

ZA POGLAVLJE O MANIRIZMU U LIKOVNOJ UMJETNOSTI DALMACIJE

Kruno Prijatelj

Za karakterizaciju zapadnoevropske likovne umjetnosti od sredine prve polovine cinquecenta do ranoga seicenta (uzevši taj vremenski raspon u širem smislu s određenim ograničenjima i s očitim razlikama u pojedinim zemljama) sve se više u nauci upotrebljava termin »manirizam«. Manirističkim su se najprije nazivale neke specifične crte u umjetnosti toga vremena, da bi se kasnije — uza sve još prisutne divergentne stavove i rezerve pojedinih teoretičara — označio tim nazivom originalni likovni jezik razdoblja koji se razvio nakon renesanse i trajao do pojave baroka odražavajući mnogostruke historijske, duhovne i ekonomske krize tog perioda.

Od studija objelodanjenih pred više od pola stoljeća poput Friedländerove u kojoj je uočeno postojanje nove vizije između renesanse i baroka s posebnim crtama, Busseove o firentinskom slikarstvu 17. st. i Dvořakove o El Grecu pa do radova iz zadnjih dvaju decenija De Tolnaya, Wittkovera, Gombricha, Nicco Fasole, Hausera, Zerija ili Shearmana sve se jasnije definirala slika manirizma, iako je kod većine tih autora još uvijek otvoreno pitanje, da li se može nazvati stilom budući nema onako jasnu i definiranu viziju u svim vidovima poput renesanse odnosno baroka, tim više što se u kasnoj fazi prvoga i u ranoj drugoga od ovih stilova mogu uočiti i mnogi elementi koji se mogu karakterizirati kao »maniristički«.

Termin manirizam vuče svoje porijeklo iz talijanske riječi »maniera«, koju je upotrebljavao Giorgio Vasari označavajući npr. »način Michelangela« i dajući mu u stvari negativni prizvuk imitacije koji je u današnjoj nauci kroz novu interpretaciju potpuno nestao.

Ne ulazeći ovdje u izvore manirizma, njegove korijene i njegova tumačenja, želimo samo mimogred spomenuti izvjesne njegove opće prihvaćene karakteristične crte. Bitni i suštinski karakter manirizma može se označiti u prelomu s uravnoteženošću, smi-

renošću i harmonijom renesansne umjetničke vizije. U arhitekturi mogu se te crte uočiti u zapostavljanju osnovnih tektonskih renesansnih principa, u razbivanju simetričnih pročelja, u tzv. »bijegu u prostor«, u nelogičnosti s funkcionalnoga aspekta mnogih elemenata građevine kao i u pretjeranoj naglašenosti ornamenata i prinovi repertoira dekorativnih oblika. Manirizam se u skulpturi može naročito osjetiti u sklonosti za neprirodno svinuti stav likova i za izduljene oblike tijela malenih glava i naglašenih bokova uz potenciranu bolećivost u izrazu lica koja se može više puta protumačiti erotičnim podtekstom. Slično naglašavanje deformiranih proporcija ljudskoga tijela susrećemo i u slikarstvu, u kome se posebno mora još naglasiti prevladavanje karakteristične skale narančastih, žutih, ljubičastih i zelenkastih tonaliteta u vrlo rafiniranim odnosima. Nova i u stvari antiklasična kompoziciona shema zajednička je karakteristika za slikarstvo i skulpturu, a profinjenost, gracija i elegancija, koje se javljaju u svim granama likovne umjetnosti, na posebni se način mogu zapaziti u umjetnom obrtu. U zlatarstvu, draguljarstvu, pokućstvu, a i u načinu odijevanja, može se na odgovarajući način osjetiti taj novi duh, koji je u našoj naučnoj literaturi značajki sintetizirao L. Menaše u svojoj recentnoj enciklopedijskoj sintezi osnovnih elemenata manirizma.

Prelazeći iz ovih sasama kratkih sintetskih uvodnih rečenica na zadanu temu želimo s nekoliko konkretnih primjera ilustrirati dosad samo fragmentarno uočenu pojavu manirizma u likovnim umjetnostima u Dalmaciji da bismo naglasili potrebu da se u pregledima umjetničkog razvoja ove hrvatske pokrajine unese poglavlje o manirizmu između onoga o renesansi i onog o baroku. Ne želimo s time reći da izvjesne manirističke crte nisu uočene od naše nauke, ali je to bilo ipak do sada u stvari spomenuto periferno i mimogredno. Prisustvo manirizma u umjetničkim zbivanjima na dalmatinskoj obali tim je više za nas značajno, jer je Dalmacija u to vrijeme proživljavala jedan od najtežih perioda svoje historije koji je označen neprestanim ratovima s Turcima, turskim osvajanjem velikog dijela kopnenog i obalnog teritorija, ekonomskim propadanjem i napuštanjem rodnoga kraja od strane čitavog niza visokih intelektualaca i umjetnika.¹⁾

¹⁾ Iz velike bibliografije o manirizmu koja je dijelom štampana uz članak *L. Menaša*, Manirizam, Enciklopedija likovne umjetnosti 3, Zagreb 1964., str. 357, spomenuo bih od starijih djela *Busseovu* studiju *Manierismus und Barockstil — Ein Entwicklungsproblem der florentinischen Seicentomalerei*, Leipzig 1911, *Dvorakovo* kapitalno predavanje »Über Greco und Manierismus« tiskano kasnije u knjizi *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924. i niz *Friedländerovih* studija. Od novijih bih radova spomenuo *De Tolnayevu* studiju o Biblioteci Laurenziani u *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 1930. i odgovor *Wittkovera* na istu u *Art Bulletin* 1934, *Gombričovu* studiju o Palazzo del Tè Giulia Romana u bečkom *Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen* 1934. i 1935, knjigu *G. Nicco Fasole*, Pontormo o del Cinquecento, Firenze 1947. i njenu studiju *Storiografia del manierismo* u zborniku u čast Lionella Venturija iz 1956., *Hause-*

Spomenuta historijska zbivanja neminovno su uvjetovala mletačku akciju pojačanja dalmatinskih fortifikacionih sklopova koja je usko povezana s boravkom istaknutog mletačkog arhitekta Michelea Sammichelija (1484—1559) i njegova nećaka Gian Girolama (oko 1513—1558) u gradovima Dalmacije.

U posljednje vrijeme mnogo je raspravljano da li se arhitektura Sammichelija može, odnosno mora, uklopiti u historiju manirizma. Kao dva suprotna mišljenja možemo spomenuti iz novije literature ono Pietra Gazzole izneseno u katalogu velike Sammichelijeve retrospektive u Veroni iz 1960. i u nizu drugih studija, po kome je ovaj veronski majstor izričiti predstavnik manirizma koji je klasičnim uzorima dao novu prostornu i plastičnu interpretaciju dajući objektivnoj realnosti antiknih modela novu dinamičnu viziju u prostornoj koncepciji, u odnosu prema prirodi i u udjelu fantazije, kao i ono Guglielma De Angelis d'Ossat koji pokušava osobito u predavanju održanom u Vicenzi i tiskanom 1967. ograničiti manirističku komponentu Sammichelijeve arhitekture nalazeći u njoj predominaciju mirnih i ozbiljnih izrazito klasičnih forma koja se manifestira u jednostavnoj i monumentalnoj viziji dalekoj od profinjenih i formalističkih istraživanja manirističkog ukusa.

Premda se ta maniristička komponenta kod Sammichelija čak i kod zastupnika teorije o Sammicheliju maniristi može najmanje uočiti u njegovoj fortifikacionoj arhitekturi, ne možemo mimoći djelo ovog velikog arhitekta i njegova nećaka i sljedbenika u Dalmaciji iako je ono povezano još uvijek sa nizom atributivnih problema.

Prvi je sigurni boravak Michelea Sammichelija u Dalmaciji dokumentiran oporukom koju je arhitekt napisao u listopadu 1534. prije odlaska na put u Zadar bojeći se po svoj prilici da ne umre za vrijeme toga putovanja. Ponovno je dobio nalog za odlazak u Zadar u svibnju 1537. da bi radio na zadarskim fortifikacijama, uz koji je nalog sačuvana i mala skica plana zadarskih utvrđenja. Budući iste godine u listopadu Michele odlazi po sličnom poslu u Krf, zamjenjuje ga u Dalmaciji nećak Gian Girolamo. Treći spomen Michelea u vezi s Dalmacijom je u odluci rektora otoka Krete, koji po nalogu Venecije 1539. šalje ponovno veronskog majstora

rovu Sozialgeschichte der Kunst und Literatur iz 1953. *Zerijevu* knjigu Pittura e controriforma — L'arte senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta, Torino 1957, te recentno *Shearmanovo* djelo The Mannerism, koje je izašlo u Londonu 1966. u Pelicanovoj seriji »Style and Civilization«. Niz kapitalnih priloga o manirizmu, među kojima se ističu *Arganov*, *Hauserov* i onaj *Briziove*, nalazi se u svesku posvećenom manirizmu s posebnim osvrtom na arhitekturu časopisa *Bullettino del Centro intern. di studi di architettura »Andrea Palladio«* IX, Vicenza 1967. Od domaće literature spomenuo bih citiran *Menašev* rad i *Gamulinova* predavanja Visoka i kasna renesansa u Italiji iz 1951.

u Dalmaciju da bi tu prenio svoja velika iskustva stečena na tom otoku nasred Sredozemnog mora. Gian Girolamo je, nakon svog prvog dolaska 1537. u Zadar, boravio u Dalmaciji više puta i po dulje vremena radeći u Zadru, Šibeniku i Primoštenu do 1544. kada je Dalmaciju posve napustio.

Gledajući s umjetničkog stanovišta dvije su najvažnije sammichelijevske građevine u Dalmaciji »Kopnena vrata« (»Porta Terraferma«) u Zadru i utvrda Sv. Nikole s monumentalnim ulazom na otočiću pred Šibenikom. U naučnoj literaturi ta su dva spomenika katkad bila atribuirana samom Micheleu, katkad se smatralo da ih je Gian Girolamo izveo po nacrtu svog strica, a katkad su smatrana samostalnim Gian Girolamovim djelom. U svojoj nedavnoj studiji u časopisu »Castellum« iz 1968. A. Deanović je detaljnom stilskom i estetskom analizom potvrdila ranije Karamanovo mišljenje da su oba ta značajna spomenika djelo Gian Girolama, što je u starijoj literaturi za zadarska vrata tvrdio 1778. još Te-manza, a za šibensku utvrdu čak i suvremenik njenog postanka Giorgio Vasari. Svoje je zaključke Deanovićeva argumentirala za zadarska vrata njihovim položajem u sklopu gradskih fortifikacija, njihovim omjerom od dva naprama tri, tendencijom negiranja vertikalnosti, rasporedom ornamenata, tehnikom obradbe kamena i datumom 1543. na natpisu, dok je za šibenske utvrde kao dokaz iznijela naglašeno racionalnu i izrazitu funkcionalnu formu toga objekta kao i izvještaj samog Gian Girolama iz 1540. o toj gradnji kad je Michele bio već davno napustio Dalmaciju.

Za razliku od Michelea, koji je po toj autorici bio »univerzalan čovjek« renesanse, genijalni arhitekt veličanstvenih palača i stvaralac originalnih urbanističkih rješenja, Gian Girolamo je izrazito vojni inženjer i tehnički erudit koji ne poštuje ambijent i gradsku mrežu ako mu je potrebno za funkcionalnost njegovih utvrda, dok ornamentalne i dekorativne elemente slobodno raspoređuje bez obzira na zakone klasične kompozicije. Upravo tim posljednjim momentom Gian Girolamo bi se mogao smatrati više »manirist« od svog strica i njegova bi djela u Dalmaciji bila na neki način prvi značajni zahvat u arhitekturi na dalmatinskom tlu u kome bi bilo moguće nazrijeti diskretne klice novog likovnog htijenja.?)

II

U svojoj knjizi o umjetnosti u Dalmaciji u 17. i 18. stoljeću bio sam istakao da je u dalmatinskoj arhitekturi druge polovine cinquecenta i početka seicenta jedna od najkarakterističnijih crta

?) Za odnos Sammichelija i manirizma v. naročito P. Gazzola, Michele Sammicheli — catalogo della Mostra, Verona 1960. i G. De Angelis D' Ossat, Sammicheli e il Manierismo, Bollettino del Centro intern. di studi di architettura »Andrea Palladio« o. c., str. 233 — 242. Za radove Sammichelija kod nas v. naročito Lj. Karaman, Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijek, Zagreb 1933, str. 104 — 106 i A. Deanović, Il contributo dei Sammicheli alla fortificazione della Dalmazia, Castellum n. 7, Roma 1968, str. 37—56.

pretjerano naglašavanje ornamentalne komponente s time što taj ornament sam po sebi ne samo što često nije još barokni, već nosi u sebi mnoge renesansne elemente, pa čak i reminiscencije na gotičku i romaničku dekoraciju. Ta se bujna ornamentika javlja naročito na fasadi, i to na posebni način na portalima, a često su čitavi zidovi crkvene ponutnice prekriti kamenim sagovima geometrijskih stiliziranih oblika, florealnih ukrasa i plošnih andeoskih glavica. Karakteristična crta čitave te ornamentike je naročito u činjenici što je kamen tretiran kao da je drvo. Taj isti gubitak osjećaja za kamen, koji se može osjetiti u plitkom rezu dljetja, usitnjenosti, nedostatku volumena i izboru samih ukrasa, naročito se može uočiti u izvedbi svećanih središnjih portala u kojima kao da su njihovi autori htjeli prenijeti u kamenu materiju oblik drvenog oltara kome bi prag ili skalinada zamijenila antependij. Primjeri spomenika na kojima je posebno naglašena takva vrsta dekoracije jesu dominikanska crkva u Korčuli i uopće pročelja hvarske katedrale i župske crkve u Omišu, te pročelje dubrovačke crkve Rozario.

Ako uzmemo da je upravo nefunkcionalna i nelogična upotreba ornamenta (makar na drugi način) jedna od crta manirizma i da je pri obradbi kamena dalmatinski klesar izgubio u tom vremenu svoj urođeni i inače uvijek prisutni osjećaj za tretiranje kamene materije, možemo na neki način ovu specifičnu pojavu, karakterističnu jedino za spomenuto vrijeme, uklopiti u jednu provincijsku varijantu manirističke koncepcije čime bi u ovakovoj interpretaciji ona dobila izvjesnu logiku i opravdanje i našla na logičniji način svoje mjesto u povijesti umjetnosti u Dalmaciji više nego li do sada kad se smatrala nekom neprotumačivom činjenicom u prelaznom razdoblju između renesanse i baroka.

Uvjeren sam, da će daljnje analize dalmatinske arhitekture toga prelaznog razdoblja moći uočiti manirističke crte ne samo u ornamentima i načinu njihove izvedbe i primjene, već i u samoj arhitektonskoj koncepciji sakralne ili profane građevine koja gubi renesansnu jednostavnost i klasičnu čvrstoću, a još nema novi barokni prostorni osjećaj. U uskim pročeljima, rasporedu vrata i prozora, svjetlosnim rješenjima i drugim elementima postoje izvjesne nove karakteristike koje će se kod budućih nužnih detaljnijih ispitivanja pokazati po svoj prilici da su provincijski odjeci manirističkog arhitektonskog gledanja.³⁾

III

Nasuprot ovim manirističkim ili »manirističkim« elementima u arhitekturi, izrazitije manirističke crte mogu se uočiti u djelima posljednje dvojice istaknutih i individualnih dalmatinskih kipara 16. st. Nikole Lazanića i Pavla Gospodnetića.

³⁾ O ovim pojavama v. *K. Prijatelj*, *Umjetnost 17 i 18. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb 1956, str. 15—22.

Nikola Lazanić, rodom s otoka Brača, javlja se prvi put 1578. u signaturi kamenog reljefa u crkvi Sv. Petra u Nerežišću. To je u stvari oltarska kamena pala kakve su posebno karakteristične upravo za taj otok gdje ih se sačuvao iznimno veliki broj iz druge polovice 15. i iz čitavog 16. stoljeća. Između dva jonska stupa prikazana je na glavnom polju Bogorodica s Djetetom na prijestolju koju krune dva anđela, a s desne i s lijeve njene strane likovi su sv. Petra i Pavla, dok je na trokutastom zabatu Bog Otac koji blagosiva okružen anđeoskim glavicama. Ovaj najraniji poznati rad Lazanića, koji nam predstavlja tog talentiranog umjetnika, vezan je još uvijek s lokalnom tradicijom i govori izrazitim renesansnim likovnim govorom s izvjesnim provincijskim prizvukom.

Lazanića kasnije susrećemo u Rimu gdje je, prema Kukuljeviću, boravio od 1581. do 1584. i gdje je klesao niz kipova s likom sv. Jerolima za sve kuće rimskog Ilirskog zbora koji je nosio ime tog istaknutog dalmatinskog sveca. Pet godina nakon toga susrećemo, prema dokumentima koje je objelodanio Fisković, Lazanića u Dubrovniku: 1589. zajedno s klesarom Andrijom Pomenićem obavezao se pripremiti kamen za kipove za sakristiju dubrovačke crkve Sv. Vlaha, a 1591. prima na nauk u slikarstvu i kiparstvu Kotoranina Vicka Pitkovića. U sakristiji spomenute dubrovačke crkve Sv. Vlaha sačuvao nam se do danas njegov signirani kip sv. Jerolima, a u samoj crkvi onaj sv. Vlaha.

Ova dva dubrovačka kipa predstavljaju nam Lazanića u punoj zrelosti kao majstora koji zna izvanredno oživjeti i individualizirati lica svetaca, snažno modelirati volumene i mase i istančanim osjećajem i profinjenošću obrađivati detalje.

Ta nova zrela kipareva vizija, koja je očito posljedica njegovih rimskih susreta s umjetnicima i umjetnicima, a možda i rezultat daljnjeg školovanja u vječnom gradu, nosi u sebi i jednu manirističku komponentu koja se osobito može vidjeti u kipu sv. Jerolima čiji nemirni i pomalo scenski impostirani lik sa svinutim držanjem tijela i izduljenom spiritualiziranom glavom odražava ovo novo htijenje više nego li ekstatična figura dubrovačkog zaštitnika iako i na njoj obrada brade, igra pluvijala i kazule i oblikovanje ruke nose u sebi latentne odraze nove vizije u umjetnosti kasnog cinquecenta.

Manirističko htijenje izražava više nego li Lazanić Pavao Gospodetić, rodom s istog otoka, koji je, prema od Kolendića objelodanjenom dokumentu, isklesao 1594. kip proroka Elizeja u šibenskoj katedrali. Istaknutog starozavjetnog proroka prikazao je Gospodetić kao produhovljenog starca duge brade s plaštem prebačenim preko glave i ramena u dugoj haljini s rukom na prsima u svinutom nemirnom i patetičnom položaju. Oblikovanje glave, karakteristični stav tijela, obradba nabora plašta i sklonost k izduljenju ruku i nogu odaju kod Gospodetića poznavanje venecijanskog kiparstva kasnog cinquecenta, a posebno djela Alessandra Vittorije. Ta sličnost s Vittorijinim djelima, koja omogućuje pred-

postavku da bi Gospodnetić bio možda neko vrijeme i njegov učenik, dala je povoda austrijskom historičaru umjetnosti L. Planisciugu da — znajući po Vasariju da je Vittoria klesao neke kipove za Trogir — pripiše krivo istaknutom mletačkom kiparu Gospodnetićev šibenski kip.

Radovi Alessandra Vittorije sačuvani su do danas i to baš u gradu za koji su rađeni, ali ne u samoj kapeli Sv. Ivana Ursinija za koju ih je 1559. bio naručio operarij Ivan Vitturi, već oko Bokanićeve piramide zvonika katedrale. Iako su ti kipovi poznati u literaturi i oni nisu radi svoga položaja nikad do sada dobro i detaljno snimljeni odnosno reproducirani što bi bilo, s obzirom na njihov kvalitet i na značaj njihova autora, nužno potrebno i što bi omogućilo da se još jasnije vidi koliki je na tim skulpturama, koje su nažalost prilično oštećene od vremena i atmosferskih nepogoda, udio samog velikog kipara iz Trenta odnosno kolika je na njima bila suradnja majstorove »botteghe«.

Spomenut ćemo, na kraju, još jedan podatak o vezi Vittorije i Dalmacije: poznato je, naime, da je Vittoria 1602. vršio za života neke isplate slikaru Šimunu Dubrovčaninu da bi mu dekorirao grob. Kako tog majstora, inače, ne poznamo, na drugom mjestu izrazio pretpostavku ne bi li to mogao biti onaj Simon Ferri iz Firence, koji je živio i djelovao u Dubrovniku u sedmom i osmom deceniju cinquecenta i bio »gaštald« dubrovačkog slikarskog ceha tako da se možda mogao i kasnije nazivati Dubrovčaninom.⁴⁾

IV

Najvećim doprinosom Dalmacije zapadnoevropskom manirizmu može se smatrati maniristička faza u djelu najistaknutijeg slikara koga je Dalmacija dala u cinquecentu Andrije Medulića (Meldole), iako je taj Schiavone u stvari ostvario čitav svoj opus van domovine, a rodnim krajem bio vezan samo rođenjem i mladosti.

⁴⁾ O ovim skulpturama v. naročito I. Kukuljević, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb 1858, str. 219; P. Kolendić, *Gospodnetićev Jelisej u šibenskoj katedrali*, Zbornik Bogdana Popovića, Beograd 1925; C. Fisković, *Lazanićevi kipovi u Dubrovniku u Fisković — Prijatelj*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dubrovniku, Split, 1950, str. 27; K. Prijatelj, o. c. (1956), str. 39—43. i K. Prijatelj, *Alessandro Vittoria e la Dalmazia, Arte veneta XII, Venezia 1958*, str. 205 — 207. U ovaj bi krug ušle i brončane skulpture i zlatarski radovi uvezani u to doba iz Venecije i atribuirani Tizianu Aspettiju i Nicolj Roccatagliata. Uz stariju literaturu o kucalima pripisivanim radionici Tiziana Aspettija u Korčuli i Bolu v. i novije studije G. Gamulina, *Tiziano Aspetti sconosciuto, Arte veneta XXII, Venezia 1968*, str. 90—97 i C. Fiskovića, *Dva renesansna Erosa Nikole Roccatagliata na Visu*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 15, Split 1963, str. 75.

Nakon svoje rane faze pod uplivom Bonifacia Veronesea, u kojoj jaka lična nota našeg majstora naročito dolazi do izražaja u originalnim svjetlosnim rješenjima na malim kompozicijama mitološke tematike, ovaj se umjetnik rodnom iz Zadra okreće Parmigianinovu manirizmu i u brojnim svojim djelima odražava to novo htijenje u izduljenim, svinutim, produljenim, te pomalo bolećivim likovima koji ispunjaju mnoge njegove kompozicije alegorijske, religiozne, historijske i mitološke tematike.

Ta se maniristička komponenta, čini se, najranije kod Medulića javlja u nekim ciklusima kompozicija malog formata kao što su prizori iz antikle historije u bečkom Kunstmuseumu, ciklus »Legenda o Psihi« iz venecijanske Akademije i »Mit o Lari« iz galerije Cook u Richmondu. Posebno je uočljiva u »Poklonstvu kraljeva« u milanskoj Ambrosiani, koju je sliku Pallucchini nazvao »najvećim dometom manirizma Venecije prije El Greca« i u kojoj je Andrija ostvario vrlo originalnu kompoziciju koncipiranu u grču nemirnih pokreta izduljenih likova komponiranih oko tordiranog stupa koji postaje na neki način simbol nove vizije. Manirističke se crte osjećaju također i na slikarevoj pali u Bellunu, u »Oplakivanju« iz Dresdena i na još nekim platnima, a posebno je uočljiv u grafici u kojoj je utjecaj Parmigianina najviše naglašen. To se može posebno zapaziti u crtežima »Polaganje u grob« i »Pokolj nevine djece« u bečkoj Albertini, »Polaganje u grob« u Louvreu, »Skidanje s Križa« u venecijanskoj Akademiji i »Propovijed sv. Pavla« u firentinskim Uffizima kao i u nizu bakroreza.

Kako je Medulićeva kronologija povezana s nizom upitnika, logično je da je i datiranje tog manirističkog momenta u njegovu djelu još uvijek otvoreno. Od Medulićevih manirističkih radova datiran je jedino bakrorez »Otmica Helene« u god. 1547., tako da je G. Fiocco u svojoj studiji o Meduliću u »Arte veneta« 1950. god. povezao uz taj datum pojavu Parmigianinova utjecaja na Schiavonea svodeći ga na vrlo malu mjeru. Ne ulazeći ovdje detaljnije u sam ovaj problem, već želeći jedino ovaj vid Medulićeve ličnosti uklopiti u ovaj kratki pregled manirističkih pojava u umjetnosti Dalmacije i kod dalmatinskih umjetnika, želimo usput ponoviti, da ima mnogo više probabilnosti da se upliv Parmigianina na Medulića pojavio bar decenij ranije kao što je istakla V. Horvat Pintarić u svojoj recenziji spomenute Fiocbove studije što smo prihvatili i detaljnije argumentirali u studiji i o bečkim slikama Andrije Medulića. Mislim također da je ta maniristička komponenta u Medulićevu djelu važnija nego li je Fiocco smatrao ograničavajući je na omjere kratke epizode, premda se ne može poreći da je L. Fröhlich Bum u svojoj prvoj i dosad najopširnijoj monografiji o Meduliću iz 1913. previše potencirala Medulića kao maniristu tim više što je ovaj Fioccov stav očiti rezultat njegove suprotnosti s Palluchinijem u odnosu na knjigu ovog drugog istaknutog pred-

stavnika venecijanske umjetničke historiografije o Tintorettovoj mladosti u kojoj je dano značajno mjesto manirističkim pojavama u slikarstvu na lagunama sredinom cinqucenta.⁵⁾

V

U domaćem slikarstvu na dalmatinskom tlu pod vlašću Venecije 16. stoljeće je u znaku skoro potpunog mrtvila. Dalmatinska slikarska škola, koja je kulminirala s ličnostima poput Blaža Jurjeva, Nikole Vladanova i Dujma Vuškovića, skoro se potpuno gasi krajem stoljeća, a posljednji njen predstavnik Petar Jordanić, kome je najkasnije poznato datirano djelo bečka Bogorodica s Djetetom iz 1508, predstavlja svojevrsnu sintezu lokalne tradicije, ćulinovićevisko-crivellijevskih derivacija i kretske-mletačkih shema. Ostali slikari koji su djelovali u Dalmaciji u toku cinqucenta poznati su nam poput Nikole Braza, Petra Ferenčića, Mihajla Vitaljića i drugih samo po imenu i po rijetkim arhivskim podacima. Domaći naručilac nabavlja, ako ima veće materijalne mogućnosti ili, kad je na višoj kulturnoj razini, djela istaknutih mletačkih majstora poput Lotta, Tiziana, Veronesea, Tintoretta ili Bassanovih, a onaj skromniji po vidokrugu i sredstvima obraća se najčešće radionici Girolama i Francesca Santacroce koja je izvodila sredinom i u drugoj polovici stoljeća cio niz slika i poliptiha za dalmatinske crkve čija konzervativnost odražava ukus lokalne sredine. I ta naručena djela nose izrazite renesansne crte interpretirane kroz raznolike aspekte bez naglašenije manirističke primjese osim kod nekih pala Bassanove porodice. Tek krajem stoljeća rodit će se u Zadru slikar koji u nekim vidovima svoje umjetnosti odražava izvjesne elemente manirističkih kretanja.

Bio je to Juraj Ventura, koji se prvi put javlja 1598. u Kopru potpisujući slike koje se nalaze danas u Fažani i Višnjaju. Aktivnost toga slikara možemo pratiti uvijek u istom Kopru kroz čitav jedan decenij. Na nekim od njegovih do danas sačuvanih oltarskih slika u gradovima i selima Istre i Slovenskog primorja nalazimo uz ime atribut Zadrani. S tim se atributom on potpisuje 1602. i

⁵⁾ O Meduliću v. *L. Fröhlich — Bum, Andrea Meldolla genannt Schiavone, Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen XXXI, 3 (Beč 1913), str. 137—220. i XXXIII (Beč 1917), str. 367 — 377; R. Pallucchini, La giovinezza del Tintoretto, Milano 1950; G. Fiocco, Nuovi aspetti dell'arte di Andrea Schiavone, Arte veneta IV, Venezia 1950, str. 33—42; V. Sinobad, Novi problemi oko Andrije Medulića, Peristil I, Zagreb 1954, str. 203 — 212; K. Prijatelj, Bilješke uz bečke slike Andrije Medulića, Mogućnosti III, 6, Split 1956, str. 457 — 462.; K. Prijatelj, Umjetnički lik Andrije Medulića Zadrani, Radovi Instituta JAZU u Zadru, XI — XII, Zadar 1965, str. 389 — 404.*

Na ovom mjestu bi trebalo spomenuti i dva bakrorezbara manirističkih crta rodnom iz Šibenika koji su djelovali van zavičaja: Martina Kolunića — Rotu (1520—1583) i Natalea di Bonifacio (oko 1538—1592), dok naš najveći minijaturist manirističkih crta Julije Klović (1498 — 1578) izlazi iz ovog okvira, jer je rođen u Hrvatskom primorju.

na jedinoj slici koja se nalazi u Dalmaciji: pali u franjevačkoj crkvi na školjiću ispred Prekoga koja prikazuje pred arhitektonskom pozadinom s korintskim i jonskim stupovima Mariju na prijestolju s Djetetom u krilu i s jabukom u ruci oko koje su likovi svetaca Bonaventure, Ivana Krstitelja i Mihovila s jedne, a Ante Opata, Franje i Jerolima s druge strane. Uz ovu palu spomenuo bih još naročito onu s Bogorodicom i svecima Nazarijem, Ivanom Krstiteljem i Markom iz 1600. u župskoj crkvi u Pridvoru kod Kopra i onu s Bogorodicom, svecima Rokom i Sebastijanom i sa dva donatora iz 1603. u župskoj crkvi u Izoli, koja mi se čini najboljim Venturininim radom.

Pred petnaestak godina o tom slikaru spominjao sam da se u njegovom stilu spajaju preživjeli i arhaični odjeci Carpacciovih i Santacroceovih renesansnih slika viđenih po gradovima Istre, latentni izbljedjeli tragovi lokalne tradicije i odrazi manirističkog slikarstva njegova vremena kroz viđene suvremene bakroreze. Upravo tu posljednju komponentu bio sam naglasio za lik sv. Sebastijana na pali u Izoli koji je bez sumnje mogao nastati pod direktnim utjecajem lika toga sveca sa slike u Münchenu koju su 1588—89. izradili po crtežu Hansa von Aachena Alessandro Paduano i Hans Tonauer, a od koje je bio raširen bakropis J. M. Müllera koji je još direktnije utjecao na sliku u Galeriji »Benko Horvat« u Zagrebu i na jedno platno u crkvi Male braće u Dubrovniku kao što je tačno svojedobno napisao G. Gamulin u svojoj radnji o tim djelima. Taj podatak nas učvršćuje u pretpostavci da su talijanski i njemački maniristički bakrorezi iz toga vremena, koji su kolali po Zapadnoj Evropi, mogli kumovati i drugim Venturininim ikonografskim i tipološkim rješenjima što bi mogao biti predmet posebnog proučavanja.

Maniristička se komponenta kod Venture javlja primarno u likovima koji su često stilizirani, izduljeni, svinuti, pomalo deformirani i odjeveni u haljine forsirano razigranih nabora i za koje bio kao najljepše primjere spomenuo navedeni lik sv. Sebastijana i onaj sv. Roka na istoj izolskoj pali. Čini mi se, također, da se izvjesno manirističko htijenje može naslutiti i u arhitektonskim pozadinama u kojima Ventura slika neobične i čudne arhitektonske sklopove i spojeve lukova i stupova s kapitelima raznih oblika, a donekle i u nekim kolorističkim rješenjima iako je stanje većine Venturinih slika danas tako loše da se teško o boji može kod većine pala govoriti.

Govoreći o slikarstvu Jurja Venture u ovom kontekstu želio bih napomenuti, da mi je nedavni susret s njegovim djelima napravio raniji utisak i da mi se čini, ne želeći ulaziti u pretjerana hvaljenja, da se o djelu ovoga umjetnika može govoriti svakako s manje strogosti nego li smo to ranije činili i mi sami i drugi autori koji su ga spominjali tim više što iz čitavog njegovog opusa izbija, unatoč provincijske komponente i heterogenih utjecaja, jedna izrazita lična nota.

Manirističke se crte mogu uočiti i u ciklusu slika na zapadnoj strani kora za orgulje hvarske franjevačke crkve koje prikazuju Molitvu na Maslinskoj gori, Judin poljubac, Bičevanje, Krunjenje Isusa trnovom krunom, Susret s Veronikom i Polaganje u grob, koje je potpisao 1599. slikar »Martinus de Benedictis«. G. Novak je uvjerljivo pokazao da je taj slikar ista ličnost s hvarskim književnikom i orguljašem Martinom Benetovićem, autorom poznate pučke komedije »Hvarkinja«, koji je umro 1607. Benetovićeve slike u Hvaru, o kojima je pisao posebnu studiju D. Berić, očekuju još uvijek detaljniju stručnu analizu, ali već sada možemo konstatirati da svojim stilom odaju ruku prilično vještog, ali ne osobito talentiranog slikara amatera, koji svojim izduljenim likovima, kompozicionim ritmovima i koloritom odaje jednu pomalo rustičnu interpretaciju manirističke stilske koncepcije također po svoj prilici nadahnutu grafičkim listovima toga vremena.⁶⁾

VI

Nasuprot slikarskim zbivanjima u Dalmaciji pod mletačkom vlašću Dubrovnik je u 16. stoljeću doživljavao cvat svog specifičnog poglavlja dalmatinske slikarske škole koje je na samom početku stoljeća označilo svoj vrhunac s pojavama Nikole Božidarovića, Mihajla Hamzića i Vicka Lovrina. Smrti ove trojice umjetnika 1517—1518. označavaju završetak kulminantne faze starog dubrovačkog slikarstva i početak njegova opadanja. Dok lokalni slikari ili beskrvno nastavljaju staru tradiciju, ili direktno oponašaju talijanske uzore, ili imitiraju kretske-venecijanske sheme, u Dubrovnik se doseljuju i brojni umjetnici iz Italije od kojih se neki potpuno uklapaju u lokalne slikarske tokove, a drugi borave u gradu samo neko vrijeme da bi se kasnije ponovno vratili u domovinu. Jedan je od tih talijanskih slikara koji su nekoliko godina djelovali u dubrovačkoj sredini u stvari najizrazitiji predstavnik manirizma na dalmatinskom terenu: Pellegrino Brocardo iz Intemelle, za koji smo grad nedavno mogli utvrditi da odgovara Ventimigliu u Liguriji nedaleko francuske granice.

Brocarda je doveo u Dubrovnik kao svog ličnog slikara poznati dubrovački nadbiskup, književnik i prijatelj umjetnika Lodovico Beccadelli. Ovaj prelat, koji je sjedio na dubrovačkoj nadbiskup-

⁶⁾ O Venturi v. K. *Prijatelj*, Zadarski slikar Juraj Ventura, *Mogućnosti* II, 7, Split 1955, str. 546 — 551. (sa ranijom bibliografijom), J. Mikuž, *Slikarstvo XVI in XVII stoletja na Slovenski obali*, Koper 1964, str. 18, 25. K. *Prijatelj*, *Nota sul pittore Giorgio Ventura*, *Arte Veneta XXV*, Venezia 1971, str. 272 — 275. Za spomenutu poredbu v. G. *Gamulin*, *Kopija po Hans von Aachenu i Alessandru Paduanu u Galeriji »Benko Horvat«* u Zagrebu, *Peristil I*, Zagreb 1954, str. 154—156.

O Benetoviću v.: G. *Novak*: *Hvar kroz stoljeća*, Zagreb 1960, str. 184 — 185, D. *Berić*, *Slikarski opus hvarskog komediografa Martina Benetovića*, *Prilozi povijesti otoka Hvara II*, Hvar 1962, str. 33 — 36.

skoj stolici od 1556. do 1564, bio je u tolikoj vezi s najvećim majstorima svoga doba, da je Michelangelu pisao sonete opisujući ljepotu dubrovačkog krajolika, dok se od Tiziana dao portretirati u poznatom platnu koje se danas nalazi u Uffizima još prije nego li je postao dubrovački nadbiskup.

Od Brocarda sačuvala se u dubrovačkoj katedrali pala s likom sv. Mateja, slikana po narudžbi Pavla Sorkočevića a radi zavjeta njegova brata Stjepana god. 1568. koja se nalazila u kapeli Mihe Pracata na Lopudu, a poznato je da je slikao freske za ljetnikovac istoga Pavla Sorkočevića i za Beccadellijev ljetnikovac na Sipanu. Ove posljednje su u novije vrijeme djelomično restaurirane tako da su mitološki prizori i alegorijski likovi, kojim je ligurski slikar ukrasio danas ruševni ljetnikovac svoga mecene, pokazale svoj neosporni umjetnički kvalitet.

Premda je Brocardova pala u dubrovačkoj katedrali iskvarena kasnijim premazima, što naročito vidimo u likovima anđela oko evanđeliste, ona i danas predstavlja zanimljiv rad svog autora koncipiran potpuno u duhu manirizma. To vidimo u izduljenom liku sveca koji sjedi u svjesno neprirodnom zaokretu ukazujući na otvorenu knjigu podržavanu od anđela, u suptilnoj Madoni koja dominira gornjim dijelom platna, u »metafizičkoj« arhitekturi gradske ulice u pozadini s nizom palača s lukovima i u koloritu s tipičnom gamom ružičastih, plavih, sivih i ljubičastih odnosa. Ta je maniristička komponenta još očitija kod prije spomenutih fresaka na kojima igre žutila, zelenila, ljubičastog, ružičastog i plavog dolaze još više do izražaja i gdje se likovi potpuno uklapaju u tu novu spiritualiziranu i bolećivu viziju svijeta.

Pellegrino Brocardo, za koga je njegov mecena bio napisao da je »persona virtuosa et maxime nelle cose della pittura«, očito je poznavao firentinsko slikarstvo jednog Pontorma, Rossa ili Bronzina koje je i u samom Dubrovniku zastupano kvalitetnom palom »Silaska Sv. Duha« u domenikanskoj crkvi, ranije pripisivanom Giorgiu Vasariju, a nedavno drugom firentinskom maniristi i Vasarijevu mlađem suvremeniku Santiju di Tito (1536—1603), učeniku Bronzina. Zanimljivo je napomenuti da je ova slika poklonjena crkvi zajedno s oltarom naručenim 1575. od istaknutog dubrovačkog pomorca, trgovca i mecene Vice Stjepovića Skočibuhe, čiji je lik u pokleklom stavu izvanredno živo ukomponiran u prednji plan slike.

Nisu nam poznata djela firentinskih slikara Antonija Fiorinija, Alessandra Franceschija i Simona Ferrija, koji su došli u Dubrovnik krajem sedme decenije cinquecenta. Po narudžbi pomorca kapetana Andrije Cvjetkovića Fiorini je u suradnji s Franceschijem radio niz kompozicija za glavni oltar tek tada sagrađene crkve Sv. Roka, dok je Ferri po narudžbi istoga slikao oltar u kapeli klastura samostana Male braće. Dok su prva dvojica ostala u Dubrovniku samo godinu dana i 1569. napustila grad, Ferri je u Dubrovniku ostao skoro desetak godina. Najvažniji njegov zahvat bili su

razni radovi za crkvu Gospe od Šunja na Lopudu po narudžbi Miha Pracata. Godine 1577. seli u Veneciju gdje podržava i dalje veze s Dubrovnikom i izvodi oltare za dubrovačku crkvu Sv. Marka, a, kako smo prije spomenuli govoreći o Alessandru Vittoriji, nije isključeno da je taj isti umjetnik onaj Simun Dubrovčanin koji je oslikao grob velikog mletačkog manirističkog kipara.

Kako je Firenca toga vremena bila jedno od središta evropskog manirističkog slikarstva, vrlo je vjerojatno da su i ovi umjetnici slikali u tome duhu. U vezi s tim vjerujem da je ispravna Đurićeva pretpostavka da se ovim talijanskim doseljenicima mogu u širem smislu pripisati neke slike na dubrovačkom teritoriju iz toga vremena od kojih se ističu pala na glavnom oltaru franjevačke crkve u Slanome s glavnim prizorom Poklona mudraca i s prikazima dubrovačkih jedrenjaka na predeli, te zaista vrlo kvalitetna pala na glavnom oltaru crkvice Sv. Roka u selu Grgurićima kod Slanog na kojoj su naslikani u prekrasnom pejzažu sveci Katarina, Roko, Kuzma i Damjan, te poklekli dubrovački vlastelin, dok Madona među anđelima lebdi nad oblacima. Na ovoj slici, koja se datira oko 1586. godine dok se vlastelin identificira s Đonkom Matka Gradića, naročito su uočljive manirističke crte u vanrednom liku sv. Katarine s mačem u ruci, u produhovljenoj Bogorodici i u portretu plemića u crnom odijelu, a i koloristička gama se uklapa u ovu koncepciju i krije u sebi niz pojedinosti izuzetne profinjenosti.

Želio bih, na kraju, spomenuti još jednu neobjelodanjenju manirističku sliku sa dubrovačkog teritorija: oltarsku palu »Silazak Sv. Duha« na pobočnom oltaru već spomenute franjevačke crkve u Slanome, koja po svom kvalitetu zaslužuje detaljniju obradu.⁷⁾

VII

Premda u ovoj radnji govorim samo mimogred o importiranim djelima, čini mi se da se velika skupina slika Jacopa Palme Mlađega i slikara njegova kruga u Dalmaciji odvajaju od običnog importa, jer je broj tih djela tako velik da postaje karakterističan za strujanja ukusa u Dalmaciji pred sam kraj cinquecenta i u prvim decenijama 17. st. nadovezujući se na isto tako obiman i tipični import Santacroceovih slika. Teži je problem dati definirane stilske odrednice ovim slikarima počevši od najpoznatijeg među njima Palme Mlađega do čitavog niza ostalih, tim više što svaki od ovih umjetnika, bio on direktni učenik Palme, član njegova kruga ili samo suvremenik, ima ipak svoju individualnost i niz specifičnosti. Radove ovih umjetnika spominjemo na ovom

⁷⁾ O Brocardu i drugim talijanskim slikarima u Dubrovniku v. naročito V. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd 1964. O pali Santi di Tita v. posebno K. *Prijatelj*, O autoru Skočibuhine pale u dubrovačkih domenikanaca, *Peristol VI*, Zagreb 1963, str. 67 — 70.

mjestu, jer ih neki istaknuti historičari umjetnosti naročito starije generacije počevši od G. Fiocca i A. Venturija (koji su ih inače jako podcjenjivali i smatrali da predstavljaju najtužnije razdoblje mletačkog slikarstva) nazivaju »kasnomaniristima«, iako ih mnogi noviji autori ubrajaju u kasnu renesansu, specifičnu varijantu akademizma ili rani barok. Živeći u jednom prelaznom razdoblju, i to neposredno nakon velikog cvata mletačkog slikarstva u vrijeme Tiziana, Tintoretta i Veronesea, ovi su slikari svi u stvari više ili manje eklektični noseći u sebi tradiciju, odjeke a i balast ovih korifeja, prihvaćajući osobito u kolorističkim rješenjima neke odjeke manirizma i otvarajući uporedo puteve baroku svojim naglašavanjem svjetlosnih kontrasta, realizmom fizionomija, te nemiroj poza i patetikom izraza svojih likova.

Spominjući ovu skupinu makar i mimogred mislim da je potrebno naglasiti u tom okviru Palmina djela u Zadru, Šibeniku, Trogiru, Splitu, Omišu, Pučišću, Škripu i Hvaru, Zaninbertijevu palu u Šibeniku, Padovaninove radove u Trogiru, Dubrovniku i Hvaru, Ingolijevu palu u Omišu, pale Baldassare D'Anna u Pagu, Trogiru, Vrbanju, Sv. Nedjelji, Starom Gradu i Korčuli, Ridolfijeve oltarske slike u Nerežišću, Korčuli, Šibeniku, Betini i Silbi, Laudisovo platno u Šibeniku, Alabardijeve pale u Vrboskoj i palu Pietra Mere u Zadru. Uz djela ovih slikara, koja su većinom signirana, često datirana i dokumentirana, tako da predstavljaju značajan doprinos za rekonstrukciju njihovih umjetničkih profila koja se ponovno proučavaju posljednjih godina u okviru opće revizije i revalorizacije slikarstva venecijanskog seicenta u novijoj umjetničkoj kritici, trebalo bi spomenuti još i niz slika još uvijek sa sigurnošću neutvrđenih autora koje se uklapaju u taj krug. Za nas je ova skupina posebno zanimljiva, jer iz nje izrasta naš najveći slikar seicenta Matej Ponzoni-Pončun (1584— iza 1663), koji nosi u svom djelu više možda nego li svi ovi nabrojeni slikari jedan maniristički podtekst koji se može pratiti više ili manje i na razne načine u čitavu njegovu plodnu opusu.⁸⁾

VIII

Nakon školovanja kod Palme Mlađega Pončun je bio prema Ridolfiju učenik, a zatim suradnik slikara Sante Peranda (1566—1638.) kojeg Boschini uklapa uz Palmu, Coronu, Vicentina, Aliensea, Malombru i Pilotta u »sette Maniere in guisa consimili«. Da

⁸⁾ Ove sam slike obradio naročito u studijama *Le opere di Palma il Giovane e dei manieristi veneziani in Dalmazia, Venezia e l'Europa*, Venezia 1956, str. 294 — 296; *Le opere del Padovanino in Dalmazia, Arte veneta XIII — XIV*, Venezia 1959—60, str. 204 — 206; *Giovanni Laudis u šibenskoj domenikanskoj crkvi, Peristil VIII — IX*, Zagreb 1965—66, str. 115 — 117; *Le opere di Baldassare D'Anna in Dalmazia, Arte veneta XXI*, Venezia 1967, str. 215—217; *Le opere di Carlo Ridolfi in Dalmazia, Arte veneta XXII*, Venezia 1968, str. 183—185.

je sa Perandom imao veze, vidimo i iz podatka da je 1609. pomagao dvadeset godina starijeg učitelja na slikarskom ukrašavanju dvorca vojvode Alessandra Pica u Mirandoli. Tu je dekoraciju bio započeo sam Palma, a nastavio Peranda naslikavši čitave cikluse s mitosima o Psihi, o Fetontu, o Ikaru, o Niobi, o Deukalionu i Piri, o godišnjim dobima i o drugim temama s Olimpa. Nakon uništenja dvorca ciklus je bio skoro potpuno raspršen, a manji dio prenesen 1716. godine u Palazzo ducale u Mantovi, gdje se i sada nalazi. Perandu, kako je pisao P. Zampetti, karakteriziraju »colori . . . di intonazione fredda, ma raffinati negli impasti, nella ricerca degli effetti, nella minuzia del disegno«, što osobito možemo uočiti na portretima Alfonsa i Giulie d'Este u Mantovi na kojima se profinjena elegancija, suzdržljiva diskrecija, izvjesna bolećivost u fizionomijama i koloristička gama mogu označiti manirističkim zajedničkim nazivnikom u kome se spajaju mletačka i flandrijska komponenta.

Školovanje kod Perande ostavilo je tragova kod Pončuna iako u njegovom eklektičnom slikarstvu možemo naći naročito u početku kasnorenesansnih crta, dok kasnije prevladava ranobarokna slikarska vizija. Ne ulazeći ovdje u detaljniju analizu Pončunove umjetničke ličnosti, mislim da kod ovog slikara, koji je uporedo bio izraziti konzervativac i znao otvarati puteve mladima, koga je Boschini smatrao posljednjim korifejem velike renesansne slikarske tradicije, ali koji nije prolazio zatvorenim očima uz nova slikarska strujanja na lagunama, možemo maniristički faktor najviše uočiti u kolorističkoj gami gdje izrazita zelenila, plavetnila, crvena boja »poput mladog vina« i žutozlatna »poput meda« i neki odnosi među njima imaju očiti maniristički substrat iako su na slikama u kojima je dominantna igra chiaro-scuro ovi tonaliteti dobili drukčija sazvučja. I neke »deformacije« kod likova kao kod »Navještenja« iz Trevisa, kao i antiklasične kompozicione sheme poput onih na velikim platnima historijske tematike u frizu salona palače Mocenigo-Robilant, te diskretna i hladna držanja likova poput onih u slici »Dužd prima jedno venecijansko poslanstvo« u zbirci Barozzi imaju po svoj prilici tu svoj izvor, iako je slikar, koji je životom i radom dobro zakoraknuo o drugu polovinu seicenta, ipak u biti predstavnik barokne slikarske koncepcije i u baroknim okvirima Pončun više nalazi svoje pravo mjesto.⁹⁾

⁹⁾ O Ponzoniju v. *K. Prijatelj*, Matej Ponzoni Pončun, Split 1970 (sa svom ranijom literaturom).

PER IL CAPITOLO SUL MANIERISMO NELL'ARTE IN DALMAZIA

Kruno Prijatelj

Dopo avere dato una breve e sintetica visione dei problemi fondamentali del manierismo e dopo aver constatato che alla storiografia artistica dalmata manca ancora il capitolo manierista l' autore constata che il manierismo fu presente in diversi aspetti nei fatti artistici dalmati proponendo che questo capitolo venga introdotto nelle future storie dell'arte di questa provincia.

Secondo l'autore i sottotitoli di questo capitolo sarebbero: le opere dei Sammiccheli in Dalmazia, alcuni elementi specifici nella decorazione architettonica e sculturale e nell' architettura in generale verso la fine del cinquecento e nei primi decenni del seicento, le sculture di Nikola Lazanić e Pavao Gospodnetić, le opere di Alessandro Vittoria e della sua cerchia nelle città dalmate, la componente manierista nell'opera di Andrea Meldola Schiavone, i dipinti dello Zaratino Juraj Ventura operante in Istria e di Martin Benetović a Hvar, la presenza del pittore ligure Pellegrino Brocardo a Dubrovnik e alcuni dipinti nel territorio della repubblica di Ragusa, il grande numero di opere di Palma il Giovane e della sua cerchia nelle città dalmate e l'analisi degli elementi manieristici nei dipinti del maggior pittore dalmata del seicento Matej Ponžon — Pončun.

Ciascuno di questi problemi viene esaurientemente analizzato e accompagnato dalla necessaria nota bibliografica.