

„Benedictus pinsit”

U sakristiji trogirске stolne crkve odavna je visjela jedna zanemarena, ali zapažena gotička ikona na drvu (88 × 58 cm) s prikazom Gospe sa sinom.¹ Iako još nisu osigurana sredstva za njezin potpuni popravak, umjetninu su preuzeli restauratori Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture iz Splita, pošto je uznesen 1969. godine pobudila pažnju sudionika međunarodnog simpozija povijesnika umjetnosti (CIHA) i izazvala raspravu među nekima od prisutnih poznavalaca srednjovjekovnog slikarstva. Bilo je očito, naime, da se ispod kasnijih premaza krije vrijedan rad nekog vrlo vještog slikara, pa je uskoro slika i objavljena kao *izravno djelo majstora Paola iz Venecije*,² vezana uz njegova *sigurna remek-djela* te čak datirana u *zrelu fazu njegova stvaranja* oko godine 1345.³ Budući da je nedavno dovršeno čišćenje iznijelo na vidjelo ne samo pravu likovnu vrijednost trogirске ikone, nego otkrilo i ime njezina autora, potrebno je da se na nju podrobnije osvrnemo.⁴

¹ C. Fisković, *Opis trogirске katedrale iz XVIII stoljeća*. Split 1940. Vjerodostojan popis crkvenih umjetnina ispisan 1756. godine od biskupa *Didaka Manole* spominje među ostalim slikama zatečenim u stolnoj crkvi nekoliko prikaza Gospe sa sinom u naručju (str. 31—2. *La Madonna col bambino in mano*; str. 32. *Un quadro Madonna sopra la credenziera, con due corone d'argento, Un altro quadro Madonna all'Altar della Carità con 2 corone d'argento.*), koje su se u to doba nalazile u sakristiji, ali je teško prosuditi da li se ikoja od navedenih može poistovjetiti s ovom sada objavljenom, jer ih se donedavno u sakristiji nalazilo nekoliko istovrsnih, a ni u prošlosti nisu potanje razlučene.

² M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, pag. 139. *Madonna con bambino* (MAESTRO PAOLO, 1345. circa.) Traù (Trogir), Cattedrale, sagrestia.

La fotografia di questo dipinto, finora inedito, non è pervenuta in tempo utile per la pubblicazione.

L'opera, che ora risulta completamente ridipinta, ha caratteristiche tali da poter essere assegnata a Maestro Paolo in un momento simile a quello della Madonna della Casa del Clero di Padova. Alquanto insoliti, il sole rosso a raggi d'oro a mo' di fermaglio, l'alta cintura e le grezze decorazioni che ora si vedono sullo sfondo. Del tutto paolesche, invece, l'impostazione compositiva e l'eleganza di alcune soluzioni formali, che conducono a collocare l'opera intorno alla metà del quinto decennio. (Elenco delle opere secondo l'ordine alfabetico delle località.)

³ *Ibidem*. Osim što je u katalogu izravno pripisao MAJSTORU PAOLU, osvrnuo se na trogirsku sliku i nekoliko puta u samom tekstu:

pag. 56. — ... *Fra i dipinti di Maestro Paolo che possono avere come punto di riferimento la Coperta della Pala d'oro e che quindi sono databili intorno alla metà del quinto decennio, ricorderò particolarmente ... la Madonna in trono della Casa del Clero di Padova, quella delle Canossiane di S. Alvise di Venezia, e quella della Sagrestia del Duomo di Traù ...* (dakle uz remek-djela!) pag. 70. — ... *Oltre a queste due opere, possiamo ricordare altri dipinti che si trovano nella costa orientale dell'Adriatico, quali la Madonna di Traù, la Natività della Galleria Nazionale di Belgrado, i polittici di Arbe, di Pirano ecc.* (dakle, nakon Raspela dubrovačkih dominikanaca na prvom mjestu trogirska ikona u nizu djela na istočnoj obali Jadrana, kojima beogradska slika iz Narodnog muzeja nikako ne pripada!).

pag. 129. — ... *Madonna in trono. (MAESTRO PAOLO 1345. circa) Padova, Casa del Clero, Via San Girolamo 12, cappella. ... Il dipinto, ricco di colori profondi e accesi, tutto dolcezza, esilità e grazia, va collocato a mio avviso nella seconda metà del quinto decennio, fra la Coperta della Pala d'oro (1345) e la Madonna di Carpineta (1347). Allo stesso momento credo appartenga la Madonna con Bambino che recentemente ho individuato nella sagrestia della cattedrale di Traù.* (dakle, u najbolje doba majstorova stvaralaštva!).



Majstor Benedikt, Gospa sa sinom — Trogir, sakristija stolne crkve

Na monumentalnoj, široko i mirno raspoređenoj kompoziciji naslikana je Gospa u stojećem položaju sa sinom u naručju. Vitkog tijela prikazana do visine bokova, nježno se saginje prema djetetu u tipično gotičkoj kretnji jedva savinuta tijela, tako da ga čvrsto podržava na desnoj ruci, te prema njemu okreće pogled i pruža lijevu ruku. Krupni dječacić dostojanstveno sjedi u majčinu krilu poluokrenut prema njoj s pruženom ljevicom, ali zagledan u daljinu dok blagoslivlja desnom rukom. Njihova međusobna veza je ostvarena sasvim lakim i sporim dodirivanjem, a sve je zaustavljeno na plošnoj zlatnoj pozadini. Unutar gipko ocrtanog obrisa majstor je sigurnim crtežom poveo igru tog osjećajnog zbližavanja žene i djeteta, pa volumene razvio otvaranjem i okupljanjem lakih tkanina odjeće.

Pouzdana likovni govor, koji znalački barata gustom bojom i svjetlom kao glavnim izražajnim sredstvima na islikanoj površini, došao je do punog napona upravo

u zreloom slaganju boja. Promišljenim uspostavljanjem suzvučja i međusobnim suprotstavljanjem tonova, istovremeno je rastvorio plastičku masu prizora i uskladio cjelovitost prikaza. Hladno bljedilo oskudnih golih dijelova (lice, vrat i ruka Gospe, te glava, noge i ruke Isusove) podržano je, naime, koloristički jednakovrijednim preljevima modrog plašta, kojim su obuhvaćena tijela da se učvrsti statičnost mase iznutra uzbuđane blagim lukovima. Nasuprot tome plohe rumene ljubičasto-vinske boje (Gospina haljina) i tople zemljano-smeđe (Isusova haljinica), protkane su zlatnim nitima i porubljene oker-vrpcama ukrasnog veza, te na taj način prodornim zvukom i dekorativnim iscrtavanjem izmirene sa zlatnom pozadinom. Ipak su pregibi tkanina označeni više mekanim sjenčanjem negoli ostrim crtanjem, pa je postignuta određena reljefnost slike.

U tom ravnovjesju kolorističkih odnosa najjače žarište jest cinober boja (Isusov plašt i Gospina košulja),



Detalj slike sa strane 118.

koja mjestimice prosijeva i na licima likova i na zlatnoj pozadini, a svjetluca i na sitnopisnom ukrasu tkanja čitave odjeće. Taj rumeno zlatni ukras tankočutno prati osnovni razvedeni crtež, omeđuje plohe i zapravo tvori skelet kompozicije izmiren sa svim njenim dijelovima. Ugreben na zlatnoj površini podloge u obliku svetokruga popunjenog cvjetnom viticom u strogom rasporedu oko glava likova, i početnih slova grčkih njihovih imena (M P — O V) u postranim prazninama, ispunio je pozadinu prikaza. Upotreba zlata, dakle, isključivo je ukrasne naravi, a plastičnost likova i raznoliko obojenih površina s trećentističkim tipičnim pojednostima odjeće dobivena je uglavnom izvanjskim osvjetljavanjem volumena tijela i nabora tkanina. Sta-

kom na kojem je oslikan i uništen dio Isusove odjeće. Taj nevješti popravak bio je izvršen istodobno kad je bila preslikana čitava ikona (vjerojatno u XV ili XVI stoljeću), ali se čini najvjerojatnijim da preostala, tada zakrivena slova — EDICTUS — mogu pripadati samu imenu »Benedictus«, u kojem, dakle, otkrivamo ime autora umjetnine.

Trogirska ikona se, dakle, ne može pripisivati slavnim Paolu Venezianu, nego je moramo vezati uz dosad neuočeno stvaralaštvo slikara Benedikta, o kojem se u našoj znanosti ništa pouzdano ne zna.⁵ Jedino se u istraženim spisima južnohrvatskih arhiva spominje mrtav od 1340. godine u Zadru neki istoimeni slikar,⁶ ali budući da mu nisu nađeni nikakvi radovi, niti su

MP OV

EDICTVS PINSIT

0 + + + + + 5 cm.

novito dekorativno značenje unutar cjeline ima i potpis majstora, koji je istaknut kao ravna vrpca urezanih slova gotičke majuskule uz gornji rub slike. Na njemu se čita:

(BEN)EDICTUS PINSIT.

Prva tri slova nedostaju, jer je krajnji desni dio ikone u prošlosti otrgnut i potom zamijenjen novim umet-

⁴ Konzervaciju je izvršio restaurator Tomislav Tomas. Kako je drvo natopljeno voskom i kalafonijem, te venecijanskim terpeninom obavio je uglavnom kemijsko čišćenje oslikanih dijelova i mehaničko dočišćavanje nanovo zakitanih dijelova nad originalom. Izravnanje dubokih oštećenja popravljeno je smjesom carnauba, zatim doslikavanje pa transparentno lakiranje, a onda bojenje najjačih oštećenja akvarel-tempera tehnikom šrafiranja.
⁵ Nije niti zaveden u popisu umjetnika južne Hrvatske. Vidi: N. Bezić — Božanić, *Majstori od IX do XIX stoljeća u Dalmaciji*. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 16. Split 1966. str. 322; Isto, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 17, Split 1963, str. 364.



Detalj slike sa strane 118.

potanje provjereni podaci o njegovu životu,⁷ nedostaje nam sigurnih potvrda da poistovjetimo ličnost slikara *Benedikta* iz tih zapisa s potpisnikom trogirskoga slikara. Pitanje povezivanja tih odvojenih nalaza, dakle, ostaje otvorena pretpostavka, iako stil ovdje objavljene umjetnine donekle odgovara vremenu majstora spomenutog u Zadru. Dapače, pojava grčkih slova natpisa imena prikazanih svetaca uz ostale stilsko-ikonografske pojedinosti dvostranih, bizantskih i zapadnoevropskih srednjovjekovnih izvora, kao i činjenica da u talijanskom onodobnom slikarstvu dosad nije bio poznat nijedan slikar toga imena,⁸ navodi nas na tješnje povezivanje opisane slike uz našu, domaću sredinu hrvatskog primorja. (Prisjetimo se da je izravna veza s Paolom iz Venecije zajamčena suradnjom slikara *Nikole Cipri-*

janova de Blondis također iz Zadra, koji je 1345—1350. godine radio u majstorovoj radionici, ali još nije ustanovljen kao samostalni stvaralac).⁹

Kao što je to već dobro poznato, razvoj slikarstva na našoj obali u XIV stoljeću odvijao se pod najjačim utjecajem višestruko važnog djelovanja *Paola Veneziana* i njegove radionice,¹⁰ koje nakon novih spoznaja naše znanosti predstavljaju sastavni dio dalmatinske povijesti umjetnosti na razmeđu najplodnijih utjecaja.¹¹ U tom svjetlu je jedino moguće određivati i majstora *Benedikta* s njegovom jedinom poznatom slikom iz *Trogira*, jer se na njoj jasno ispoljavaju očite istovjetnosti s ostalim onodobnim istovrsnim umjetninama, koje povezuju prve talijansko-gotičke značajke s bizantsko-paleološkim crtama. S jedne strane, i majstor

⁶ T. S mič i k l a s, *Codex diplomaticus regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae* X, Zagreb 1912, str. 586, dok. 412. — 24. X 1340. ... *magistro Martino, pictore filio condam magistri Benedicti pictoris, civibus Jadre et aliis* ... (Arhiv samostana sv. Marije u Zadru); C. F i s k o v i ć, *Zadarski sredovječni majstori*, Split 1959, str. 92; bilj. 512, str. 179, — 8. IV 1340. ... *coram Martino pictore quondam magistri Benedicti et ... testibus* ... (Akti zadarski u Arhivu trogirskog Gradskog muzeja — na posebnoj pergameni kodicil Eufemije de Zadulinis); 5. IV 1349. ... *presentibus ... Cressio, pictore quondam Benedicti civibus Jadre* ... (Akti not. Frana de Placentia, svezak I, sveščić 2); 14. VI 1355. ... *presentibus ... et altero Cressio, quondam Benedicti pictoris de Jadra* ... (Akti not. Andrije de Cantio, svezak I, sveščić 4); K. P r i j a t e l j, *Novi podaci o zadarskim slikarima XIV—XVI stoljeća*. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 13, Split 1961, str. 110—111. (*Silloge doc. di Giuseppe Praga*, pag. 37, — 5. VI 1350. ...) *Cressius pictor quondam magistri Benedicti pic-*

toris ... (Akti not. Franje iz Piacenze); pag. 39. — 10. IV 1362. radi posudbe nekog novca (Osude Antonija de Marostica); pag. 43 — 23. XI 1370. — u vezi s nekim vinogradima (Akti not. Petra Perencanusa); pag. 49. — 8. IX 1375. spominje se mrtav (Akti not. Petra iz Sercane).

⁷ Na arhivskim listinama spominju se sredinom XIV stoljeća u Zadru, dakle, slikari *Martin* (1340. god.) i *Krševan* (1349—1375. god.) sinovi majstora slikara *Benedikta*. To upućuje na vjerojatnost da je majstor *Benedikt* imao slikarsku radionicu, u kojoj je odgojio i dva sina, također slikara narodnih imena, što mu jasno pojačava važnost likovne djelatnosti i vezanost uz hrvatsku umjetničku i kulturnu prošlost. Porodičnu djelatnost je nastavio i Benediktov unuk, slikar *Damjan* i sin *Krševanov*. (Vidi: *Silloge doc. di Giuseppe Praga* — Marc. Ital. VI, 528, no. XXIV, pag. 79. — 15. IX 1378. ... *Damianus pictor quondam magistri Cressii pictoris* ... (Akti not. Petra iz Sercane); pag. 113—114. — 10. IV 1383. navodi se kao mrtav (ibidem).

Benedikt zadržava osnovnu, tradicionalno istočnjačku postavu monumentalnih likova na zlatnoj pozadini i služi se tamnim tonovima guste boje, unutar kojih se provlače neke naturalističke pojedinosti (prozirni veo ispod plašta na glavi Gospe, krzneni obrub unutrašnje strane izvučenog rukava, svijetle kovrče Isusove kose, mekano modeliranje lica i ruku itd.) zapadnjačkih gotičkih uzora. U vezi s time i slikarsko oblikovanje cjeline je osjetno blaže, prožeto prosječnim realističkim opažanjem koje je naročito izraženo u slikovitom oblikovanju složene odjeće. Na taj se način on, vremenski i stilski napredniji, oslanja na postignuća slikarskog djela Paola Veneziana, pa nije čudo da su poznavaoi tog proslavljenog Mlečanina bili skloni da njegovoj ruci pripisuju i trogirsku ikonu, a pri tom su je prije čišćenja presmiono vezali uz najbolja njegova ostvarenja i postavili u najzreliju fazu njegova rada.¹² Ipak različitosti u vrijednosti i stilu ne isključuju vezu s mletačkom radionicom utemeljitelja jadranske škole XIV stoljeća, kojoj je majstorovo djelo samo likovno visok i stvaralački zajednički nazivnik.

Usporedimo li trogirsku ikonu sa srodnim prikazima Paola iz Mletaka, na čijem se djelu neosporno zasniva pretežni razvoj kasnosrednjovjekovnog slikarstva šireg mletačko-jadranskog područja u koje je povijesno i kulturno bila uključena naša obala, uočiti ćemo slobodniju postavu likova. Veliki učitelj slikao je, naime, gotovo redovito Gospu u sjedećem stavu s različito pokrenutim sinom, ali u zatvorenijem obrisu volumena postavljenim uglavnom s lijeve strane majke.¹³ Slikar Benedikt je u ime traženog izražaja vitkosti prikazao Bogorodicu u stojećem, gotički izvinutom stavu, a dijete visoko uzdigao na njenoj desnoj ruci, i time težište vješto raspoređenog odnosa likova uvjerljivo riješio unutar razrađene površine jasno ocrtane na zlatnopraknoj pozadini. Na taj način proveo je, dakle, u stanovitoj mjeri naprednije oblikovno rješenje, moguće nakon prevladavanja rimineške i đoteske gotike, nadopunjeno istančanom profinjenošću crteža razvijeno pri rastvaranju Gospina i slobodnom prebacivanju

Kristova plašta s pokrenutim naborima bez grafičkog opterećivanja. Ta cjelovito i zrelo izrečena htijenja unutarnjeg, plastičkog pokretanja ostala su nedokučiva većini Paolovih poznatih suradnika i sljedbenika,¹⁴ a nisu naglašena ni na ostalim istodobnim slikama jadranskog prostora.¹⁵ Po tome se trogirski ikona donekle izdvaja od skupine sačuvanih i objavljenih trećentističkih slika otkrivenih na području hrvatskog primorja.¹⁶ Iako nam oštećenost onemogućava da do kraja prosudimo svu iskazanu osjetljivost Benediktova ličnog izraza i lične nadarenosti, on je nesumnjivo dostigao visoki slikarski izraz zrelogotičkog stila i na njoj ga potvrdio.

Svakako, u potanjoj likovnoj i stilskoj raščlanbi djela potrebno je upozoriti na dosljednu mjeru realističkog predočavanja u prikazu naročito otkrivenih dijelova Gospina i Kristova tijela. Upravo mekoća tvarne slikarske obrade tih dijelova s laganim prijelazima svijetlih tonova bez dubokih i tvrdih sjena, te iskusno svladavanje anatomskih nezgrapnosti i crtačkih nespretnosti odaje prokušano majstorova rada i zrelost svladanog stila unutar poznatih kompozicijskih predložaka. Po tome se ovo djelo može i stilski odrediti prvim svojskim prihvaćanjem gotike razjašnjenih realističkih stremljenja, iako su plastički stvarno predočena tijela naslikana na zlatnoj pozadini bizantske predaje. Te nam odlike, međutim, zasad onemogućavaju da s većom sigurnošću povežemo trogirsku ikonu s vremenom zapisanih spomena o majstoru Benediktu u petom desetljeću XIV stoljeća. Ona je dapače očito morala nastati kasnije i od slika uz koje su je izravno povezivali, jer čitav niz spomenutih pojedinosti kompozicionog i kolorističkog rješenja upućuju na zrelogotičko doba njezina postanka.

Pa ipak nedavno izvršen restauratorski zahvat nad slikom, osim što je iznio na vidjelo provjereno ime njezina autora, nije bitno pridonio razlučivanju njezinih likovnih vrednota. Samo je još više izložio na kušnju pred našom osjetljivošću u vezi s potrebom pravilnijem vrednovanju, jer je slika zaista jako oštećena (a restauratori iz opravdanog opreza nisu pristupili detaljnoj rekonstrukciji) te u vezi sa širim umjetničkim određivanjem vremena druge polovine XIV stoljeća, odnosno kronološkim pomicanjem slikarskog razvoja. Pa ipak, i takva kakvom se danas pokazuje, ona zaslužuje višestruku pažnju, jer predstavlja jedan od malobrojnih potpisanih spomenika gotičkog slikarstva na našem području. Pri tom, naravno, otkriva novo ime jednog nesumnjivo zanimljivog stvaraoca — slikara *Benedikta*, koji je preuzeo najbolja iskustva umjetnosti iz sredine XIV stoljeća i na tome pokušao graditi lični izraz, a, s druge strane, svojom likovnom vrsnošću i punom slikarskom zrelinom upotpunjava i podiže razinu kulturne baštine značajnog doba kasnog trećenta na inače bogatom spomeničkom prostoru južne Hrvatske.

⁸ Vidi: R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*. Venezia 1964. Indice dei nomi, dei soggetti e dei luoghi (compilato dalla dr. M. M. Palmegiano), pag. 246.

⁹ K. Prijatelj, *Bibliografski i biografski podaci o majstorima dalmatinske slikarske škole*. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 17, Split 1961, str. 340—341. Katalog slikara — br. 1. G. Gamulin, *Alcune proposte per Paolo Veneziano*, »EMPORIUM« 1964;

Isti, *Stari majstori u Jugoslaviji II*, Zagreb 1964; Isti, *Nekoliko problema oko Paola i Lorenza*, »Radovi...«, Zagreb 1964;

¹⁰ Vidi: V. Zlamalik, *Paolo Veneziano i njegov krug*. Katalog djela izložbe u Zagrebu 1967; G. Gamulin, *Majstor Paolo iz Venecije*. — Jedna značajna izložba u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu. Telegram br. 389, Zagreb 13. X 1967; Isti, *Još nekoliko riječi uz izložbu Majstora Paola* — Preliminarna recenzija. Telegram br. 393, Zagreb, 10. XI 1967.

¹¹ G. Gamulin, *Di un libro su Paolo da Venezia*. Arte Veneta XXIV, Venezia 1970.

¹² M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, pag. 56, 129, 139. ¹³ R. Pallucchini, *La pittura veneziana del trecento*, Venezia 1964, fig. 24 (Venezia, S. Pantalon), 70 (Gallerie dell' Accademia), 90 (Madero, S. Andrea), 91 (Venezia, S. Maria dei Frari), 93 (Padova, Casa del Clero), 95 (Milano, coll. Rasini), 96 (Montargis, Museum), 116 (London, National Gallery), 117 (Cesena, Parrocchiale), 119 (New York, coll. Wildenstein), 120 (Budapest, Museum), 128 (Chioggia, S. Martino), 159 (Paris, Louvre), 163 (Piran, Sv. Juraj); M. Muraro (o. c. 12) mjestimično postavlja drukčije atribucije slika.

¹⁴ R. Pallucchini, isto, fig. 193, 194, 195, 197 ecc. Indikativne su poredbe s *Lorenzom Venezianom* zbog slabije vrsnoće njegova izraza u vjerojatno isto doba — fig. 488 a, 508, 509, 510, 511, 547, 548, 550, 559 — a pogotovu s *Guglielmom Venezianom* — fig. 573, 574, 575 — i ostalim suvremenima iz kasnih desetljeća, među kojima slikar *Benedikt* bitno i jako odskače po stilu i vrsnoći izraza.

¹⁵ C. Fisković, *Slika iz radionice Paola Veneziana u Prčanju*. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 18, Split 1970, str. 52—60. i tamo navedena literatura.

»BENEDICTUS PINSIT«

Dans la sacristie de la cathédrale de Trogir se trouve, depuis longtemps, une icône sur bois des débuts du gothique, représentant la Madone et l'Enfant, presque négligée — bien qu'elle ait été remarquée — et au sujet de laquelle, par une prudence justifiée, la science de l'histoire de l'art yougoslave n'a pas encore donné d'explications détaillées. Il était évident, cependant, qu'il s'agissait d'un travail de valeur d'un peintre éprouvé mais un enduit, assez laid, qui en dissimulait la qualité artistique, en avait empêché l'analyse définitive. C'est pourquoi les restaurateurs de l'Institut régional pour la Sauvegarde des Monuments culturels de Dalmatie, à Split, s'en sont chargés et, tandis qu'ils se livraient à une restauration scientifique, le spécialiste vénitien, Angelo Muraro, publiait cette peinture dans son livre important, imprimé depuis peu: »Maestro Paolo da Venezia« (Milan, 1969). Etant donné que la conservation et la restauration étaient en cours, il ne disposait pas des photographies nécessaires; pourtant, il a prématurément attribué cette toile au grand maître du Trecento, la rattachant audacieusement aux chefs-d'œuvre reconnus de Paolo, et l'a même datée de la phase de maturité de création de cet artiste, vers 1345. Cependant, le récent nettoyage de la peinture de Trogir a mis au jour, non seulement sa véritable valeur plastique et ses caractéristiques stylistiques, mais également, et de façon imprévue, le nom de son auteur; c'est pourquoi, à cette occasion, et pour la première fois, je fais part de cette découverte, en reproduisant l'œuvre en question.

Au cours du nettoyage de la surface peinte sont apparues, le long du bord supérieur, des lettres en majuscules gothiques, où j'ai lu l'inscription suivante: EDICTUS PINSIT. Etant donné que l'extrémité droite avait été, à un moment donné, arrachée et remplacée par un nouveau morceau de toile sans peinture, on peut supposer que l'inscription, dans son ensemble, disait:

(BEN) EDICTUS PINSIT...

Les documents d'archives publiés mentionnent un maître du même nom à Zadar, indiqué comme étant mort en 1350, et père des peintres Martin et Krševan. Ce qui conduit à penser que ce maître Benedikt a dû avoir un atelier d'art où furent élevés ses deux fils, ainsi que son petit-fils Bogdan, également peintres et portant des noms nationaux ce qui, d'une certaine façon, renforce l'importance de leur activité artistique, et confirme leur appartenance au passé artistique et culturel croate. Etant donné que les renseignements sur la vie du peintre n'ont pas été vérifiés et que, jusqu'à présent, ses travaux n'ont pas été remarqués, des confirmations certaines nous manquent pour identifier la personnalité mentionnée dans ces documents avec celle du signataire de la peinture de Trogir. Le rapport entre les trouvailles susmentionnées ne sont encore que des suppositions mais étant donné que, d'après ce qu'on sait de la peinture italienne de cette époque, aucun peintre de ce nom n'était connu jusqu'à présent les sources écrites — outre les caractéristiques stylistico-iconographiques doubles (sources byzantine et médiévale d'Europe centrale) — justifieraient l'inclusion de la peinture de

Trogir et de son auteur dans le milieu artistique du littoral croate.

On sait que, sur nos côtes, le développement de la peinture s'est fait sous la très forte influence — importante à plusieurs égards — de Paolo Veneziano, initiateur de l'art médiéval vénitien — de ses collaborateurs et successeurs qui, en même temps, ont enrichi le patrimoine de la Croatie méridionale à l'intérieur d'espaces culturels apparentés. D'après les connaissances nouvellement acquises par la science yougoslave, ces fertiles influences représentent aussi une partie essentielle de l'histoire de l'art dalmate. Parmi ces contacts entremêlés, il est possible de fixer la place et l'importance de Benedikt, maître récemment découvert, grâce à la seule peinture confirmée de Trogir, car s'y manifestent non seulement l'identité avec les autres œuvres d'art de même sorte qui relient les caractéristiques du premier gothique vénitien aux traits byzantino-paléologiques, mais aussi la variété dans la qualité de transformation qui détermine la portée personnelle à l'intérieur d'un même style. D'un côté s'est maintenue la présentation traditionnelle de la Méditerranée orientale — et qui avait été adoptée sur l'Adriatique — d'effigies de saints vigoureux sur un fond complètement doré; de l'autre, les corps sont mus dans une attitude courbée et ils sont revivifiés par un éclairage extérieur d'une manière gothique raffinée. Leurs volumes et les plis des tissus, pour la plupart de couleurs épaisses et en rapports mûrs, sont imprégnés de dessins décoratifs, tant d'après les principes du goût local que par la transposition moyenne d'une observation réaliste.

Ainsi, le maître Benediktus apparaît comme un peintre stylistiquement avancé bien que, dans l'ensemble, il incline vers les compositions et solutions coloristiques de Paolo Veneziano. Il n'est donc pas étonnant que des connaisseurs expérimentés de ce célèbre Vénitien aient d'abord été enclins à lui attribuer aussi l'icône de Trogir. Après qu'elle ait été nettoyée, cependant, est apparue la volonté, complètement et mûrement exprimée, d'une représentation de mouvements plastiques intérieurs avec des particularités bien finies dans la qualité, volonté qui est restée, dans l'ensemble, inaccessible à la plupart des collaborateurs et successeurs de Paolo. C'est précisément la tendresse dans l'exécution matérielle des personnages vivants de la Madone et du Christ, avec de légers passages de tons épais sans ombres profondes ni dures, et cette facture experte de gaucheries anatomiques et de maladresses de dessin qui révèlent le caractère éprouvé du travail d'un maître, à l'intérieur de modèles, plus ou moins connus, de l'époque d'élucidation de la langue picturale du XIV^e e. s. Dans ce sens, la connaissance du peintre Benediktus à Trogir apparaît, en tout cas, importante pour la détermination du diapason plastique des artistes locaux du début du gothique, et si l'on peut réussir à l'identifier directement avec le peintre du même nom de Zadar, alors la période de début de sa vie et le progrès de son travail renforcera la valeur de l'image générale du développement de la peinture ancienne sur le littoral croate.