

Restauracije poliptiha sv. Martina Vittorea Carpaccia iz zadarske katedrale

Jadranka Baković

Hrvatski restauratorski zavod
Restauratorski odjel Zadar
jbakovic@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad/
Original scientific paper
Primljen/Received: 20. 6. 2016.

UDK
75.034.025.3/.4(497.5 Zadar)
75 Carpaccio, V.
DOI

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2017.4>

SAŽETAK: Unatoč nesretnoj činjenici da umjetnine u ruke restauratora često dolaze teško oštećene, zahvaljujući bogatoj ostavštini naših vrijednih i prosvjetljenih predaka, imamo mogućnost i povlasticu bolje upoznati autore velikih djela ne samo hrvatske nego i svjetske kulturne baštine. Jedan od takvih je i Vittore Carpaccio, veliki slikar talijanske renesanse koji je cijeloga života imao nadahnuće za stvaranje remek-djela u kojima postiže najveće umjetničke dosege. Njegovu veličinu prepoznao je zadarski kanonik Martin Mladošić, naručivši potkraj 15. stoljeća za zadarsku katedralu izradu poliptiha posvećenog sv. Martinu. Poruku i ljepotu toga poliptiha nisu znali prepoznati oni koji su trebali nastaviti brigu o njemu, pogotovo oni koji su djelo gotovo potpuno preslikali do početka prošloga stoljeća. Devastacija poliptiha nastavila se u poratnim godinama, nakon Drugog svjetskog rata, kad zbog njegova izlaganja velikim oscilacijama vlage i temperature tijekom premještanja iz skloništa, dolazi do gubitka većeg dijela slikanog sloja. Članak se bavi restauratorskim zahvatima obavljenima na poliptihu i pokušajima obnove vrijednosti i ljepote toga djela.

KLJUČNE RIJEČI: *Vittore Carpaccio, Zadar, renesansno slikarstvo, slikarska tehnika, poliptih sv. Martina, konzervatorsko-restauratorski radovi*

Povijest poliptiha

Zadar, višetisućljetni grad u središnjem dijelu hrvatskog Jadrana, bio je izložen mnogim ratovima i razaranjima tijekom svoje burne prošlosti, ali je ipak bio povezan s velikim središtima i protagonistima kulturnih događanja. Još su u 14. stoljeću zadarske crkve ukrašene vrijednim romaničkim i gotičkim slikanim raspelima, ikonama, skulpturama i brojnim liturgijskim predmetima.

Osim domaćih majstora koji su u to vrijeme radili u Zadru (Dujma Vuškovića, Petra Jordanića, Blaža Jurjeva Trogirana, Jurja Čulinovića itd.), u gradu borave ili za njega stvaraju važna djela Carlo i Vittore Crivelli, Lorenzo Luzzo te Lazzaro Bastiani. Iz literature je poznato da je Bastiani¹ bio jedan od učitelja Vittorea Carpaccia, a Lorenzo Luzzo je i rođen u Zadru oko 1484. godine, u vrijeme službovanja njegova oca u tom gradu.² Izravna pove-

zanost sa Zadrom omogućila je međusobne kontakte tih važnih umjetnika. U takvu okruženju, zadarski kanonik i notar, te ninski arhiprezbiter Martin Mladošić³ naručuje izradu poliptiha za oltar sv. Martina u zadarskoj katedrali. Kao jedna od istaknutijih crkvenih ličnosti toga doba, Mladošić je zaslužan za širenje renesansne umjetnosti u Zadru. Izradu poliptiha povjerio je Vittoreu Carpacciu, velikom talijanskom slikaru rođenom u Veneciji između 1455. i 1460. godine. U to vrijeme u Veneciji je razvijena djelatnost bratovštine *Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni*. Bratovštinu su osnovali doseljenici iz dijelova istočne obale Jadrana, naročito iz Dalmacije, pa se može pretpostaviti da je bila živo povezana s domovinom i u sferama umjetnosti.⁴ Ostatak poznata upravo po važnom opusu slika Vittorea Carpaccia s prizorima iz života troji-



1. Vittore Carpaccio, poliptih sv. Martina prije konzervatorsko-restauratorskih radova 2003. godine (fototeka HRZ-a, snimio M. Braun, 2003.)
 Vittore Carpaccio, Polyptych of St. Martin before conservation in 2003 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Braun, 2003)

ce najvećih dalmatinskih svetaca: sv. Jeronima, sv. Jurja i sv. Tripuna, koje je autor naslikao početkom 16. stoljeća.

Vrijeme nastanka poliptiha još uvijek nije sa sigurnošću utvrđeno, iako je često bilo predmet znanstvenog zanimanja. Polazište je odredio Carlo Federico Bianchi, povezujući nastanak poliptiha s narudžbom gradnje oltara, 1480. godine.⁵ Detaljne podatke o dvojicama glede datacije iznio je Ivo Petricioli u svojem članku „Oko datiranja Carpacci-ova poliptiha u Zadru“,⁶ obrađujući između ostalog karakteristike autorova potpisa i poistovjećujući ga s onima na slikama *Krv Isusova u Udinama* (1496.) i *Meditacija nad*

Kristovim tijelom u New Yorku (1500.) U nedostatku više pouzdanih podataka, vrijeme nastanka poliptiha moguće je protegnuti do 1493. godine, koja je prema Ivanu Kukuljeviću Sakcinskom moguća godina nastanka poliptiha.⁷ Carpaccio je tek od početka 16. stoljeća uz potpis bilježio i godinu nastanka svojih radova.

Zadarski poliptih posvećen sv. Martinu sastoji se od šest slika s prikazom pojedinačnih svetaca raspoređenih u dva reda (sl. 1). U njegovu donjem središnjem dijelu je titular poliptiha, sv. Martin. Okružen je zadarskim svecima zaštitnicima, sv. Stošijom i sv. Šimunom. U gornjem

dijelu poliptiha likovi sv. Petra i sv. Pavla bočno graniče sa središnjim prikazom sv. Jeronima.⁸ Sve su slike četvrtastog oblika. Na trima slikama u gornjem redu slikani sloj završava polukružno, slijedeći polukružni završetak ukrasnog okvira kojeg je prema narudžbi Martina Mladošića izradio domaći drvorezbar Ivan Korčulanin. Rubovi slika, prekriveni izvorno okvirom koji ih je povezivao u cjelinu poliptiha, nisu oslikani. U naknadnim intervencijama u nekoliko su navrata preslikavani crnom i sivom bojom. Dimenzije navedenih rubova su različite, što potvrđuje pretpostavku da su slike rezane. Prema zapisu iz vizitacije nadbiskupa Mate Karamana, iz 1746. godine, pretpostavlja se da je na vrhu poliptiha bila i slika Bogorodice koja danas nedostaje.⁹ Autorov potpis nalazi se na donjem, lijevom rubnom dijelu slike sv. Martina: (*vic*) *TORIS (c) ARPATTII (ve) NETTI OPUS (sl. 2)*.

Svi su likovi smješteni u prvi plan stjenovitog pejzaža od kojega su bočni likovi svetaca odvojeni arhitektonskim elementima. Ti bočni likovi svetaca prikazani su u frontalnom stavu na postoljima, koja na slici sv. Stošije i sv. Šimuna imaju bogate ornamentalne ukrase (arabeske). Prikazani su s karakterističnim ikonografskim obilježjima. U središnjim slikama poprimaju širi scenski karakter: sv. Martin reže svoj plašt kako bi zaogrnuo prosjaka, dok je sv. Jeronim u klečećem stavu molitve pogledom usmjeren prema raspetom Kristu obješenom na stablu. Nasuprot sv. Jeronimu, među stijenama je lik donatora Martina Mladošića. Iza njega, u gustoj vegetaciji nazire se glava lava. Sklonost prikazivanju životinjskih likova Carpaccio je tu iskazao slikanjem laneta koje leži u travi. Uobičajena svetačka odjeća, na rubovima ukrašena ornamentiranim trakama, na likovima sv. Stošije i sv. Martina poprma svjetovni karakter i prati ondašnju modu talijanskog plemstva.

Detalji slika zadarskog poliptiha usporedivi su s ostalim slikama iz bogatog Carpacciova opusa. Najčešća je usporedba središnje slike sv. Martina s likom sv. Jurja i scenama iz njegova života, a sv. Stošije s likovima sv. Katarine i Venerande. Autor je sklon kanoniziranju likova svetaca, često ih ponavljajući. Zanimljiva je sličnost u stavu i fizionomiji sv. Šimuna na zadarskom poliptihu s likom sv. Jeronima ne samo na Vittoreovoj slici *Bogorodica s Djetetom, svetom Katarinom Aleksandrijskom i sv. Jeronimom* s početka 16. stoljeća, nego i na onoj koja se pripisuje njegovu sinu, Benedettu Carpacciu, *Bogorodica s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Jeronimom*, naslikanoj tridesetak godina poslije. S obzirom na dosta grublji Benedettov stil u odnosu na očev, moguće je da je zadarski lik sv. Šimuna, uz pretpostavku da je naslikan prije navedenih slika, poslužio kao predložak za kasnije slike i Vittorea i Benedetta.¹⁰

Skлонost ponavljanju fizionomija Carpaccio napušta u prikazu svjetovnih likova, gdje dolazi do izražaja njegova



2. Carpacciov potpis na zadarskom poliptihu (fototeka HRZ-a, snimio Ž. Bačić, 2004.)

Carpaccio's signature on the Zadar Polyptych (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Ž. Bačić, 2004)

vještina portretiranja. Vidljivo je to ne samo u pojedinačnim portretima nego i u velikim scenama s mnoštvom specifičnih i karakternih fizionomija. Carpaccio psihološki portretira sporedne likove i gotovo se ne ponavljaju ista lica. Iz toga se može zaključiti da i lik donatora, Martina Mladošića, ima portretne karakteristike. S obzirom na spomenutu povezanost Dalmacije i Zadra s Venecijom, te narav donatora, sigurno se susreo s autorom. Za razliku od prethodnika, koji su prikazivali uglavnom ozbiljne, sjetne likove, Carpaccio u portretima često izražava radost, što je primjetno i na liku zadarskog donatora.

Skлонost tonskom slikarstvu koje linearnu perspektivu zamjenjuje kromatskom, Carpaccio je naslijedio od svojih učitelja i suvremenika, ponajprije Gentilea i Giovannija Bellinija. Upravo zato napušta tradicionalnu tehniku slikanja temperom, miješa je s uljem i upušta se u sofisticiraniju igru svjetla i sjene u transparentnim slojevima boje. Međutim, nikad ne odustaje od sklonosti crtežu, i u pomno razrađenim skicama i u detaljima svojih slika. Spomenuti utjecaj Giovannija Bellinija prepoznatljiv je na zadarskom poliptihu u usporedbi s Giovannijevom slikom *Molitva u vrtu*.¹¹ Osim sličnog prikaza lebdećeg anđela na nebu koji se na poliptihu pojavljuje na slici sv. Šimuna, usporedive su i sve zakonitosti tonske perspektive prikazane u stiliziranom, stjenovitom krajoliku, osobito na slici sv. Jeronima. Postignute su kombinacijom



3. Slika sv. Pavla, fotografija iz 1920. godine (fototeka Konzervatorskog odjela u Zadru, inv. br. 515 ZK/63, snimio Zavod Braća Alinari, 1920.)

Painting of St. Paul, photo from 1920 (Conservation Department in Zadar Photo Archive, inv. no. 515 ZK/63, photo by Alinari Brothers Institute, 1920)

toplih tonova u prvom planu s onim hladnijima u dubini slike, a potencirane zavijenim putovima i arhitektonskim detaljima na brežuljcima u pozadini.

Povijest poliptiha povezana je s radom važnih kulturnih djelatnika u Zadru na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, koji su pridonijeli proučavanju cjelokupne kulturne prošlosti Zadra.¹² Među prvima je o poliptihu podrobnije pisao Carlo Federico Bianchi u svojem djelu *Zara Cristiana*, 1877. godine.¹³ Bianchi je počeo sustavno obrađivati cjelokupno zadarsko kulturno naslijeđe, što je poslužilo za njegovu kasniju detaljniju obradu. Zahvaljujući objavljenim fotografijama Carpacciova poliptiha u člancima Carla Cechelija¹⁴ i Giuseppea Sabalicha,¹⁵ danas je moguće kronološki odrediti slijed intervencija na njemu. Toga ne bi bilo da u to vrijeme u Zadru nije boravio i radio jedan od najvećih dalmatinskih fotografa, Tomaso Burato.¹⁶ Buratov atelijer uživao je podjednako velik ugled, kao specijalizirana radionica za presnimke slikarskih djela. Sabalich 1906. godine svjedoči da su iz nadbiskupskoga oratorija prenosili dijelove Carpacciova poliptiha „u atelijer fotografa

Burata, koje je on strpljenjem dostojnim hvale iznimno uspješno presnimavao“.¹⁷

Na poliptihu je tijekom vremena izvedeno više intervencija nepoznatih autora. Slikama su mijenjane dimenzije, bile su preslikavane i neadekvatno čišćene. Evidentirana su tri restauratorska zahvata na njima tijekom 20. stoljeća. Premda se u dosadašnjoj literaturi prvi zahvati na poliptihu, evidentirani na fotografijama iz 1906. godine, također nazivaju restauratorskim, taj bi im se naziv trebao uskratiti, s obzirom na stupanj izmjene i ugrožavanja izvornosti i autentičnosti umjetničkoga djela.

Iz sačuvanih pisanih dokumenata poznato je da su 1780. godine slike skinute s oltara tijekom obnove crkve sv. Stošije. Slike su tada izvađene iz ukrasnog okvira, koji ih je povezivao u cjelinu poliptiha i pojedinačno obješene na zid kapele sv. Stošije, gdje su ostale sve do 1906. godine.¹⁸ Prema navodima C. F. Bianchija, na slikama su već tada zamijećeni zahvati nestručne restauracije.¹⁹

U stranoj literaturi detaljno se obrađuje cjelokupni Carpacciiov opus. S obzirom na to da su prioritet u obradi imala njegova veća i poznatija djela, zanimljivo je da se već početkom 20. stoljeća u časopisu *Emporium* u dva navrata objavljuje detaljan opis zadarskog poliptiha s fotografijama svih slika. Prvi put 1906. godine Pompeo Molmenti objavljuje članak „Di Alcuni quadri custoditi nella città di Zara e attribuiti al Carpaccio“.²⁰ U članku i fototeci *Emporiuma* zabilježen je i autor fotografija, Tomaso Burato. Drugi članak 1924. objavljuje Antonio Morassi pod nazivom „Le sei tavole di Vittore Carpaccio a Zara“.²¹

U prvom članku Pompeo Molmenti objavljuje Buratove fotografije poliptiha. To su dragocjeni dokumenti i za restauratore jer su na njima vidljivi preslici i promijenjene dimenzije slika.²² Nije poznat autor preslika ni vrijeme njegova nastanka.²³ Slikama iz gornjeg dijela poliptiha povećane su dimenzije kako bi se izjednačile s onima u donjem dijelu. Iz istog razloga polukružni završetak slika u gornjem dijelu poliptiha preoblikovan je u četvrtasti. Bočno dodane letvice spojene su na drveni nosilac ručno kovanim čavlima četverokutnog presjeka, čiji su tragovi još vidljivi na stanjenim daskama. Na svim su slikama potpuno preslikani dijelovi draperije i vegetacije te nebo. Promijenjena je fizionomija lica sv. Martina, sv. Stošije, sv. Pavla i donatora Martina Mladošića te kosa sv. Petra. Lik sv. Šimuna bio je gotovo netaknut. Na slici sv. Martina preslik se nastavlja na središnji dio slike i zahvaća potpuno plašt kojim je zaogrnut prosjak. Dijelovi drva dodani gornjem redu slika nadoslikani su sa svih strana (sl. 3). Osim pejzaža, koji je na slici sv. Jeronima potpuno preslikan, povećana su i postolja sv. Petra i sv. Pavla i na njima su naslikane arabeske. Preslik je stilski i tehnički nekvalitetan, izveden nepreciznim širokim potezima kista, grubih, naglašenih kontura. Nisu praćene originalne forme izvornog oslika, detalji su proizvoljno i nevjesto naslikani, unatoč dobrom stanju izvornog slikanog sloja.



4. Slika sv. Martina, fotografija iz 1906. godine (presnimka iz: GIUSEPPE SABALICH, *I dipinti della chiesa del Duomo, Rassegna Dalmata*, 7, 1906, 10–16, snimio T. Burato)
Painting of St. Martin, photo from 1906 (copy from: GIUSEPPE SABALICH, I dipinti della chiesa del Duomo, Rassegna Dalmata, 7, 1906, 10–16, photo by T. Burato)



5. Slika sv. Martina, fotografija iz 1924. godine (presnimka iz: CARLO CECHELLI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia Zara*, Roma, 1932., 27–30., snimka Zavoda Braća Alinari)
Painting of St. Martin, photo from 1924 (copy from: CARLO CECHELLI, Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia Zara, Rome, 1932, 27–30, photo by Alinari Brothers Institute)

Na fotografiji sv. Martina vidljivi su i detalji koji su se u kasnijim oštećenjima poliptiha izgubili, potpis autora, dvorac u pejzažu i anatomske detalje glave konja.

Prva zabilježena restauracija 1924. godine

U drugom članku objavljenom u *Emporiumu*, Antonio Morassi kritizira prethodni zahvat i zgraža se nad stanjem slikanog sloja zatečenim tijekom restauracije 1924. godine u Veneciji. Morassi ističe vrijednu financijsku potporu zadarskog prefekta, generala Corrada Tomaja, koji je kao ljubitelj umjetnosti omogućio restauraciju u *L'Ufficio Belle Arti per la Venezia Giulia*, o kojoj Morassi piše u članku. Restauracija je bila povjerena slikaru Giuseppeu Rossiju Vergari. U međuvremenu su slike sv. Martina i sv. Pavla dobile novi sloj preslika kojim se mijenjaju njihova lica te plaševi sv. Pavla i prosjaka na slici sv. Martina. Autor navodi da su slikama tijekom zahvata vraćene izvorne dimenzije,²⁴ konsolidirane su, izravnane, sanirane su pukotine na njima, a potom su očišćene i retuširane. Najveće su poteškoće, prema njegovu opisu, nastale tijekom uklanjanja preslika; navodi da nisu dje-

lovala kemijska sredstva u procesu čišćenja, nego se ono izvodilo mehanički, struganjem. Na nekim manje važnim dijelovima slike, kao što je dodana pozadina, preslik se uklanjao plamenom, tj. primjenom tek upaljenog špirita koji se potom gasio vatom. Nakon toga se uklanjala omekšana boja. Navedena je metoda opasna pa se mogla primijeniti samo minimalno.²⁵ Unatoč tome, u posljednjoj restauraciji u Zadru pronađeni su tragovi opečarenih površina, uzdignuti, skupljeni mjehurići boje i otisak tkanine na površini neba, na slikama sv. Petra i sv. Pavla. Vidljivi su i tragovi abrazivnih oštećenja, uzrokovanih mehaničkim čišćenjem.

Postupak čišćenja plamenom Giovanni Secco-Suadro spominje u svojoj knjizi *Il restauratore dei dipinti*.²⁶ Opisuje metodu koju je primjenjivao jedan od najpoznatijih talijanskih restauratora – Giuseppe Guizzardi. Da bi uklonio tešku koru nastalu od premaza, položio bi sliku vodoravno, a glinom bi uokolo napravio neku vrstu nasipa visokog jedan prst, tako da tekućina ne bi mogla iscuriti. U to bi onda ulio najbolji alkohol i zapalio ga; držeći u ru-

kama raširenu mokru tkaninu, promatrao bi efekt koji je prouzrokovao plamen. Kad bi prema njegovu zapažanju došao prikladan trenutak, odmah bi sve prekrivio mokrom tkaninom da bi trenutačno ugasio plamen. Vrućina plamena omekšala bi „kuhajuću“ koru, posebno kad bi alkohol bio gotovo sav spaljen; tako se kora mogla vrlo lako ukloniti tamponom namočenim u terpentinu i alkoholu.

Giuseppe Rossi Vergara, restaurator poliptiha sv. Martina, uklonio je veći dio prethodnog preslika, međutim, neočišćeni dijelovi ostali su vidljivi sve do najnovije restauracije u Zadru. U retušu se ni on ne pridržava izvornog predloška, prije svega u zoni neba, u kojoj su ponovo prekriveni detalji oblaka. Sv. Martin i sv. Pavao dobivaju novu fizionomiju lica i glave koja kod potonjeg poprma, treći put, gotovo karikiranu verziju. Restaurator je očistio drugi sloj preslika glave sv. Pavla i plašta, međutim, ostao je prvi sloj preslika glave koji je samo djelomično korigirao. S obzirom na opis sveca koji je Morassi iznio u članku,²⁷ restaurator vjerojatno nije primijetio da postoji još jedan slikani sloj ispod onog do kojega je došao uklanjanjem preslika i koji se zadržao sve do 1963. godine.

Nakon završetka zahvata, izrađeni su pozlaćeni ukrasni okviri, slike su vraćene u Zadar i smještene u apsidu katedrale. Morassi opisuje problematiku povratka restauriranih slika te pomnim studiranjem njihovih obilježja donosi prijedlog konačnog rasporeda.

Godine 1932. Carlo Cecchelli²⁸ u svojem katalogu objavljuje fotografije sv. Martina, sv. Stošije i sv. Jeronima koje su izradili zaposlenici fotozavoda Braća Alinari.²⁹ Na fotografijama su vidljivi pozlaćeni, profilirani okviri i znatno bolje stanje slikanog sloja od onoga na fotografijama objavljenim u članku *Emporiuma* na kojima su još uvijek vidljivi stari preslici. Usporedbom s fotografijama i stanjem slika iz 1906. godine, unatoč nedosljednosti koju je Rossi Vergara iskazao u fazi čišćenja i retuširanja, vidljivo je da je proveden opsežan zahvat u kojem su slike ipak oslobođene većeg dijela tvrdokornog i teško uklonjivog preslika koji je potpuno degradirao vrijednost i umjetničku veličinu autora, Vittorea Carpaccia (sl. 4 i 5). To je osobito zamjetno na slikama sv. Martina i sv. Jeronima kojima su vraćene izvorne forme pejzaža i mnogih detalja.

Druga i treća restauracija u Zagrebu, 1948. i 1963. godine

Uzroci oštećenja umjetnina periodički se izmjenjuju i ako ih nisu uzrokovali nestručni zahvati i nebriga o njima u mirnodopskom razdoblju, onda su na izravan ili neizravan način povezani s ratovima. Zadar je pretrpio velika razaranja tijekom Drugog svjetskog rata, pogotovo pred kraj, učestalim bombardiranjima savezničkih snaga. Umjetnine su se godinama nakon rata izvlačile oštećene iz ruševina do temelja razrušenog grada. Zahvaljujući zadarskim benediktinkama, poliptih sv. Martina ostao je sačuvan, pohranjen s ostalim vrijednim zadarskim umjetninama i samostanskim relikvijarima u podzemlje zvonika crkve

sv. Marije 1943. godine. Slike su se nalazile u posebnom, za tu svrhu konstruiranom sanduku.³⁰ Zvonik je u ratnim razaranjima manje oštećen, dok su od samostana i crkve ostali samo noseći zidovi. Slike poliptiha sv. Martina u dobroj su namjeri, na inzistiranje građanskih vlasti, izvađene neoštećene iz vlažnog skloništa već 5. rujna 1945. godine i prenesene u izrazito suh potkrovni prostor, najprije crkve sv. Šimuna, a potom u još nepovoljniji prostor Sjemeništa Zmajević. Vađenje su pratili i vlasnici slika te zadarski počasni konzervator Grga Oštrić. Izlaganje slika djelovanju velikih i naglih oscilacija temperature i vlage uzrokovalo je dimenzionalne promjene drvenog nosioca, što je prouzročilo oštećenja velikih razmjera na bojenom sloju. Uzdignuta boja se zajedno s preparacijom odvajala u velikim ploham od drvenog nosioca i otpadala (sl. 6, 7 i 8).

Redoslijed hitnih intervencija i zahvata koji su uslijedili opisao je restaurator Zvonimir Wyroubal u svojem članku „Restauracija šest slika V. Carpaccia iz zadarske katedrale“.³¹ Nakon evidentiranja oštećenja, koja su se pojavila već sljedećeg dana nakon njihova premještanja, slike su prekrivene tankim papirom kako bi se spriječilo gubljenje slomljenih ili smravljenih dijelova, a ispod njih su stavljene posude s vodom. Tek 1. kolovoza 1947. godine, na poziv Konzervatorskog zavoda u Zagrebu, Wyroubal dolazi u Zadar. Slike su fotografirane prije zahvata, a u opisima njihova stanja restaurator navodi kako su rubovi podbuhlina bili izdignuti i više od jednog centimetra. Veliki dijelovi boje bili su potpuno smravljeni, a te mrvice, zbog propuha u prostoriji, pomiješane i isprevtane. Pojedine čestice smravljene boje i podloge nalazile su se duboko ispod izdignutih dijelova, pa ih je bilo teško vaditi, dok su se izdignuti dijelovi raspadali i pri najopreznijem dodiru. U skladu s odlukama stručnog povjerenstva, Wyroubal je obavio u Zadru stabiliziranje slikanog sloja upotrebljavajući smjesu voska i venecijanskog terpentina. Nakon saniranja oštećenja koja su zahvatila gotovo cijele površine slika, one su početkom studenoga 1947. godine transportirane u Zagreb, u Restauratorski zavod Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.³² Detaljnijem zahvatu Wyroubal je mogao pristupiti tek u kolovozu 1948. godine kako bi se izbjeglo držanje slika u grijanim prostorijama i omogućila njihova postupna klimatizacija u novim uvjetima. Između ostalog, kako navodi restaurator, zbog opsega drugih poslova zahvat nije mogao početi ranije, a na slikama se do tada nisu opazile nikakve promjene.

Kritizira rad restauratora Vergarija, pogotovo njegov retuš uljanim bojama koji prekriva i veći dio neoštećenih površina. U svojem članku iznosi podatak o nezadovoljstvu Zadarske restauracijom obavljenom u Veneciji 1924. godine, smatrajući je uzrokom kasnijeg pogoršanja stanja slika.³³ U nastavku zahvata predviđeno je čišćenje slikanog sloja i uklanjanje preslika te rekonstrukcija oštećenja u retušu. Međutim, prekratak rok koji je restaurator imao



6., 7. i 8. Slike sv. Martina, sv. Jeronima i sv. Stošije, najveći stupanj oštećenja nastalih premještanjem slika poliptiha iz skloništa nakon završetka Drugog svjetskog rata (fototeka Arheološkog muzeja Zadar, inv. br. fotografija 510-ZK60a, 512-ZK67a, 508-ZK58b, snimio R. Novak, 1947.)

Paintings of St. Martin, St. Jerome and St. Anastasia; the most severe damage occurred from relocating the polyptych paintings from a shelter after WWII (Archaeological Museum in Zadar Photo Archive 510-ZK60a, 512-ZK67a, 508-ZK58b, photos by R. Novak, 1947)



9. i 10. Slika sv. Martina, poledina i lice maske s parketažom (fototeka HRZ-a, 1956.)
Painting of St. Martin, back and face of mask with cradle (Croatian Conservation Institute Photo Archive, 1956)

na raspolaganju nije bio dostatan za uklanjanje svih ostataka starih, tvrdokornih preslika i lakova. Unatoč tome, restaurator spominje da su nakon zahvata boje postale življe i svježije, bliže originalu nego poslije prethodnih intervencija. Nakon završetka čišćenja slika, uslijedilo je zapunjavanje pukotina u drvenom nosiocu, nanošenje preparacije te retuširanje temperom i „lazurinom damar boje“. U svojem izvješću Zvonimir Wyrubal navodi da je drveni nosilac u dobrom stanju pa je samo natopljen firnisom. Nakon restauracije, slike su vraćene u zadarsku katedralu već u rujnu iste godine, 1948.

Pohrana slika u izuzetno vlažnom prostoru zadarske katedrale izazvala je nova oštećenja pa su slike poliptiha ponovo vraćene u Zagreb, 5. svibnja 1956. godine, na novu restauraciju koja je počela tek početkom 1963. godine. Zahvat su izveli restauratori koji su u to vrijeme bili i najaktivniji: Ivica Lončarić, Stanislava Dekleva, Lela Čermak i stolar Stjepan Gorup. U opisu stanja umjetnina u njihovim dosjeima zabilježeno je da su vrlo crvotočne daske bile fiksirane u okvir i lošu parketažu. Zbog neadekvatnog smještaja bile su natopljene vlagom do te mjere da su na njima i na okvirima bile vidljive mrlje vode. Boja se zajedno s podlogom odizala i otpadala na svim slikama.

Slike sv. Martina i sv. Pavla napukle su po cijeloj dužini i bile su valovito svinute. Posebno je bila uočljiva nestabilnost pukotine preko lica sv. Martina. Zbog kanala crvotočine slikani sloj nije imao stabilnu podlogu pa se vrlo tanka kredna podloga odizala, ljuštila i otpadala. Slike su pune retuša i preslika. Veće površine preslika bile su evidentirane na slici sv. Pavla i sv. Petra u zoni neba, plašta, glave te u dnu slika.

U novoj je restauraciji obavljen cjelovit zahvat, tijekom kojega su u skladu s tadašnjim metodama rada sanirana oštećenja drvenog nosioca koji je postupno sušen, oslobođen okvira i stanjen na svim slikama. Stavljen je novi parketaž, zalijepljene su pukotine, a podbuhline upeglane. U izvješću o izvedenim radovima navodi se da su skinuti retuši i stari zakiti. Slike su ponovno zakitane, impregnirane voštano-smolnom masom, retuširane, lakirane i premazane zaštitnim slojem voska. Od upotrijebljenih materijala, osim spomenutih, navode se terpentinsko ulje, aklohol, amonijak, tempera, uljane boje i damar lak. U napomeni se ističe da je restauracija rađena ubrzanom tempom, pa između pojedinih zahvata nije bilo potrebnog vremenskog razmaka. Slike su nakon zahvata otpremljene na izložbu u Veneciju, 30. svibnja 1963. godine.

Zanimljiva je enigma porijekla i datacije okvira i parketaža na slikama, vidljivih i na fotografijama iz 1956. godine, koje su često izazivale nedoumice u obrađivanju povijesti restauracije Carpacciova poliptiha.

U uvodnom dijelu svojega članka, Wyrubal u opisu slika poliptiha navodi da slike sv. Petra i Pavla imaju s lijeve i s desne strane 12 cm široke, sivo oličene rubove. Premda mu je bio poznat članak Antonija Morassija objavljen u *Emporiumu* te podatak da je Giuseppe Rossi Vergara vratio slikama izvorne dimenzije, nije smatrao potrebnim ukloniti još uvijek vidljive letvice.

Detaljnim proučavanjem i usporedbom fotografija iz prošlosti može se zaključiti da ni sam Vergara 1924. godine nije uklonio letvice kojima su se u prethodnom zahvatu povećale dimenzije gornjih slika. Unatoč tome što je u opisu zahvata u *Emporiumu* navedeno da je vratio slikama izvorne dimenzije, to se vjerojatno odnosilo samo na uklanjanje preslika na središnjem dijelu slika, dodane letvice su zadržane. Sve su slike nakon restauriranja dobile široke, profilirane i pozlaćene ukrasne okvire koji su evidentirani na fotografijama zavoda Braća Alinari iz 1932. godine te na fotografijama iz fototeke Arheološkog muzeja u Zadru, snimljene između dviju restauracija u Zagrebu.

Dodane letvice na bočnim stranama slika, vidljive na Buratovim fotografijama iz 1906. godine, istovjetne su onima na fotografijama prije restauracije 1958. godine. Povezane su s parketažom, čineći s njim svojevrsnu masku u koju su bile uglavljene slike poliptiha. Na mjestima odrezanih lukova sv. Petra i sv. Pavla, u gornjem dijelu slika umetnute su letvice kojima se nadomjestilo i nadoslikalo oštećenje. Iz svega navedenog može se zaključiti da su maske s parketažom, povezane s povećavanjem dimenzija slika u gornjem dijelu poliptiha, nastale vjerojatno u 19. stoljeću. Tome ide u prilog i činjenica da su dodane letvice imale više slojeva preslika crne ili sive boje ispod onoga koji je zatekao Vergara 1924. godine, a prekrivaju sloj potamnjelog toniranog laka kojim je slika patinirana, vjerojatno potkraj 18. ili početkom 19. stoljeća.

Maske se sastoje od dva spojena dijela, gornjeg na licu slika i donjeg koji je zakucan na poleđinu slika i vjerojatno je trebao imati funkciju parketaža (sl. 9 i 10). Preko svega toga bili su montirani prethodno spomenuti ukrasni okviri. S obzirom na izvornu debljinu drvenog nosioca i masivnih okvira, ukupna širina takve cjeline mogla je iznositi i do deset centimetara na svakoj slici.

Tijekom izrade parketaža poleđina slika je stanjena gotovo jedan centimetar samo na mjestima na koja naliježe donji okvir, odnosno parketaž i njegova poprečna letvica. Na nedirnutoj površini drvenog nosioca i dalje su vidljivi tragovi alata upotrijebljenog u obradi daske u vrijeme nastanka slika. Letvice gornjeg dijela maske zakucane su na rubne dijelove donjih, koje su zato nešto šire od slika. Spoj je ojačan limom na kutovima okvira. Broj istih bočnih le-

tvica na slikama sv. Petra i sv. Pavla nešto je veći, kako bi se dimenzijama izjednačile s ostalim slikama, a spojene su u nizu, jedna do druge. Iz istog razloga su u donjem dijelu gornjih slika poliptiha umetnute letvice koje su s izvornom daskom spojene predimenzioniranim, okomito postavljenim tzv. lastinim repom, izdignutim gornjom plohom nekoliko centimetara iznad površine drvenog nosioca. Na isti način sanirana su napuknuća izvornih spojeva dasaka na svim bočnim slikama. Nije moguće sa sigurnošću utvrditi potječu li brojni čavli zakucani i na poleđinu slika od istog autora ili su dodani naknadno.

Maske s parketažom i dodanim letvicama na polukružnim završecima slika sv. Pavla i sv. Petra uklonjene su tek u zahvatu 1963. godine, ali su zadržani slojevi preslika koji su prekrivali i rubne, neoslikane dijelove slika koji su nekad bili prekriveni okvirom.

Restauracija u Hrvatskom restauratorskom zavodu, na Odjelu u Zadru

Iako se u svim pisanim izvorima o obavljenim zahvatima na poliptihu, počevši od onoga koji je obavio 1924. godine Giuseppe Rossi Vergari, veliča njihova uspješnost, uključujući konsolidaciju, čišćenje i revitalizaciju slikanog sloja, u najnovijoj restauraciji u Zadru suočili smo se i s negativnim posljedicama prethodnih intervencija koji narušavaju izvornu ljepotu autorova djela. Zatečen je izrazito nečist i potamnjeli slikani sloj na svim slikama poliptiha. Narušavali su ga manji i veći ostaci preslika koji je još Rossi Vergari opisivao kao preslik koji je rađen grubom bojom za bojenje zaprežnih kola. Činjenica da su prečišćene i retuširane prenametljivim retušima i dalje izazivale divljenje, može samo potvrditi veličinu djela Vittorea Carpaccia. Hvale je vrijedan pothvat Zvonimira Wyrubala koji se u poratnim godinama, obilježenima velikim oskudicama i traumama, hvata u koštac s restauracijom šest vrlo oštećenih slika i izvodi to savjesno, primjenjujući reverzibilnije materijale, a u retušu je precizan i vješt. U vrijeme izvedbe prethodnih zahvata u Zagrebu, na početku restauratorske prakse u našim radionicama, uvažavane su preporuke o minimizaciji zahvata u svim njegovim fazama, prepoznatljive i pod sloganom „manje je više“. Vjerojatno su zato zahvati trajali kratko, samo nekoliko mjeseci na svih šest slika poliptiha u oba navrata.

Nedostaci sljedeće restauracije mogu se opravdati tadašnjim metodama konzerviranja i restauriranja, u kojima se po uzoru na dugovječnost enkaustike u svim fazama zahvata obilno upotrebljavao vosak. Prema sačuvanim pisanim podacima, Wyrubal se koristio voskom samo kao dodatkom drugim materijalima. Slike ni u zahvatu iz 1963. godine nisu potpuno oslobođene starih preslika. Otpala kredno-tutkalna preparacija zamijenjena je voštanom, novi retuš je, prema detaljima fotografija iz toga vremena, manje vješt od prethodnog. Izveden je uljanim bojama, prenametljivim, nepreciznim *tratteggiom* (sl. 11).

Prelazi preko rubova oštećenja i sačuvanih izvornih detalja, zanemarujući u rekonstrukcijama vidljive fragmente izvornog oslika. Retuš se s vremenom pretvorio u tamne, masne mrlje koje dominiraju cjelinom i degradiraju je. Diskoloraciju su većim dijelom izazvale primjese velike količine parafina u voštanoj preparaciji. Izvedeni parketaž se s vremenom pokazao premasivan i neprimjeren na znatno stanjenim slikama. Pričvršćen je na poleđinu daske velikom količinom stolarskog ljepila.

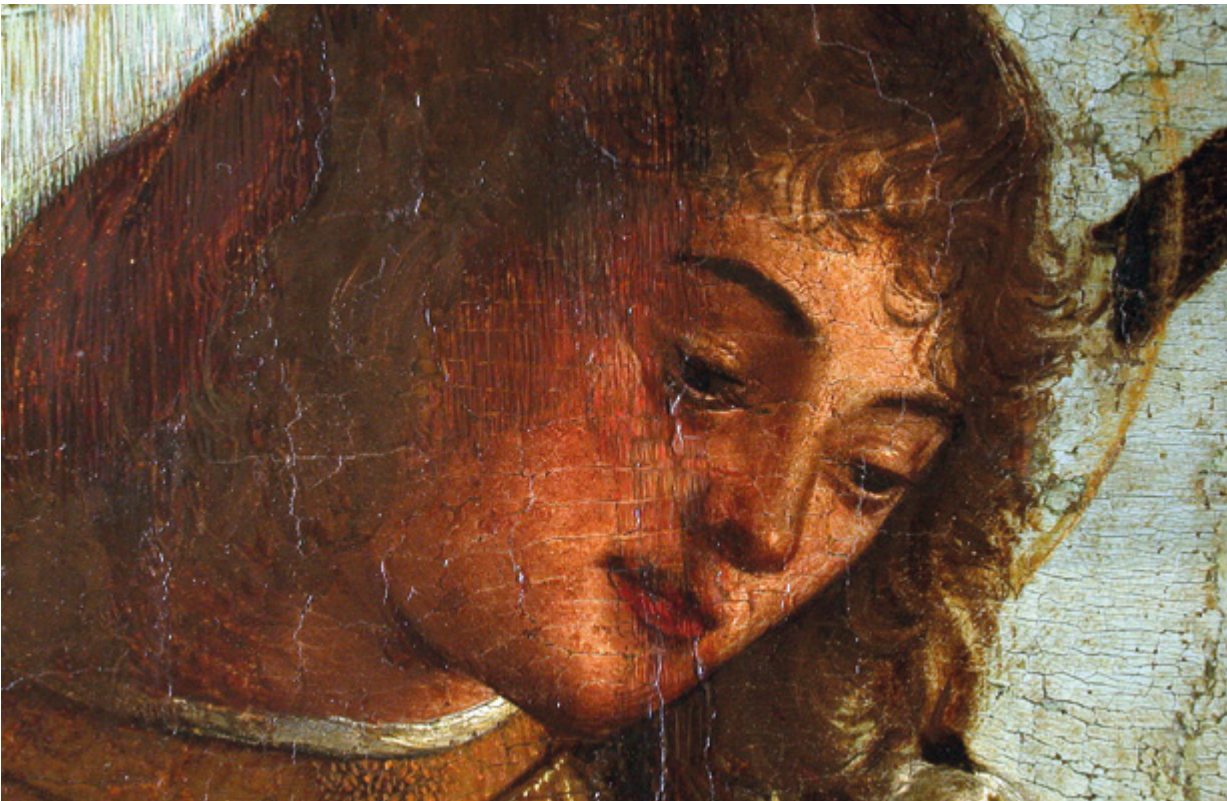
Između posljednjih dviju restauracija, slike poliptiha u nekoliko su navrata djelomično podljepljivane zbog optovanog pojavljivanja manjih izdignuća. Nova oštećenja nastala su ponajprije zbog neadekvatnog parketaža i okvira u koji su slike bile uglavljene, bez mogućnosti prirodnog širenja i stezanja drvenog nosioca. No najvažniji povod ponovne restauracije bila je izložba održana 2004. godine u *Musée national de la Renaissance, Château d'Ecouen* pokraj Pariza, pod nazivom *Hrvatska renesansa*. Tom prigodom utvrđeno je izrazito loše stanje slikanoga sloja pa je djelo bilo nereprezentativno. Na inicijativu Miljenka Domijana i Marija Kotlara konzerviranje-restauriranje poliptiha uvršteno je u interni plan edukativne suradnje zadarske radionice s renomiranim stručnjacima, restauratorima iz Firence, Stefanom Scarpellijem i Giovannijem Marussichem.³⁴

Projekt konzerviranja-restauriranja poliptiha većim je dijelom financiran sredstvima Ministarstva kulture Republike Hrvatske, u sklopu programa redovite djelatnosti Hrvatskog restauratorskog zavoda, Odjela u Zadru. Restauracija je u prvim godinama potpomognuta i sredstvima Stalne izložbe crkvene umjetnosti u Zadru. Radovi su počeli 2003. godine i trajali su s prekidima, usporedno s drugim obavezama i programima izvođača radova, do 2016. godine. Konačnu odluku o vrsti i tijeku zahvata koju su predložili Stefano Scarpelli i Giovanni Marussich potvrdila je stručna komisija sastavljena od renomiranih stručnjaka, povjesničara umjetnosti i restauratora: Miljenka Domijana, Višnje Bralić, Radoslava Tomića, Marija Brauna i Marija Kotlara. Prioritetni cilj zahvata bio je stabiliziranje drvenog nosioca, oslobađanje izvornog slikanog sloja od svih naknadno dodanih materijala te u konačnici njegova reintegracija cjelovitim retušem, čija se koncepcija temelji na što većoj slikarskoj i tehnološkoj bliskosti sa sačuvanim dijelovima originala.

Prije zahvata obavljena su radiografska snimanja, infracrvena reflektografija i snimanje ultraljubičaste fluorescencije u fotolaboratoriju Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu (Mario Braun). Na RTG, IRR i UVF snimkama vidljiva su oštećenja svih gradbenih elemenata slike. Stratigrafska analiza uzoraka bojenog sloja uzetih na rubnim dijelovima slike sv. Martina obavljena je u Firenci u *Opificio delle Pietre Dure* (analizu je obavio Carlo Lalli).

Analize slikanog sloja zadarskog poliptiha potvrđuju primjenu uobičajene tehnike prepariranja drvenog nosioca nanošenjem jednog debljeg sloja *gessa grossa* i dva tanja sloja *gessa sottile* koji se nanose na dasku premazanu tutkalom. Slijedi sloj *imprimiture* na bazi olovne bijele kojom se smanjuje apsorpcija podloge, služi za fiksiranje preliminarnog crteža i kreira početni ton slike. Zatim se izvodi parcijalno podslikavanje koje počinje mjestimice najtamnijim tonovima. Carpacciova paleta korištena u izradi poliptiha sadrži boje karakteristične za njegovo razdoblje slikarstva, a one se pojavljuju i na ostalim Carpacciiovim slikama: olovna bijela, olovno-kositrova žuta, azurit, cinober, verdigris, crvena lakovna boja.³⁵ U analizama je evidentiran i smeđi preslik na bazi zemljanih boja, okera i ugljene crne iznad kojega su pronađeni tragovi toniranog laka. Važno je napomenuti da je Carpaccio upotrebljavao zlatne listiće kao podlogu ornamentima na prednjoj strani postamenata sv. Stošije i sv. Šimuna, čime dokazuje još uvijek čvrstu povezanost s tradicionalnim slikarstvom *quattrocenta*, utjecajem romanike i Bizanta. Tome ide u prilog i prikaz obojenog mramora u pozadini navedenih svetaca. S obzirom na velik stupanj oštećenja neba na svim slikama, nije sigurno jesu li se zlatni listići upotrebljavali i za iscrtavanje aureola, koje su u međuvremenu uništene, ili ih je autor izradio primjenom auripigmenta kojim se većina ostalih slikara u to vrijeme koristila kao zamjenom za zlatne listiće.³⁶ U istu svrhu često se koristila i olovno-kositrova žuta. Zatečene aureole oslikane su bojom i nije sigurno da su izvorne. U vrijeme Carpacciova stvaralaštva nisu bile zanemarive želje naručitelja slika, počevši od strukture samog poliptiha do odabira pigmenata i slikarskog medija. U nekim slučajevima su i sami autori drugačije tretirali djela s obzirom na lokaciju naručitelja pa su upotrebljavali manje vrijedne pigmente za periferna mjesta.³⁷ Iz navedenog se može zaključiti da je autor cijenio donatora Martina Mladošića i nije štedio u izboru materijala.

Na osnovi rezultata analiza, vizualnog, mikroskopskog istraživanja oštećenih dijelova slikanog sloja te usporedbe s ostalim autorovim djelima, može se pretpostaviti da je nebo podslikano mješavinom azurita, olovne bijele i crne boje, za crvenu draperiju je u podsliku korišten cinober i olovna bijela, a u završnim lazurama crvene lakovne boje. U analiziranim uzorcima vegetacije zelenih i zeleno-žutih tonova, u *imprimiture* su mjestimice evidentirana rijetka zrnca azurita, a pojavljuju se djelomično i u idućim slikanim slojevima. Potom se izmjenjuju slojevi verdigrisa pomiješanog s olovnom bijelom na svjetlijim površinama prikaza s tankim lazurama čistog verdigrisa u polutonovima. Verdigris je u završnim slojevima potamnio i poprimio smeđi ton. Najsvjetliji detalji sadrže veću količinu olovno bijelog pigmenta. Različitom debljinom lazura, te njihovim uzastopnim ponavljanjem, autor je postizao i stupnjevito tamnije tonove u sjeni.³⁸



11. Slika sv. Martina, detalj prije konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio S. Scarpelli, 2003.)
Painting of St. Martin, detail before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Scarpelli, 2003)



12. Slika sv. Petra, RTG snimka, detalji crteža glave (fototeka HRZ-a, izradio M. Braun, 2003.)
Painting of St. Peter, X-ray image, details of the head drawing (Croatian Conservation Institute Photo Archive, made by M. Braun, 2003)

Vjerojatno je na sličan način rađena i zelena draperija sv. Stošije i sv. Pavla. Pojedini detalji vegetacije i draperije uzdižu se iznad ostale površine, izgledaju gusto i dosta transparentno, što potvrđuje prisutnost medija na bazi ulja. U analiziranim uzorcima vegetacije nisu evidentirani tragovi crne boje, međutim, ona je vizualno evidentirana u najdubljim sjenama draperije svetaca. Tonskom modelacijom, kombinacijom svjetla, različitih stupnjeva polutonova i sjene, autor ističe volumen prikaza, postiže prirodnu trodimenzionalnu formu i udaljava se od skulpturalnog dojma prikazanih likova. Postupak je olakšan usvajanjem flamanske tehnike slikanja i pojavom novih slikarskih medija, polumasne tempere i ulja.³⁹

Budući da zbog velike koncentracije voska nije bilo moguće u analizama slika zadarskog poliptiha izdvojiti izvorno vezivo ili više korištenih veziva koji bi dali jasniju sliku o autorovoj tehnici na različitim dijelovima slikanog sloja, može se samo pretpostaviti da je riječ o kombiniranoj tehnici i dominaciji polumasne tempere koja se upotrebljava naizmjenično s uljem.⁴⁰

Čini se da je u slučaju poliptiha sv. Martina podslik rađen jajčanom temperom, dok se u nastavku slikanja koristila *tempera grassa*. Postoje vjerojatno neki slikani slojevi ili lazure s različitim postotkom ulja ili smole kao veziva, no nije ih moguće precizno detektirati na svim dijelovima slikanog sloja. Mjestimično je evidentirana svijetla osnova crvenih lakova, kakva se prepoznaje kod slikara koji su radili samo uljem, čime se potvrđuje autorova sklonost eksperimentiranju.⁴¹

IR reflektografijom otkrivena je mjestimična prisutnost temeljnog crteža za komponiranje slika. Riječ je o jasnom, linearnom crtežu kojim se definiraju konture većih, važnijih formi. Crtež je tanak i suh, lišen kratkih poteza. Na RTG snimci glave sv. Petra najjasnije se vide detalji crteža. Iako su rijetka odstupanja od temeljnog crteža, tu je u konačnici naknadnim slikarskim potezima ipak postignut znatno blaži izraz lica sv. Petra (sl. 12). Na sličan način prikazani su i ostali likovi u gornjem dijelu slike. Osim crtežom, ozbiljnost njihova izraza potencirana je i naknadnom, lazurnom gradnjom istaknutih bora. Inkarnat prikazanih svetaca u donjem dijelu slike je gladak i nježno modeliran, svjetlijeg tonaliteta. Dio neba bližeg horizontu sličnog je karaktera, na slikama u donjem dijelu poliptiha toplijeg je, svjetlijeg i žučkastijeg tona, dok je u gornjim slikama hladniji, življeg kolorita s istaknutim oblacima ružičaste boje.

Detalje vegetacije i dio ornamenata autor je u temeljnom crtežu izveo olovnom bijelom bojom, nešto pastoznijim potezima kista. Na fotografiji su vidljive tanke linije stabla na stijenama u pozadini slike sv. Šimuna izvedene na taj način. Jednako su rađene izdvojene vlati trave i detalji šumovitih krajolika na drugim slikama. Autorov smisao za preciznu izradu detalja dolazi do izražaja u svakom, i najmanjem dijelu slika.

Na snimkama poliptiha nisu vidljivi tragovi prijenosa crteža s pripremnog kartona, što je bila uobičajena autorova praksa na većini ostalih slika. Međutim, u njujorškom Metropolitan Museum of Art⁴² sačuvana je skica sv. Jeronima, za koju se pretpostavlja da je rađena za zadarski poliptih, a u Muzeju Boymans u Rotterdamu studija glave sv. Petra.⁴³ Sačuvana je i studija sveca koja se čuva u Galeriji Uffizi u Firenci i ima dosta sličnosti s likom sv. Šimuna sa zadarskog poliptiha.⁴⁴

Završni oblici likova uglavnom se podudaraju s crtežom u početnoj fazi komponiranja slike. Gotovo da nema kasnijih improvizacija. Sitne promjene crteža vidljive su na leđima sv. Jeronima. Evidentirano je nekoliko manjih pentimenata, poput onoga na desnoj ruci sv. Jeronima. Nedostatak detaljnijeg pripremnog crteža vjerojatno je rezultat Carpacciova iskustva u strukturiranju sjena u procesu bojenja potpomognutog detaljnim studijama na papiru, o čemu svjedoče sačuvane skice.⁴⁵

Carpaccio se rijetko koristio drvom kao podlogom za slikanje, osobito u kasnijem razdoblju stvaralaštva. Platno je postajalo sve češći nosilac, lakše se pripremalo i bilo pogodnije za slike velikog formata. Svaka slika zadarskog poliptiha sastavljena je od dviju dasaka spojenih ljepilom, izvorne debljine od oko 2 cm. Tijekom prethodne intervencije debljina je smanjena za gotovo 1 cm. Za izradu poliptiha upotrijebljeno je drvo topole i jedne vrste bora. Topolino drvo, upotrijebljeno za izradu drvenog nosioca slika sv. Martina i sv. Jeronima, bolje je odolijevalo nepovoljnim uvjetima i oštećenjima, o čemu svjedoči i manji broj intervencija na njemu. Borove daske, ispresijecane godovima, na ostalim slikama pokazale su manju stabilnost i kvalitetu, osobito na slici sv. Pavla i sv. Šimuna. Sitni ostaci platna, kojima je svrha armaturno jačanje daske i slikanog sloja te ublažavanje posljedica naknadnih oštećenja, pronađeni su samo na slici sv. Šimuna na donjem, rubnom dijelu.

Izlaganje drvenog nosioca naglim oscilacijama temperature i vlage izazvalo je dimenzionalne promjene s nepovratnim posljedicama. Višegodišnjim boravkom u vlažnom skloništu, daskama su povećane dimenzije zbog upijanja vlage iz okoline. Naglim premještanjem u prostore suprotnih mikroklimatskih karakteristika, sušenje je izazvalo skupljanje drva, napuknuća i iskrivljenja zbog anizotropnog karaktera drva kao materijala. Vidljivo je lagano konkavno iskrivljenje drvenog nosioca na slikama sv. Pavla, sv. Petra i sv. Šimuna. Do iskrivljenja je došlo vjerojatno postupno, između dviju posljednjih restauracija, budući da Wyroubal navodi da je zatekao daske u relativno dobrom stanju.

Tijekom izrade novog spoja dasaka na slici sv. Martina, u prethodnom su zahvatu upotrijebljene predugačke, neprecizno izrađene trobridne letvice koje su onemogućava-



13. Staro poledinsko učvršćenje na slici sv. Martina (fototeka HRZ-a, snimila J. Baković, 2003.)
Old back reinforcement on the painting of St. Martin (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Baković, 2003)



14. Novo poledinsko učvršćenje na slici sv. Martina (fototeka HRZ-a, snimila J. Baković, 2004.)
New back reinforcement on the painting of St. Martin (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Baković, 2004)

le pravilno spajanje oslikanih detalja na licu slike. Bočne stranice kanala za trobridne letvice bile su zapunjene velikom količinom voska, na slici sv. Šimuna vatom i novinskim papirom. Na slici sv. Jeronima, na kojoj nije bio oštećen spoj dasaka, evidentiran je besprijekorno precizan i čvrst izvorni spoj, gotovo nevidljiv.

U navedenom zahvatu temeljito je sanirana crvotočina i više nije aktivna. Međutim, ostale su brojne šupljine, vidljive na mjestima starih zakita. Može se pretpostaviti da takvih šupljina ima i ispod, za sada, neoštećenih i stabilnih dijelova slike. Njihova potpuna sanacija bila bi moguća jedino dodatnim stanjivanjem daske s poledine kako bi se šupljine mogle lokalno tretirati i ispuniti odgovarajućom krutom, stabilizirajućom masom.⁴⁶ Takav je zahvat ipak izbjegnuto u posljednjoj restauraciji u Zadru jer se smatralo da drveni nosilac nije ugrožen u onolikoj mjeri u kolikoj bi zahvat bio nužan, a pretpostavljalo se i da je natapanje voskom ipak imalo i pozitivnih učinaka. Iz istog razloga je izbjegnuta temeljita konsolidacija s poledine slika jer na tako stanjenim daskama može izazvati jake reakcije drvene mase i njezino skupljanje. Obavljena je samo parcijalna konsolidacija na području šupljina koje su vidljive i koje ugrožavaju okolni slikani sloj.

U zahvatu iz 1963. godine pokušalo se izravnati iskrivljenje dasaka, o čemu svjedoče vidljivi urezi, uzdužne linije napravljene cirkularom na poledini drvenog nosioca na slici sv. Šimuna.⁴⁷ Postupak svakako nije primjeren u restauraciji drva jer se odražava na površini slike, stvarajući s vremenom napuknuća i konkavna iskrivljenja između urezanih dasaka, do čega je i došlo na slici sv. Šimuna. Da bi se to spriječilo, trebalo je u sve ureze odmah umetnuti letvice.

Sve nove zahvate na drvenim nosiocima obavio je restaurator Giovanni Marussich na početku zahvata, 2003. godine. Osim sanacije sitnih oštećenja i ispravaka nedostataka prethodne restauracije, izradio je i novi parketaž na svim slikama. Za izradu traversa i vodilica upotrijebio je izrazito elastično, lagano, stabilno drvo mansonijske. Drvo raste u tropskim predjelima zapadne Afrike. Lako se obrađuje i nema čvorove. Zbog velike toksičnosti, nikad ga ne napada crvotočina (sl. 13 i 14).

Primarni uvjet vraćanja vrijednosti slikama poliptiha bilo je pomno uklanjanje svih naknadno nanesenih materijala zatečenih na njima. Imajući na umu konačni cilj zahvata, koji se temelji na poštovanju vizualnog identiteta



15. Slika sv. Martina, detalj prije zahvata (fototeka HRZ-a, snimio S. Scarpelli, 2003.)
Painting of St. Martin, detail before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Scarpelli, 2003)



16. Slika sv. Martina, detalj poslije zahvata (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2017.)
Painting of St. Martin, detail after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2017)

umjetnine kao posljedice starenja materijala, posebnu je pozornost trebalo posvetiti određivanju stupnja uklanjanja slojeva starih potamnjelih lakova s integriranim nakupinama površinske prljavštine. Uklanjanje se izvodilo postupno i kontrolirano, osobito na površinama osjetljive zelene boje za koju je upotrijebljen pigment na bazi bakra.

Složen i dugotrajan proces uklanjanja ostataka starog preslika obavljen je uz pomoć mikroskopa, naizmjeničnom kombinacijom mehaničkog i kemijskog postupka ili njihovom odvojenom primjenom. Svaka kemikalija ugrozila bi već isprani izvorni slikani sloj, vidljiv između fragmenata preslika (sl. 15 i 16).

Jednaku je pažnju zahtijevalo prepoznavanje i čuvanje fragmenata neoštećene stare patine (sl. 17). U slučaju zadarskog poliptiha, patina je integrirana sa slojem završne tanke lazure kojom su se isticali ili tonski definirali parcijalni dijelovi slika, kompozicijski određeni još u prethodnim, donjim slojevima podslika i prvih lazura. U talijanskoj se terminologiji za takav završni sloj lazura često koristi naziv *patina pittorica* i treba je razlikovati od patine koja se postupno akumulira i formira tvrdi sivo-smeđi ton na površini slike.

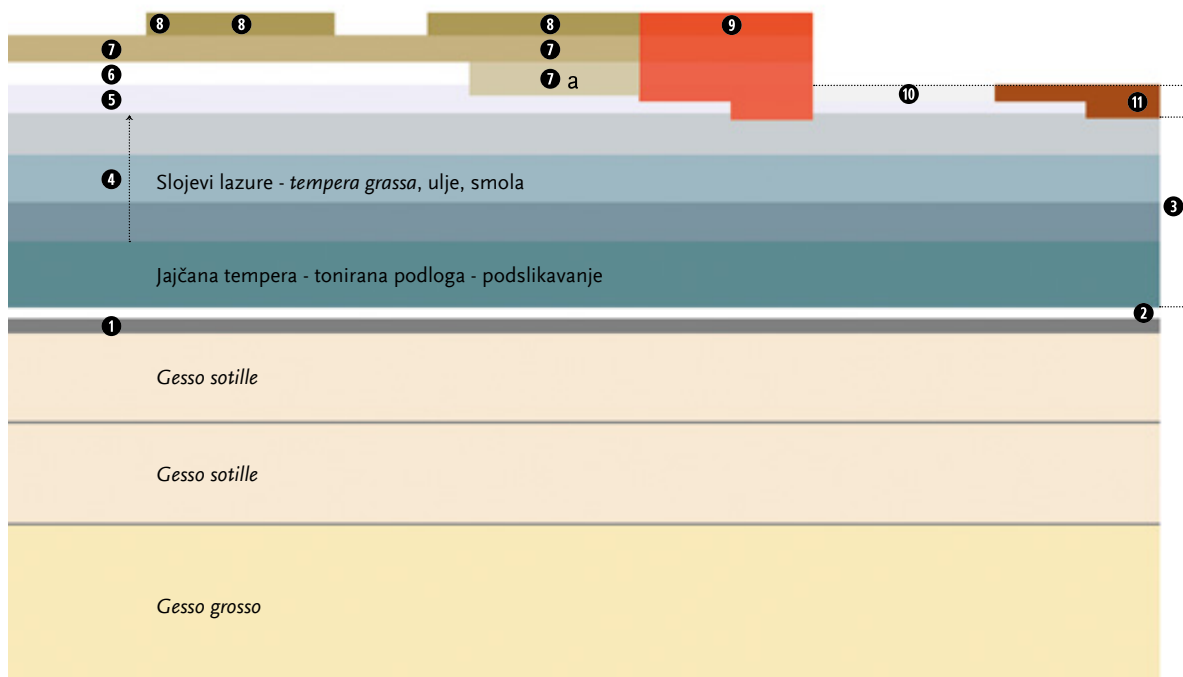
Patina može nastati kombinacijom više čimbenika ili dominacijom jednoga od njih.⁴⁸ Uglavnom je riječ o akumuliranju raznih tvari iz okoliša na površini slike, njihovoj transformaciji u interakciji s drugim, već prisutnim materijalima, zbog čega nastaju novi spojevi slabe topivosti. U stvaranju patine sudjeluju i mehanizmi starenja organskih materijala od kojih je slika sastavljena, koji kemijskim transformacijama migriraju iz unutarnjih u površinske slojeve slike i dolaze u kontakt s drugim materijalima. U

takvim slučajevima riječ je o prirodnoj, starosnoj patini koja se formira nakon 80 do 100 godina starosti slike. Uzimajući u obzir strukturu slikanih slojeva, moguće su dvije lokacije patine, na površini laka ili između laka i završnih lazura; tako patina postaje njihov integralni dio. Takav materijal s vremenom postaje nereverzibilan ili ga je moguće ukloniti jedino jakim otapalima koja, ako se primijene, mogu izazvati oštećenja izvornog slikanog sloja s kojima je patina povezana. U svim naknadnim restauratorskim intervencijama, na sliku se apliciraju novi materijali koji sudjeluju u površinskoj diskoloraciji patine.

S obzirom na to da su evidentirana brojna prečišćavanja slikanog sloja u prošlosti, svakako treba upućivati na važnost detektiranja i konzerviranja najstarijeg sloja starosne, prirodne patine, koja je izravno vezana uz završni slikani sloj, te odrediti stanje slike u kojem se čišćenje mora završiti.

Budući da još uvijek ne postoje uređaji kojima bi se mogao evidentirati sloj patine, a u isto vrijeme je poznato da je riječ o preciznim kemijskim procesima i supstancijama koji je izazivaju, o molekulama koje fizičko-optičkim karakteristikama i međusobnim interakcijama modificiraju izgled završnog slikanog sloja i postaju njegov dio, važna su neizravna dokazivanja, odnosno prepoznavanja vizualnim istraživanjem iskusnih restauratora.

Nemoguće je sa sigurnošću otkriti je li patina na slikama zadarskog poliptiha ovisna samo o nataloženoj prljavštini, izvornim lakovima koji su u to vrijeme bili sastavljeni od različitih materijala⁴⁹ ili je posljedica zahvata restauratora, osobito u 18. i 19. stoljeću, kad se poštovala do te mjere da se simulirala odgovarajućim bojama i materijalima. Korišteni su najčešće smeđe obojani lakovi ili razne mješavine koje s vremenom tamne i matiraju čineći izvornu boju



17. Shematski prikaz slojeva slike: 1. Temeljni crtež, 2. Imprimatura, 3. Kombinirana slikarska tehnika, 4. Slojevi lazure, 5. Sloj tanke lazure sa završnim detaljima, 6. Mastiks lak, 7. Primarna starosna patina, 7a. Integracija patine u završni sloj izvorne lazure, 8. Diskoloracija starosne patine na mjestima naknadnih intervencija na slikanom sloju, 9. Agresivno čišćenje, 10. Prečišćene izvorne lazure, 11. Sloj umjetne patine (dokumentacija HRZ-a, crtež J. Baković)

Schematic depiction of the painting's layers: 1. Basic drawing, 2. Imprimatura, 3. Mixed-media painting technique, 4. Glaze layers, 5. Thin layer of glaze with finishing details, 6. Mastic varnish, 7. Primary acquired patina, 7a. Patina integrated into final layer of original glaze, 8. Discoloration of acquired patina in places of later interventions on painted layer, 9. Aggressive cleaning, 10. Over-cleaned original glazes, 11. Layer of artificial patina (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by J. Baković)

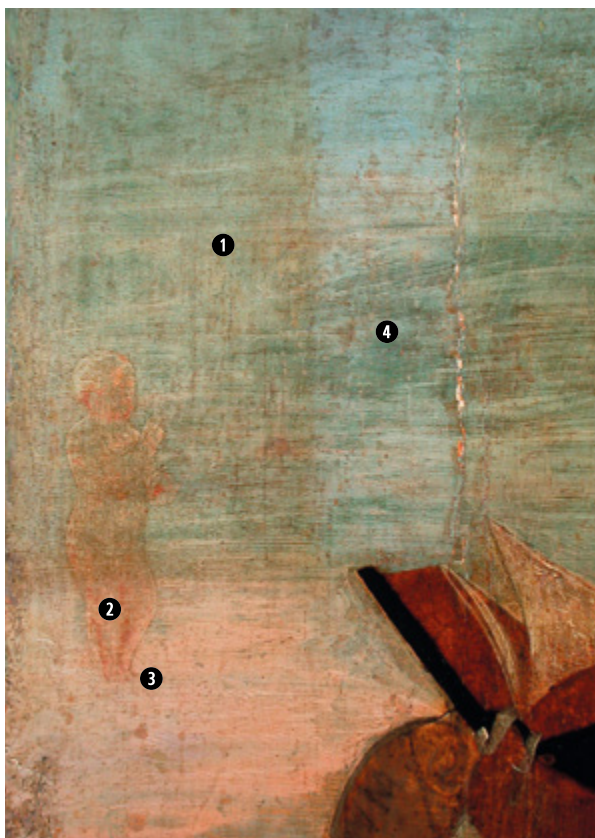
gotovo nevidljivom.⁵⁰ Tome ide u prilog i sloj toniranog laka evidentiran u gornjim slojevima stratigrafski analiziranih uzoraka te njegovi fragmenti pronađeni tijekom sondiranja ostataka starog preslika u polukružnom dijelu slika sv. Petra i sv. Pavla. Budući da tragovi tamnosmeđeg sloja nisu pronađeni na drugim dijelovima slika, nije poznato je li bila tretirana cijela površina slika ili samo zona prečišćenog neba. No moguće je da su se i na taj način pokušale izjednačiti gornje i donje slike poliptiha, između kojih je zamjetna razlika ne samo u dimenzijama nego i u kolorističkim efektima neba.

Stara, primarna patina ostala je sačuvana na površinama koje se u prethodnim intervencijama nisu prečistile tijekom nekontroliranog uklanjanja laka ili preslika (sl. 18). Evidentirane su male, stupnjevite razlike tonaliteta patine, od svijetlosive do sivkasto-smeđe boje, ovisno o naknadnim intervencijama na slikama poliptiha, materijalima koji su se nataložili na staru patinu te izloženosti različitim vanjskim utjecajima. Naime, slike su nakon uklanjanja s izvornog mjesta bile konstantno premještavane, ponekad odvojeno, na različite lokacije.

Primjenom voska kao konsolidacijskog sredstva, slikani sloj zaista je dobro stabiliziran u prethodnom zahvatu, međutim, istovremeno su na njemu nastala nepopravljiva

oštećenja koja su izmijenila izvornu, ravnu teksturu površine. Vosak se nanosio zagrijan, u tekućem stanju, pa je penetrirao u sve slojeve oslika i preparacije. Zbog njegova brzog stvrdnjavanja onemogućeno je pravilno pozicioniranje fragmenata sačuvane boje, osobito na licu sv. Stošije i sv. Pavla. Na licu sv. Stošije nos je na taj način neprirodno spušten i približen gornjoj usnici, a rubni dio usnice zamijenio je mjesto s fragmentom inkarnata. Fragment brade sv. Pavla zaokrenut je iz prirodnog okomitog u vodoravni položaj, a ispod njega je doplivao rubni detalj plašta (sl. 19). Slična oštećenja pronađena su na svim slikama. Mjestimice je cijela mreža krakelira većih dimenzija promijenila smjer izvornog pružanja iz vodoravnog u dijagonalni. Navedena oštećenja sanirana su tijekom zahvata postupnim zagrijavanjem i omekšavanjem voska, čime se omogućilo premještanje i pravilno lociranje fragmenata na mjestima na kojima je to bilo moguće.

Primjena voska nije dopuštala potrebno omekšavanje izvorne preparacije rađene na vodenoj bazi, pa su se stvarale nakupine stvrdnutog voska (sl. 20). Nastajale su zbog preklapanja i mrvljenja uzdignutih dijelova slikanog sloja izazvanih dimenzionalnim promjenama drvenog nosioca u poslijeratnim oštećenjima. Jedno od mogućih rješenja učinkovitog izravnavanja bilo je već spomenuto stanjiva-



18. Slika sv. Šimuna, tragovi starosne patine: 1. sloj potamnijelog laka iz prethodnog restauriranja; 2. sačuvani fragmenti starosne patine zajedno s izvornom, završnom lazurnom kojom su se iscrtavali i tonirali detalji anđela; 3. početak oštećenja detalja završnog lazurnog crteža izazvano uklanjanjem patine na ostalom dijelu neba; 4. različiti stupnjevi prečišćenosti slikanog sloja (fototeka HRZ-a, snimio S. Scapelli, 2005.)

Painting of St. Simon, traces of the acquired patina: 1. Layer of darkened varnish from a previous restoration; 2. Surviving fragments of the acquired patina together with the original final glaze used to draw and tone details of the angels; 3. Starting point of the damage on a detail of the final glaze drawing caused by removing patina from the rest of the painted sky; 4. The painted layer over-cleaned to various degrees (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Scapelli, 2005)

nje drvenog nosioca, u ovom slučaju do sloja preparacije, što u prethodnim intervencijama vjerojatno nije još prakticirano.⁵¹ Tijekom učvršćivanja i ravnjanja slikanog sloja, u istom zahvatu su zajedno s fragmentima boje fiksirane i zatečene čestice prljavštine, sasušene ličinke insekata te niti vate korištene tijekom čišćenja, što govori o složenosti zahvata i nedostatku vremena za izvedbu preciznijih radnji.

Nastale nakupine više nije moguće ukloniti, i to zbog nedostatka prostora na dasci te nemogućnosti potpunog uklanjanja voska. Zato je na mjestima na kojima je to bilo moguće, u zadarskom zahvatu intervencija ograničena na djelomično snižavanje izbočenih površina. Neravnine nisu vidljive na običnom svjetlu. Nova konsolidacija slikanog sloja bila je nužna samo na mjestima na kojima nije zatečen vosak, zbog čega su se pojavila nova uzdignuća.

Premda su svi radovi na poliptihu bili jednako zahtjevni i delikatni te motivirani primarnim ciljem revitalizacije izvornosti uz kontinuirano upoznavanje i poštovanje autora i njegova djela, retuš je s obzirom na visok stupanj oštećenja zahtijevao osobitu odgovornost prema umjetniku i njegovu djelu. Prethodila mu je rekonstrukcija oštećene izvorne preparacije. Glatka, voštana preparacija iz zahvata obavljenog 1963. godine zamijenjena je materijalima koji dobro prijanjaju uz masnu podlogu i onima koji su u završnom sloju najbolja, najpodatnija podloga retušu. Posebna pozornost, u svrhu nemijenjanja estetskog karaktera slikanog sloja, posvećena je imitaciji izvorne teksture (sl. 21 i 22). Pojedinačno su se, pod kosim svjetlom, tretirale sve zakitane površine. Izbjegavanjem bilo kakvih mehaničkih imitacija, pratile su se specifične neravnine i nakupine vidljive na izvornoj površini. Zahvat je počinjao označavanjem uočljivijih okomica, između kojih su se umetale sitne nepravilnosti. Upotrebom različitih alata i kistova, pripremljene površine su se dorađivale naizmjeničnom eliminacijom suvišne mase ili po potrebi dodatkom nove.

Primarni je cilj retuširanja bio vizualna reintegracija slikanog sloja, a sekundarni minimalizacija zahvata u materijalnom pogledu te njegovu reverzibilnost. S obzirom na dobru očuvanost preostalog originala na kojem su vidljivi svi slikani slojevi i završne lazure s patinom, mogla se donijeti odluka o izvedbi cjelovitog retuša kombiniranom tehnikom.

Prethodna tehnika prepoznatljivog *tratteggia*, vertikalnih linija u jasno omeđenom prostoru, zamijenjena je sofisticiranijom metodom, gotovo neprimjetnih poteza kista, bez gubljenja nadzora nad cjelinom u tijeku rada u svrhu izbjegavanja pretjeranih intervencija i stvaranja neprirodnog i nepotrebnog uljepšavanja slika.

Tehnika retuša potječe iz tradicionalne renesansne metode slikanja i firentinske metode restauriranja koju smo upoznali zahvaljujući suradnji sa Stefanom Scapellijem. Upotpunjena je novim reverzibilnim materijalima koji kvalitetom i načinom primjene omogućavaju postizanje slikarskih karakteristika identičnih izvornima. Podijeljena je na faze podslikavanja vodenim medijem u tehnici gvaša ili akvarela i finalnog retuša transparentnim bojama u smolnom mediju. Po uzoru na izvore, pripremljena je paleta s bojama u laku sastavljena od pomno trvenih (usitnjenih) pigmentata povezanih kanadskim balzomom. Indeks loma toga laka omogućava duboku refleksiju i transparentnost slojeva boje. Navedenom se tehnikom lazurni slojevi boje mogu nanositi višeslojno.

Podslik u tehnici gvaša po svojoj naravi dopušta upotrebu bijele boje, čime se izbjegava njezino korištenje u završnom retušu s bojama u laku (sl. 23 i 24). Izbjegavanjem bijele boje omogućava se transparentnost svih slojeva boja u laku kroz koje se reflektira svjetliji podslik.⁵² Podslik u gvašu je tanak i pokrivan, čime je moguća primjena



19. Slika sv. Pavla: u vrijeme konsolidacije voskom u prethodnom zahvatu pogrešno pozicionirani fragmenti izvornog oslika (lijevo) i stanje nakon vraćanja fragmenata na izvornu lokaciju (desno) (fototeka HRZ-a, snimio A. Kotlar, 2007.)

Painting of St. Paul: misalignment of fragments of the original painting during wax consolidation (left) and condition after returning the fragments to their original location (right) (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by A. Kotlar, 2007)



20. Slika sv. Stošije: 1. nakupine voska na mjestima izravnavanja i konsolidiranja uzdignuća voskom; 2. preklopi slikanog sloja nastali izravnavanjem uzdignuća na drvenom nosiocu izmijenjenih, suženih dimenzija; 3. pogrešno pozicionirani fragmenti boje (fototeka HRZ-a, snimio S. Scarpelli, 2005.)

Painting of St. Anastasia: 1. Wax accumulations in places where blisters were levelled and consolidated; 2. Overlapping of the painted layer caused by levelling of the blisters on a wooden support whose dimensions were changed and narrowed; 3. Misaligned fragments of paint (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Scarpelli, 2005)



21. i 22. Imitacija teksture slikane površine na zakitanim mehaničkim oštećenjima (fototeka HRZ-a, snimio S. Scarpelli, 2003.)
Imitation of a painted-surface texture on puttied mechanical damage (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Scarpelli, 2003)



23. i 24. Slika sv. Martina, detalj, tijekom podslikavanja u tehnici gvaša s rekonstrukcijama oštećenja (fototeka HRZ-a, snimio: G. Tomljenović, 2017.)
Painting of St. Martin, detail, in the course of underpainting in gouache and reconstructing the damage (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2017)

klasičnog slikanja, od tamnijeg prema svjetlijem. Njime se određuje primarna rekonstrukcija, linije i potezi kista usmjereni su prema kompozicijskim elementima slike. Postupnom gradacijom tonova definiraju se forme i volumeni po uzoru na sačuvane dijelove izvornog slikanog sloja. Podslikavanje počinje odabirom srednjeg lokalnog tona koji se dodavanjem bijele boje približava izvornom tonu. Od njega u završnici ipak treba biti za nekoliko stupnjeva svjetliji, kako bi nakon lakiranja koje će ga djelomično potamniti poslužio za finalni retuš u kojem nije preporučljiva primjena bijele boje, osim na mjestima sitnih mehaničkih oštećenja koja se nisu mogla zakitati.

Prije završnog retuša bojama u laku, slike su lakirane lakom na bazi mastiksa koji najbolje intenzivira boje⁵³ te služi kao reverzibilni izolator donjih slojeva, rađenih na bazi vodenog medija, od gornjih na bazi smole. U tom prvom lakiranju nanosio se u većoj koncentraciji, kistom. Lakiranjem su slike dobile dubinski sjaj i zasićeniji, tamniji ton; izvorna boja i boja podsluka postaju intenzivnije (sl. 25).

Usljedilo je retuširanje bojama u laku koje omogućava lazurno tonsko izjednačavanje oštećenih površina s originalom. Postupak se izvodio potezima tankog *tratteggia*. Slojevitim ponavljanjem postupka postupno se neutraliziraju linije i površina se približava izvornom osliku. Učinak je veći ako se koriste komplementarne boje koje karakterom najviše odgovaraju prirodnoj sunčanoj svjetlosti.

Jedna od složenijih rekonstrukcija izvedena je na oštećenoj ogrlici sv. Martina. Prethodne verzije retuša bile su predimenzionirane i plošne, bez tonski oblikovanog volumena i sugestije trodimenzionalnosti. Za rekonstrukciju su poslužili ostaci izvornih detalja i stare fotografije poliptiha, prije oštećenja.

Oštećenja za koja nisu postojali egzaktni podaci o njihovom izvornom obliku, nisu rekonstruirana, nego su tonski neutralizirana do stupnja koji ih nenametljivo integrira u cjelinu. Nešto naglašenijim *tratteggiom* ipak se nastoji sugerirati da je riječ o specifičnoj zoni u odnosu na ostale retuširane površine.

Osim rekonstruiranja oslika na zakitanim mehaničkim oštećenjima, retušem su se povezivali i sačuvani fragmenti patine integrirani sa završnim lazurama kako bi se postigao tonski ujednačen finalni karakter slikanoga sloja. Isto je postignuto sitnim lazurnim potezima komplementarnih tonova uglavnom crvene i zelene boje kojima su se povezivali fragmenti sačuvane patine, stvarajući u konačnici iznenađujuće svijetli dojam cjeline. U završnom lakiranju, višekratnim se raspršivanjem ponovno nanosio lak na bazi mastiksa, ovaj put dosta razrijeđen rektificiranim terpentinskim uljem kako bi se prigušio sjaj površine i istovremeno dobila adekvatna zasićenost boje.

Dio retuša na slikama poliptiha izveden je akvarelom, u svrhu usporedbe s prethodno navedenom metodom kombiniranog retuširanja gvašem i bojama u laku (sl. 26). Iz

tehnike slikanja akvarelom u retušu je iskorištena njegova najbolja karakteristika, transparentnost. Omogućavala je na svijetlim površinama cjelovitu izvedbu retuša bez potrebe za završnim intervencijama s bojama u laku. Na taj način su slojevi retuša svedeni na minimum, a omogućavaju postizanje istih završnih rezultata kao i kombinirana tehnika retuša. Da bi se postigla odgovarajuća transparentnost, primijenjene su čiste boje, metodom *umido su secco*, u kojoj se potezi kista nanose uvijek na prethodno dobro osušen sloj kako bi se izbjeglo zamučivanje i razlijevanje. Tonska gradacija i željene boje nastaju preklapanjem. Fizičkim miješanjem boja na paleti dobio bi se manje rezonantan svjetlosni dojam. Zato je tijekom rada potrebna savršena čistoća palete i kistova. Budući da je potez proziran, svjetlo može doći do bijele preparacije i reflektirati se kroz sve gornje slojeve. Rezultat takvog rada je luminoznost i prozračnost. I u ovom slučaju se upotrebom komplementarnih boja postiže najbolji efekt. Da bi se omogućila nesmetana refleksija, retuš počinje svijetlijim i hladnijim tonovima boja. Bjelina podloge je bitna komponenta retuša, a intenzitet tonova regulira se većim ili manjim razrjeđivanjem bez dodatka bijele i crne boje. Retušem u akvarelu, linija i forma nisu određene boji. Nešto pastoznijim potezima kista mogu se na dobro apsorbirajućoj kredno-tutkalnoj preparaciji postići svi potrebi grafizmi, osobito u imitaciji oštećenih krakelira ili u postizanju nenametljivih *tratteggio* poteza. Istovremeno, male količine veziva u akvarelnim bojama omogućavaju fluidan potez kista i postizanje najsvjetlijih prozirnih tonova.

Za sada je jedini nedostatak takvog načina retuša akvarelom, uz sporost procesa, činjenica da ne tolerira previše slojeva na izrazito tamnim površinama. U takvim slučajevima potrebno je nadoslikavanje bojama u laku kad se postigne srednji ton.⁵⁴

Nakon završetka zahvata (sl. 27, 28 i 29), odnosno nakon uklanjanja površinskog pokrivnog rastera (koji je bio sastavljen od zaostalih fragmenata svih naknadno nanesenih slojeva retuša, lakova, patinatura i preslika), mogu se primijetiti kolorističke i tonske nepodudarnosti gornjih i donjih dijelova poliptiha. Unatoč činjenici da su neki detalji oslika nepovratno izgubljeni u prijašnjim zahvatima te da je retuš na takvim mjestima neutralan i nesugestivan, osobito u detaljima neba, karakteristični su različiti izvori svjetla na slikama poliptiha. Unatoč tome što su sjene u istom smjeru, drugačiji je dojam svjetlosti u cjelini kompozicija. Slike u gornjem dijelu poliptiha ostavljaju dojam ranog jutra, dok one u donjem dijelu stvaraju atmosferu pune dnevne svjetlosti. Na gornjim slikama su tamniji i izraženiji oblaci, a takve su i fizionomije prikazanih svetaca. Budući da su u isto vrijeme postojala sv. Petra i sv. Pavla primaknuta bliže prvom planu (pa su i njihove sjene na gornjoj plohi postamenta izduženije od onih na slikama sv. Stošije i sv. Šimuna), može se pretpostaviti da



25. Slika sv. Martina, stanje slikanog sloja nakon podslikavanja (fototeka HRZ-a, snimio A. Kotlar, 2004.)
Painting of St. Martin, condition of the painted layer after underpainting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by A. Kotlar, 2004)



26. Slika sv. Šimuna, detalj retuša akvarelom (fototeka HRZ-a, snimio A. Kotlar, 2007.)
Painting of St. Simon, detail of a watercolour retouch (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by A. Kotlar, 2007)

je takav tonski i koloristički raspored određen s obzirom na visinu gornjih ploha poliptiha u crkvi i vizualnu ujednačenost u odnosu na gledatelje. Već je spomenuta sličnost Carpacciova i Bellinijeva pejzaža u „Agoniji u vrtu“; moguće je da je autor i u tom, svjetlosnom aspektu, blizak Belliniju te da i na poliptihu svjetlost ima simboličku funkciju u odnosu na ikonografski raspored i prikaz svetaca, koji se mogu prikazati u više verzija, već prema njihovim biografijama.⁵⁵

Zaključak

Nakon nove restauracije u Zadru, slike poliptiha oslobođene su tragova višestoljetnih nestručnih ili loše izvedenih intervencija koje su znatno narušavale izvornu ljepotu cjeline. Primarni cilj zahvata bilo je vraćanje donedavno narušene vrijednosti umjetničkoga djela velikog majstora virtuoznog crteža i znalackog kista, Vittorea Carpaccia. S obzirom na brojna i teška oštećenja kojima su slike poliptiha bile izložene tijekom povijesti, vraćena im je, u stupnju u kojem je to bilo moguće, bez pretjeranih rekonstrukcijskih intervencija u retušu, ljepota kolorita profinjenih tonova kojima je došao do izražaja i autorov smisao za perfekciju u svakom detalju slike. Dano nam je na uvid i bolje upoznavanje tradicionalne venecijanske slikarske tehnologije obogaćene osobnim posebnostima velikoga majstora.

Zahvaljujući napisanim člancima, sačuvanim dokumentima i fotografijama koje potječu još s početka prošlog stoljeća te onih koje prate kasnije restauratorske zahvate, na poliptihu sv. Martina mogla su se pratiti pojedina načela intervencija i ciljevi konzervatorsko-restauratorskih zahvata tijekom povijesti.

Zbog specifične vrste oštećenja na slikama, u najnovijem su zahvatu detaljno osmišljene i stupnjevito izvedene sve faze zahvata. Vodeći računa o uzajamnim, uzročno-posljedičnim odnosima svakog primijenjenog postupka, jednaka se pozornost posvećivala svim fazama zahvata i svim gradbenim elementima slika. Svaki detalj i slika i zahvata promatran je u kontekstu cjeline te autorove primarne i kreativne ideje.

Suradnja s renomiranim restauratorima iz Firence, Stefanom Scarpellijem i Giovannijem Marussichem, koji su nesebično prenosili svoje veliko znanje i iskustvo, obogatila nas je novim spoznajama i postignućima na području naše restauratorske struke.

Uzajamne kritike dosadašnjih restauratora, evidentirane u starim člancima i izvješćima, promatrane s današnje perspektive, poprimaju konstruktivni i pomalo humorni karakter. Svi su bili suočeni s iznimno teškim oštećenjima i devastacijama vrijednih umjetnina, bilo da je riječ o cjelovitim preslicima koje je trebalo ukloniti davne 1924. godine, bilo o nevjerojatnim mehaničkim oštećenjima kojima kao da je mjesto samo u noćnim morama restauratora, poratne 1947. godine. Uspoređujući uvjete rada,



27. Slika sv. Stošije nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2017.)
Painting of St. Anastasia after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2017)



28. Slika sv. Šimuna nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2017.)
Painting of St. Simon after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2017)



29. Slike poliptiha nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2017.)
Paintings of the polyptych after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2017)

raspoloživu opremu i materijale te dostupnu literaturu i edukaciju prethodnih restauratora s današnjima, može im se samo uputiti priznanje i zahvalnost na učinjenom. Njima svakako ne pripadaju oni koji su slike poliptiha diletantskim zahvatima preoblikovali do neprepoznatljivosti prije 1906. godine.

Na kraju valja svakako spomenuti instituciju u kojoj je smješten poliptih od njezina osnutka, 1967. godine. Riječ je o Stalnoj izložbi crkvene umjetnosti u Zadru, otvorene u sklopu ženskog benediktinskog samostana, osnovane

na inicijativu Miroslava Krleže.⁵⁶ Izložbu vode i o njoj se brinu sestre benediktinke i ravnatelj, mons. dr. Pavao Kero. Pod njihovom skrbi i nadzorom, zadarske umjetnine su preživjele neoštećene u posljednja dva rata: Drugom svjetskom i Domovinskom. Hvale je vrijedan i njihov trud uloženi u brigu o umjetninama i u razdoblju mira, kad na inicijativu ravnatelja i stručnog vijeća prihode s izložbe ulažu u restauraciju brojnih umjetnina s cijelog zadarskog područja, unatoč financijskim poteškoćama koje ih ne zaobilaze i zahtijevaju skroman život. ■

Bilješke

- 1** Do početka 20. stoljeća i sustavnijeg istraživanja Carpacciova opusa, koje su počeli Pompeo Molmenti i Gustav Ludwig, često su se bilježili pogrešni zaključci o njegovu životu i radu. Molmenti i Ludwig iznose dokumentirane podatke u kojima opovrgavaju do tada uvažavano mišljenje Giorgia Vasarija o tome da je Carpaccio bio Bastianijev učitelj. Tvrde da je bilo upravo suprotno, pogotovo zato što je Bastiani bio već poznati slikar kad je Carpaccio tek rođen. Ispravljaju pogrešne atribucije, najčešće one koje se odnose na tu dvojicu slikara, što potvrđuje njihov zaključak da je Carpaccio u svojim ranim radovima bio pod utjecajem Bastianija koji je poput Bellinija i Vivarinija bio voditelj velike slikarske radionice u Veneciji. POMPEO MOLMENTI and GUSTAV LUDWIG, 1907., 1–16. Jedna od pogrešnih atribucija zabilježena je i u našim izvorima. Opisujući crkvu sv. Frane u Zadru, Ivan Kukuljević sliku Lazzara Bastianija *Gospa od Milosti* pripisuje V. Carpacciu: „U kapeli sv. Križa čuva se liepa slika na daski, koja predstavlja vojujuću i dobitnicu crkvu od Viktora Karpača.“ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1873., 35. Isto navodi i C. F. Bianchi četiri godine poslije u knjizi *Zara Cristiana*, citirajući Domenica Fabianicha. CARLO FEDERICO BIANCHI, 1877., 364. Iako su Molmenti i Ludwig i sami grijehili u nekim drugim podacima koje iznose u knjizi, činjenica je da još uvijek nisu razriješene sve dvojbe u pogledu atribucije ili datacije nekih Carpacciovih djela, primjerice datacija aktualnog zadarskog poliptiha.
- 2** Ivo Petricioli u poglavlju o Lorenzu Luzzu iznosi podatke o njegovu djelovanju i boravku u Zadru. IVO PETRICIOLI, 2005., 218.
- 3** Ivo Petricioli ističe u svojem članku važnost djelovanja Martina Mladošića u Zadru. IVO PETRICIOLI, 1985., 287–291.
- 4** Scuola degli Schiavoni / Scuola Dalmata di San Giorgio e Trifone, utemeljena 1451. godine u Veneciji, metropoli nekadašnje državne zajednice Mletačke Republike. U vrijeme kontinuiranih i učestalih hrvatskih prekojadranskih migracija, Venecija je postala jedno od najčešćih odredišta privremenog djelovanja ili trajnog iseljavanja. Stanovnici Zadra, Šibenika, Trogira, Hvara i drugih gradova traženi su kao vješti pomorci, mornari, gondolijeri i barkarioli, vrsni graditelji brodova i drvodjelci u arsenalu, vješti trgovci i poduzetnici. Dalmatinci su u dugoj povijesti iznimno mnogo pridonosili ugledu i cijenjenosti hrvatske skupine u Mlecima. Bratovština je postala središnja ustanova za okupljanje, međusobno pomaganje i očuvanje domovinske svijesti iseljenika. LOVORKA ČORALIĆ, 2004., 111.
- 5** CARLO FEDERICO BIANCHI, 1877., 98.
- 6** Ivo Petricioli navodi dvojbe o nastanku poliptiha, iznoseći mišljenja drugih istraživača koji ga u usporedbi s ostalim Carpacciovim djelima svrstavaju u razdoblje od 1480. do 1514. godine. Među brojnim argumentima koji osporavaju 1480. godinu kao točnu dataciju zadarskog poliptiha, spominje se i sumnja da je autor bio premlad za takav veliki zahvat. Zato se i godina njegova rođenja prema mišljenju T. Pignattija pomiče s 1465. na 1455. godinu. IVO PETRICIOLI, 1985., 291.
- 7** U opisu zadarske katedrale Ivan Kukuljević Sakcinski navodi i podatke o slikama poliptiha: „U istoj kapeli načinjen je mramorni oltar s kipovi sv. Krševana i Anastazije od Antuna Koradina u XVII. vieku, a na zidu ima šest malenih slika na daski od Viktora Karpača godine 1493. umno izvedenih, ali od vremena znatno oštećenih.“ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1873., 35.
- 8** Za lik sv. Jeronima se dugo smatralo kako predstavlja sv. Pavla Pustinjaka.
- 9** Pompeo Molmenti navodi citat iz vizitacije nadbiskupa Karamana koji potječe iz arhiva Zadarske nadbiskupije. POMPEO MOLMENTI, 1906., 268. Kako navodi autor članka, čudno je što nadbiskup Mate Karaman nije spomenuo sliku sv. Martina. Vjerojatno je u to vrijeme bila odvojena od ostalih slika poliptiha i, moguće, zamijenjena nekom slikom Bogorodice koja nije izvorno pripadala cjelini.
- 10** Fondazione Federico Zeri, Universita di Bologna, online Catalogs.
- 11** U isto vrijeme Andrea Mantegna stvara sliku pod istim nazivom sa sličnim karakteristikama. Osim njegova utjecaja, važan je i utjecaj Antonella da Messine na Carpacciov stil; međutim, on ga s vremenom razvija na osebujan i sve individualniji i prepoznatljiviji način u kojem dolazi do izražaja sklonost gotovo nadrealnoj narativnosti.
- 12** Radoslav Tomić navodi najranije pisane izvore o poliptihu koji potječu još iz 1844. godine: „Prve podatke o slikama zabilježio je Vincenzo Poiret 1844. godine u dodatku novina *Gazzetta di Zara*: U kapeli sv. Anastazije bočno od oltara može se vidjeti šest slika. One su djela 15. stoljeća i mogu se pripisati Vincezu Cateni ili Carpacciu. RADOSLAV TOMIĆ, 2011., 101–108.
- 13** CARLO FEDERICO BIANCHI, 1877., 98.
- 14** Carlo Cecchelli u katalogu spominje i stanje dijelova poliptiha: „Prije restauracije 1923. godine bile su pocrnjele dimom svijećića i na njima je bilo mnogo pukotina. Slika na drvu sv. Pavla je imala pukotinu po sredini. U svakom slučaju nije se mogla ukloniti sva šteta prijašnje restauracije od prije cca 58 godina unazad, koja je nagrdila slike na drvu sv. Martina i sv. Jeronima, te halju sv. Petra i sv. Pavla. Najbolje od svih bila je konzervirana sv. Stošija. Zna se da su bile obješene na zidovima u katedrali, odakle su bile uklonjene otprilike 27 godina unazad, a izvorna lokacija im je nepoznata.“ CARLO CECHELLI, 1932., 27–30.
- 15** Giuseppe Sabalich u svojem djelu objavljuje fotografije poliptiha koje je izradio Tomaso Burato iste godine. Autor iznosi detaljne dimenzije slika poliptiha u koje su uključeni i dodaci od 12 cm na slikama sv. Petra i sv. Pavla, a koje spominje i Z. Wyrobal četrdesetak godina poslije. Debljina slika je prema zabilježenim podacima između 3 i 3,5 cm, međutim moguće je da je autor mjerio i debljinu maske u koju su bile uglavljene. Različite dimenzije slika (zbog njihova rezanja ili povećanja dimenzija) motivirale su autora, uz neke druge naznake, na pomisao o izvornoj nepripadnosti svih slika istoj cjelini. Boje kojima G. Sabalich opisuje odjeću svetaca odudaraju od izvornih. Već 1906. godine evidentirana su veća oštećenja slikanog sloja, a autor navodi da su od teksta na svitku koji drži sv. Šimun ostala samo slova VM, što je i danas jedino vidljivo. GIUSEPPE SABALICH, 1906., 12–16.
- 16** Tomaso Giovanni Marin Burato rođen je 27. ožujka 1840. godine u Dubrovniku, a umro 17. siječnja 1910. godine u Zadru,

nakon punih pola stoljeća rada u fotografskoj struci, od kojih je 37 najrodnijih i najuspješnijih godina proveo u Zadru. Car Franjo Josip dodijelio mu je titulu carskog i kraljevskog fotografa. ABDULAH SEFEROVIĆ, *Photographia Iadertina*, Tomaso Burato, *ZadaRetro ili Zadraniizam*, URL = http://www.zadaretro.info/fotografija/06_burato/06_burato_1.htm (4. travnja 2016.)

17 GIUSEPPE SABALICH, 1906., 15.

18 Antonio Morassi u opisu poliptiha navodi da su slike bile obješene na zid čavlina koji su prolazili kroz slike. U vrijeme obnove kapele, 1905. godine, slike su premještene u Nadbiskupsku palaču gdje su ih zatekli tri godine prije restauracije u Veneciji 1924. godine. ANTONIO MORASSI, 1924. Pompeo Molmenti u svojem prvom članku navodi da je oltar u vrijeme obnove crkve 1780. godine vjerojatno uklonjen i zamijenjen novim, mramornim, koji je bio posvećen nekom drugom svecu. Nije poznato gdje je premješten izvorni, drveni oltar, no nije evidentiran u katedrali ni 1806. godine, kad su nabrojani svi ostali oltari u sačuvanim dokumentima. Nije se znalo ni gdje su pohranjene slike sve do 1844. godine, kad se prvi put spominje njihov smještaj u kapeli sv. Anastazije. POMPEO MOLMENTI, 1906., 268–269. Početkom 20. stoljeća tadašnja Crkvena uprava zahtijeva prodaju svih šest slika kako bi se namirili troškovi obnove katedrale. Na slobodnom tržištu je za slike ponuđeno 60.000 kruna. Zahvaljujući konzervatoru Giovanniju Smirichu prodaja je spriječena i predložena je restauracija slika za što je Ministarstvo kulture i prosvjete odobrilo 1.000 kruna. Zahvaljujem na podacima kolegici Iskri Karniš Vidovič.

19 CARLO FEDERICO BIANCHI, 1877., 96. Prema navodima Ivana Kukuljevića Sakcinskog, već su 1873. slike bile znatno oštećene. IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1873., 35.

20 POMPEO MOLMENTI, 1906.

21 ANTONIO MORASSI, 1924.

22 Pompeo Molmenti isprva gotovo dovodi u pitanje atribuciju slika Vittoreu Carpacciu, što nije neobično, budući da su mu bile dostupne fotografije s preslicima. No u daljnjem tekstu, unatoč iskazanom nepovjerenju autorstvu, izražava divljenje prepoznatim elementima karakterističnim za Carpacciovo slikarstvo. POMPEO MOLMENTI, 1906., 270.

23 Carlo Cecchelli 1932. godine spominje restauraciju od prije oko 58 godina. To bi značilo da su slike već oko 1874. godine bile preslikane te da se loše stanje slika koje spominju i autori iz 19. stoljeća odnosi ne samo na mehanička oštećenja nego i na preslik. CARLO CECHELLI, 1932., 27–30.

24 ANTONIO MORASSI, 1924. Nije moguće sa sigurnošću potvrditi da je riječ o povratku izvornih dimenzija, budući da su proširenja vidljiva i na fotografijama prije zahvata 1958. godine.

25 ANTONIO MORASSI, 1924., 537–538.

26 GIOVANNI SECCO SUARDO, 1927., 370. Primjer još jedne slike očišćene tom metodom je Raffaellova slika iz Galerije Uffizi u Firenci; predstavlja Lava X. između dvojice kardinala (Giulio de' Medici i Luigi Rossi). Prije nego što je počeo posljednje čišćenje te slike, restaurator Alfio del Serra pronašao je na slikanom sloju otisak tkanine koja je bila upotrijebljena za gašenje plamena „Guizardijevom metodom“. Zahvaljujem Željki Gašpar na podatku.

27 U opisu prikazanih likova na slikama poliptiha, Antonio Morassi na sljedeći način opisuje, prema redoslijedu opisa zadnji, zatečeni lik sv. Pavla: „Na kraju, sv. Pavao, apsolutno lošije slikarske i formalne kvalitete od ostalih slika: idiotskog lica, loše građenog tijela i spuštenih ramena.“ ANTONIO MORASSI, 1924., 538–540. Poteškoće u detektiranju redoslijeda zahvata u prvoj polovici 20. stoljeća predstavljale su fotografije objavljene u ovom članku, budući da nije opisano u kojoj su fazi zahvata fotografrane. S obzirom na to da su gornje slike poliptiha prikazane bez dodanih letvica, te s uklonjenim preslikom neba, moglo bi se zaključiti da je riječ o fotografijama nakon zahvata. Međutim, vidljiv je potpuno izmijenjen lik sv. Pavla koji sam autor članka opisuje u navedenom citatu. Nedoumice su potencirane potpuno novom draperijom sveca koja znatno odudara od svih ostalih zabilježenih verzija. Budući da se na fotografijama iz kasnijeg razdoblja preslik ne ponavlja, može se zaključiti da je između 1906. i 1924. godine svetac ponovo potpuno preslikan. Slična situacija je i na slici sv. Martina kod kojega su do 1924. godine evidentirane dvije različite verzije plašta kojim je zaogrnut prosjak. Na fotografijama u članku još uvijek je vidljiv preslik lica sv. Stošije i donatora Martina Mladošića te kosa sv. Petra. Budući da je na fotografijama iz 1932. godine, osam godina nakon restauracije, zamjetno mnogo bolje stanje, sada već uokvirenih, slika sv. Jeronima, sv. Martina i sv. Stošije, vjerojatno su u članku objavljene fotografije iz različitih nedovršenih faza zahvata. Teško je povjerovati da je netko u međuvremenu uklonio preslike vidljive još uvijek u članku. Tome ide u prilog i činjenica da Morassi navodi faze zahvata koje tek treba obaviti na slikama. ANTONIO MORASSI, 1924.

28 CARLO CECHELLI, 1932., 27–30.

29 Braća Alinari, jedan od najuglednijih fotonakladničkih zavoda u Europi, utemeljen je 1854. godine. Snimatelji kuće Alinari poduzeli su veliku kampanju u Zadru od 1922. do 1926. godine. Tvrtka je pretvorena u muzej. ABDULAH SEFEROVIĆ, *Potruga za zadarskim identitetom, ZadaRetro ili Zadraniizam*, URL = http://zadaretro.info/identitet/razglednice%20i%20kavane/razgled_kavane.htm (1. ožujka 2017.)

30 Abdulah Seferović u svojoj knjizi iznosi sjećanje časne majke Benedikte Braun o dramatici spašavanja zadarskih umjetnina u Drugom svjetskom ratu i otvorenom suprotstavljanju okupatorima koji su ih htjeli otuđiti. ABDULAH SEFEROVIĆ, 2012., 228–229. Sagita Mirjam Sunara iznosi sljedeće podatke: „Miljenko Domijan bilježi da je premještanje slika zatražio nadbiskup Petar Dujam Munzani, i da su radovi obavljeni pod vodstvom zadarskog konzervatora Luigija Creme.“ SAGITA MIRJAM SUNARA, *Život i djelo Zvonimira Wyroubala*, doktorska disertacija, Zagreb, 2017. Konzervator Luigi Crema, povjerenik za starine, spomenike i galerije u Dalmaciji u *Izvjescu o stanju pokretnih umjetnina grada Zadra* koje je sastavio na zahtjev časnika MFAA, navodi podatke o umjetninama, njihovu stanju i mjestima gdje su se sklanjale za vrijeme Drugog svjetskog rata. Početkom 1940. godine šest slika Carpaccia nalazilo se s drugim vrijednim umjetninama u Institutu svetog Dimitrija koji je bio prenamijenjen u sklonište. Budući da je godine 1943. u sklonište svetog Dimitrija počela curiti voda, slike su prikladno očišćene od plijesni koja ih je polako počela pre-

krivati i smještene u donju prostoriju zvonika sv. Marije. Budući da se veći dio umjenina transportiranih u Italiju ni do danas nije vratio u Hrvatsku, hvale je vrijedan trud benediktinki u njihovu očuvanju. Stjecajem sretnih okolnosti, osim izbjegnute opasnosti od otimačine, poliptih sv. Martina je preživio i „zahvaljujući“ devastacijama iz prošlosti koje su omogućile smještaj odvojenih slika u manji prizemni prostor zvonika. Takvu sudbinu nije imao poliptih Petra Jordanića, nastao u isto vrijeme kada vjerojatno i Carpacciov poliptih, 1493. godine. Još uvijek povezan pozlaćenim, ukrasnim okvirom zbog nešto većih dimenzija smješten je u gornju prostoriju zvonika i tamo stradao od požara nakon bombardiranja. Poznat je samo iz literature i sačuvanih crno bijelih fotografija. ANTONIA MLIKOTA, 2012., 256–257.

31 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951., 75–81.

U novije vrijeme, Sagita Mirjam Sunara objavljuje članak u kojem dopunjuje izvješće Zvonimira Wyroubala o restauraciji Carpacciova poliptiha detaljnijim podacima i okolnostima koje su dovele do restauracije te o metodologiji rada. SAGITA MIRJAM SUNARA, 2011., 142.

32 U to vrijeme još uvijek nije počela djelatnost Restauratorske radionice u Zadru. Osnovat će se desetak godina poslije u sklopu Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru.

33 Autor članka Zvonimir Wyroubal navodi mišljenja Zadrana o restauraciji Giuseppea Rossija Vergare: „Nakon te restauracije pojavile su se originalne boje u svoj svojoj ljepoti i svježini, pa je, kako pisac kaže, restauracija vrlo lijepo uspjela. No, izgleda da to nije bilo opće mišljenje u Zadru. Nadbiskup zadarski mi je, dok sam u Zadru te slike popravljao, rekao da je nakon restauracije slike pregledao Zadrani Dalmas, restaurator u Sieni, i rekao da ih nije restaurirao restaurator, nego postolar. Tom mi je prigodom nadbiskup tvrdio i da je ta restauracija mnogo kriva sadašnjem stanju slika.“ ZVONIMIR WYROUBAL, 1951., 76.

34 Sve faze zahvata na slikanom sloju obavila je, u suradnji sa Stefanom Scarpellijem, Jadranka Baković. Ostali djelatnici zadarskog odjela iste su metode rada primjenjivali na drugim aktualnim programima te ih potpuno savladali i usvojili. Suradnju je dijelom potaknuo Mario Kotlar, jedan od osnivača Restauratorskog odjela u Zadru, svjestan stalnih promjena u svijetu restauracije i važnosti kontinuiranog stjecanja novih znanja (spoznaja) na tom području. Nedugo nakon osnivanja Odjela u Zadru, 1957. godine, Mario Kotlar uspostavlja višegodišnji kontakt i suradnju s restauratorima iz Istituto Centrale per il Restauro u Rimu. Zahvaljujući tome, zadarska radionica zarana je stekla uvid u tradicionalne metode talijanske restauracije, upotpunila ih suvremenim spoznajama iz istog izvora suradnje i ovisno o mogućnostima nastavila započetu praksu usavršavanja.

35 U nedostatku većeg broja analiziranih uzoraka slikanog sloja na zadarskom poliptihu, dragocjeni su podaci o Carpacciovim ostalim djelima i djelima drugih važnijih autora iz toga razdoblja likovnog stvaralaštva koji su se koristili sličnom ili istom tehnologijom slikanja. *Storie di Sant'Orsola. L'arrivo a Colonia, Vittore Carpaccio, Gallerie dell'Accademia*, Venezia, diagnostica, URL = <http://www.icr.beniculturali.it/> (19. travnja 2016.); *L'arrivo a Colonia di Vittore Carpaccio: studio e restauro*, Daila Radeglia, Gangemi,

URL = <https://books.google.hr/books?id=c2vDCAAQBAJ&pg=P2&lpq=PP2&dq=L%27arrivo+a+Colonia+di+Vittore+Carpaccio> (19. travnja 2016.); GIANLUCA POLDI, 2012. Lorenzo Lazzarini u tabličnim prikazima sastavljenim na osnovi obavljenih analiza djela najvažnijih slikara koji su bili aktivni od 1480. do 1580. godine, detaljno prikazuje upotrebu pigmenta u doba renesanse u Veneciji. Jeongmu Yang u svojoj doktorskoj radnji opisuje ih i uspoređuje s obzirom na njihove karakteristike, dostupnost i razliku u nabavnim cijenama. LORENZO LAZZARINI, 1983.; JEONGMU YANG, 1998. U analizama Carpacciovih slika na platnu *Pokolj nevine dječice i Prikazanje u hramu* iz 1516. godine na kojima je aktualan zahvat u Ljubljani na Zavodu za varstvo kulturne dediščine Slovenije, nisu pronađene transparentne lakovne boje, ali je detaljnim analiziranjem detektirana znatno bogatija paleta: crveni pigmenti: cinober, hematit, minij; žuti: auripigment, olovna žuta, željezi hidroksid tipa hematit; zeleni: paratakmit, atakmit, tamnozeleno crna; plavi: azurit, smalt; crni: stibnit, ugljikova crna; bijeli: ceruzit, hidroceruzit, kalcit, kremen, gips. Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Centar za konservatorstvo, Projekt Molab, *Pokolj nedolžnih otrok in Darovanje v templju*, Kooper, cerkev Marijinega vnebovzetja, EŠD:239, Ljubljana, 2011.

Lorenzo Lazzarini navodi u svojim istraživanjima podatak o dosta tankom slikanom sloju u Carpacciovim ranijim radovima. Boja je često tako tanka da jedva prekriva boju platna, također tanko prepariranog. Neobična je nešto kompleksnija tehnika u kasnijim radovima na dasci, na slikama Gallerie dell'Accademia, *Prikazanje u hramu i Vizitacija*, gdje je paleta bogatija, karakterizirana većim brojem slojeva boje i lazura, što se može tumačiti kao majstorov pokušaj da se prilagodi novoj Giorgionijevoj boji, međutim neuspješno, zbog njegove ustrajnosti u načinu slikanja koje više odgovara *quattrocentu*. LORENZO LAZZARINI, 1983, 137.

36 LORENZO LAZZARINI, 1983, 137.

37 GIANLUCA POLDI, 2012, 247.

38 U ranom *quattrocentu* korištene su dvije metode modeliranja u tehnici slikanja temperom. Cennino Cennini je savjetovao upotrebu čiste boje za sjene i dodatak bijele na svijetlim površinama. CENNINO CENNINI, 2007., 121. Leon Battista Alberti preferira češću upotrebu crne boje za prikaz prirodnih sjena. Ta se tehnika prakticirala uglavnom u sjevernoj Italiji i počinje u 15. stoljeću. LEON BATTISTA ALBERTI, 2008., 109. Obje su tradicionalne metode tijekom vremena zamijenjene sofisticiranom tehnikom na bazi ulja. Dublji tonovi sjena mogu se postići bez gubitka kolorističkog intenziteta apliciranjem višestrukih transparentnih lazura čiste boje preko donjih slikanih slojeva izvedenih u tehnici tempere.

39 Istu metodu rada Carpaccio je primjenjivao i na ostalim slikama u različitim razdobljima stvaralaštva. U *Dolasku veleposlanika*, 1496/7., Gallerie dell'Accademia, Venecija, platno, 275 x 589 cm, tamnocrvena draperija figure, krajnje lijevo u sjeni: slikanje bez imprimiture počinje olovnom bijelom s malo crvene lakovne boje. Potom se u postizanju polutona koristi mješavinom olovne bijele i crvene lakovne boje, vjerojatno u istim omjerima. Na poslijetku sjenu postiže lazurnom čiste crvene lakovne boje. Na slici *Prikazanje u hramu*, 1510., Gallerie dell'Accademia, Venecija,

daska, 130 x 137 cm, zelena haljina svetice u sjeni, krajnje desno: slikanje počinje bijelom imprimiturom, osvijetljeni dijelovi haljine oslikani su mješavinom verdigrisa i olovne bijele. Sijedi sloj čistog verdigrisa za polutonove i na kraju su osjenčana mjesta prekrivena lazurum bakrenog rezinata. LORENZO LAZZARINI, 1983, tabla XII.

40 U drugom poglavlju svoje doktorske disertacije, potkrijepljene brojnim raspoloživim pisanim podacima prethodnih istraživača, Jeongmu Yang iznosi detaljne podatke o slikarskoj tehnici talijanske renesanse temeljene na istraživanjima djela Giovannija Bellinija i njegovih suvremenika. Na osnovi obavljenih analiza zaključeno je da u vrijeme pojave ulja kao slikarskog medija u doba rane renesanse nije bilo naglog prijelaza do tehnike slikanja uljem, nego su ga tadašnji slikari upotrebljavali u raznim kombinacijama s temperom. JEONGMU YANG, 1998., 79–90.

41 Rezultati analiza kasnijih Carpacciiovih radova sugeriraju da je primjenjivao temperu dosljedno cijeloga života. U analizama veziva na slikama iz Kopra, osim lipida pronađeni su i proteini koji mogu ukazivati na upotrebu jajčane tempere ili njihovu prisutnost u laku.

42 Art, collection, Vittore Carpaccio. *Studija za klečec sv. Jeronima*, 1493. Kist s crnom tintom i lavirani sivi tuš preko tragova crne krede i ugljena, istaknuto bijelim gvašem na plavom papiru (17,2 x 10,5 cm). The Metropolitan Museum of Art, New York, URL = <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/334692>, (18. travnja 2016.) Studija za sv. Martina i prosjaka, 1493., iz iste kolekcije, atribuirana je također Vittoreu Carpacciu. Međutim, manje vješt crtež pripada vjerojatno autoru poliptiha sv. Martina iz 1500. – 1503. godine, Lattanziju da Riminiju. SARA MENATO, 2014., 435.

43 MANILIO CANCOGNI, 1967., 87. Studija glave, 1495. – 1500., crtež, crvena kreda i olovna bijela, 128 x 123 cm.

44 RADOSLAV TOMIĆ, 2011., 107.

45 Upotreba pentimenata u tempernom slikarstvu nije bila preporučljiva. Unatoč velikoj pokrivnoj moći, ako se aplicira u više slojeva, mijenja izvorne karakteristike, postaje bezizražajna, gubi sjaj i postaje sklona pucanju. Slikare je to prisiljavalo na pripremu dobro definiranog plana u formi podcrtavanja prije nanošenja boje. Pojavom ulja kao slikarskog medija omogućena je aplikacija više slojeva boje bez gubitka njihova intenziteta, a samim tim i mogućnost korekcije tijekom rada. Potkraj 15. stoljeća mlađe generacije venecijanskih slikara pojednostavnjuju pripreme crteže i češće izravno apliciraju boje; time se odstupa od linearnog stila u korist naturalističkog. JEONGMU YANG, 1998., 79–90.

46 Takav zahvat obavljen je u HRZ-u na Odjelu u Zadru, na slici *Gospa od Dubovice* iz Božave, te na oštećenim ikonama iz crkve sv. Ilije u Zadru. Nakon stanjivanja dasaka, šupljine su temeljito ispunjene dvokomponentnim epoksidnim ljepilom *CIBA Araldite AV 1253*. Potom su daske vakuumom zalijepljene na novu, vodootpornu šperploču. Zahvat je obavio Giovanni Marussich.

47 Iste intervencije evidentirane su i na slici Lorenza Luzzza *Marijino uznesenje* na kojoj je u tijeku konzervatorsko-restauratorski zahvat na HRZ-ovu Odjelu u Zadru. Na slici sv. Šimuna napuknuća na licu slike nisu bila vidljiva prije zahvata. Nova iskriv-

ljenja mogla su se izbjeći umetanjem tankih letvica u mjesta ureza koje bi spriječile dvostruko konkavno iskrivljenje. Na slici Lorenza Luzzza urezi su rađeni na već zatečenim iskrivljenjima i pukotinama koje su se otvarale i na licu slike. U ovom slučaju umetnute su letvice u ureze i tako je onemogućeno daljnje iskrivljavanje dijelova dasaka.

48 MAURO MATTEINI, 2004; PAOLO CREMONESI, 2004., 45–55. Zahvaljujući bogatom iskustvu Stefana Scarpellija koji je bio svjestan postojanja toga sloja i vizualno ga prepoznao na slikama zadarskog poliptiha, od početka zahvata je patina bila važna odrednica konzervatorsko-restauratorskog promišljanja i djelovanja u gotovo svim fazama i aspektima.

49 Završni zaštitni lak u to je vrijeme mogao biti različitog sastava. Upotrebljavale su se smole poput mastiksa, lanenog, orahovog ulja ili neke druge prirodne smole koje su također mogle izazvati tamnjenje završnog slikanog sloja. Nisu isključene ni kombinacije navedenih materijala tijekom eksperimentiranja i istraživanja najboljih načina zaštite i osvježavanja slikanog sloja. U prijašnjim razdobljima često se upotrebljavao bjelanjak koji s vremenom također postaje siv i nereverzibilan, a moguća je njegova primjena i u doba renesanse.

50 Gianluigi Colalucci u svojem članku opisuje vrste umjetne patine i navodi prve dokumentirane bilješke o primjeni smeđe obojenog laka u svrhu korekcija čišćenja na Michelangelovu *Posljednjem sudu* (restaurator Pietro Camuccini 1825. godine) i Rafaellovu *Preobraženju* (restaurator Hacquin, kraj 17. stoljeća). MAURO MATTEINI, Firenze, 2004; GIANLUIGI COLALUCCI, 2004., 83–87.

51 Ikone iz crkve sv. Ilije u Zadru. Na nekoliko najoštećenijih ikona drveni nosilac je stanjen do sloja preparacije. Prethodno su izrađeni zaštitni gipsani kalupi za svaku tretiranu ikonu kako bi se omogućio siguran i nesmetan rad s njihove poledine. Nakon izravnavanja šatorastih uzdignuća, slikani sloj je vakuumom zalijepljen na nove vodootporne drvene podloge.

52 U staroj tehnici retuša uljanim bojama bez podslikavanja, tonska modelacija postizala se upotrebom veće količine bijele boje, što je u konačnici stvaralo koloristički bezizražajnu i neprozirnu površinu koja je znatno odudarala od izvornog oslika. Bez precizne imitacije teksture izvornog slikanog sloja na zakitanim mjestima oštećenja, takve su površine nakon lakiranja bile nametljive svojom glatkom, ravnom strukturom.

53 DENIS VOKIĆ, 1996.

54 Premda su s obzirom na velik stupanj oštećenja i opseg retuša, obje tehnike zahtijevale mnogo vremena, ipak se može zaključiti da je retuš u akvarelu zbog minucioznijih poteza mnogo sporiji i primjenjiv samo na umjetninama koje to svojom vrijednošću ili manjim dimenzijama opravdavaju. S druge strane, prednost cjelovitog retuša akvarelom je višestruka. Osim što omogućava bezopasne povremene korekcije tijekom rada, što kod podslika s gvašem na već lakiranim slikama ugrožava lak, esencijalnu prednost pred gvašem ima u postojanosti primijenjenog tona tijekom rada i sušenja boje. Takva pojava kod gvaša zahtijeva učestalo osvježavanje mineralnim razrjeđivačima kako bi se dobio uvid u ton koji će boje dobiti lakiranjem. Već je istaknuta njegova ka-

rakteristika svođenja materije retuša na minimum, a nije zane-mariva ni prednost u izbjegavanju za zdravlje štetnih medija koji se koriste u retušu lakovnim bojama. Sljedeća prednost akvarela odnosi se na iscrtavanje krakelira ili drugih linearnih detalja koji nakon lakiranja ostavljaju prirodni dojam od onog koji se do-bije lakovnim bojama. S druge strane, podslik u gvašu olakšava isticanje svijetlih akcenata bijelom bojom i omogućava veću slo-bodu u modelaciji tonova i detalja. U svakom slučaju, navedene usporedbe ne upućuju na nedostatke tehnika, nego na njihove prednosti i mogućnosti kombinacije na istoj slici.

55 Giovanni Bellini je u *Agoniji u vrtu* primjenjivao više izvora svjetlosti, što je tumačeno na različite načine. Jeongmu Yang im pripisuje mističnu, religioznu vrijednost i značenje. Stvaranje sli-karskog svjetla s jednom hijerarhijskom simboličnom vrijednošću povezuje s venecijanskom tradicijom u kojoj je bio jači bizant-ski utjecaj čak i u 15. stoljeću. JEONGMU YANG, 1998., 32–59.

56 U osnivanju te vrijedne zbirke umjetnina iz hrvatske prošlo-sti sudjelovao je, osim grada Zadra, Zadarske nadbiskupije, sa-

mostana sv. Marije, tadašnje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, velik broj kulturnih djelatnika, među kojima i Miroslav Krleža. Zavod za zaštitu spomenika kulture u Zadru i restauratorska radionica sustavno rade na prikupljanju i obnav-ljanju predmeta zbirke od njezina osnutka. Abdulah Seferović u svojoj knjizi govori o važnosti izložbe: „Dok se zapaljeni Zadar 1949. godine još dimio od ratnog pustošenja kao stara slupana karampana, doputovao je Miroslav Krleža kako bi se upoznao s pripremama za izložbu zadarskih crkvenih riznica u Zagrebu. Naslov Krležina nadahnutog eseja *Zlato i srebro Zadra*, kojim je 1951. godine popraćena zadarska izložba, postao je i ostao po-pularni naziv za cjelokupno blago zadarske crkvene umjetnosti.“ Važnost održane izložbe autor knjige potkrepljuje i svjedočenjem Ive Petriciolija: „Stanje se u Zadru počelo kretati na bolje nakon što je Krleža 1951. godine u Zagrebu organizirao izložbu *Zlato i srebro Zadra* u čije sam pripreme i postavljanje bio uključen.“ ABDULAH SEFEROVIĆ, 2012., 228–229.

Izvori

Hrvatski restauratorski zavod, ZVONIMIR WYROUBAL, ZZRU br. dosjea 445, 446, 447, 448, 449, 450 (1948.)

Hrvatski restauratorski zavod, STANISLAVA DEKLEVA, IVICA LONČARIĆ, LELA ČERMAK, ZZRU br. dosjea 578, 579, 580, 581, 582, 583 (1963.)

Literatura

LEON BATTISTA ALBERTI, *O slikarstvu – De pictura; O kiparstvu – De statua*, Marko Špikić (ur.), prevele Gorana Stepanić i Irena Bratičević, Zagreb, 2008.

CARLO FEDERICO BIANCHI, *Zara Cristiana*, 1, Zadar, 1877., <https://archive.org/details/zaracristianadel01bian> (1. listopada 2012.)

MANILIO CANCOGNI, *L'opera completa del Carpaccio*, Milano, 1967.

CARLO CECHELLI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Zara, Rim, 1932., 27–30.

CENNINO CENNINI, *Knjiga o umjetnosti – Il libro dell'arte*, preveli Katarina Hraste i Jurica Matijević, Zagreb, 2007.

GIANLUIGI COLALUCCI, La competenza del restauratore, *Le patine. Genesis, significato, conservazione* (zbornik s radionice u Firenci, Palazzo Incontri 4. – 5. svibnja 2004., u organizaciji Immagine & Comunicazione dell'Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali del CNR, voditelj Mauro Matteini), Piero Tiano i Carla Pardiiani (ur.), Firenca, 2004., 83–87.

PAOLO CREMONESI, Patine e vernici antiche sui dipinti, *Le patine. Genesis, significato, conservazione* (zbornik s radionice u Firenci, Palazzo Incontri 4. – 5. svibnja 2004., u organizaciji Immagine &

Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Centar za konserva-torstvo, Projekt Molab, *Pokol nedolžnih otrok in Darovanje v templju*, Koper, cerkev Marijinega vnebovzetja, EŠD:239, Ljubljana, 2011.

Comunicazione dell'Istituto per la Conservazione e la Valorizza-zione dei Beni Culturali del CNR, voditelj Mauro Matteini), Piero Tiano i Carla Pardiiani (ur.), Firenca, 2004., 45–55.

LOVORKA ČORALIĆ, Iseljenici s otoka Visa i Hrvatska bratov-ština sv. Jurja i sv. Tripuna u Mlecima, *Croatica Christiana perio-dica*, vol. 28. no. 54 (2004.), 111–121, URL = <http://hrcak.srce.hr/10448> (13. svibnja 2016.)

IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Putne uspomene iz Hrvatske, Dal-macije, Arbanije, Krfa i Italije*, Zagreb, 1873., URL = <http://ubsm.bg.ac.rs/engleski/dokument/1578/putne-uspomene-iz-hrvat-ske-dalmacije-arbanije-krfa-i-italije-ivan-kukuljevic-sakcinski> (6. veljače 2017.)

LORENZO LAZZARINI, Il colore nei pittori Veneziani tra il 1480 e il 1580, *Bolletino d'arte, Supplemento*, 5 (1983.), 135–144, URL = http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArtelt/documents/1443000871218_23_-_L_Lazzarini.pdf (2. svibnja 2017.)

STEFANIA MASON, *Carpaccio i grandi cicli pittorici*, Milano, 2000. GIOVANNI MARUSSICH, ANDREA ROTHE, Florentine structural stabilization techniques, *The Structural Conservation of Panel Paintings*, zbornik sa simpozija (Paul Getty Museum, 24. – 28.

- travnja 1995.), Dardes, Kathleen i Andrea Rothe (ur.), Los Angeles, 1998., 306–316.
- SARA MENATO, Vittore Carpaccio, studio della formazione del maestro e del ciclo di sant'Orsola, catalogo dei disegni, doktorska disertacija, Padova, 2014., URL = <http://paduaresearch.cab.unipd.it/6641/> (1. lipnja 2017.)
- ANTONIA MLIKOTA, MFAA – Dosje Zadar, nove spoznaje o umjelinama odnesenima iz Zadra u Italiju za vrijeme drugog svjetskog rata, *Asseria*, 10 (2012.), 239–310.
- POMPEO MOLMENTI, Di Alcuni quadri custoditi nella città di Zara e attribuiti al Carpaccio, *Emporium*, 18 (1906.), 265–275, URL = <http://www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=15516> (10. rujna 2013.)
- POMPEO MOLMENTI, GUSTAV LUDWIG, *The life and works of Vittorio Carpaccio*, London, 1907., URL = <https://archive.org/details/lifeworksofvitto00molmuoft> (7. studenoga 2013.)
- ANTONIO MORASSI, Le sei tavole di Vittore Carpaccio a Zara, *Emporium*, 60 (1924.), 537–544, URL = http://www.artivisive.sns.it/galleria/pagine.php?volume=LX&pagina=LX_357_537.jpg (10. rujna 2013.)
- IVO PETRICIOLI, Oko datiranja Carpacciova poliptiha u Zadru, *Zbornik za likovne umjetnosti*, 21 (1985.), 287–291.
- IVO PETRICIOLI, *Umjetnička baština Zadra*, Zagreb, 2005.
- GIANLUCA POLDI, La tecnica pittorica e i problemi conservativi del polittico di Pozzale con una nota sul disegno sottostante in Vittore Carpaccio, *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, Giorgio Fossaluzza (ur.), Zero Branco, 2012., 237–249, URL = <http://www.academia.edu/4846348/> (19. travnja 2016.)
- GIUSEPPE SABALICH, I dipinti della chiesa del Duomo, *Rassegna Dalmata*, 7 (1906.), 10–16.
- GIOVANNI SECCO SUARDO, *Il restauratore dei dipinti*, Milano, 1927.
- ABDULAH SEFEROVIĆ, *Stari Zadar gospodar zlata i srebra*, Zagreb, 2012.
- ABDULAH SEFEROVIĆ, *ZadaRetro ili Zadranizam*, URL = <http://www.zadaretro.info/index.htm> (4. travnja 2016.)
- SAGITA MIRJAM SUNARA, Restauriranje poliptiha Vittorea Carpaccia iz zadarske katedrale nakon Drugog svjetskog rata, *Portal, godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 2 (2011.), 135–146.
- SAGITA MIRJAM SUNARA, *Život i djelo Zvonimira Wyroubala*, doktorska disertacija, Zagreb, 2017.
- RADOSLAV TOMIĆ, *Tizian, Tintoretto, Veronese – veliki majstori renesanse*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 22. studenog 2011. – 22. siječnja 2012.), (ur.) Marina Viculin, Zagreb, 2011.
- DENIS VOKIĆ, *Lakiranje umjetničkih slika*, Zagreb, 1996.
- JEONGMU YANG, *Giovanni Bellini, Experience and Experiment in Venetian Painting, c. 1460 to 1516*, doktorska disertacija, London, 1998., URL = <http://discovery.ucl.ac.uk/1318058/> (25. svibnja 2016.)
- ZVONIMIR WYROUBAL, Restauracija šest slika V. Carpaccia iz zadarske katedrale, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, knjiga 1, svezak 1 (1951.), 75–81.

Summary

Jadranka Baković

RESTORATIONS OF VITTORE CARPACCIO'S POLYPTYCH OF ST. MARTIN FROM ZADAR CATHEDRAL

One of the early works of Vittore Carpaccio, the Polyptych of St. Martin originated in the late 15th century. It consists of six panel paintings depicting individual saints arranged in two tiers. Originally, the paintings were enclosed in a carved wooden frame, which has since been lost. Devastation of the polyptych began as early as the 18th century. Over time, it has undergone multiple interventions by unknown hands, in the course of which the paintings' dimensions have been altered, and they have been painted over and inappropriately cleaned.

Apart from describing the conservation treatment in Zadar, the article reviews the history of unprofessional interventions on, and restorations of, the polyptych, based on research of the few written records, and especially by comparing photographs, the oldest of which dates from 1906. The first recorded restoration took place in 1924, when the process of removing traces of earlier interventions was initiated. Large-scale damage occurred after the Second World War, when the paintings were relocated

from a damp shelter to a very dry space in an attic. Exposing the paintings to the action of major oscillations of temperature and humidity caused changes in the dimensions of the wooden support, which resulted in the appearance of large blisters on the painted layer. Large flakes of paint, together with the preparation, started to detach and fall off. Several restoration treatments ensued, using the methods and means characteristic of mid-20th-century restoration practice. The latest restoration, undertaken in Zadar in 2003, was prompted by the very poor condition the painted layer was in. It was impaired by traces of poorly-executed earlier interventions that degraded the beauty of the painter's original work. The priority was to stabilize the wooden support, release the original painted layer from all subsequently-added materials, and ultimately integrate the painted layer within a single retouch. The concept for retouching was aimed at achieving a greater degree of similarity in painting and technology with the surviving original portions. The retouch technique relied

on the traditional Renaissance method of painting and on the Florentine method of restoration.

By studying the technology of Italian Renaissance painting during the quattrocento and cinquecento, which, under the influence of Flemish innovations, gradually passed from painting in tempera to painting in oil, and by comparing it to the technology used for the Zadar Polyptych, we were able to confirm that Carpaccio combined various techniques typical of this transition period and also that he was given to experimentation. At the same time, his perfectionism in executing each detail in the paintings also came to the fore.

The large number of different items of damage in such an important painting as the Zadar Polyptych, which em-

bodies the model of Renaissance painting technology and, at the same time, the unfortunate restoration interventions that ensued, was one of the motives to strike up an instructive collaboration with renowned Florentine restorers Stefano Scarpelli and Giovanni Marussich, the latter being an expert in wood restoration. In this way, the Zadar Department for Conservation, which has been active since 1958, has added new insights and achievements to its activity in the field of conservation.

KEYWORDS: *Vittore Carpaccio, Zadar, Renaissance painting, painting technique, Polyptych of St. Martin, conservation work*