

Meldola u procesu manirističkih strujanja prema Veneciji sredinom Cinquecenta

Cvitkušić, Mia

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:630100>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-19**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Jednopedmetni diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorski i
muzejsko galerijski

Mia Cvitkušić

**Meldola u procesu manirističkih strujanja prema
Veneciji sredinom Cinquecenta**

Diplomski rad

Zadar, 2017.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Jednopredmetni diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorski i
muzejsko galerijski

Meldola u procesu manirističkih strujanja prema Veneciji
sredinom Cinquecenta

Diplomski rad

Studentica:

Mia Cvitkušić

Mentor:

doc. dr. sc. Laris Borić

Zadar, 2017.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Mia Cvitkušić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Meldola u procesu manirističkih strujanja prema Veneciji sredinom Cinquecenta** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 12. veljače 2017.

Sadržaj

1. UVOD	1
2. MLETAČKA REPUBLIKA U 16. STOLJEĆU	2
2.1. Zadar pod mletačkom upravom	4
2.2. Osmanlijske prijetnje i prekomorske migracije	5
3. PROTUREFORMACIJA	7
4. MANIRIZAM	8
4.1. Duhovno-političko stanje kao uzrok nastanka i širenja manirizma	10
4.2. Manirizam u Veneciji	14
5. ANDREA MELDOLA	16
5.1. Dokumenti i ostali izvori	19
5.2. Školovanje i formiranje stila	28
5.3. Povratak klasičnim izvorima	35
5.4. Posljednja faza	38
5.5. Meldola kao grafičar	41
6. ZAKLJUČAK	43
7. LITERATURA	45

MELDOLA U PROCESU MANINISTIČKIH STRUJANJA PREMA VENECIJI SREDINOM CINQUECENTA

Sažetak

Andrea Meldola, rođen je u Zadru u kojem su članovi njegove obitelji, rodom iz Romagne, generacijama obnašali službu u vojsci Mletačke Republike. U nepoznato je vrijeme napustio rodni kraj i otišao u Veneciju gdje je ostao do smrti dokumentirane oporukom otvorenom 1563. godine. Situacija na Apeninskom poluotoku je u razdoblju Cinquecenta kompleksna na više razina. Osim vjerskih previranja, te brojnih sukoba među talijanskim gradovima-državama, sukladno s rađanjem novih velesila na zapadu, te širenjem Osmanskog Carstva na istoku, u to vrijeme na umjetničkom planu prevladava enigmatičan maniristički stil koji je stoljećima bio podcjenjivan od strane povjesničara umjetnosti i teoretičara. Preispitujući teorijsku podlogu nastanka i narav stila, koji se sjevernom Italijom počeo širiti nakon Pljačke Rima 1527. godine, te njegove manifestacije u mletačkom slikarstvu, inače čvrsto vezanom uz renesansnu tradiciju, doći ćemo do zaključka da je upravo Meldola odigrao vrlo važnu ulogu u formiranju mletačke varijante *maniere*. Jednako tako, čini se da je potkraj života Meldola bio okupiran vjerskim preispitivanjima, što se primjećuje u njegovim posljednjim djelima. Počevši svoje stvaralaštvo neviđenom uporabom tehnike vidljivih poteza kista kojom je šokirao suvremenike, čini se kako je u konačnici posustao od početne žestine i smjelosti, te smirio temperament u smjeru protobarokne religioznosti. Ipak, ključna važnost Meldoline uloge u kontekstu svojega vremena i stila ne leži u formiranju mletačkog manirizma, kao ni u protobaroknim tendencijama, koje su nesumnjivo prisutne u njegovim posljednjim djelima, nego upravo u eksperimentu, smjelosti i tehničkim inovacijama u kojima daleko prednjači pred vlastitim suvremenicima.

Ključne riječi: Andrea Meldola, venecijansko slikarstvo 16. stoljeća, manirizam, protobarok, tehničke inovacije

1. UVOD

O majstoru kod nas poznatom po pogrešno deriviranom imenu Andrije Medulića, pisalo se mnogo, no sa starijom literaturom, ali ponekad i onom suvremenijom, treba biti na oprezu jer su se o tom slikaru tijekom stoljeća širile neutemeljene legende koje struka mora raščistiti kako bi dobila jasniju sliku o njegovoj ličnosti i opusu.

U prvom poglavlju diplomskog rada obrađen je društveni i politički kontekst venecijanske države i društva, kako bi se jasnije shvatile okolnosti u kojima je živio i djelovao umjetnik, u Veneciji poznat pod nadimkom *Schiavone*.

Prije pojave baroka i paralelno vjerskim zbivanjima koja kulminiraju na Tridentskom saboru (1545.-1563.), u Italiji *Cinquecenta* prevladava stil koji se iz matičnih centara Rima i Firence zbog povijesnih okolnosti širi u sjevernije krajeve Italije, te tako dospijeva i do Venecije. Stil koji obiluje deformacijama, izvještačenim pozama i gubitkom fokusa, te koji se uvijek poigrava s napetim graničnim doživljajima, zbog čega je tijekom stoljeća bio podcjenjivan od strane teoretičara, ime je dobio po tako često korištenoj riječi *maniera*. Kroz teorijski pristup pokušat ću prodrijeti u narav i podrijetlo stila, čijim se najdosljednijim mletačkim predstavnikom smatra upravo Andrea Meldola.

Potom će se iznijeti podaci o Andrei Meldoli, o svemu onome što znamo iz dokumenata i iz iskaza suvremenika, o njegovu podrijetlu, obitelji, inačicama imena i statusu, te međuodnosu s utjecajnim mletačkim ličnostima. Ovaj diplomski rad nije zamišljen isključivo kao biografski pregled, te nema za cilj raspravljati o Meldolinom opusu kroz probleme atribucije i datacije, što je s obzirom na oskudne podatke u ovom trenutku gotovo i nemoguće, već mu je glavni cilj odrediti društveni i kulturni kontekst u kojem je Schiavone djelovao, način na koji ga je kontekst odredio, kao i njegov utjecaj na vlastito okruženje.

2. MLETAČKA REPUBLIKA U 16. STOLJEĆU

Prostor Europe je, do osnutka nacionalnih država kakve danas poznajemo, fragmentiran u veće ili manje državne zajednice, izložene neprestanim nadmetanjima za prevlast, prijetnjama, napadima, pustošenjima i osvajanjima, te učestalim promjenama vlasti i vladara. Iz tog je razloga uopće teško čvrsto definirati granice, pošto su se one, ovisno o ishodu ratova, konstantno širile, odnosno sužavale.

U takvim se okolnostima Mletačka Republika našla u nezgodnoj poziciji, gdje je s jedne strane morala balansirati ravnotežu snaga na Apeninskom poluotoku, a s druge strane bila izložena prijetnjama novih velesila, koje su osim zapadnjačkih uključivale i Osmansko Carstvo na istoku. No, u konačnici, zahvaljujući mornarici i vještoj diplomatskoj politici Venecija je uspjela sačuvati i veći dio svojega carstva.¹

Shvativši ozbiljnost situacije, Venecija se odrekla svojih uporišnih točaka za trgovinu na Levantu u korist Osmanlija, sklopivši sa njima mir 1503. godine, kojim je izgubila prava na mnoge gradove u Albaniji i Grčkoj. Iako je na taj način izgubila status vladarice Sredozemlja, Venecija se poštedila uzaludnih financijskih izdataka, procijenivši golemu nadmoć Turskih snaga.²

Budući da je bila najizloženija Osmanlijskom nadiranju, Venecija je glasno pozivala na vojnu pomoć kad je bila u ratu, no kad god bi to pogodovalo interesima bila je spremna s 'nevjernikom' sklopiti mir. Politika Venecije zapravo se sastojala u tome da održi kontrolu nad morem, obrani gradove obranjive s mora, domogne se novih kada je to moguće, te da se osvećuje za tursku agresiju pomorskim napadima.³

Prevrtljiva politika Mletačke Republike rezultirala je 1509. godine tzv. Cambraiskom ligom, odnosno savezom gotovo cijele Europe protiv Venecije, što ju je zamalo dovelo do sloma. Nakon sedam godina rata u kojemu su mnogi njezini gradovi bili opljačkani, a sela

¹ F. C. LANE, 2007., 260., 267., 277.

² ISTI, 268.

³ F. C. LANE, 2007., 261.

opustošena, Venecija je 1516. godine ponovo stekla bitne točke teritorija koje je osvojila na kopnu gotovo stotinu godina prije.⁴

Iscrpljena brojnim ratovima i političkim manipulacijama, Venecija se odlučila za vođenje politike neutralnosti. Nakon 1529. godine upustila se u svega dva veća rata, oba kratka i oba pomorske bitke u kojima je bila saveznicom Španjolske i Habsburga protiv Osmanlija. U oba je rata morala pomorske operacije podrediti operacijama kršćanskog saveza kojim je od 1537. do 1540. dominirao car Karlo V., a od 1570. do 1573. njegov sin i nasljednik Filip II.⁵

Nakon prvotnog poraza u bitci za Prevesu, nakon čega je Venecija 1540. godine potpisala separadni mir, uslijedila je velika pobjeda u bitci kod Lepanta 1571. godine, kojom je kršćanski savez zaustavio napredovanje osmanske pomorske sile, obranio mletačke jonske otoke te veći dio Dalmacije.⁶

⁴ F. C. LANE, 2007., 269.

⁵ ISTI, 272., 273., 274.

⁶ F. C. LANE, 2007., 274.

2.1. Zadar pod mletačkom upravom

Dalmatinski grad kojemu je Mletačka Republika poklanjala najviše pozornosti i prema njemu usmjeravala težište interesa zasigurno je Zadar, koji se ističe svojim važnim strateškim smještajem približno na sredini istočnojadranske obale, dubokom, zaštićenom lukom, ekonomski važnom otočnom skupinom, te plodnim zaleđem.⁷

Godine 1409. otvoreno je novo razdoblje zadarske komune pod mletačkom upravom, koje će potrajati gotovo četiri stoljeća, do pada Republike 1797. godine. Mlečani su umjesto ofenzivnih mjera izabrali pregovore s Ladislavom Napuljskim, čija je vlast u Dalmaciji sve više slabila, pa Ladislav kupoprodajnim ugovorom za 100 000 dukata prepušta Veneciji sva prava na Dalmaciju i svega onog što je u trenutku sklapanja ugovora u njoj posjedovao, uključujući Zadar, Pag, Novigrad i Vranu.⁸

Do 1420. godine Mlečani osvajaju većinu preostalih dalmatinskih gradova poput Šibenika, Nina, Trogira, Splita, te otoke Rab Cres, Osor, Brač, Korčulu, Hvar i Kotor, a četrdesetih godina istog stoljeća u sastav mletačke stečevine ulaze i Budva (1442.), Omiš i Bar (1443.) te Poljica (1444.). Prostor između rijeke Cetine i Neretve Mlečani zauzimaju 1452. godine, a uspješan prodor na istočno-jadransku obalu zaokružuju zauzećem frankopanskog otoka Krka (1481.).⁹

Time je Mletačka Republika zavladała golemim prostorom istočnog Jadrana od Istre do Albanije, izuzev neovisne Dubrovačke Republike i hrvatsko-ugarskog dijela obale između Rječine i Zrmanje. Od 15. stoljeća pa sve do Napoleonovih pohoda i pada Mletačke Republike (1797.) istočnojadranska obala, izuzev područja koja će kasnije zauzeti Osmanlije, činit će sastavni dio mletačke stečevine.¹⁰

Ubrzo nakon potpisivanja mira 9. srpnja 1409. godine, mletačka je vlada bez oklijevanja pristupila ostvarivanju ugovora. Nakon 1409. godine, u skladu sa mletačkim zakonom, pojam

⁷ Š. PERIČIĆ, I. PETRICIOLI, T. RAUKAR, F. ŠVELEC, 1987., 29.; L. ČORALIĆ, 2009., 13.

⁸ Š. PERIČIĆ, I. PETRICIOLI, T. RAUKAR, F. ŠVELEC, 1987., 29., 31.

⁹ L. ČORALIĆ, 2009., 13.

¹⁰ ISTA, 13.

vlasti i mogućnost sudjelovanja u upravi komune bila je povlastica patricijata i staleška oznaka plemićke klase.¹¹

Mletačkim osvajanjem istočnog Jadrana nastupila je važna promjena u društvenom i političkom razvoju tamošnjih gradskih komuna. Istočni Jadran postaje sastavnim dijelom mletačkih prekomorskih stečevina čiji je razvoj bio podređen probitku grada na lagunama.¹²

2.2. Osmanlijske prijetnje i prekomorske migracije

Osvajanjem Carigrada 1453. godine, Mehmed II. nagovijestio je osvajačku politiku Osmanskog Carstva prema Zapadu, čime započinje ofenzivno razdoblje ne samo na Levantu nego i na Balkanskom poluotoku, uključujući i mletačke posjede u Dalmaciji.¹³ Već od druge polovice 15. stoljeća osmanlijska zalijetanja povremeno dopiru do zaleđa dalmatinskih i bokeljskih gradova, a ratom između Venecije i Turske (1499. – 1502.) otvorena je epoha mletačko-turskih ratova koja traje do kraja ciparskog rata (1570. - 1573.), nakon čega slijedi dulje razdoblje primirja.¹⁴

Tijekom osmanlijskih provala izmjenjivale su se etape pritiska i smirivanja. Prema zadarskim kroničarima, napadači su između 1470. i 1481. godine sedam puta provalili u zadarsko zaleđe, nakon čega slijedi etapa smirivanja sve do prvog Mletačko-turskog rata. Pomičući granice pri osvajanju novih teritorija, u periodu između 1522. i 1537. godine dalmatinske su komune, umjesto s ugarsko-hrvatskom državom, graničile s moćnim Osmanskim Carstvom i bile izvrgnute izravnom turskom pritisku.¹⁵

¹¹ Š. PERIČIĆ, I. PETRICIOLI, T. RAUKAR, F. ŠVELEC, 1987., 31., 104.

¹² L. ČORALIĆ, 2009., 17., 18.

¹³ Š. PERIČIĆ, I. PETRICIOLI, T. RAUKAR, F. ŠVELEC, 1987., 62.

¹⁴ Š. PERIČIĆ, I. PETRICIOLI, T. RAUKAR, F. ŠVELEC, 1987., 177., 179.; L. ČORALIĆ, 2009., 14.

¹⁵ Š. PERIČIĆ, I. PETRICIOLI, T. RAUKAR, F. ŠVELEC, 1987., 70., 177. - 179.

Uslijed ratnih pustošenja i pohara, Hrvati s područja mletačkog dominija emigriraju u sigurnija područja Republike, te je period turskih provala u petnaestom i šesnaestom stoljeću, upravo vrijeme najbrojnijih hrvatskih prekojadranskih iseljavanja.¹⁶ U Veneciji su tzv. *Schiavoni* činili brojčano snažnu i uglednu zajednicu, gdje su se ponajprije bavili pomorstvom i obrtom, zatim crkvenim i činovničkim službama, te umjetnošću. Po hrvatskim je useljenicima, trgovcima i mornarima nazvana i tamošnja obala, *Riva degli Schiavoni*, kao i cijeli niz ulica, trgova i prolaza.¹⁷

Iseljenici iz sjeverne Hrvatske, Istre, Dalmacije, Boke i Bosne institucionalno su bili objedinjeni u *Scuola degli Schiavoni*, nacionalnoj bratovštini Sv. Jurja i Tripuna koja je osnovana 1451. godine. Prvotno joj je sjedište bilo u crkvi templarskoga reda, *San Giovanni del Tempio*, a od 1551. godine posjedovala je vlastitu crkvu i sjedište, koje se nalazilo u predjelu Castello, u kojem je u petnaestom i šesnaestom stoljeću živio najveći broj hrvatskih iseljenika u Veneciji.¹⁸

Prekojadranske migracije su se tijekom stoljeća odvijale u oba smjera, što je i shvatljivo ako imamo na umu da je nakon 1409. godine zapravo riječ o prostoru jedne te iste državne zajednice. Razdoblje najezde turske opasnosti također je posebno značajno po djelovanju hrvatskih umjetnika u Veneciji. Zbog nepovoljnih prilika s jedne strane, te mogućnostima koje im pruža veliko mletačko tržište s druge strane, umjetnici napuštaju svoj rodni kraj i odlaze u središte Republike, gdje obično ostaju većinu svog radnog vijeka.¹⁹

¹⁶ L. ČORALIĆ, 2009., 25., 27., 31.

¹⁷ L. ČORALIĆ, 2009., 27.; Schiavoni - u ranom novom vijeku čest naziv za Hrvate (Slavene) koji su djelovali u Italiji. (<http://www.znacenje.info/natuknica/schiavoni.html>, 22. 10. 2016.)

¹⁸ <http://www.znacenje.info/natuknica/scuola-degli-schiavoni.html>, 22. 10. 2016.

¹⁹ L. ČORALIĆ, 2009., 28.-31., 34.

3. PROTUREFORMACIJA

Da bismo dobili širu sliku o zbivanjima koja su direktno ili posrednički utjecala kako na širenje manirizma kao dominantnog umjetničkog stila 16. stoljeća, tako i na njegovu transformaciju ka baroknim tendencijama, smatram važnim obrazložiti širi povijesni kontekst u kojem su se navedene promjene dogodile, a koje su uvjetovane kompleksnim vjersko-političkim zbivanjima koja su zahvatila veći dio Apeninskog poluotoka.

Početkom Cinquecenta, pod utjecajem sveopće duhovne krize, počinje se promišljati o ulozi katoličke crkve, čiji su autoritet i reputacija narušeni nemoralnim životom rimskog svećenstva, korupcijom te širenjem krivovjerja. Sukobi s protestantima doveli su u pitanje opstanak Rimo-katoličke Crkve, te se temeljita crkvena reforma nametnula kao neophodna.

Sustavna reformacija provedena je na Tridentskom saboru (1545.-1563.) na kojem su preispitani temelji katolicizma, te načini i sredstva kojima će se kod vjernika povratiti izgubljena vjera. Najzanimljivija je posljednja sjednica sabora na kojoj se, nausprot protestantskim ikonoklastičnim težnjama, ističe ikonodolstvo kao najučinkovitije sredstvo za manipulaciju masama poljuljane religioznosti. Tom je prilikom određen i karakter umjetnosti koji će poslužiti navedenoj svrsi, što je u konačnici, uz pomoć obilne poslijetridentske traktatistike, rezultiralo pojavom stila kojeg danas poznajemo pod nazivom barok.²⁰

²⁰ A. BLUNT, 1994., 128.; S. CVETNIĆ, 2007., 20., 22.-23., 40.

4. MANIRIZAM

Dvadesetih godina dvadesetog stoljeća službena povijest umjetnosti konačno je priznala manirizam kao samostalnu stilsku pojavu između klasične renesanse i baroka, iako je zapravo od vremena nastanka pa sve do afirmacije, taj osebujan fenomen često bivao negativno ocjenjivan kao fenomen s obilježjima propadanja, siromašenja i dekadencije, iz razloga jer je prethodno razdoblje dugo smatrano vrhovnim mjerilom umjetničke ljepote.²¹

Kao što se prihvaćanje baroka s pozitivnim povijesno-umjetničkim i estetskim predznakom dogodilo zahvaljujući onodobno aktualnoj umjetnosti impresionizma, tako se i puna afirmacija manirizma veže uz pojavu ekspresionizma i apstrakcije. Takozvani *stil s mnogo lica*, manirizam i u novije vrijeme predstavlja kompleksnu građu za proučavanje, iako se njegovoj problematici tijekom dvadesetog stoljeća posvetio niz značajnih povjesničara umjetnosti koji su postavili neophodne temelje za daljnju analizu ove enigmatične pojave.²²

Otkriće manirizma odvijalo se u dva plodna perioda. Prva faza, nakon Prvog svjetskog rata, pionirsko je razdoblje manirističkih rasprava. Tek kada je s ekspresionizmom i prvim tendencijama apstraktne umjetnosti nastupilo doba svjesnog anaturalizma u aktualnom umjetničkom stvaralaštvu, porastao je senzibilitet povjesničara umjetnosti za manirizam, čije se značenje prema Arnoldu Hauseru skriva u 'svjesnom i namjernom razdvajanju putova umjetnosti od putova prirode', što ga navodi na zaključak:

'Za razliku od baroka manirizam se toliko udaljio od ideala klasičnog stila da se do njegova priznavanja i potvrde njegove vrijednosti moglo doći samo posvemašnjim ukidanjem umjetničke teorije koja bijaše orijentirana prema načelima reda i pravilnosti, harmonije i ekonomičnosti sredstava, racionalizma i realizma u prikazivanju zbilje.'²³

Osim definiranja manirističkih oblikovnih značajki, Max Dvořák uzroke manirizma također traži u duhovnom i političkom okružju, što ističe na svom predavanju o El Grecu 1920.

²¹ M. PELC, 2000., 8.

²² ISTI, 7., 9., 14.

²³ M. PELC, 2000., 9., 10., 11.

godine, koje je posthumno objavljeno 1924. godine u značajnoj zbirci studija pod nazivom *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*.²⁴

Druga faza otkrića manirizma, koja započinje nakon Drugog svjetskog rata, obilježena je internacionalizacijom manirističkih rasprava. U to je vrijeme osobito utjecajna bila studija Gustava Hockea *Svijet kao labirint. Manira i manija u europskoj umjetnosti od 1520. do 1650. i u suvremenosti* iz 1957. godine.²⁵

Šezdesetih godina dvadesetog stoljeća manirističke studije doživljavaju procvat, potaknut velikim međunarodnim manifestacijama posvećenih manirizmu, poput izložbe *Le triomphe du Manierisme*, održane u Amsterdamu 1955. godine, te simpozija održanog u Rimu 1960. godine pod naslovom *Manierismo, Barocco, Rococo, concetti e termini*. Najznačajniji autori manirističkih studija objavljenih u zborniku radova s *Dvadesetog Internacionalnog Kongresa povijesničara umjetnosti* održanog u New Yorku 1961. godine, su John Shearman, Craig Hugh Smyth i Wolfgang Lotz.²⁶

Prema Shearmanu izvorište manirizma je u rimskoj klasici, čime revolucionarni stav njemačkih povjesničara umjetnosti o nastanku manirizma zamjenjuje evolucijskim, pridajući posebnu važnost utjecajima antičkog reljefa na stvaranje *maniere*.²⁷ No, bilo da je riječ o manirizmu kao antiklasičnoj revoluciji ili manirizmu kao logičnom slijedu, ako uzmemo u obzir Hegelovo mišljenje da svako umjetničko razdoblje u sebi već nosi klicu sljedećeg, suprotstavljenog razdoblja, ni jedna od dviju temeljnih teorija ne mora biti sasvim isključiva, jer manirizam je ujedno i antiklasična revolucija i logičan slijed, s obzirom na kontekst u kojem nastaje.²⁸

Nakon Freedbergova pluralističkog pristupa, koji različite pojave postklasičnog slikarstva tumači kao različite aspekte manirizma, kao da su u istraživanjima iscrpljene daljnje stilske

²⁴ M. PELC, 2000., 10.

²⁵ Iako je autor u povijesnoumjetničkom smislu pomalo površan i nesustavan po pitanju problematike manirizma, kako to ističe Milan Pelc, njegova je studija značajna zbog reupotrebe pojmova poput *serpentine*, *končetizma* ili *deformacije*, koji su postali ključni pojmovi kod definicije manirizma; M. PELC, 2000., 12.

²⁶ M. PELC, 2000., 13.

²⁷ ISTI, 13.

²⁸ U. KULTERMANN, 2002., 72.

razrade manirizma, koji je prihvaćen kao postklasični stil s raznovrsnim obilježjima prilagođenim vremenu i prostoru u kojima se njegova određena varijanta pojavljuje.²⁹

4.1. Duhovno-političko stanje kao uzrok nastanka i širenja manirizma

Nakon osvojenja Granade, posljednjeg arapskog uporišta na Pirinejskom poluotoku, te pripojenjem Napuljskog Kraljevstva 1504. godine, Španjolska je postala najjačom europskom pomorskom silom. Godine 1516. na španjolsko prijestolje dolazi Karlo V. iz obitelji Habsburg, koji je, pobijedivši francuskog kralja Francoisa I., španjolskoj osigurao status glavne europske velesile.³⁰

Kako bi kaznio Papu zbog savezništva s francuskim kraljem, vojska Karla V., sastavljena od španjolskih trupa, njemačkih plaćenika i Lutherovih pristaša, 1527. godine je napala Rim, a taj je događaj u povijesti poznat kao *Sacco di Roma* ili Pljačka Rima. Posljedica te velike pljačke bile su višestruke. Osim što je papa Klement VII. zbog nemogućnosti izbora bio prisiljen na savezništvo sa Španjolcima, okrunivši 1530. godine u Bolonji Karla V. za cara Svetog Rimskog Carstva, Rim je nakon pljačke izgubio ulogu vodećeg umjetničkog središta središnje Italije. Umjetnici bježe u sigurnije krajeve sjeverne Italije, poput Mantove, Genove i Parme, čime se rimski manirizam širi izvan matičnog centra i premješta u sjevernije krajeve.³¹

Raskol unutar Crkve, potaknut protestantskim prosvjedima te Pljačka Rima događaji su koji su s jedne strane doveli u pitanje egzistenciju Rimo-katoličke Crkve, a s druge uništili stare temelje na kojima je počivala humanistička umjetnost prethodnih desetljeća. Iako je Papinska

²⁹ M. PELC, 2000., 14.

³⁰ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=59817>, 27.10.2016.

³¹ A. BLUNT, 1994., 64., 103.; S. CVETNIĆ, 2007., 18.

Država i nakon 1530. godine još uvijek bila najjača država na Apeninskom poluotoku, izgubila je slobodu jer je njezinu politiku od tada kontrolirao novi saveznik.³²

U usporedbi s drugim suvremenim europskim državama, Španjolska je u društvenom smislu bila poprilično tradicionalna. U tom je trenutku još uvijek bila napola feudalna, a nastanak modernih državnih institucija bio je tek u začetku. U težnji za dominacijom nad Apeninskim poluotokom, Papinsku je Državu sada potpomagala strana snaga, čije su ideje i metode bile gotovo feudalne.³³

Temeljni cilj protureformacije bio je pokušaj povratka pune društvene dominacije koju je Crkva imala u srednjem vijeku, što je u intelektualnom smislu značilo da je pokret bio u suprotnosti sa svim idejama i postignućima humanizma. Težnja uspostavi crkvenog apsolutizma, te zahtijevanje podređenosti autoritetu bilo je u suprotnosti s demokracijom, individualizmom i humanističkim racionalizmom. Pokret je bio jednako protu-renesansni koliko i protureformacijski, jer je težio povratku na feudalne i srednjovjekovne postavke. Humanistička skala vrijednosti postupno je ustupala mjesto teološkoj, što je nedvojbeno utjecalo i na umjetničku praksu.³⁴

Na razmeđu humanizma i crkvenog apsolutizma cjelokupno društvo je u potrazi za novim temeljima i ciljevima, a to traganje nije zaobišlo ni slikare.³⁵ Maniristički eksperimenti u skladu su s prihvaćanjem slikarstva kao slobodne umjetnosti, što se dogodilo oko 1500. godine, no manirizam nije odgovarao težnjama Tridentskog sabora koji je zahtijevao jasnoću, realističnost i emocionalni intenzitet pri prikazivanju prizora sakralne tematike.³⁶ Štoviše, crkvenjaci na Tridentskom saboru zalažu se za istrebljenje nedoličnosti i lascivnosti, a sva duhovna i metafizička traganja manirista još uvijek su u uokviru subjektivizma humanističke prirode.³⁷

S druge strane, maniristi su zapravo po pitanju tematike i tehnike bliži umjetnicima srednjeg vijeka nego svojim najbližim prethodnicima. Dok majstori visoke renesanse preferiraju

³² A. BLUNT, 1994., 64., 103.-104.

³³ ISTI, 104.

³⁴ A. BLUNT, 1994., 104.

³⁵ M. DVOŘÁK, 1924., 36.

³⁶ R. WITTKOWER, 1991., 22.; A. BLUNT, 1994., 53.

³⁷ S. CVETNIĆ, 2007., 23.

sakralne teme koje bi se mogle prikazati gotovo kao svjetovne, ističući čovjeka kao središte zbivanja, maniristi biraju teme u kojima mogu naglasiti metafizičke aspekte. Također, umjesto renesansnog realističnog kolorita koji utječe na um, maniristi primjenjuju tonove koji izravno utječu na emocije promatrača. Nadalje, renesansni ideal uvjerljivog prostora i prihvaćenih proporcija se napušta, te prevladavaju proizvoljne konstrukcije i svjesne elongacije. Umjetnik više ne traži inspiraciju u prirodi nego u vlastitoj mašti i tzv. *unutarnjem crtežu*.³⁸

Iako su glavna obilježja manirizma eksperiment i individualizam, koji predstavljaju prepreku sveopćoj unifikaciji pojma, prilikom definicije manirizma ističu se pojedini formalni aspekti kao prepoznatljivo obilježje spomenutog pravca. Proporcije likova su izduljene, a prostor u koji su smješteni često se uopće ne može definirati. Nadalje, ljudski lik obiluje raznim deformacijama ekstremiteta i torzijama koje pojačavaju ritmičnost, a ponekad služi kako bi se superponiranjem isprepletenih tijela naglasila vertikalnost. 'Pomaknutost', odnosno gubitak fokusa i asimetrija te sveopći anaturalizam glavne su odlike novog stila, koji se nerijetko poigrava s ljudskom percepcijom. Primjerice, značajna maniristička odlika je stanje napetosti i labilnosti uzrokovano bilježenjem graničnog momenta između plošnih i dubinskih tendencija. Zbog svih navedenih karakteristika manirizam ostavlja dojam mističnosti, izvještačenosti i bizarnosti, premda se u djelima prve generacije manirista osjeća i neuobičajena religiozna tendencija. Neki autori smatraju da je riječ o sofisticiranom slikarstvu koje je nastalo kako bi zadovoljilo potrebe rafiniranog talijanskog društva.³⁹

Umjetnost Vasarija i Bronzina, predstavnika druge generacije manirista, nema takav duhovni značaj kakav primjećujemo kod predstavnika prve generacije. Štoviše, Vasari kritizira Pontormovu tragičnost koja za njega predstavlja izraz neukusa, a primarni cilj Michelangelove umjetnosti, prema njegovom shvaćanju, je prikazati aktove. Za Vasarija su aktovi služili za prikazivanje različitih poza, ili kako bi odgovarali dekorativnoj shemi. U pismu Aretinu napominje kako aktove koristi prvenstveno kako bi prikazao slikarsko umijeće, a tek onda tematiku. Nedostatak intelektualnog i emocionalnog tona u slikarstvu odlika je

³⁸ A. BLUNT, 1994., 62., 106.

³⁹ M. DVOŘÁK, 1924., 24., 38.; W. FRIEDLAENDER, 1925., 53., 84., 89., 92.; N. PEVSNER, 1925., 126.; J. SHEARMAN, 1963., 190.-191.; C.H. SMYTH, 1963., 236.; R. WITTKOWER, 1991., 22.

firentinskih manirista druge generacije čiji je apsolutni cilj postizanje gracioznosti koja izaziva ugodu kod promatrača.⁴⁰

Slikarstvo protureformacije je, prema Hockeu, nastojanje da se individualnom *maniera* prikaže svijet poremećena poretka.⁴¹ Bili umjetnici svjesni toga ili ne, njihova je umjetnost na ovaj ili onaj način ovisna o okruženju u kojem se nalaze. Slikarstvo prve generacije manirista objašnjava se jednostavno kao želja za eksperimentom ili kao odraz duboke duhovne krize, no nije li 'duhovito-melankolični dendizam' kakvog nalazimo kod Vasarija odraz nihilizma, odnosno negacije i protesta, a naputci za poželjni automatizam pri izvedbi umjetničkih djela također neka vrsta eskapizma uvjetovanog sveopćim okolnostima?⁴²

⁴⁰ A. BLUNT, 1994., 91.-92.

⁴¹ G. R. HOCKE, 1991., 15.

⁴² C.H. SMYTH, 1963., 268.; G. R. HOCKE, 1991., 9.

4.2. Manirizam u Veneciji

Za razliku od ostalih talijanskih država, Mletačka Republika je uspjela održati samostalnost u turbulentnim vremenima osvajačkih pohoda španjolskog kralja i cara Svetog Rimskog Carstva Karla V. Iako poznata kao najslobodniji i najtolerantniji od svih italskih gradova, Venecija nije uspjela izmaći svetom raspoloženju protureformacije, kao što ju nisu zaobišla ni nova umjetnička strujanja koja su nakon *Sacco di Roma* premjestila težište iz matičnih centara Rima i Firence u sjevernije krajeve apeninskog poluotoka.⁴³

Tom je prilikom u Veneciju iz Rima stigao i cijenjeni kipar i arhitekt Jacopo Sansovino, gdje nastavlja svoju djelatnost u okviru umjetnika okupljenih oko Pietra Aretina. Nadalje, važno je spomenuti boravak predstavnika firentinskog manirizma u Veneciji. Francesco Salviati u Veneciju dolazi u pratnji mladog učenika Giuseppea Porte koji tamo odlučuje ostati do kraja života. Salviati je u Veneciji boravio u razdoblju od 1539. do 1540. godine. Sljedeće godine njegov posjet upotpunjuje i Vasari, što je nesumnjivo utjecalo na širenje ideja toskanskog manirizma na području Veneta.⁴⁴

No, umjetnički razvoj je u Veneciji tekao ponešto drugačijim tokom. Kao država duboko uronjena u humanističku tradiciju na kojoj je gradila vlastitu slavu, iznjedrivši velikane poput Giovannija Bellinija, Giorgionea i Tiziana, Venecija je početkom 16. stoljeća stala uz bok Firenci i Rimu kao istaknuto slikarsko središte. Specifičan renesansni slikarski identitet proizlazi iz slikovitosti amosferičnog okružja grada na lagunama, te mozaičke tradicije, od koje su slikari naslijedili interes za sjaj i boju, te čini snažnu pozadinsku konstantu čitavog šesnaestog stoljeća, dok se manirizam kod mletačkih umjetnika u većini slučajeva manifestira tek kao dio opusa pojedinog umjetnika.⁴⁵

Manirističke su struje u Veneciji najizraženije sredinom šesnaestog stoljeća, no zbog njegove periodičnosti, varijacija i prilagodbe venecijanskoj tradiciji, teško je govoriti o čistom manirizmu, što ne znači da njegova uloga u venecijanskom slikarstvu nije od presudne

⁴³ N. PEVSNER, 1925., 128.; G. COZZI, M. KNAPTON, G. SCARABELLO, 2007, 57.; F. C. LANE, 2007., 273., 467.

⁴⁴ KATALOG, 2015., 213.

⁴⁵ W. WEISBACH, 1928., 158.; F. C. LANE, 2007., 235.

važnosti za daljnji slikarski razvoj. Dok je primjerice Tintoretto pod utjecajem manirističkih upliva potpuno promijenio tok vlastitog slikarstva, kao što je to učinio i Tizian prepuštajući se tehničkim eksperimentima Meldolina porijekla, treći velikan mletačkog *Cinquecenta*, Paolo Veronese, tijekom cjelokupnog stvaralačkog perioda ponajviše je ostao vjeran zrelorenesansnoj tradiciji.⁴⁶

Čini se kako jedinu manirističku konstantu u Veneciji čine došljaci koji nisu toliko snažno utkani u mletačku tradiciju i samim time otvoreniji prihvatanju vanjskih utjecaja. Riječ je o enigmatičnim ličnostima poput Andree Meldole i Lamberta Sustrisa, čiji je maniristički izraz dosljedniji od bilo kojeg slikara proizašlog iz venecijanske škole, poput Tiziana, Tintoretta, Jacopa Bassana, Parisa Bordonea ili Bonifazia Veronesea. Freedberg tako tvrdi da ćemo izgled venecijanske varijante manirizma pronaći u djelu Andree Meldole zvanog Schiavone, koji je najbrže i najcjelovitije apsorbirao maniristički vokabular putem grafika rimskog izbjeglice Parmigianina. Drugi primjer venecijanskog manirizma očituje se u radu Lamberta Sustrisa iz Amsterdama, o kojem su sačuvani vrlo oskudni podaci. Zna se da je u dva navrata slijedio Tiziana u Augsburg, te je nakon povratka u Italiju, 1551. godine, u manirističkom slikarstvu pronašao vlastiti izraz.⁴⁷

⁴⁶ S. J. FREEDBERG, 1990., 532.; A. BLUNT, 1994., 117.

⁴⁷ F. L. RICHARDSON, 1980., 23.-35.; S. J. FREEDBERG, 1990., 532., 534.; W. R. REARICK, 2004., 105.

5. ANDREA MELDOLA

Za najraniji sustavan pregled podataka o životu i slikarstvu Andree Schiavonea, zaslužan je Carlo Ridolfi koji je o njemu pisao u djelu *Le Maraviglie dell' arte*. Taj pregled venecijanskih umjetnika objavljen je 1648. godine, i sve do 20. stoljeća bio je glavnim izvorom podataka o Schiavoneu. Pritom je ozbiljan problem predstavljalo postojanje dvaju suvremenih slikara jednaka imena, obojice članova dalmatinske kolonije na lagunama. Naime, osim Andree Meldole, u isto je vrijeme u Mlecima djelovao i slikar Andrea di Nicolo da Curzola, koji je također mogao biti poznat kao Andrea Schiavone. Ta je činjenica Ridolfiju očito promakla prilikom analize Meldolina opusa, uputivši ga na krivi zaključak, koji se u narednim stoljećima proširio poput legende; da je Meldola bio siromah podrijetlom iz Šibenika koji je jedva preživljavao oslikavajući škrinje kod majstora Roka, te da je umro 1582. godine u šezdesetoj godini života. Dakako, navedena biografija vrlo vjerojatno se odnosi na Andreu di Nicola da Curzola, jer, kako će se kasnije ispostaviti, Andrea Meldola je bio plemić talijanskog porijekla, rođen u Zadru, a umro 1563. godine u Veneciji. No, usprkos biografskim pogreškama proizašlim iz derivacije podataka druge osobe jednake struke i imena, Ridolfi je dosljedno proveo atribuciju i valorizaciju Meldolina opusa.⁴⁸

Sljedeći, vrlo značajan, iako manje utjecajan pisac 17. stoljeća je Marco Boschini. Premda u djelu *Carta del navegar pitoresco* iz 1660. godine, uvelike slijedi Ridolfijeve biografske naputke, njegov je rad značajan zbog definicije naravi Meldolina slikarstva:

'...potezi kičice kod njega su tako smioni, da plaše. Kod njega je toliki nemir boja i mrlja i tako odlučan potez, da se do tada nešto tako snažnog nije nikad vidjelo...'⁴⁹

Za Schiavonea je upotrijebio izraz *La furia Dalmatina*, afirmirajući ga kao 'Quel teribile Andrea, quel gran Schiaon'.⁵⁰

⁴⁸ Andrea di Nicolo da Curzola poistovjećuje se s Ridolfijevim Andreom da Sebenico, u: F. BECKER, U. THIEME, 1908., 461.; F. L. RICHARDSON, 1980., 3.; (bilj. 4), 8.

⁴⁹ K. PRIJATELJ, 1952., 12.

⁵⁰ F. L. RICHARDSON, 1980., 4.; T. TRŠKA, 2016., 51.

Između 1675. i 1900. godine nisu objavljeni značajniji tekstovi o Schiavoneu. Pisanje se o njemu uglavnom svelo na ponavljanje Ridolfijevih zaključaka, izuzev nekoliko iznimki. Pierre-Jean Mariette u svom *Abecedario pittorico* iz pedesetih godina devetnaestog stoljeća otkrio je grafike potpisane monogramom AM, te jednu s autogramom Andrea Meldolla, zaključivši kako je njihov autor zasigurno onaj isti Andrea o kojem piše i Ridolfi.⁵¹

Neko vrijeme se vjerovalo da su autori grafičkog opusa pripisanog Schiavoneu zapravo dvije osobe, odnosno da je za jedan dio zaslužan Andrea Meldola, a za drugi Andrea Schiavone. Takvo stajalište, vodeći se mišlju Abatija Zanija o postojanju dvije ličnosti, zastupa i Adam Bartsch u djelu *Le Peintre-graveur* iz pedesetih godina 19. stoljeća. Andrei Schiavoneu on je pripisao djela koja je zapravo izveo Battista del Moro. Njegovi su stavovi prilikom nadopuna zabilježeni i u *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, te je širenje Bartschovih neispravnih stajališta stvorilo velike pomutnje kod ranijih pisaca.⁵²

Godine 1903. Gustav Ludwig je objavio oporuku Andree Meldole i ostale okolnosti vezane uz njegovu smrt, čime je ispravio Ridolfijeve pogrešne navode. Dokumentirana godina Meldoline smrti je 1563., što je pomaknulo *terminus ante quem* Schiavoneova opusa za gotovo dvadeset godina unazad.⁵³

Desetak godina kasnije, Lili Froelich-Bum objavljuje monografiju naslovljenu *Andrea Meldolla, gennant Schiavone*, u kojoj je prvi puta provedena detaljna analiza Meldolinih umjetničkih faza i različitih medija u kojima je djelovao. Iako je riječ o pionirskom radu takve vrste, neki stavovi izneseni u zaključcima ili atribucijama poprilično su nategnuti.⁵⁴

Dok su neki pisci poput Adolfa Venturija, Bernarda Berensona ili Hadelna nastavili u smjeru definicije slikareva opusa, dodajući ili oduzimajući pojedina djela iz opusa, drugi, poput Marry Pittaluge ili Lamberta Donatija kretali su se u smjeru Schiavoneova položaja unutar mletačkog slikarstva. Tako je Vittorio Moschini u svom djelu *Capolavori di Andrea Schiavone* iz 1943. godine istaknuo kako je upravo Meldola zaslužan za formiranje

⁵¹ F. L. RICHARDSON, 1980., 4.

⁵² ISTI, 4.-5.

⁵³ F. L. RICHARDSON, 1980., 5.

⁵⁴ ISTI, 5.

venecijanske verzije manirizma, te primijetio srodnost s djelima kasnog Tiziana. Njegove su ideje nadalje proširili Pallucchini i Fiocco.⁵⁵

Od domaćih autora, monografija Krune Prijatelja *Andrija Medulić* iz 1956. godine tek je kratki priručnik za upoznavanje umjetnika, koji ponavlja netočnu Kukuljevićevu pretpostavku objavljenu 1858. u *Slovníku umjetnikah jugoslavenskih*, o hrvatskoj inačici imena Andrija Medulić. Iako je Stjepan Antoljak 1957. godine opovrgnuo Kukuljevićeva stajališta izvodeći nove dokaze o obitelji Meldola, brojne ulice i društva do danas nose uvriježeni naziv nepostojeće izvedenice.⁵⁶

Najiscrpniju i najopsežniju monografiju o Schiavoneu, koja je i danas glavni temelj za studiranje umjetnikova djela i značaja, objavio je 1980. godine Francis Lee Richardson. Uzimajući u obzir značaj kritičke analize cjelokupnog slikareva opusa, nekoliko pogrešaka koje su autoru promakle prilikom sastavljanja kataloga, gotovo su beznačajne.⁵⁷

Najnovija istraživanja Andree Schiavonea, provedena u sklopu projekta Sveučilišta u Veroni pod nazivom *Problemi del manierismo lagunare: da Andrea Schiavone a El Greco*, rezultirala su prvom monografskom izložbom Andree Schiavonea, održanoj u venecijanskom Museo Correr, od kraja studenog 2015., do početka travnja 2016. godine. Katalog naslovljen *Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, potvrdio je Richardsonove postavke, te objedinio oskudna pisana svjedočanstva o životu i djelu Andree Schiavonea. Iako opsežna arhivska istraživanja provedena u okviru pripreme izložbenog projekta nisu dala bitno nove rezultate, otvoreno je pitanje Schiavoneova prezimena. Autorica Silvana Miscellaneo u katalogu ističe da treba biti oprezan prilikom korištenja Schiavoneova imena, te se zalaže za korištenje inačice Meldola, prema nazivu mjesta odakle obitelj potječe.⁵⁸

⁵⁵ F. L. RICHARDSON, 1980., 5.

⁵⁶ F. L. RICHARDSON, 1980., 5.; F. TURNER-VUČETIĆ, 2016., 60.

⁵⁷ J. FLETCHER, 1981., 492.

⁵⁸ T. TRŠKA, 2016., 51.-52.

5.1. Dokumenti i ostali izvori

U oporuci Andree Schiavonea datiranoj 22. svibnja 1563. godine stoji:

'U ime presvetog Trojstva i presvete Djevice Marije i sviju svetaca i svetica vječnoga Boga. Ja Andrea slikar, sin pokojnog gospodina *Simona Meldole*, spoznavši slabi život svoj i da ne bude neprilika poslije moje smrti, predajem i preporučam dušu svoju vječnomu Bogu i Spasitelju našem gospodinu Isusu Kristu, moleći njegovo božansko veličanstvo, da mi oprosti grijeha moje i da se smiluje duši mojoj.

Ostavljam svu svoju baštinu i ostavštinu svega svoga pokretnog i nepokretnog, sadašnjeg i budućeg imanja *Marini de Rini*, ženi svojoj i imenujem nju jedinu svojom baštinicom.'

Sa stražnje strane oporuke slijedi:

'Na dan subote 22. svibnja 1563., indikcije šeste, na Rialtu. Gospodin Andreas Meldola iz Zadra, slikar župe Sv. Marine, došavši osobno u pisarnu mene Girolama Parta, mletačkog notara na Rialtu, pokaza ovu zapečaćenu oporuku, napisanu, kako reče, svojom rukom i umoli mene gore spomenutog notara, da je u slučaju smrti otvorim, izvršim kao javnu i autentičnu oporuku, snabdjevši je s dodacima i primjedbama potrebitim po statutu mletačkom.

Ja Francesco Colonna, notar mletački, bijah zamoljen i zaprisegnut svjedok.

Ja Mathio Solian, notar, potpisah na zamolbu kao svjedok.'

Zatim je crveno-smeđom tintom, različitom od prethodne, na poleđini dopisano:

'U srijedu, prvog dana mjeseca prosinca 1563., indikcije sedme, bi ova oporuka proglašena, iza kako je prije pregledana lešina, u prisutnosti prečasnoga gospodina prezbitera Laura Carnella Veneta, gospodina Giovannija Andree Bonaldija sina pokojnog gospodina Filipa i gospodina Alessandra Vittorie, kipara i drugih.'

Podatak dopisan na poledini oporuke, potvrđen je bilješkom u mrtvačkom registru, gdje je zabilježeno da je *Andrea Schiavon* umro 1. prosinca 1563. od meningitisa, nakon 12 dana bolovanja.⁵⁹

Iz sljedećeg dokumenta saznajemo sudbinu Schiavoneova nasljedstva. Riječ je o oporuci njegove supruge Marine de Rini iz 22. svibnja 1569. godine, iz koje doznajemo da *sva svoja imanja i mjesta u Zadru, koja joj je ostavio njezin pokojni muž Andrea Medulo*, ostavlja sadašnjem mužu Camillu Bonaldiju. Kipar Alessandro Vittoria ponovo se spominje kao svjedok pri izvršenju oporuke.⁶⁰

Iz navedenih dokumenata, osim točnog datuma Schiavoneove smrti, prvenstveno je utvrđeno da su Andrea Meldola i Andrea Schiavone jedna te ista osoba, porijeklom iz Zadra, a ne iz Šibenika kako su to pogrešno pretpostavljali stariji pisci Meldolina životopisa poput Ridolfija, Boschinja ili Kukuljevića.⁶¹ Iako podaci o njegovom rođenju i životu u Zadru nisu poznati, iz oporuke doznajemo da je Andrea bio sin Simona Meldole, čime je otkriven temelj za daljnja arhivska istraživanja. Nadalje, iz oporuke možemo zaključiti da nije imao djece, da nije bio u kontaktu s obitelji iz Zadra, te ne postoje naznake da je vodio radionicu.⁶²

Sudeći prema oporuci Andreine supruge Marine de Rini, posjedi u Zadru koje joj je ostavio njezin preminuli suprug, a koje ona nadalje oporučno ostavlja novom suprugu Camillu Bonaldiju, prema Brunellijevu mišljenju moraju biti znatni, jer su u Zadar privukli porodicu Bonaldi, koja je zatim ušla u vijeće grada.⁶³

Istraživajući zadarske arhive, lokalni povjesničari Brunelli i Praga, pokušali su odrediti podrijetlo obitelji čije se prezime u dokumentima navodi u raznim varijantama, poput primjerice de Meldula, da Medola, de Medolla, de Medula, de Medulla, Medulanus, ili

⁵⁹ A. SCHNEIDER, 1908., 16.-18.; A. UVODIĆ, 1934., 9.; ; F. L. RICHARDSON, 1980., 12.; S. MISCELLANEO, 2015., 49., 53.

⁶⁰A. UVODIĆ, 1934., 13.; S. ANTOLJAK, 1957., 186.-187.; F. L. RICHARDSON, 1980., 12.; 'Lasso mio solo commissario il ditto messer Camillo mio marido, qual debbia voer quanto ordinarò: lasso al ditto messer Camillo Bonaldi mio marido tutti li beni et luoghi da Zara che me ha lassato il ditto quondam messer Andrea Medulo mio marido, che niuno li habbia a dar fastido, come fusse la propria persona del ditto quondam messer Andrea mio primo marido, li quali beni sono una casa granda in Zara, come credo, e tutti li altri beni che fo de mio marido...!', u: S. MISCELLANEO, 2105. 49.-50., 53.-54.

⁶¹ I. K. SAKCINSKI, 1858., 264.; A. SCHNEIDER, 1908., 18.; A. UVODIĆ, 1934., 10., 11.

⁶² F. L. RICHARDSON, 1980., 12.

⁶³ S. ANTOLJAK., 1957., 186.-187.

Meldola. Brunelli je prilikom istraživanja objavljenih 1922. godine iznio zaključak da Schiavoneova obitelj potječe iz gradića Meldola, u blizini Forlija, sjedišta pokrajine Forli-Cesena unutar regije Emilia-Romagna, po kojem je i dobila različite varijacije imena. Praga je, zatim, 1930. godine, istražujući spise zadarskih notara u razdoblju između 1459. i 1505. godine iznio redosljed članova istoimene porodice, koji su u Zadru obnašali vojničku službu, kao i njezino genealoško stablo.⁶⁴

Rodoslovno stablo istražio je i Stjepan Antoljak. Osim što je ispravio pogreške svojih prethodnika, otkrio je da je Andrea, osim brata Simona imao i brata Marcantonia, koji se u spisima iz 1547. godine također spominje kao slikar, no njegov je opus nepoznat. Andrea je ime dobio prema djedu Andriolusu, a njegov otac Simeon bio je brat Elizabete, koja se udala za ninskog plemića Ivana Zoranića, s kojim je imala sina Petra. Po svemu sudeći, Schiavone je bio u bliskom srodstvu s Petrom Zoranićem, zadarskim humanistom i autorom prvog hrvatskog romana *Planine*.⁶⁵

Andrein otac, *Simon da Meldola*, prvi puta se spominje u siječnju 1501. godine, u dnevnicima Venecijanca Marina Sanuda, kao *connestabile* u Nadinu, zapovjednik postrojbe od oko pedesetak vojnika. Sljedeće se godine Simon spominje s istim činom, ne samo u Zadru nego i u Vrani, te je poznato da je bio živ 1560. godine, ali slaba zdravlja i u dubokoj starosti. Tom je prilikom pred notarom Šimom Budinićem sastavio spis u kojem sina Marcantonia imenuje svojim opunomoćenikom, a iste godine doznajemo da je mrtav. Iako se Marcantonio u jednom dokumentu iz 1515. godine napominje kao *habitoris Jadre*, što može inicirati prekomorske migracije, o njegovoj aktivnosti izvan rodnog Zadra nemamo potvrđenih dokaza. Poznato je da je bio oženjen plemkinjom Katarinom Mirković iz Nina, odakle potječe i njegov tetak, Ivan Zoranić, te da se posljednji put spominje 1562. godine.⁶⁶

Pitanje porijekla Andreine majke i dalje je poprilično nejasno. U talijanskoj literaturi ističe se Pragino stajalište u kojem isključuje opciju da je bila Dalmatinka, Mađarica ili Slavenka, jer je po strogim mletačkim odredbama, konestablima koji nisu domaći, bilo zabranjeno stupanje u brak s lokalnim ženama.⁶⁷ Nadalje, u članku iz 1957. godine, koji je nastao kao rezultat

⁶⁴ S. ANTOLJAK, 1957., 181.-182.

⁶⁵ S. ANTOLJAK, 1957., 181., 183.-185., 187.; F. L. RICHARDSON, 1980., 12.; LJ. DULIBIĆ, 2015., 153.

⁶⁶ A. SCHNEIDER, 1908., 20.-21.; S. ANTOLJAK, 1957., 184. -188.

⁶⁷ S. MISCELLANEO, 2015., 42.

iscrpnih arhivskih istraživanja, Antoljak pišući o Andreinom bratu Marcantoniu, koji je bio oženjen Hrvaticom, zaključuje kako nije poznato jesu li drugi članovi obitelji bili oženjeni Hrvaticama.⁶⁸ S druge strane, Ivana Prijatelj Pavičić navodi da pouzdano znamo da je Meldola imao roditelje različitog etničkog porijekla, te da je njegova majka *Zadranka* bila u rodu s pjesnikom Petrom Zoranićem, no ne navodi izvorište svojih tvrdnji.⁶⁹

Nažalost, u spisima zadarskih notara 16. stoljeća do sada nisu pronađeni podaci o rođenju, mladosti, školovanju ili životu Andree Meldole. Također, Andrea Schiavone, kao član ugledne mletačko-zadarske konetablove obitelji, zasigurno nije bio siromah, već bogataš, te kao plemić potpomagan od strane vlade i plemstva.⁷⁰

Schiavoneova aktivnost kao i njegova prisutnost u Veneciji, prvi puta su zabilježeni 1540. godine. U drugom izdanju *Vita*, Vasari napominje kako je od Andree 1540. godine naručio ulje na platnu s prizorom bitke između Karla V. i Hajrudina Barbarosse koja se odvila nedavne 1535. godine, kao dar za Ottaviana de' Medicija. Moguće da je narudžba izvedena čak godinu dana kasnije, pošto je 1541. godine Vasari posjetio Veneciju, te naknadno opisujući događaj, zabunom upisao pogrešnu godinu, ili da je djelo naručio na nagovor zajedničkog prijatelja Pietra Aretina, jer nije poznato da je Schiavone boravio u Toskani.⁷¹ Iako napominje da je slika koju je naručio od Meldole najljepše od svih djela koje je ikada izveo, Vasari poprilično podcjenjuje umjetnika u svojim *Vitama*, opisujući ga u tek nekoliko rečenica i to pri samom kraju životopisa Battiste Franca:

'Jednako dobar slikar u tom gradu (Veneciji) bio je i Andrea Schiavone; kažem dobar, jer je tek ponekad slučajno napravio dobro djelo, te zato što je stalno kopirao, najbolje što je znao, manire dobrih umjetnika. Iz razloga što je većina njegovih djela u gospodskim kućama, govoriti ću samo o ponekim javnim. U crkvi San Sebastiano u kapeli obitelji Pellegrini izveo je sv. Jakova s dvojicom hodočasnika. U crkvi (Santa Maria) del Carmine izradio je na stropu kora *Uznesenje* s mnogo anđela i svetaca; u istoj je crkvi, u kapeli *Prikazanja* naslikao Krista kao dijete kojeg njegova majka predstavlja u hramu, s brojnim portretima, ali najbolja figura

⁶⁸ S. ANTOLJAK, 1957., 187.

⁶⁹ I. P. PAVIČIĆ, 2014., 318.

⁷⁰ A. V. MIHIČIĆ, 1932., 645.; S. ANTOLJAK, 1957., 187.

⁷¹ A. SCHNEIDER, 1908., 23.; F. L. RICHARDSON, 1980., 6. (bilj. 8); S. MISCELLANEO, 2015., 46.

je žena koja doji dijete u žutoj haljini, koja je izvedena sukladno s određenom praksom koja je uobičajena u Veneciji, od mrlja i skica (*macchie, ovvero bozze*), i uopće bez dovršavanja.⁷²

Motiv Jakova s dvojicom hodočasnika Vasari je zamijenio za Krista s dvojicom učenika na putu za Emaus, a ženu u žutoj haljini venecijanski povjesničari umjetnosti su pripisali Tintoretu. Je li ponovo riječ o poznatom Vasarijevu patriotizmu koji ne trpi nikog osim Firentinaca ili teoretičaru i slikaru odraslom u firentinskom okruženju, u kojem je crtež jedna od temeljnih kvaliteta, jednostavno nije odgovaralo slikarstvo koje djeluje nemarno i uniformirano?⁷³ Zašto je Vasari uopće naručio Meldolinu sliku ako ga smatra 'slučajno dobrim' slikarom?

Sudeći po stavovima iznesenim u *Vitama*, čini se kako je Schiavoneovo slikarstvo vrlo blisko Vasarijevu idealu. Uz gracioznost i vještinu, presudne kvalitete njegove teorije su brzina i lakoća izvedbe. Također, kao važnu odliku slikarstva ističe smjelost, koju neki umjetnici postižu čak i u skici, izvedenoj upravo u naletu inspiracije. Nadalje, na slikama se ne smiju vidjeti tragovi dugotrajne elaboracije, jer će time slika izgubiti gracioznost. Kao poželjne primjere za gracioznost Vasari osim Rafaela i Perina del Vage, ističe upravo Schiavoneovog pretpostavljenog učitelja Parmigianina.⁷⁴

Premda ne znamo kada je Schiavone rođen, iz navedene bilješke saznajemo da je 1540-ih bio dovoljno zreo kao slikar da naslika 'jedan od najljepših radova'. No, nažalost scena čuvene *Bitke* nije sačuvana. Sljedeća važna datacija je u 1547., kada je nastalo jedino datirano i potpisano djelo, grafika *Otmica Helene* na kojoj se slikar potpisao kao *Andrea Meldolla Inventor*.⁷⁵

Iste je godine u ožujku, u Veneciji, slikar Lorenzo Lotto u svojoj knjizi računa zabilježio podmirenje duga od 14 lira i 10 solada koje je njegov učenik Piero da Venezia posudio od Andree Schiavonea, potvrđujući tako njegovu prisutnost u gradu. U Lottovom oslovljavanju *missis Andrea Schiavone*, ističe se iznimno poštovanje koje taj slikar ne iskazuje mnogima.

⁷² G. VASARI, 1928.-1930., 221.-222.; F. L. RICHARDSON, 1980., 6.-7.

⁷³ F. L. RICHARDSON, 1980., 7.

⁷⁴ A. BLUNT, 1994., 93.-96.

⁷⁵ A. SCHNEIDER, 1908., 8.; F. L. RICHARDSON, 1980., 8.

Sve u svemu, većina suvremenih dokumenata upućuje na Schiavoneov istaknut socijalni status.⁷⁶

Vrlo utjecajna ličnost umjetničkog miljea *Cinquecenta*, Petro Aretino, u travnju 1548. godine upućuje pismo Andrei Meldoli, koje glasi:

'Okrutnost koju Vi iskazujete kada ne dopuštate biti viđeni kao što ste uobičavali, ne razlikuje se od okrutnosti djeteta koji zaboravi na ljubav svoga oca, jer nikada niste slikali ništa profano ili sakralno, a da niste poslali k meni na uvid; i veličanstveni Tizian (ne manje drag Karlu V. nego što je Apel bio Aleksandru Velikom) zna na koji sam način uvijek hvalio brzinu Vaše inteligentne izvedbe (*la prestezza saputa del vostro fare intelligente*). Štoviše, toliko cijenjeni slikar je i sam katkad zadivljen tehnikom (*pratica*) koju primjenjujete pri izvedbi nacrtu za prizore (*le bozze de le istorie*), tako dobro shvaćene i tako dobro komponirane, da kada bi se brzina izvedbe mogla zamijeniti marljivim dovršavanjem, Vi biste se također u mom sjećanju potvrdili kao izvrsni. Invencija sama po sebi, koju postižete u grupiranju likova, bez sumnje je hvale vrijedna, ali tamo gdje nedostaje ljepote, malo vještine može se naći u onome što je naslikano. Ali ostaviti ću po strani ono što bih mogao reći da Vas ispravim, kako ne bih uzimao povlastice vremenu, čija je dužnost mlade naučiti ispravljanju pogrešaka, koji porastom godina rastu i u diskreciji, koja nezgode pretvara u lekcije. Kao što rekoh, to ostavljam po strani, sa zamolbom da ćete ponovo doći ovdje s pokojom slikom, potvrđujući mi ljubaznost, obradovat ćete me istovremeno vlastitim prisustvom i vlastitom umjetnošću.'⁷⁷

Ako je vjerovati Aretinu, 1548. godine Schiavone je još uvijek bio mladić. Sudeći po tome, Schiavone je rođen najranije oko 1510. godine, koja se prihvaća kao okvirni datum njegova rođenja. Nadalje, pismo indicira da je, barem neko vrijeme, bio članom Aretinova umjetničkog kruga 40-ih godina 16. stoljeća, okupljenog oko Tiziana i Sansovina. Od ostalih umjetnika Aretinova kruga ističu se, osim slikara poput Vasarija, Salviatija, Tintoretta, Giuseppa Porte i Bordonea, i skulptori Danese Cattaneo i Alessandro Vittoria, kod kojih se primjećuje interes za toskanski manirizam. Nadalje, iako je poznato da je Aretino bio Tizianov prijatelj, te postoji velika vjerojatnost da je u jednom trenutku došao u doticaj sa Schiavoneovim djelima, njegovu izjavu o Tizianovom divljenju Meldolinim inovacijama

⁷⁶ F. L. RICHARDSON, 1980., 8.; S. MISCELLANEO, 2015., 46.

⁷⁷ Citirano prema: F. L. RICHARDSON, 1980., 8.

moramo uzeti s rezervom, pošto su laskanja i manipulacije osnovno sredstvo Aretinove kritičke djelatnosti.⁷⁸

U bilješkama suvremenika često se ističe Schiavoneova brzina izvedbe. No, Paolo Pino u svom djelu *Dialogo della pittura* objavljenom 1548. godine, daje poprilično nepovoljan sud o Schiavoneovu slikarstvu. Prestravljen *impresionističkim* pristupom i neviđenom slobodom izvedbe, Pino Andreino slikarstvo proglašava sramotnim:

'U tome (brzini), majstor ne zaslužuje pohvalu, jer to nije nešto što je postigao, nego mu je dato po prirodi...I također, korištenje impasta (*quest' empiastrar*), kojim se otkriva vještina pojedinca, što vaš Andrea Schiavone čini je stvar vrijedna infamije, te takvi umjetnici pokazuju da ne znaju mnogo, ne čineći nego iz daleka aludirajući na stvarni predmet (*non facedo, ma di lontano accennando quello, che fà il vivo*): a za to je potrebna samo skromna marljivost, ne mareći trošiti vrijeme kako su to stariji običavali...'⁷⁹

U dokumentu od 22. lipnja 1562. godine zabilježena je narudžba liječnika i jednog od viđenijih humanista Venecije toga vremena, Tommasa Rangonea za Scuolu di San Marco. Čini se kako *Čudo sv. Marka*, posljednje Schiavoneovo djelo, nikad nije dovršeno, no sačuvana pripremna skica i fragment kompozicije svjedoče o nešto drugačijem pristupu, o čemu će biti riječi kasnije. Rangoneov ugled u Venecijanskom društvu indikativan je za uzlet u posljednjim godinama Meldoline karijere. Sljedeće godine, 9. svibnja 1563., Schiavone je pozvan da sudjeluje u sporu vezanom za izvedbu mozaika braće Zuccato u bazilici sv. Marka. Naime, kada su braću optužili da su za efekte prilikom izvedbe scene *Vizija sv. Ivana Evanđelista na Patmosu* koristili uljene boje, prokurator sv. Marka sazvali su komisiju za procjenu. Osim Tiziana, Tintoretta, Veronesea, Jacopa da Pistoie, član komisije bio je i *Dominus Andreas Sclabonus dictus Medula quondam ser Simeonis*.⁸⁰

Kako je zabilježeno u dokumentima datiranim 29. rujna 1556. i 10. veljače 1557. godine, Andrea Schiavone je primio isplatu od 60 dukata u dvije rate za tri stropna tonda u Biblioteci Marciani. Na dekoraciji nove knjižnice radio je zajedno sa Paolom Veroneseom, Battistom

⁷⁸ F. L. RICHARDSON, 1980., 9.

⁷⁹ Citirano prema: F. L. RICHARDSON, 1980., 10.

⁸⁰ Č. TRUHELKA, 1885., 10.; F. L. RICHARDSON, 1980., 11.; S. MISCELLANEO, 2015., 49., 53.

Zelottijem, Battistom Francom, Giuseppeom Salviatijem, Giuliom Licinom i Giovannijem Frattinijem, umjetnicima koji su prihvatili *manieru* središnje Italije. Iz navedenih dokumenata možemo zaključiti da je održao dobre odnose s Tizianom koji je bio zadužen za odabir slikara koji su radili na projektu, te da je uživao visok ugled među venecijanskim slikarima, što potvrđuju i prethodni dokumenti.⁸¹

Prema Ridolfiju, Tintoretto je za Schiavonea izjavio:

'Ukora je vrijedan onaj slikar koji ne drži u svojoj kući bar jedno Meldolino djelo, s pomoću kojega bi učio kako treba kolorirati sliku; ali ne manjeg ukora je vrijedan i onaj koji ne nastoji crtati bolje od njega.'⁸²

Još jedan Schiavoneov suvremenik, Francesco Sansovino, u svom kratkom vodiču *Delle cose notabili della città di Venezia* iz 1556. godine spominje Schiavonea kao prvog od nekolicine umjetnika koji su 'u crtežu (*disegno*) i svim ostalim područjima slikarstva izvrsni majstori'. U svom opsežnom djelu *Venetia città nobilissima* iz 1581. godine ističe Schiavoneove tonde u Marciani kao 'prekrasne u invenciji te šarmantne i živopisne u boji'.⁸³

Paralelna je i bilješka Agostina Carracija na vlastitom primjerku Vasarijevih *Vita*, zabilježena uz margine Schiavoneova životopisa:

'Ovaj neznalica (Vasari) drži da su dobra djela izvedena slučajno. Andrea Schiavone je bio toliko smion i atraktivan slikar te toliko brz i vješt da je uvelike zasjenio mnoge firentinske slikare koje Vasari uzdiže u nebesa.'⁸⁴

Giulio Cesare Gigli u *La Pittura trionfante* iz 1615. godine opisuje alegoriju Slikarstva koja u kočiji predvodi povorku slikara prema arhitekturi u pozadini. Poema je, prema Gigliu nastala u spomen na velik broj slikara koji:

⁸¹ F. L. RICHARDSON, 1980., 10.-11.; S. MISCELLANEO, 2015., 48., 52.

⁸² Citirano prema: A. V. MIHIČIĆ, 1932., 652.

⁸³ F. L. RICHARDSON, 1980., 12.-13.

⁸⁴ ISTI, 13.

'iako nisu rođeni na obalama rijeke Arno, i nisu studirali Michelangelove skice, te se nisu predstavljali kao promatrači Masacciova kolorita, ipak su uspjeli ostvariti izvrsnost, te se s pravom mogu imenovati među izvrsnima.⁸⁵

Gigli zatim nastavlja:

'Svi su oni italskoga roda
A prvi jeste među njima
Taj, što gotovo dotiče kola;
Velik starac što iz Ilirije
K nama stiže, zbog čega je prozvan
Schiavone, premda uvijek živio u Mlećima.
Ovaj, da je kao ton i boju
Još imao obris i mišičje,
Najvišeg bi dostao se mjesta
Među svima što su ikad kistom
Baratali, cijenjen i uvažen.⁸⁶

Schiavonea u povorci slijede Tintoretto, Jacopo Bassano te ostali venecijanski slikari, nakon kojih slijedi velik broj slikara iz Lombardije i Emilije, te konačno slikari Toskane. Pri kraju povorke, na velikoj udaljenosti od alegorije slikarstva nalazimo *un certo Tosco Vasaro* (nekog toskanca Vasarija), na taj način možda kažnjelog zbog neobjektivnosti prema suvremenima. Čini se kako je u očima Giglija i njegovih suvremenika Schiavone bio inicijator novog smjera u slikarstvu, kojeg su zatim slijedili Tintoretto i Bassano.⁸⁷

⁸⁵ Citirano prema: F. L. RICHARDSON, 1980., 13.; I. P. PAVIČIĆ, 2014., 318.

⁸⁶ A. UVODIĆ, 1934., 70.; F. L. RICHARDSON, 1980., 13.; I. P. PAVIČIĆ, 2014., 318.

⁸⁷ F. L. RICHARDSON, 1980., 14.

5.2. Školovanje i formiranje stila

Osim što je bio slikar i grafičar, svestran i osebujan Andrea Schiavone bavio se i fresko slikarstvom. O njegovim djelima nastalim prije polaska u Veneciju nemamo arhivskih podataka, a hipoteza Radovana Ivančevića o Schiavoneovu autorstvu uništene freske *Posljednjeg suda* u apsidi zadarske katedrale poprilično je neutemeljena, kao i atribucije Schiavoneu fresaka poput *Posljednje večere* iz refektorija zadarskog franjevačkog samostana ili *Svečanog ulaska kraljevskih prinčeva* u šibenskoj Gradskoj loži, što se u domaćoj literaturi nasljeđuje gotovo jednako poput legende o Meldolinu siromaštvu.⁸⁸

Kao što ne znamo kada je napustio svoj rodni kraj, nije nam poznato niti kod koga je Schiavone primio prve slikarske ili grafičke lekcije, no postoji nekoliko pretpostavki, od kojih ću istaknuti najvažnije. Jedna od pretpostavki ide u smjeru školovanja kod braće Luzzo, slikara koji su najvjerojatnije također rođeni u Zadru gdje se spominju u dokumentima u prvom desetljeću 16. stoljeća. Poznato je da su Giovanni Pietro i Lorenzo bili sinovi liječnika Bartolomea iz Feltrea, koji se u zadarskim dokumentima osamdesetih godina petnaestog stoljeća spominje u službi komune. Majstor *Morto da Feltre*, kojeg Vasari spominje u svojim *Vitama* vjerojatno se odnosi na jednoga od dvojice spomenute braće, a moguće je i da je Vasari njihov rad objedinio pod zajedničkim imenom.⁸⁹

Bilo kako bilo, *Morto da Feltre* po Vasariju je zaslužan za povratak grotesknog slikarstva *all'antica*. Stil braće Luzzo kombinacija je giorgioneskih i rafaeleskih karakteristika unutar venecijanskog piktoralnog idioma, te s obzirom da je Lorenzo umro već 1526. godine u Veneciji, Schiavone je mogao učiti kod Pietra, koji je umro tek 1551. godine u Feltreu. Navedena pretpostavka objasnila bi Schiavoneovu vezu s pokrajinom Belluno, područjem djelovanja braće Luzzo, te jedina lokacija izvan Venecije na kojoj je sačuvano svjedočanstvo Schiavoneove aktivnosti.⁹⁰

⁸⁸ K. PRIJATELJ, 1956., 8.; R. IVANČEVIĆ, 1983., 229.

⁸⁹ F. L. RICHARDSON, 1980., 19.-20.; Š. PERIČIĆ, I. PETRICIOLI, T. RAUKAR, F. ŠVELEC, 1987., 293.

⁹⁰ F. L. RICHARDSON, 1980., 20.-21.; *Andrea depentor* je za crkvu sv. Petra u Bellunu oslikao vratnice orgulja s prizorom 'Navještenja'. Za oslik vratnica te za 'ostale poslove koji se odnose na njega', Schiavone je 1534. godine isplaćen 175 lira i 10 solada. u: S. MISCELLANEO, 2015., 46.

Također, objasnilo bi se gdje je Schiavone naučio fresko slikarstvo, jer je poznato da se Lorenzo Luzzo u Feltreu bavio fresko dekoracijama pročelja kuća od kojih su neke i danas sačuvane. Nadalje, objasnila bi se i tipologija lica te kolorit ranijih Schiavoneovih djela. Konačno, bilo bi potpuno logično da su Schiavonevi roditelji obrazovanje svoga sina povjerili članovima obitelji koju su u Zadru poznavali, no nažalost osim indicija, nemamo dokaze koji bi potvrdili navedenu pretpostavku.⁹¹

Sljedeća pretpostavka vezana je uz Francesca Mazzolu zvanog Parmigianina, kao pretpostavljenog Schiavoneova učitelja. Parmigianino je iz Parme otišao 1524. godine u Rim gdje je razvio vlastiti maniristički stil, ne u smjeru antiklasične revolucije, nego kao kontinuitet Rafaelove ljupkosti koju dovodi do ekstrema. Nakon Pljačke Rima Parmigianino je otišao u Bolognu gdje je boravio četiri godine, nakon čega se vratio u rodni grad gdje je umro 1540. godine.⁹²

Utjecaj Parmigianina je za Schiavonea uvijek bio od temeljne važnosti za grafičku djelatnost, no čini se kako je Schiavone od 'učitelja' učio posrednički, putem grafika drugih kopista. Za prvu seriju bakropisa s temom *Krist i apostoli* koja je pripisana Schiavoneu, pretpostavlja se da je nastala na samom početku Schiavoneove djelatnosti, u vrijeme najvećeg Parmigianinovog utjecaja. Meldola je kopirao bakropise *Majstora FP.* koji su nastali prema Parmigianinovim crtežima, što se može zaključiti po tome što su Meldolini bakropisi s prikazom apostola zrcalni u odnosu na bakropise *Majstora FP.*⁹³ Čini se da će Schiavone Parmigianinove originale nabaviti tek nakon umjetnikove smrti, te iako često preuzima kompozicije i tipologije likova, Schiavone ih nesputano transformira u energični, upečatljivi osobni izraz, nadilazeći Parmigianina kako u tehnici tako i u kompleksnim sjenčanjima koja nisu prisutna na originalima.⁹⁴

Schiavone se na početku svoje karijere također bavio oslikavanjem *cassona*, odnosno slikama koje su služile ukrašavanju namještaja, što je od presudne važnosti za razvitak Meldoline tehnike kojom je šokirao suvremenike. Naime, *cassone* slikarstvo dopušta veću slobodu u metodi slikanja. Takvi radovi nisu osmišljeni kao samostalna slika već u većoj mjeri

⁹¹ F. L. RICHARDSON, 1980., 20.- 21.

⁹² J. SHEARMAN, 1963., 196.; F. L. RICHARDSON, 1980., 17.; S. J. FREEDBERG, 1990., 216., 259.

⁹³ F. L. RICHARDSON, 1980., 18.; M. MAŠTROVIĆ, 2005., 107.

⁹⁴ F. L. RICHARDSON, 1980., 18.-19.

zadržavaju dekorativnu ili narativno-simboličku funkciju, te zbog brzine izvedbe katkad djeluju poput skica naslikanih vidljivim potezima kista. Takvu vrstu slikarstva prakticirali su mnogi mletački umjetnici, no čini se da je Meldola prvi umjetnik koji je primijenio brzinu izvedbe, slikovitost i 'impresionističku' tehniku *cassona* na slikama većih dimenzija, na što često upućuju i spomenuta svjedočanstva njegovih suvremenika.⁹⁵

Nadalje, važno je napomenuti da je Schiavone tijekom cjelokupnog stvaralačkog perioda bio sposoban istovremeno primjenjivati različite pristupe u slikarstvu, varirajući u izvedbi, koloritu, te čak i tipologiji likova.⁹⁶ Zato ne treba čuditi istovremeno postojanje kompaktnih kompozicija s jasnim razgraničenjem volumena, te difuznih, maglovitih prizora, u kojem isprepletana tijela egzistiraju paralelno površini slikarskog prizora. U toj fuziji boja i oblika, te kombinaciji difuznih i čvrstih formi plošnih tendencija, radnja se s jedne strane apstrahira, ostavljajući dojam arabeske kompaktnih udova, dok se s druge strane postiže utisak aktivnog odvijanja radnje, jer promatrač ostaje zarobljen u potrazi za čvrstim uporištem koje olako iščezava, nesputano se pretapajući u susjedni oblik. Schiavoneov rukopis je energičan, neuredan, nesputan i nervozan, no sposoban je ukrotiti žestinu ukoliko to prikaz zahtjeva. Uloga kolorita u njegovu slikarstvu igra aktivnu ulogu u slikarskoj radnji, jer izravno utječe na osjetila, te u tom području Schiavone najviše eksperimentira. U ovom kontekstu možda ne treba zanemariti ni Kukuljevićevu tvrdnju da je Schiavone koristio asfaltnu smjesu pri miješanju boja, što nakon nekog vremena uzrokuje tamnjenje, iako je izvor za navedeni podatak nepoznat.⁹⁷

Pitoreskno, impresionističko, odnosno atmosferično slikarstvo postalo je dijelom mletačke tradicije ponajviše zahvaljujući Giorgioneu, ali se primjećuje i u kasnim radovima Giovannija Bellinija. Ta je atmosferičnost zajednička karakteristika Bonifazia Veronesea (de Pitati) i Schiavonea, čija djela u ovom periodu teže fuziji suprotnih elemenata. Pripadnik Tizianove generacije, Bonifazio Veronese, tridesetih godina 16. stoljeća preuzima *manieru* od mlađih slikara središnje Italije, te eksperimentira s manirističkim kompozicijama. Njegovo najistaknutije manirističko djelo je *Obraćanje sv. Pavla* iz Palazzo Pitti u Firenci koje se dijelom oslanja na Tizianovu *Bitku Cadoro*, te dijelom na *Obraćanje* Francesca Salviatija,

⁹⁵ F. L. RICHARDSON, 1980., 27.-28.

⁹⁶ ISTI, 29.

⁹⁷ A. UVODIĆ, 1885., 17.

koje poznajemo prema grafičkoj kopiji, koju je izveo Vico 1545. godine. Iz Bonifazijevog primjera možemo vidjeti da je predstavnik starije generacije slikara prihvatio manirističke inovacije ali u skladu s tradicionalnim mletačkim karakteristikama poput vjerne anatomije i prirodnog ambijenta. Njegova uloga u venecijanskom slikarstvu tridesetih i četrdesetih godina 16. stoljeća je ključna za shvaćanje ukusa Jacopa Bassana, Schiavonea i Tintoretta.⁹⁸

Neki su stariji pisci poput Adolfa Venturija, Berensona i Pignattija tvrdili da se Schiavone školovao kod Bonifazia, no za takve pretpostavke nema potvrđenih dokaza. Uostalom, Bonifazio i Schiavone su tehnički toliko različiti da je teško zamisliti da je Meldola školovan u radionici finih, gustih i ravnomjernih nanosa boje koje prakticira Bonifazio. Nadalje, ne primjećuje se sličnost niti u kompozicijama; umjetnici koriste različite podslike, te Schiavone, za razliku od Bonifazija koji je vjeran mletačkoj tradiciji, u ovom periodu puno progresivnije prihvaća manirističke uplive, što se može primijetiti u izduženim, deformiranim figurama na prizoru *Četiri žene* iz privatne kolekcije u Veneciji. Štoviše, Bonifaziova impresionistička tendencija ne može se mjeriti sa Schiavoneovim pristupom, ali s druge strane, Bonifazio prednjači u kombinaciji venecijanske tradicije s manirističkim uplivima čime djeluje poučno na mlađeg slikara.⁹⁹

U slučaju još jednog predstavnika mletačkog slikarstva, Parisa Bordonea, po pitanju odnosa sa Schiavoneom, ne primjećujemo značajne interakcije. Bordone ne prednjači u prihvaćanju manirističkih upliva, njihov razvoj teče paralelno, štoviše, razvija se drugačijim smjerom. Polazišna točka Bordoneova slikarstva je Tizianov stil oko 1515. godine, a osim toga primarni interes nalazi u Michelangelovim impostacijama, koje primjenjuje na mekano obrađenim mesnatim likovima jasno razgraničenih volumena, koje smješta u prostor dubinskih tendencija. Nadalje, u Bordoneovim radovima iz pedesetih godina 16. stoljeća, poput *Svete obitelji* iz kolekcije Counta Seilerna, u gracilnosti likova i ritmičnosti draperije očituje se koketiranje s djelima mlađeg došljaka.¹⁰⁰

⁹⁸ F. L. RICHARDSON, 1980., 24.-27.; Tizianova *Bitka Cadore* uništena je u požaru 1577. godine. Njezin izgled poznajemo iz kopije Giulia Fontane.

(http://www.everypainterpaintshimself.com/article/titians_battle_of_cadore_1538-9, 12.1.2017.)

⁹⁹ F. L. RICHARDSON, 1980., 16.-17., 26.

¹⁰⁰ ISTI, 23.-24.

Ridolfi napominje kako je Tintoretto u mladosti pomagao Schiavoneu bez novčane naknade, kako bi zauzvrat svladao Schiavoneov kolorit. Iako za taj iskaz nema potvrde, sama činjenica da se atribucije Schiavoneu ili Tintoretu često miješaju, upućuje na plodonosnu umjetničku suradnju dvojice slikara. Četrdesetih godina 16. stoljeća, u razdoblju formiranja vlastitog stila, Tintoretto je u Schiavonevu djelu pronašao primarno uporište. Tinorettova formativna djela poput *Krista među učiteljima* iz Museo del Duomo u Milanu, *Koncerta muza* iz Verone ili bečkih *cassona* ističu se Schiavoneovim utjecajem u tipologiji likova, karakterističnom vrtložnom dojmu zakrivljenih pokreta, te širokim, debelim namazima kista. No, izravne reminiscencije na Schiavonea nestaju krajem desetljeća, što se primjećuje u *Uskrsnuću Lazara* iz Leipziga ili *Posljednjoj večeri* iz San Marcuole u Veneciji (1547.). Navedena djela odraz su sofisticirane primjene usvojenih načela, te iako još uvijek primjećujemo naznake vrtložnih fizionomija i kompozicija, te primjenu gustog *impasta*, u ovom periodu Tintoretto kreće putem vlastitih interesa, te se s godinama sve više odmiče od Schiavonea. Dok je Schiavone prvenstveno okupiran fuzijom slikarske površine i preispitivanjem uloge kolorita, Tintoretto kreće u smjeru snažnog naglaska dubinskog prostora, što postaje jednom od ključnih odlika njegova slikarstva.¹⁰¹

Schiavone je odigrao važnu ulogu i za slikarstvo Jacopa Bassana. Oko 1550. godine Schiavoneov je utjecaj toliko snažan da ponekad uzrokuje pogrešnu atribuciju. Primjerice, Andrei se 1930-ih pripisivao Bassanov budimpeštanski *Križni put*, a od ostalih djela iz srednje faze Jacopova stvaralašta, na kojima uvelike primjećujemo Schiavoneove utjecaje, ističe se i *Pogubljenje sv. Ivana* iz Kopenhagena. Jacopo Bassano od Schiavonea osim vijugavog crteža, i raskošne teksture pigmenta, preuzima i arabeske kompozicije paralelne sa ravninom slikarskog platna. S bizarnim ali rafiniranim harmonijama boja on se mogao susresti na slikama nastalima kasnih četrdesetih godina 16. stoljeća, poput *Poklonstva Kraljeva* iz Ambrosiane u Milanu ili *Coin Pietà*. No, čini se da Schiavoneov utjecaj nije ograničen samo na peto desetljeće, nego da je prisutan i u ranijoj dekadi, što se naslućuje u djelima poput *Poklonstva kraljeva* iz Edinburgha, te *Mučeništva sv. Marka* iz Hampton Courta. Po uzoru na Schiavonea, J. Bassano je prilagodio manirističke uplive venecijanskoj tradiciji, dok se na eksperimentiranje kistom odvažio tek u šezdesetim godinama, što svjedoči o neprekinutom kontinuitetu Schiavoneovog utjecaja te njegovoj važnosti za stilski razvoj Jacopa Bassana.¹⁰²

¹⁰¹ F. L. RICHARDSON, 1980., 33.-34.; KATALOG, 2015., 213.

¹⁰² F. L. RICHARDSON, 1980., 34.-35.

Sudeći prema freskama u Luviglianu di Torreglia, koje su pripisane Lambertu Sustrisu i datirane između 1543. i 1546. godine, suradnja Sustrisa i Schiavonea počela je i ranije od kulminirajućeg razdoblja između 1548. i 1554. godine. Vasari također spominje da su dvojica slikara surađivala i na dekoraciji vila. Lambert Sustris je bio vrlo vješt slikar, u crtežu vještiji od Schiavonea, no njegov hladan i staložen karakter nije se mogao mjeriti sa Schiavoneovom žestokom ekspresijom i hrabrosti u invenciji. O tom zagonetnom umjetniku sačuvano je i manje podataka nego o Schiavoneu, no njegova djela nam svjedoče o sklonosti klasicizmu, te arheološkoj točnosti u prikazivanju antičkih detalja. Sustris od Schiavonea preuzima fluidne elongacije i arabeske kontinuiranih pokreta, ali njegov nanos kista je većinom kontroliran i ravnomjerno apliciran, a slike dovršenije od Schiavoneovih. U jednom razdoblju, po uzoru na Meldolu, Sustris počinje eksperimentirati i s impresionističkom obradom, te su mnoge Sustrisove slike takvog tipa danas pripisane Schiavoneu. Također, čini se kako utjecaj nije bio jednosmjernan. Svojim dosljednim klasicizmom Sustris je mogao povratno utjecati na Schiavonea. Nadalje, obostrani utjecaj primjećuje se i u odnosu s Tizianom. Kao što Meldola posuđuje Tizianove kompozicije i inspirira se njegovim koloritom, Schiavone utječe i na Tiziana, koji Schiavoneovu impresionističku tehniku slikanja vidljivim potezima kista u svojoj posljednjoj stvaralačkoj fazi dovodi do ekstrema.¹⁰³

U prvoj fazi Schiavoneova stvaralaštva koja traje do 1547. godine, dominiraju slike rasplnutih formi i slikovitog previranja volumena što je prisutno u djelima poput: *Četiri žene*, *Obraćenje sv. Pavla*, *Vjenčanje Kupida i Psihe* i *Poklonstvo kraljeva*. Već se u djelu *Četiri žene* primjećuje snažan maniristički upliv koji se u prvom redu očituje u elongaciji i deformaciji ekstremiteta. Četiri figure u horizontalnoj kompoziciji djeluju odsječeno od krajolika u pozadini, što nagovještava Schiavoneovu tendenciju plošnim prizorima, paralelnim sa slikarskim platnom. Također, zanimljiva je i impresionistička obrada krajolika u pozadini, čija se atmosferičnost povećava s dubinom prizora, gdje je obrada sumarna a potezi kista sve više istaknuti.¹⁰⁴ Takvu vrstu obrade pejzaža susrećemo i na vratnicama orgulja crkve sv. Petra u Bellunu, u pozadini prizora *Navještenja*.

U *Obraćenju sv. Pavla* iz pinakoteke Querini-Stampalia, fuzija boja i oblika koji egzistiraju na površini slikarskog prizora toliko je snažna da u atmosferičnom kovitlacu zagasitih tonova

¹⁰³ F. L. RICHARDSON, 1980., 35., 41.

¹⁰⁴ ISTI, 26., 28.-29.

ponekad teško razabiremo granice volumena koji izranjaju iz nedefinirane pozadine. Ovo djelo najbliži je ekvivalent izgubljene *Bitke* koju je Vasari od Schiavonea naručio 1540. ili 1541. godine. Nadalje, *Obraćanje sv. Pavla* je vjerojatno najranije svjedočanstvo Schiavoneova interesa za kasnog Rafaela i njegovu školu.¹⁰⁵

Moguće da je Schiavone reinterpreterao Rafaelovu kompoziciju *Obraćanja*, čiji se karton za tapiserije nalazio u Veneciji, u kolekciji kardinala Domenica Grimanija. Tapiserija koja je nastala u radionici Petera van Aelsta prema izgubljenim Rafaelovim kartonima, danas je jedini dokaz koji upućuje na izgled originala.¹⁰⁶

Vjenčanje Kupida i Psihe iz Galerije Ambrosiane u Milanu, odraz je daljnjih manirističkih studija u smjeru Vasarijevog i Salviatijevog utjecaja koji se odražava u koloritu i formalnim elementima. Nanosi kista su gusti i ujednačeni, a likovi jasno definirani obrisnim linijama. Inovativnost i individualnost doživljava vrhunac u djelu *Poklonstvo Kraljeva* iz Milana, stilistički vrlo bliskom grafici iz 1547. godine. U navedenom djelu Schiavone objedinjuje venecijanski kolorit i slikovitost, Parmigianinovu gracioznost i ritmičnost, te *manieru* središnje Italije. Takav spoj rezultira upečatljivim, bizarnim i atraktivnim djelom, koje je zasigurno jednak dojam ostavljalo i na suvremenike.¹⁰⁷

Schiavoneovo slikarstvo kompleksan je hibrid venecijanske slikarske tradicije izražene u Tizianovu djelu, Parmigianinove gracioznosti i ritmičnosti, te manirizma središnje Italije, zajedno s utjecajem kasnog Rafaela i njegove škole. Schiavone ne samo da prevodi manirizam središnje Italije u venecijanski slikarski idiom, nego taj idiom razrađuje do ekstrema. Postizanje atmosferičnosti jedno je od njegovih glavnih interesa, što dovodi do nevidenih inovacija po pitanju tehničke obrade djela. Čini se da je Meldola jedan od prvih slikara u povijesti slikarstva koji koristi vidljive poteze kista u službi postizanja određenog dojma, zbog čega bi se mogao smatrati dalekom pretečom impresionizma. Nadalje, način na koji eksperimentira s bojom također je ispred vremena, jer je oslobađa od isključivo deskriptivne funkcije, pokazujući brojne mogućnosti koje pruža sloboda njezine manipulacije.

¹⁰⁵ F. L. RICHARDSON, 1980., 29.-30.

¹⁰⁶ F. L. RICHARDSON, 1980., 30., 39.; <http://caad.msstate.edu/wpmu/bharvey/2014/04/02/raphaels-influence-on-titian/>, 6.11.2016.

¹⁰⁷ F. L. RICHARDSON, 1980., 30.- 32.

Njegov kolorit varira od oporog i šarolikog do monokromije, no uvijek je riječ o nečemu osebnom i prepoznatljivom, čime se ističe među suvremenicima.¹⁰⁸

5.3. Povratak klasičnim izvorima

Sljedeća faza Schiavoneova stvaralaštva vremenski je određena dvama djelima datiranim dokumentima. Donja granica je *Otmica Helene* iz 1547. godine a gornja su *tondi* iz Biblioteke Marciane nastali tijekom 1556. i 1557. godine.¹⁰⁹ Ne ulazeći u kompleksnosti oko pitanja ostalih djela za čije datacije nemamo čvrstih uporišta, istaknut ću ona najvažnija, koja se okvirno stilski smještaju u navedeni period te istaknuti promjene i inovacije koje Schiavone uvodi u vlastito slikarstvo, čime utječe i na ostale slikare.

U *Otmici Helene* iz British Museuma u Londonu proširuje se interes za *chiaroscuro* i sjenčanje. Iako su i dalje prisutna isprepletana tijela koja dominiraju većinom prizora, fizionomija likova je očvrstnula, te izgleda da Schiavone crpi inspiraciju iz izvora proizašlih iz mletačke tradicije. U tipologiji likova, posebice u liku s lijeva koji naglavačke pada s konja, primjećujemo poznavanje Tizianove *Bitke Cadoro*, a u zdepastim figurama herojskoga tipa očituju se uplivi rimskog akademizma Rafaelove škole. Sve u svemu, Richardson zaključuje da se Schiavone u toj fazi sve više odmiče od manirizma, smiruje žestinu temperamenta, te se približava mletačkom slikarstvu i klasičnim izvorima, na što su možda utjecale nepovoljne reakcije suvremenika.¹¹⁰

Od radova takozvane tranzicijske faze 'između manirizma i klasicizma', ističu se djela poput: *Midinog suda* iz Hampton Courta, *Vjenčanja Kupida i Psihe* iz Metropolitan Museuma, slike *Pietà* iz Gemäldegalerie u Drezdenu, freske iz kapele Grimani u Sv. Sebastijanu, te grafike *Polaganja u grob* iz British Museuma u Londonu, nastale prema Parmiganinovu modelu kao i

¹⁰⁸ F. L. RICHARDSON, 1980., 23., 27., 31.-32., 34.

¹⁰⁹ ISTI, 36.

¹¹⁰ F. L. RICHARDSON, 1980., 37., 42., 76.

druga serija *Apostola* iz Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu monumentalnih fizionomija, manirističkih deformacija, te virtuoznih svjetlosnih efekata. Iako su u *Midinom sudu* još uvijek prisutne manirističke elongacije i poze, likovi stabilne kompozicije smješteni su u čvršće definiran venecijanski tip krajolika, te prevladava sveopći dojam smirenosti. *Vjenčanje Kupida i Psihe* kreativna je razrada ranijeg primjera iste tematike, obogaćena u koloritu i čvršće prostornosti, s robusnijim likovima prirodnije elegancije. Na razmeđu između manirizma i klasicizma stoji i *Pietà* iz Drezdena, u kojoj je još uvijek prisutan dojam nedovršenosti i tendencije preklapanja likova, iako organiziranih u kružnom postavu oko glavnog protagonista.¹¹¹ Bikromne freske u kapeli Grimani, prema dokumentu dovršetka kapele, nastale su najkasnije 1553. godine.¹¹² Iako smirenije u kompoziciji, freske iznenađuju primjenom tehnike širokih namaza kista zbog čega ostavljaju dojam siluete.

Pedesetih godina 16. stoljeća Schiavone je napredovao prema stilu *tonda* Marciane. Čini se kako u ovom periodu napušta estetiku gracioznosti i monumentalnosti te se vraća interesu za atmosferičnost. Kompoziciju slike *Sveta obitelj sa sv. Katarinom* iz Beča preuzima od Tizianove *Madonne Aldobrandini* iz National Gallery u Londonu, no tehnički ju je razradio slobodnom manipulacijom pigmenta kako bi ostvario dojam teksture draperije i atmosfere pozadinskog krajolika. Atmosferičnost se još više ističe vidljivim, dinamičnim potezima kista kojima Schiavone potpuno rasplinjuje formu u djelu *Prikazanje u Hramu* iz Impastato kolekcije u New Yorku.¹¹³

Najinventivnije djelo ovog perioda zasigurno je *Sacra Conversazione* iz Government Art Collection u Londonu, u kojem Schiavone, pod utjecajem kasnog Rafaela i rimskog manirizma, eksperimentira s utjecajem tame na promjenu kolorita, te prikazuje *Sacra Conversazione* kao noćni prizor. Iako je Giorgione noćna slikao i ranije, čini se da Meldola prvi u Veneciji počinje sa slikanjem noćnih prizora koje nije uvjetovala ikonografija, što možda objašnjava fenomen noćna snažno prisutnih u mletačkom slikarstvu 60-ih godina *Cinquecenta*. Nadalje, poznato je da je izvedba jednog od najkvalitetnijih noćna, Tizianova *Mučeništva sv. Lovre* iz I Gesuiti u Veneciji, započela rane 1548. godine, no sve do 1557. godine djelo se nalazilo u ateljeu, što nameće pretpostavku da je Tizian u širokom

¹¹¹ F. L. RICHARDSON, 1980., 42.-43.

¹¹² S. MISCELLANEO, 2015., 48.

¹¹³ F. L. RICHARDSON, 1980., 43.; KATALOG, 2015., 247.

vremenskom rasponu mijenjao početni koncept. Richardson stoga pretpostavlja da je Schiavoneova rimska *Sacra Conversazione* proročki rad Tizianova noćurna, kao i noćnih prizora mnogih drugih slikara poput Jacopa Bassana, Paola Veronesea, te čak i Palme Giovanea i El Greca.¹¹⁴

Crteži *Oplakivanja Krista* nastali su u istom periodu kao i prethodno djelo, što se može zaključiti po tamnom tonalitetu, tipologiji likova i rafaelesknim kompozicijama.¹¹⁵ No, ono što se ističe u dvama crtežima *Oplakivanja* iz Albertine u Beču i Victoria and Albert Museuma u Londonu, snažan je emocionalni naboj, koji će presuditi u posljednjim djelima.

Stropni *tondi* u Marciani ulaze u skup najkvalitetnijih Schiavoneovih djela, u kojima majstor dokazuje sposobnost široke palete varijacija u pristupu. Iako poznat kao slikar fuzija i plošnih tendencija, prizori iz Marciane iznenađuju jasnom definicijom dubinskog prostora, snagom ekspresije te prilagodbom prizora oku promatrača korištenjem iluzionističke tehnike *di sotto in su*, koju Schiavone majstorski razrađuje u prizoru *Oružana sila*. Iako je i u preostala dva tonda s prizorom *Alegorije carstva* i *Alegorije svećenstva* prisutno dubinsko poniranje, prizori su staloženiji od *Oružane sile* u kojoj dominira dojam kontinuirane kretnje. Schiavone u *tondima* koristi zdepaste, mišićave fizionomije, te iako su još uvijek ponegdje uočljivi u vidu deformacija i impostacija, maniristički elementi nisu više onoliko snažno prisutni kao što ih pamtimo iz ranijih Schiavoneovih djela. Također, u navedenim djelima Meldola varira i u korištenju kolorita. Dok u *Oružanoj sili* dominiraju hladni tonovi, u prizoru *Alegorije svećenstva* Schiavone koristi tople i bogate nijanse, a *Alegorija carstva* je kombinacija obaju pristupa. Nadalje, Schiavone varira i u stupnjevima formalne definicije, koja je ponegdje čvrsta i stabilna, a potom rasplinuta i nedefinirana, jednako kao što varira i u korištenju efekta *chiaroscuro*. Sve u svemu, čini se da varijacije u teksturi, boji i formi Schiavone koristi za postizanje dojma atmosferičnosti, koji tjera promatrača na konstantno traganje za čvrstim uporištem, čime postiže utisak aktivnog odvijanja radnje. Tri čvrsto datirana *tonda* u konačnici predstavljaju kompendij Schiavoneova slikarskog postignuća.¹¹⁶

¹¹⁴ F. L. RICHARDSON, 1980., 44.-45. (bilj. 14), 46.-47.

¹¹⁵ ISTI, 47.

¹¹⁶ F. L. RICHARDSON, 1980., 50.-52.

5.4. Posljednja faza

Razdoblje od 1557. do 1563. godine obilježeno je dvama kontradiktornim tendencijama. S jedne strane primjećujemo djela snažnog emocionalnog naboja i piktoralnog intenziteta, dok su s druge strane prisutni inertni radovi lišeni emocija, koji recikliraju ranija postignuća.¹¹⁷

Oltarna slika u kapeli Pellegrini u mletačkoj crkvi San Sebastiano s prizorom *Krista na putu za Emaus* jedno je od najznačajnijih Schiavoneovih djela, čiji snažni kolorit spominju još Vasari i Ridolfi. Parmigianinove elongacije i vijugavi pokreti spojeni su s Tizianovim amplifikacijom oblika, a ritmična energija vibrantne teksture doprinosi sveopćem dojmu pokrenutosti prizora. Djelo ostavlja dojam 'slikovitog tkanja' i u naglasku nematerijalnih aspekata poput boje, svjetla, sjene i atmosfere ističe se duhovna nad fizičkom dimenzijom. Slikovitu sintezu boje i atmosfere u ovom djelu Schiavone dovodi do ekstrema.¹¹⁸

Prizori *Navještenja*, *Poklonstva pastira* i *Poklonstva kraljeva* iz crkve Santa Maria dei Carmini u Veneciji također se ističu slikovitošću, ali u drugačijem smislu od prethodnog primjera. U ovom slučaju potezi kista su toliko naglašeni vidljivim impastom da predstavljaju dosad neviđenu vrstu smjelosti, s obzirom da je riječ o djelima poprilično velikih dimenzija (95 x 226 cm).¹¹⁹

Schiavone je u ovom razdoblju naslikao najmanje četiri slike derivirane iz Tizianove kompozicije *Dijana i Akteon* iz National Gallery u Londonu, koju je naručio Filip II. Budući da je djelo naručeno iz inozemstva, čini se da ga je Schiavone mogao vidjeti jedino u Tizianovu ateljeu, prije nego što je poslano naručitelju. Poznato nam je da je djelo gotovo dovršeno u lipnju 1559. godine, ali je Filipu II. isporučeno tek u kasnom rujnu 1559. godine, iz čega Richardson zaključuje da je *terminus post quem* nastanka Schiavoneovih istoimenih kopija lipanj 1559. godine, nakon čega je direktno ili derivacijom derivacije izradio preostale verzije.¹²⁰

¹¹⁷ F. L. RICHARDSON, 1980., 54., 65.,

¹¹⁸ ISTI, 54.-55.

¹¹⁹ F. L. RICHARDSON, 1980., 56.

¹²⁰ ISTI, 59.

Veza s Tizianom od presudne je važnosti za Schiavoneov povijesno-umjetnički značaj, iako se to nije moglo naslutiti u počecima Schiavoneove karijere, kada je bio okupiran slikarstvom izvan Venecije. Pedesetih godina 16. situacija se mijenja za obojicu slikara. Schiavone u fazi smirivanja i discipline vlastitog temperamenta počinje tražiti inspiraciju u kontroliranim djelima stabilne monumentalnost, za što mu ponajviše odgovara Tizianovo slikarstvo. Zauzvrat Tizian počinje eksperimentirati impresionističkom tehnikom, kromatskom harmonijom i novom vrstom slikovitosti koju je uveo upravo Schiavone, što se primjećuje u njegovoj *Danaji* iz Prada. Tizian slikovitost razrađuje u smjeru blještavih efekata na seriji mitologija naslikanih za Španjolskog kralja poput *Perzeja* iz Wallace kolekcije ili *Otmice Europe* iz Bostona. Slika *Dijana i Akteon* još jedan je u nizu dokaza o međudnosu dvojice slikara. Dok Tizian preuzima Schiavoneovu tehniku, Schiavone zauzvrat razrađuje Tizianovu kompoziciju i tipologiju likova.¹²¹

Također, čini se da u svojim *poesiama* Tizian ne preuzima manirističku elongaciju i gracioznost izravno od Parmigianina kako se to pretpostavljalo, već vjerojatnije posredstvom Schiavoneovih grafika. Nadalje, na djelima poput *Raspeća* iz Ancone ili *Polaganja u grob* iz Prada prisutna je rasplinutost forme, zatamnjenje kolorita te vidljivi potezi kista koji ponovo prizivaju Schiavonea. U djelima nastalim nakon Schiavoneove smrti, krećući se putem njegovih otkrića, Tizian Schiavoneovu tehniku vidljivih poteza kista dovodi do ekstrema, što je vidljivo u djelima poput *Krunidbe trnovom krunom* iz Münchena, *sv. Sebastijana* iz Sankt-Peterburga ili *Apolona i Marsije* iz Arcivescovila u Kromčrižu. Sudeći po svemu navedenom, možemo se složiti s Richardsonom da je veza između Schiavonea i Tiziana je pedesetih godina bila recipročna.¹²²

Energičan dojam što ga monumentalni *Filozofi* iz Marciane ostavljaju na promatrača, potpuno nestaje u posljednjem Schiavoneovom djelu, u kojem su prisutna osobna duhovna previranja na granici beznada. Iako slika nikada nije dovršena, sačuvao se fragment s prikazom žene s djetetom iz Beča i crtež kompozicije u tušu iz Winsdora. Prizor u kojem sv. Marko otkriva mjesto vlastita ukopa iznenađuje statičnošću, koja je osim horizontalnim nizanjem protagonista u donjem dijelu prizora naglašena i njihovim ograničenim kretnjama. No,

¹²¹ F. L. RICHARDSON, 1980., 57.-59.

¹²² ISTI, 58.-59.

moguće je da Schiavone statičnost koristi kako bi izrazio upravo višak, a ne odsustvo emocija, te duboku religioznu zatečenost nadnaravnom pojavom.¹²³

Duboka religioznost i emotivni naboj te prevladavajući osjećaj nemoći i posustajanja prisutni su i na ostalim radovima kasnog perioda poput djela *Krist pred Herodom* iz Napulja ili *Ecce homo* iz Padove. U djelu *Ecce homo* Schiavone redukcijom elemenata pojačava ekspresivnost prikaza, što naglašava agresivnim *chiaroscuro* gotovo baroknog tipa, a *patos* je sveopći dojam koji prevladava na djelu *Krist pred Herodom*, gdje je Herod prikazan onemoćalo i bijedno. Potpuno odsustvo pokreta u prvi plan nameće dirljiv pogled između glavnih protagonista radnje, na čemu se zaustavlja i umiruje cijela kompozicija.¹²⁴

¹²³ F. L. RICHARDSON, 1980., 65.; S. MISCELLANEO, 2015., 49.

¹²⁴ F. L. RICHARDSON, 1980., 66.-67.

5.5. Meldola kao grafičar

Razvoj Schiavoneove grafike teče paralelno, ali od samih početaka poprilično samostalno u odnosu na slikarstvo. Iako su zbog specifičnog rukopisa i tehnike atribucije grafika gotovo neupitne, njihova datacija predstavlja veći problem. Jedina datirana grafika je spomenuta *Otmica Helene* iz 1547. godine, koja svjedoči o majstorskom vladanju tehnikom. Za dataciju ostalih grafika koriste se kriteriji vještine, te razina Parmigianinova i Tizianova utjecaja. Čini se da se sva tri navedena kriterija povećavaju sa zrelošću umjetnika.¹²⁵

Sudeći po nerazvijenoj tehnici, najranije grafike kopije su Parmigianinovih crteža i/ili grafika, u koje se osim prve serije *Apostola* ubrajaju i rani mitološki prizori. No, iako Schiavone od Parmigianina preuzima teme, kompozicije i tipologiju likova njihov se tehnički pristup potpuno razlikuje. Kod datacija djela nastalih nakon datirane grafike, glavni oslonac je razvoj Schiavoneova slikarstva prema sve većem utjecaju Tiziana.¹²⁶

Također, iako je utjecaj Parmigianina u Schiavoneovim grafikama najzastupljeniji, on nije jedini. Na Schiavoneovim grafikama primjećuje se utjecaj Rafaela, Perina del Vage, Francesca Salviatija, Beccafumija, Marcantonija, te umjetnika Marcantonijeva kruga poput Agostina Veneziana, Eneje Vicoa, Marca Dentea i drugih. Premda Schiavone ponekad doslovno preuzima kompozicije od tih grafičara, on ih uvijek tehnički razrađuje na novoj razini, naglašavajući ritmičnost ili osvjetljenje. Kreativnom transformacijom Schiavoneove grafike nadilaze puko kopiranje te poprimaju karakter potpuno individualnog ostvarenja.¹²⁷

Očigledno je da kompozicija za Schiavonea nije bila od značajne važnosti, te u tom području ne primjećujemo onu originalnost kakva je prisutna u tehničkoj razradi. Čini se da je Schiavone po pitanju tehnike bio samouk jer kod suvremenika ne nalazimo sličan pristup. Kompleksna, višesmjerna sjenčanja koristi kako bi postigao tonski kontinuitet te prožimanje formalnih elemenata.¹²⁸

¹²⁵ F. L. RICHARDSON, 1980., 75.-77.

¹²⁶ ISTI, 76.- 77.

¹²⁷ F. L. RICHARDSON, 1980., 77.- 78.

¹²⁸ ISTI, 78.

Schiavone se smatra prvim italjskim grafičarem koji je koristio tehniku suhe igle pri doradi bakropisa. Iako ne možemo reći da je zaslužan za invenciju nove tehnike, Schiavone je, prema Richardsonu, zasigurno prvi koji je tehniku suhe igle koristio toliko intenzivno. Također, grafike je znao doradivati tintom kako bi naglasio i pojačao željeni učinak. Osim toga, često se koristio nekonvencionalnim metodama poput korištenja papira u boji ili naknadne aplikacije boje na već gotovim grafikama.¹²⁹ Na seriji *Apostola* iz Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, Schiavone za plastično isticanje draperije i volumena koristi cinkovo bjelilo koje je s vremenom oksidiralo u crne mrlje, te cijelu površinu većine sačuvanih grafičkih listova s prikazom apostola premazuje bojom okera.¹³⁰

U Schiavoneovim grafikama ističu se suštinski mletački interesi za boju, atmosferu i tonalitet, te je Meldola zaslužan za prijevod venecijanske slikovitosti u grafički medij. Tehnički eksperimenti u službi su postizanja što veće slikovitosti. Navedeni ciljevi i sredstva kojima ih postiže, nisu prisutni kod ostalih suvremenih grafičara, no njima će Schiavone ponajviše utjecati na Rembrandta, ali i ostale umjetnike 17. stoljeća.¹³¹

Izjavu Lamberta Donatija iz djela *Delle Stampe di Andrea Meldolla* iz 1927. godine prikladno je uzeti za zaključak razmatranja o Meldoli kao grafičaru:

'Moramo priznati da je on (Schiavone) bio preteča novih metoda i tehnika koje su tek kasnije razvijene i u potpunosti iskorištene....On je bio originalan i plodan umjetnik vrlo karakteristične i snažne osobnosti; njegova se tehnika odlučno odvaja od ambijenta vlastite škole (Parmigianina) te od ostalih grafika stoljeća; njegova inspiracija za formu ostaje poprilično slaba, te uvelike vezana uz *caposcuolau* (Parmigianina); međutim, bio ju je sposoban razraditi žestinom i ingenioznošću koje često uvjerljivo nadmašuju Parmigianinovu sposobnost ekspresije.'¹³²

¹²⁹ F. L. RICHARDSON, 1980., 78.

¹³⁰ M. MAŠTROVIĆ, 2005., 108., 110.

¹³¹ F. L. RICHARDSON, 1980., 78.

¹³² Citirano prema: F. L. RICHARDSON, 1980., 79.

6. ZAKLJUČAK

Gubitak središta i kontradikcije nameću se kao sveopća karakteristika razdoblja, što se jednako manifestira i u umjetničkim djelima. Umjetnici počinju eksperimentirati s percepcijom djela, proučavajući brojne aspekte neovisne od prirode koja ih okružuje. Dekadentno političko i duhovno okruženje u kojem manirizam nastaje, zapravo doprinosi kreativnosti neslućenih razmjera kojoj se ni danas često ne može odrediti mjesto. Čini se da je manirizam nastao kao produkt prve dekadencije modernih razmjera, te da u njemu leži korijen budućih umjetničkih negacija kao protesta protiv aktualnih zbivanja.

I dok jedni izlaz traže u automatizmu kao poželjnoj odlici umjetničke izvedbe, te kreativne postupke shvaćaju kao larpurlartističko sredstvo za postizanje ugone, drugi tragaju za oblicima i načinima kojima bi riješili pitanje dubokih vjerskih kriza, dok se treći prepuštaju eksperimentu sukladno s prihvaćanjem slikarstva kao slobodne umjetnosti. Ističe se naglašena individualnost, a upravo ta crta onemogućuje opću definiciju stila, u kojem svaki umjetnik stvara u okviru vlastite *maniere*.

Primjerice, ako pokušamo odrediti karakter Meldoline *maniere* u vidu Stošićevih razlučivanja manirizma na kreativni i epigonski, shvatit ćemo da to u njegovom slučaju nije moguće.¹³³ Meldola je epigon u formalnim aspektima, te istovremeno jedan od najznačajnijih predstavnika kreativnog manirizma u onim tehničkim. Kao došljak otvoren različitim utjecajima, stvara djela koja postaju ogledni primjer venecijanske epizode manirizma, te je zaslužan za prijevod manirističkih tendencija u venecijanski slikarski idiom.

Osim toga, zaslužan je i za prijenos impresionističke tehnike dekorativnih panela *cassona* na slike većih dimenzija. Nakon početne faze u kojoj se ističe žestina karaktera, čini se da se s vremenom utapa u umjetničko i vjersko okružje, te u konačnici stvara djela protobaroknog emocionalnog intenziteta, koristeći snažni *chiaroscuro* i ističući *patos*. Je li ga na smirivanje temperamenta navela nepovoljna umjetnička kritika, želje naručitelja ili su djela odraz duboke duhovne krize, ne možemo znati, no iz iskaza suvremenika razvidno je da je Meldola duboko utkan u mletačka zbivanja na slikarskom planu, na kojem je uživao status zavidna položaja.

¹³³ J. STOŠIĆ, 1993., 989.

Također, cijenili su ga i barokni slikari, te možda upravo u njegovu kasnom slikarstvu pronalaze odgovarajući senzibilitet i izvor inspiracije.

Iako je riječ o drugorazrednom slikaru u odnosu na velikane poput Tiziana, Tintoretta i Veronesea, kako to ističe Richardson, modernost kojom zasjenjuje mnoge suvremenike leži u smjelosti, tehničkim inovacijama i eksperimentu, čega je i sam bio svjestan potpisujući se na djelima kao *Inventor*.¹³⁴ Kompozicija i tipologija likova za njega nisu od presudne važnosti, no zaokupljaju ga tehnički aspekti umjetničkih djela, koja nastaju kao kreativna razrada preuzetih kompozicija, s ciljem naglašavanja određenog dojma. Njegova primjena impresionističke tehnike vidljivih poteza kista, kao i prizori noćna na scenama na kojima to ne uvjetuje ikonografija ili dodatna razrada grafika akvarelom ili tušem, nešto je na što se mora obratiti posebna pozornost.

Meldolin izravni utjecaj nalazimo u djelima suvremenika poput Tiziana, Tintoretta, Jacopa Bassana, Lamberta Sustrisa ili Parisa Bordonea, kao i u djelima slikara narednih generacija poput El Greca i Rembrandta, no čini se kako je njegov indirektni utjecaj u vidu poticanja smjelosti i individualnosti kod ostalih umjetnika nešto za što nemamo sredstvo mjerila, a što u slučaju upečatljive ličnosti poput Schiavonea zasigurno predstavlja dio sveukupne zasluge.

¹³⁴ F. L. RICHARSON, 1980., 72.

7. LITERATURA

Stjepan Antoljak, Novi podaci o slikarima Markantoniju i Andriji Zadranima : (tko je bio zadarski slikar Markantonije de Meldula?), *Peristil : zbornik radova za historiju umjetnosti i arheologiju*, Vol. 2, No. 1 (1957.), 181.-192.

Felix Becker, Ulrich Thieme, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1908.

Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy: 1450-1600*, Oxford University Press, 1994.

Gaetano Cozzi, Michael Knapton, Giovanni Scarabello, *Povijest Venecije*, sv. II, Zagreb, 2007.

Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, 2007.

Lovorka Čoralić, U okrilju Privedre – Mletačka Republika i hrvatski Jadran, *Povijesni prilozi*, 37. (2009.), 11.-40.

Ljerka Dulibić, Andrea Schiavone (alias Andrija Medulić) nella storiografia e nel collezionismo croati dalla meta del XIX secolo a oggi, *Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, (ur.) Enrico Maria Dal Pozzolo, Lionello Puppi, Milano 2015.

Max Dvořák, O El Grecu i manirizmu, 1924., u: *Manirizam*, (ur.) Milan Pelc, 2000., Zagreb, 19.-46.

Jennifer Fletcher, Andrea Schiavone by Francis L. Richardson, *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 941 (1981), 491.-493.

Sidney Joseph Freedberg, *Painting in Italy: 1500 to 1600*, London, 1990.

Walter Friedlaender, Postanak antiklasičnog stila u talijanskom slikarstvu oko 1520., 1925., u: *Manirizam*, (ur.) Milan Pelc, 2000., 47.-107.

Gustav René Hocke, *Svijet kao labirint. Manira i manije u evropskoj umjetnosti od 1520. do 1650. i u suvremenosti*, Zagreb, 1991.

Radovan Ivančević, Medulićeva (?) zadarska freska posljednjeg suda i Michelangelo, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Vol. 23, No. 1 (1983.), 229.-243.

Udo Kultermann, *Povijest povijesti umjetnosti. Put jedne znanosti*, Zagreb, 2002.

Frederic Chapin Lane, *Povijest Mletačke Republike*, Zagreb, 2007.

Mikica Maštrović, Bakropisi Andrije Medulića u Grafičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29 (2005.), 107.-124.

Andro Vid Mihičić, Andrija Medulić Schiavone, *Nova Evropa*, knj. 15 (1932.); 643.-652.

Silvia Miscellaneo, Verifiche e novita archivistiche per Andrea Schiavone: genealogia, cronologia, e fonti documentarie, *Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, (ur.) Enrico Maria Dal Pozzolo, Lionello Puppi, Milano, 2015.

Ivana Prijatelj Pavičić, U traganju za povijesnim, kulturnim i umjetničkim identitetom umjetnika Schiavona: crtice iz povijesti njihove recepcije u 16. i 17. stoljeću, *Ars Adriatica*, No. 4 (2014.); 313.-326.

Milan Pelc, Od stila do etikete: natuknice uz "raspravu o manirizmu", u: *Manirizam*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb, 2000., 7.-17.

Šime Peričić, Ivo Petricioli, Tomislav Raukar, Franjo Švelec, *Prošlost Zadra III. Zadar pod mletačkom upravom : 1409.-1797.*, Zadar, 1987.

Nikolaus Pevsner, Protureformacija i manirizam, 1925., u: *Manirizam*, (ur.) Milan Pelc, 2000., 109.-144.

Povijest 9 – Počeci novoga doba (16. stoljeće), (ur.) Ivo Goldstein, Zagreb, 2008.

Kruno Prijatelj, *Andrija Medulić Schiavone*, Zagreb, 1952.

William R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano, 2001.

Francis L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford University Press, 1980.

Ivan Kukuljević Sakcinski, Medulić Andria, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, sv. 4, Zagreb, 1858.

Artur Schneider, Kad se rodio, a kad je umro Andrija Medulić (Schiavone)?, *Hrvatska smotra*, IV/15–16 (1908.), 294.–298.

John Shearman, *Maniera* kao estetski ideal, 1963., u: *Manirizam*, (ur.) Milan Pelc, 2000., Zagreb, 169.-213.

Craig Hugh Smyth, *Manirizam i maniera*, 1963., u: *Manirizam*, (ur.) Milan Pelc, 2000., Zagreb, 215.-270.

Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano, (ur.) Enrico Maria Dal Pozzolo, Lionello Puppi, Milano, 2015.

Josip Stošić, *Epigonski i kreativni manirizam kao instrument kritike suvremene umjetnosti*, *Kolo Matice hrvatske*, 3 (151) (1993), 11/12, 987.-990.

Tanja Trška, *La furia Dalmatina: Andrea Schiavone u Veneciji*, *Kvartal : Kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj*, god. XIII, 1/2 (2016.), 51.-55.

Ćiro Truhelka, *Andria Medulić : njegov život i rad*, disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1885.

Flora Turner Vučetić, Doprinos hrvatskim zbirkama, *Kvartal : kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj*, Vol.5, No.4 (2008.), 13.-15.

Angjeo Uvodić, *Andrija Medulić nazvan Schiavone*, Split, 1934.

Giorgio Vasari, *La vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori / scritte da Giorgio Vasari ; prima stampa comentata e riccamente illustrata a cura di Pio Pecchiai*, Sv. 3., 1928.-1930., Milano

Werner Weisbach, Proturreformacija – manirizam – barok, 1928., u: *Manirizam*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb, 2000., 145.-168.

Rudolf Wittkower, *Art and architecture in Italy : 1600 to 1750*, London, 1991.

Internetski izvori

<http://caad.msstate.edu/wpmu/bharvey/2014/04/02/raphaels-influence-on-titian/>

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=59817>

http://www.everypainterpaintshimself.com/article/titians_battle_of_cadore_1538-9

<http://www.znacenje.info/natuknica/schiavoni.html>

<http://www.znacenje.info/natuknica/scuola-degli-schiavoni.html>

MELDOLA IN A PROCESS OF MANNERISTIC CIRCULING TOWARD VENICE IN THE MIDDLE OF CINQUECENTO

Summary

Andrea Meldola was born in Zadar in which members of his family, natives of Romagna, for many generations behave military service in the army of Venetian Republics. In an unknown time he leaved town of birth and went to Venice where he stayed until his death which was documented by his will opened in the year 1563. Situation on Apennine peninsula in the times of Cinquecento, was complex on many levels. In addition to religious turbulence and many conflicts between Italian cities-states, in accordance with the birth of the new superpowers in the west, and expanding of the Ottoman Empire in the east, at that time in the artistic plan enigmatic Mannerist style was dominating which was for centuries underestimated by art historians and theorists. Reviewing the theoretical basis of the origin and nature of that style, which after the Sack of Rome in 1527 began to spread in northern Italy, and its manifestations in the Venetian painting, otherwise tightly related to the Renaissance tradition, we can conclude that it was Meldola who played a very important role in forming variant of the Venetian *maniera*. It also seems that the end of his life was affected by religious events like problems which the Council of Trent (1545-1563) tried to solve for almost twenty years, which was visible in his last works. Starting his creativity by unseen using of technique with visible brush strokes that shocked contemporaries, it seems that finally he calmed down from the initial severity and audacity, and in the end soothed his own temperament towards proto-Baroque religiosity. However, the key importance of Meldola's role in the context of its time and style lies not in the formation of the Venetian Mannerism, nor in proto-Baroque tendencies, which were very present in his last works, but right in experiments, courage and technical innovations that separate him from his contemporaries.

Key words: Andrea Meldola, Venetian painting of the 16th century, Mannerism, proto-Baroque, technical innovations