



Sl. 1. Slikano raspelo iz samostana Sv. Klare u Splitu

Slikano raspelo iz samostana sv. Klare u Splitu

Godine 1950. objelodanio sam slikano raspelo iz samostana sv. Klare u Splitu koje je po svom kvalitetu i po svom izuzetnom značenju jedan od najvažnijih spomenika starog slikarstva u Dalmaciji. Kako je ove godine Konzervatorski zavod u Splitu restauratorskim zahvatom svog restauratora Filipa Dobroševića uspješno restaurirao to raspelo, uzimam priliku da, objelodanjujući njegove snimke nakon čišćenja, opišem detaljno nove momente koji su izišli na vidjelo pri popravku i ponovno uzmem u razmatranje problem njegove stilske analize, atribucije i datacije.

Pošto su uklonjeni kasniji dodani dijelovi, raspelo je u svom današnjem stanju visoko 253 cm, a širina njegovih vodoravnih krakova je 196 cm.

Uklanjanjem prljavštine i kasnijih prebojavanja površine su, na mnogim dijelovima raspela, originalne boje. Umjesto crne boje, kojom je bilo prebojano drvo križa, izašla je originalna tamno modra boja, a unao-kolo čitava drveta križa izbio je uski pozlaćeni rub s ornamentom malenih rombova. Pozlaćena je i čitava ostala površina raspela. Čišćenjem je uklonjen i noviji natpis INRI i florealni ornament ispod njega, a u okviru ornamenta pozlaćenih malih rombova izašla su na vidjelo, na polju iznad Kristove glave, grčka slova IC * XP.

Mnogo je čišćenjem dobio lik ispaćenog Krista koji visi na drvetu križa. Do većeg je izražaja došla njegova izmučena i patnička nagnuta glava. Duge tamno smeđe kose, modelirane svjetlijim smeđim prugama, spuštaju se u po dva nemirno kovrčasta prama sa svake strane. Na kosi je crvenom bojom naslikan trnov vijenac. Zastvorene su bolne, izduljene, tamne oči s velikim obrvama i naglašenim podočnjacima. Neobično su modelirane malene uši i nos kome se gornji dio između očiju plošno širi. Dugi, zaobljeni, tamni brkovi odijeljeni su od brade koja se završava sa dva nemirna kovrčasta prama neobičnog oblika. Oko nosa, na podbratku i kod očiju žućkasti je inkarnat osjenjen zelenkastim sjemenama i bijelim prugama.

Istom žućkastom bojom kojom je oslikano lice obojen je i inkarnat ostalih dijelova tijela. Prsa su izražena elipsoidnom linijom koja se sužuje prema gore. Rasčlanjena je ta površina, u koju je obuhvaćen i trbuh, vertikalnom i horizontalnom linijom tamnosmeđe boje. Unutrašnjost te površine modelirana je manjim paralelnim svijetlim prugama. Kostí prsnoga koša slikane su također tamnijim smeđim prugama, a istim su takvim prugama na karakterističan način modelirani zglobovi i mišići ruku i nogu. Iz prsiju šiklja jaki mlaz crvene krvi, a zgrušane kaplje krvi cure sa dlanova ruku i sa stopala. Kao i prije spomenuti okrvavljeni trnov vijenac, tako mi se i svi ovi mlazovi krvi čine, po fakturi i po stilu, kasnijim dodacima.

Okolo Kristovih bokova tamna je, nemirno nabrana tkanina, osjenjena svijetlijim prugama kojih se vrhovi spuštaju ispod razine koljena.

Kao i na središnjem Kristovu liku, tako je i na pobočnim medaljonima restauriranje otkrilo mnoge, prije nevidljive pojedinosti.

Najbolje je sačuvan medaljon na desnom kraku sa likom sv. Ivana Evanđeliste. Na zlatnoj pozadini naslikan je snažni i impresivni lik mladog sveca živih očiju i tamnosmeđe kose. Na jagodicama su vidljive crvene mrlje. Modelacija nosa i usana je slična kao na Kristovoj glavi. Dok desnu ruku svetac drži uzdignutu i s



Sl. 2. Slikano raspelo iz samostana Sv. Klare u Splitu, detalj

otvorenim dlanom, lijeva je spuštena. Osjnenjenja na prstima izražena su bjelkastim prugama. I na tamnomodroj odjeći i na crvenom plaštu sjene su postignute zlatnim prugama, a isto tako i nabori. Na crvenom plaštu naslikan je ornament u obliku zlatnih kvadratića.

Lik Bogorodice na suprotnom kraku, koji je svojim obratnim nagibom i odgovarajućim ritmom ruku stvarao kompozicijsku cjelinu s likom sv. Ivana, jako je oštećen. Lice je, u današnjem stanju, skoro potpuno deformirano. I Marija drži obje uzdignute ruke pružene prema Kristu. Na modrom se plaštu još nazrijevaju zlatna osjnenjenja, kao i ornament u obliku rozete na ramenima. Od odijela ispod plašta koje je, koliko se danas može suditi, bilo crvene boje vide se trokutasti dio na prsima i rukavi. Na ruci se naziru slični tragovi svijetle modelacije kao i kod sv. Ivana.

Medaljonu na vrhu raspela nedostaje čitav gornji dio. Prikazan je lik s bradom koji blagosiva i drži u ruci

kuglu. Taj je lik (obično bez kugle) interpretiran kod nekih specijalista za ikonografiju kao Krist u skraćenoj ikonografskoj sintezi motiva Uzašašća, a kod drugih — što mi se čini uvjerljivijim, osobito kad ima zemaljsku kuglu — kao Bog Otac koji blagosiva mrtva sina.

Na mjestu nestale glave bio je prilijepljen dio neke barokne glave na platnu ispod koje je pronađena druga glava, i sama kasnija od originala. Bez odjeće se danas teško može definirati. Spajaju se na njoj crni, modri i ljubičasti tonaliteti s dominantnom violetnom notom. Vidljiva su osjnenjenja svijetlim prugama i ornament malenih kvadratića. Na zlatnoj pozadini, kao i ostale figure, lik blagosiva desnom rukom, a u lijevoj drži spomenutu kuglu na kojoj je naslikana građevina stepenastog oblika s križem na vrhu između dvije zvijezde.

Najviše je oštećen lik na donjem medaljonu od koga se sačuvao samo gornji dio. To je ženski lik velikih

otvorenih očiju, crvenih jagodica, pod plavim plaštem. Najvjerojatno bi to mogla biti, inače rijetka, figura sv. Magdalene koja je često prikazana kako kleči podno raspela.

Čitavo je raspelo slikano temperom na drvetu. Oko Kristova tijela, na mjestu gdje se krakovi spajaju, raspelo je zaobljeno, a isto tako polukružni završetak imaju i medaljoni, uokvireni uzdignutim sadrenim okvirima na kojima se vide tragovi pozlate. Takav je uzdignuti sadreni pozlaćeni okvir imalo i čitavo raspelo. Pri restauriranju na donjem dijelu desnog i lijevog kraka, na kojima su naslikane Kristove ruke, ispod tog uzdignutog sadrenog okvira, nađena je originalna stara pozlata. Nije, prema tome, isključeno da je originalno raspelo moglo imati i drugačiji oblik, to više što nigdje nemamo sa sigurnošću originalne sačuvane rubove.

U svojoj sam prvoj radnji dao detaljan opis tog raspela u njegovu tadanjem stanju i vrlo usko ga povezao s radovima istaknutog toskanskog slikara iz XIII stoljeća *Giunte Pisana*. Uporedo sam upozorio na neosporne razlike koje ima splitsko raspelo u odnosu na Giuntina, od drukčijeg oblika drveta križa do manje naglašenog nagiba mrtvog tijela i do razlika u kvalitetu i koloritu kojima bih dodao i »neperspektivno« postavljenom aureolu s križem. Isto tako sam spomenuo da su neki detalji na splitskom raspelu srodniji koncepciji onih toskanskih raspela koja su nastala oko Cimabuea ili u njegovoj utjecajnoj sferi koja se širila do Umbrije i Emilije. Vrlo loše tadanje stanje slike onemogućavalo je precizniju dataciju. Spomenuo sam bio i činjenicu da o raspelu ne postoji arhivskih podataka, ali da po Farlatiju (*Illyricum Sacrum* III, 301) znamo da je samostan Klarisa u Splitu osnovao godine 1311 splitski nadbiskup Petar IX. U njegovo je doba boravio u Splitu toskanski kardinal Gentilis koji je možda mogao biti donator raspela tada osnovanog samostana.¹

Lj. Karaman se godine 1954 kritički osvrnuo na neke moje navode. Ne negirajući izvjesne srodnosti našeg raspela s raspelima *Giunte Pisana*, Karaman mi u početku primjećuje da sam od *Giunte* kao komparativni materijal, najviše uzimao baš raspela u crkvi S. Domenica u Bologni i u zbirci Cini u Monselice koja raspela »većina stručnjaka navedenih od Prijatelja u članku u Vjesniku ne pripisuju majstoru Giuntu«. Karaman, međutim, nalazi u raspelu jaču cimabueovsku od giuntekske komponente, naročito srodnosti sa nekim cimabueovskim emiljanskim raspelima, zato datira naše raspelo u početak XIV stoljeća. To zaključuje iz tamnije tkanine oko Kristovih bedara, drukčijeg nabiranja te tkanine, jačeg modeliranja tijela nijansiranjem svijetla i sjene i vijugavim bijelim prugama na trbušnoj udubini, zatim po prirodnim krivuljama pada Kristova tijela i drukčijim formama drveta Križa. Iako se slaže da je u svom osnovnom obliku splitsko raspelo toskansko i duecentesko, iznosi pretpostavku, zbog tih inačica i svojih specifičnosti i retardacija, da je moglo nastati i u Dalmaciji samoj.²

Pošto je raspelo restaurirano i time omogućeno njegovo bolje proučavanje i pošto sam ponovno analizirao čitav problem, držim da se ima smisla vratiti na pitanja s njim povezana sa željom da se dođe do definitivnih rezultata.

Giunta Pisano — s kojim smo u našoj prvoj radnji bili najuže povezali splitsko raspelo i čiji najizrazitiji pečat i danas u njemu osjećamo — kapitalna je ličnost toskanskog slikarstva duecenta, a osobito značajna za slikanje razapetog mrtvog tijela Kristova. Giunta se javlja u arhivskim dokumentima između 1229 i godine



Sl. 3. Slikano raspelo iz samostana Sv. Klare u Splitu, detalj

1254. U starijoj literaturi su bila poznata kao sigurna njegova signirana raspela u crkvi S. Maria degli Angeli u Assisiju [sign: (Junc)TA PISANUS (Capi)TINI ME F(ecit)], u crkvi S. Ranierino u Pisi [sign: (Juncta) PISANUS ME FECIT]³ i izgubljeno raspelo za Frate Elia iz Assisija iz godine 1236. Ovim je raspelima na temelju stilske analize, dodao *Peleo Bacci* raspelo u samostanu S. Paolo a Ripa d'Arno u Pisi⁴, a *Lionello Venturi* raspelo koje se nalazilo u zbirci Gualino u Torinu, a sada je u zbirci grofa Cini u Monselice.⁵ Kapitalni novi moment u proučavanju *Giunte Pisana* bilo je restauriranje i objavljivanje signiranog Giuntinog raspela u crkvi S. Domenico u Bologni koje je god. 1936 publicirao *Cesare Brandi* (sign: CUIUS DOCTA MANUS — ME PINXIT JUNCTA PISANUS).⁶ Na temelju toga Giunti je još vrlo uvjerljivo atribuirano drugo raspelo u kolekciji Cini u Monselice.⁷ Atribucija Brandija je tako neosporna da ju je prihvatila sva naknadna literatura (katalog »Mostra giottesca«, *L. Coletti* itd.).⁸

Karaman mi je u svojoj kritici bio predbacio da većina stručnjaka koje navodim ne pripisuje Giunti raspela u Bologni i u Monselice s kojima sam upoređivao splitsko. Naravno da pisci koje navodim, a koji su pisali o Giunti prije Brandijeva kapitalnog otkrića, nisu mogli spominjati bolonjsko raspelo jer za njega nisu znali (*A Venturi* 1907, *Weigelt* 1921, *Sirén* 1922, *Bacci* 1922-24, *Toesca* 1927, *L. Venturi* 1928), no nakon nalaza i publiciranja signiranog bolonjskog raspela nitko nije njegovu pripadnost Giunti više stavio u pitanje.

Koliko je, međutim, relativna i problematična kategorizacija i datacija *E. Sandberg-Vavalà*⁹, vidi se iz činjenice što je ne znajući za Giuntinu signaturu koja je otkrivena mnogo kasnije — postavila raspelo u S. Domenico u Bologni kao posljednje od bolonjskih raspela kraja XIII stoljeća, karakterizirajući ga ipak kao »più lontana dalla tradizione anteriore, più evoluta«.¹⁰ Za Sandbergovu su starija od ovog raspela u S. Domenico bolonjska raspela u crkvi S. Francesco i u bolonjskoj Pinakoteci (nekoć u crkvi S. Michele in Borgo) za koje — približavajući ih više Cimabueu — traži autore i utjecaje i datira ih u osmi decenij duecenta, a očiti su derivati ovoga *Giuntina* iz bolonjske domenikanske crkve.¹¹

Baš ovo bolonjsko *Giuntino* raspelo iz crkve S. Domenico, kao i spomenuta raspela, koja su stilski iz nje proizašla, najjači su nam argument za stilsko približavanje splitskog raspela *Giunti* Pisanu. Bolonjsko *Giuntino* raspelo, kao i njegovi derivati u bolonjskim crkvama, imaju baš tkaninu oko Kristovih bedara tamne boje, osjenjenu svijetlijim prugama. Ta tkanina je nemirno zgužvana i nabrana, a svijetle su pruge na toj perizomi baš »raggiate alla bizantina«. Ti elementi, prema tome, koji su nam bili predbačeni kao tuđi *Giuntinu* stilu, nalaze se i na njegovu signiranom djelu i na raspelima koja su direktno iz njega proizašla. To se isto može reći i za držanje tijela. Baš na *Giuntinu* slikanom raspelu iz crkve S. Maria degli Angeli u Assisiju imamo nagib mrtva Kristova tijela i položaj ruku mnogo sličniji položaju Krista na splitskom raspelu nego li na kasnom raspelu *Deodata Orlandija* iz godine 1301. u S. Miniato al Tedesco, gdje ruke ne prave karakteristični luk, već prirodno u jednom pravcu idu od dlana do ramena.¹²

Ne mogu se osporiti izvjesne analogije između splitskog raspela i onih koja su proizašla iz *Cimabuea*. Dok je nagib tijela kod ovih raspela naglašeniji negoli na splitskom u priličnoj mjeri, a plasticitet im je izrazitiji i jači, ona imaju izvjesne srodnosti s našim raspelom u čisto bizantinskom načinu modeliranja i osjenjenja. To se može najbolje uočiti na liku sv. Ivana Evadelite na kraju desnog kraka i na nekim detaljima Kristova prsnog koša. No, niti ti elementi nisu u potpunosti tuđi kasnom *Giuntinu* opusu. To opet vidimo najbolje na

njegovu raspelu u Bologni i na raspelima koja su nastala pod njegovim utjecajem na kojima smo bili već uočili i tamnu tkaninu oko Kristovih bedara, osjenjenu svijetlim prugama.

Držim da je po stilskim karakteristikama najispravnije — ne osporavajući izvjesne cimabueovske elemente naročito u modeliranju — dati našem raspelu atribut »Giuntesque«, prema Garrisonovoj klasifikaciji, ili još bolje »Late Giuntesque«, zbog nekih momenata koje ćemo kasnije navesti. U Garrisonovu djelu atribuiraju se samome *Giunti* raspela u S. Maria degli Angeli u Assisiju (br. 543), u S. Ranierino u Pisi (br. 578) i u S. Domenico u Bologni (br. 546), od kojih ova dva posljednja uz suradnju učenika. Dok se *Giuntinoj* školi tu atribuiraju raspela u S. Paolo a Ripa d'Arno u Pisi (br. 577) i u zbirci grofa Cini u Monselice iz bivše kolekcije Gualino (br. 447), dotle je čitav niz raspela klasificiran baš atributom »Giuntesque« s obzirom na dominantan *Giuntin* utjecaj, bez obzira na neke međusobne razlike, a sa datacijama koje se kreću od 1255 do 1290 (Late Giuntesque). To su raspela koja smo prije spomenuli u Pinacoteca comunale u Bologni iz crkve S. Michele in Borgo (br. 545) i dva iz crkve S. Francesco u Bologni (br. 547, 548) kao još raspela u S. Francesco u Assisiju br. 461, čijem se majstoru pripisuju još neka), iz b. zbirke Paula Escha u Kölnu (br. 536), u S. Maria in Borgo u Bologni (br. 549), u Castiglione Fiorentino (br. 552), u Pinacoteci u Faenzi (br. 559), u S. Francesco u Longianu (br. 566), u Cassa di Risparmio u Macerati (br. 568), u S. Vittore kod Cesene (br. 582) i u katedrali u Todi (br. 585).¹³

Za dataciju našeg raspela Karaman je u svom članku iznio jednu vrlo važnu primjedbu u vezi s oblikom križa. Splitsko raspelo sa svojim zaobljenim krakovima ima formu koja se odvađa od gornjih i bliža je raspelima samog kraja XIII ili ranog XIV stoljeća. Taj oblik križa govori neosporno za pomicanje datacije splitskog raspela prema kraju stoljeća što, po našem mišljenju, ne osporava njegov dominantni stilski kasnogiunteski pečat. Moramo, međutim, opet napomenuti da je restauriranje našeg raspela ostavilo donekle otvoreno pitanje originalnog oblika jer se, ispod izdignutog pozlaćenog gipsanog okvira, našla na krakovima raspela ispod Kristovih ruku stara pozlata. Ne može se, prema



Sl. 4. Slikano raspelo iz samostana Sv. Klare u Splitu, detalj Bogorodice

tome, s neospornom sigurnošću tvrditi da je njegov originalni oblik bio današnji, premda nam za tu današnju formu kao vjerojatniju govori okrugli oblik medaljona. Da su kasnije na raspelu vršene neke izmjene, možemo zaključiti i iz naslikanih kaplja zgrušane krvi koje cure iz Kristovih prsiju, dlanova, nogu i trnova vijenca. One djeluju kao kasnije i odavaju već gotičke naturalističke sklonosti.

Za kasniju dataciju govori ikonografski i medaljon na donjem dijelu križa.

U svojoj je studiji Karaman postavio i pretpostavku da je na temelju svojih inačica i retardacija splitsko raspelo možda djelo domaćeg majstora.

Ovo je posljednje pitanje postalo u zadnje vrijeme to aktuelnije, što su posljednjih godina otkrivene ili ponovno proučene još neke slike koje spadaju, uprkos razlikama među njima, po svojim bitnim elementima u slične stilske okvire. To su slike »Bogorodice s Djetetom« iz Gospe od Zvonika u Splitu, iz kapele na splitskom groblju Sustjepan, iz katedrale u Hvaru i iz katedrale u Zadru. Stručnjaci koji su o njima pisali imaju o stilu i porijeklu ovih slika različita mišljenja.

G. Gamulin smatra Gospu od Zvonika u Splitu radom toskanskog majstora pizansko-sienske simbioze, a hvarsku Bogorodicu djelom slikara pizanskog kruga pod lukeškim utjecajem.¹⁴

I. Petricioli drži zadarsku Bogorodicu s Djetetom vjerojatnim djelom domaćeg majstora, te je povezuje, radi očitih analogija, s raspelima iz zadarskih crkava sv. Mihovila i — koliko se može suditi po fotografiji, jer je umjetnina stradala — sv. Marije.¹⁵

C. Fisković objelodanjujući Bogorodicu iz Sustjepa, na, nedavno otkrivenu dizanjem kasnijeg premaza, smatra da bi ta slika, Gospa od Zvonika i raspelo iz sv. Klare bila djela iste domaće slikarske radionice pod uplivom pizanskog slikarstva XIII stoljeća.¹⁶

V. Đurić grupira radi velike međusobne srodnosti s jedne strane Bogorodicu s Djetetom iz zadarske katedrale i zadarska raspela iz sv. Mihovila i sv. Marije, a s druge splitske Bogorodice iz Gospe od zvonika i iz sustjepanske crkve i naše raspelo, uočavajući njihov izraziti toskanski stilski i idejni karakter. S obzirom na njihov broj i međusobne zajedničke crte on — od tri moguća rješenja (direktni toskanski import, rad doma-

ćih majstora u toskanskom duhu i produkt toskanskih radionica u Dalmaciji) — smatra najvjerovatnijim za zadarske slike, da su djelo 2—3 toskanska slikara, koji su djelovali u Zadru, a za splitske, da su rad neke toskanske radionice u Splitu, ili možda, domaćih majstora koji su slikali u duhu toskanskih ikonopisaca.¹⁷

Prihvaćajući u potpunosti tezu o izrazitoj uskoj međusobnoj srodnosti splitskih Bogorodica iz Gospe od zvonika i Sustjepana i našeg raspela, kao i mogućnost, da bi ove tri slike mogle biti produkt iste radionice, držim i ja, da se teoretski može raditi o trima mogućnostima njihova porijekla, kao što je naglasio Đurić. Od tih mogućnosti držim vjerovatnijima mogućnosti, da su naše tri slike import iz Toskane ili djelo toskanske slikarske radionice u Splitu, negoli da su rad domaćih majstora, s obzirom na njihove izrazite toskanske, bolje pizanske stilske i idejne karakteristike i na opći razvoj slikarstva u Dalmaciji. Možda je najvjerovatnija mogućnost, da su naše slike rad jednog toskanskog ateljera u Splitu pizanskog porijekla sa izrazitim utjecajima iz kasnog Giuntina opusa, jer bi se tom pretpostavkom mogao opravdati i njihov broj i neke male stilske varijante, koje su mogle nastati udaljenošću od centra i boravkom u novoj sredini.

Naše današnje poznavanje razvojne linije dalmatinskog slikarstva tih stoljeća nam ne govori u prilog pretpostavci, da bi naše slike bile djelo domaćih slikara, iako se teoretski ni ta mogućnost ne može sasvim isključiti.

Dalmatinske bizantinsko — romaničke freske XII i XIII st. pokazuju utjecaje, kojima se korijeni očito mogu naći u jadranskim geografskim okvirima. Kao što se te freske, naročito one u sv. Krševanu i sv. Stošiji u Zadru i one u Donjem Humcu na otoku Braču, mogu očito svojim stilskim crtama postaviti u jadransko uplivno područje, tako se, na drugi način, u jadranske okvire mogu postaviti i prekrasna »Bogorodica s Djetetom i donatorom« iz zadarske sv. Marije i s njom srodna Bogorodica iz sv. Nikole na Prijekom u Dubrovniku, koje bi mogle i biti lokalni rad u okvirima »onog venecijansko-dalmatinskog kompleksa, koji je na Jadranu nastao kao proizvod specifične transformacije internacionalnog bizantinskog stila« (Gamulin). Bez obzira što stilske karakteristike fresaka povezuju slikarstvo



Sl. 5. Slikano raspelo iz samostana Sv. Klare u Splitu, detalj Sv. Ivan



Dalmacije više sa susjednim obalama srednje i južne Italije, a one spomenutih Madona iz Zadra i Dubrovnika sa Venecijom, ono uvijek ostaje u tom jadranskom uplivnom prostoru, a to je za Dalmaciju najlogičnije. Da bi Dalmacija imala u svom lokalnom slikarstvu u posljednjoj četvrtini XIII st. jedan izrazito toskanski »intermezzo«, ne može se kategorički isključiti, ali je prilično malo vjerovatno.¹⁸

Mogućnost nabavke slika ili dolaska slikara iz Toskane u Dalmaciju ima opravdanje u nekim historijskim poznatim činjenicama. Dovoljno je za Split spomenuti, s jedne strane, nadbiskupovanje Bernarda iz Perugie, najbližeg susjeda Toskane, početkom XIII st. a s druge boravak u Splitu početkom XIV st. kardinala Gentilisa iz Toskane. Sa nadbiskupovanjem prvog Kečkemet povezuje pojavu minijatura toskanskog tipa na nekim rukopisima u splitskoj kaptolskoj riznici, a s boravkom drugoga smo već prije bili povezali mogućnost pojave našeg raspela u Splitu.¹⁹

Ovi argumenti umanjuju mogućnost, da bi naše slike bile rad naših domaćih majstora.

Bez obzira na taj moment, držim da je splitsko kasno-giunteskno raspelo iz samostana sv. Klare po svojim visokim umjetničkim kvalitetima kapitalni spomenik kasnog XIII st. u Dalmaciji i da ono, ako i jest rad toskanskog majstora, pokazuje visoku kulturnu razinu i prvorazredne umjetničke veze dalmatinskih srednjovjekovnih komunalnih centara.

Sl. 6. Slikano raspelo iz samostana Sv. Klare u Splitu, detalj, Bog Otac



Sl. 7. Slikano raspelo iz samostana Sv. Klare u Splitu, detalj, Sv. Magdalena?

- ¹ K. Prijatelj, »Toskansko romaničko raspelo u Splitu«, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, LII, Split 1950, str. 97—107. Svoju stilizaciju u tom članku, da stilska analiza postavlja splitsko raspelo neposredno uz radove Giunte Pisana toliko, da se može ustvrditi, da je barem iz kruga njegove botteghe« i sam sam — uvidjev da je previše određena i potencirana — korigirao u separatu iste radnje. U njemu sam rekao da to raspelo stoji »neposredno uz radove Giunte Pisana toliko, da se može ustvrditi da je barem iz njegovog uplivanog djelokruga«.
- ² Lj. Karaman, »Osvrt na neke novije publikacije i tvrdnje iz područja historije umjetnosti Dalmacije«, Peristil I, Zagreb 1954, str. 41—44.
- ³ Weigelt, »Giunta Pisano«, Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XIV, Leipzig 1921, str. 220—222 (sa svom prijašnjom literaturom).
- ⁴ P. Bacci, »Iuncta Pisanus Pictor«, Bollettino d'arte II, 1922—23, str. 145—161. Isti, »Un Crocifisso ignorato di Giunta Pisano e i suoi rapporti con la pittura umbra del XIII secolo«, ibidem IV, 1924—25, str. 241—252.
- ⁵ L. Venturi, »Alcuni acquisti della collezione Gualino«, L'Arte 1928, str. 69.
- ⁶ C. Brandi, »Il Crocifisso di Giunta Pisano a Bologna«, L'Arte 1936, str. 71.
- ⁷ N. Barbantini, »Il castello di Monselice«, Venezia 1940, fl. 214—215, 273.
- ⁸ Mostra giottesca (catalogo), Bergamo 1937, str. 16-17; L. Coletti, »I primitivi dall'arte benedettina a Giotto« Novara 1941, str. XXI-XXV.
- ⁹ E. Sandberg-Vavalà, »La croce dipinta italiana«, Verona 1929.
- ¹⁰ E. Sandberg-Vavalà, o. c., str. 868, sl. 547.
- ¹¹ E. Sandberg-Vavalà, o. c., str. 851—854, sl. 535, 536.
- ¹² E. Sandberg-Vavalà, o. c., str. 894, sl. 557.
- ¹³ E. Garrison, »Italian romanesque panel painting«, Firenze 1949.
- ¹⁴ G. Gamulin, »Bogorodica s djetetom i donatorom iz Zadra«, Peristil II, Zagreb 1957, str. 148-149; G. Gamulin, »Bogorodica s djetetom pizanske škole u katedrali u Hvaru«, Peristil III, Zagreb 1960, str. 11—12.
- ¹⁵ I. Petricioli, »Nepoznata srednjovjekovna slika Bogorodice iz zadarske katedrale«, Peristil III, Zagreb 1960, str. 7—10.
- ¹⁶ C. Fisković, »Neobjelodanjena romanička Madona u Splitu«, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 12, Split 1961.
- ¹⁷ V. Djurić, »Ikone iz Jugoslavije«, Beograd 1961, str. 43—45.
- ¹⁸ O freskama u Dalmaciji v. A. Deanović, »Romaničke freske u sv. Krševanu«, Zadar, Peristil II, Zagreb 1957, str. 113—123, D. Domančić, »Srednjovjekovna freska u Donjem Humcu na Braču«, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 10, Split 1956, str. 84—94, te Djurić, o. c., str. 42.

O Bogorodicama iz početka XIV st. u Dalmaciji vidi citirane radove Gamulina i Djurića.

Neujerljivu i forsiranu Garrisonovu rekonstrukciju »dalmatinske grupe« (E. Garrison, o. c., str. 16) podvrgao je kritici Gamulin u citiranoj radnji o zadarskoj Madoni (str. 148—149).

¹⁹ D. Kečkemet, »Romaničke minijature u Splitu«, Peristil II, Zagreb 1957, str. 125—137.

Riassunto

Il crocifisso dipinto del convento di S. Chiara a Spalato (Split)

Il recente riuscito restauro del grande Crocifisso dipinto duecentesco nel convento di S. Chiara a Spalato (Split) da parte del restauratore F. Dobrošević della Sovrintendenza ai monumenti della Dalmazia da al autore — che aveva già trattato del dipinto — lo spunto per una nuova e dettagliata analisi. Dopo avere dato la descrizione del crocifisso dopo la pulitura, l'autore lo analizza dal punto di vista stilistico e iconografico. Una serie di analogie lega il nostro crocifisso con i crocifissi dipinti derivanti da Giunta Pisano e in special modo dal suo tardo crocifisso di S. Domenico a Bologna. Non negandovi qualche elemento cimabuesco, l'autore classifica il crocifisso spalatino col termine »Late Giuntesque« adoperato dal Garrison. La forma del crocifisso è l'argomento principale per dargli verso la fine del Duecento. Il recente ritrovamento di alcune altre tavole con chiari elementi stilistici toscani del tardo Duecento (delle quali due »Vergini col Bambino« sono assai vicine stilisticamente al nostro crocifisso) ha aperto negli ultimi tempi il problema della possibile origine locale di questi dipinti. Dopo avere affermato che si può trattare solamente di due possibilità cioè che i dipinti siano opere di artisti toscani importate dall'Italia o eseguite in Dalmazia oppure che la Dalmazia sia stata negli ultimi decenni del Duecento una provincia artistica toscana, l'autore è più favorevole alla prima possibilità data la situazione storica e la linea dello sviluppo della pittura dalmata del tempo. In ogni caso il crocifisso di S. Chiara rimane un monumento artistico di primo piano nel inventario dei dipinti in Dalmazia e dimostra l'alto livello artistico dei comuni medievali dalmati.