzir da je tema putta u kiparskoj produkciji baroknog doba vrlo česta i tipizirana. Ali uspoređujući Gropelijeve putte s crkve i ljetnikovca s pojedinim primjerima iste tematike iz drugih lokaliteta u Dubrovniku, pokazalo se da istom kiparu pripada i grobni spomenik dubrovačkog nadbiskupa Tome Antuna Scottija (1701—1708) u sakristiji dubrovačke katedrale. Spomenik je visoko na zidu, postavljen između prozora, tako



M. Gropelli: Grob dubrovačkog nadbiskupa Tome Antuna Scottija, detalj, sakristija katedrale, Dubrovnik

da je na široku i masivnu, u bijelom kamenu oblikovanu konzolu, mekih obrisa i jednostavno ornamentirane površine postavljena, u bijelom štuku oblikovana figuralika: s jedne strane je lubanja i krilati pješčani sat položen na knjige, dakle simboli čovjekove prolaznosti i smrti, a s druge je prikazan putto koji, sjedeći na knjigama, pokazuje rukom na nadgrobni natpis s nadbiskupovim imenom, upisanim u crnu mramornu



M. Groppe: Crkva sv. Vlaho, Dubrovnik, detalj portala (foto M. Braun)

ploču. Ploča je obrubljena ovalom masivnog, jednostavno profiliranog štuko okvira u vrhu s biskupovim grbom i sa strane predmetima njegove odore, mitrom i štapom. Grob je datiran godinom 1708. ispisanom na u štuku oblikovanom listu papira koji je ovješén preko konzolnog postolja.

Premda se datum nadbiskupova groba podudara s Groppeijevim boravkom u gradu, tek usporedba putta s grobnice i onog s portala Groppeijevе crkve sv. Vlaho dozvoljava pretpostavku da su oba njegovo djelo. U fizionomijskim podudarnostima pa i srodno rješénom pokretu njihovih tijela, sa suprostavljenim smjerovima ravno ispružene ruke i zabačene glave, moglo bi se vidjeti samo još jedno »opće mjesto« u oblikovanju barokne skulpture. Međutim, masivna i valjkasto građena njihova tijela kipar na isti način rasčlanjuje tako da samo na anatomski neophodnim pregibima, zapešću, laktu, koljenu ili gležnju jedva nabire



M. Gropelli: Grob dubrovačkog nadbiskupa Tome Antuna Scottija, sakristija katedrale, Dubrovnik

ili zasijeca površinu. Osobito su srodno oblikovane tkanine prebačene preko bedara, one su zbijene, teške i pokrenute su samo usko usjećenim i plitkim naborima.

Time što je grobnica nadbiskupa Scottija Groppelejev rad nismo se, naravno, približili štuko reljefima iz dvorane ljetnikovca Bozdari. Ali se ipak na reljefu s medaljonom ratnika ponavlja ista tema puttovog pokreta, ravno ispružena i visoko podignuta ruka, koja mu ramenom zaklanja donji dio lica, jednako kao i na nadbiskupovu grobu iz katedrale. Treba li uopće pretpostaviti da je još neki, jednako umiješani kipar poslije Groppeleija nastavio radom na istom ljetnikovcu. Tim više što je Groppele boravio u Dubrovniku skoro jedno desetljeće i što se u još nekim dijelovima ljetnikovca prepoznaje njegov udio.

Groppelejev udio u ljetnikovcu također se prepoznaje i u pročelnim prostorijama prvog kata, koje se nalaze uz veliku dvoranu, jer su



M. Groppele: Vrata gradske straže, Dubrovnik (foto V. Marković)



M. Gropelli: Štuko relief iznad portala u velikoj dvorani, ljetnikovac Bozdari, Rijeka dubrovačka

jednako kao i sakristija crkve sv. Vlaha, iznad profilacija u vrhu zidova, umjesto drvenim grednjakom, posve ravnom površinom bez ugaonih zaobljenja.

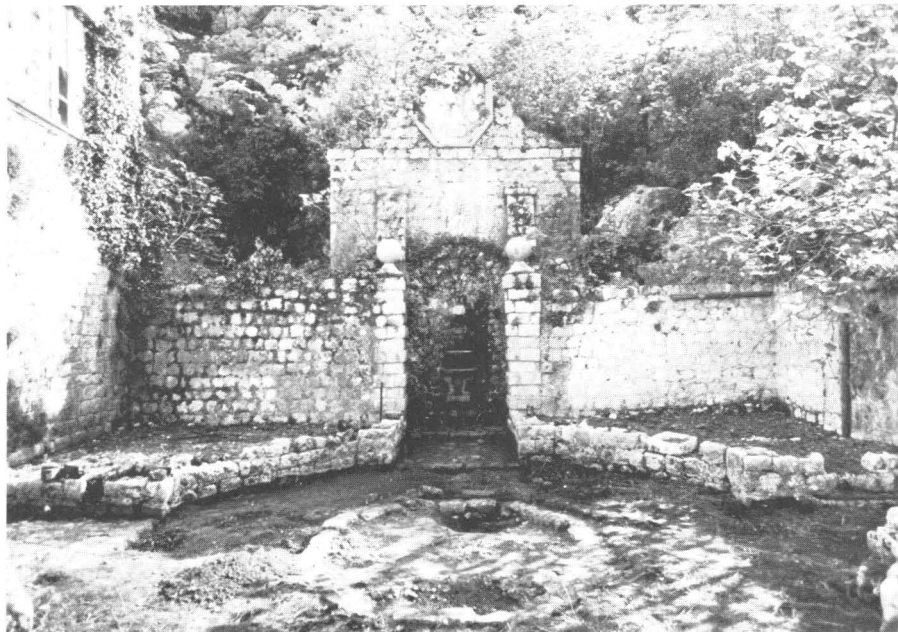
U oblikovanju nimfeja slobodnije se očituju Gropelijeve arhitektonske sposobnosti. Već je Marija Planić Lončarić upozorila da »onaj vrt uz Božidarevićev (Bozdarijev) ljetnikovac u Rijeci ... ponavlja ulazni dio Gropelijeve glavne straže u Dubrovniku«²⁴. U oba rješenja, naime, rustikom zidani stupci grade dubinski usmjerenu prostornu osovinu, koju zaključuje visoko i masivno tijelo, u gradskoj straži portala, a u nimfeju atikom završnog zida s grottom. Istu prostornu shemu Gropelli razrađuje s obzirom na zahtjeve samog arhitektonskog zadatka. U gradskom prostoru ona je svedena na temu ulaza i samo je pročelno usmjerena, a u nimfeju uključuje i poprečnu osovinu, zbog središnje postavljenog bazena s vodom i bočnih ulaza s jedne strane u zgradu ljetnikovca, a s druge u niski gospodarski (kasnije porušeni) objekt.

²⁴ »Planirana izgradnja na području Dubrovačke republike«, Zagreb, 1980., str. 124.

Ladanjski ambijent omogućio je također znatno grublju obradu kamena nego kod gradske straže, ali su usprkos tome podudarnosti očigledne. Stupci su jednako građeni izmjeničnim pasovima klesanaca, u vrhu su zaključeni kamenom kuglom na piramidalnom postolju i s metalnim šiljkom na vrhu, pa nije pretjerano zaključiti da je nimfeja ne samo po nacrtanom rješenju, nego i u pojedinostima djelo istog graditelja, Marina Groppeija.

Za prepoznavanje povijesti izgradnje ljetnikovca bilo bi važno znati da li je već raniji projekt, prije Groppeijevе suradnje, uključivao i prostor nimfeja. I u tom slučaju, nije vjerojatno da se odstupalo od karakterističnih rješenja dubrovačke vrtne arhitekture. Groppeijevо rješenje donijelo je posve drugačiju predodžbu organizacije otvorenog prostora. Promjenio se time karakter cjeline ljetnikovca. Asimetričnu organizaciju njenog pročelnog rasporeda, tako učestalu kod dubrovačkih ljetnikovaca, Groppeij je razvio na venecijanski način. Prostor nimfeja prema rijeci je zaključio zidom rastvorenim širokim portalom, kako je to i kod venecijanskih villa na obalama Brente, pa je jednako postavio dva pročelna ulaza, manji za zgradu i veći — ovdje nimfeja, a u venecijanskih villa dvorišta ili vrtnog prostora. Tako su se Groppeijeva venecijanska iskustva uspješno nastavila na prethodnu podjelu zemljišta u ljetnikovcu, naglašavajući pročelno usmjerenje.

Venecijansko porijeklo Groppeijeva osobnog stila cjelovitije se nego u ljetnikovcu Bozdari očituje u arhitekturi crkvi sv. Vlaha. U više navrata je Kruno Prijatelj obrazložio kako nastavlja ideje Sansovina, po-



M. Groppeij: Ljetnikovac Bozdari, Rijeka Dubrovačka, pogled na grottu u nimfeju (foto K. Tadić)



M. Gropelli: Crkva Sv. Vlaha, Dubrovnik (foto V. Marković)

navlajući organizaciju unutrašnjosti njegove venecijanske crkve S. Gi-mignano (S. Maurizio), ali i Longhenin način korištenja arhitektonskih dijelova i figuralne plastike²⁵. Mogli bismo još spomenuti naime da se Gropelijeve venecijanska sjećanja potvrđuju i podudarnostima pročelja Sv. Vlaha i S. Giustine Baldassara Longhene, jer su oba polustupovi-ma trodijelno podijeljena, a srednji dio je znatno viši i polukružno, odnosno segmentno zaključen²⁶. Ali zgradu crkve on je postavio na visoku bazu i ispred pročelja je, kao i Palladio u crkvi Il Redentore, postavio te-

²⁵ »Barok u Hrvatskoj«, Zagreb, 1982., str. 724.

²⁶ Longhenino rješenje pročelja dokumentiraju grafike 18. stoljeća, jer je kasnije promijenjeno.

rasu do koje se uspinje široko stubište, s namjerom da oblikuje dio prostora u »pozornicu« koja će pripadati crkvi, a »gledalište« ulici, i da tako uspostavi prisnu vezu između arhitekture i gradskog prostora.

Arhitektura crkve sv. Vlaha pokazuje da Groppele pripada generaciji »oko 1700.«, koja rezimira rezultate velikih graditelja Venecije 16. i 17. stoljeća, razrađujući ih, u duhu kasnog baroka, usitnjenim plasticitetom pojedinosti i kontrastnim svjetlosnim odnosima. Dubrovačka arhitektura zato nije mogla izazvati Groppelejev interes, ali što ne uključuje izgradnju katedrale, već zbog spomenutih podudarnosti između koristastih svodova njezinog moćnika i sakristije s dvoranom u ljetnikovcu Bozdari.



B. Longhena: Pročelje crkve S. Justine u 18. stoljeću (grafika L. Carlevarijsa)

Tragajući za rezultatima Groppelejeva višegodišnjeg rada u Dubrovniku, spomenuli smo i palaču u ulici Braće Andrijića 4, radi maske satira na zaglavnom kamenu portala u prizemnom predvorju. Također i rješenje arhitektonskih dijelova portala, pa iza njega postava još jednog, po stiliziranoj rustici srodnoga portalima iz dvorane ljetnikovca Bozdari, pokazuju da se Groppelejev zadatak u palači ne svodi samo na veličinom skromnu figuralnu plastiku. Njegovo sudjelovanje može se prepoznati i u rješenju stubišta. Ono je naime oblikovano u samostalno tijelo, koje se, posredstvom dva dubinski postavljena portala nastavlja na ulazno predvorje i seže cijelom širinom palače sve do začelne fasade. Po njegovom osovinskom mjestu prepoznaje se položaj ostalih prostori-ja.



A. Palladio: Pročelje crkve Il Redentore, detalj (foto V. Marković)

Prvi je put u povijesti dubrovačke stambene arhitekture stubištem određena prostorna organizacija cjeline i niti kasnije se u Dubrovniku ne ponavlja takovo rješenje. Već u samoj palači iz Andrijićeve 4 ono je provedeno u reduciranom obliku, jer etaže nemaju visinu predviđenu projektom, pa su stropna polja u stubištu niska — osobito u odnosu na tlocrtne veličine.

Groppeli u Dubrovniku nije tek gost, jer njegova djelatnost nije ograničena samo na projekte koje sam ostvaruje, nego on nastavlja, mijenja i dovršava već započete gradnje — ljetnikovac Bozdari na primjer — kao što i njegove prijedloge realiziraju dubrovački graditelji, kako smo pokazali u palači iz Andrijićeve ulice. U takvim se uvjetima očituju njegove osobne umjetničke sposobnosti, i jednako mogućnosti sredine u kojoj djeluje. Pa kao što nije moguće protumačiti likovnu kulturu baroknog razdoblja u Dubrovniku bez njegova udjela, niti njegovu umjetničku ličnost ne može se opisati mimo učešća dubrovačkih majstora. Jer malobrojna su mu djela prepoznata u njegovu venecijanskom zavičaju i ona se svode samo na nekoliko kiparskih ostvarenja, a kao graditelj se niti ne spominje²⁷. Zato nije preuzeto zaključiti da je Venecija ambijent njegova umjetničkog formiranja, a Dubrovnik grad njegove umjetničke sudbine.

²⁷ Vidi u knjizi *C. Semenzata, La scultura veneta del seicento e del settecento, Venezia 1966, str. 110.*

LA VILLA ESTIVA BOZDARI A RIJEKA DUBROVAČKA
E MARINO GROPELLI

Vladimir Marković

Idea, paesaggio e architettura

I caratteri fondamentali dell'architettura delle ville nel territorio della Repubblica di Dubrovnik (Ragusa) nel XVI secolo erano già definiti. In epoca barocca si costruì con minore intensità e si ripeterono per lo più schemi organizzativi precedentemente adottati. Tra le poche ville edificate nel XVII secolo spicca per il singolare rapporto tra architettura e natura la residenza estiva Bozdari nei pressi di Čajkovići a Rijeka dubrovačka. Eretta sotto rocce scoscese, lungo la riva del fiume Ombla, la sua facciata, il giardino e il ninfeo sono bagnati dalle acque. Che la presenza dell'acqua sia il motivo ispiratore della collocazione nello spazio è dimostrato da tutte e tre le componenti del progetto, infatti al centro dell'edificio, del ninfeo e del giardino è ugualmente presente l'acqua. L'importanza dell'acqua dimostra che con questa villa si volevano esprimere contenuti che vanno oltre il desiderio di un piacevole luogo di soggiorno all'ombra.

L'acqua è presente nella villa come contenuto «viscerale», che rimanda alla tradizione tardorinascimentale — manieristica, ma espressa alla maniera barocca. Il tema dell'acqua assume altri significati guardando la villa nella veduta panoramica del paesaggio. La villa si stende lungo la riva del fiume e non possiamo spiegare la disposizione spaziale della sua architettura senza prendere in considerazione questo dato di fatto, e reciprocamente le acque della villa che si versano nello stesso fiume ne includono la presenza.

All'interno della villa un affresco rappresenta la «Caduta dei Giganti» e in base al tema è caratteristico del manierismo. Trovandosi, però, sul soffitto del salone centrale del primo piano ha lo stesso significato delle glorificazioni mitologico — allegoriche raffigurte in numerose residenze della stessa epoca in tutta Europa.

Gli affreschi sulle pareti della stessa sala sono andati distrutti, ma grazie alle cornici a stucco si è conservata la loro disposizione, e si può così concludere che per la prima volta nell'architettura civile a Dubrovnik la «drammaturgia» tematica degli affreschi è fondata invece che su una «narrazione lineare» e su una successione orizzontale delle scene, su rapporti spaziali. In alto, sul soffitto è rappresentato Zeus trionfante, principio ordinatore del mondo, da cui si può dedurre il significato di ciò che era rappresentato sulle superfici murarie vicine allo spettatore. Nello spazio è così stabilita una gerarchia di significati, una specie di piramide verticale, pur non essendo il risultato di una volontà di collegare illusionisticamente lo spazio architettonico e quello dipinto.

Storia della costruzione della villa

Nell'architettura della villa si riconoscono due fasi costruttive. Nel primo periodo fu portato a termine il pianoterra dell'edificio e furono innalzate le pareti del primo piano, furono inoltre realizzate le cornici in pietra delle finestre della facciata, delle porte al pianoterra e di quelle al primo piano che collegano il salone con i locali laterali. Questi lavori furono affidati ad un architetto che seguì la distribuzione spaziale caratteristica delle ville di Dubrovnik nel XVI secolo, con una grande sala collocata assialmente al primo piano e con due locali annessi su ogni lato tra i quali, da un lato, è sistemata la scala. La plastica architettonica allo stesso modo non è superiore alla media della scultura ragusea di quell'epoca. Si tratta per lo più di profili rinascimentali uniti a forme barocche, nel ridotto vocabolario di Dubrovnik.

Oltre ai lavori all'edificio, nella prima fase costruttiva fu realizzato anche il giardino con il pozzo, in quanto nella suddivisione della superficie del giardino fu ripreso il modo organizzativo in uso nell'architettura dei giardini delle ville ragusee più antiche.

La costruzione della villa fu interrotta e un nuovo progettista e dirigente dei lavori si assunse il compito di portare a termine l'opera. Egli concluse la sala con un soffitto alto, realizzato in legno, suddivise le pareti con campi rettangolari incorniciati a stucco, destinati ad essere dipinti, mentre sull'asse mediano collocò due portali con cornici a modanatura composta, che sono intersecati da quadri rustici stilizzati. Sulle serraglie di entrambi i loro architravi è scolpita a bassorilievo una testa d'uomo barbuto, sopra i portali sono eseguiti a stucco rilievi con putti. Le opere scultoree ricordate mostrano evidenti corrispondenze con la figurazione dello scultore e architetto veneziano Marino Groppele che dal 1706 al 1715 eresse a Dubrovnik la chiesa di S. Biagio (Sv. Vlaho). Sono particolarmente affini la testa di tritone della fontana al pianterreno della villa e il mascherone dell'ingresso sulla facciata, con i tritoni sulle facciate laterali della chiesa ricordata di Groppele.

Ricercando analogie con la figurazione della villa Bozdari si è notato che va attribuito allo stesso scultore anche il monumento funerario del vescovo raguseo Toma Antun Scitti, del 1708, che si trova nella sacrestia della cattedrale di Dubrovnik, come il mascherone del palazzo in via Braće Andrije n. 4 a Dubrovnik, dove anche la scala fu probabilmente eseguita su progetto dello stesso.

Le corrispondenze tra la porta della Guardia cittadina a Dubrovnik di Groppele, la cui attribuzione è confermata da documenti d'archivio, e la soluzione del ninfeo della villa Bozdari sono indubbie.

Così ampliata la cerchia dell'attività di Marino Groppele rivela che Dubrovnik è importante per la sua attività scultorea ed architettonica tanto quanto Venezia per la sua formazione artistica.