

Štafelajno slikarstvo 15. stoljeća na području Istre i Hrvatskog primorja

Fuks, Kristina

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:312743>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-20**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

ŠTAFELAJNO SLIKARSTVO 15. STOLJEĆA NA PODRUČJU ISTRE I HRVATSKOG
PRIMORJA

Diplomski rad

Kristina Fuks

Mentor: prof. dr. sc. Nina Kudiš

RIJEKA, 2024.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

ŠTAFELAJNO SLIKARSTVO 15. STOLJEĆA NA PODRUČJU ISTRE I HRVATSKOG
PRIMORJA

Diplomski rad

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti

Kristina Fuks
(0009083080)

Mentor: prof. dr. sc. Nina Kudiš

RIJEKA, 2024.

Izjava o autorstvu rada

Ja, Kristina Fuks, studentica diplomskog studija povijesti umjetnosti i hrvatskog jezika i književnosti Filozofskog fakulteta u Rijeci, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom „Štafelajno slikarstvo 15. stoljeća na području Istre i Hrvatskog primorja“ rezultat vlastitog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. U izradi ovog rada koristila sam isključivo saznanja i informacije iz navedene literature i izvora, a svi korišteni izvori i materijali adekvatno su citirani u skladu s pravilima akademskog pisanja. U radu je primijenjena metodologija znanstveno-istraživačkog rada pod mentorstvom prof. dr. sc. Nine Kudiš.

U Rijeci, 18. rujna 2024.

Studentica:

Kristina Fuks

Handwritten signature of Kristina Fuks in black ink, written in a cursive style.

ZAHVALE

Zahvaljujem svojoj mentorici prof. dr. sc. Nini Kudiš na strpljenju i podršci tijekom pisanja rada, a posebno na svim savjetima bez kojih rad ne bi bio isti. Neizmjernu zahvalnost dugujem Andreju, Luciani, Lari i Loreni, vrlo dragim osobama koje su mi bile ogromna potpora, ali i neprekidni podsjetnik da bi se ovaj rad trebao privesti kraju. Najveća zahvalnost dakako ide mojim roditeljima, koji su me neprestano podržavali tijekom akademskog školovanja i neumorno hrabрили u pisanju diplomskog rada.

SADRŽAJ

| | |
|--|----|
| 1. Uvod..... | 1 |
| 2. Istra i Hrvatsko primorje u 15. stoljeću..... | 2 |
| 3. Venecijansko slikarstvo 15. stoljeća..... | 6 |
| 3.1. Radionica obitelji Bellini..... | 7 |
| 3.2. Radionica obitelji Vivarini..... | 10 |
| 3.3. Antonello da Messina u Veneciji..... | 12 |
| 4. Provenijencija slikarskih djela 15. stoljeća iz Istre i Hrvatskog primorja | 14 |
| 4.1. Antonio Vivarini..... | 15 |
| 4.2. Bartolomeo Vivarini..... | 16 |
| 4.3. Alvise Vivarini..... | 17 |
| 5. Importirana djela venecijanskih majstora 15. stoljeća u Istri i Hrvatskom primorju.... | 19 |
| 6. Djela radionice obitelji Vivarini u Istri i Hrvatskom primorju..... | 20 |
| 6.1. <i>Porečki poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima</i> Antonija Vivarinija...20 | |
| 6.2. <i>Poliptih sv. Bernardina Sijenskog</i> Antonija i Bartolomea Vivarinija.....23 | |
| 6.3. <i>Bogorodica s Djetetom i svecima</i> Bartolomea Vivarinija.....28 | |
| 6.4. <i>Bogorodica zaštitnica, sv. Sebastijan i sveci</i> Alvisea Vivarinija.....34 | |
| 7. Importirana djela ostalih venecijanskih majstora 15. stoljeća u Istri i Hrvatskom primorju..... | 38 |
| 7.1. <i>Bogorodica Platytera s dva sveca</i> Lorenza da Venezie.....38 | |
| 7.2. <i>Bogorodica s Djetetom</i> iz Paga.....40 | |
| 7.3. <i>Prizori iz života bl. Leona Bemba</i> Lazzara Bastianija.....43 | |
| 8. Štafelajno slikarstvo 16. stoljeća na području Istre i Hrvatskog primorja – kriza naručivanja i njezini uzroci..... | 47 |

| | |
|-----------------------------|----|
| 9. Popis literature..... | 48 |
| 10. Popis reprodukcija..... | 53 |

Sažetak

Cilj rada je analizirati, interpretirati, kontekstualizirati te prikazati *fortunu criticu* djela štafelajnog slikarstva na području Istre i Hrvatskog primorja što su nastala u vremenskom razdoblju od 1400. do 1500. godine. Navedena će djela, k tome, biti protumačena s obzirom na povijesni i društveni kontekst te moguće naručitelje. Riječ je ovdje mahom o umjetničkom importu s područja Venecije koji je u naše krajeve stigao odmah po nastanku ili tijekom 19. stoljeća. Među djelima štafelajnog slikarstva 15. stoljeća u Istri i Hrvatskom primorju brojnošću se i kvalitetom ističu proizvodi radionice Vivarini, pa će o njima u radu biti najviše riječi. Posebno će se raspraviti djela za koja su recentno ponuđene nove atribucije, datum nastanka ili su iznesene nove hipoteze vezane uz kontekst njihova nastanka ili izvorni smještaj.

Ključne riječi: Venecija, Istra, Hrvatsko primorje, *quattrocento*, obitelj Vivarini, naručitelji, importirana slikarska djela

UVOD

Kao jedan od najvećih i najbogatijih gradova u Europi, Venecija se smatra pravim centrom koji je bio uzor mnogim gradovima i ruralnim mjestima Istre i Hrvatskog primorja. Poznata po svojem strateškom pomorskom položaju, Venecija je bila glavno središte trgovine između Europe i Istoka u 15. stoljeću. Povoljna lokacija i trgovački uspjesi Veneciji su omogućili gospodarski prosperitet. Bogatstvo Republike utjecalo je na sve aspekte društvenog, političkog i kulturnog života. Sačuvana umjetnička djela 15. stoljeća svjedoci su imućnosti Republike, što govori o tome da se mnogo ulagalo u umjetnost i kulturu. Uz dužda, bratovštine su naručivale umjetnine i financirale izgradnju mnogih sakralnih objekata, a time su doprinijele bogatoj venecijanskoj umjetničkoj baštini. Umjetnička klima se promijenila početkom 15. stoljeća. Spora evolucija venecijanskog slikarstva iz kasne gotike u ranu renesansu može se pratiti u djelima vodećih majstora *quattrocenta*: Antonija, Bartolomea i Alvisea Vivarinija te Jacopa, Giovannija i Gentilea Bellinija. Padovanski slikar Andrea Mantegna mnogim je slikarima bio uzor, a nešto kasnije i Antonello da Messina, čiji je posjet Veneciji 1475. godine bio od iznimne važnosti za daljnji razvoj venecijanskog slikarstva rane renesanse. Dok je slikarski stil Antonija Vivarinija bio obilježen kasnom gotikom, Alvis Vivarini se okrenuo novim slikarskim uzorima, Antonellu da Messini i Giovanniju Belliniju. Djela njihovih radionica bila su importirana u Istru, koja je u 15. stoljeću bila podijeljena između Mletačke Republike i Habsburške Monarhije. Budući da je Republika osvojila dio istarskih gradova, došlo je do razmjene kulturnih dobara. Na njihovu umjetničku produkciju uvelike je utjecalo venecijansko slikarstvo. Gradove istočne obale Istre i tadašnji centar Europe, Veneciju, razdvaja samo omanji dio mora, stoga su istarski naručitelji nesumnjivo bili upoznati s vodećim venecijanskim slikarima od početka 15. stoljeća. Istarski su naručitelji željeli da im crkve, župe i samostane krasi djela vrhunca venecijanske produkcije. Mnoge su umjetnine obitelji Vivarini bile importirane i na otoke istočne obale Jadrana, poput Malog Lošinja, Cresa i Paga. Arhivski spisi pomogli su pri razumijevanju naručiteljskih okolnosti, autorstva i datacije importiranih djela. Interes je istraživača posebno pobudilo paško djelo *Bogorodica s Djetetom* za koje je recentno ponuđena nova atribucija potkrijepljena dobrim argumentima.

2. Istra i Hrvatsko primorje u 15. stoljeću

Petnaesto stoljeće vrijeme je velikih promjena na području Istre i Hrvatskog primorja. Istra je tada bila podijeljena između dvaju velikih političkih entiteta: Mletačke Republike i Habsburške monarhije. S jedne je strane bila povijesno, politički i administrativno vezana uz Veneciju, dok je s druge, kontinentalne strane, bila izložena srednjoeuropskim utjecajima filtriranim kroz prisustvo feudalnih vlasnika Pazinske knežije.¹ Tako su se u zapadnoj Istri razvijali urbani centri, dok u Pazinskoj knežiji ni plemstvo ni kler nisu imali političkih moći da ustroje samostalne upravne jedinice.² Ovaj se kontrast odražava i na istarsku umjetničku baštinu, o čemu će kasnije biti više riječi. Međutim, priobalna i kontinentalna Istra tijekom 15. stoljeća nisu imale mirno razdoblje. Političke napetosti između dvaju suprotstavljenih političkih entiteta, Mletačke Republike i Unutrašnje Austrije, odnosno Habsburških posjeda, zbivaju se tek nakon razdoblja teritorijalne ekspanzije Venecije na istarskom području početkom stoljeća, a vrhunac doživljavaju tijekom sukoba Cambraiske lige i Venecije od 1508. do 1523. godine.³

Mletačko prodiranje prema bogatim tržištima Levanta u Istri dobiva novi poticaj. Istarski gradovi predaju se Republici, što znači da joj se otvorio put pomorske trgovine od Rialta, preko istarskih i dalmatinskih luka, sve do velikih mediteranskih i levantinskih uporišta.⁴ U gradovima koji su bili u njihovoj vlasti, Mlečani su strogo provodili monopol nad pomorskom trgovinskom politikom. Uspjeli su nametnuti da se roba iz tih gradova prevozi gotovo isključivo njihovim brodovljem na mletačka tržišta.⁵ Miroslav Bertoša ističe kako je „odnos Venecije i istarskih gradova doista tragičan u svojoj povijesnoj paradoksalnosti: istarska obalna središta omogućila su Mletačkoj Republici prodor na Levant, stjecanje bogatstva i moći, ali sama nisu smjela ni u najmanjoj mjeri slijediti primjer svoje moćne gospodarice.“⁶ Štiteći svoje interese, Venecija je ograničavala političku slobodu i sprječavala gospodarsku inicijativu istarskih gradova.⁷

¹ N. Kudiš Burić, U sjeni ratnih sukoba i pod budnim okom obnovljene crkve – slikarstvo u Istri od početaka 15. stoljeća do sredine 17. stoljeća, u: V. Bralić, N. Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre: djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko – pulske biskupije*, Zagreb – Centar za povijesna istraživanja, Rovinj / Centro di ricerche storiche, Rovigno, 2006., str. 59.

² D. Darovec, *Pregled istarske povijesti*, Pula: C.A.S.H., 1996., str. 49.

³ N. Kudiš Burić (bilj. 1.), str. 59.

⁴ M. Bertoša, *Mletačka Istra u XVI. I XVII. stoljeću I. Kolonizacija (teme i problemi)*, Pula: Istarska naklada, 1986., str. 15.

⁵ D. Darovec (bilj. 2.), str. 41.

⁶ M. Bertoša (bilj. 4.), str. 18.

⁷ *Ibid.*, str. 16.

Druga polovica 15. stoljeća vrijeme je vrhunca prosperiteta Mletačke Republike. Ona je središte tadašnjega svijeta. Njezine kolonijalne punktove na Levantu tek su dotakli turski osvajački prodori, dok su posjedi u zaleđu (*Terraferma, Dogado*) i preko Jadranskog mora već politički, gospodarski i administrativno podčinjeni.⁸

Izvrstan geografski položaj istarskog poluotoka doveo je do mnogih vojnih i političkih nesuglasica. Istra tako biva u središtu sukoba velikih sila, što je dovelo do gubitka mnogih života te gospodarske i kulturne stagnacije. Tijekom 15. stoljeća njemački carevi i vladari hrvatskih teritorija primjenjivali su vojnu strategiju Ludovika I. Anžuvinca, koji je Mletačku Republiku htio poraziti kopnenim putem. Ishod takve taktike zapravo je opustošio istarsko gospodarstvo i smanjio broj stanovništva. Uz stalne ratne sukobe, čimbenici depopulacije istarskog poluotoka su i prodori Turaka na sjeveru (od 1470. do 1511. godine) te epidemija kuge, koja je najteže posljedice izazvala u 16. stoljeću. Pojava kuge i endemične malarije u Puli, Poreču i Novigradu te prirodne nepogode koje su uzrokovale stradavanje usjeva i pojavu gladi, dovele su do kolonizacije depopulariziranih istarskih teritorija.⁹

Zanimljivo je istaknuti kako su se od 15. stoljeća, u doba najvećeg uspona organizirane kolonizacije, zbivale značajne etničke promjene na istarskom području. Naime, Venecija je naseljavala koloniste najprije na sjevernim granicama Istre i istočnoj granici Furlanije, a razlog tome bila je zaštita njezinih istarskih i furlanskih posjeda. To je područje od polovice 15. stoljeća bilo najugroženije čestim turskim provalama. Poslije pada Bosne 1463. godine, Turci su usmjerili dio svojih napada na sjeverne dijelove Istre, prema Soči i preko nje u Furlaniju. Mlečani su stoga naoružali sela i utvrde te zajedno s Austrijom pojačali obranu.¹⁰

Treće desetljeće šesnaestog stoljeća početak je velikih ekonomskih i političkih promjena koje su zahvatile mediteranski prostor. Istra se našla u vrtlogu ratova, epidemije te ograničene političke slobode što je rezultiralo iseljavanjem domaćeg stanovništva te naglim gospodarskim padom. Prometne su se komunikacije prebacile na Atlantik, u Sredozemlju su se pojavile konkurentne engleske, francuske, španjolske, portugalske i nizozemske flote, a na istoku su turski prodori predstavljali problem. Gospodarsku krizu pratilo je i populacijsko opadanje: bolesti, epidemije kuge i nedostatak živežnih namirnica bili su uzrok migracija gradskog stanovništva u seoska područja.¹¹

⁸ Ibid., str. 14.

⁹ N. Kudiš Burić (bilj. 1.), str. 59.

¹⁰ M. Bertoša (bilj. 4.), str. 58-60.

¹¹ Ibid., str. 17.

Uz sve je navedene okolnosti, posebice ratne i političke sukobe, bilo doista teško graditi nove sakralne objekte, naručivati crkveni namještaj ili neke određene umjetnine. Bratovštine su u venecijanskom društvu bile iznimno važne, zato što se javljaju kao bitan naručilac umjetnina u sakralnim objektima Venecije.¹² Isto tako su i na istarskom području postojale bratovštine, koje su nastavljale naručivati i nabavljati umjetnine, bez obzira na ratne sukobe i političku situaciju. Tu se može govoriti i o natjecanju pojedinih bratovština, koje su naručivale umjetnine venecijanskih majstora za koje se smatralo da posjeduju iznimne vještine.

Kao što se grad oduvijek razlikovao od sela, tako su se sakralne građevine razlikovale u gradićima duž zapadne istarske obale ili u trgovačko-upravnim središtima poput Vodnjana i Labina, od ruralnih crkvi na području čitavog poluotoka. Zamijećeno je da se izgled interijera urbanih sakralnih objekata u Istri tijekom 15. stoljeća može usporediti s onim venecijanskih crkvi, iako su one bile znatno bogatije.¹³ Kao primjer može se navesti Carpacciova slika iz 1515. godine, *Vizija priora Ottobona u Crkvi San Antonio di Castello*¹⁴, gdje se na pozadini gotičke arhitekture ističu raskošni slikani ili rezbareni poliptisi s okvirima od rezbarenog ili pozlaćenog drva.¹⁵ Naime, u Istri su se sačuvala dva primjera ovakvih umjetnina: poliptih Antonija Vivarinija iz 1440. godine u Poreču i rezbareni poliptih iz pulske franjevačke crkve nastao oko 1480. godine. Ova djela svjedoci su postojanja imućnijih naručitelja koji su htjeli uljepšati i uložiti više sredstava u interijere sakralnih objekata po uzoru na Veneciju.¹⁶ Govoreći o naručiteljstvu u ovom kontekstu, može se reći da je prijevoz umjetnina iz Venecije u, primjerice, Istru, bio vrlo jednostavan. Naručitelji su umjetnine poput oltara ili drvenih rezbarenih poliptiha većinom nabavljali iz Venecije, zato što je transport morskim putem bio mnogo jeftiniji od kopnenog. To objašnjava zbog čega su naručitelji s istočne i zapadne Jadranske obale rado i učestalo naručivali umjetnine venecijanskih majstora. Obitelj Vivarini može se navesti kao pravi primjer izvoza umjetničkih djela koja nisu bila namijenjena venecijanskom tržištu. Iako su izrađivali mnogo umjetnina za sakralne objekte u Veneciji, njihova produkcija nije bila ograničena isključivo na područje Veneta. Široka geografska rasprostranjenost umjetničkih djela obitelji Vivarini može se zamijetiti u mnogim provincijama, gradovima ili naseljima: njihova su djela dostizala od Pesara, pa sve do Cosenze i Apulije, te naravno, istočne obale Jadrana, gdje su se smjestila na istarskom poluotoku i otocima.¹⁷

¹² N. Kudiš Burić (bilj. 1.), str. 64.

¹³ N. Kudiš Burić (bilj. 1.), str. 60.

¹⁴ Djelo se danas nalazi u Gallerie dell'Academia u Veneciji.

¹⁵ N. Kudiš Burić (bilj. 1.), str. 60.

¹⁶ N. Kudiš Burić (bilj. 1.), str. 60.

¹⁷ P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven: Yale University Press, 1993., str. 128-129.

Mletačka je Republika činila sve što je bilo u njezinoj mogućnosti kako bi izgradila i širila sliku o sebi u kojoj je uloga države, grupe ili pojedinaca u skladu s idealom dobre vlade.¹⁸ Jedinstveni duh odanosti dokazuje nam da je Republika bila pošteđena nasilja i sukoba koji su uništavali sve druge države. Upravo je time objašnjena tajna uspjeha Venecije, a o tome govori i njezino ime, *La Serenissima Repubblica*, Prejasna republika. Mit o Veneciji djelomično je bio proizvod državne propagande: od službeno imenovanih povjesničara i panegiričara očekivalo se da hvale Republiku.¹⁹ Vizualna umjetnost morala je doprinijeti povećanju ugleda, koji je jedan od temelja svake države.²⁰

Periodi vojne aktivnosti izmjenjivali su se s dugim razdobljima mira, čak i s Turcima. Godine 1479., uslijedila je uspješna diplomatska misija u Carigradu, u kojoj je bio i slikar Gentile Bellini (Venecija, oko 1429. – Venecija, 1507.). Unatoč mnogim vojnim neuspjesima, Republika se doista obogatila te su mnogi Mlečani trošili velike količine novca na izgradnju i uređenje svojih palača, crkava i *scuola*. Humfrey tvrdi da je tadašnji venecijanski politički stav bio obrambeni, no da ih je upravo to možda potaknulo da daju velike svote za umjetnost kao osobito učinkovito sredstvo širenja mita o Veneciji. Kada je Phillipe de Commines posjetio Veneciju 1495. godine, o njoj je u *Sjećanjima* zabilježio da je „Venecija najuspješniji grad što ga je ikada vidio“ te da „upravlja sobom najvećom mudrošću“.²¹

¹⁸ W. Wolters, *L'autocelebrazione della Repubblica nelle arti figurative*, objavljeno na stranici „Trecani“, https://www.trecani.it/enciclopedia/1-autocelebrazione-della-repubblica-nelle-arti-figurative_%28Storia-di-Venezia%29/ pristupljeno 20.12.2023.

¹⁹ R. Finlay, *Politics in Renaissance Venice*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1980., str. 84.

²⁰ W. Wolters (bilj.18.).

²¹ G. Cozzi, *Povijest Venecije. Sv. 2: Mletačka Republika u moderno doba od 1517. do kraja Republike*, Zagreb, Izdanja Antibarbarus, 2007., str. 264

3. Venecijansko slikarstvo 15. stoljeća

Tradicija gotičke umjetnosti ostala je ukorijenjena u djelima venecijanskih slikara sve do polovine 15. stoljeća. Međutim, sredinom stoljeća dogodile su se velike promjene. Venecijanski majstori počeli su preuzimati firentinske i padovanske uzore. Svakako valja obratiti pozornost na padovansku slikarsku školu koju je od 1431. godine vodio Francesco Squarcione (Padova, oko 1395. – Padova, oko 1468.). Školu su karakterizirale čvrste forme, oštre linije i antički motivi. Pohodio ju je Andrea Mantegna (Isola di Carturo, kraj Padove, 1431. – Mantova, 13. rujna 1506.), padovanski slikar koji je ključno utjecao na razvoj venecijanske umjetnosti *quattrocenta*.²²

Potaknuti novinama u padovanskom i firentinskom slikarstvu što se javljaju od 1420. do 1440. godine, venecijanski majstori Jacopo Bellini (Venecija, oko 1400. – Venecija, oko 1470.) i Antonio Vivarini (Murano?, oko 1415. – Venecija, oko 1480.?) donose prve naznake rane renesanse u Veneciju. Međutim, renesansa na venecijanskom tlu u pravom smislu riječi javlja se tek u djelima Jacopova sina, Giovannija Bellinija (Venecija, oko 1431. – Venecija, 29. rujna 1516.). Dominantni utjecaj na venecijansko slikarstvo, uz padovansku Squarcioneovu školu, imala su firentinska perspektivna i slikovna rješenja. Promjene koje su zahvatile Veneciju u 15. stoljeću događale su se u vrhuncu njezine moći i bogatstva: nakon širenja njezinih posjeda u zaleđu (*terraferma*) prema zapadu u prvim desetljećima 15. stoljeća, postala je najjača država u Italiji, a sa svojim znatnim posjedima u istočnom Sredozemlju još uvijek je bila u stanju dominirati svijetom u komercijalnom smislu. Njezin uspjeh zapravo je uzrokovao neprijateljstvo ostalih država.²³

Više od trideset godina prije nego što je Antonello da Messina (Messina, oko 1430. – 1479.) posjetio Veneciju, slikarskom ranorenesansnom scenom grada vladala su dvojica majstora, Jacopo Bellini i Antonio Vivarini, koji su svojim djelima odgovorili na firentinsku umjetnost. Antonio Vivarini bio je nešto mlađi, a njegova prva djela datiraju se oko 1440. godine. S druge strane, Jacopo je rođen oko 1400. godine, a učitelj mu je bio Gentile da Fabriano (Fabriano, 1370. – Rim, 1427.), vodeći talijanski predstavnik internacionalne gotike na Apeninskom poluotoku. Odlučujući umjetnički događaj, koji je odredio karakter venecijanskog slikarstva u razdoblju neposredno prije 1440. godine, bio je prisutnost Gentilea da Fabriana u

²² Školu je napustio 1447. godine te je ubrzo nakon toga započeo nezavisnu slikarsku karijeru u Padovi. Prije nego što je navršio dvadeset godina, hvaljen je za tzv. *alto ingegno*, veliki talent i genijalnost. K. Christiansen, *The Genius of Andrea Mantegna*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2010., str. 7.

²³ P. Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*, New Haven: Yale University Press, 1995., str. 37.

Veneciji oko 1410. godine. Kao najslavniji talijanski majstor svoga vremena, Gentile je bio pozvan u Veneciju da naslika nekoliko fresaka u izvornom ciklusu *Priče o Aleksandru III.* u Duždevoj palači, a dok je ondje boravio, poznato je da je naslikao barem jednu oltarnu sliku za venecijansku crkvu. Ništa od svega toga do danas se nije sačuvalo, ali poznato je nešto kasnije djelo, *Krunidba Djevice* (slika 1.), vjerojatno naslikano u Firenci oko 1420. godine. Zanimljivo je da draperije nježno padaju, a utjecaj gotičke umjetnosti je u manjoj mjeri vidljiv.²⁴ Gentileov slikarski stil slijedili su vodeći venecijanski slikari prve polovine 15. stoljeća, Jacobello del Fiore i Michele Giambono.²⁵

Bez organizacije uspjeha ne bi bilo. Organizirano djelovanje radionica znatno je povećalo umjetničku produkciju. Što su narudžbe bile veće, to su majstori više zarađivali. Narudžba je morala proći kroz dugačak proces kako bi djelo bilo zgotovljeno: ponajprije je tu naručivanje materijala te rezbarenje i pozlaćivanje ukrasa, panela i okvira.²⁶ Većina je izvornih okvira danas izgubljena ili zamijenjena, no povjesničari umjetnosti postali su svjesniji važnosti toga elementa u ukupnom estetskom doživljaju venecijanskih oltara.²⁷ Uz to, bilo je važno znati koje su boje bile kvalitetne, stoga su one bile naručivane diljem svijeta. Naposljetku se djelo moralo prevesti iz radionice i dopremiti naručitelju.²⁸

3.1. Radionica obitelji Bellini

Obitelji Bellini vodila je jednu od najvažnijih venecijanskih radionica u 15. stoljeću. Jacopo Bellini, otac Gentilea i Giovannija Bellinija, istaknuo se u prvoj polovici 15. stoljeća. Iako je njegov slikarski stil ostao vezan uz statične gotičke uzore, čitav niz crteža koje je izradio pokazuje njegov interes za korištenje perspektivu u prikazivanju prostora. Jacopo postupno napušta pretjeranu ornamentalnost koja je karakterizirala venecijansko slikarstvo 14. stoljeća. Bellinijevi su slikali prema preciznim i jasnim shemama, što znači da su od početka djelovanja spoznali formalna načela novoga stila.²⁹ Jacopo Bellini je vjerojatno bio prvi venecijanski slikar koji je reagirao na događaje u Padovi: iako je sredinom 15. stoljeća bio u srednjim godinama, njegov je interes za renesansne ideje još uvijek bio mnogo sveobuhvatniji od interesa bilo kojeg

²⁴ Ibid., str. 44.

²⁵ G. Robertson, *Giovanni Bellini*, London, Oxford University Press, 1968., str. 3.

²⁶ R. Tomić, Majstori talijanske renesanse u Hrvatskoj, u: *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, (ur.) R. Tomić, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., str. 13.

²⁷ P. Humfrey, The Venetian Altarpiece of the Early Renaissance in the Light of Contemporary Business Practice, u: *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, Vol. 15, 1986., str. 70.

²⁸ R. Tomić (bilj. 23.), str. 13.

²⁹ S. Zuffi, *Giovanni Bellini*, Milano, Electa, 1993., str. 6.

od njegova suvremenika.³⁰ Humfrey stoga smatra da je Jacopo Bellini bio mnogo inovativniji i prilagođeniji novim stilskim strujanjima te da je „odigrao kreativniju ulogu u tranziciji gotike k renesansi.“³¹

Jedno od prvih djela Jacopa Bellinija je *Bogorodica s Djetetom i s Lionellom d'Este* iz 1440. godine (slika 2.). Mnogo se elemenata može povezati sa slikarskim stilom Gentilea da Fabriana: vijugavi zlatni rub Bogorodičina ogrtača, bogato izrađena draperija i njezina elegantna gestikulacija. Slikoviti pejzaž može se povezati s Gentileovim predelama iz 1423. godine koje su dio oltara Strozzijevih. Takav krajolik zadržava određenu heraldičku stilizaciju u prvom planu, dok zapravo u daljini otkriva iznimno lijepe planine koje nestaju u horizontu. Jacopo je u svojim djelima kontinuirano prikazivao bogatstva aureola i krune, a to se može uočiti u njegovom djelu *Bogorodica s Djetetom* iz 1455. godine (slika 3.). No, uz prisutnost gotičke tradicije, Jacopo je u ovom djelu naslikao draperiju koja pada vertikalno i naturalistički. Motivi poput parapeta, razglednice, knjige i koraljne ogrlice, koristili su se u djelima kasnijih slikara iz Padove, a često ih je koristio i Bartolomeo Vivarini. Drugo Jacopovo djelo koje je potrebno spomenuti jest oltarna slika *Navještenja* iz 1444. godine (slika 4.), poslana u crkvu svetog Aleksandra u Bresciji. Na djelu se uočava nova prostorna koherentnost koja je po prvi put u venecijanskom slikarstvu stvorena primjenom firentinskog perspektivnog sustava s jednim očištem. Nije sigurno je li Jacopo ikada posjetio Firencu. Humfrey smatra da je poznao geometrijsku perspektivu zahvaljujući kolanju rukopisnih primjeraka Albertijeva traktata *Della Pittura*. Kao drugu mogućnost navodi da je Jacopo upoznao Albertija u Veneciji 1437. godine ili u Ferarri oko 1440. godine. Jacopo se bavio problemima perspektive u svojim dvama *Knjigama crteža*, stvarajući različite koherentne prostore u kojima je potom smještao svoje likove.³²

Gentile Bellini stariji je Jacopov sin, školovan u očevoj radionici. Nakon očeve smrti preuzeo je radionicu. Već u ranim djelima zamjetan je utjecaj Andree Mantegne i padovanskog slikarskog stila. Unatoč evoluciji njegova stila u renesansnom i narativnom smislu, u nekim je elementima ostao vjeran očevom slikarskom stilu. Postao je vrlo cijenjen slikar u Veneciji, izradivši djela za Duždevu palaču, uništena u požaru 1577. godine. Javno priznanje njegovih sposobnosti kao portretista rezultiralo je njegovim uključivanjem u diplomatsku misiju u Carigrad 1479. godine, gdje je naslikao portret sultana Mehmeta II. Gentileovo djelo

³⁰ P. Humfrey (bilj. 23.), str. 54.

³¹ Ibid., str. 40.

³² Ibid., str. 45-55.

Stigmatizacija svetog Franje (slika 5.) ima renesansne elemente. Poput Bartolomea Vivarinija, Gentile je isto oblikovao likove na način da im se opaža kostur, ali i lubanja. Likovi su mu uglavnom smješteni u planinskom krajoliku, koji stvara dubinu slike. Humfrey zamjećuje da se linearna slojevitost stijena u *Stigmatizaciji svetog Franje* doima ornamentalno poput kaligrafije.³³

Giovanni Bellini je bio jedan od najutjecajnijih venecijanskih umjetnika *quattrocenta*. Cijeli je život djelovao u Veneciji, a tijekom svojeg dugogodišnjeg slikarskog iskustva bio je protagonist duboke promjene u venecijanskoj umjetnosti. Obučen u očevoj radionici, bio je uronjen u kulturu koja je sredinom 15. stoljeća polako cijepila kasnogotički stil na ranorenesansni. Giovanni je bio u bliskom kontaktu sa svojim šogorom Andreom Mantegnom, što je utjecalo na njegov slikarski stil. Već oko 1470. godine, Giovanni Bellini postao je vodeća ličnost venecijanskog slikarstva i to biva do svoje smrti 1516. godine. Pod njegovim vodstvom, majstori venecijanskog slikarstva ne samo da su usvojili i prilagodili inovacije renesansne Firence, već su razvili karakteristični venecijanski idiom. U ranijim Giovannijevim djelima, poput *Agonije u vrtu* (slika 6.), zamjećuju se utjecaji Mantegne: linearni nabori draperije su oštri, a u posturama likova uviđa se skraćenje. Giovanni je nalazio uzore i u flamanskom slikarstvu, točnije Janu van Eycku (Maaseik, 1390. – Bruges, 1441.), kada krajolik čini „prirodnijim“ i nježnijim. Uz to, Giovanni je izrađivao i slike religiozne tematike, poput djela *Pietà* iz Brere, 1467. godine (slika 7). Monumentalnost triju figura odražava osjećaj velike boli Majke i Sina. Zanimljivo je za istaknuti kako je u prvom planu majstor postavio natpis³⁴ koji reflektira njegovu umjetničku samosvijest: tekst je djelo rimskog pretkršćanskog pjesnika Seksta Propercija, a Giovanni ga spominje sa svrhom proglašavanja vrhunske erudicije i „oštroumnosti“ renesansnih djela.³⁵

Giovanni je uz izvrsne inovacije u prikazivanju krajolika također izradio i slike koje daju dojam da su poput bizantskih ikona. Jedno od takvih djela je *Madonna Greca*, gdje kompozicija i atmosfera slike sugeriraju da je Giovanni uzore nalazio u bizantskim ikonama (slika 8.).³⁶ Sam format slike derivira od Jacopa Bellinija, gdje je Bogorodica prikazana do struka, a parapet služi kao postolje za Krista.

³³ Ibid., str. 63-64.

³⁴ *Haec fere quum gemitus turgentia lumina promant/Bellini poterat flere Iohannis opus.* G. Robertson (bilj. 25), str. 55.

³⁵ G. Robertson (bilj. 25), str. 55.

³⁶ R. Goffen, *Giovanni Bellini*, Yale University Press, 1989., str. 43.

Za razumijevanje venecijanskoga *quattrocenta*, valja navesti i uništeni *Poliptih svete Katarine Sijenske* izrađen za crkvu SS. Giovanni e Paolo (slika 9.). Djelo je izgorjelo u požaru 1867. godine, ostavljajući samo kameni okvir. Međutim, slika je evidentirana u ranijim djelima 19. stoljeća u medijima gravure i vodenih boja. Prema tome, djelo Giovannija Bellinija je sadržavalo motiv *sacra conversazione* koji je kao takav postao venecijanski kanon. Giovanni je napustio arhaizme Bartolomea Vivarinija (Venecija, 1432. – Venecija, 1499.), postavljajući svete likove u realistični i prirodni prostor. Točka gledišta je niska, što je odgovaralo stvarnom gledatelju pred oltarom. Arhitektonski oblici oslikane *loggie* ponavljali su stvarne arhitektonske oblike oltara u kojemu je djelo smješteno (slika 10). Na taj način Giovanni je oblikovao novi stil arhitekture u slikarstvu, koju su u Veneciju uveli Pietro Lombardo (Carona, 1435. – 1515.) i Mauro Codussi (Bergamo, 1440. – Venecija, 1504.). Humfrey smatra da je Giovanni najvjerojatnije blisko surađivao s rezbarom za dizajn okvira. Naslikani i rezbareni elementi činili su jedinstvo koje je u Giovannijevu djelu bilo potpuno renesansnoga duha.³⁷

3.2. Radionica obitelji Vivarini

Obitelj Vivarini djelovala je od oko 1440-ih do ranih godina 16. stoljeća, a porijeklom je iz Murana. Vivarinijevi su originalno bili porijeklom iz Padove, a u Muranu su zabilježeni 1367. godine.³⁸ Njihovi radovi obilježeni su stilom koji čini prijelaz iz kasne gotike u ranu renesansu. Uz Jacopa Bellinija, vodeći umjetnik prve polovice 15. stoljeća, Antonio Vivarini, isticao se svojim inovacijama koje su vodile venecijansku umjetničku produkciju od rane renesanse ka vrhuncu renesansnog slikarstva.

Sama izvedba radova Antonija Vivarinija uključivala je blisku suradnju s rezbarima okvira, zato što su njegova djela gotovo uvijek bila dijelom bogato izrezbarenih i pozlaćenih gotičkih okvira. Antonio je izradio nekoliko djela zajedno sa svojim suvremenicima, primjerice Giovannijem d'Alemagnom, ili svojim bratom Bartolomeom. Zahvaljujući poznavanju djela fra Filippa Lippija (Firenca, 1406. – Spoleto, 1469.) u Padovi, počeli su ga interesirati problemi prostora i volumena. Linearna, odnosno geometrijska perspektiva 1440-ih još nije bila razrađena toliko dobro kao što ju je Jacopo Bellini prikazao u *Navještenju*. U *Investituri sv.*

³⁷ P. Humfrey (bilj. 23), str. 67

³⁸ V. Moschini, *Vivarini*, objavljeno na stranici „Treccani“, – https://www.treccani.it/enciclopedia/vivarini_%28Enciclopedia-Italiana%29/ pristupljeno 1.12.2023.

Petra mučenika otprilike istog datuma, Antonio je prikazao likove odjevene u jednostavne habite koji su pažljivo raspoređeni duž pravokutnika kako bi stvorili dubinu slike.³⁹

Jedno od najznačajnijih postignuća Antonija Vivarinija i Giovannija d'Alemagne (Njemačka?, oko 1399.–Padova, 1450.) je triptih *Bogorodica na prijestolju s četiri crkvena oca* (slika 11.). Djelo je izrađeno za Scuolu Grande della Carita 1446. godine, slaveći Bogorodicu kao zaštitnicu bratovštine. U prvom planu nalaze se Bogorodica s Djetetom i svecima na postolju, dok u drugom planu prevladava gotički ornament koji zatvara prostor s tri strane. Dubina prostora može se uočiti posturom likova svetaca i anđela, koji su prikazani na način da je jedan lik blago postavljen iza drugoga. Ovo djelo posebno je zbog toga što je zadržan format triptiha, iako je izrađeno poput cjelovitog djela. Važno je za napomenuti kako je djelo prethodilo inovativnom triptihu Andree Mantegne u San Zenu u Veroni (slika 15.). Humfrey smatra da je Antonio u triptihu iz 1446. godine dosegnuo granice poimanja i primjenjivanja renesansnih ideja poput geometrijske perspektive. Za razliku od Jacopa Bellinija, kasniji radovi Antonija Vivarinija retrospektivnog su karaktera. Djela koja je naslikao u razdoblju od 1450. do 1460. godine nisu bila inventivni poput triptiha *Bogorodice na prijestolju s četiri crkvena oca* iz 1440. godine.⁴⁰

Za razliku od nasljedstva tradicionalnog stila gotike u Antoniovim djelima, njegov je mlađi brat Bartolomeo Vivarini ipak bio inovativniji i u duhu novih umjetničkih strujanja. Prigrlivši nove uzore, poput Mantegne, postaje bitan most između umjetnosti gotike i rane renesanse u Veneciji. Samo godinu dana nakon *Poliptiha Pesaro* Antonija Vivarinija (slika 13.), Bartolomeo stvara *Bogorodicu s Djetetom i svecima* 1465. godine (slika 14.). Djelo označava korak k novom percipiranju likova u prostoru, elegantnih draperija, uvođenju klasičnih elemenata poput girlandi, pilastara i trona. Bogorodica je prikazana u istom prostoru sa svecima, a neki autori smatraju da je djelo možda najraniji venecijanski prikaz *sacra converszione*.⁴¹ Iako su draperije likova profinjenije i elegantnije, Bartolomeo nije u potpunosti preuzeo sve renesansne novine. Likovi anđela flankiraju Bogorodicu na prijestolju. Osim anđela u kontrapostu, cijeli se prikaz doima pomalo statično. Međutim, motiv anđela uviđa se na stepenicama trona u reljefnom obliku te u nebeskom prostoru. Bogorodičin je plašt pozlaćen i raskošan, a haljina, koja se nazire ispod plašta, svijetlocrvene je boje. Na Bogorodičinom krilu smješten je mali Isus. Njegova gotovo transparentna perizoma dokaz je Bartolomeove

³⁹ P. Humfrey (bilj. 23), str. 67.

⁴⁰ Ibid., str. 49.

⁴¹ Ibid., str. 59.

izvrsnosti u prikazivanju detalja. Sveci su smješteni s Bogorodičine lijeve i desne strane, iza kojih se zamjećuje tron i živica. Dva sveca u prvom planu krase odjeća plave boje, dok su iza njih, u drugom planu, sveci odjeveni u haljine smeđe boje. Imajući na umu da venecijanska umjetnost *quattrocenta* zauzima novi smjer, vidimo kako se kod venecijanskih majstora razvija ljubav prema koloritu.⁴²

Vivarinijevi su ostali vjerni prikazivanju sakralnih tema prožetima padovanskom linearnošću. Bartolomeo Vivarini nastavio je djelovati u stilu 1460-ih do svoje smrti. Ipak, Bartolomeov nećak i Antoniov sin, Alvise Vivarini (Venecija, oko 1446. – Venecija, oko 1503.), prihvatio je nova stilska strujanja u duhu Antonellova slikarstva. Istovremeno, Alvise zadržava nešto zajedničko sa svojim ujakom u oštrim rubovima nabora. Primjerice, Alviseovo djelo *Uskrsnuće* iz 1497. godine (slika 18.) označava novi razvoj u venecijanskom slikarstvu te ima sličnosti s ranim djelima Tiziana (Pieve di Cadore, oko 1490. – Venecija, 1576.).⁴³

3.3. Antonello da Messina u Veneciji

Antonellov posjet Veneciji 1475. imao je velike odjeke u venecijanskoj umjetnosti rane renesanse. Glavni razlog njegova dolaska bio je izrađivanje oltarne pale koju je naručio patricij Pietro Bon za crkvu San Cassiano (slika 15.). Na djelu su vidljivi flamanski elementi poput kontrasta u površinama metala, stakla i baršuna, kao i u realističkom portretu *Sv. Nikole*. Korištenje ulja na platnu stoga ima odlike transparentnosti i gradacije svjetla te omogućuje da se dobije modeliranje bez prevladavanja linije. Kompozicija oltarne pale *San Cassiana* nalikovala je oltarnoj pali *Svete Katarine Sijenske* Giovannija Bellinija. Prema tome možemo zaključiti kako se Antonello prilagodio venecijanskoj lokalnoj tradiciji prikazivanja sakralnih tema.⁴⁴ Iako je Bellini počeo koristiti uljane boje prije 1475. godine, Antonello je na njega ostavio veliki utjecaj, zato što postepeno napušta padovanski linearni stil 1460-ih. Time je znatno utjecao na mlađe generacije slikara krajem 15. stoljeća, među kojima se može istaknuti Alvise Vivarini.⁴⁵ Mantegnino linijsko slikarstvo pomalo je nestalo te je tako posljednje desetljeće 15. stoljeća venecijanskoga slikarstva bilo u duhu Antonellova stila. U Veneciji je,

⁴² J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, T. Borenius, (ur.), *A history of painting in North Italy*, London, J. Murray, 1912., str. 3.

⁴³ P. Humfrey (bilj. 23), str. 99.

⁴⁴ Ibid., str. 77.

⁴⁵ P. Humfrey (bilj. 17), str. 195.

uz *Palu San Cassiano*, naslikao i *Sv. Sebastijana* za crkvu San Giuliano, danas jedinog sačuvanog dijela triptiha.⁴⁶

Za kraj je potrebno spomenuti i Vittorea Carpaccia (Venecija, oko 1460. – Venecija, oko 1525.), venecijanskog majstora koji je djelovao od kraja 15. stoljeća. Njegov ciklus *Života svete Ursule* naslikan je između 1490. i 1497. godine, a prikazuje cikličko narativno slikarstvo velikih razmjera. Carpaccio je u djelu *San svete Ursule* (slika 16.) izvrsno prikazao gradaciju svijetla i sjene. Utjecaj Antonella da Messine i Giovannija Bellinija uz flamanske detalje dakako je vidljiv.⁴⁷

Vidimo stoga kako je svako desetljeće *quattrocenta* bitno za stvaranje renesansnoga stila u pravom smislu riječi. Čitavo stoljeće majstori su uveli elemente koji su naposljetku doveli do preporodnoga *cinquecenta*. Ugledajući se na antičke uzore, firentinske i padovanske majstore, venecijanski majstori stvorili su iznimno profinjeni stil, karakteriziran bojom i odmicanjem od linije. Bartolomeo Vivarini, Giovanni Bellini i Antonello da Messina svojim su inovacijama dali veliki utjecaj za daljnji razvoj venecijanske renesansne umjetnosti, zbog čega će u 16. stoljeću doživjeti svoj vrhunac. Spora evolucija venecijanskog slikarstva 15. stoljeća mnogo je utjecala na vodeće slikare *cinquecenta*, Tiziana i Tintoretta.

⁴⁶ P. Humfrey (bilj. 17), str. 195.

⁴⁷ Ibid., str. 88.

4. Provenijencija slikarskih djela 15. stoljeća iz Istre i Hrvatskog primorja

Umjetničku produkciju 15. stoljeća na području Istre i Hrvatskog primorja obilježila su importirana djela vodećih venecijanskih majstora. Iako je lokalno slikarstvo bilo zastupljeno, naručitelji su htjeli imati djela nalik na ona koja su krasila poznate venecijanske crkve. Poliptisi i oltarne pale u velikom su se broju izvozile iz venecijanskih radionica diljem Veneta i šire: od Istre na istoku, do okolice Bergama na zapadu, te obali Jadrana. Izvoz djela je bio znatno olakšan postojanjem dobro uspostavljenih trgovačkih putova cestama, rijekama, kanalima i morem.⁴⁸ Nesumnjivo najuspješnija angažirana radionica u 15. stoljeću bila je ona Antonija Vivarinija. Većina djela potpisana je *IN VENETIIS*, kao vrsta izvozne oznake koja označava njihovo mjesto nastanka.⁴⁹ Obiteljske radionice Vivarini i Bellini bile su među prvim proizvođačima sakralne umjetnosti u Veneciji.⁵⁰ Te radionice nisu izrađivale djela isključivo za područja Venecije i Veneta. Imućniji naručitelji s istarskog poluotoka i Hrvatskog primorja nabavljali su djela radionice Vivarini.

Uz djela obitelj Vivarini, koja krasi sakralne građevine diljem Istre i Hrvatskog primorja, u vodnjanskoj Zbirci crkvene umjetnosti ističu se dvije slike koje potječu iz crkve San Lorenzo u Veneciji: *Prizori iz života blaženog Leona Bemba* Majstora Bogorodičine krunidbe iz 1321. godine te njezina kopija iz posljednjih desetljeća 15. stoljeća, koja se smatra djelom Lazzara Bastianija (vijesti od 1449. – 1512.). Naime, djela se nalaze u Vodnjanu od 1818. godine, a tamo ih je donio Gaetano Grezler, s ostalim umjetničkim djelima i relikvijama. Poznato je da su sve umjetnine pripadale samostanu benediktinki San Lorenzo, zatvorenom 1806. godine, nakon čega su se umjetnine, naravno, prodale ili uništile.⁵¹

Venecijanskog porijekla, Bastiani je rođen oko 1425. godine, a djelovao je u drugoj polovici 15. stoljeća i početkom 16. stoljeća. Luneta na kojoj je prikazana *Bogorodica na prijestolju sa sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Donatom i donatorom* iz crkve Santa Maria e Donato u Muranu, njegovo je najranije potpisano djelo iz 1484. godine. Međutim, imajući na umu slikarev opus, najranije Bastianijevo djelo stilski je slično Antoniju Vivariniju i Jacopu

⁴⁸ P. Humfrey (bilj. 27.), str. 75.

⁴⁹ Ibid., str. 75.

⁵⁰ P. Humfrey, *Venice and the Veneto*, Cambridge University Press, 2007., str. 179.

⁵¹ R. Tomić, *Gospa od Milosti*, u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese, Veliki majstori renesanse*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., str. 93-96. kat. jed. 11.

Belliniju, no pred kraj djelovanja uviđa se utjecaj ranih Tizianovih djela, o čemu će više riječi biti kasnije u radu.

Djela izvrsnih venecijanskih majstora nabavljala su se i uvozila na područje Istre i Hrvatskog primorja i stoljećima nakon. Kapetan, kolekcionar i mecena Gasparo Craglietto (Veli Lošinj, 1772. – Venecija, 1838.) na Veli Lošinj je donio mnoštvo umjetnina od kojih se ističe i *Bogorodica s Djetetom* Bartolomea Vivarinija. Craglietto se obogatio trgovinom i pomorskim prijevozom u vrijeme pada Mletačke Republike. U prvom desetljeću 19. stoljeća preselio se u Veneciju, gdje je, između ostalog, postao i kolekcionar. Budući da se nastanio u Veneciji, nabavljao je djela venecijanskih renesansnih majstora poput Antonija i Bartolomea Vivarinija, Carla Crivellija (Venecija, 1430. – Ascoli Piceno, 1495.), Marca Basaitija (Venecija, 1470. – ?, 1530.) i Girolama da Santacrocea (San Pellegrino Terme, 1490. – Venecija, 1556.), ali na popisu su i holandski majstori. Nakon njegove smrti kolekcija je ubrzo rasprodana te sudbina pojedinih slika još uvijek nije poznata.⁵² Kolekcija je bila izložena u njegovoj kući u blizini crkve San Giovanni in Bragora u četvrti Castello, a Gianantonio Moschini navodi je kao *Quadreria Craglietto*, kazavši da se „vidi velika soba ispunjena pomno biranim slikarskim djelima iz svih vremena i iz mnogih škola“.⁵³ Dok je skupljao vrijedna djela za svoju kolekciju u Veneciji, Craglietto je i opremao župnu crkvu Sv. Antuna Opata u Velom Lošinju koja je dovršena 1774. i posvećena 1809. godine u vrijeme posljednjeg osorskog biskupa Frane P. Rakamarića (1802.–1815.).⁵⁴ Djelo Bartolomea Vivarinija oporučno je ostavio Velom Lošinju.

4.1. Antonio Vivarini

Antonio Vivarini rođen je dvadesetih godina 15. stoljeća. Bio je sin staklara Michelea. Godina njegove smrti nije poznata, ali se smatra da je umro između 1476. i 1484. godine. Život je proveo u Veneciji, no u nekoliko navrata je odlazio u Padovu, gdje je slikao freske s Giovannijem d'Allemagnom. Njegovo slikarsko djelovanje može se pratiti od 1440. godine, kada je izradio porečki *Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima* (slika 18.), najranije djelo.

Antonio Vivarini izgradio je uspješnu radionicu koja je u velikom broju proizvodila pozlaćene i oslikane poliptihe za sakralne objekte Mletačkog Carstva, ali i izvan njega.

⁵² P. Benussi, Gasparo Craglietto, u: *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, (ur.) Linda Borean, Stefania Mason, Venezia, 2009., 264–265.

⁵³ G. Moschini, *Guida della città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, 1815., str. 87.

⁵⁴ P. Leroić, Slika Bartolomea Vivarinija iz Velog Lošinja: model zaštite u neprimjerenim mikroklimatskim uvjetima, u: *Godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, No. 3, 2012., str. 93.

Proizvodi njegove radionice, odnosno djela njegova brata i sina nalazila su se u Istri, Pugli, pa čak i u Bologni, a u njegovim kasnijim godinama kvaliteta njegova rada u izravnom omjeru s važnošću narudžbe.⁵⁵ Što se tiče same radionice, Antonio je imao dva glavna suradnika: prvo je surađivao s Giovannijem d'Allemagnom⁵⁶, a zatim sa svojim bratom Bartolomeom Vivarinijem, koji je sredinom 15. stoljeća modernizirao obiteljski slikarski stil, da bi se potom osamostalio. Suradnja s Giovannijem d'Allemagnom može se pratiti od 1441. godine. Među slikama koje je Antonio Vivarini izveo zajedno s Giovannijem d'Allemagnom, posebno se ističu *Poliptih svetog Jeronima* koji se danas nalazi u Kunsthistorisches Museum u Beču (1441.), tri oltarne pale kapele S. Tarasio u crkvi San Zaccaria u Veneciji (1443.-1444.), *Krunjenje Djevice* u crkvi San Pantaleone u Veneciji (1444.) te *Gospa na prijestolju* u Gallerie dell'Accademia u Veneciji (1446.). Spomenut posjet Padovi rezultirao je suradnjom u oslikavanju svoda kapele Ovetari u crkvi Eremitani 1448. godine. Nedugo zatim, nakon boravka u Padovi otišao je u Veneciju i nastavio suradnju s Bartolomeom Vivarinijem.

Obiteljski posao naslijedio je Antoniov sin, Alvise Vivarini, koji je nastavio obiteljsku tradiciju do kraja 15. stoljeća. Alvise je, naime, bio potpuno renesansni slikar, pod velikim utjecajem Giovannija Bellinija i Antonella da Messine.⁵⁷ Njegova su djela važna za poimanje kasne gotike i rane renesanse u Veneciji. Uzori su mu bili Gentile da Fabriano i Masolino (Panicali, 1383. – Firenca, 1447.), a time ga se uvrštava u najvrsnije majstore talijanske rane renesanse 15. stoljeća.⁵⁸

4.2. Bartolomeo Vivarini

Bartolomeo Vivarini, brat Antonija Vivarinija, rođen je u Muranu oko 1432. godine, a djelovao je do 1491. godine. O njegovom životu se ne zna mnogo, ali je zato ostavio mnogo potpisanih i datiranih djela. Iako je stasao u radionici svojeg brata Antonija, u njegovim se djelima uviđa utjecaj novoga ranorenesansnoga stila. Smatra se da je bio obučen u Padovi u krugu Squarcionea, vjerojatno kasnih 1440-ih. Prihvatio je padovanska strujanja, a Mantegna mu je postao veliki uzor u stvaralaštvu. Mnogi istraživači tvrde kako je Bartolomeo došao u radionicu svojeg brata nakon smrti Giovannija d'Alemagne, oko 1450 godine. Pedesetih godina 15. stoljeća Vivarinijevi su dobili nekoliko važnih narudžbi, stoga je slikar bio potreban u

⁵⁵ J. Steer, *A Concise History of Venetian Painting*, Praeger Publishers New York, Washington, 1970., str. 37.

⁵⁶ Teško je pratiti djelovanje Giovannija d'Allemagne. Slikar je njemačkog porijekla, a smatra se da se prvi puta javlja 1441. godine kao suradnik Antonija Vivarinija. V. Moschini (bilj. 38.), pristupljeno 15.12.2023.

⁵⁷ J. Steer (bilj. 55.), str. 37.

⁵⁸ V. Moschini (bilj. 38), pristupljeno: 10.12.2023.

radionici. Prvo datirano Bartolomeovo djelo je *San Giovanni Capistrano* (1459., Paris, Louvre). Potražnja za njegovim djelima nakon toga znatno je porasla. Između 1460-ih i 1470-ih godina, Bartolomeo je uglavnom izrađivao oltarne pale za venecijanske naručitelje. Postigao je veliki uspjeh u Veneciji, izradivši djela za Certosu di San Andrea, Frari i SS. Giovanni e Paolo. Njegova su djela naručivala najbogatije vodeće venecijanske obitelji, primjerice Morosini i Corner. Uz to, izrađivao je i manja, ali kvalitetna djela za *scuole piccole* i župne crkve. Upravo se u takvim djelima uviđa kako je Bartolomeo unaprijedio i osuvremenio stil radionice Vivarini, zamijenivši poznate zlatne pozadine krajolicima te gotičke okvire renesansnima. Što se tiče svetaca u njegovim djelima, psihološki su intenzivniji negoli u djelima starijeg brata. Ne odlikuje ih dramatičnost, već kontemplativnost i mirnoća. Sedamdesetih godina 15. stoljeća, Bartolomeo je radio u regijama Marche i Puglia, a osamdesetih godina Bartolomeov stil postao je linearniji i shematičniji te je tada izrađivao djela za manje gradove oko Bergama.⁵⁹

4.3. Alvise Vivarini

Član obiteljske radionice Vivarinijevih, koji se ugledao na Antonella da Messinu i nove ranorenesansne inovacije u slikarstvu, bio je Alvise Vivarini.

Antonio sin, Alvise Vivarini, rođen je 1446. godine, a umire u prvom desetljeću 16. stoljeća. Prve vijesti o njemu doznajemo iz majčine oporuke 1457. i 1458. godine. Poput oca i ujaka, živio je u Veneciji. Njegovo najranije datirano i potpisano djelo je poliptih za crkvu u Montefiorentinu iz 1475. godine. Djelo je tradicionalno s utjecajima Bartolomea Vivarinija. S obzirom na to da je bio svjestan obiteljskog uspjeha, 1488. godine prijavljuje se za izrađivanje djela u Duždevoj palači, točnije Sali del Gran Consiglio, uz obitelj Bellini. Dodijeljeno mu je tri djela za izradu, no pri njegovoj samrti dva su bila nedovršena, a treće je započeo. Vasari spominje ove povijesne događaje, pritom se na Alvisea referirajući kao na „nesretnog Vivarinija“, zbog bolesti u njegovim posljednjim godinama života.⁶⁰

Što se tiče Alviseovog slikarskog stila, formiran je pod utjecajem oca i ujaka. Školovan je u obiteljskom slikarskom okruženju, zbog čega je u početku bio blizak Bartolomeovom slikarskom izrazu. Bio je upoznat s radovima Giovannija Bellinija. U svojim kasnijim djelima, uz Bartolomeove utjecaje, priklanja se Antonellu da Messini. Alviseova djela imala su izrazito

⁵⁹ J. Steer, Ad vocem Vivarini Bartolomeo, u: J. Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 32, London – New York, Grove, 1996., str. 655-656.

⁶⁰ Ibid., str. 657.

grubu notu, sve do *Uskrslog Krista* (slika 17.) kojeg je izradio za crkvu San Giovanni u Bragori. Alvise je stoga imao izrazito važnu ulogu u donošenju novog stilskog izraza u venecijansku umjetnost, nadahnut djelima Antonella da Messine.⁶¹ Likovi svetaca u njegovim su djelima imali novi princip dramatične ekspresije prenesenim kroz pokret. Oltarna pala *Sv. Sebastijana* iz župnog ureda u Cresu istraživačima je iznimno zanimljiva zbog Sebastijanovog laganog kontraposta.

Alvise je, uz Giovannija Bellinija i Lazzara Bastianija, pridonio narativnim scenama ukrašavajući Scuolu di S. Girolamo: njegova platna poznata su isključivo kroz male gravure, a to sugerira da je dao značajan doprinos razvoju slikarstva.⁶² Tijekom tog razdoblja, Alvise je slikao djela s motivom *sacra conversazione*, izrađujući djela za crkve San Francesco u Trevisu (1480., Venecija, Gallerie dell'Accademia) i Santa Maria dei Battuti u Bellunu (1486., Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, uništeno djelo). Prije 1488. godine Alvise nije mnogo stvarao u Veneciji, ali nakon 1490. godine dobio je važne narudžbe za crkvu San Giovanni u Bragori, Scuolu di San Marco te Frari. Uz djela sakralne tematike, Alvise se istaknuo i kao portretist.⁶³

Zanetto smatra kako je obitelj Vivarini bila prva koja je vidjela „inteligenciju perspektive, izražaj lica, sjajne boje i svojstvo odjeće da prirodno pada.“⁶⁴ Slikarski stilovi Jacobella da Fiorea (Venecija, oko 1370 – Venecija, 1439.) i Guarienta di Arpa (Piove di Sacco, 1310. – Padova, 1370.) u njihovim se produkciji mijenja i prelazi iz kasne gotike u ranu renesansu. Vivarinijevi su ispravili grube netočnosti anatomije i kontraste tonova te u svoja djela uveli nježniji duh i novu mekoću u prikazivanju likova.⁶⁵ Tu novu nježnost i finoću prikazivanja likova uočili su i naručitelji s naših područja. Budući da su djela Vivarinijevih krasila mnoge venecijanske crkve, naručitelji su željeli da djela obitelji Vivarini krase područja Istre i Hrvatskog primorja, koja bi vjernike očarala.

⁶¹ To se uviđa u Alviseovom djelu „Bogorodica s Djetetom na prijestolju“ (1483., Barletta, San Andrea). Steer smatra da linearne kvalitete 1470-ih godina mijenja širim i voluminoznijim stilom, u kojemu svjetlo definira forme. J. Steer (bilj. 59.), str. 657.

⁶² J. Steer (bilj. 59.), str. 657.

⁶³ Alvise Vivarini u svojim je portretima inspiraciju crpio iz djela Antonella da Messine. Primjer tome je *Portret sredovječnog čovjeka* (1497., London, National Gallery). Kao i u drugim djelima religiozne tematike, uviđa se da je Antonello da Messina odigrao veoma važnu ulogu u stvaranju Alviseovog slikarskog profila. J. Steer (bilj. 59.), str. 658.

⁶⁴ F. Zanotto, *Storia della pittura Veneziana*, Oxford University, 1837., str. 248.

⁶⁵ J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, T. Borenius (bilj. 146), str. 19.

5. Importirana djela venecijanskih majstora 15. stoljeća u Istri i Hrvatskom primorju

Iako na području Istre i Hrvatskog primorja nema mnogo primjera štafelajnog slikarstva 15. stoljeća, neka od njih su izuzetno važna za razumijevanje razvoja i povijesti venecijanskog slikarstva. Na početku ovog niza svakako treba istaknuti poliptih Antonija Vivarinija *Bogorodice s Djetetom* iz 1440. godine, koji se čuva u Zbirci crkvene umjetnosti u Biskupiji Eufrazijane u Poreču. U istom je desetljeću Lorenzo da Venezia (vijesti od 1429.) naslikao *Bogorodicu Platyteru s dva sveca*. Djelo se danas čuva u vodnjanskoj Zbirci sakralne umjetnosti župne crkve svetog Blaža. Kronološki slijedi djelo Antonija i Bartolomea Vivarinija, *Poliptih sv. Bernardina Sijenskog* iz 1458. godine, koje se danas nalazi u franjevačkom samostanu sv. Eufemije pri crkvi svetog Bernardina u Kaporu na Rabu. Djelo koje je recentno pobudilo mnogo interesa kod istraživača je *Bogorodica s Djetetom* (oko 1460.) iz Paga. Umjetnina se smatrala djelom Bartolomea Vivarinija, ali su recentna istraživanja iznijela nove teze o mogućem autorstvu Giovannija Bellinija i radionice. Relativno blizu, u župnoj crkvi svetog Antuna Opata na Velom Lošinju, čuva se djelo iz 1475. godine, *Bogorodica s Djetetom* Bartolomea Vivarinija. Nedaleko od Lošinja, u župnom uredu u Cresu, nalazi se i djelo Alvisea Vivarinija, *Bogorodica zaštitnica, sveti Sebastijan i sveci* iz 1486. godine. U Istru je doneseno nekoliko djela izrađenih na izmaku stoljeća, koja su bitna za poimanje razvoja venecijanskog štafelajnog slikarstva. U posljednjem je desetljeću 15. stoljeća Lazzaro Bastiani, zajedno s radionicom, izradio djelo *Prizori iz života blaženog Leona Bemba*, po uzoru na starije djelo Majstora Bogorodičine krunidbe iz 1321. godine. Poput umjetnine Lorenza da Venezie, djelo se danas čuva u Zbirci sakralne umjetnosti župne crkve svetog Blaža u Vodnjanu.

6. Djela radionice obitelji Vivarini u Istri i Hrvatskom primorju

6.1. Porečki poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima Antonija Vivarinija

Porečki poliptih Antonija Vivarinija gotičkih pozlaćenih i rezbarenih okvira donosi novine u dotadašnjim slikarskim ostvarenjima. Djelo je potpisano i datirano u 1440. godinu. Poliptih se sastoji od tri panela koji su podijeljeni u deset slika. Pet slika nalazi se u donjem registru, dok se ostalih pet nalazi u gornjem. Poliptih je izrađen temperom i pozlatom na drvu, a okvir je rezbaren i pozlaćen. Dva središnja prikaza ističu se visinom i širinom u odnosu na ostalih osam. Četiri slike s prikazima svetaca flankiraju dva središnja panela s lijeve i desne strane. U središtu donje razine smještena je Bogorodica na prijestolju s Djetetom, koji uzima plod kruške kao simbol njegova utjelovljenja, odnosno ljubavi prema ljudskom rodu. Desno od Bogorodice nalazi se sveti Šimun, a lijevo sveti Franjo Asiški. S vanjske strane, pored svetog Šimuna i sv. Franje Asiškog, smješteni su sveti Nikola i sveti Jakov. Iznad Bogorodice nalazi se prikaz *Imago pietatis*, dok bočne panele popunjavaju likovi svetaca prikazani do ispod pojasa: desno i lijevo od Krista su smješteni sveti Kristofor i sveti Antun Opat, a u vanjskim panelima nalaze se sveta Marija Magdalena i sveta Katarina Aleksandrijska. Na samom dnu može se iščitati natpis pisan goticom: *1440 Anthoni(u)s de Muriano pinxit hoc o(pus)*.

Iako je djelo potpisano i datirano, godina nastanka predstavljala je problem prvim istraživačima, što je rezultiralo polemikom vezanom uz posljednju znamenku. Giuseppe Caprin (1905.) tvrdio je da se radi o 1445. godini, dok je Laudadeo Testi podrobno analizirao zadnje brojke: „un 2, un 3 o un 8, mai come uno zero.“ Lionello Venturi (1907.) mišljenja je da se radi o 1440. godini, a čitavu polemiku o dataciji u konačnici je zaključio Rodolfo Pallucchini (1961.) koji smatra da je porečki poliptih prvo poznato datirano djelo Antonija Vivarinija.⁶⁶

Godina nastanka i Vivarinijev potpis daju odgovore na nekoliko pitanja koja su interesirala istraživače, a koja se prije svega tiču Vivarinijeva učitelja, ali i dominantnih opusa koji su utjecali na njegov slikarski stil tijekom formativnih godina. S obzirom na to da je porečki poliptih potpisao samo Antonio Vivarini, može se govoriti o njegovom stilu prije suradnje s Giovannijem d'Allemagnom. U stručnoj se literaturi najčešće spominje da su na porečki poliptih utjecali Giambono, Masolinov *rinascimento umbratile* te Filippo Lippi, koji je 1434. godine dva puta posjetio Padovu. Smatra se kako je prikaz Krista u gornjem središnjem panelu

⁶⁶ N. Kudiš, „Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima“ u: I. Matejčić, S. Mustać (ur.), *Slikarstvo od 4. do 15. stoljeća / Pittura dal IV al XV secolo*, Pula, 2023., str. 271., kat. jed. 40.

porečkoga poliptiha Vivarini naslikao po uzoru na fragment predele iz Museo del Castelvecchio u Veroni. Vivarini je unio prikaz *imago pietatis* u svoja četiri djela u razdoblju od 1440. do 1450. godine, a William L. Barcham se u svojem članku osvrnuo upravo na tu desetogodišnju evoluciju.⁶⁷ Kronološki navodi četiri djela Antonija Vivarinija, međusobno ih uspoređujući. Autor je došao do zaključka kako je porečka verzija prikaza *imago pietatis* inovativnija i modernija, zato što se stječe dojam da je lik Krista robusniji i snažniji.⁶⁸ Može se stoga govoriti o različitim utjecajima i uzorima na slikarski stil Antonija Vivarinija, uz, naravno, mogućeg učitelja. Ian Holgate predložio je najočitiju tezu: Antoniov učitelj bio je Giovanni d'Allemagna, budući da je najvjerojatnije bio školovan u Padovi. U recentnim se istraživanjima Vivarinijev *Porečki poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima* iz 1440. godine usporedio s *Poliptihom sv. Jeronima* (Beč, Kunsthistorisches Museum) kojeg je Vivarini izradio s Giovannijem d'Allemagnom 1441. godine. Došlo se do zaključka da ne postoji veća razlika u „komponiranju cjeline, koloritu, dočaravanju trodimenzionalnosti volumena, tipologiji likova i morelijanskim detaljima“ dvojice majstora.⁶⁹

Pozlaćene gotičke pozadine i iznimno raskošni detalji ukrasa u kontrastu su s koloritom pojednostavljenih i smirenih likova. Sjenčanjem je majstor postigao da draperije gotovo prirodno padaju. Stojeći sveci u donjim panelima postavljeni su na neku vrstu zelene površine, dok se u prikazu Bogorodice s Djetetom uviđaju naznake arhitekture. Ivan Matejčić (2011.) smatra da se „idealni prostor zlatnih pozadina minimalno materijalizira u shematskim poljima krajolika u donjem dijelu kadra, u čvrstini perspektive prijestolja Bogorodice i sarkofaga smještenim iza Krista“.⁷⁰ U središtu se nalazi frontalno istaknuti lik Bogorodice koji je obavijen tamnom i teškom draperijom. Blagi obrisi sjene na Bogorodičinom licu čine njezin lik spokojnim. Zanimljiva je paleta boja koju Vivarini koristi u prikazivanju likova. Zelena boja na kojoj počivaju stojeći sveci uočava se u draperiji svete Marije Magdalene u gornjem registru.

Porečki poliptih može se usporediti s djelom *Bogorodica s Djetetom* (slika 19.) koje je Antonio Vivarini izradio samo godinu dana kasnije (1441., Gallerie d'Accademia, Venecija). Iako *Bogorodica* nije prikazana strogo frontalno kao na porečkom poliptihu, uviđa se gotovo

⁶⁷ W. L. Barcham, *Deferential or Formulaic? Antonio Vivarini and the Sacred Image of the Man of Sorrows.*, *Artibus et Historiae*, vol. 34, no. 67, 2013., str. 57–72.

⁶⁸ Barcham smatra da Antonio Vivarini nije bio upoznat s freskama *Imago pietatis* Giovannija Toskana (1420., Kapela Ardinghelli, S. Trinità, Firenca) i Masolinovim djelom (1420. – 1425., Collegiata, Empoli), ali da se u jednom trenutku vjerojatno upoznao s djelima Filippa Lippija, dok je boravio u Venetu. W. L., Barcham (bilj. 68.), str. 57–72.

⁶⁹ N. Kudiš (bilj. 66.), str. 272.

⁷⁰ I. Matejčić, „Poliptih Bogorodice s Djetetom“, u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., str. 65–66., kat. jed. 1.

ista fizionomija lica koja odaje Bogorodičin spokoj. Zapaža se i sličnost u oblikovanju Bogorodičine haljine dvaju poliptiha, koja je ipak nešto mekša u poliptihu iz 1441. godine. Drugo djelo s kojim valja usporediti porečki poliptih jest nešto kasnije djelo, koje je Antonio Vivarini izradio u suradnji s Giovannijem d'Allemagnom, a to je *Bogorodica na prijestolju s četiri crkvena oca* (slika 6.) iz 1446. godine. Uočava se sličnost u oblikovanju svetaca s onima porečkog poliptiha: stojeći sveci s Bogorodičine desne strane porečkoga poliptiha izrađeni su na sličan način kao i sveci s Bogorodičine desne strane iz 1446. godine. Dugačka valovita brada svetog Šimuna s porečkog poliptiha identična je oblikovanju brade sveca mlađeg poliptiha, a sličnost se uviđa i u fizionomiji lica te posturi likova.

Ne zna se sa sigurnošću je li poliptih izvorno naručen za porečku katedralu. *Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima* u inventarima katedrale spominje tek od 19. stoljeća. Giuseppe Caprin (1905.) smatra da je jedno djelo Antonija Vivarinija postojalo u pulskoj katedrali, za koje drži da je ukradeno ili prodano. Za drugo Vivarinijevo djelo koje se nalazilo u sakristiji porečke Eufrazijane, Caprin navodi mogućnost da potječe iz novigradske biskupske crkve.⁷¹ Caprin prvi piše o porečkoj umjetnini te uz priloženu reprodukciju, umjetnina kao takva postaje dio kataloga Antonija Vivarinija i povijesti venecijanskog slikarstva *quattrocenta*. Talijanski povjesničar Francesco Babudri smatra da je, prije dospijeća u porečku katedralu, poliptih bio u nekoj manjoj porečkoj crkvi. Nakon toga, Lina Galli piše da je porečki poliptih bio naručen za manju porečku crkvu od strane biskupa Ivana iz Poreča.⁷²

Alberto Craievich (2004.) dao je novi prijedlog za problem provenijencije djela. Naime, rukopis *Cattastico d'oro* koji je 1753. godine napisao franjevac Santo Brandolini, a 1912. godine objavio Babudri, mogući je dokaz provenijencije djela. Craievich je do toga došao temeljem popisa tadašnjeg crkvenog inventara. Uzevši u obzir porečki poliptih i činjenicu da se s lijeve Bogorodičine strane nalazi sv. Franjo Asiški, mnogi su se istraživači složili da je provenijencija poliptiha iz porečke franjevačke crkve najvjerojatnija. Crkva je tada „imala sedam oltara od kojih su čak četiri imala retable opisane kao *pittura greca*, a jedan od njih u

⁷¹ G. Caprin, *L'istria nobilissima*, F. H. Schimpff, Trieste, 1905., str. 80.

⁷² Galli to argumentira činjenicom da je biskup na Svetu Stolicu došao 1440. godine, nakon što je biskupovao u Rabu. Na njegovoj nadgrobnoj ploči stoji da je „postigao magisterij Svetoga pisma i odličan doktorat znanosti (artium)“, a Dragutin Nežić donosi testament u kojemu se navodi da je Ivan bio župnik crkve u Padovi, prije nego što dobiva titulu biskupa. Stoga, Galli smatra da je Ivan bio intelektualac i bivši sveučilišni profesor u Padovi te da je doista mogao utjecati na nabavljanje kvalitetnog Vivarinijevog djela za Poreč. Nadovezavši se na tezu Line Galli, Matejčić (2011.) smatra da je svoju upućenost i sklonost novim umjetničkim strujanjima biskup pokazao kada se njegovom inicijativom za porečku katedralu 1454. godine izradio pozlaćeni antependij s prikazom prostornosti odjeljaka poliptiha u jedinstvenoj centralnoj perspektivi, što se tada činilo avangardno. I. Matejčić, (bilj. 70.), str. 65.

izvorniku nazvan *l'Altare de' Santi*, kasnije preimenovan u oltar Presvetog Trojstva, opremljen je „slikom“ datiranom u 1440. godinu“. ⁷³ Nakon preuređenja oltara, ta „slika“ je bila spremljena u sakristiji, gdje je ostala do 1806. godine. Tada su se crkva i samostani zatvorili, a inventar je pripao crkvama od Labina do Gorizie. ⁷⁴

Porečki poliptih stilski zasigurno pripada četvrtom desetljeću 15. stoljeća, a Antonio Vivarini je za sobom ostavio doista bitno djelo za razumijevanje evolucije slikarskoga stila venecijanskoga *quattrocenta*.

6.2. Poliptih sv. Bernardina Sijenskog Antonija i Bartolomea Vivarinija

Za rapske naručitelje Vivarinijevi su izradili čak tri poliptiha. ⁷⁵ Franjevački samostan svete Eufemije uz crkvu svetog Bernardina na Kaporu dom je poliptihu Antonija i Bartolomea Vivarinija (slika 20.). Djelo je naručeno za vrijeme izgradnje kompleksa franjevačkog samostana i crkve svetog Bernardina Sijenskog sredinom 15. stoljeća. O tome svjedoči latinski natpis na kamenoj ploči koji je postavljen u zid samostana sv. Eufemije: „Kroz godinu Gospodnju 1446. plemeniti muž gospodin Petar de Zaro (Car) dao je sagraditi ovo djelo za Braću Opsluživaocima na čast Boga, svetoga Franje i svete Eufemije i za oprost svojih grijeha i svoje mrtve.“ Petar de Zaro potomak je ugledne plemićke obitelji, a njegovi su preci na Rabu živjeli od 13. stoljeća. ⁷⁶

Povijest izgradnje samostana i crkve nalazimo u djelu *Kronike samostana sv. Eufemije u Kaporu (1941. – 1943.)* čiji je autor Odorik Badurina. Dokumente koje nam donosi Badurina bitni su zbog određivanja majstora, koliko su bili plaćeni te kako su dijelovi crkve i samostana tada izgledali. ⁷⁷ U suradnji rapskih plemića i crkve, osnovan je franjevački samostan

⁷³ N. Kudiš, (bilj. 66.), str. 272.

⁷⁴ Recentna istraživanja dokazala su da je nešto opreme dospjelo u druge porečke crkve. S time se podudara Babudrijeva tvrdnja da je Vivarinijev poliptih dospio u sakristiju Eufrazijane početkom 19. stoljeća. N. Kudiš, (bilj. 66.), str. 272.

⁷⁵ U Veneciji su nabavljena tri poliptiha radionice Vivarini koja su importirana na Rab. Prvoga je naslikao Antonio Vivarini, a sačuvana su dva polja s prikazima svetog Marka i svetog Kristofora. Drugi je *Poliptih sv. Bernardina* iz 1458. godine, djelo Antonija i Bartolomea Vivarinija te rezbara Francesca Moronzona. Nešto kasniji treći poliptih iz 1485. godine, izrađen za samostan benediktinki, potpisuje Bartolomeo Vivarini. Krajem 19. stoljeća taj je poliptih prodan te se danas nalazi u SAD-u (Boston, Museum of Fine Arts). U središtu na dnu mu je dodana skulptura *Pietà*, dok je iznad nje prikaz *Uzašašća Krista*. Stanovnici otoka Raba bili su svojevrsni svjedoci u „sporoj evoluciji stila obiteljske radionice Vivarini“. R. Tomić, *Majstori talijanske renesanse u Hrvatskoj*, u: *Tizian, Tintoretto, Veronese, veliki majstori renesanse*, str. 15.

⁷⁶ G. Sobota Matejčić, „Poliptih na glavnom oltaru“, u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, katalog izložbe, Zagreb, 2011., str. 67., kat. 2.

⁷⁷ B. Bezjak, L. Đaković, L. Katić, *Velika kadorska kronika – bratovštine i crkveni redovi. Prijepis djela fra Odorika Badurine*. Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, 2023., str. 7.

Male braće pri crkvi sv. Eufemije u Kamporu 1446. godine. Petar de Zaro tada se aktivno uključio u proces izgradnje klaustara i novih dijelova samostana te opremanje čitavoga kompleksa. Sklopio je ugovor s majstorom Jurjem Dmitrovim iz Zadra 1451. godine i dogovorio izgled crkve, izgradnju triju oltara te prostora za grobnicu.⁷⁸ Majstor Juraj obvezao se da će uz samostan sv. Eufemije izgraditi jednu kapelu ili crkvu posvećenu sv. Bernardinu. Iz istog ugovora se saznaje da je majstor radio i na dijelu samostana.⁷⁹

Samo pet godina kasnije, de Zaro je sklopio ugovor s Andrijom Alešijem (Lješ, Albanija 1425. – Split, oko 1505.) za klesanje kamene ograde pred svetištem te četiriju skulptura: sv. Franje, sv. Bernardina i dva anđela. Realizaciju radova spriječila je pojava kuge. Zajedno sa svojom suprugom Marijom, de Zaro je sastavio oporuku iz koje se saznaje da su donirali svoju imovinu u svrhu gradnje crkve. Kugu su preživjeli, a dokaz tome su dokumenti iz 1458. godine. U dokumentima se spominje termin „palas“, za koji istraživači smatraju da se najvjerojatnije odnosi na narudžbu novog poliptiha iz Venecije. Djelo Antonija i Bartolomea Vivarinija odabrano je da krasi glavni oltar.⁸⁰

Petar de Zaro se doista mnogo zalagao za osnivanje i opremanje samostana sv. Eufemije i crkve sv. Bernardina. Gotovo je uvijek bio prisutan na gradilištu. Određivao je detalje prilikom sklapanja ugovora, a kao svjedok bio je prisutan u vrijeme donošenja odluke o potrebi gradnje franjevačkog samostana izvan rapskih gradskih zidina. Narudžba djela za oltar stoga nije bila slučajnost: de Zaro je htio raskošno djelo najboljih majstora koji su tada u Veneciji bili aktivni, vjerujući da su to baš Vivarinijevi.⁸¹

Poliptih sv. Bernardina Sijenskog sastoji se od deset oslikanih drvenih panela, među kojima se svojom visinom i širinom ističu dva središnja. Pet slika nalazi se u gornjem redu, a ostalih pet u donjem. Dva središnja panela ističu se u odnosu na ostale. Na zlatnoj pozadini, likovi u donjem redu prikazani su u punoj visini, dok su u gornjem naslikani do pojasa. Stojeći likovi smješteni su na podlogama različite boje. Djelo krasi bogato rezbareni gotički okvir: u donjem redu vidimo oble lukove, dok gornji redovi panela završavaju šiljasto-lučnim završetkom. Iako djelo krasi gotički okvir, zamjećuje se da je poliptih izrađen u duhu novoga

⁷⁸ G. Sobota Matejčić (bilj. 76.), str. 67.

⁷⁹ I. Braut, K. Majer Jurišić, E. Šurina, Franjevački samostanski kompleks sv. Bernardina Sijenskog u Kamporu na otoku Rabu, u: *Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 21 (2020.), str. 15.

⁸⁰ G. Sobota Matejčić (bilj. 76.), str. 67.

⁸¹ K. Majer Jurišić, *Crkva sv. Bernardina, Kampor (o. Rab)*, skeda na stranici projekta „Et tibi dabo: naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine“, <https://donart.uniri.hr/djela-i-narucitelji/arhitektura/crkva-sv-bernardina-kampor-o-rab/>, pristupljeno 23. travnja 2024

renesansnoga stila: za razliku od prethodno spomenutih i opisanih djela, ovdje se očituje blagi stilski pomak na svetačkim likovima gornjeg registra. Bez obzira na zlatnu pozadinu, svakako treba istaknuti pokušaj dobivanja dubine prostora, koja se uviđa položajem tijela i nogu likova te boja i dimenzija podloga na kojima stoje.⁸²

S obzirom na ikonografski program, *Poliptih sv. Bernardina Sijenskog* nesumnjivo je bio namijenjen crkvi sv. Bernardina. Imajući na umu arhivske spise fra Odorika Badurine i angažiranost naručitelja Petra de Zara, poliptih je sigurno imao jasne upute ikonografskog programa. Budući da je djelo nastalo kao rezultat narudžbe franjevacu i donatora, nailazimo na tri sveca koje povezujemo uz franjevačku ikonografiju: sv. Bernardina Sijenskog, sv. Antuna Padovanskog i sv. Franju Asiškog. U središnjem dijelu donjeg reda nalazi se svetac kojemu je posvećena crkva, sv. Bernardin. Svetac je prikazan u stojećem položaju, odjeven u sivi habit.

Lice mu je naborano, a kosu nema. Ruke su mu raširene: u desnoj ruci drži disk s natpisom IHS, a u lijevoj knjigu. Lijevo od njega smješten je sv. Franjo Asiški. Nosi isti habit poput sv. Bernardina, s knjigom u lijevoj, a križem u desnoj ruci. Odmah do sv. Franje u donjem redu nalazi se sv. Petar, najvjerojatnije u čast Petru de Zaru. Odjeven je u tamnozeleno ruho, zaogrnut narančastim plaštem. U desnoj ruci drži knjigu, a u lijevoj ključeve. Desno od sv. Bernardina smješten je sv. Kristofor, zaštitnik Raba. Prikazan je u iskoraku s Djetetom na lijevom ramenu. Pozadina polja u kojemu je smješten sv. Kristofor razlikuje se od ostalih: iza sveca nazire se sivi kameni pejzaž. Posljednje desno polje u donjem redu zauzeo je sv. Ante Padovanski. Odjeven je u rustikalno sivo ruho poput sv. Bernardina i sv. Franje Asiškog, držeći u rukama ljiljan i knjigu. Što se tiče gornjeg dijela, Bogorodica s Djetetom smještena je u središnje polje koje se ističe svojom visinom. Bogorodica ima spokojan izraz lica, a pogled joj je spušten prema Djetetu, koje joj desnom rukom dodiruje lijevi obraz. Lijevo od Bogorodice smješten je sv. Ivan Krstitelj koji pokazuje na natpis „Ecce agnus Dei“. Krajnje lijevo polje zauzeo je sv. Jeronim, „od 1398. zaštitnik obalne franjevačke provincije i cijele Dalmacije“.⁸³ Sijede duge kose u crvenom kardinalskom ruhu, drži atribute modela crkve i knjigu. S Bogorodičine desne strane nalazi se sv. Eufemija, „zaštitnica starije kamporske crkve i bratovštine vezane uz crkvu“.⁸⁴ Pogleda uperena prema dolje, svetica drži knjigu i palminu grančicu. U krajnje desnom polju smješten je sv. Ljudevit Tuluški, „prijatelj franjevačkog i

⁸² G. Sobota Matejčić (bilj. 76), str. 69.

⁸³ I. Braut, K. Majer Jurišić, E. Šurina (bilj. 79.), str. 104.

⁸⁴ Ibid., str. 104.

dominikanskog reda te zaštitnik Franjevačkoga svjetovnog reda⁸⁵. Krasi ga biskupska odora, mitra i biskupski štap.

Budući da je rapski poliptih djelo dvojice braće, mnogi povjesničari umjetnosti analizirali su i razlučivali Antoniov i Bartolomeov dio. Gordana Sobota Matejčić smatra da su Bogorodica i Dijete, sv. Eufemija, sv. Ljudevit i sv. Ivan Krstitelj rad istog autora, Antonija Vivarinija.⁸⁶ U novijim istraživanjima prevladava mišljenje da su likovi prikazani do pojasa u gornjem redu poliptiha „mekših crta lica i prikazani s više realizma“, stoga sve likove, osim lika sv. Jeronima, pripisuju mlađem bratu Bartolomeu, koji se kao slikar osamostalio oko 1459. godine.⁸⁷

Uz rapski poliptih, sačuvana su još tri djela koja su Antonio i Bartolomeo Vivarini zajedno izradili: *Poliptih iz Certose* iz 1450. godine (Bologna, Pinacoteca Nazionale), *Triptih Cagnola* iz 1452. godine (Gazzada Schianno, Museo di Villa Cagnola) i *Poliptih Krunjenja Bogorodice* iz 1464. godine (Osimo, Museo civico).⁸⁸ U zajedničkim djelima možemo vidjeti sličnosti s rapskim poliptihom. Nešto starije djelo iz 1450. godine, *Poliptih iz Certose*⁸⁹, ima isti raspored panela u oba registra poput rapskoga djela. Donji red likova je u stojećem položaju, dok su iznad njih smješteni sveci prikazani do pojasa. Središnji panel s prikazom Bogorodice s Djetetom na prijestolju ističe se u odnosu na ostale svojom veličinom i širinom, a takvu formu braća ponavljaju i na rapskom poliptihu. Sveci s rapskog poliptiha, poput sv. Ivana Krstitelja i sv. Jeronima, prikazani su i na *Poliptihu iz Certose*.⁹⁰ Kronološki nakon tog djela slijedi *Triptih Cagnola* iz 1452. godine. Formom se razlikuje od *Poliptiha iz Certose* i rapskog djela: u središnjem panelu prikazano je Navještenje, a s lijeve i desne strane nalaze se sv. Augustin i Filippo Benizzi. Njihovo najmlađe zajedničko djelo je *Poliptih Krunjenja Bogorodice* 1464. godine. Djelo ima isti raspored panela poput bolonjskog i rapskog poliptiha: stojeći likovi su u punoj visini, a gornji su prikazani do pojasa. Središnji prikaz Krunjenja Bogorodice veći je u odnosu na ostale. Sličnost *Poliptiha iz Certose* iz 1450. godine i *Poliptiha Krunjenja Bogorodice* iz 1464. godine u odnosu na rapski poliptih uviđa se u gornjem središnjem panelu koji je izbočen. U oba je slučaja na tom mjestu prikaz *Imago pietatis*, dok je na rapskom

⁸⁵ Ibid., str. 104.

⁸⁶ G. Sobota Matejčić (bilj. 76), str. 69.

⁸⁷ I. Braut, K. Majer Jurišić, E. Šurina (bilj. 79.), str. 77.

⁸⁸ G. Sobota Matejčić (bilj. 76), str. 69.

⁸⁹ Papa Nicolò V. naručio je poliptih za oltar kartuzijanske crkve u Bolgini, u spomen na kardinala Nicolòa Albergatija, čiji je bio učenik i tajnik.

⁹⁰ *Polittico*, objavljeno na stranici „Pinacoteca Nazionale Bologna“, https://pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/392-polittico, pristupljeno 10.6.2024.

poliptihu isto mjesto zauzela Bogorodica s Djetetom. Zanimljivo je kako sva djela, osim *Triptiha Cagnole*, odlikuje specifična forma poliptiha. Sva zajednička ostvarenja dvojice braće Vivarini označavaju ključan trenutak prijelaza iz gotičke tradicije u inovacije renesansne umjetnosti u Veneciji.

Iznimno raskošan drveni okvir poliptiha polikromiran je i pozlaćen. Okvir je sastavljen od dvaju odvojivih dijelova koji odgovaraju horizontalnim redovima poliptiha. Arkade su odvojene trostranim pilastrima, zaključenim kratkim lisnatim kapitelima na koje se nastavlja polukružni lukovi u donjem i šiljasti lukovi u gornjem redu. Ispod središnje slike sv. Bernardina nalazi se natpis pisan goticom, koji je sredinom 19. stoljeća prepisao Ivan Kukuljević Sakcinski: „Antonius et Bartholomaeus de Murano Fratres Pinxerunt et Franciscus Morozenus incisit 1458“. Iz natpisa poliptiha saznajemo dataciju i autore, Antonija i Bartolomea Vivarinija. Okvir izrađuje i potpisuje Francesco Morozzone, koji potječe iz poznate venecijanske drvorezbarske obitelji.⁹¹

Iz izvora⁹² se doznaje da je rapski poliptih u vrlo lošem stanju očuvanosti krajem 19. i početkom 20. stoljeća. Poliptih je poslan na restauraciju u Beč 1893. godine, u radionicu carske Gemäldegalerie pod vodstvom glavnog restauratora E. Ritschla. Tada je poliptih iznova pozlaćen. Nakon restauracije, poliptih je šest mjeseci bio izložen u Gemäldegalerie. U prosincu 1901. godine, poslan je iz Beča na Rab, gdje je dospio u siječnju 1902. godine. O tome svjedoči natpis na poleđini poliptiha: „Aufgestellt den 18. Jenner 1902. Durch Heren Frater Leander Wlachowitz und Anton Penischa aus Wien“. Restauratori su postavili kristalna stakla na oslikane panele poliptiha, što je bilo problematično. Ubrzo nakon što se poliptih vratio na Rab, stakla su uklonjena zbog nakupljanja vlage koja bi uništila slikani sloj. Poliptih je od 1902. do 1909. godine bio smješten u jednoj od samostanskih soba. U ožujku 1909. godine, franjevac Lujo Pogačnik postavio je poliptih na glavni oltar crkve sv. Bernardina, gdje je ostao do 1929. godine. Smještaj poliptiha se promijenio zbog početka radova na preuređenju crkve. Fra Vladislav Brusić preselio je poliptih s glavnog oltara na oltar Gospine kapele, koju je krasio sve do osamdesetih godina 20. stoljeća. Poliptih se 1986. godine šalje na drugu restauraciju u restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika u Splitu. Obnovljeni su drveni nosilac, slikani sloj i okvir. Nakon se toga umjetnina vraća na glavni oltar crkve sv. Bernardina. Hrvatski restauratorski zavod je od 2012. godine proveo konzervatorsko-

⁹¹ Ibid., str. 77.

⁹² Krajem 19. stoljeća Neumann piše o lošem stanju poliptiha, dok iz *Kronika* Odorika Badurine doznajemo da su se najveća oštećenja nalazila na dnu poliptiha. G. Sobota Matejčić (bilj. 76), str. 69.

restauratorska istraživanja i radove, zato što se djelo zateklo u lošem stanju očuvanosti. U svrhu očuvanja djela, izvršena je kontrola mikroklimatskih uvjeta *in situ*, izvedene su probe konsolidacije slikanog sloja i dezinfekcija.⁹³

6.3. *Bogorodica s Djetetom i svecima* Bartolomea Vivarinija

Bartolomeo Vivarini autor je djela *Bogorodica s Djetetom i svecima* (slika 21.) koje se danas, zahvaljujući Gasparu Cragliettu, nalazi u župnoj crkvi svetog Antuna Opata u Velom Lošinju. Djelo je potpisano i datirano 1475. godine te je jedno od najvećih slikarskih ostvarenja venecijanskog 15. stoljeća u Hrvatskoj. Naime, djelo je izrađeno za kartuzijanski samostan svetog Jerolima i Bernarda u Padovi.⁹⁴ Budući da je kartuzijanski samostan nedugo zatim srušen, 1534. godine se izgradio novi samostan u blizini mjesta Vigodarzere, gdje su se petnaest godina kasnije preselili kartuzijanci sa svom opremom iz srušene crkve. Samostan je djelovao sljedećih dvjesto godina, a 1768. godine je ukinut dekretom Mletačke Republike. Građevina je postala privatno vlasništvo, a imovina je nestala ili se, u najsretnijem slučaju, prodala. Rossettijev vodič iz 1765. godine svjedoči o tome kako je Vivarinijevo djelo tada bilo dio bočne kapele kartuzijanskog samostana u Vigodarzeru, dok izdanje iz 1780. godine govori kako je djelo dopremljeno u Veneciju. Tada je bilo u kolekciji Maffea Pinellija, a nakon njegove smrti 1785. godine, slika je dospijela u katalog. Potom je djelo kupio kapetan i kolekcionar Gasparo Craglietto te oporučno ostavio crkvi Svetog Antuna Opata na Velom Lošinju 1818. godine. Slika je u Veli Lošinju stigla nakon Cragliettove smrti 1838. godine.⁹⁵

Bogorodica s Djetetom i svecima prošla je zanimljiv put koji je, zahvaljujući Cragliettu, završio u niši iznad ulaznih vrata na zapadnom zidu crkve Svetog Antuna Opata. O djelu je pisalo mnogo povjesničara umjetnosti, koji su donosili različite zaključke. Prva su analizu slike nakon smrti Maffea Pinellija 1785. godine objavili Domenico Maggioletto i Davide Antonio Fossati:

⁹³ I. Braut, K. Majer Jurišić, E. Šurina (bilj. 79.), str. 79.

⁹⁴ Samostan je izgrađen prema oporučnoj ostavštini padovanskog biskupa Pietra Donata (1390. – 1447.), izvan gradskih zidina. Gradnja je trajala nešto duže zbog sukoba izvršitelja oporuke i kartuzijanaca. Venecijanci potom ruše samostan 1509. godine, za vrijeme ratnih neprilika protiv Kambrajske lige. G. Fossaluzza, „Bogorodica s Djetetom na prijestolju koju krune dva anđela, s Bogom ocem, svetim Jeronimom, Janjom, Lucijom, Katarinom Aleksandrijskom, Uršulom i Bernardom iz Clairvauxa“ u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, str. 72., kat. jed. 4

⁹⁵ G. Fossaluzza, „Bogorodica s Djetetom na prijestolju koju krune dva anđela, s Bogom ocem, svetim Jeronimom, Janjom, Lucijom, Katarinom Aleksandrijskom, Uršulom i Bernardom iz Clairvauxa“ u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., str. 72-76. str., kat. jed. 4.

„Vivarini Bartolomeo. Oltarna pala na kojoj su prikazani Majka Božja koja sjedi s Djetetom, sv. Jeronim, sv. Janja, sv. Lucija, sv. Katarina, sv. Kristina i još jedan Svetac Biskup; djelo od izuzetnog značaja, u odličnom stanju i živih boja. Pri dnu je napisano: *Opus factum Venetiis per Bartholomaeum Vivarinium de Muriano 1475*. Naslikana na drvu, visoka 5 i pol stopa – široka 4 i pol stope.“⁹⁶

Sliku potom analizira Neumann–Rizzi 1871. godine, zato što je vidio kolekciju Gaspara Craglietta. Kolekciju je, između ostalog, vidio i Giannantonio Moschini. Nakon što je slika oporučno premještena u Veli Lošinj 1838. godine, o njoj su pisali Crowe i Cavalcasselle 1871. godine, istaknuvši miješanje mletačkih i padovanskih elementa, pritom naglasivši da je majstor zadržao svoj poseban karakter u koloritu, koncepciji, omjeru i pojedinostima pratećih svetaca.⁹⁷ Zbog *fortune critice* treba naglasiti da je Bartolomeo Vivarini, za novosagrađenu kartuzijansku opatiju u mjestu Vigodarzere blizu Padove deset godina nakon lošinjskog djela, izradio još jednu oltarnu palu *Smrt Bogorodice sa sv. Lovrom i sv. Stjepanom* (slika 22.), koja se danas čuva u Metropolitan Museumu u New Yorku. Kartuzijanski samostan prestao je djelovati 1768. godine te su se Vivarinijeva djela počela prodavati. John Strange, poslanik kralja Georga III. u Veneciji, kupio je oltarnu palu *Smrt Bogorodice sa sv. Lovrom i sv. Stjepanom (Dormitio Virginis)* koju je 1775. godine donio u London. Povratkom na imanje, 1788. godine, Strange je sliku izložio u Ridgeu blizu Barneta u Middlesex Countyju. Djelo *Smrt Bogorodice sa sv. Lovrom i sv. Stjepanom* u 19. stoljeću mijenjalo je mnoge vlasnike, a od 1924. godine je u vlasništvu američke bankarske obitelji Lehman. Umjetninu su 1950. godine poklonili Metropolitan Museumu u New Yorku.⁹⁸

Ovaj kratki osvrt na drugo Bartolomeovo djelo bitno je zbog Fossaluzzova osvrta na Segusovu pogrešku 1877. godine. Naime, Seguso je smatrao da je djelo odneseno u Englesku, zato što ga je zamijenio sa prethodno spomenutim Vivarinijevim djelom iz Metropolitan Museuma u New Yorku.⁹⁹ Nadalje, Paolo Sambin se u *Nuovi documenti per la storia della pittura in Padova dal XIV al XVI secolo* osvrnuo na oba Vivarinijeva djela, naglasivši da su drugo djelo (*Dormitio Virginis*) padovanski kartuzijanci naručili 15. ožujka 1484. godine. Dokumenti svjedoče o tome da je Bartolomeo obećao dovršiti djelo u roku od osam mjeseci te

⁹⁶ Ibid., str. 74.

⁹⁷ J. A. Crowe, G. B. Cavalcasselle, *A history of painting in north Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, London, John Murray, Albemarle Street, 1871., str. 41.

⁹⁸ E. E. Gardner, An Altarpiece of the Death of the Virgin, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 10, no. 10, 1952., str. 287–88.

⁹⁹ G. Fossaluzza, (bilj. 95.), str. 74

da smatra da bi mogao nadmašiti samoga sebe („Et promisit meliorare condiciones ipsius presentis palle, ita quod ab intelligentibus laudabitur“).¹⁰⁰ Sambin je istaknuo kako su lošinjska slika iz 1475. godine i pala Metropolitan Museuma u New Yorku iz 1485. godine bile smještene jedna nasuprot drugoj u kartuzijanskom samostanu te da se mlađe djelo nalazilo na oltaru koji je bio posvećen svetom Lovri. Budući da su obje pale naručene za istu crkvu, one imaju mnogo sličnosti: dok je na lošinjskom djelu Bogorodica na prijestolju, na pali iz 1485. godine Bogorodica je na odru uokolo koje su smješteni apostoli i sveci, a iznad svih je Krist u mandorli koji Bogorodicu odvodi na nebo. Lošinjsku palu karakterizira Bogorodica s Djetetom na prijestolju u samom središtu, koju flankiraju sveci i anđeli koji je krune. Fossaluzza djelu stoga pripisuje imena poput *Maria Mater Dei*, *Sancta Dei Genitrix* i *Regina coeli*.¹⁰¹

Suvremena kritika ovoga djela započela je u trenutku kada je slika restaurirana 1905. godine u Beču. Akcent na djelo stavili su Borenius (1912.), Adolfo Venturi (1914.), Testi (1915.) i Paoletti (1929.). Paoletti otvara problem autorstva slike. Tijekom više od stotinu godina pisanja o Bartolomeovoj *Bogorodici s Djetetom*, formiralo se nekoliko mišljenja. Paoletti je u ovome djelu zamjetio stil Alvisea Vivarinija, a u gornjem dijelu stil Andree da Murana. Berenson (1932. i 1957.), Santangelo (1935.), van Marle (1936.) i Fleischmann (1940.) naglašavaju da se radi isključivo o djelu Bartolomea Vivarinija. Rodolfo Pallucchini (1962.) drži da je djelo u potpunosti Bartolomeovo. Smatra da je „voluminozna forma Bartolomea Vivarinija u oblikovanju lica puna i jasna, a izlomljena i nepravilna u naborima draperije“, dok je u krajoliku zamijetio utjecaje Mantegne i Bellinija. Važni dokumenti koje je Sambin objavio 1964. godine utjecali su na daljnji tijek *fortune critiche*. Pallucchini je iznio da su se u padovanskom kartuzijanskom samostanu naručivala djela kod umjetnika koji su slijedili Mantegninu tradiciju, ali po venecijanskom modelu. Godine 1975. Federico Zeri u *Primizie di Alvise Vivarini* došao je do zaključka kako izuzetna formalna strogoća lošinjske pale nije bila u skladu s prosječnim Bartolomeovim stilom viđenim na ranijim djelima: Bartolomeo je bio manje otvoren novim slikarskim strujanjima. Autor je pretpostavio da su neki dijelovi pejzaža oblikovani na način da se ugledao na stilski izraz početnog razdoblja Alvisea Vivarinija.¹⁰² Schmidt (1990.) smatra kako je lošinjsku palu odlikovalo zrelo stvaralaštvo Bartolomea Vivarinija, što se prije svega odnosi na savladavanje teškoća vidljivih na *Sacra conversazione*

¹⁰⁰ P. Sambin, Nuovi documenti per la storia della pittura in Padova dal XIV al XVI secolo, *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 53, 1964., str. 26.

¹⁰¹ G. Fossaluzza, (bilj. 95.), str. 74.

¹⁰² Ibid., str. 74-75.

iz 1465. godine (Gallerie Nazionale di Capodimonte, Napulj).¹⁰³ Steer u *The Dictionary of Art* (32, 1996.) drži da je Bartolomeovo lošinjsko djelo važan i originalan tip *sacra conversazione*, čiji je stil linearan zbog njegove padovanske provenijencije te ističe kako nije uočio slikarski stil Alvisea Vivarinija.¹⁰⁴

Nedugo zatim, 2004. godine, Višnja Bralić i Nelka Bakliža objavile su veoma važan osvrt na restauraciju lošinjske pale. Sam rad donio je rezultate istraživanja povijesti i prethodnih restauracija djela, uz što su autorice navele slikarske tehnike i materijale. Posljedično tome, autorice su se dotaknule zahtjevnih konzervatorsko-restauratorskih radova. Djelo Bartolomea Vivarinija restaurirano je od 1999. do 2001. godine. Autorice su ukazale na to da su na umjetnini konzervatorsko-restauratorski radovi vršeni u nekoliko navrata. Prvi zabilježeni restauratorski zahvat izveden je 1905. godine u Beču s ciljem sanacije oštećenja nastalih zbog neadekvatnog smještaja. Drugi restauratorski zahvat izveden je 1948. godine, a treći 1968. godine u Zagrebu. Radovi sami po sebi nisu bili dobro odrađeni, zato što je umjetnina nastavila propadati, a jedan od razloga je upravo smještaj lošinjske pale u mikroklimatski nepovoljne uvjete. Slika se nalazila u plitkoj zidnoj niši s profiliranim okvirom na južnom zidu lađe, iznad bočnog ulaza u župnu crkvu. Takav je smještaj, naravno, doveo do ubrzanog procesa starenja i propadanja. Autorice su također navele sam smještaj crkve sv. Antuna: „Crkva je smještena u dnu velološinjske uvale i svojim južnim zidom udaljena je samo nekoliko metara od mora“.¹⁰⁵ Slika je bila dopremljena u Hrvatski restauratorski zavod 1999. godine s ciljem utvrđivanja stanja djela i uzroka propadanja. Autorice su doista detaljno opisale proces konzervatorsko-restauratorskih radova iz 1999. godine, navodeći kako je kemijskom analizom dobiven sastav osnovnih pigmenata i veziva na slici.¹⁰⁶ U radu se mogu vidjeti povijesne fotografije Bartolomeova djela i koliko su ozbiljna oštećenja zapravo bila. To je razlog zašto su restauratori zahtijevali da vlasnik slike osigura prostor u kojemu bi se održavali stabilni mikroklimatski uvjeti te da se u nišu južne lađe crkve montira fotografska kopija pale Bartolomea Vivarinija,

¹⁰³ Schmidt uz to tvrdi da je izgubljeno djelo Giovannija Bellinija u San Zanipolu (Santi Giovanni e Paolo) poslužilo Bartolomeu kao model za simetričnost u prikazivanju likova. Ipak, pri tome ne uviđa unutrašnji dijalog među svecima, što je zapravo glavno obilježje tipa oltarne pale *sacra conversazione*. G. Fossaluzza, (bilj. 95.), str. 75.

¹⁰⁴ J. Steer, (bilj. 59.), str. 656.

¹⁰⁵ Autorice navode kako su glavni uzroci koji su doveli do oscilacije temperature i naglih izmjena postotka relativne vlage osunčanost južne strane, blizina mora i naleti vjetrova kroz bočni ulaz ispod slike. N. Bakliža, V. Bralić, (2004.), str. 171.

¹⁰⁶ Uz kemijsku analizu, paralelno su se odvijala arhivska istraživanja (Iskra Karniš), prikupljala su se starija restauratorska dokumentacija (Irina Šadura), izrađivala su se fotodokumentacijska stanja (Vidoslav Barac) te povijesno umjetnička obrada (Višnja Bralić). N. Bakliža, V. Bralić, (2004.), str. 174.

ali u dimenzijama originala s okvirom iz 19. stoljeća. Djelo je do pronalaska rješenja bilo čuvano u kontroliranim uvjetima čuvaonice Hrvatskog restauratorskog zavoda.¹⁰⁷

Osam godina nakon što su autorice objavile važan rad suvremene kritike Bartolomeova djela, Pavao Lerotić izdao je pregledni rad vezan uz lošinjsku palu. Lerotić se u radu osvrnuo na povijesni kontekst i na problem nestabilnih mikroklimatskih uvjeta u prostorima u kojem se umjetnine izvorno nalaze. Objavio je nekoliko rješenja osiguranog prostora koji bi slici pružio stalni postav: analiza stanja mikroklimatskih uvjeta mjesta na kojem je djelo dotada bilo smješteno. Cilj je bio vratiti lošinjsku palu na njezino mjesto u crkvu sv. Antuna Opata, a za to se uzelo u obzir izrađivanje mikroklimatske vitrine. Lerotić je naveo osnovne uvjete koje bi vitrina trebala zadovoljavati te prednosti i mane, naglašavajući da se na neki način mora utjecati na dugovječnost predmeta poput lošinjskog umjetničkog djela.¹⁰⁸

Lošinjsko djelo predstavlja novi tip oltarne pale, zato što prikazuje *sacra conversazione*, odnosno sveti razgovor. Radoslav Tomić smatra da je ovaj tip oltarne pale „svojevrsni zaštitni znak renesansnoga slikarstva i poligon na kojemu su se provjeravale sposobnosti svakog umjetnika“.¹⁰⁹ To je vrijeme kada Bartolomeo Vivarini izrađuje nekoliko poliptiha za venecijanske crkve: Santa Maria Formosa, 1473.; Santi Giovanni e Paolo, 1473.; Frari, 1474.; Sant'Aponal, 1477., danas u Gallerie dell'Accademia. Središnji dio poliptiha iz Conversana Bartolomea Vivarinija, *Rođenje Krista* iz 1475. godine (slika 23.), može se usporediti s lošinjskom palom, upravo zbog smještaja kompozicije u krajolik. Lošinjska pala donosi kvalitetniju izvedbu kompozicije, a samo smještanje likova u krajolik znači veliki korak za venecijansko slikarstvo 15. stoljeća. Možemo se prisjetiti kako je samo deset godina prije lošinjske pale, Bartolomeo smještao likove u gotički ornament živice (Museo di Capodimonte, Napulj. Slika 9.). Što se tiče lošinjskoga djela, likovi koji su smješteni u krajolik čine kompoziciju koja je tek u povojima venecijanske umjetnosti *quattrocenta*. Okupljeni oko Bogorodice na prijestolju, doima se da sveci „imaginarno meditiraju“.¹¹⁰ Ipak, postoji problem vezan uz utvrđivanje svetaca, a stojeći lik svetice u drugome planu razlog je tome. Smatralo se da je taj lik svetice predstavljao sv. Augustu, Kristinu, Barbaru i Uršulu. Van Marle (1936.) smatra da je u pitanju sveta Kristina, Humfrey ju je identificirao sa sv. Barbarom, dok u katalogu

¹⁰⁷ N. Bakliža, V. Bralić, Restauriranje slike Bartolomea Vivarinija iz Velog Lošinja, u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 28 (2004.), str. 169-177.

¹⁰⁸ P. Lerotić, Slika Bartolomea Vivarinija iz Velog Lošinja: model zaštite u neprimjerenim mikroklimatskim uvjetima, u: *Godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, No. 3, 2012., str. 93-104.

¹⁰⁹ R. Tomić, (bilj. 26)., str. 15.

¹¹⁰ Ibid., str. 15.

Gasparea Craglietta stoji da je riječ o sv. Justini, zaštitnici Padove.¹¹¹ Bakliža i Bralić (2004.) i Fossaluzza (2012.) mišljenja su da se radi o sv. Uršuli, zato što u ruci drži strijelju, što je njezin atribut.¹¹² S desne strane prikazan je lik biskupa u dugačkoj bijeloj haljini, a smatra se da je to Augustin, Prosdocim, Bruno iz Kölna i Donat. Fossaluzza je mišljenja da se radi o sv. Bernardu iz Clairvauxa, utemeljiteljem reda cistercita, zato što je uz svetog Jerolima, zaštitnik kartuzijanskog samostana. S lijeve strane nalazi se sveti Jerolim s modelom crkve i lavom, uz kojeg su smještene sveta Agneza s janjetom i sveta Lucija s očima na pladnju. Autor isto tako ističe biskupska obilježja svetog Jerolima, zato što su ona komplementarna obilježjima opata. Može se primijetiti kako likovi ne razmjenjuju poglede, a imajući na umu kartuzijansku sredinu, „nije bilo poželjno da razmjenjuju poglede oni koji promišljaju sveta otajstva, objavljena i u knjigama koje u rukama drže sveci“.¹¹³ Stojeći likovi čine polukrug, što se smatra karakterističnim za kompoziciju *sacra conversazione*. Dva anđela koja krune Bogorodicu nalaze se iznad svetaca i mučenika. Što se tiče prostora u kojemu su likovi smješteni, uviđaju se naznake krajolika bez arhitekture. Konfiguracija krajolika je polukružna i simetrična u odnosu na Bogorodicu koja je u središtu. Slične formacije stijena mogu se uočiti i u djelima *Stigmatizacija svetog Franje* Gentilea Bellinija iz 1464./1465. godine (slika 10.) i *Agonija u vrtu* Giovannija Bellinija iz 1458. godine (slika 11.). Takav način stvaranja krajolika potječe od Mantegne, stoga se može reći da je Vivarini crpio inspiraciju iz djela padovanskog majstora.¹¹⁴ Uz konfiguraciju stijena, uočavaju se i oblaci koje je Vivarini isto naslikao po uzoru na Mantegnu. Što se tiče modeliranja i oblikovanja likova, na draperijama se uočavaju jaki prijelazi svjetla i sjene.¹¹⁵

Naposljetku, sedamdesetih godina 15. stoljeća Bartolomeo Vivarini bio je svjestan novih strujanja venecijanske umjetnosti, početaka slikarske karijere Alvisea Vivarinija i utjecaja Antonella da Messine. Lošinjska umjetnina je poseban dragulj u kojemu se vidi napredak ovog važnog mletačkog slikara, netom prije no što će se venecijansko slikarstvo kroz prihvaćanje tehnike ulja u potpunosti predati magiji svjetla i boje.¹¹⁶

¹¹¹ N. Bakliža, V. Bralić, (bilj. 107.), str. 169.

¹¹² G. Fossaluzza, (bilj. 95.), str. 74.

¹¹³ Ibid., str. 74.

¹¹⁴ Mantegnino djelo *Agonija u vrtu* iz 1455. godine pravi je primjer krajolika koji je inspirirao Bartolomea Vivarinija. Mantegnino djelo čuva se u Nacionalnoj galeriji u Londonu.

¹¹⁵ *Molitva u vrtu* iz 1459. godine ili središnja predela oltara San Zeno u Veroni prikazuju način na koji Mantegna oblikuje oblake.

¹¹⁶ L. Borić, Lošinjska pala Bartolomea Vivarinija u kontekstu slikarstva mletačkoga *Quattrocenta*, u: I. Dlaka, (ur.), *U očekivanju povratka lošinjske slike Bartolomea Vivarinija*, Mali Lošinj: Lošinjski muzej, 2009. str. 7.

6.4. *Bogorodica zaštitnica, sv. Sebastijan i sveci Alvisea Vivarinija*

Pala sv. Sebastijana (slika 25.) iznimno je vrijedno djelo ranorenesansnog slikarstva na području Hrvatskog primorja koje je potpisao Alvise Vivarini. Slika se nalazi u župnome dvoru grada Cresa, a prikazuje sv. Sebastijana privezanog za stup okruženog svecima. Iznad glavnog prikaza smještena je luneta u kojoj se ističe Bogorodica zaštitnica.

Izvorni smještaj djela do danas nije poznat. Istraživači smatraju da je slika porijeklom iz zborne crkve Marije Snježne, čija je unutrašnjost bila zahvaćena požarom 1826. godine. Ipak, restauracijom se utvrdilo kako umjetnina nema tragova požara. Zapisi o slici sežu u kraj 19. stoljeća, kada ju spominje Johann Righetti 1891. godine. Samo sedam godina kasnije, Wilhelm Antun Neumann istaknuo je loše stanje umjetnine uz prijedlog restauracije. Godine 1910., slika je restaurirana i izložena na Prvoj regionalnoj izložbi u Kopru. U međuratnom je razdoblju bila izložena na Izložbi sakralne umjetnosti u Zadru. Umjetnina je potom opet bila restaurirana u Hrvatskom restauratorskom zavodu u Zagrebu 2004. godine te izložena na izložbi *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse* u Zagrebu 2011. godine.¹¹⁷

Sveti Sebastijan prikazan je u središnjem planu uz četiri sveca. Naslikani u punoj visini sa svojim atributima, sveci su ispunili uski interijer sivih zidova. Sv. Sebastijan, koji je vezan za mramorni stup, čini središnju os. Lijevo od Sebastijana, sačuvan je prikaz sv. Damjana, jednog od dvojice svetaca liječnika. Od sv. Kuzme nazire se samo dlan i posuda s lijekovima. Desno od sv. Sebastijana, nalazi se sv. Katarina Aleksandrijska s kotačem. Odmah do nje smješten je lik sv. Kristofora u profilu. Dok su svi ostali likovi statični, sv. Kristofor je prikazan u iskoraku pridržavajući palmin štap i malo Dijete. Svijetlost izvire s lijeve strane te gotovo dramatično obasjava sv. Sebastijana i sv. Katarinu Aleksandrijsku. Blijeda put sv. Sebastijana u kontrastu je s tamnozelenom draperijom sv. Katarine Aleksandrijske i ruhom sv. Damjana, crvenim poput rubina. Fizionomije lica sv. Damjana i sv. Sebastijana slične su: oba sveca zamišljeno gledaju prema gore. Sv. Kristofor jedini je lik prikazan u profilu, pogleda uperena u pod. Popločenje poda riješeno je kvadratnim pločama bijele, crvene i zelene boje. Šarolikim popločenjem i tamnom pravokutnom nišom unutar koje su smješteni likovi, postignut je dojam dubine prostora. Odmah iznad popločenja na maloj stepenici, majstor je ostavio svoj potpis, *ALVVIXE VIVARINI P.*¹¹⁸

¹¹⁷ L. Borić, J. Gudelj, *Uveliko i u malo: lik i likovnost renesansnog Cresa*, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2019.

¹¹⁸ Alvise Vivarini gotovo se uvijek potpisivao različito: *Ludovicus Vivarinus Murianensis, Alvise Vivarin, Alvise Vivarin da Muran, Alvisius Vivarinus de Murano, Alovivixius Vivarino quondam ser Antonii* i slično. G. Sobota

Lik sv. Sebastijana je u laganom kontrapostu. Njegova je lijeva noga lagano dotaknula pod, dok se oslonio na desnu. U odnosu na Mantegninog *Sv. Sebastijana* iz Louvrea, Alviseov lik sveca je mnogo inovativniji i originalniji. S druge strane, *Sv. Sebastijan* Antonella da Messine je uočljiv uzor Alviseovom liku sv. Sebastijana kontrapostom i modelacijom. Time je Alvise Vivarini postao uzor Cimi da Coneglianu (Conegliano, oko 1460. – Conegliano ili Venecija, 1517.), Peruginu (Città della Pieve, oko 1450. – Fontignano kraj Perugie, 1523.) te Jacopu da Valenzi (aktivan od 1485. do 1509. u Venetu), a to je dokaz da je postojao crtež Alviseovog rješenja sv. Sebastijana, koji je kolao među majstorima.¹¹⁹

Prikaz u luneti razlikuje se od donjeg dijela slike. Uzevši kao uzor stariji obrazac, Alvise je u središte postavio Bogorodicu zaštitnicu ispred tamnocrvenog zastora. Bogorodica je svojim rukama raširila crni plašt, štiteći vjernike koji su prikazani u profilu kako kleče. S lijeve strane nalazi se nekoliko muškaraca koji su odjeveni u bijele oprave. Iza njih je izdvojeni muškarac u crnoj odjeći prikazan kako kleči. Sobota Matejčić smatra da se najvjerojatnije radi o članovima bratovštine Sv. Marije od Milosrđa. S desne strane smještena su tri ženska lika u haljinama plave, purpurne i crvene boje, a žena u crnoj haljini kleči iza njih. Alvise je na ženskim glavama naslikao pokrivače za glavu ili „pokrivače“ od bijeloga platna koja su bila tipična za njihovo otočno područje. Muškarac u crnoj odjeći s lijeve strane i njegov ženski pandan najvjerojatnije su donatori koji su sudjelovali u financiranju umjetnine.¹²⁰

Ikonografsko rješenje Bogorodice zaštitnice poput ovoga na luneti doista je rasprostranjeno na području istočne i zapadne obale Jadrana. Sličnost Alviseove Bogorodice uviđa se u luneti Andree da Murana iz 1478. godine (slika 26.). Obje Bogorodice prikazane su frontalno, zaštitnički štiteći ljude svojim plaštem. Bogorodica na luneti Andree da Murana nije jedina sličnost sa creskom palom: sv. Sebastijan Andree da Murana u desnom donjem panelu mogući je obrazac koji je Alvise Vivarini slijedio u izradi svojeg djela. Sličnom tematikom bavila se i obitelj Bellini naslikavši *Triptih sa sv. Sebastijanom, Ivanom Krstiteljem i Antunom opatom* oko 1460. godine (slika 27.).¹²¹

Vjerojatno najveći uzor u stvaralaštvu Alvisea Vivarinija bio je Antonello da Messina. U trenutku kada je Alvise izrađivao cresku palu, na njega je utjecao Antonello da Messina i

Matejčić, „Bogorodica zaštitnica, sv. Sebastijan i sveci“, u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, katalog izložbe, Zagreb, 2011., str. 79., kat. 5.

¹¹⁹ L. Borić, J. Gudelj (bilj. 117.), str. 165.

¹²⁰ G. Sobota Matejčić, „Bogorodica zaštitnica, sv. Sebastijan i sveci“, u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, katalog izložbe, Zagreb, 2011., str. 79., kat. 5.

¹²¹ Ibid., str. 79.

Giovanni Bellini. Činjenica da je Alvise slijedio umjetnički stil Antonella da Messine uviđa se i na creskoj umjetnini. Elementi poput posture tijela ili pogleda uperena u vis Sebastijana na creskoj pali uočavaju se i na Antonellovom *Sv. Sebastijanu* (slika 28.) iz 1475. godine.

Alvise nije zabilježio godinu nastanka na creskoj pali, stoga su je istraživači datirali komparacijom s ostalim Alviseovim djelima. Prvo je samostalno djelo majstor potpisao 1476. godine za franjevački samostan Montefiorentino. Potom je izradio djelo *Sacra conversazione* (koje je potpisao i zabilježio godinu 1480.) za crkvu San Francesco u Trevisu. Nakon toga je naslikao *Bogorodicu s djetetom* za crkvu sv. Andrea u Barletti 1483. godine. Istraživači su mišljenja da je creska pala nastala netom nakon potonje te je datiraju oko 1485. godine.¹²²

U crkvi sv. Marije Velike u Cresu zabilježeno je da se nalazio oltar sv. Sebastijana. Nekoliko godina kasnije, 1579. godine, vizitator Valier taj je oltar spomenuo kao oltar sv. Fabijana i Sebastijana. Recentnim istraživanjima došlo se do novih saznanja. Nađeni su dokumenti iz župnog arhiva kojima se utvrdilo da se creska pala nalazila na spomenutom oltaru. Naime, radi se o prijepisu isprave iz 1582. godine koji „govori o privilegiju osorskoga kaptola u vezi bočnog oltara u kapeli Sv. Katarine u creskoj zornoj crkvi“.¹²³ U pratećoj se dokumentaciji isti oltar u 18. stoljeću spominje kao oltar sv. Katarine i sv. Sebastijana.¹²⁴ Nadalje, Vincenzo Buonocore tvrdi kako je umjetnina u 19. stoljeću stajala na oltaru Duša u čistilištu koji se nalazi u južnom brodu zborne crkve u blizini svetišta. Zanimljivo je da se u oltaru Duša u čistilištu, koji je izradila riječka altaristička radionica Capovilla u drugoj polovici 18. stoljeća, danas nalazi pala Giovannija Cornera iz 1849. godine. Marijan Erste iznosi kako Cornerovo djelo dimenzijama, prikazanim svecima i lunetom odgovara Alviseovoj slici. Erste smatra kako je slika izrezana prije izgradnje oltara Duša u čistilištu, a to argumentira dvama razlozima. Prvi argument je da širina slike odgovara mramornome otvoru oltara, dok kao drugi argument navodi Giovannija Cornera i njegov ikonografski program djela kojim je replicirao Alviseovo djelo.¹²⁵ Corner je na svojem djelu naslikao jednoga od dva sveca liječnika, a to je vrlo neobično, zato što su inače uvijek prikazani zajedno. Djelo je najvjerojatnije bilo smješteno na tom oltaru od druge polovice 18. stoljeća do 1849. godine. Iznimna važnost pronađenih

¹²² G. Sobota Matejčić (bilj. 120.), str. 79.

¹²³ L. Borić, J. Gudelj (bilj. 117.), str. 164.

¹²⁴ Ibid., str. 164.

¹²⁵ M. Erste, La pala di Alvise Contarini della chiesa di Santa Maria Maggiore di Cherso. Storia e restauro, *ACRSR*, XLVII, 2017., str. 116.

dokumenata ukazuje na to da se creska pala nalazila u zbornoj crkvi u Cresu, prije nego se crkva pregradila krajem 16. stoljeća.¹²⁶

¹²⁶ L. Borić, J. Gudelj (bilj. 117.), str. 164.

7. Importirana djela ostalih venecijanskih majstora 15. stoljeća u Istri i Hrvatskom primorju

7.1. *Bogorodica Platytera s dva sveca* Lorenza da Venezie

U Zbirci sakralne umjetnosti župne crkve svetog Blaža u Vodnjanu čuva se vrijedna umjetnina iz četrdesetih godina 15. stoljeća. Riječ je o *Bogorodici Platyteri s dva sveca* (slika 29.) čiji je autor Lorenzo da Venezia. Poput brojnih umjetnina i relikvija, i ovo je djelo dospjelo u Vodnjan 1818. godine zahvaljujući Gaetanu Grezleru.

Relativno malih dimenzija, djelo je smješteno u bogato izrezbareni, pozlaćeni te cvjetnim motivima ukrašen okvir. Bogorodica je prikazana na zlatnoj pozadini s raširenim rukama štiteći dva sveca. Odjevena je u dugačku crvenu haljinu, preko koje je prebačen tamnoplavi plašt. Na Bogorodičinim je prsima maleni prikaz Krista-Emanuela, što je tipično za venecijansku umjetničku tradiciju 14. i ranog 15. stoljeća.¹²⁷ Sveci, koje Bogorodica štiti, u klečećem su položaju, a ruke su im sklopljene u molitvi. Oba su sveca odjevena u bogato ruho s bijelim krznom. Lijevo je svecu vidljiv samo crveni ogrtač, dok se desno ispod plašta nazire tamnoplava tunika.

O djelu je pisano u više navrata. Prvi je djelo analizirao Antonino Santangelo 1935. godine. Tvrdi da je sliku izradio venetski majstor krajem 14. stoljeća. Godine 1963., Grgo Gamulin smatra da je autor ovoga djela Jacobello del Fiore, koji je naslikao *Bogorodicu Platyteru* u prvom desetljeću 15. stoljeća. Nedugo zatim, 1973. godine, Carl Hunter djelo je pripisao „novoj slikarskoj ličnosti koju naziva Majstor iz Cenede, prema oltarnoj pali s prikazom *Krunidbe Bogorodice* iz 1438. godine, koja se danas nalazi u venecijanskim Gallerie dell'Accademia.“¹²⁸ Prema zamisli Rodolfa Palluchinija iz 1950. godine, Ileana Chiappini di Sorio u članku „Appunti per la storia dell'arte veneta: Iacobello ed Ercole del Fiore“ tvrdi kako bi jedan dio opusa, koji je bio pripisan Majstoru iz Cenede, trebao biti atribuiran posvojenom sinu Jacobella del Fiorea, Ercoleu del Fioreu. Ovaj je prijedlog odbacio Marco Lucco. Zbog natpisa na slici *Krunidbe Bogorodice* iz 1429. godine, koja se čuva u Fondazione Cini u Veneciji, smatra da je slikar vodnjanskog djela ustvari Lorenzo di Giacomo, dotada nepoznat Jacobellov učenik. Natpis *Krunidbe* iz venecijanske Fondazione Cini ispravnije je iščitao Andrea de Marchi. Naime, nakon restauracije *Krunjenja Bogorodice* iz Fondazione Cini u Veneciji, postalo je moguće točno pročitati natpis goticom koji se nalazi ispod Bogorodičinih i Kristovih nogu:

¹²⁷ N. Kudiš, „Bogorodica Platytera s dva sveca“, u: I. Matejčić, N. Maraković, Ž. Bistović, *Slikarstvo od 4. do 15. stoljeća*, Pula, 2023., str. 267., kat. 39.

¹²⁸ Ibid., str. 267.

m(aestro) lore(n)ço eiachomo da venexia afato questo lavoro 1429/ adi/8 agosto. Andrea de Marchi je mišljenja da korištenje jednine glagola *fare* (učiniti) u natpisu, umjesto *dipingere* (oslikati), znači da se radi o suradnji slikara Lorenza i drvorezbara Giacoma. Uz natpis, postoje i arhivski spisi o postojanju slikara Laurenciusa Pignoloe iz 1446. godine, zbog čega je de Marchi za vodnjanskog majstora sugerirao ime Lorenzo da Venezia.¹²⁹

Tok misli istraživača doveo je k boljem razumijevanju slikareva opusa. Smatra se kako vodnjanski slikar *Bogorodice Platytere* nije bio školovan kod Jacobella del Fiorea, već su na njega utjecali Zanino di Pietro (1380. – Venecija, 1443.) i Michele Giambono (Venecija, oko 1400. – Venecija, 1462.). Umjetnikov opus može se pratiti u nekoliko faza. Lorenzovu prvu fazu odlikovala su djela *Krunidba Bogorodice* iz 1429. godine i *Bogorodica s Djetetom, dva anđela i dva proroka* iz Städelches Kunstinstituta u Frankfurtu. Druga Lorenzova faza je najznačajnija. U njoj su nastali triptih iz Chioggie s prikazom *Pravde između svetih Feliksa i Fortunata* iz 1436., *Krunidba Bogorodice* iz Cenede (1438.) te poliptih iz mjesta Cellino Attanasio kod Terama, koji se danas nalazi u Museo Nazionale u L'Aquili. *Uskrsli Krist* iz katedrale u Giovinazzu (Bari) i slike svete Ursule, danas u Pinacoteca nazionale u Bologni smještaju se u treću umjetnikovu fazu.¹³⁰

Lorenzov slikarski izričaj obilježile su istaknute obrubne linije, lagani *chiaroscuro* te upotreba dekorativnih uzoraka na odjeći. Uzevši u obzir sve navedene elemente, Lorenzova *Bogorodica Platytera* kronološki se datira u četvrto desetljeće 15. stoljeća, odnosno u drugu umjetnikovu fazu. Vodnjanska slika malih dimenzija zasigurno je bila dio veće cjeline. Istraživači su mišljenja da se najvjerojatnije nalazila u središtu gornjeg registra poliptiha poput djela iz L'Aquile.¹³¹

¹²⁹ N. Kudiš Burić, „Bogorodica Platytera štiti dva sveca“, u: V. Bralić, N. Kudiš Burić, G. Fossaluzza (uvodna studija), *Slikarska baština Istre: djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb – Centar za povijesna istraživanja, Rovinj / Centro di ricerche storiche, Rovigno, 2006., str. 565, kat. 511.

¹³⁰ N. Kudiš (bilj. 127.) str. 269.

¹³¹ Ibid., str. 269.

7.2. *Bogorodica s Djetetom* iz Paga

U samostanu benediktinki sv. Margarite u Pagu nalazi se vrijedna ranorenesansna slika *Bogorodice s Djetetom* (slika 24.). Nepotpisana paška umjetnina potakla je mnogo polemika o dataciji i autorstvu. Budući da je umjetnina veoma oštećena, pitanje autorstva, datacije, naručiteljstva i izvornog smještaja nisu u potpunosti razriješeni. Ne zna se njezino izvorno mjesto bilo u crkvi ili samostanu, a isto tako se ne zna je li slika bila dijelom veće slikarske cjeline.

Bogorodica je prikazana do pojasa, ruku sklopljenih u molitvi, blago nagnuvši glavu udesno, njezin pogled je usmjeren prema Djetetu koje u rukama drži jabuku. Djetetov pogled usmjeren je prema majci, dok mu plave kovrče padaju niz ramena. Obrazi su mu izrazito buc masti i rumeni, a crte lica oble i nježne. Dijete je odjeveno u bijelu košulju koja mu na ramenima pada u naborima. Bogorodica je odjevena u svijetlocrvenu haljinu, preko koje je prebačen tamnoplavi veo, prekrivajući joj kosu. Krase je tamne, poluotvorene oči, lagani obris obrva te pravilan duguljasti nos. Iza Bogorodice, u daljini, pruža se krajolik. Zamjećuju se livade te brežuljak sa crkvom i zvonikom.

O umjetnini iz samostana benediktinki sv. Margarite pisano je u više navrata. Prvu stručnu analizu iznio je Kruno Prijatelj 1982. godine smatrajući da je djelo rad ranorenesansnog slikara iz padovanskog Squarcioneova kruga. Iako pitanje autorstva slike ostavlja otvorenim, Prijatelj s velikim oprezom povezuje rad sa slikarskim stilom Jurja Čulinovića (Skradin, 1433. ili 1436 – Šibenik, 6. prosinca 1504). ili ranog Carla Crivellija (Venecija, oko 1430 – Ascoli Piceno, oko 1495). Analizirajući *Bogorodicu s Djetetom* Carla Crivellija iz Museo di Castelvecchio, zaključuje kako je ipak možda „riječ o djelu zalutalom do dalmatinskog otoka jednog trećeg „Padovanca“, koji je mogao vidjeti Antonija i ranog Bartolomea Vivarinija, čije su slike na Rabu također značajne u ovim prodorima renesansnog slikarstva na tlo Dalmacije, a možda i ranog Mantegna.“¹³² Nakon Prijatelja, pitanjem autorstva slike bavi se Emil Hilje u nekoliko publikacija. Prvi je istraživač koji je povezao pašku umjetninu sa slikarskim stilom Giovannija Bellinija, zaključivši da „izvjesna tvrdoća crteža razlikuje djelo od Bellinijevih radova.“¹³³ U kasnijim publikacijama, Hilje je djelo povezivao uz krug „červenog padovanskog

¹³² K. Prijatelj, Juraj Čulinović i slikarska zbivanja u Šibeniku u doba Jurja Dalmatinca, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, (3-6), 1982., str. 242

¹³³ E. Hilje, Prihvaćanje renesansnog slikarstva u Zadru u drugoj polovini 15. stoljeća, u: *Sic ars deprenditur arte – Zbornik u čast Vladimira Markovića*, (ur.) Sanja Cvetnić, Milan Pelc, Daniel Premerl, Zagreb, 2009., str. 255-264.

slikara Andree Mantegna“.¹³⁴ Odlučno, ali s dozom opreza, u članku „Srednjovjekovna umjetnička baština samostana sv. Margarite u Pagu“ brani svoj prijedlog o mogućnosti Mantegnina autorstva, koji je vezan uz najraniju fazu stvaralaštva. Uz njega, pitanjem autorstva djela bavila se i Gordana Sobota Matejčić u katalogu izložbe *Tizian, Tintoretto, Veronese – veliki majstori renesanse* koja je održana u Zagrebu 2011. godine. Pašku sliku bez dvojbe pripisuje Bartolomeu Vivariniju, smatrajući da „sačuvani dijelovi slike ukazuju na svježi intenzivni kolorit natopljen svjetlošću“ što zapravo ukazuje na „venecijansku interpretaciju padovanskog plasticiteta“.¹³⁵ Sobota Matejčić svoje je stajalište argumentirala Bogorodičinom fizionomijom lica karakterističnom za slikarski stil Bartolomea Vivarinija. Međutim, Hilje je negirao njezinu atribuciju tvrdeći da je „prilično očigledno“ da niti u jednom od svojih radova Bartolomeo Vivarini „nije dosegao kvalitetu slikarskog izraza kakvu pokazuje paška slika.“¹³⁶ Uzevši u obzir argument Sobote Matejčić vezan uz kolorit i osvjetljenje, Hilje smatra da je „bliži venecijanskom slikarskom duhu“, ali da se može primijeniti i na Manteginu sliku *Sv. Jurja* u Gallerie dell'Accademia u Veneciji.¹³⁷

Recentno je objavljena još jedna publikacija koja se bavi atribucijom paške *Bogorodice i Djeteta*. Beatrice Tanzi je svoje istraživanje objavila krajem 2023. godine pod nazivom „A new attribution to Giovanni Bellini: the ‘Virgin and Child’ in Pag“. Već naslov sugerira autoričinu odlučnost u atribuciji paške slike Giovanniju Belliniju. Uz kratku *fortunu criticu* djela, Tanzi donosi svoja razmatranja iz kojih je jasno da ne dijeli mišljenje s prethodnim istraživačima. Tanzi smatra da, iako su djela obitelji Vivarini bila naručivana diljem Istre i Dalmacije, paško djelo nije jedno od njih. Mišljenja je kako dotadašnja atribucija paške umjetnine „stilski nije uvjerljiva“.¹³⁸ Autorica postavlja tezu o mogućnosti autorstva Giovannija Bellinija, smatrajući da slika potječe iz njegove rane faze, kada je surađivao s Mantegnom.¹³⁹ Tanzi se prvotno fokusira na pejzaž paške slike, koji je prema njezinim riječima „brdovit više nego planinski, gdje su raslinje i vodene površine naslikani kratkim potezima kista“. Pejzaž paške slike je usporedila s nekoliko djela Giovannija Bellinija. Slika kojom Tanzi najbolje podupire svoju atribuciju paške umjetnine Bellinijevo je djelo *Bogorodica s Djetetom* iz 1457.

¹³⁴ E. Hilje, Srednjovjekovna umjetnička baština samostana sv. Margarite u Pagu, u: *Umjetnička baština paških benediktinki: Zbornik radova povodom 700. obljetnice osnutka samostana benediktinki sv. Margarite*, (ur.) Miroslav Granić, Pag, 2018., str. 18.

¹³⁵ G. Sobota Matejčić, „Bogorodica s Djetetom“, u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, katalog izložbe, Zagreb, 2011., str. 71., kat. 3.

¹³⁶ E. Hilje, (bilj. 134), str. 18.

¹³⁷ Ibid., str. 18.

¹³⁸ B. Tanzi, A new attribution to Giovanni Bellini: the 'Virgin and Child' in Pag, u: *The Burlington Magazine*, Vol. 165, No. 1447, 2023., str. 1077.

¹³⁹ Ibid., str. 1077.

godine.¹⁴⁰ Tanzi nadalje zamjećuje sličnost Djeteta paške umjetnine sa slikarskim rješenjima Djeteta Giovannija Bellinija. Tanzi navodi kako je Dijete s paškoga djela naslikano malim i laganim potezima kista, podsjećajući na minijaturno slikarstvo. Sličnosti Djeteta u slikarskim rukopisima obaju djela uviđaju se u malim očima istim rješenjem kapka, potom u prćastom nosu i maloj okrugloj bradi.¹⁴¹ Međutim, Tanzi uviđa sličnosti paške Bogorodice i Bellinijevih djela iz 1450-ih i tvrdi da ih se može usporediti zbog pojednostavljenosti fizionomije lica.¹⁴²

Što se tiče naručiteljskih okolnosti i datacije paške umjetnine, nije poznato kada je točno djelo naslikano i kako je došlo na Pag. Dosadašnja istraživanja iznjedrila su zaključke kako je slika najvjerojatnije nabavljena u Padovi. Pripisavši umjetninu Mantegni, Hilje ističe Benedikta Mišolića koji je šezdesetih ili sedamdesetih godina 15. stoljeća studirao Padovi, gdje je 1474. godine stekao doktorat. Mišolić je bio pripadnik aristokratske obitelji koja je bogato darivala crkvu paških benediktinki, stoga Hilje pretpostavlja da je Mišolić kupio sliku upravo u Padovi, donijevši je sa sobom.¹⁴³ Uz atribuciju djela, Tanzi se bavila okolnostima naručiteljstva i datiranjem djela. Ističe kako je zapis o vizitaciji biskupa Verone, Agostina Valiera iz 1579. godine, jedan od najranijih dokumenata koji se odnosi na opremanje crkve i benediktinskog samostana sv. Margarite. Međutim, Tanzi se nadovezuje na istraživanje Emila Hilje te navodi kako je Benedikt Mišolić latinizirao svoje obiteljsko ime u „Benedetto de Missolis“. Obitelj je imala snažne veze sa samostanom: Benediktova teta Katarina i sestra Milica su bile redovnice u samostanu. Čitajući arhivske dokumente, Tanzi je zaključila kako je „Benedetto de Missolis“ služio kao kanonik u Rimu, a radio je kao astrolog i astronom te zamalo postao paškim biskupom 1483. godine. Sve navedeno dokazuje da je obitelj imala više od jednog Benedetta, a onaj koji umire 1509. godine, nije mogao biti naručitelj slike. Stoga, Tanzi smatra da je naručitelj slike Benedettov otac, Giorgio de Missolis.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Uz pejzaž ovoga djela, Tanzi također ukazuje na pejzaže Bellinijevih djela *Raspeće* (1459., Museo Correr, Venecija) i *Imago pietatis* (1456., Museo Poldi Pezzoli, Milano). B. Tanzi (bilj. 138.), str. 1077.

¹⁴¹ Tanzi navodi i ostala djela gdje uviđa sličnosti Djeteta paške umjetnine i Bellinijevih slikarskih rješenja maloga Krista: *Bogorodica s Djetetom (Fodor Madonna, 1457., privatna kolekcija)*, *Bogorodica s Djetetom* (1455. – 1460., Rijksmuseum, Amsterdam), *Bogorodica s Djetetom (Davis Madonna, 1460., Metropolitan Museum of Art, New York)*. Najviše sličnosti s paškim Djetetom Tanzi uviđa u Bellinijevom djelu *Polaganje Krista u grob* (1460, Museo Correr, Venecija). B. Tanzi (bilj. 138.), str. 1079.

¹⁴² Tvrdnju argumentira Bellinijevim djelima *Rođenje Bogorodice* (1450., Sabauda Gallery, Turin), *Sveta Ursula i četiri sveca* (1456., Gallerie dell'Accademia, Venecija), *Bogorodica s Djetetom* (Pinacoteca Malaspina, Pavia), *Bogorodica s Djetetom/Davis Madonna* (1460., Metropolitan Museum of Art), *Bogorodica s Djetetom* (1455., Philadelphia Museum of Art, Johnson Collection) te *Bogorodica s Djetetom* (1455., Gallerie dell'Accademia). B. Tanzi (bilj. 138.), str. 1079.

¹⁴³ E. Hilje (bilj. 134), str. 17.

¹⁴⁴ Giorgio de Missolis bio je plemić i član paškog visokog vijeća. Uz to, bio je i kapetan galije. Godine 1477. rješavao je pitanja vezana uz prodaju soli u Veneciji. Tanzi smatra da je zasigurno bio upoznat s umjetničkim krugovima Venecije. B. Tanzi (bilj. 138.), str. 1081.

7.3. Prizori iz života bl. Leona Bemba Lazzara Bastianija

Uz djela obitelji Vivarini, u obzir valja uzeti važnog slikara iz Venecije čije je djelo importirano u Istru. Naime, u Zbirci crkvene umjetnosti u crkvi sv. Blaža u Vodnjanu, nalaze se dvije umjetnine koje su donesene iz venecijanske crkve San Lorenzo. Prvo djelo s prikazom života blaženog Leona Bemba izradio je Majstor Bogorodičine krunidbe 1321. godine, dok je drugo djelo napravljeno po uzoru na prvo, u drugoj polovici 15. stoljeća. Fokus je na potonjem djelu, za koje se drži da je autor Lazzaro Bastiani (slika 30.).

Lazzaro Bastiani djelovao je od druge polovice 15. stoljeća i početkom sljedećeg. Prve vijesti o Bastianiju datiraju u 1449. godinu. U početku stvaralaštva, uzor su mu bili Jacopo Bellini te Antonio i Bartolomeo Vivarini. Da je bio upoznat sa suvremenim djelima Bartolomea Vivarinija, dokazuje kompozicija zadarske pale *Gospa od Milosti* iz 1487. godine. Prvo Bastianijevo potpisano i datirano djelo je luneta s prikazom *Bogorodice na prijestolju sa sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Donatom i donatorom* iz 1484. godine. Njegov je slikarski stil karakteriziran sitnim potezima kista i oštrim rubovima isprekidana ritma te izduženim i elegantnim likovima.¹⁴⁵

Zahvaljujući Gaetanu Grezleru, do danas je sačuvano vodnjansko djelo Lazzara Bastianija. Grezler je bio slikar i kolekcionar umjetnina. Školovao se u Akademiji lijepih umjetnosti 1787. godine. Samo je četiri godine nakon postao član venecijanske udruge slikara *Collegio dei pittori*, a kasnije se spominje kao „figurist“, majstor specijaliziran za prikazivanje likova.¹⁴⁶ Uz portrete, Grezler je naslikao nekoliko djela religiozne tematike za crkve u Veneciji i okolici. Njegova zbirka umjetnina vrlo je važna ostavština, koja se od 1818. godine nalazi u Vodnjanu. Prije dolaska u Vodnjan, mnogi su se predmeti iz njegove zbirke nalazili u starom samostanu benediktinki San Lorenzo. Zbog ukinuća Republike i prisilnih zatvaranja mnogih crkava i samostana, Grezler je u palači Lezze alla Misericordia skupio mnogo relikvija i slika.¹⁴⁷ Samostan benediktinki San Lorenzo zatvorio se 1806. godine. Dijelovi arhitektonske cjeline ubrzo su se urušili, a umjetnine prodale. Uz brojne umjetnine i relikvije, Grezler je donio tijelo bl. Leona Bemba u Vodnjan.¹⁴⁸

¹⁴⁵ R. Tomić, „Gospa od Milosti (Molitva Loretskoj Bogorodici)“, u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, katalog izložbe, Zagreb, 2011., str. 93., kat. 11.

¹⁴⁶ M. Bolić, *Gaetano Grezler*, objavljeno na stranici „Panel blaženog Leona Bemba. 700 godina djela Majstora Bogorodičina krunjenja iz 1324.“, https://leonebembo.uniri.hr/?page_id=154, pristupljeno 3.5.2024.

¹⁴⁷ R. Tomić, Gaetano Grezler u Vodnjanu i Dobroti, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, No. 22, 1998., str. 133.

¹⁴⁸ Tijelo bl. Leona Bemba nalazilo se u mramornoj škrinji na oltaru u kapeli San Sebastiano uz crkvu San Lorenzo. Smatra se da je kapela podignuta 1007. godine u vrijeme dužda Pietra II. Orseola kao *ex voto* protiv kuge. Kapelu

Među mnogim umjetninama koje je Grezler donio u Vodnjan, svojom ljepotom i vrijednošću ističu se dvije slike: starija slika Majstora Bogorodičine krunidbe iz 1321. godine te slika Lazzara Bastianija iz druge polovice 15. stoljeća. Iako oba djela prikazuju događaje iz života bl. Leona Bemba, istraživači su naišli na probleme datiranja i funkcije oba djela. Paolino Fiamma je prvi pisao o slikama u knjizi rukopisa *La vera origine delle chiese de gloriosi martiri San Lorenzo, et San Sebastiano* 1645. godine. Fiamma je posjetio samostan San Lorenzo, a to se saznaje iz njegovog teksta u kojemu je zabilježio kako su se dvije slike nalazile iznad oltara bl. Leona Bemba. Za jednu smatra da ju je naslikao Paolo Veneziano¹⁴⁹, dok je kao autora drugoga djela naveo obitelji Vivarini (*di mano dei Vivarini*). Fiamma je posljednji vidio i opisao oba djela, zato što se nakon toga starija slika više nije spominjala. Postoji mogućnost da ih je vidio prilikom otvaranja škrinje za vrijeme kada se kapela obnavljala, od 1629. do 1632. godine. Oba djela spominje isusovac i bolandist Konrad Janninck, koji je samostan San Lorenzo posjetio 1686. godine. Janninck zapisuje kako je vidio izduženu sliku postavljenu na oltar, najvjerojatnije djelo Lazzara Bastianija. Znajući da se nalazi u samostanu, stariju je sliku samo ukratko spomenuo bez opisa, pa su istraživači mišljenja da se slika tada nije nalazila na istom mjestu gdje ju Fiamma prethodno spominje. Smatra se da su moći bl. Leona Bemba čuvane u drvenoj oslikanoj škrinji (*cassa*), koja je najvjerojatnije bila mijenjana i obnavljana. Stariji panel Majstora Bogorodičine krunidbe služio je kao poklopac, dok su Bastianijeve slike bile smještene na prednjoj strani, okrenute vjernicima.¹⁵⁰

Marco Boschini, teoretičar i povjesničar mletačke umjetnosti, Bastianijeve je slike spomenuo 1674. godine, pripisavši ih Carlu Crivelliju. S time se složio i A. M. Zanetti 1771.

su krasila tri oltara: glavni oltar sv. Lovre, desni oltar sv. Franje Asiškoga te lijevi oltar posvećen Bogorodici. Tijelo bl. Leona Bemba bilo je izloženo na lijevom oltaru. R. Tomić, „Prizori iz života bl. Leona Bemba“, u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, katalog izložbe, Zagreb, 2011., str. 91., kat. 10.

¹⁴⁹ Tijekom skoro stotinu godina pisanja, formulirala su se dva različita mišljenja. S jedne su strane istraživači koji smatraju da je riječ o djelu Paola Veneziana, a s druge oni koji takvu zamisao odbacuju, vjerujući da autora treba tražiti u prethodnoj generaciji venecijanskih slikara. Naime, Giuseppe Fiocco prvi je istraživač koji je vodnjanski panel pripisao Paulu Venezianu 1931. godine. Tu atribuciju prihvatio je čitav niz autora: Sergio Bettini, Roberto Longhi, Luigi Coletti, Pietro Toesca, Terisio Pignatti, Rodolfo Pallucchini te Grgo Gamulin i Kruno Prijatelj. Tom se prijedlogu suprotstavio Michelangelo Muraro, smatrajući da djela Paola Veneziana i prethodnika ne pripadaju istom čovjeku, školi ili periodu uopće. Uz Murara, prijedlog o autorstvu Paola Veneziana odbacili su Viktor Lazarev i Vinko Zlamalik. Oni su smatrali da je najvjerojatnije riječ o Paolovu učitelju ili radu nekog nepoznatog prethodnika Paola Veneziana, za kojeg je Muraro prvi skovao konvencionalno ime: Majstor Bogorodičine krunidbe. Majstor Bogorodičine krunidbe iz 1324. godine nazvan je po panelu iz washingtonske National Gallery, koji tog anonimnog slikara predstavlja u punoj zrelosti. N. Kudiš, „Leone Bembo s prikazima iz legende i čudima“, u: I. Matejčić, N. Maraković, Ž. Bistović, *Slikarstvo od 4. do 15. stoljeća*, Pula, 2023., str. 185., kat. 21.

¹⁵⁰ R. Tomić, „Prizori iz života bl. Leona Bemba“, u: *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, katalog izložbe, Zagreb, 2011., str. 91., kat. 10.

godine. Prvi istraživač koji je slike pripisao Lazzaru Bastianiju bio je Antonio Santangelo 1935. godine.

Tezu da je Bastiani autor panela prihvaćaju mnogi drugi istraživači: Licia Collobi, Alberto Craievich, Anna Krekic te Lavinia Belušić i Nina Kudiš. Licia Collobi je predložila dataciju u devedesete godine 15. stoljeća, istaknuvši da je posljednjih dvadesetak godina života primjetan doprinos radionice.¹⁵¹ Autori koji su o djelu recentno pisali, složili su se oko datacije da je djelo nastalo krajem 15. stoljeća. Giovanni Bellini mnogo je utjecao na Bastianijev slikarski stil sredinom sedamdesetih godina koji je postao konzervativniji u svojim kompozicijama, oblikovanju slikane površine i koloritu. Krajem devedesetih godina, produkcija radionice se povećava, a to je utjecalo na ponavljanje istih motiva ili kompozicija, korištenje starih predložaka i crteža te sve veći udio radionice u izrađivanju djela.¹⁵²

Bastianijeve vodnjanske slike smještene su u drveni pozlaćeni okvir koji je izrađen u 19. stoljeću. U središnjoj slici i u središtu kompozicije smješten je bl. Leone Bembo. Okružen je dvama redovnicama s njegove desne i lijeve strane. Dva leteća anđela prikazana su iznad redovnica. U blago brdovitom krajoliku, omeđeni niskim zidom, likovi su postavljeni simetrično u odnosu na glavnu os. Na lijevoj slici prikazano je čudo vraćanja vida Caterini Ronconelli i pronalaska tijela bl. Leona Bemba 1207. godine. Na desnoj slici smješten je prikaz izlaganja na odru i čudo ozdravljenja djevojčice. Svi prizori zapravo su ponovili scene sa starijeg vodnjanskog panela Majstora Bogorodičine krunidbe iz 1321. godine. Bastiani je napravio male preinake: obrnuo je scene lijevog i desnog polja. U odnosu na starije djelo iz 1321. godine, gdje se donator klanja bl. Leonu Bembu, na Bastianijevom je središnjem panelu blaženik okružen lika dvama redovnicama. Ispod slika, na dnu drvenog okvira, natpisi su raspoređeni u pet stupaca.¹⁵³ Zamjećuje se kako Bastianijeve vodnjanske slike tipologijom likova i naglašenom linijom, kontrastnim *chiaroscuro*m i koloritom slične *Krunidbi Bogorodice*

¹⁵¹ N. Kudiš, „Blaženi Leone Bembo s prikazima iz legende i čudima“, u: I. Matejčić, N. Maraković, Ž. Bistrovic, *Slikarstvo od 4. do 15. stoljeća*, Pula, 2023., str. 355., kat. 56.

¹⁵² Ibid., str 356.

¹⁵³ Natpis: *DE RONCONELLIS CATHERINA CECCA/ ORAT AD DIVUM ET ILICO VISU(M) RECEPIT/ ANNO D(OMI) NI MCCX // ASTRA DEMOSTRANT DIVI LEONIS SEPULCHRUM/ CURUNT INFIRMI ORANT ET REDEUNT SANATI/ ANNO D(OMI)NI MCCVII // SANCTUS LEO EPISCOPUS CLARUS DE BEMBA PROPAGO/ VIVUS ET MORTUUS MULTA MIRACULA FECIT // INCORRUPTIO CORPORIS MULTOS ANNOS HUMI IACENTI/ INDICAT NOBIS LEO TUAM SANTA(M) VITAM PERENNEM/ ANNO D(OMI)NI MCCVII // DISPERATA SALUTE PUELLA AD DIVU(M) ACCES(S)IT DAT/ PRO FILIA MATER ET IMPETRAT SANITATEM/ ANNO D(OMI)NI MCCCXXI*. N. Kudiš, „Blaženi Leone Bembo s prikazima iz legende i čudima“, u: I. Matejčić, N. Maraković, Ž. Bistrovic, *Slikarstvo od 4. do 15. stoljeća*, Pula, 2023., str. 355., kat. 56.

(1490.) ili *Darivanju relikvije svetog križa bratimima venecijanske Bratovštine svetog Ivana Evandelistu* (oko 1494.?).¹⁵⁴

¹⁵⁴ N. Kudiš (bilj. 151.), str. 356.

8. Štafelajno slikarstvo 16. stoljeća na području Istre i Hrvatskog primorja – kriza naručivanja i njezini uzroci

Umjetnička produkcija na području Istre i Hrvatskog primorja u 16. stoljeću odraz je teškog gospodarskog razdoblja kroz koje je to područje prolazilo. Naime, Istra je tijekom 16. i 17. stoljeća prolazila kroz razdoblje rata i ratnih opasnosti, mnogih pljački, ali i bolesti. Stanovništvo ruralnih područja živjelo je u siromaštvu i gladovanju, a epidemije bolesti zahvatile su i depopularizirale mnoge gradove. Samo jedno stoljeće kasnije, rašporski kapetan Andrea Contarini 1625. godine šalje izvještaj u Veneciju kazavši da je „Istra kraj odijeljen od ostalih područja i u njega ne zalaze, osim nekim čudom, strane osobe, jer on nije tranzitno područje za druge zemlje, niti se tu nalazi išta što bi nekoga privuklo da dođe...”¹⁵⁵

Dok je zidno slikarstvo *quattrocenta* i *cinquecenta* u Istri veoma bilo napredovalo, štafelajno slikarstvo nije donijelo mnoga ostvarenja do kraja 16. stoljeća. Međutim, u drugom desetljeću 16. stoljeća pojavljuju se izrazito rijetka djela Francesca Cevole (Padova?, posljednja četvrtina 15. stoljeća – Venecija?, nakon 1525.) te Girolama da Santacroce (Santa Croce 1480./1485. – Venecija, 1556.). Cevolina oltarna pala iz 1519. godine i triptih Santacrocea iz 1536, koji je bio naručen za franjevačku crkvu u Pazinu, inspirirana su slikarskim stilom obitelji Bellini, ali u pomalo pojednostavljenom slikarskom izričaju. S obzirom na to da je Cevola slikarskim stilom, ali i kronološki usko bio vezan uz prethodnike, njegov izričaj bio je legitiman. S druge strane, Girolamo da Santacroce stvarao je u vremenu kada su Tizianova djela, primjerice *Assunta* ili *Pala Pesaro*, bila dostupna široj publici i majstorima koji će se ugledati na njega. Santacroceov stil stoga nije u skladu s njegovim vremenom, kada su majstori poput Tiziana djelovali. Santacroce je koristio čvrste okamenjene oblike koji su ostvaraj prethodne generacije venecijanskih majstora. Ipak, može se zamijetiti majstorov nježan kolorit i ljubav za tradicionalno. Smatra se da je ovakav tip slikarstva na istarsko područje moglo dospjeti posredstvom utjecajne i dinamične franjevačke zajednice.¹⁵⁶ Narudžbe djela poput prethodno navedenih bile su česte, zato što je lokalno stanovništvo njegovalo tradicionalnu umjetnost druge polovice 15. stoljeća.

¹⁵⁵ M. Bertoša, *Istra: Doba Venecije: (XVI. - XVIII. stoljeće)*, Pula, Zavičajna naklada "Žakan Juri", 1995., str. 37.

¹⁵⁶ Kudiš Burić, Nina, (bilj. 1.), str. 62.

9. Popis literature

1. Bakliža, Nelka; Bralić, Višnja, Restauriranje slike Bartolomea Vivarinija iz Velog Lošinja, u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 28 (2004.), str. 169-177.
2. Barcham, William L., Deferential or Formulaic? Antonio Vivarini and the Sacred Image of the Man of Sorrows, u: *Artibus et Historiae*, vol. 34, no. 67, 2013., str. 57–72.
3. Bezjak, Bartol; Đaković, Luka; Katić, Lovre, *Velika kamporska kronika – bratovštine i crkveni redovi. Prijepis djela fra Odorika Badurine*. Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, 2023.
4. Caprin, Giuseppe, *L'istria nobilissima*, F. H. Schimpff, Trieste, 1905.
5. Bertoša, Miroslav, *Istra: Doba Venecije: (XVI. - XVIII. stoljeće)*, Pula, Zavičajna naklada "Žakan Juri", 1995.
6. Bertoša, Miroslav, *Mletačka Istra u XVI. I XVII. stoljeću I. Kolonizacija (teme i problemi)*, Pula: Istarska naklada, 1986.
7. Borić, Laris, Lošinjska pala Bartolomea Vivarinija u kontekstu slikarstva mletačkoga *Quattrocenta*, u: Dlaka, Irena (ur.), *U očekivanju povratka lošinjske slike Bartolomea Vivarinija*, Mali Lošinj: Lošinjski muzej, 2009. str. 5-10.
8. Borić, Laris; Gudelj, Jasenka, *Uveliko i u malo: lik i likovnost renesansnog Cresa*, Zadar, 2019.
9. Braut, Ivan; Majer Jurišić, Krasanka; Šurina, Edita, Franjevački samostanski kompleks sv. Bernardina Sijenskog u Kamporu na otoku Rabu, u: *Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 21 (2020.), str. 15.
10. Brown, Patricia Fortini, *Art and Life in Renaissance Venice*, New York, Prentice Hall: H.N. Abrams, 1997.
11. Caprin, Giuseppe, *L'istria nobilissima*, 1843.
12. Cozzi, Gaetano, *Povijest Venecije. Sv. 2: Mletačka Republika u moderno doba od 1517. do kraja Republike*, Zagreb, Izdanja Antibarbarus, 2007., str. 264.
13. Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista; Borenius, Tancred (ur.), *A history of painting in North Italy*, London, J. Murray, 1912.
14. Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista, *A history of painting in north Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, London, John Murray, Albemarle Street, 1871.
15. Darovec, Darko, *Pregled istarske povijesti*, Pula: C.A.S.H., 1996.

16. Ivetić, Egidio, *Istočni Jadran. Povijesni atlas jednog sredozemnog primorja*, Collana degli Atti, br. 44, 2017.
17. Ivetić, Egidio, *Un confine nel Mediterraneo. L'Adriatico orientale tra Italia e Slavia (1300-1900)*, Viella Libreria Editrice, 2016.
18. Erste, Marijan, *La pala di Alvise Contarini della chiesa di Santa Maria Maggiore di Cherso. Storia e restauro*, ACRSR, XLVII, 2017., str. 109 – 142.
19. Finlay, Robert, *Politics in Renaissance Venice*, New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1980.
20. Fossaluzza, Giorgio, Tragom pisane povijesti slikarske baštine Istre, u: *Slikarska baština Istre: djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko – pulske biskupije*, Zagreb, 2006., str. 13-58.
21. Fossaluzza, Giorgio, „Bogorodica s Djetetom na prijestolju koju krune dva anđela, s Bogom ocem, svetim Jeronimom, Janjom, Lucijom, Katarinom Aleksandrijskom, Uršulom i Bernardom iz Clairvauxa“ u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., str. 72-76. str., kat. jed. 4.
22. Gardner, Elizabeth E., An Altarpiece of the Death of the Virgin. u: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 10, no. 10, 1952., str. 287–88.
23. Goffen, Rona, *Giovanni Bellini*, Yale University Press, 1989.
24. Hilje, Emil, Prihvaćanje renesansnog slikarstva u Zadru u drugoj polovini 15. stoljeća, u: *Sic ars deprenditur arte – Zbornik u čast Vladimira Markovića*, (ur.) Sanja Cvetnić, Milan Pelc, Daniel Premerl, Zagreb, 2009., str. 255-264
25. Hilje, Emil, Srednjovjekovna umjetnička baština samostana sv. Margarite u Pagu, u: *Umjetnička baština paških benediktinki: Zbornik radova povodom 700. obljetnice osnutka samostana benediktinki sv. Margarite*, (ur.) Miroslav Granić, Pag, 2018., str. 7-97.
26. Humfrey, Peter, *Painting in Renaissance Venice*, Yale University Press, 1995.
27. Humfrey, Peter, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven: Yale University Press 1993.
28. Humfrey, Peter, The Venetian Altarpiece of the Early Renaissance in the Light of Contemporary Business Practice, u: *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 1986, Vol. 15, 1986.
29. Humfrey, Peter, *Venice and the Veneto*, Cambridge University Press, 2007.

30. Lerotić, Pavao, Slika Bartolomea Vivarinija iz Velog Lošinja: model zaštite u neprimjerenim mikroklimatskim uvjetima, u: *Godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, No. 3, 2012.
31. Kudiš, Nina, „Blaženi Leone Bembo s prikazima iz legende i čudima“, u: I. Matejčić, N. Maraković, Ž. Bistrović, *Slikarstvo od 4. do 15. stoljeća*, Pula, 2023., kat. 56.
32. Kudiš, Nina, „Bogorodica Platytera s dva sveca“, u: I. Matejčić, N. Maraković, Ž. Bistrović, *Slikarstvo od 4. do 15. stoljeća*, Pula, 2023., str. 267., kat. 39.
33. Kudiš Burić, Nina, „Bogorodica Platytera štiti dva sveca“, u: V. Bralić, N. Kudiš Burić, G. Fossaluzza (uvodna studija), *Slikarska baština Istre: djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb – Centar za povijesna istraživanja, Rovinj / Centro di ricerche storiche, Rovigno, 2006., kat. 511.
34. Kudiš, Nina, „Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima“ u: I. Matejčić, S. Mustać (ur.), *Slikarstvo od 4. do 15. stoljeća / Pittura dal IV al XV secolo*, Pula, 2023., str. 271., kat. jed. 40.
35. Kudiš Burić, Nina, U sjeni ratnih sukoba i pod budnim okom obnovljene crkve – slikarstvo u Istri od početaka 15. stoljeća do sredine 17. stoljeća, u: V. Bralić, N. Kudiš Burić *Slikarska baština Istre: djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko – pulske biskupije*, Zagreb – Centar za povijesna istraživanja, Rovinj / Centro di ricerche storiche, Rovigno, 2006.
36. Matejčić, Ivan, „Poliptih Bogorodice s Djetetom“, u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., str. 65-66., kat. jed. 1.
37. Morelli, Jacopo; Frizzoni, Gustavo; Michiel, Marcantonio, *Notizia d'opere di disegno*, Bologna, N. Zanichelli, 1884.
38. Moschini, Giannantonio, *Guida della città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia, 1815.
39. Prijatelj, Krno, Juraj Ćulinović i slikarska zbivanja u Šibeniku u doba Jurja Dalmatinca, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, (3-6), 1982.
40. Robertson, Giles, *Giovanni Bellini*, London, Oxford University Press, 1968.
41. Sambin, Paolo, Nuovi documenti per la storia della pittura in Padova dal XIV al XVI secolo, *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 53, 1964., str. 25–26, 28, 30, 41–42.
42. Steer, John, *A Concise History of Venetian Painting*, Praeger Publishers New York, Washington, 1970.

43. Steer, John, Ad vocem Vivarini Bartolomeo, u: (ur.) Jane Turner, *The Dictionary of Art* 32, London – New York, Grove, 1996.
44. Tanzi, Beatrice, A new attribution to Giovanni Bellini: the 'Virgin and Child' in Pag, u: *The Burlington Magazine*, Vol. 165, No. 1447, 2023.
45. Tomić, Radoslav, Majstori talijanske renesanse u Hrvatskoj, u: Tomić, Radoslav (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011.
46. Tomić, Radoslav, Gaetano Grezler u Vodnjanu i Dobroti, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, No. 22, 1998., str. 133.
47. Tomić, Radoslav, „Gospa od Milosti“, u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese, Veliki majstori renesanse*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., str. 93-96. kat. jed. 11.
48. Tomić, Radoslav, „Prizori iz života bl. Leona Bemba“, u: *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, katalog izložbe, Zagreb, 2011., str. 91., kat. 10.
49. Sobota Matejčić, Gordana, „Poliptih na glavnom oltaru“, u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, katalog izložbe, Zagreb, 2011., str. 67., kat. 2.
50. Sobota Matejčić, Gordana, „Bogorodica zaštitnica, sv. Sebastijan i sveci“, u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, katalog izložbe, Zagreb, 2011., str. 79., kat. 5.
51. Sobota Matejčić, Gordana, „Bogorodica s Djetetom“, u: R. Tomić (ur.), *Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse*, katalog izložbe, Zagreb, 2011., str. 71., kat. 3.
52. Zanotto, Francesco, *Storia della pittura Veneziana*, Oxford University, 1837.
53. Zuffi, Stefano, *Giovanni Bellini*, Milano, Electa, 1993.

Internetski izvori

1. Bolić, Marin, *Gaetano Grezler*, objavljeno na stranici “Panel blaženog Leona Bemba. 700 godina djela Majstora Bogorodičina krunjenja iz 1324.”, https://leonebembo.uniri.hr/?page_id=154, pristupljeno 3.5.2024.
2. Majer Jurišić, Krasanka, *Crkva sv. Bernardina, Kampor (o. Rab)*, skeda na stranici projekta „Et tibi dabo: naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine“, <https://donart.uniri.hr/djela-i->

[narucitelji/arhitektura/crkva-sv-bernardina-kampor-o-rab/](#), pristupljeno 23. travnja 2024

3. Moschini, Vittorio, *Vivarini*, objavljeno na stranici „Treccani“, – https://www.treccani.it/enciclopedia/vivarini_%28Enciclopedia-Italiana%29/ pristupljeno 1.12.2023
4. *Polittico*, objavljeno na stranici „Pinacoteca Nazionale Bologna“, https://pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/392-polittico, pristupljeno 10.6.2024
5. Wolters, Wolfgang *L'autocelebrazione della Repubblica nelle arti figurative*, objavljeno na stranici „Treccani“, https://www.treccani.it/enciclopedia/l-autocelebrazione-della-repubblica-nelle-arti-figurative_%28Storia-di-Venezia%29/ pristupljeno 20.12.2023.

10. Popis reprodukcija

Slika 1. Gentile da Fabriano, *Krunidba Bogorodice*, 1420., tempera i pozlata na panelu, 88 x 64 cm, Malibu, J. Paul Getty Museum



Slika 2. Jacopo Bellini, *Bogorodica s Djetetom i Lionellom d'Este*, 1440., tempera na panelu, 60 x 40 cm, Pariz, Louvre



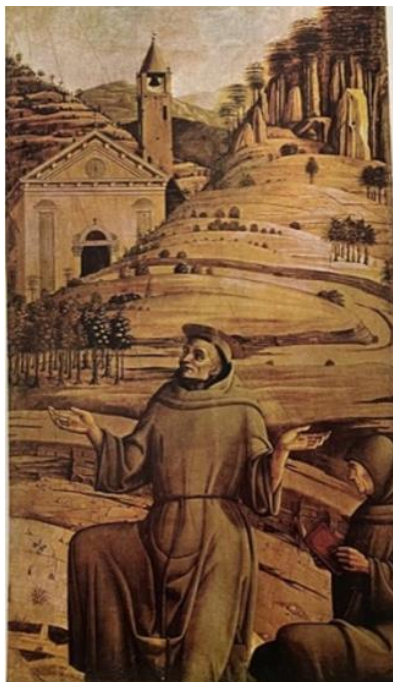
Slika 3. Jacopo Bellini, *Bogorodica s Djetetom*, 1455., tempera na drvu, 98 x 58 cm, Lovere, Galleria dell'Academia Tadini



Slika 4. Jacopo Bellini, *Navještenje*, 1444., tempera na panelu, 219 x 98 cm, Brescia, San Alessandro



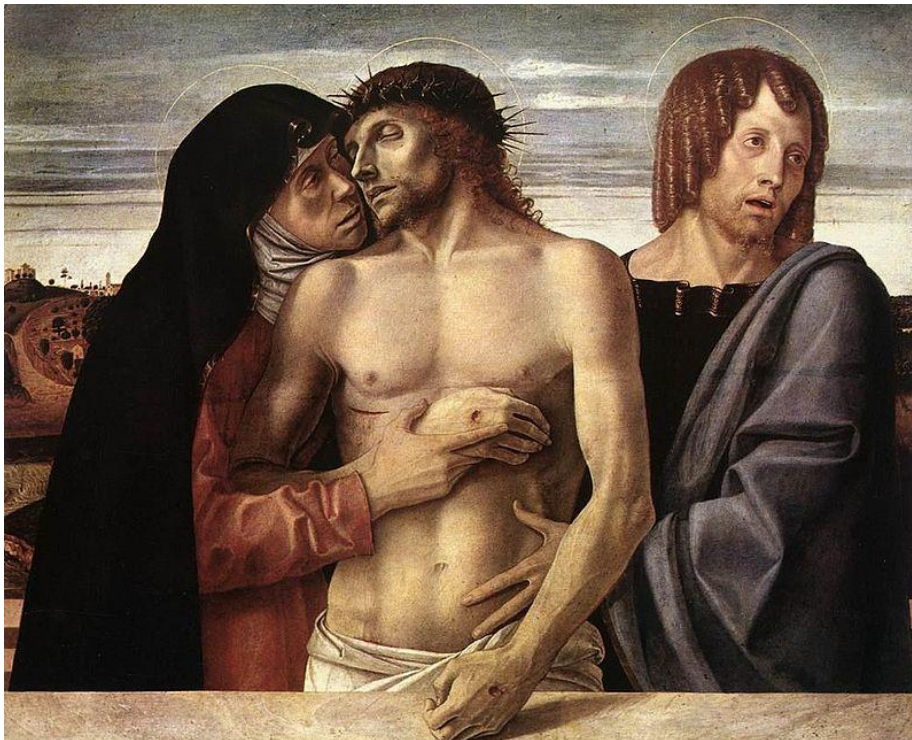
Slika 5. Gentile Bellini, *Stigmatizacija svetog Franje*, 1464. – 1465., tempera na panelu, 427 x 218 cm, Venecija, San Marco



Slika 6. Giovanni Bellini, *Agonija u vrtu*, 1464. – 1465., tempera na panelu, 81 x 127 cm, London, National Gallery



Slika 7. Giovanni Bellini, *Pietà*, 1467., tempera na panelu, 86 x 107 cm, Milano, Pinacoteca di Brera



Slika 8. Giovanni Bellini, *Madonna Greca*, 1470., tempera na panelu, 82 x 62 cm, Milano, Pinacoteca di Brera



Slika 9. Francesco Zanotti, *Sveta Katarina Sijenska Giovannija Bellinija iz SS. Giovanni e Paolo*, 1858., Venecija, Pinacoteca veneta, Museo Correr



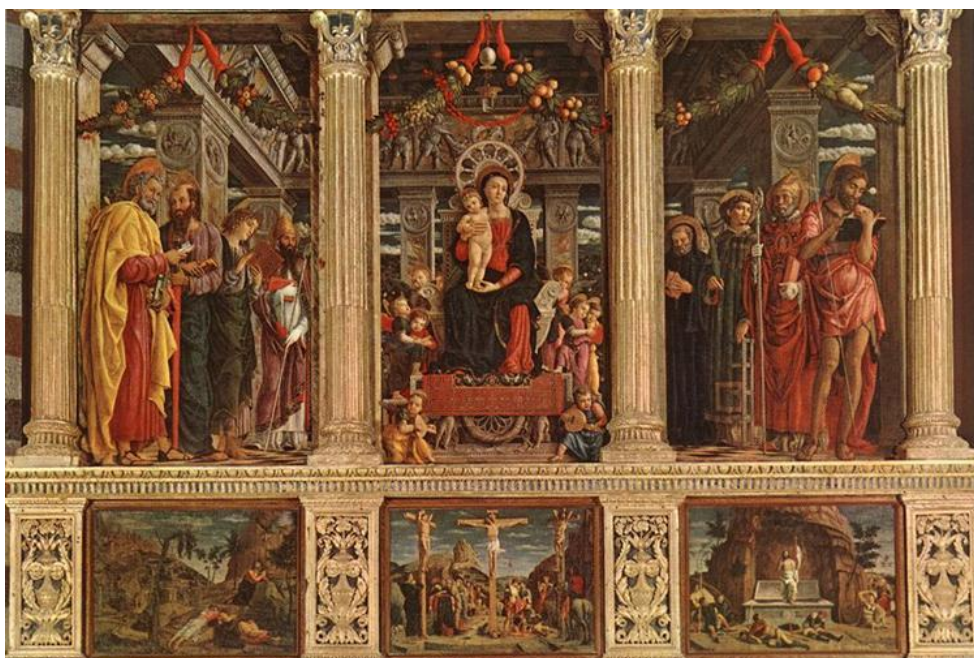
Slika 10. Fotografaska rekonstrukcija oltara *Svete Katarine Sijenske Giovannija Bellinija* u originalnom okviru. Peter Humfrey, „Painting in Renaissance Venice“.



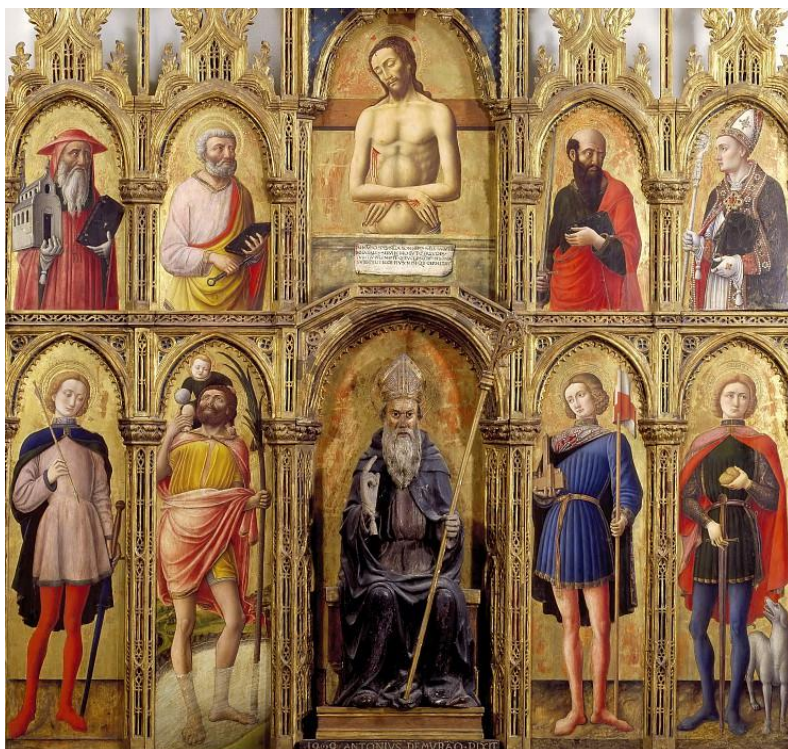
Slika 11. Antonio Vivarini i Giovanni d'Alemagna, *Bogorodica na prijestolju s četiri crkvena oca*, 1446., tempera na panelu, sredina 344 x 203 cm, bočni paneli 344 x 137 cm, Venecija, Gallerie dell'Accademia



Slika 12. Andrea Mantegna, *Triptih San Zeno*, 1456. – 1459., tempera na panelu, 212 x 125 cm; 213 x 135 cm, Verona, San Zeno



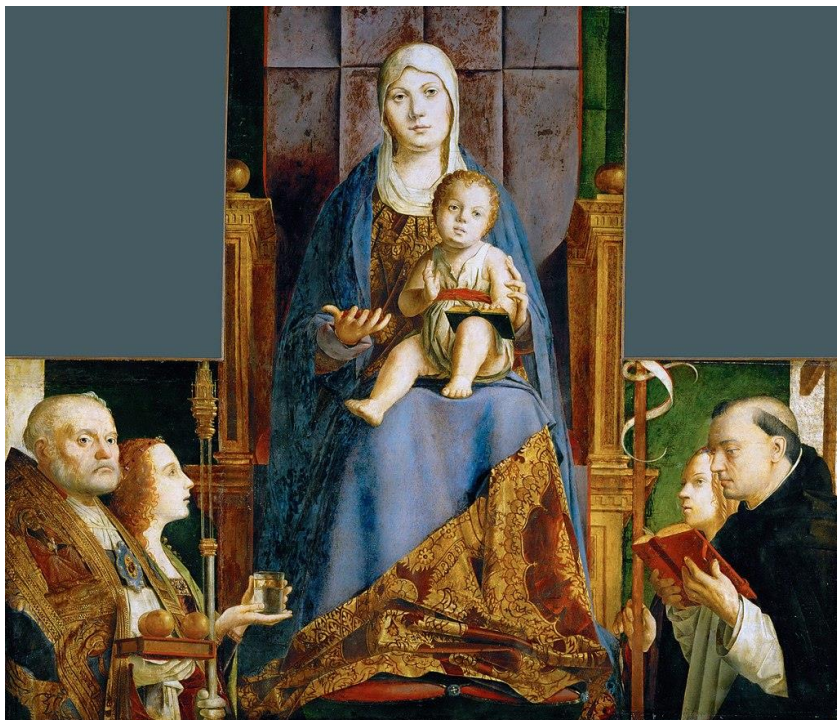
Slika 13. Antonio Vivarini, *Poliptih Pesaro*, 1464., tempera na panelu, 105 x 30 cm; 80 x 50 cm, Rim, Pinacoteca Vaticana



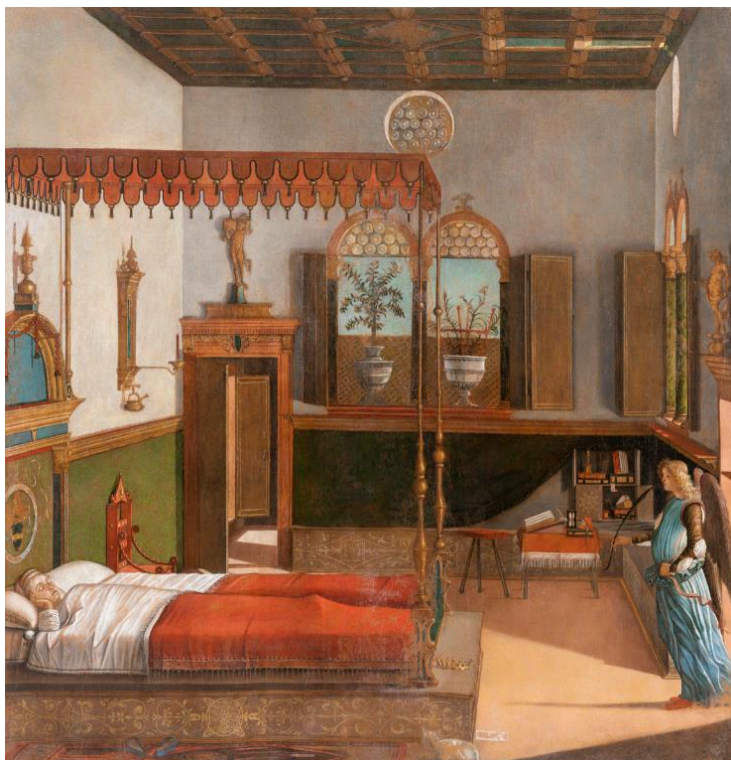
Slika 14. Bartolomeo Vivarini, *Bogorodica s Djetetom*, 1465., tempera na panelu, 121 x 121 cm, Napulj, Museo di Capodimonte



Slika 15. Antonello da Messina, *Pala San Cassiano*, 1475. – 1476., ulje na panelu, 115 x 136 cm, Beč, Kunsthistorisches Museum



Slika 16. Vittore Carpaccio, *San svete Ursule*, 1495., tempera i ulje na platnu, 274 x 276 cm, Venecija, Gallerie dell'Accademia



Slika 17. Alvise Vivarini, *Uskršli Krist*, 1497., ulje na panelu, 145 x 76 cm, Venecija, San Giovanni in Bragora



Slika 18. Antonio Vivarini, *Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima*, 1440., tempera i pozlata na panelu, rezbareni i pozlaćeni okvir, 220 x 180 cm, Poreč, Zbirka crkvene umjetnosti Biskupije Eufrazijane



Slika 19. Antonio Vivarini, *Bogorodica s Djetetom*, 1441., tempera na panelu, 56 x 41 cm, Venecija, Gallerie dell'Accademia



Slika 20. Antonio i Bartolomeo Vivarini, Francesco Moronzone (okvir), *Poliptih sv. Bernardina Sijenskoga*, tempera i pozlata na panelu, 275 x 251 cm, Rab, Kapor, franjevački samostan sv. Eufemije, crkva sv. Bernardina



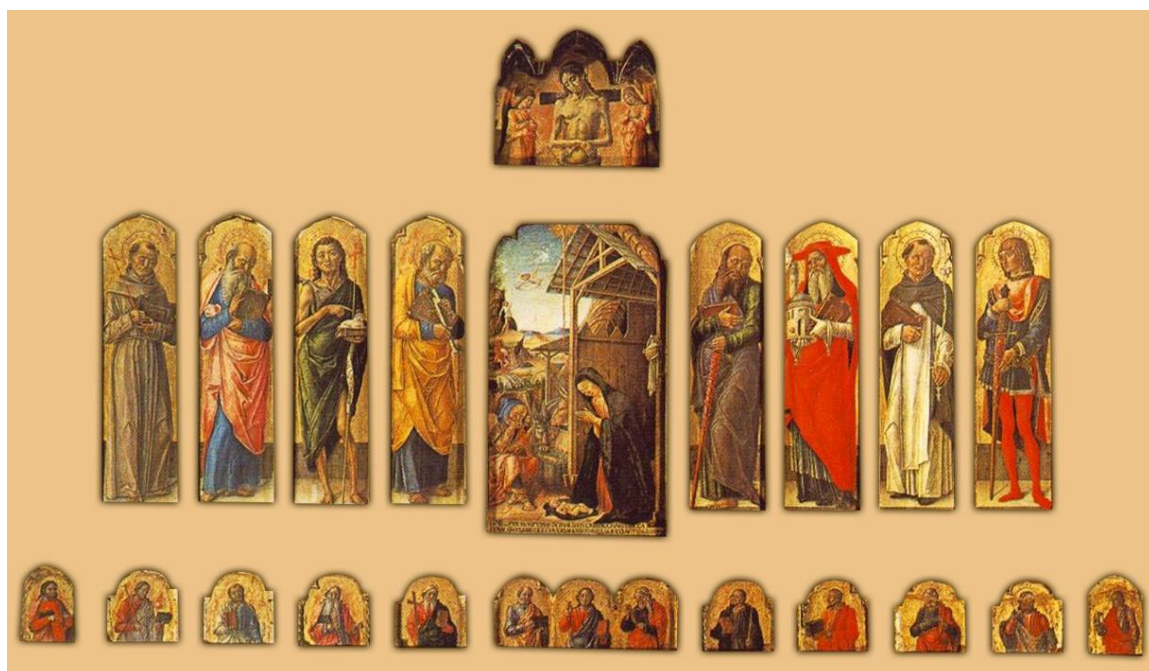
Slika 21. Bartolomeo Vivarini, *Bogorodica s Djetetom i svecima*, 1475., tempera na panelu, 182 x 146 cm, Veli Lošinj, župna crkva sv. Antuna Opata (Nakon radova 2001. godine; fototeka HRZ-a, snimio V. Barac)



Slika 22. Bartolomeo Vivarini, *Smrt Bogorodice sa sv. Lovrom i sv. Stjepanom*, 1484., tempera na panelu, 189.9 x 149.9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art



Slika 23. Bartolomeo Vivarini, *Poliptih iz Conversana*, 1475., tempera na panelu, 157 x 271 cm, Venecija, Gallerie dell'Accademia



Slika 24. Giovanni Bellini i radionica?, *Bogorodica s Djetetom*, 1460., tempera na panelu, 54.5 x 44.5 cm, Pag, samostan benediktinki svete Margarite



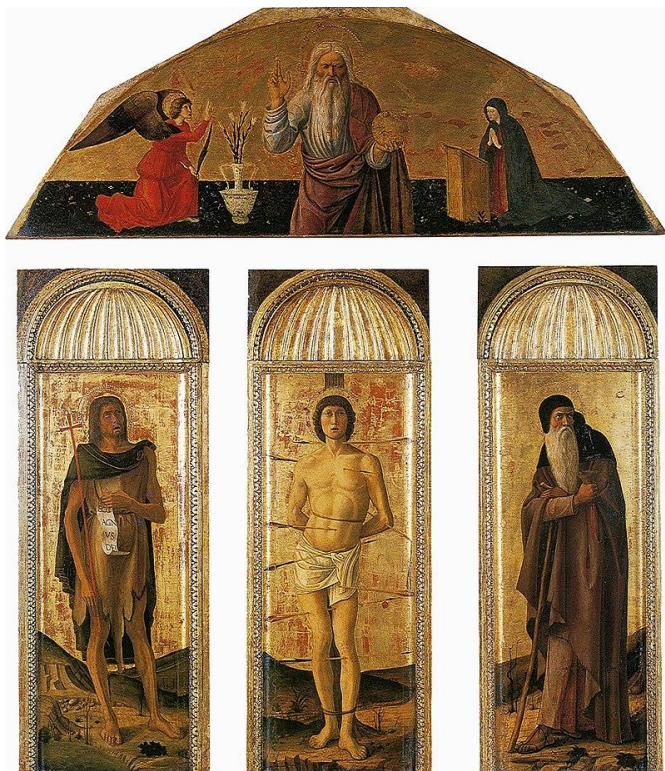
Slika 25. Alvise Vivarini, *Pala sv. Sebastijana*, 1486., tempera i ulje na drvu, 117 x 103 cm, luneta 40 x 90 cm, Cres, župni ured



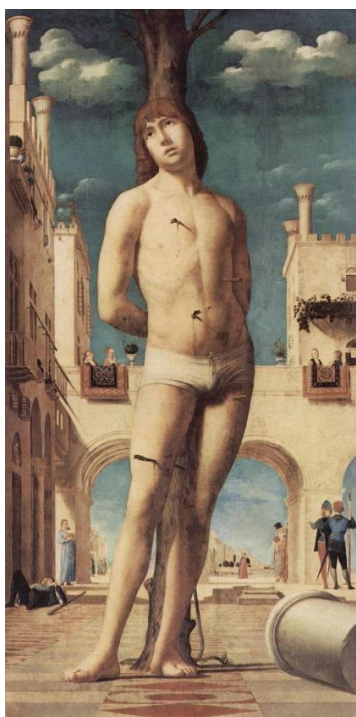
Slika 26. Andrea da Murano, Poliptih, 1478., tempera na panelu, 152 x 88 (središte); 152 x 47 cm (bočni paneli); 80 x 199 cm (luneta), Venecija, Gallerie dell'Accademia



Slika 27. Jacopo, Gentile i Giovanni Bellini, *Triptih sa sv. Sebastijanom, Ivanom Krstiteljem i Antunom opatom*, 1460. – 1465., tempera na panelu, središnji paneli 127 x 48 cm; luneta 59 x 170 cm, Venecija, Gallerie dell'Accademia



Slika 28. Antonello da Messina, *Sveti Sebastijan*, 1475. – 76., ulje na panelu, 171 x 85,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie



Slika 29. Lorenzo da Venezia, *Bogorodica Platytera s dva sveca*, oko 1440., tempera i pozlata na panelu, 35 x 29 cm, Vodnjan, Zbirka sakralne umjetnosti župne crkve svetog Blaža



Slika 30. Lazzaro Bastiani i radionica, *Blaženi Leone Bembo s prikazima legende i čudima*, oko 1471., tempera na panelu, 75 x 168 cm, Vodnjan, Zbirka sakralne umjetnosti župne crkve svetog Blaža

