

Slike Vivarinijevih na tlu Hrvatske u naručiteljskom kontekstu

Generalić, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:162:056728>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-22**



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

Marija Generalić

Slike Vivarinijevih na tlu Hrvatske u naručiteljskom kontekstu

Diplomski rad

Zadar, 2021.



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

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

Slike Vivarinijevih na tlu Hrvatske u naručiteljskom kontekstu

Diplomski rad

Student/ica:

Marija Generalić

Mentor/ica:

izv. prof. dr. sc. Laris Borić

Zadar, 2021.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Marija Generalić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Slike Vivarinijevih na tlu Hrvatske u naručiteljskom kontekstu** 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 uredenoga rada.

Zadar, 26. veljače 2021.



1. Uvod	9
1.1. <i>Ciljevi</i>	10
2. Umjetnička klima u Veneciji tijekom 15. stoljeća	11
2.1. <i>Venecijansko slikarstvo na prijelazu gotike u renesansu</i>	11
2.2. <i>Odjeci padovanskih novina u venecijanskom slikarstvu.....</i>	12
2.3. <i>Giovanni Bellini i boravak Antonella da Messine u Veneciji</i>	13
3. Slikarski profil Antonija Vivarinija.....	16
3.1. <i>Porečki „Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima“ u kontekstu Antonijeva slikarstva</i>	21
4. Slikarski profil Bartolomea Vivarinija	23
4.1. <i>„Poliptih sv. Bernardina Sijenskog“ u kontekstu Bartolomeova i Antonijeva stvaralaštva</i>	28
4.2. <i>Lošinjska „Bogorodica s Djetetom i svecima“ u kontekstu Bartolomeova stvaralaštva</i>	30
4.3. <i>Bostonski „Poliptih“ iz Raba u kontekstu Bartolomeova stvaralaštva</i>	32
5. Slikarski profil Alvisea Vivarinija.....	34
5.1. <i>„Pala sv. Sebastijana“ u kontekstu Alviseova stvaralaštva</i>	39
6. Radionica Vivarini u naručiteljskom kontekstu	42
6.1. <i>Importi Vivarinijevih u jadranskoj Hrvatskoj.....</i>	44
7. Naručiteljski kontekst Vivarinijevih slika na tlu Hrvatske	45
7.1. <i>Slike Vivarinijevih u Istri – naručiteljski kontekst</i>	45
7.1.1. <i>„Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima“ Antonija Vivarinija u naručiteljskom kontekstu.....</i>	46
7.2. <i>Rapske slike Vivarinijevih – naručiteljski kontekst.....</i>	47
7.2.1. <i>„Poliptih sv. Bernardina Sijenskog“ u naručiteljskom kontekstu</i>	47
7.2.2. <i>Bostonski „Poliptih“ Bartolomea Vivarinija u naručiteljskom kontekstu....</i>	50
7.3. <i>Alviseova creska pala – naručiteljski kontekst</i>	51

8. „Bogorodica s Djetetom i svecima“ Bartolomea Vivarinija u donatorsko – naručiteljskom kontekstu.....	53
10. Katalog djela	59
11. Zaključak.....	69
12. Popis literature	71
13. Popis slikovnih priloga	82
14. Slikovni prilozi	85

Slike Vivarinijevih na tlu Hrvatske u naručiteljskom kontekstu

U ovome se radu nastoji stilsko formalnom, atribucionističkom i komparativnom metodom, ali i sagledavanjem naručiteljskog konteksta analizirati slike Antonija, Bartolomea i Alvisea Vivarinijeva naručene za istočno-jadranske prostore. Slikarska radionica obitelji Vivarini tijekom druge polovine 15. stoljeća bila je vrlo produktivna i važna slikarska radionica u Veneciji. Djelovanje slikarske radionice bilo je uglavnom usmjereno prema perifernim prostorima Veneta, Furlanije i istočne obale Jadrana. Iznimna recepcija njihovih slika kod naručitelja iz takvih rubnih sredina bila je zasigurno posljedica određenih stilskih specifičnosti u kojima se očituju određene konzervativne tendencije.

Ovim će se radom nastojati ispitati naručiteljski kontekst dobavljanja slika iz radionice Vivarini na područje jadranske Hrvatske, što uključuje identificiranje naručitelja i razmatranje naručiteljskih motivacija i likovnog ukusa naručitelja.

Ključne riječi: Antonio, Bartolomeo i Alvise Vivarini, venecijansko slikarstvo, 15. stoljeće, kasna gotika, rana renesansa, naručitelji, mletačka Dalmacija, mletačka Istra

1. Uvod

Djelatnost članova radionice obitelji Vivarini jedna je od najproduktivnijih u mletačkom *Quattrocentu* u Veneciji. Okosnicu radionice činili su najstariji član i osnivač Antonio Vivarini, njegov mlađi brat Bartolomeo, te Antonijev sin Alvise koji je svojim djelovanjem zaključio postojanje ove dugovječne venecijanske *bottege*. Njihovo slikarsko djelovanje pratimo s pojavom prvih Antonijevih radova oko 1440. godine, u vremenu kada u Veneciji započinje izrazito dugotrajan i spor tranzicijski period usvajanja novih ranorenesansnih tendencija u kasnogotičkom slikarstvu. Sva trojica razvila su individualni slikarski stil koji je dobrim dijelom reflektirao promjene i evoluciju u venecijanskome slikarstvu tijekom druge polovine 15. stoljeća. U njihovim opusima stoga nailazimo na slike određene kvalitete u kojima se ocrtavaju suvremene slikarske tendencije, dok istovremeno, ostvaruju i radove rutinske izvedbe, prožete u većoj ili manjoj mjeri gotičkim anakronizmima. Priklanjanje gotičkim anakronizmima osiguralo im je stjecanje izrazito velike mreže naručitelja iz perifernih sredina kao što su ona u regijama Veneto, Furlanija, Istra i Dalmacija.

Uvodna se poglavlja ovoga rada bave umjetničkom klimom i likovnim ukusom Venecije u 15. stoljeću, postupno prateći transformaciju venecijanskog slikarstva iz kasnogotičkog u ranorenesansno, te njegov daljnji razvoj ukazujući na elemente, utjecaje i slikarske osobnosti koje su pridonijele toj preobrazbi. Sljedećih nekoliko poglavlja razmatra genezu osobnog stila i slikarski razvoj Antonija, Bartolomea i Alvisea Vivarinija, tvoreći za svakog od njih svojevrsni slikarski profil, s naglaskom na stilsku kontekstualizaciju njihovih najznačajnijih slika. Poseban naglasak stavljen je na pomniju stilsku i komparativnu analizu slika Vivarinijevih koje se nalaze na tlu Hrvatske. Zatim slijede poglavlja u kojima se razmatraju specifičnosti radioničkih ostvarenja u naručiteljskom kontekstu njihovih narudžbi od kojih je velika većina ostvarena za naručitelje iz perifernih sredina. U tom su naručiteljskom ključu analizirane i slike Vivarinijevih koje se nalaze na tlu Hrvatske ili su nekad tome prostoru pripadale, s naglaskom na razumijevanje umjetničkog, društvenog ili povijesnog mikro – konteksta lokacija i sredina kojima su slike namijenjene. Poseban je naglasak pritom stavljen na razumijevanje naručiteljskih motivacija pri narudžbi i kupovini slika, ukusa naručitelja, te njihovih zahtjeva koji su djelomično odredili i konačan izgled slike. Slijedi poglavlje koje sadrži slike nesigurne atribucije, a koje se u literaturi s dozom opreza pripisuju radionici Vivarini. Posljednje poglavlje čini katalog djela kojem su obuhvaćene sve sa sigurnošću pripisane im slike koje su izvorno pripadale geografskom području današnje

Republike Hrvatske (bez obzira na njihov današnji smještaj), kao i slike koje izvorno nisu pripadale spomenutom geografskom području, ali su tijekom kasnijeg razdoblja tamo dospjele.

1.1. Ciljevi

Jedna od glavnih premisa ali i konačnih ciljeva u procesu razumijevanja slikarskih poetika Antonija, Bartolomea i Alvisea Vivarinija razmatranje je likovnog konteksta Venecije u kojem se oni formiraju kao slikari. To podrazumijeva shvaćanje događaja, priliva utjecaja iz okolnih umjetničkih središta i ostalih okolnosti koje su utjecale na stilski razvoj i usvajanje novog ranorenesansnog vokabulara u venecijanskome slikarstvu, pa tako i u njihovim opusima u kojima se, više ili manje uspješno, reflektiraju te mijene. Nadalje, radom se nastoji fenomenološkim pristupom ukazati na specifičnosti botege koja je, više nego li koja druga venecijanska radionica, oltarnim slikama opskrbljivala golemo geografsko područje sjeveroistočnog dijela Apeninskog poluotoka i istočne obale Jadrana, usmjeravajući se pritom većim dijelom na periferne sredine i naručitelje konzervativnijeg likovnog ukusa.

Glavni fokus rada usmjeren je prema slikama Vivarinijevih koje su izvorno bile namijenjene, ili koje su naknadno donesene na prostore današnje Republike Hrvatske. Cilj je stilskoanalitičkom i komparativnom metodom pružiti sveobuhvatnu njihovu analizu i smjestiti ih unutar radioničkog opusa. Također, značajan je naglasak stavljen na kontekstualni pristup. Budući da se radi o slikama namijenjenima različitim lokacijama i sredinama različite kulturne, društvene ili bilo koje druge pozadine, fokus je usmjeren i na takve zasebne mikro – kontekste lokacija unutar kojih su promatrane slike Vivarinijevih. Poseban je naglasak stavljen na naručiteljski kontekst, odnosno utvrđivanje naručiteljskih motivacija za nabavkom određene slike, njihova likovna ukusa, kao i na njihove specifične zahtjeve, poput primjerice ikonografije.

2. Umjetnička klima u Veneciji tijekom 15. stoljeća

2.1. Venecijansko slikarstvo na prijelazu gotike u renesansu

I dok se u nekim umjetničkim središtima poput Toskane već od dvadesetih godina 15. stoljeća u slikarstvu pojavljuje novi, ranorenesansni vokabular, u Veneciji je implementacija i potpuno prihvaćanje ranorenesansnih koncepata trajalo nešto duže. Ono što bi se moglo nazvati razdobljem trijumfa ranorenesansnog slikarstva u Veneciji očituje se u svojoj punini tek od sedmog desetljeća 15. stoljeća i to slikarstvom Giovannija Bellinija. Tome razdoblju prethodila je zapravo polagana mijena, *rinascimento umbratile*, a koji će se jednim dijelom paralelno nastavljati i u drugoj polovici stoljeća.¹ Tek od sredine 15. stoljeća bilježimo tranzicijski period u kojem venecijanski slikari počinju reagirati i implementirati ranorenesansni vokabular Firence, pa potom i Padove, filtrirajući ih u obliku koji još nije u potpunosti bio čisti ranorenesansni. Snažna tradicija kasnogotičkog slikarstva zadržala se prilično dugo, a venecijanski boravak vodećeg slikara internacionalne gotike, Gentilea da Fabriano, oko 1410. godine, ostavio je dubok trag na venecijanske slikare koji su u Gentileovim bogato ukrašenim brokatnim draperijama zasigurno pronalazili paralelu s pozlaćenim bizantskim mozaicima u bazilici Sv. Marka,² i na taj ih način integrirali u mletačku tradiciju Paola Veneziana i njegovih sljedbenika. U takvoj konzervativnoj sredini, nesklonoj novim umjetničkim tendencijama, formiraju se dva slikara i osnivača najuglednijih venecijanskih radionica, Jacopo Bellini i Antonio Vivarini, koji su prvi počeli reagirati na nove umjetničke tendencije iz Firence. Posrednici prijenosa najnovijih firentinskih likovnih tendencija upravo su firentinski slikari koji tridesetih i četrdesetih godina borave u Veneciji ili obližnjoj Padovi – Andrea del Castagno od 1442. godine radi na mozaicima u bazilici Sv. Marka, te oslikava svodove kapele San Tarasio u crkvi San Zaccaria, dok Filippo Lippi boravi u Padovi gdje oslikava kapelu Palazzo del Podesta.³

Jacopo Bellini, iako pod snažnim utjecajem Gentilea da Fabriana, puno je otvorenije i sigurnije asimilirao nove stilske karakteristike nego li je to činio njegov mlađi kolega Antonio Vivarini. Ne zna se je li Jacopo ikada boravio u Firenci gdje je mogao proučavati slikarske inovacije, ali čini se kako je do toga znanja došao preko svojih kontakata u Ferrari, tada važnom humanističkome centru, gdje je 1441. godine i boravio. Ondje su kružile kopije Albertijeva traktata *Della Pittura*, pa je Jacopo, čini se, tako

¹ L. CASTELFRANCHI VEGAS, 1996., 91.

² P. HUMFREY, 1996., 42.

³ P. HUMFREY, 1996., 38.; F. PEDROCCO, 2002., 43.

mogao doći u doticaj s novim idejama.⁴ Iako njegova oltarna slika *Navještenje* (1444., Sant'Allesandro, Brescia; sl.6) ima mnogo dodirnih točaka s Gentileovim slikarstvom, na njoj se primjećuju i blage naznake novoga stilskog vokabulara, i to posebno u korištenju firentinskog modela linearne perspektive, koji je na toj pali po prvi puta upotrebljen u venecijanskome slikarstvu.⁵

2.2. *Odjeci padovanskih novina u venecijanskom slikarstvu*

U relativno kratkom vremenskom periodu Padova se oko sredine 15. stoljeća razvila u jedan od značajnijih umjetničkih i humanističkih centara Europe. Sveučilišni je to grad koji je već dva stoljeća počivao na bogatom intelektualnom temelju, sa snažnim interesom za proučavanje antike. Interes za klasično antičko nasljeđe, naročito grčku i rimsku književnost posebno će biti naglašen tijekom druge polovine 15. stoljeća. Na likovnom je planu u Padovi još uvijek vrlo živa slika snažne tradicije *trecenta* obilježena onom monumentalnom strujom gotičkog slikarstva – prvenstveno one toskanskog podrijetla materijalizirane u Giottovim freskama u Capelli degli Scrovegni, te fresko ciklusima Altichiera da Zevia.

Za umjetničku klimu Padove u 15. stoljeću vrlo je značajna slikarska škola koju je od 1431. godine predvodio pasionirani zaljubljenik u antiku, kolekcionar antikviteta, te slikar Francesco Squarcione. Kroz njegovu je radionicu prošlo čak 137 učenika od kojih možemo izdvojiti Mantegna, Marca Zoppo, Jurja Čulinovića, Cosmè Turu i druge, koji su upijali klasični vokabular iz Squarcioneove kolekcije antičkih fragmenata, te antičkih i suvremenih crteža, formiravši se u slikare mnogo kvalitetnije od učitelja Francesca. Time je formirana generacija slikara koja se u širem smislu može nazvati padovanskom slikarskom školom. Snažne, skulpturalne forme, precizan crtež oštih linija, skulptorski oblikovan krajolik, te motivi *all'antica* glavne su karakteristike slikara padovanskog kruga. Najinventivniji od sviju učenika bio je Mantegna koji u Padovi, 1448. godine u kapeli Ovetari započinje jedan od najvažnijih fresko ciklusa 15. stoljeća na kojem se odražava njegov monumentalni stil, inspiriran antikom, ali i Donatellovim padovanskim radovima koji su, zasigurno više nego li Squarcioneove slikarske poduke, utjecali na mladog slikara.⁶ Donatello je svojim klasičnim vokabularom i novim

⁴ P. HUMFREY, 1996., 44.

⁵ P. HUMFREY, 1996., 44.

⁶ K. CHRISTIANSEN, 2010., 14.

renesansnim novinama firentinske provenijencije odredio karakter slikarstva na sjeveru Apeninskog poluotoka tijekom sljedeće polovine stoljeća.⁷

Venecija je već vrlo zarana reagirala na nove slikarske tendencije padovanskog kruga. Prvi venecijanski slikar koji je odgovorio na takva zbivanja u Padovi bio je Jacopo Bellini na čijoj *Madoni s Djetetom* (oko 1455., Galleria dell' Accademia Tadini, Lovere; sl.7) možemo, u pogledu motiva parapeta, *cartellina*, perspektivnog skraćanja knjige, prepoznati analogiju s padovanskim krugom, a možda čak i sa samim Bartolomeom Vivarinijem.⁸ Bartolomeo Vivarini će se, naime, puno entuzijastičnije prikloniti padovanskome krugu nego sam Jacopo, te će se uz Carla i Vittorea Crivellija smatrati najvažnijim predstavnikom padovanskih tendencija u Veneciji i drugdje gdje je njihovo slikarstvo bilo zastupljeno.

2.3. Giovanni Bellini i boravak Antonella da Messine u Veneciji

Tek s pojavom prvih slika Giovannija Bellinija 1460 – ih godina možemo govoriti o pravom ranorenesansnom karakteru venecijanskog slikarstva. S njime će, kao vodećom ličnosti, započeti uspješna preobrazba mletačkog slikarstva iz jedne uvelike stilski konzervativne sredine u inovativnu slikarsku školu prepoznatljivu diljem europskog kontinenta.⁹ Osim stilskih novina, velik je utjecaj Giovannija Bellinija i na uvođenju, razradi i evoluciji nekih novih tipova sakralnih slika. Dojmljive su njegove serije prikaza *Imago pietatis* koje razrađuje već od 1460-ih godina, ali veći su utjecaj na mlađe slikare ostavile devocionalne slika manjih dimenzija s dopojasnim prikazom Madone i Djeteta koji obično stoji na parapetu, te atmosferskim krajolikom u pozadini. Tu su kompoziciju rado slijedili Vincenzo Catena, Marco Basaiti, Cima da Conegliano i Alvise Vivarini.¹⁰

Iako se Giovanni Bellini i prije dolaska jednog od najznačajnijih predstavnika slikanja uljanim bojama na Apeninskom poluotoku već okušao u toj tehnici, dolazak Antonella da Messina sa Sicilije ostavio je iznimno dubok trag u razvoju venecijanskog slikarstva. Antonello je u doticaj s tehnikom uljanih boja najvjerojatnije došao ranih 1450-ih u Napulju, gradu koji je održavao čvrste veze s Flandrijom. U Napulju su na dvoru Renéa Anžuvince i Alfonsa I. Aragonskog kolale slike Jana van Eycka i Rogiera

⁷ P. MURRAY, L. MURRAY, 2006., 42.

⁸ P. HUMFREY, 1996., 54., 55.

⁹ P. HUMFREY, 1996., 37.

¹⁰ P. MURRAY, L. MURRAY, 2006., 260. – 261.

van der Weydena slikane tehnikom uljanih boja,¹¹ koje su se isticalle luminoznošću i taktilnošću površine slike. Efekti luminoznosti, svjetlucanja i titravosti površine, nisu bili nepoznati Venecijancima čije se slikarstvo još od bizantskih i srednjovjekovnih mozaika temeljilo na vrlo srodnim likovnim principima, koji su se u 15. stoljeću posebno odrazili u slikarstvu Giovannija Bellinija. Znamenita je stoga i Giovannijeva gesta kada je na *Pali San Giobbe* (1485. – 1487., Gallerie dell'Accademia, Venecija), te *Pali San Zaccaria* (1505., San Zaccaria, Venecija) u polukružnim kupolama naslikao pozlaćene mozaike kao svojevrsni *hommage* bizantskoj i srednjovjekovnoj likovnoj baštini.

Antonello da Messina je tijekom svog boravka u Veneciji gdje je dokumentiran od 1475. godine do proljeća 1476. godine naslikao dvije oltarne slike, od kojih su poznati tek fragmenti *Pale San Cassiano* za istoimenu venecijansku crkvu (1475. – 1476., Kunsthistorisches Museum, Beč; sl. 8), te *Sveti Sebastijan* (1475. – 76., Gemäldegalerie, Dresden; sl. 9), jedini sačuvani panel triptiha naslikanog za crkvu San Giuliano.¹² Pretpostavlja se kako je Antonello u Veneciji naslikao i jednu ili dvije verzije kompozicije mrtvog Krista s anđelom, te nekoliko portreta.¹³ Susret s Antonellovim slikarstvom, koje se temelji na stvaranju volumena finim tonalnim prijelazima, odnosno gradacijom svijetla i sjene uz minimalno korištenje linije, utjecao je na Giovannija Bellinija u smislu njegova odmaka od linearnog padovanskog stila 1460-ih godina.¹⁴ Obojica su, i Giovanni Bellini i Antonello da Messina pružili stilski temelj mlađoj generaciji slikara (posebno Alviseu Vivariniju i Cimi da Coneglianu), pa se i period venecijanskog slikarstva posljednje četvrtine 15. stoljeća općenito opisuje kao period pod snažnim utjecajem tog sicilijanskog slikara.¹⁵

Vrlo su bitne i promjene koje se događaju u području formata oltarnih slika budući da je još uvijek prevladavajući stil oltarnih slika i njihovih formata onaj kasnogotički. Zahvaljujući Bellinijevoj *Pali svete Katarine Sienske* (oko 1470. godine, izvorno u SS. Giovanni e Paolo, Venecija, uništena 1867., sl.10) i Antonellovoj *Pali San Cassiano* (sl. 8) već je sredinom 1470-ih godina format jednodijelne oltarne slike (najčešće s kompozicijom *sacra conversazione*) postao glavno polje inovacija u venecijanskom

¹¹ <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/antonello-da-messina> (pristupljeno 28.9.2020.); E. KOENIG, 2008., 130.

¹² G. BARBERA, 2005., 28.; P. HUMFREY, 1993.a, 195.

Čini se kako su Antonellovi dolasci u Veneciju bili češći nego što to sugeriraju povijesni dokumenti. (https://www.metmuseum.org/toah/hd/mess/hd_mess.htm, pristupljeno 8.11.2020.)

¹³ O. BÄTSCHMANN, 2008., 159.

¹⁴ P. HUMFREY, 1993.a, 195.

¹⁵ P. HUMFREY, 1993.a, 195.

slikarstvu, a ta je forma polako počela zamjenjivati formu poliptiha.¹⁶ Bellinijeva je *Pala svete Katarine Sienske* (sl. 10) prema svemu sudeći prethodila Antonellovoj *Pali San Cassiano* (sl. 8), jer ranije indikacije o kompozicije takve vrste u Antonellovom slikarstvu nisu zabilježene.¹⁷ *Palom sv. Katarine Sienske* (sl. 10) Bellini je razvio novi venecijanski tip *sacra conversazione*, a njegove inovacije proizlaze u postavljanju Madone i svetačkih likova u jedinstven prostor koji je u gornjem dijelu nadvišen naslikanim baldahinom koji u kombinaciji sa skulpturalnim okvirom forme trijumfalnog luka bivaju usklađeni u cjelinu.¹⁸ Integracija između figura i arhitekture je postignuta. Čak su se i slikari starije generacije učeni na formate gotičkih poliptiha okušali u toj novoj kompozicijskoj formuli, pa je tako Bartolomeo Vivarini u periodu kada je Antonello boravio u Veneciji naslikao dvije kompozicije *sacra conversazione* - *Bogorodica s Djetetom i svecima* (1475., župna crkva Sv. Antuna Opata, Veli Lošinj; sl. 3) i oltarna slika za crkvu San Nicola u Bariju (1476., San Nicola, Bari, sl. 11).¹⁹

Neizbrisiv trag Antonello je ostavio i u žanru portreta koji se značajnije počeo razvijati tijekom zadnje četvrtine 15. stoljeća.²⁰ Usvojivši nizozemski tip dopojasnog, tročtvrtinskog portreta postavljenog ispred tamne pozadine, kojeg je s vremenom modificirao smanjivši razinu realizma i inzistiranja na detaljima u korist isticanju apstraktne monumentalnosti portreta.²¹ Svojim je portretima uvelike utjecao na Giovannija Bellinija, Alvisea Vivarinija i Bartolomea Montagnu koji su se okušali u tom slikarskom žanru.²²

¹⁶ P. HUMFREY, 1993.a, 201.; O. BÄTSCHMANN, 2008., 168.

¹⁷ O. BÄTSCHMANN, 2008., 163.; P. HUMFREY, 1993.a, 197.

¹⁸ O. BÄTSCHMANN, 2008., 147.

¹⁹ P. HUMFREY, 1993.a, 201.

²⁰ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/alvise-vivarini-portrait-of-a-man> (28.9.2020.)

²¹ G. BARBERA, 2005., 25.

²² G. BARBERA, 2005., 25.

3. Slikarski profil Antonija Vivarinija

Na početku rasprave o likovnom izričaju Antonija Vivarinija u monografiji Francesce d'Arcais *Il maestri del colore: Antonio Vivarini*, velikim i podebljanim fontom stoje riječi uglednog povjesničara umjetnosti Roberta Longhija: „Nell'ultima voce del goticismo lagunare, ... lo stesso punto di rinascimento umbratile che Masolino rappresentò a Firenze...”²³ čime je na vrlo sažet način iskazana bit Antonijeva likovnog izričaja. Duboko ukorijenjen u tradiciju kasnogotičkog slikarstva on je zaista kao posljednji glas lagunarne gotike njegovao taj stilski izričaj, dopuštajući ipak u vrlo skromnim količinama uplive suvremenih renesansnih ideja. Stoga je Antonijeva uloga u transformaciji kasnogotičkog venecijanskog slikarstva u ranorenesansno, iako prilično skromna, dakako važna.

Antonio Vivarini rođen je oko 1418. godine u Muranu, u staklarskoj obitelji podrijetlom iz Padove, koja se 1367. godine ondje nastanila.²⁴ Točna godina njegove smrti također nije poznata, no pretpostavlja se da je to bilo negdje između 1476. i 1484. godine. Antoniovu slikarsku aktivnost pratimo od 1440. godine, kada nastaje porečki *Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima* (sl. 1) koji je, koliko je poznato, njegov najranije datirani rad. Nakon toga Antonio započinje suradnju sa šogorom Giovannijem d'Alemagna,²⁵ a nakon 1450. godine i s mlađim bratom Bartolomeom Vivarinijem koji je osuvremenio stil radionice sredinom pedesetih godina 15. stoljeća.

Suradnja s Giovannijem d'Alemagnom započela je već početkom 1440-ih kada nastaje *Poliptih sv. Jeronima* za crkvu San Gerolamo u Veneciji (1441., Kunsthistorisches Museum, Beč; sl. 13). Iz tog korpusa zajedničkih slika izdvojit ćemo *Poliptih sv. Sabine* (1443. – 1444., San Zaccaria, Venecija; sl. 14), zatim važan triptih *Bogorodica na prijestolju s četiri crkvena oca* (1446, Gallerie dell'Accademia, Venecija; sl. 15), poliptih *Rođenje Kristovo* (1447, Nacionalna galerija, Prag; sl. 16), te poliptih za benediktinsku opatiju u mjestu Praglia nedaleko Padove (oko 1448., Pinacoteca di Brera, Milano; sl. 17). Iako se u potpunosti ne može razdvojiti Antoniova slikarska ruka od one Giovannija

²³ F. D'ARCAIS, 1966., (bez paginacije)

²⁴ http://www.treccani.it/enciclopedia/vivarini_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (pristupljeno 18.8.2020.)

²⁵ Problematičnost definiranja Giovannijeve biografije leži u činjenici da nije poznato njegovo podrijetlo, kao ni slikarsko školovanje. Postoje brojne hipoteze da je slikar germanskog podrijetla, pa ga se čak poistovjećuje sa slikarom Giovannijem iz Ulma koji je bio 1437. godine pozvan u Padovu da oslika Biskupsku palaču. Giovanni je u Veneciji boravio zasigurno već oko 1440. godine, gdje se zadržao neko vrijeme. (<https://www.nga.gov/collection/artist-info.26980.html>, pristupljeno: 18.8.2020.)

d'Alemagne, kritika je ipak Antonijev stil okarakterizirala inventivnijim, svjesnijim suvremenih renesansnih ideja, ali i kao stil koji je donekle ograničen dekorativnim kasnogotičkim elementima starijeg kolege.²⁶

Osim suradnje ove dvojice slikara na spomenutim oltarnim slikama od iznimne je važnosti njihova suradnja u oslikavanju svoda kapele Ovetari u padovanskoj crkvi Eremitani. Kako je poznato iz povijesnih dokumenata Antonio i Giovanni potpisali su ugovor 1448. godine za oslikavanje svoda kapele. Dvojici slikara pripisuju se i četiri panela sa scenama mučenja sv. Apolonije.²⁷ Bile su to vjerojatno neke od posljednjih njihovih suradnji, jer je Giovanni d'Alemagna umro 1450. godine.

Te je godine Antonio napustio Padovu, te je svoju slikarsku radionicu preselio u Veneciju, a tada započinje i njegova suradnja s bratom Bartolomeom Vivarinijem. Neke od njihovih zajedničkih slika su poliptih za crkvu San Girolamo della Certosa (1450. Pinacoteca Nazionale, Bologna; sl. 18), triptih *Navještenja* (1452., kolekcija Cagnola; sl. 19), zatim *Poliptih sv. Bernardina Sijenskog* (sl. 2), te poliptih *Krunjenje Bogorodice* (oko 1460. – 1465., Palazzo Municipale, Osimo; sl. 20). Šezdesetih je godina uglavnom zabilježena Antonijeva samostalna djelatnost. Iz tog razdoblja treba izdvojiti poliptih za Pesaro (1464., Pinacoteca Vaticana, Rim; sl. 21).

Slikarstvo Antonija Vivarinija ostalo je duboko ukorijenjeno u kasnogotičku venecijansku tradiciju. Svojim je slikarskim djelovanjem on sažeo i zaključio cjelokupno srednjovjekovno venecijansko slikarstvo, djelujući kao posljednji glas lagunarne gotike, jedva dotaknut inovacijama nove renesansne kulture.²⁸ Njegov se prevladavajući gotički senzibilitet može primijetiti na primjeru poliptiha *Svete Sabine* (sl. 14) kojeg su Antonio Vivarini i Giovanni d'Alemagna oslikali za venecijansku crkvu San Zaccaria. Likovi svetaca prikazani su pred zlatnom pozadinom čime je negiran realan prostor u kojem se likovi nalaze, a naznake pejzaža u vidu grmova ruža u donjem registru poliptiha, više su dekorativne funkcije nego što pridonose osjećaju stvaranja stvarnog okruženja. Ljepota i nježna lica svetica porculanskoga tena, bez naznaka individualizacije i facijalne ekspresije, te izdužena vitka tijela proizlaze iz kasnogotičke tradicije, a ujedno su i odraz slikarstva Gentilea da Fabriana. Takvu dozu poetičnosti Antonio je postigao na svome samostalnome *Poliptihu Svete Uršule* (oko 1440. -1450., Museo Diocesano, Brescia; sl. 22) na kojem dominiraju izrazito eterična, izdužena tijela svetica, u stiliziranim

²⁶ I. R. HOLGATE, 1999., 18.

²⁷ I. HOLGATE, 2003., 18.

²⁸ F. D'ARCAIS, 1966., (bez paginacije)

cilindričnim haljinama, jednostavnih vertikalnih nabora, te nježnih lica i odsutnih pogleda. Nadalje, obilje pozlate odraz je venecijanske likovne baštine koja je još od bizantskih mozaika pa kroz srednjovjekovno slikarstvo njegovala taj aspekt, a prisustvom Gentilea da Fabriana on je zasigurno dodatno osnažen u pogledu minuciozno izvedenih pozlaćenih dekorativnih elemenata, posebno onih na draperijama likova.

Tu je, nadalje, i tipološko rješenje oltarne slike koji gotovo uvijek u Antonijevom slučaju slijedi tradiciju *gotico fiorito* poliptiha s detaljnom izrezbarenim i pozlaćenim gotičkim drvenim okvirom. U tom smislu iznimka je triptih *Bogorodica na prijestolju s četiri crkvena oca* iz 1446. godine (sl. 15) naslikan za venecijansku Bratovštinu Milosrđa koji i svojim formatom, ali i blagim stilskim eksperimentima odskače od ostalog korpusa Antonijevih oltarnih slika. Riječ je, naime, o triptihu nastalome u suradnji s Giovannijem d'Alemagnom na kojemu se, unatoč obilnoj gotičkoj dekorativnosti Madonina prijestolja, brokatnih ogrtača i kamene ograde s gotičkim arhitektonskim elementima, vidi pomak prema nešto inovativnijem formatu oltarne slike i prikazivanja prostora. Naime, pozadina triptiha sastoji se od visoke, bogato raščlanjene kamene ograde koja ograđuje likove u kvadratni prostor. Na ortogonalnim osima koje prate bočne zidove ograde postavljeni su likovi svetaca, te je tako dodatno naglašena dubina prostora. Unatoč tome što je zadržan format triptiha, učinak jedinstvenog prostora jedva da je prekinut vertikalnom podjelom slike. Peter Humfrey navodi kako su Antoniju izvori za takav triptih zasigurno bili oni firentinski Filippa Lippija, kao i *Navještenje* (sl. 6) Jacopa Bellinija.²⁹ Načinom na koji su crkveni oci postavljeni po dvoje na svakome panelu, a ne kao na tradicionalnim poliptisima gdje je svaki u izoliranom panelu, ostvareno je, osim prostornog, i tematsko jedinstvo, formirajući tako bazu za razvitak *sacra conversazione*.³⁰

Posebno se zanimljivim čini razdoblje tijekom i neposredno nakon Antonijeva i Giovannijeva boravka u Padovi. Tzv. *storiette*, koje su kritičari naknadno pripisivali Antoniju Vivariniju, rasvjetljavaju njegov slikarski profil koji je bio otvoreniji i osjetljiviji na utjecaje renesansnog stila nego što se to do tada činilo.³¹ Riječ je o malenim slikanim panelima koji su izvorno bili dijelom nekog poliptiha. Prva serija takvih panela – *Storie di Santa Monica* – pripadala je poliptihu posvećenom svetoj Moniki nastalome

²⁹ P. HUMFREY, 1993.a, 168.

Na Jacopovoj oltarnoj slici *Navještenje* čini se kako je po prvi puta u venecijanskom slikarstvu primjenjen firentinski sistem linearne perspektive. (P.HUMFREY, 1996., 44.)

³⁰ E. KOENIG, 2008., 54.

³¹ F D'ARCAIS, 1966., (bez paginacije)

oko 1441. godine.³² Arhitektonska pozadina i pažljiva prostorna organizacija svjedoče o novim slikarskim tendencijama kakve je Vivarini preuzeo iz Masolinova slikarstva, što je primjetno na panelu *Vjenčanje sv. Monike* (oko 1441., Gallerie dell'Accademia, Venecija; sl. 23).³³

Drugu cjelinu *storieta* čine četiri slikana drvena panela koja se danas čuvaju u različitim muzejima,³⁴ a nastali su u suradnji s Giovannijem d'Alemagnom. Na panelima su prikazane scene mučenja svete Apolonije. Narativni detalji, te prostorna organizacija počiva, čini se, na Masolinovim primjerima. Ipak, pojedini detalji poput reljefnog friza s *puttima* koji nose girlande na panelu *Svetu Apoloniju vuče konj* (oko 1449., Museo Civico, Bassano; sl. 24) ili drugi *all' antica* spomenici na panelu *Sveta Apolonija uništava idola*, (oko 1449., National Gallery of Art, Washington; sl. 25) Vivarini zasigurno nije mogao vidjeti na Masolinovim slikama, a još manje u venecijanskome slikarstvu toga razdoblja, izuzev možda Jacopove crteže. Čini se kako je takvo što Vivarini mogao vidjeti u Padovi u kojoj je vladao snažan interes za arheološku baštinu, a posebno se na polju slikarstva isticalo djelovanje slikara i sakupljača antikviteta Squarcionea. Njegova je slikarska škola u Padovi bila mjesto učenja mnogih slikara, uključujući i Mantegna, za brojne antičke dekorativne elemente kao što su medaljoni, razni reljefi, pa i girlande koje pridržavaju *putti*. Drugi važan izvor klasičnog vokabulara bio je sam Donatello koji je 1440-ih godina boravio u Padovi radeći na oltaru za Santo. U tom kontekstu, Ian Holgate navodi kako je skupina Donatellovih tzv. Forzoti reljefa mogla direktno utjecati na ciklus Antonijevih i Giovannijevih *storieta* o sv. Apoloniji, primjerice reljefna predela (oko 1446., Victoria & Albert Museum, London; sl. 26) s prikazima *putta* s girlandama mogla je poslužiti kao model za panel *Svetu Apoloniju vuče konj* (sl. 24).³⁵ S obzirom na navedene padovanske elemente koji se javljaju na tim *storieta*ma, ta se zadnja serija narativnih scena o svetoj Apoloniji upravo i datira u godine Antonijeva i Giovannijeva boravka u Padovi.³⁶

Antonio Vivarini i Giovanni d'Alemagna tijekom boravka u Padovi, osim radova na kapeli Ovetari, slikali su i poliptihe za naručitelje u neposrednoj blizini grada. Tako su primjerice poliptih za benediktinsku opatiju u Pragli, nedaleko Padove, naslikali oko

³² Poliptih se nalazio u crkvi San Stefano u Veneciji. (<http://www.gallerieaccademia.it/en/marriage-saint-monica>, pristupljeno 25.8.2020)

³³ <http://www.gallerieaccademia.it/en/marriage-saint-monica> (pristupljeno 25.8.2020.)

³⁴ Slikani panel *Sveta Apolonija uništava idola* čuva se u National Gallery u Washingtonu, slikani paneli *Svetoj Apoloniji čupaju zube* i *Osljepljivanje sv. Apolonije* u Accademia Carrara u Bergamu, dok se u Museo Civico u Bassanu čuva panel *Svetu Apoloniju vuče konj*.

³⁵ I. HOLGATE, 2003., 18.

³⁶ F. D'ARCAIS, 1966., (bez paginacije)

1448. godine.³⁷ Francesca d'Arcais smatra kako bismo taj poliptih trebali promatrati kao plod njihova boravka u Padovi, jer se, sudeći prema slici, Antonio vratio jednostavnosti izvedbe.³⁸ Doista, čini se kako su likovi svetaca robusniji, a izostaje i one bogate dekorativnosti kakva je karakteristična za zajedničke radove Antonia i Giovannija (prisjetimo se samo *Poliptiha sv. Sabine* [sl. 14], ili *Bogorodice na prijestolju s četiri crkvena oca* [sl. 15]). Međutim, u osnovi su to prilično minimalne oscilacije u razvoju stila, koja ipak ne mijenjaju konzervativnu strukturu poliptiha. William L. Barcham proučavajući prikaze *Imago pietatis* u Antonijevom stvaralaštvu u razdoblju od 1440. do 1450-ih godina navodi kako je primjer iz Praglije (sl. 17a) jedini na kojem je Antonio, uz beživotno tijelo Krista, prikazao i sv. Ivana i Madonu na jednom panelu.³⁹ Čini se kako je inspiraciju za ovakvu formaciju prikaza *Imago pietatis* Antonio pronašao u padovanskom slikarstvu, ali ne onom suvremenom, već slikarstvu *trecenta*.⁴⁰ Posebno je naglašena emocionalna dimenzija facijalnim ekspresijama Madone i sv. Ivana, kao i njihovim gestama: Madona očajno primiče svoje lice Kristovom, dok sv. Ivan u boli odmiče glavu u drugu stranu. Antonijeva izvedba prikaza zasigurno je predstavljala temelj za daljnji razvitak prikaza *Imago pietatis* u venecijanskom slikarstvu, koji je dosegno vrhunac u slici *Pietà* Giovannija Bellinija (oko 1465. – 1470., Pinacoteca di Brera, Milano).⁴¹

Razdoblje suradnje Antonija i njegova brata Bartolomea koje je započelo nakon Giovannijeve smrti analizira se u poglavlju o slikarskom izričaju Bartolomea Vivarinija. Kasna faza Antonijeva stvaralaštva nakon spomenute suradnje s bratom ne pokazuju veće oscilacije u razvoju stila u odnosu na slike iz ranijeg razdoblja. Izdvojit ćemo poliptih za Pesaro iz 1464. godine (sl. 21) na kojem je, primjerice, stil još uvijek blizak poliptihu za

³⁷ P. HUMFREY, 1993.a, 175.

³⁸ F. D'ARCAIS, 1966., (bez paginacije)

³⁹ W. L. BARCHAM, 2013., 67.

⁴⁰ W. L. BARCHAM, 2013., 67.

Prema Barchamu, elemente za konstruiranje prikaza *Imago pietatis* s poliptiha za Pragliu Antonio je crpio iz padovanskog slikarstva treće četvrtine 14. stoljeća. S prikaza *Imago pietatis* s predele poliptiha Giusta de' Menabuoi (*Poliptih*, oko 1375. – 1380., krsionica katedrale, Padova) Antonio je preuzeo Madonino primicanje glave Kristovoj; geste pridržavanja Kristovih ruku preuzeo je sa Semitecolova prikaza na poklopcu relikvijara u sakristiji katedrale u Padovi (*Imago pietatis*, 1367., sakritija katedrale, Padova); forma Kristove ruke koja poseže preko ruba sarkofaga preuzeo je s Altichierovih fresaka (freska *Imago pietatis*, oko 1375. – 1380., kapela Santi Giacomo e Felice, Santo, Padova). (W. L. BARCHAM, 2013., 67.)

⁴¹ W. L. BARCHAM, 2013., 67.

crkvu San Girolamo della Certosa iz 1450. godine (sl. 18), bez ikakvih naznaka razvoja stila.⁴²

3.1. Porečki „Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima“ u kontekstu Antonijeve slikarstva

Porečki *Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima* (sl. 1) Antonija Vivarinija najranije je datirana njegova slika. S obzirom na to da je poliptih nastao 1440. godine, a da već od sljedeće godine pratimo Antonijeve slike nastale u suradnji s Giovannijem d'Aleagnom, porečki poliptih dobiva na važnosti jer na njemu možemo razmatrati Antonijev stil neposredno prije višegodišnje suradnje dvaju slikara. Tako, prema Ivanu Matejčiću, već na porečkom poliptihu „stil internacionalne gotike biva oplemenjen diskretnom komponentom renesansnih utjecaja.“⁴³ Ta prilično blaga i skromna naznaka renesansnog stila manifestira se u novom senzibilitetu za snažniji plastički volumen modeliran blagim *chiaroscuro* gradacijama, te blagim pomacima prema perspektivnom slikanju.⁴⁴ To se ponajprije odnosi na prikaz *Imago pietatis* i Bogorodice s Djetetom na prijestolju. Voluminoznost Kristova tijela (sl. 1a) koje izlazi iz perspektivno oblikovanog sarkofaga modelirano je blagim tonalnim prijelazima na tragu onoga što je vidljivo i na nekim Antonijevim istovjetnim primjerima iz četrdesetih godina kao što su *Mrtvi Krist* (oko 1440 – 1444., Pinacoteca di Brera, Milano; sl. 27), zatim prikaz *Imago pietatis* s poliptiha za benediktinsku opatiju u Pragli (sl. 17a), te *Mrtvi Krist* (1445. – 1446., Pinacoteca Nazionale, Bologna; sl. 28). Kao i na navedenim primjerima, i na porečkom prikazu Krist izlazi iz jednostavno oblikovanog sarkofaga čime se minimalno materijalizira zlatna pozadina.

Prikazom *Imago pietatis* u Antonijevom stvaralaštvu u razdoblju od 1440. i 1450. godine bavio se William L. Barcham koji uspoređujući porečki prikaz *Imago pietatis* (sl. 1a) s onim na poliptihu za crkvu San Girolamo della Certosa (sl. 18) nastalom deset godina kasnije, zaključio kako je stariji, porečki primjer znatno razvijenija interpretacija upravo zbog dojma snažnijeg i voluminoznijeg tijela.⁴⁵ Nastavlja kako je inspiraciju za oblikovanje tijela takve robusne proporcije i plastičkog karaktera Antonio zasigurno crpio

⁴² P. HUMFREY, 1993.a, 170.

⁴³ I. MATEJČIĆ, 2011., 65.

⁴⁴ F. D'ARCAIS, 1966.; J. STEER, 1995., 37 – 38.

⁴⁵ W. L. BARCHAM, 2013., 59.

iz toskanskih izvora, primjerice slika Filippa Lippija koje su nastale za vrijeme njegova boravka u Venetu.⁴⁶

Djelomična materijalizacija zlatne pozadine prisutna je i na središnjem donjem panelu s Bogorodičinim prijestoljem, a I. Matejčić materijalizaciju zlatne pozadine vidi i u „shematskim poljima krajolika u donjem dijelu kadra“,⁴⁷ kod prikaza stojećih svetaca. Iako prikazana strogo frontalno, prikaz Bogorodice s Djetetom na prijestolju naznačuje Antonijev interes za blagu zaobljenost forma modeliranih svjetlošću, što se primjećuje primjerice i na još jednom Antonijevom radu iz ranijeg razdoblja – *Madoni s Djetetom* (oko 1441., Gallerie Accademia, Venecija) koja dijeli mnoge stilske elemente s porečkim poliptihom.⁴⁸ S druge strane, ukočenost tijela, teška draperija koja prekriva gotovo čitavo tijelo, te valovita linija padajućeg plašta porečke Madone naglašava Antonijevu ukorijenjenost u kasnogotičku tradiciju čija obilježja ipak prevladavaju ne samo pri prikazu Madone s Djetetom, već i čitavim poliptihom. Skromni uplivi renesansnog oblikovanja usporedivi su „s prigušenim renesansnim (*rinascimento umbratile*) izrazom Masolina“,⁴⁹ i primjerice njegovom *Madonom s Djetetom* (1423., Kunsthalle, Bremen; sl. 30) na kojoj je prevladavajući gotički senzibilitet minimalno nadopunjen novim osjećajem za modeliranje formi svjetlošću i sjenom.

Oblikovanje Djetetova tijela s porečkog poliptiha karakterizira mekana modelacija koja ipak ne pridonosi toliko naglašavanju čvrstoće volumena i pojedinosti tijela, koliko je ponešto veća čvrstoća i skulpturalnost tijela naglašena primjerice na slici *Madona s Djetetom i dva anđela* (Antonio Vivarini i Giovanni d'Allemagna, 1449-1450., Museo Poldi Pezzoli, Milano; sl.31), a koju bi se možda trebalo sagledati u kontekstu slikareva padovanskog boravka i mogućoj apsorpciji tamošnjih ideja. Ostatak slikanih panela s porečkog poliptiha na kojima su prikazane svetačke figure „upadljivo su stilski tradicionalnije, s dekorativnim paralelizmima krutih, cjevastih draperija,“⁵⁰ nezgrapnih stojećih svetačkih figura, stroge frontalnosti sv. Katarine ili pak detalja poput kugli sv. Nikole skromnog oblikovnog rješenja bez naznake stvaranja volumena.

Kao najranije datirana Antonijeva slika nastala prije početka suradnje s Giovannijem d'Allemagnom, porečki nam je poliptih stoga vrijedno svjedočanstvo

⁴⁶ W. L. BARCHAM, 2013., 60.

⁴⁷ I. MATEJČIĆ, 2006., 327.

⁴⁸ <http://www.gallerieaccademia.it/en/madonna-and-child-1> (5.9.2020.)

⁴⁹ I. MATEJČIĆ, 2006., 327.; I. MATEJČIĆ, 2011., 66.

⁵⁰ I. MATEJČIĆ, 2011., 66.

Antonijeva ranog stila u kojem se, unatoč prevladavajućem kasnogotičkom duhu, naslućuju blage naznake novog renesansnog stila, kojeg je formirao proučavajući toskanske slikare.

4. Slikarski profil Bartolomea Vivarinija

Za razliku od svog starijeg brata i suradnika Antonija koji je nevoljko prihvaćao nove slikarske tendencije, Bartolomeo Vivarini bio je puno otvoreniji novom renesansnom stilu, posebice onome padovanskog kruga. Stoga je upravo izvanredno uočiti kako je Bartolomeo, unatoč tome što se formirao u stilski konzervativnom ambijentu Antonija Vivarinija, postao najranijim predstavnikom *mantegnizma* u Veneciji.⁵¹ Njegovo će djelovanje kroz gotovo čitavu drugu polovinu 15. stoljeća utjecati ne neke segmente razvoja venecijanskog slikarstva – u prvome redu spomenutu asimilaciju *mantegnizma* u venecijansko slikarstvo, te razvoj *sacra conversazione* kao novog tipa sakralne slike.

Bartolomeo Vivarini rođen je oko 1432. godine na otoku Muranu. Svojim je slikarskim djelovanjem, koje pratimo od otprilike sredine 15. stoljeća, obilježio i doprinio razvoju venecijanskog slikarstva. Iako je prve slikarske poduke zasigurno stekao u radionici svog starijeg brata Antonija, na njega su puno više utjecale inovativnije slikarske struje izvan Venecije, točnije one padovanskog kruga. Čini se kako je Bartolomeo dio ključnih formativnih godina proveo u Padovi. Iako se ne zna točno gdje, zasigurno je bio prisutan u Padovi za vrijeme Antonijeva i Giovannijeva oslikavanja svoda kapele Ovetari.⁵² Već i sam boravak u Padovi znači da je Bartolomeo vrlo lako mogao doći u kontakt sa suvremenim slikarskim inovacijama padovanskog kruga. Dovoljno je samo spomenuti da su u kapeli Ovetari uz bok njegova brata Antonia radili veliki Mantegna i Nicolò Pizzolo. Također, čini se kako je obitelj Vivarini bila u dobrim odnosima sa Squarcioneom, stoga je za pretpostaviti da je mladi Bartolomeo imao tu mogućnost boraviti i u njegovom *studiu*.⁵³

Od 1450. godine, nakon smrti Antonijeva suradnika Giovannija d'Alemagna, pa sve do sredine 1460-ih godina, Bartolomeo je postao bratov najbliži suradnik. U tom

⁵¹ P. HUMFREY, 1996., 59.

⁵² A. HILLIAM, 2016., 581.

⁵³ S. R. STEER, 2003., 20.

razdoblju nastaju poliptih za glavni oltar kartuzijanske crkve San Girolamo della Certosa kraj Bologne iz 1450. godine (sl. 18), triptih *Navještenja* (sl. 19), zatim *Poliptih sv. Bernardina Sijenskog* za crkvu sv. Bernardina u Kamporu na otoku Rabu (sl. 2), te posljednja poznata slika ove dvojice slikara – poliptih *Krunidba Madone* (sl. 20).

Rane Bartolomeove slike iz 1450-ih godina, te prve polovine 1460-ih uglavnom vežemo uz suradnju s bratom Antonijem, čijem se stilu Bartolomeo u početku priklonio. Prva takva suradnja dvojice braće je poliptih za crkvu San Girolamo della Certosa nedaleko Bologne, koju je, kao spomen na kardinala Niccola Albergatija, naručio papa Nikola V. Stilski je ovdje Bartolomeo još uvijek prilično vezan uz kasnogotički stil starijeg mu brata, pa u konačnici i „prevladava nježna Antonijeva poetika.“⁵⁴ Bartolomeov udio vidi se u većoj posvećenosti prikazivanju prostornosti, posebno primjetno u slikanju pijedestala u donjem registru.⁵⁵

Uz *Poliptih sv. Bernardina Sijenskog* (Sl. 2) za crkvu u Kamporu koji će detaljnije biti analiziran u nekom od sljedećih poglavlja, iz tog korpusa Antonijevih i Bartolomeovih zajedničkih slika spomenut ćemo *Krunidbu Madone* (sl. 20) iz 1464. godine, naslikanu za franjevačku crkvu Santissima Annunziata nedaleko grada Osima, u blizini Ancone. Na njoj je, više nego li na prethodnome poliptihu prisutna veća skulpturalnost likova, dinamičnost u vidu njihove postave, te njihova manja usiljenost. Iako prikazani na još uvijek tradicionalnoj zlatnoj pozadini, dubina prostora ostvarena je impostacijom stajaćih likova blago zakrenutih ukoso, pa čak i znakovitim pomakom noge sv. Nikole koja blago izlazi izvan pijedestala. Voluminoznost likova je naglašenija, a snažna tijela proviruju ispod draperija, primjerice kod prikaza sv. Petra ili sv. Marije Magdalene. Viša kvaliteta ovoga poliptiha zasigurno je rezultat Bartolomeova stilskog sazrijevanja od onog, još uvijek više kasnogotičkog poliptiha za kartuzijanski samostan (sl. 18), pa do sve intenzivnijeg asimiliranja padovanskih slikarskih tendencija što nam dokazuje i njegov samostalni *Poliptih Ca' Morosini* (1464., Gallerie dell' Accademia, Venecija; sl.32) nastao iste godine kada i poliptih *Krunidbe Madone* (sl. 20). I dok je na poliptihu iz kartuzijanskog samostana (sl. 18) Bartolomeov stil bio prigušen Antonijevim tradicionalnim kasnogotičkim izričajem, na poliptihu *Krunidbe Madone* (sl. 20) Bartolomeo je preuzeo vodeću ulogu, pa se Antonijev arhaičniji stil može razabrati tek sporadično, možda na prikazu *Imago pietatis*. Fizionomija sv. Marije Magdalene (sl. 33)

⁵⁴ I. MATEJČIĆ, 2017., 95.

⁵⁵ https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/392-polittico (9.9.2020.)

upućuje na Bartolomeovu ruku što dokazuju mnogi morellijanski detalji poput spuštenog pogleda koji otkriva velike očne kapke, tanke, lučne linije obrva, ili pak istaknuta brada sa središnjom rupicom, koju slikar tijekom čitave svoje karijere redovito primjenjuje na fizionomijama ženskih likova. Takav tip ženske fizionomije kontemplativnog i melankoličnog izraza primjećujemo i na njegovim samostalnim radovima – *Madoni s Djetetom* (oko 1475., National Gallery of Art, Washington; sl. 34), prikazu sv. Skolastike na *Poliptihu* (1485., Museum of Fine Arts u Bostonu; sl. 35), ili prikazu Madone na *Poliptihu sv. Jakova* (sl. 36).

Bartolomeovu samostalnu slikarsku aktivnost pratimo već od 1459. godine.⁵⁶ U to vrijeme sve više započinje primati poticaje iz obližnje Padove – važnog humanističkog i umjetničkog centra sjevernog dijela Apeninskog poluotoka. Kroz razdoblje stvaralaštva koji pratimo tijekom 1460-ih godina i 1470-ih Bartolomeo je nastojao biti u koraku s najnovijim tendencijama u umjetnosti koje su se već od 1440-ih javljale u Padovi. Upravo zbog toga P. Humfrey smatra da je u tom razdoblju Bartolomeo bio jedan od najprogresivnijih venecijanskih slikara,⁵⁷ koji je u venecijansko slikarstvo, tada još uvijek tradicionalno i zatvoreno prema novim slikarskim tendencijama, unosio svjež i suvremene novine iz obližnje Padove.

Usprkos tome što se uglavnom još uvijek priklanja poliptihu kao tradicionalnome formatu oltarne slike, novi je senzibilitet primjetan u načinu oblikovanja likova. Primjetno je to na *Poliptihu Ca' Morosini* (sl. 32) koji je sudeći prema gravuri G. M. Sassa imao tradicionalni bogato rezbareni tip okvira. Međutim, likovi su, unatoč kasnogotičkoj formi poliptiha, zlatnoj pozadini i izoliranosti u zasebne panele, izvedeni prilično živo. Tanka, prijanjajuća draperija nabranih nabora, precizan crtež pri izvedbi koščate strukture tijela, te pre naglašavanje u prikazu ruku i nogu Bartolomeo je preuzeo iz Squarcioneova kruga.⁵⁸

Najznačajnija slika toga razdoblja zacijelo je *Bogorodica s Djetetom i svecima* (1465., Museo di Capodimonte, Napulj; sl. 37) naslikana za neku crkvu u Bariju, najvjerojatnije za crkvu S. Domenico.⁵⁹ Oltarna pala iz Barija predstavlja prekretničku točku u kontekstu Bartolomeove asimilacije padovanskog stilskog vokabulara, ali je i neizostavna točka u razvoju kompozicije *sacra conversazione* u venecijanskome

⁵⁶ O. BÄTSCHMANN, 2008., 21.

⁵⁷ P. HUMFREY, 1994., 15.

⁵⁸ https://www.gutenberg.org/files/30098/30098-h/30098-h.htm#Page_29 (pristupljeno 9.9.2020.)

⁵⁹ P. HUMFREY, 1993.a, 342.

slikarstvu i novog tipa jednodijelnih oltarnih slika, koje će s vremenom započeti zamjenjivati poliptih. Iako okvir Bartolomeove oltarne pale iz Barija nije sačuvan, on je sasvim sigurno imao bočne *all' antica* pilastre, te lunetu na gornjem završetku.⁶⁰ Na taj je način slika zapravo predstavljala logičan razvoj padovanskog formata u venecijanskom slikarstvu kakvog je godinu dana ranije u Veneciji predstavio Jacopo Bellini sa suradnicima u vidu triptiha za Santa Maria della Carità.⁶¹ Iako je razvoj novog tipa prikaza Madone s Djetetom i svecima smještenih u jedinstveni prostor započeo u Firenci kasnih 1430 – ih godina i to opusima Domenica Veneziana, Fillipa Lippija i Fra Angelica,⁶² Bartolomeova *sacra conversazione* prva je kompozicija takve vrste u venecijanskome slikarstvu, prethodeći pet godina Bellinijevoj *Pali sv. Katarine Sijenske* (sl. 10).⁶³

Padovanski se utjecaj, posebno Mantegne i njegove *Pale di San Zeno* (1456. – 60., crkva San Zeno, Verona, sl. 38) može primijetiti u posezanju za klasičnim arhitektonskim dekorativnim motivima poput klasičnih pilastara, girlanda s voćem (motiv koji koristi i Squarcione, primjerice na *Madoni s Djetetom*, [1449. – 1452., Gemäldegalerie, Berlin; sl. 39]), te u naglašenoj koščatoj strukturi tijela, što je primjetno na udovima sv. Roka. Reljefno oblikovani krilati *putti* na rubovima podnožja Madonina prijestolja izvorište imaju zasigurno u Donattelovim padovanskim radovima.⁶⁴ S druge strane, primjetna je pomalo i arhaičnost koja proizlazi iz Bartolomeova nevjesta prikazivanja omjera figura i nedosljedne točke gledišta.⁶⁵ Arhaičnost je posljedica i njegova slikarskog formiranja u krugu Antonijeva kasnogotičkog ukusa, koji se unatoč težnji da ga dokine i prikloni se suvremenim tendencijama, provlači kroz njegovo stvaralaštvo. P. Humfrey zaključuje kako Bartolomeo zapravo nikada nije uspio prevladati kontradikciju između ta dva umjetnička pola njegove slikarske osobnosti,⁶⁶ - s jedne strane kasnogotičku tradiciju, a s druge suvremene tendencije padovanskog kruga. Kasnogotički se elementi na Bartolomeovoj oltarnoj slici (sl. 37) očituju u Bogorodičinom bogato dekoriranom plaštu

⁶⁰ P. HUMFREY, 1993.a, 186.

⁶¹ HUMFREY, 1993.a, 186.

⁶² O. BÄTSCHMANN, 2008., 144.

Jedna od najranije datirane kompozicije *sacra conversazione* smatra se *Pala Barbadori* Filippa Lippija iz 1437. godine koja se danas čuva u Louvru u Parizu. (P. MURRAY, L. MURRAY, 2006., 91.)

⁶³ P. HUMFREY, 1993.a, 186.; P. HUMFREY, 1994., 16.

Bellinijeva *Pala sv. Katarine Sijenske* stradala je u požaru 1867. godine, ali je njena kompozicija poznata iz gravure napravljene 1858. godine za izdanje *Pinacoteca veneta* Francesca Zannottija

⁶⁴ P. HUMFREY, 1994., 16.

⁶⁵ P. HUMFREY, 1996., 59.; P. HUMFREY, 1993.a, 186.

⁶⁶ P. HUMFREY, 1996., 61.

ili pak u grmovima ruža koji čine pozadinu kompozicije *sacra conversazione* kakva se pojavljuje primjerice na poliptihu za Certosu braće Vivarini (Sl. 18),⁶⁷ ili nekim ranijim Antonijevim radovima (primjerice *Poliptih sv. Sabine* [sl. 14] Antonija Vivarinija i Giovannija d'Alemagne), a koji imaju u većoj mjeri dekorativnu funkciju nego onu oblikovanja realnoga prostora koja je primjerice postignuta prikazom krajolika na *Triptihu sa sv. Sebastijanom, Ivanom Krstiteljem i Antunom opatom* Jacopa, Gentilea i Giovannija Bellinija (1460. – 65., Galleria dell' Accademia, Venecija; sl. 40).

Bartolomeo Vivarini tijekom 1470 – ih godina još uvijek ostaje vjeran padovanskome linearizmu spajajući ga s gotičkim kolorizmom, a povremeno se s određenim uspjehom priklanja i Bellinijevom mekom modeliranju i svjetlosnim efektima.⁶⁸ Njegov se stil nakon sredine 1470-ih više nije značajnije razvijao, unatoč napretku koji tih godina pratimo u venecijanskom slikarstvu. Njegovo je slikarstvo upalo u rutinu i formulu, pa i njegovi radovi iz kasne faze ne donose na stilske planu značajnije promjene.⁶⁹ Tijekom tog razdoblja kvaliteta Bartolomeovih slika opada – one postaju shematizirane, a linearizam sve naglašeniji i oštriji.⁷⁰ Naglašeni linearizam posebno se ističe na *Poliptihu sv. Jakova* (1490., J. Paul Getty Museum, Malibu; sl. 41) u oblikovanju draperija oštih rubova i lomova nabora sv. Jakova, ili pak u oblikovanju anatomskih pojedinosti, primjerice na prikazu sv. Ivana Krstitelja gdje su oštrom linijom istaknute žile na stopalima, rukama i vratu, stršeće kosti nožnih prstiju i vrata, te mišići tijela.

Bartolomeo je tako ostao dosljedan svome stilskom izričaju uspostavljenome nakon što se odvojio od brata Antonija. On je u više od četrdeset godina slikarskog djelovanja ostao prvenstveno vezan uz stil Mantegne i slikara Squarcioneova kruga kojeg su karakterizirale jasno oblikovane kipolike figure, detaljno opisani anatomske detalji, precizan crtež i intenzivne boje, što se razlikovalo od, tada suvremenih, tonalnih i atmosferskih istraživanja koje je u venecijansko slikarstvo uveo Giovanni Bellini. Tako je Bartolomeo, ne reagirajući na suvremene tendencije u venecijanskom slikarstvu, još uvijek vjerno slikao u, tada već zastarjeloj, maniri karakterističnoj za 1460-te godine.⁷¹

⁶⁷ P. HUMFREY, 1993.a, 186.

⁶⁸ <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1956.html> (pristupljeno: 16.8.2020.); J. STEER, 1995., 42.

⁶⁹ F. ZERI – E. E. GARDNER, 1973., 91.; P. HUMFREY, 1994., 17.; <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1956.html> (pristupljeno: 24.9.2020.)

⁷⁰ <https://www.dorotheum.com/en/1/1858118/> (pristupljeno: 20.8.2020.)

⁷¹ P. HUMFREY, 1994, 15.; P. HUMFREY, 1996., 89.

Korisna je stoga usporedba Bartolomeove Madone s Djetetom s *Poliptiha sv. Jakova* (Sl. 41) i Bellinijeve tri godine ranije *Madonne degli Alberetti* (1487., Gallerie dell'Accademia, Venecija; sl. 42) koju donosi P. Humfrey.⁷² Unatoč istoj tematici i donekle jednakoj kompoziciji, Humfrey navodi kako se suptilnim pomacima na Bellinijevoj slici (blagi okret Djetetova ramena i bokova) dočarao osjećaj dubine, dok je kod Bartolomea to prilično plošno.⁷³ Tome bismo mogli pridodati i način oblikovanja figura koji čini temeljnu razliku između ova dva venecijanska slikara. S jedne strane to je Bellinijevo meko modeliranje difuznom svjetlošću što rezultira blagim tonskim prijelazima, te gotovo potpunom izostanku linije. S druge strane, Bartolomeov je način oblikovanja temeljen na preciznoj i oštroj strukturalnoj liniji koja pridonosi povezivanju likovnih elemenata.

4.1. „*Poliptih sv. Bernardina Sijenskog*“ u kontekstu Bartolomeova i Antonijeva stvaralaštva

Poliptih sv. Bernardina Sijenskog (1458., franjevački samostan, Kampor; sl. 2) naslikala su braća Antonio i Bartolomeo Vivarini 1458. godine u periodu kada su intenzivno surađivali. S obzirom da je Bartolomeo ovim radom još uvijek duboko pod utjecajem Antonijeva stila, teško je razlučiti udio svakog od ove dvojice slikara. Ipak, povijesnoumjetnička je struka donekle usuglašena kako prikaze Bogorodice s Djetetom, sv. Eufemije, sv. Ludovika i sv. Ivana Krstitelja treba pripisati Antoniju Vivariniju, a ostatak njegovom bratu Bartolomeu.⁷⁴ Kamporska oltarna slika izvedena je u tada još uvijek popularnoj formi poliptiha, koja će se zadržati u venecijanskome slikarstvu još poprilično dugo – tek će u posljednjoj četvrtini 15. stoljeća potražnja za tim tipom oltarne pale početi opadati.⁷⁵ Drveni izrezbareni okvir poliptiha potpisuje Francesco Moronzon, član venecijanske drvorezbarske radionice Moronzonovih. On je, ujedno, i sin Mateja Moronzona koji je boraveći u Zadru tijekom prve polovine 15. stoljeća, izradio korske klupe, te raspelo i kipove apostola s letnera zadarske katedrale sv. Stošije, a čini se kako ga se može povezati i s korskim sjedalima u crkvi Uznesenja Blažene Djevice Marije u Rabu.⁷⁶ Okvir poliptiha Francesca Moronzona vrstan je primjer *gotico fiorito* stila s

⁷² P. HUMFREY, 1994., 15.

⁷³ P. HUMFREY, 1994., 15.

⁷⁴ G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2011.a, 69.

⁷⁵ R. TOMIĆ, 2003., 104.

⁷⁶ B. ŠPANJOL – PANDELO, 2016., 116.

naglašenim pozlaćenim fjalama, vegetabilnim uvinutim motivima, te perforiranim dijelovima.

Likovi svetaca prikazani su ispred tradicionalne zlatne pozadine čime je negirana dubina prostora. Podnožje svetačkih likova u donjem registru, osim u slučaju sv. Kristofora, riješeno je prilično jednostavno – plošnim obojenjem niskog postamenta, gotovo na jednak način kao na Antonijevom porečkome poliptihu (sl. 1). Riječ je o doista skromnoj izvedbi koja se ne može mjeriti s primjerice njihovim osam godina ranijim poliptihom za Certosu (sl. 18) na kojem je veća pozornost pridana perspektivnome prikazu pijedestala,⁷⁷ i prikaza krajolika u podnožju svetačkih likova.

U kontekstu Bartolomeova stvaralaštva ovaj poliptih, koji pripada u njegova ranija ostvarenja, još uvijek predstavlja stilsko priklanjanje Antonijevu slikarstvu, ali uz prilično blage naznake renesansnog oblikovanja koje se prije svega očituju u većoj voluminoznosti likova, izražajnijoj fizionomiji i naglašenijoj i oštrijoj liniji. Te će se slikarske novine, koje je Bartolomeo asimilirao iz slikarstva padovanskog kruga, a čije temelje razaznajemo na ranim slikama poput ove kamporske, biti izraženije tek u nekim od sljedećih njegovih samostalnih slika. To je prije svega veća čvrstoća i voluminoznost likova koje možemo primijetiti primjerice kod sv. Petra. Utjecaj padovanskog kruga, posebno Manteginih slikarskih inovacija, na ovome poliptihu najjasnije se očituje kod prikaza sv. Kristofora. Gusto nabrani nabori draperije svoj uzor vjerojatno nalaze u Manteginim rješenjima, a prilično skroman prikaz surovog, stjenovitog krajolika oštih linija mogli bismo također pripisati Bartolomeu i njegovoj asimilaciji Manteginih oblikovnih rješenja. Fizionomije Bartolomeovih svetaca izraženije su s naglašenim linijama koje iscrtavaju naborana svetačka lica.

S druge strane, na licima Antonijevih svetaca izostaje takav linearan skeleton. Lica su oblikovana nježnom modelacijom, a čak i naborano lice sv. Ivana Krstitelja riješeno je finim tonalnim prijelazima, bez ikakve naznake linije. Lica svetica pokazuju tipične fizionomije Antonijevih ženskih likova. Riječ je o okruglim glavama blijedog, porculanskog tena s poluzatvorenim kopcima i tankim usnama. Tako je, primjerice, lice sv. Eufemije sa kamporskog poliptiha istovjetno licima svetica sa središnjeg panela *Poliptiha sv. Uršule* (sl. 22). Prikaz Bogorodice s Djetetom pokazuje ponešto veći stupanj napretka u usporedbi s istovjetnim prikazom s porečkog poliptiha (sl. 1). Zaobljeni udovi,

⁷⁷https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/392-polittico
(pristupljeno 20.8.2020.)

draperija koja prati položaj tijela ili ga pak naglašava, te nježna tonska modelacija lica pokazuju nešto veću slikarsku zrelost Antonija u odnosu na njegovu prethodno spomenutu (naj)raniju sliku. Milan Pelc drži kako se pomaci prema renesansnoj tjelesnosti na kamporskom poliptihu vide upravo „u inkarnatu, a posebno u mekoj, taktilnoj modelaciji likova i njihove odjeće, posebice Bogorodice.“⁷⁸ Naznake renesanse kakve ih vidi Milan Pelc u prikazu Bogorodice zasigurno su toskanske provenijencije, proizašle iz Antonijeva proučavanja Filippa Lippija, Masolina, Castagna, ali i ugledanja na fina modeliranja Gentilea da Fabriana.

Općenito sagledavajući kamporski poliptih možemo se složiti s riječima Miljenka Domijana kako je „osnovni duh ovog slikarstva onaj visoke, tzv. internacionalne gotike u kojem se međutim naziru prve natruhe ranorenesansnog slikarstva na pojedinim svetačkim likovima, zacijelo doprinos mlađeg brata Bartolomea.“⁷⁹

4.2. Lošinjska „Bogorodica s Djetetom i svecima“ u kontekstu Bartolomeova stvaralaštva

Bogorodica s Djetetom i svecima (sl. 3) iz 1475. godine u kontekstu Bartolomeova stvaralaštva zauzima važno mjesto. Nastala je u vremenu kada je Bartolomeova popularnost bila na vrhuncu, pa su brojne venecijanske crkve naručivale oltarne slike upravo od njega,⁸⁰ a sve se je više slikar okretao i drugim tržištima diljem Apeninskog poluotoka. Tako je i ova slika koja se danas čuva u župnoj crkvi sv. Antuna Opata u Velom Lošinj u kamo je dospjela u 19. stoljeću, izvorno bila naručena za kartuzijanski samostan u Padovi.

U kontekstu slikareva stilskog sazrijevanja ova je oltarna slika nastala, prema riječima Giorgia Fossaluzze, „na vrhuncu izvanredne kreativnosti Bartolomea Vivarinija“,⁸¹ dok je John Steer, zajedno s napuljskom oltarnom slikom *Bogorodica s Djetetom i svecima* (sl. 37) iz 1465. godine, svrstava u njegova najoriginalnija ostvarenja, na kojima je razvio ideju kompozicije *sacra conversazione* u jedinstvenome prostoru.⁸² Premda je Bartolomeo, kao i ostali članovi radionice Vivarini, uglavnom bio vezan uz poliptih kao tradicionalni format slike koji se i u cjelokupnom venecijanskom slikarstvu

⁷⁸ M. PELC, 2007. 510.

⁷⁹ M. DOMIJAN, 2001., 220.

⁸⁰ J. STEER, 1995., 42.

⁸¹ G. FOSSALUZZA, 2011., 75.

⁸² J. STEER, 1995., 43.

zadržao prilično dugo, na lošinjskoj slici *Bogorodica s Djetetom i svecima* (sl. 3) dokinuta je ta podjela u korist prikazivanja u jedinstvenome prostoru. Premda je lošinjska slika jedna od rijetkih u njegovom opusu koja ima format jedinstvene renesansne pale, ipak je dovoljan pokazatelj kako je Bartolomeov slikarski razvoj bio osjetljiviji na nove tendencije u slikarstvu, u ovome slučaju na nova kompozicijska rješenja Giovannija Bellinija i Antonella da Messine.

I dok slika iz Museo nazionale di Capodimonte u Napulju (sl. 37) pokazuje nešto veću dozu arhaičnosti što primjerice možemo vidjeti u vidu veće dekorativnosti i omjera figura, lošinjska *pala* (sl. 3) pokazuje ipak nešto harmoničniju kompoziciju i zreliji stil. Prije svega tu je prostor, odnosno krajolik u kojem je prikazana kompozicija *sacra conversazione*. Na napuljskoj *pali* (sl. 37) on je reduciran na jednostavan prikaz živice s cvjetovima ruža, te je dekorativne funkcije, što bismo mogli shvatiti kao prežetak iz vremena njegova formiranja u krugu Antonija Vivarinija, koji se unatoč vremenskome odmaku još uvijek provlači kroz njegovo slikarstvo. Stjenovit krajolik koji se nazire bočno na lošinjskoj *pali* (sl. 3) svojom formacijom priziva neka od rješenja karakteristična za Mantegnino oblikovanje krajolika. Pallucchini Bartolomeov krajolik s lošinjske pale (sl. 3) svrstava „između Bellinijevih i Mantegninih rješenja.“⁸³ U skladu s tom tezom, Bellinijev bismo utjecaj mogli tražiti u mekšem modeliranju krajolika, bilo kada je riječ o stjenovitim formacijama krajolika, ili kada je riječ o blagim brežuljkastim pejzažima, također fluidnih tonskih prijelaza kakve je Bellini često slikao kao pozadinu malenih devocionalnih slika Madone s Djetetom. Zbog takve nešto mekše modelacije Bartolomeov prikaz krajolika u konačnici nema onu oštrinu i naglašenu skulpturalnost kakva je karakteristična za Mantegnine krajolike. Bez obzira na to krajolik na lošinjskoj *pali* (sl. 3) zaista predstavlja najcjelovitije i najbogatije rješenje u cjelokupnoj Bartolomeovoj slikarskoj karijeri, što zaključuje i Radoslav Tomić navodeći kako se „krajolik u takvom bogatstvu, gradacijama i planovima javlja jedino na *pali Bogorodica sa svecima* (Napulj, Museo di Capodimonte), koju je Bartolomeo Vivarini potpisao 1465. godine.“⁸⁴ Iako se prikaz krajolika na Bartolomeovim slikama sporadično pojavljuje u podnožjima svetačkih likova, ponekad kao njihov prošireni atribut, rijetke su situacije da on zauzima veći dio slike i da su u njemu prikazani likovi kao što je to slučaj s prethodno spomenutim *palama*. Tom bismo krugu mogli pridodati i oltarnu sliku *Smrt Bogorodice*

⁸³ R. PALLUCCHINI, 1962., citirano prema: G. FOSSALUZZA, 2011., 75.

⁸⁴ R. TOMIĆ, 2011., 15.

(sl. 43) na kojoj je cjelokupni događaj prikazan unutar krajolika. Međutim, uspoređujući taj krajolik s onim lošinjske *pale* riječ je o znatno skromnijoj izvedbi.

Mantegnina se rješenja na lošinjskoj *pali* (sl. 3) posebno primjećuju u pogledu snažnijih, skulpturalnijih svetačkih figura, njihovim dinamičnijim impostacijama (naglašeni kontrapost sv. Jeronima ili klečeći prikazi svetica) nego što su to na napuljskoj *pali* (sl. 37). Također, *mantegneskni* elementi izraženiji su u pogledu oštrijih linija nabora draperije, koja se ponegdje gusto nabire, i naglašava volumen tijela ispod nje, ostavljajući dojam skulpture, te u naglašavanju kostiju, žila i tetiva što je posebno izraženo na primjeru sv. Jeronima. Laris Borić padovanski utjecaj vidi i u oblacima koji su „također formirani na Mantegnin način, bijelim impastom, i formirani poput sferičnih nakupina s repovima,⁸⁵ kao i položaj Jeronimova šešira postavljenog na rub pločnika „u funkciji naglašene prostornosti prvoga plana,⁸⁶ što je praksa koju Mantegna (*Sveti Marko Evanđelist*, oko 1448., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt; sl. 44) primjenjuje od najranijih početaka svoje slikarske karijere.

4.3. Bostonski „Poliptih“ iz Raba u kontekstu Bartolomeova stvaralaštva

Poliptih (sl. 4) iz 1485. godine koji se čuva u Museum of Fine Arts u Bostonu naslikan je za crkvu sv. Andrije u sklopu benediktinskog samostana u Rabu.⁸⁷ Osebujan karakter ove pale leži u sjedinjavanju Bartolomeovih oslikanih panela sa skulpturalnim središnjim panelom nepoznatog autora,⁸⁸ što je praksa koja za samog slikara i nije naročito karakteristična.

Iako je slika nastala sredinom 1480-ih godina, zamjetan je arhaičaniji stil u odnosu na raniju lošinjsku *palu* (sl. 3), koji se već na prvi pogled očituje u formatu i okviru slike. Riječ je naime o poliptihu – formi koja se unatoč sve većoj popularnosti jednodijelnih oltarnih *pala* još uvijek zadržala u venecijanskim radionicama – koji je uokviren drvenim, bogato rezbarenim i pozlaćenim okvirom gotičkog stila.

Unatoč prevladavajućoj zlatnoj pozadini, naznaka prostornosti očituje se jedino kod prikaza Kristova Uzašašća i sv. Jurja. Naime, u donjem dijelu tih dvaju panela

⁸⁵ L. BORIĆ, 2009., 6.

⁸⁶ L. BORIĆ, 2009., 6.

⁸⁷ M. PELC, 2007., 510.; I. BRAUT, K. MAJER JURIŠIĆ, E. ŠURINA, 2020., 77.

⁸⁸<https://collections.mfa.org/objects/31121/virgin-and-the-dead-christ-with-the-ascension-and-saints?ctx=cbc1aca8-5275-46e1-bbbc-4744faa6f30c&idx=0> (pristupljeno: 24.9.2020.)

naslikan je stjenoviti i goli krajolik deriviran zasigurno iz Mantegnina slikarstva, ali u ovoj verziji izrazito tipiziran i skromne izvedbe. Oštri rascjepi u prvome planu kod prikaza Kristova Uzašašća još donekle prizivaju neka od Mantegninih rješenja, dok zaobljene, loptaste stijene u pozadini prilično su stilizirani i skromni prikazi, kakvi se pojavljuju primjerice na njegovoj slici *Smrt Bogorodice* (sl. 43) nastale iste 1485. godine. Krajolik u podnožju panela s prikazom sv. Jurja također je stiliziran i tipiziran krajolik kakvog, primjerice, primjećujemo i na *Poliptihu sv. Jakova* iz 1490. godine kod prikaza sv. Ivana Krstitelja (sl. 43). P. Humfrey za potonji poliptih primjećuje kako postoji velika tenzija između plastičnih formi likova i nedostatka prostora koji bi oni mogli okupirati, što nije samo rezultat zadržavanja tradicionalne zlatne pozadine, već je i rezultat nedostatka integracije likova i krajolika na mjestima gdje se on pojavljuje (u ovom slučaju samo na panelu s prikazom sv. Ivana Krstitelja).⁸⁹ Isto bi se moglo primijeniti i u slučaju prikaza sv. Jurja s poliptiha iz Bostona (sl. 4) gdje također nedostaje integracije između likova i krajolika. Ostali svetački likovi donjega registra prikazani su na pojednostavljenoj varijanti pijedestala, vrlo sličnoj onoj na *Poliptihu sv. Bernardina Sijenskog* (sl. 2).

Oštra linija padovanskog kruga karakteristična za Bartolomea prisutna je i na bostonskom poliptihu, posebno u izvedbi oštro lomljenih nabora draperije, primjerice na prikazu sv. Andrije, ili pak u izvedbi kose, te isticanju pojedinosti na licima svetaca. Pojedina lica svetaca izvedena su prilično nezgrapno, kao što je to na primjer čudno nastojanje perspektivnog skraćanja nagnute glave sv. Kristofora ili pak apostola kod prikaza Kristova Uzašašća, što je istovjetno izvedbi spljoštenih lica svetaca na slici *Smrt Bogorodice* iz iste te godine (Sl. 43).

⁸⁹ P. HUMFREY, 1994., 13., 15.

5. Slikarski profil Alvisea Vivarinija

Renesansnim se idealima od sviju članova radionice ponajviše približio njen najmlađi član – Alvise Vivarini. Rođen između 1442. i 1453. godine kao jedan od sinova Antonija Vivarinija, Alvise je slikarsku naobrazbu stekao u već poznatoj i vrlo produktivnoj obiteljskoj radionici koju su uspješno vodili njegov otac Antonio i stric Bartolomeo Vivarini.⁹⁰ Alviseovu samostalnu slikarsku djelatnost pratimo već od 1476. godine kada nastaje njegova prva važnija slika – *Poliptih Montefiorentino* (1476., Galleria Nazionale delle Marche, Urbino; sl. 45). Poznato je da se Alvise 1488. godine obratio venecijanskoj Signoriji u želji da radi na oslikavanju Dvorane Velikoga vijeća u Duždevoj palači, na kojoj je, između ostalih, radio i Giovanni Bellini.⁹¹ Alviseova je molba odobrena, te je 24. svibnja 1495. započeo izradu tri slike na platnu s narativnim scenama iz povijesti Venecije.⁹² Bio je to zacijelo njegov najvažniji i najprestižniji slikarski posao, a činjenica da je Alvise bio jedini slikar koji je u Duždevoj palači radio pod istim uvjetima kao i Giovanni Bellini ukazuje na ugled kojeg je uživao krajem 15. stoljeća. Nažalost, slike su stradale u požaru 1577. godine, tako da izgled nije poznat, već samo Vasarijeva zabilješka kojom je posebno istaknuo Alviseovu perspektivno oblikovanu arhitekturu, te vrlo životne figure venecijanske aristokracije.⁹³ Alvise je umro između 1503. i 1505. godine.

Alviseovu ranu slikarsku fazu koju karakterizira pomalo eklektičan stil pratimo do 1480. godine.⁹⁴ Formirajući se u obiteljskoj radionici on je s početka prisvojio pojedine principe slikarstva strica Bartolomea Vivarinija koji je u to vrijeme bio snažno zanesen padovanskim slikarstvom. Alviseova najranija datirana slika *Poliptih Montefiorentino* (sl. 45) pokazuje stil koji je čvrsto ukorijenjen u obiteljskoj tradiciji, uzimajući kao polazište Bartolomeov padovanski linearizam.⁹⁵ Riječ je o poliptihu na kojem su snažna i voluminozna tijela svetaca oblikovana čvrstom linijom i finom modelacijom prikazana ispred tradicionalne zlatne pozadine, a jedinu naznaku prostornosti vidimo u podnožjima, te skromnome krajoliku rutinske izvedbe što su elementi koje je Alvise crpio iz obiteljske

⁹⁰ Čini se kako je Alvise u obiteljskoj radionici započeo raditi od oko 1465. godine.

⁹¹ O. BÄTSCHMANN, 2008., 22.

⁹² <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1954.html>, (pristupljeno 28.9.2020.)

⁹³ <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1954.html> (pristupljeno 28.9.2020.)

⁹⁴ D. HOWARD, 1984., 528.

⁹⁵ <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1954.html#biography> (29.9.2020.)

tradicije. Vrlo brzo su na Alviseovo slikarstvo počeli utjecati stilski izričaji Mantegne, Giovannija Bellinija, te Antonella da Messine.⁹⁶

Već je na slici *Uznesenje Djevice* (oko 1478., Pinacoteca di Brera, Milano; sl. 46) primjetno Alviseovo djelomično odvajanje od krutog linearizma Bartolomea Vivarinija, iako u još donekle naglašenom linearizmu draperija, te čvrstim tijelima možemo pronaći odjeke Bartolomeova slikarstva. Pri izvedbi fizionomija lica na toj slici gotovo u potpunosti izostaje oštra linija u definiranju pojedinosti koja je specifična za Bartolomeove opore fizionomije. Oblikovanje krajolika također daje naslutiti neke druge izvore inspiracije, što pak najviše dolazi do izražaja na slici *Sveti Jeronim* (oko 1475., Academia Carrara, Bergamo; sl. 47) na kojoj pokazuje zanimanje za slikarstvo Mantegne, te posebno atmosfersku interpretaciju krajolika Giovannija Bellinija.⁹⁷ Meko modeliranje krajolika, difuzno toplo svijetlo zalazećeg sunca, te naturalistički detalji krajolika svjedoče o Alviseovom traganju za novim stilskim vokabularom, suvremenijim od onoga koji mu je pružen u obiteljskoj radionici.

Alvise Vivarini vrlo brzo se odmaknuo od konzervativnog stila obiteljske botege, odgovarajući pritom uspješno na stilske inovacije u venecijanskom slikarstvu, prvenstveno one derivirane iz slikarstva Antonella da Messine. Također, po pitanju formata oltarnih slika i kompozicije, Alvise se, iako priklonjen i formi poliptiha, više od ostalih članova obitelji Vivarini odmaknuo od te tradicionalne forme koja je dugo saživjela u njegovoj obiteljskoj radionici, prisvojivši formu jednodijelne oltarne *pale*, često s kompozicijom *sacra conversazione*. Prema mišljenju P. Humfreya, poliptih *Silazak Duha Svetoga* (1478., Staatliche Museen, Berlin; sl. 48) iz rane faze dobar je primjer Alviseova tranzicijskog perioda prelaska iz formata poliptiha u format jednodijelne oltarne *pale*.⁹⁸

Prvu jednodijelnu *palu* s prikazom *sacra conversazione* naslikao je 1480. godine. Riječ je oltarnoj slici *Bogorodica s Djetetom i svecima* (1480., Gallerie dell'Accademia, Venecija; sl. 49) za crkvu San Francesco u Trevisu. Na toj se slici već „ispoljuje njegov individualan način za koji su karakteristični nježno i netjelesno, upravo asketski prikazani likovi.“⁹⁹ Upravo tih godina, oko 1480., Alvise snažnije potpada pod utjecaj Antonella da Messine koji je nekoliko godina ranije boravio u Veneciji što se primjećuje na spomenutoj

⁹⁶ <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1954.html#biography> (29.9.2020.)

⁹⁷ <https://www.lacarrara.it/en/catalogo/58ac00039/> (1.10.2020)

⁹⁸ P. HUMFREY, 1993.b, 629.

⁹⁹ ENCIKLOPEDIJA, 1966., 540. (Blanka Batušić, enc. jed.: Vivarini)

oltarnoj slici. Alviseov se stil stoga počinje mijenjati – oštiri linearan pristup zamjenjuje delikatnost konturne linije, zanimanje za veću voluminoznost figura, te njihovo definiranje i modeliranje pomoću delikatnog odnosa svjetla i boje. Prema J. Steeru, Antonellovo je shvaćanje svjetla vjerojatno najbolje od bilo kojeg drugog venecijanskog slikara razumio upravo Alvise Vivarini.¹⁰⁰ Voluminoznost na slici *Bogorodica s Djetetom i svecima* (sl. 49) postignuta je vrlo preciznim, ali istodobno nježnim odnosima svjetla i sjene ili pak pojedinim detaljima poput plastički zavrnutih obruba plašta na glavi Madone i sv. Ane. Figure su izdužene, a njihov snažan i skulpturalan plasticitet kakav je bio prisutan na *Poliptihu Montefiorentino* (sl. 45) i na *Uznesenju Djevice* (sl. 46) zamijenjen je izbalansiranim i harmoničnijom trodimenzionalnom kvalitetom. Figure su puno dinamičnije nego na ijednoj ranijoj slici, a svojim gestama i pogledima pozivaju promatrača na sudjelovanje u tom meditativnom činu. Htijenje prema geometrijski savršeno zaokruženim oblicima, precizno modeliranje svjetlošću i sjenom, težnja apstrahiranju, kvalitete su koje su zasigurno derivirane iz Antonellova slikarstva, a koje ovoj slici daju uzvišenu monumentalnost. Prema J. Steeru, Alvise najveću razinu potpunog prihvaćanja Antonellovih principa pokazuje na slici *Bogorodica s Djetetom* (1483., San Andrea, Barletta; sl. 50) u dosljednosti modeliranja svjetlom, te jednostavnim formama koje naginju geometrizaciji.¹⁰¹

Pala San Cassiano (sl. 8) Antonella da Messine bila je Alviseov izvor inspiracije za razvoj kompozicije *sacra conversazione* što se posebno odrazilo na njegov najzreliji rad – *Sacra Conversazione* (oko 1485., nekad u Kaiser Friedrich Museum, Berlin, uništena 1945.; sl. 51) za glavni oltar crkve S. Maria dei Battuti u Bellunu. Postavom likova, posebno Madone i njena povišena prijestolja, te suprotstavljanjem sv. Jurja i sv. Sebastijana, Alviseova *pala* predstavlja svojevrsan *hommage* Antonellovoj *Pali San Cassiano* (sl. 8).¹⁰² Osim Antonellovih stilskih odlika kao što su primjerice zaobljen volumen figura i racionalan prostor, Alvise zadržava oštru konturnu liniju kao i čeličnu površinu što su odlike koje baštini iz obiteljske tradicije, prvenstveno slikarstva strica Bartolomea Vivarinija.¹⁰³

Proučavajući kompozicije *sacra conversazione* Antonella da Messine i Giovannija Bellinija, Alvise je proučavao i primjenjivao ne samo elemente kompozicije,

¹⁰⁰ J. STEER, 1995., 70.

¹⁰¹ J. STEER, 1995., 70.

¹⁰² P. HUMFREY, 1993.a, 208.

¹⁰³ P. HUMFREY, 1996., 89.; P. HUMFREY, 1993.a, 208.

već i oblikovanje prostora u kojem su figure smještene.¹⁰⁴ Na slici *Sacra conversazione* (sl. 51) za crkvu u Bellunu iluzionistički naslikana niša presvođena je kasetiranim bačvastim svodom ispred koje se otvara polovično vidljiv otvor kupole. Drveni okvir oblika trijumfalnog luka svojom formom slijedi i nadovezuje se na naslikanu arhitekturu.¹⁰⁵ Da je Alvise posvećivao pažnju perspektivnom oblikovanju arhitekture potvrđuje nam i sačuvani slikarev crtež *Bogorodica s Djetetom na prijestolju u kapeli* (oko 1500., The Royal Library, Windsor; sl. 52) na kojem je definirao uvjerljiv arhitektonski prostor.¹⁰⁶ Prema Caroline Campbell arhitektura nacrtane kapele podsjeća na suvremena arhitektonska ostvarenja u Veneciji, posebno na arhitekturu kapele Bernabò Maura Codussija u venecijanskoj crkvi San Giovanni Crisostomo podignute oko 1499. godine,¹⁰⁷ što implicira da je Alvise poznavao i razumio ne samo suvremena slikarska ostvarenja u Veneciji, već i ona u području arhitekture čije je elemente vješto interpolirao u svoje radove.

Važnu dionicu u Alviseovoj slikarskoj karijeri zauzimaju manje, devocionalne slike s prikazom Madone i Djeteta te krajolikom u pozadini nastale po uzoru na one Giovannija Bellinija.¹⁰⁸ Spomenimo primjerice *Madonu s Djetetom* (oko 1483., National Gallery, London; sl. 53) na kojoj se pojavljuje tamno zelena ovješena tkanina kakvu koristi i Bellini kako bi svetačke figure odvojio od prikaza krajolika u pozadini.¹⁰⁹ Slikanje krajolika ili barem djelića krajolika u pozadini slike formula je koju je primjenjivao upravo Giovanni Bellini, a u slučaju Alviseove *Madone s Djetetom* (sl. 53) stjenoviti krajolik pojavljuje se kroz prozorske otvore iza Madone s Djetetom.¹¹⁰

Alviseova kasna stilska faza, koju pratimo od 1497. godine pa sve do njegove smrti između 1503. i 1505. godine, donosi bitne novitete koji su značajni se samo za evoluciju njegova stila, već u nekim segmentima predviđaju daljnji razvoj venecijanskog slikarstva.¹¹¹ Čvrste forme, karakteristične za Alviseov cjelokupni raniji period slikarske

¹⁰⁴ P. HUMFREY, 1993.a, 208.

¹⁰⁵ P. HUMFREY, 1993.a, 208.

¹⁰⁶<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/exhibition-catalogues/building-the-picture/constructing-the-picture/vivarini-virgin-and-child> (pristupljeno 1.10.2020.)

¹⁰⁷<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/exhibition-catalogues/building-the-picture/constructing-the-picture/vivarini-virgin-and-child> (pristupljeno 1.10.2020.)

¹⁰⁸ P. MURRAY, L. MURRAY, 2006, 261.

¹⁰⁹ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/alvise-vivarini-the-virgin-and-child> (1.10.2020.)

¹¹⁰ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/alvise-vivarini-the-virgin-and-child> (1.10.2020.)

¹¹¹ J. STEER, 1995., 70.

karijere, čine bitnu odrednicu i u kasnijoj fazi, dok težnja ka pokrenutosti figura dolazi do izraza više nego ikada, te se bitno razlikuje od njegove dotadašnje prakse prikazivanja statičnijih figura.¹¹² Istu tendenciju nalazimo i kod Alviseova mlađeg kolege Cime da Conegliana koji je, uz dinamičnost likova vjerojatno preuzetu iz slikarstva Perugina, olabavio i strogu simetričnost Bellinijevih kompozicija *sacra coneversazione* balansirajući arhitektonske prikaze i krajolik, što je vidljivo na slici *Madona s Djetom, sv. Mihovilom i sv. Andrijom* (oko 1496. – 98., Galleria Nazionale, Parma; sl. 54).¹¹³ Alviseova slika *Madona s Djetom i četiri sveca* (oko 1495 – 1499., Gemäldegalerie, Berlin; sl. 55) pokazuje puno veću dinamičnost likova, posebno svetaca, što se u određenoj mjeri razlikuje od primjerice njegove ranije slike *Bogorodica s Djetom i svecima* (sl. 49) za crkvu u Trevisu.

Težnju za pokrenutošću figura, koja je u Alviseovom slučaju možda isto potaknuta Peruginovim slikarstvom, najbolja ilustrira slika *Kristovo Uskrsnuće* (1498., San Giovanni in Bragora, Venecija; sl. 56),¹¹⁴ na kojoj je Kristovo tijelo prikazano u trenutku uzdizanja, u blagom kontrapostu, tvoreći valoviti obris tijela kao i draperija koja se povija oko tijela i motke. Dominacijom Kristova tijela postavljenog u prvi plan i njegovom dinamičnom koncepcijom Alvise postiže kombinaciju monumentalnosti i drame čime anticipira slikarstvo 16. stoljeća, posebno, kako smatra P. Humfrey, rane radove Tiziana.¹¹⁵

Prema J. Steeru, Alvise je svojim kasnim radovima značajnije utjecao i na mladog Giorgionea, posebno u pogledu kompozicijskih rješenja postave likova i njihovih dinamičnijih poza. Sjedeća figura na Giorgioneovoj slici *Tri filozofa* (oko 1509., Kunsthistorisches, Beč; sl. 57) izravno je povezana s likom sv. Marije Magdalene s Alviseove *Sacra Conversazione* (1500., Musée de Picardie, Amiens; sl. 58), dok preostale dvije figure filozofa u pokretu okretanja jedno prema drugome prizivaju figure sv. Ivana Kristitelja i sv. Jeronima s Alviseove oltarne slike *Madona s Djetom i četiri sveca* (sl. 55); Giorgioneov *Portret mladića* (oko 1504., Gemäldegalerie, Berlin; sl. 60) možda nije nužno izravno povezan s Alviseovim *Portretom muškarca* (1497., National Gallery, London; sl. 61), međutim ta je povezanost ipak veća nego s bilo kojim drugi Bellinijevim portretom tog razdoblja.¹¹⁶

¹¹² J. STEER, 1961., 222.

¹¹³ P. HUMFREY, 1996., 96.

¹¹⁴ P. HUMFREY, 1996., 96.; J. STEER, 1961., 222.

¹¹⁵ J. STEER, 1961., 222.; P. HUMFREY, 1996., 99.

¹¹⁶ J. STEER, 1961., 221.

Portreti kojima se Alvise posvećuje u kasnoj fazi još su jedan primjer istraživačkog duha najmlađeg člana obitelji Vivarini kojeg s pravom možemo smatrati najinventivnijim članom te radionice. Najvećim dijelom Alvise se oslanjao na Antonellov stil slikanja proizašao iz proučavanja nizozemskih portreta.¹¹⁷ *Portret muškarca* (sl. 61) osim što pokazuje vještu sposobnost implementiranja Antonellovih principa poput velike razine realizma i trenutnog izraza, te vještog baratanja modeliranja lica mekim tonskim varijacijama, Alvise sadržaj prikazivanja proširuje i na prikaz gotovo cijele ruke, pa čak i šake, naglašavajući još veću iluziju prisutnosti portretiranog, što je također proizašlo iz nizozemskog slikarstva,¹¹⁸ a što primjerice u slikarstvu Giovannija Bellinija ne nalazimo niti na *Portretu muškarca* (oko 1490., National Gallery of Art, Washington; sl. 62) s kraja stoljeća, niti na primjerice na *Portretu Pietra Bemba* (oko 1505., The Royal Collection, Windsor Castle; sl. 63) s početka 16. stoljeća.

5.1. „*Pala sv. Sebastijana*“ u kontekstu Alviseova stvaralaštva

Pala sv. Sebastijana (sl. 5) Alvisea Vivarinija naslikana za cresku crkvu sv. Marije nesumnjivo je jedan od reprezentativnijih primjera venecijanskog ranorenesansnog importnog slikarstva na tlu Hrvatske. U kontekstu Alviseova stvaralaštva *Pala sv. Sebastijana* (sl. 5) nastala je u razdoblju u kojem je Alvise bio značajnije pod utjecajem slikarstva Antonella da Messine i Giovannija Bellinija.¹¹⁹

S obzirom da *Pala sv. Sebastijana* (sl. 5), osim potpisa slikara, ne sadrži i godinu nastanka slike njezina je datacija utvrđena komparativnom metodom s drugim srodnim slikama iz Alviseova opusa. Povijesno umjetnička struka usuglašena je kako je creska *pala* nastala nakon *Bogorodice s Djetetom* (sl. 50),¹²⁰ na kojoj je, prema J. Steeru, prema jednostavnosti forme, te modeliranju svjetlom postignuta najveća razina apsorpcije elemenata Antonellova slikarstva.¹²¹ Kao gornja krajnja granica datacije godine su prije nastanka *Sacra Conversazione* (sl. 51) za crkvu u Bellunu.¹²² Zanimljivo je također što formulaciju potpisa kakvu čitamo na creskoj *pali* – *ALVVIXE VIVARINI* – Alvise je

¹¹⁷ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/alvise-vivarini-portrait-of-a-man> (pristupljeno 1.10.2020.); P. HUMFREY, 1996., 106.

¹¹⁸ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/alvise-vivarini-portrait-of-a-man> (pristupljeno 1.10.2020.); P. HUMFREY, 1996., 106.

¹¹⁹ G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2011b., 79.

¹²⁰ L. BORIĆ, J. GUDELJ, 2019., 166.

¹²¹ J. STEER, 1995., 70.

¹²² L. BORIĆ, J. GUDELJ, 2019., 166.

koristio još jedino na ranijoj slici *Bogorodica s Djetetom i svecima* (sl. 49) za crkvu u Trevisu.¹²³

Kao mogući uzor za lunetu *Pale sv. Sebastijana* (sl. 5) navodi se luneta s *Poliptiha* (1478., Gallerie dell'Accademia, Venecija; sl. 65) Andree da Murana za crkvu San Pietro Martire na Muranu,¹²⁴ s koje je preuzeti ikonografski prikaz Madone kao zaštitnice koja ispod svog plašta štiti sićušno naslikane klečeće vjernike. Luneta je, u odnosu na donji dio oltarne slike, naslikana u nešto skromnijem izdanju.

Premda poneke sličnosti s creskim likom sv. Sebastijana nalazimo i u prikazu istog sveca na prethodno spomenutoj slici Andree da Murano, kod Alviseova sveca dolazi do puno mekšeg oblikovanja, na tragu Antonella da Messine.¹²⁵ Alvise je značajnije, kako smatraju povjesničari umjetnosti, bio pod utjecajem Antonellove slike *Sv. Sebastijana* (sl. 9) koja je bila dio triptiha za venecijansku crkvu San Giuliano,¹²⁶ gdje ju je zasigurno imao prilike i vidjeti i koja je uvelike utjecala na izgled creske *pale*, barem na njen donji pravokutni dio. Mekano modeliranje svjetlom i sjenom, zaobljeni volumeni tijela, apstrahirani oblici koji teže geometrizaciji, te izostanak grubih, strukturalnih linija karakteristike su koje dijele oba prikaza sv. Sebastijana. Neatmosferičnost okoline i jaka sunčeva svjetlost koja osvjetljava Antonellova sv. Sebastijana povezuje se sa slikarovim ugledanjem na slikarstvo Piera della Francesca,¹²⁷ ali je na Alviseovoj slici toplo, žuto svjetlo zamijenjeno hladnim bijelim intenzivnim svjetlom koje dopire s lijeve strane osvjetljavajući figure svetaca, a posebno nago tijelo sv. Sebastijana koje poprma izrazito blijedu, gotovo bolesnu put kože.

Posebno se zanimljivim za razne interpretacije među povjesničarima umjetnosti našao inovativan kontrapost sv. Sebastijana sa creske *pale*. Način na koji se sv. Sebastijan lijevom nogom oslanja samo na nožni prst uzrokuje izraženije pregibanje noge u koljenu, te dovodi do većeg savijanja središnjeg dijela tijela, a u konačnici i do fluidnije i dinamičnije linije tijela. Čini se kako je takav način prikazivanja tijela u kontrapostu utjecao na Alviseove suvremenike. Dorothee Westphal smatra kako je Alviseovu *Palu sv. Sebastijana* (sl. 5) prije nego li je ona dopremljena na Cres morao vidjeti Cima da Conegliano s obzirom da model Alviseova sv. Sebastijana s inovativnim kontrapostom

¹²³ M. ERSTE, 2017., 113.

¹²⁴ M. ERSTE, 2017., 112.; L. BORIC, J. Gudelj, 2019., 164.; G. SOBOTA MATJEČIĆ, 2011.b, 77.

¹²⁵ M. ERSTE, 2017., 112 – 113.

¹²⁶ M. ERSTE, 2017., 113.

¹²⁷ J. H. BECK, 1999., 285.

primjenjuje na slici *Sacra conversazione* (1499. – 1501., Gallerie dell'Accademia, Venecija; sl. 66) i *Sv. Sebastijanu* (oko 1500., National Gallery, London; sl. 67).¹²⁸ Nadalje, Alviseov je model sv. Sebastijana sa creske slike utjecao i na Perugina, a preuzima ga i Jacopo da Valenza, „što sugerira postojanje crteža upravo ovog Alviseovog rješenja svetačkog lika koji su kolali Italijom“.¹²⁹ Postojanje predložka u formatu crteža čini se prilično izvjesnim s obzirom da, kako navodi D. Westphal, u povijesnim dokumentima ne nalazimo spomen creske slike u Veneciji, pa iz tog razloga valja pretpostaviti da je slika jednom dovršena odmah i prevezena na Cres.¹³⁰

Zanimanje za Antonellove slikarske principe oblikovanja Alvise pokazuje od početka osamdesetih godina 15. stoljeća, početno sa slikom *Bogorodica s Djetetom i svecima* (sl. 49) za Treviso, dok već creska *pala*, kako smatra Rodolfo Pallucchini, pokazuje najintenzivniji trenutak istraživanja geometrizacije.¹³¹ Geometrizacija je prisutna ne samo pri prikazu sv. Sebastijana, već i u oblikovanju ostalih svetačkih figura u donjem pravokutnom dijelu oltarne slike. Kretnje su im odmjerene, a zaobljeni volumeni tijela apstrahirani na čiste oblike. Lica svetaca su zaobljena, fino modelirana, lišena oštrih linija što u konačnici rezultira nježnim fizionomijama koje se primjerice razlikuju od tipičnih grubih fizionomija likova njegova strica Bartolomea Vivarinija, a s druge strane ipak nedovoljno humaniziranih kao što su to primjerice fizionomije Giovannija Bellinija. Sv. Katarina Aleksandrijska osvjetljena je jednakim intenzitetom kao i sv. Sebastijan, pa je njen inkarnat bljedolik, dok se posebno na njenoj tamnozelenoj draperiji očituju metalni odsjaji tog intenzivnog hladnog svjetla. Od ostalih kolorističkih akcenata, osim tamnozelene haljine sv. Katarine, ističe se posebno i jarko crveni ovješeni plašt sv. Damjana. Obje su te draperije istaknute dubokim naborima i *chiaroscuro* kontrastima.

Arhitektonska pozadina, više nego li krajolik u pozadini slike, pokazala se u Alviseovom slikarstvu kao polje za brojne eksperimente,¹³² što nam možda najbolje svjedoči iluzionistička arhitektonska pozadina na slici *Sacra conversazione* (Sl. 51) za crkvu u Bellunu. Na creskoj je *pali* iluzionistička arhitektonska pozadina dovedena do gotovo grube strogoće,¹³³ čemu doprinose čisti, ravni i tamni zidovi oštrih rubova, pa se

¹²⁸ D. WESTPHAL, 1934., 190.

¹²⁹ L. BORIĆ, J. GUDELJ, 2019., 165.

¹³⁰ D. WESTPHAL, 1934., 190.

¹³¹ R. PALLUCCHINI, 1962., 61-62., citirano prema: M. ERSTE, 2017., 130.

¹³² D. HOWARD, 1984., 530.

¹³³ D. HOWARD, 1984., 530.

čini kako i arhitektura kao i oblikovanje likova teži što većoj geometrizaciji. Opći dojam koji je stvoren ovom slikom stoga dobro ilustriraju sljedeće riječi: „Eterično postojanje svakog od likova tek je labavo povezano međusobnim pogledima i neznatnim preklapanjima udova, pa je opći dojam onaj praznog prostora s izdvojenim volumenima svetačkih formi metalnih odbljesaka boje.“¹³⁴

6. Radionica Vivarini u naručiteljskom kontekstu

Venecija je tijekom 15. stoljeća bila vrlo važan umjetnički centar koji se istaknuo inovacijom, kvalitetom, ali i po kvantitativno velikoj umjetničkoj produkciji slika, naročito oltarnih pala. Brojne slikarske radionice opremale su venecijanske crkve oltarnim slikama, a zahvaljujući teritorijalnoj ekspanziji Mletačke Republike, venecijanskim su se slikarima otvorila brojna tržišta izvan samog grada – od Bergama na zapadu i Istre na istoku, pa sve do južnih dijelova obiju obala Jadranskog mora.¹³⁵

Niti jedna venecijanska slikarska radionica *Quattrocenta* nije bila toliko uspješna u trgovanju oltarnim slikama izvan same Venecije i produkcije istih kao što je to bila radionica Vivarini. Najmanje polovina njihovih slika bila je namijenjena upravo izvoznome tržištu, pa je nerijetko na njihovim slikama, uz potpis i godinu nastanka slike, zapisana i sintagma *IN VENETIS* sugerirajući, možda neupućenim budućim kupcima iz udaljenijih sredina, mjesto podrijetla radionice.¹³⁶ Njihovo vanjsko tržište nije bilo ograničeno samo na uže područje Veneta, već je bilo puno rasprostranjenije, sežući na obalna područja s obiju strana Jadrana, od kojih neka nisu niti bila pod mletačkom upravom, pa sve do krajnjeg juga Apeninskog poluotoka. Kako bi se stekao dojam o geografskoj rasprostranjenosti njihovih narudžbi nabrojat ćemo samo neke od gradova, naselja i sela za koje su njihove slike bile namijenjene: Treviso, Belluno i Noale (Veneto), Morano Calabro (Kalabrija), Vall'Alta i Albino (Lombardija), Pesaro, Osimo i Montefiorentino (Marche), Barletta, Andria, Conversano, Galatina i Bari (Apulija), Portorož i Poreč (Istra), Rab i Cres (Dalmacija).¹³⁷ Iako su Vivarinijevi imali vrlo značajne narudžbe za venecijanske crkve (primjerice oltarne slike Antonija Vivarinija i Giovannija d'Alemagna za kapelu S. Tarasio u crkvi San Zaccaria, oltarne slike

¹³⁴ L. BORIĆ, J. GUDELJ, 2019., 163.

¹³⁵ P. HUMFREY, 1993.a, 5., 128.

¹³⁶ P. HUMFREY, 1986., 75.

¹³⁷ P. HUMFREY, 1986., 76., P. HUMFREY, 1994., 11.

Bartolomea Vivarinija za Frari, itd.), velik je broj slika bio namijenjen upravo manjim gradovima i selima u perifernim sredinama diljem Apeninskog poluotoka i istočne obale Jadrana. O njihovoj iznimnoj produkciji slika za periferne sredine govore podaci o tome da je Bartolomeo Vivarini u razdoblju od 1485. do 1491. godine za župne crkve u području doline Serio isporučio najmanje šest oltarnih slika i otprilike sedam njih za susjednu dolinu Brembo.¹³⁸ To svjedoči ne samo o njihovoj orijentiranosti prema periferiji, već i o velikoj produktivnosti koju je P. Humfrey okarakterizirao onom koja ima efikasnost gotovo tvorničke proizvodnje, a koja je u tom ubrzanijem procesu rezultirala pojednostavljuvanjem izvedbe slika,¹³⁹ pa tako zasigurno i umanjila njihovu kvalitetu.

Prilagođavanje raznolikim zahtjevima i ukusima naručitelja bilo za Vivarinijeve prilično nužno kako bi radionica uopće opstala na tržištu. Tradicionalniji stil Vivarinijevih slika, u odnosu na inventivniji stil njihovih rivala iz obitelji Bellini, većinom je odgovarao mjesnim naručiteljima iz perifernih sredina čiji je likovni ukus bio, za pretpostaviti, konzervativniji od ukusa naručitelja iz većih gradova čija je socijalna i kulturna pozadina bila drugačija. U perifernim su sredinama pojave novih ranorenesansnih stilskih tendencija kasnile i sporo se implementirale, dok se stilski oblici prethodnog, kasnogotičkog stila ondje zadržavaju prilično dugo, pa stoga i ukus naručitelja tih sredina većinom odražava takvu kulturnu pozadinu. U prilog takvoj pretpostavci ide oltarna slika Bartolomea Vivarinija iz 1476. godine nastala za crkvu San Nicola u Bariju (sl. 11) koja odražava neka od novih stilskih htijenja u slikarstvu 15. stoljeća – jedinstven prostor prikazivanja i klasicizirajući okvir – dok godinu dana ranija slika (sl. 12) za gradić Conversano u Apuliji još uvijek slijedi tradiciju kasnogotičkih poliptiha.¹⁴⁰

Pitanje formata slike još je jedna od bitnih odrednica opusa radionice Vivarini. Velika većina njihovih slika svojim je formatom slijedila već zastarjeli model kasnogotičkih oltarnih slika – bio je to uglavnom poliptih uokviren drvenim i bogato rezbarenim okvirom nerijetko u stilu cvjetne gotike. Premda je potražnja za poliptisima u Veneciji tijekom zadnje četvrtine 15. stoljeća u stalnome padu, u perifernim sredinama oni su još uvijek vrlo traženi, što potvrđuje i Bartolomeovo kontinuirano slanje poliptiha u Kalabriju, Dalmaciju, te posebno dolinu Serio u blizini Bergama tijekom osamdesetih

¹³⁸ P. HUMFREY, 1994., 18.

¹³⁹ P. HUMFREY, 1994., 18.

¹⁴⁰ P. HUMFREY, 1993.a, 134.

godina 15. stoljeća.¹⁴¹ Format poliptiha je zacijelo više odgovarao ukusu konzervativnijih i skromnijih naručitelja, kojima su se Vivarinijevi, pa i ostali slikari mlađe generacije – Cima da Conegliano, Vittore Carpaccio, Lattanzio da Rimini – morali prilagođavati.¹⁴²

6.1. Importi Vivarinijevih u jadranskoj Hrvatskoj

Pojačan prtok importnih slikarskih radova na prostore jadranske Hrvatske nastavlja se i kroz 15. stoljeće. Presudnu ulogu u implementaciji ranorenesansnih tendencija u našoj slikarskoj baštini 15. stoljeća imali su importi koji su se posredstvom naručitelja nabavljali iz raznih umjetničkih središta Apeninskog poluotoka. Najvećim je dijelom nabavljanje slika bilo usmjereno prema venecijanskome vrlo produktivnom i raznolikom tržištu. Veliku je ulogu svakako imala i blizina Venecije, te relativna lakoća transporta slika plovnim putem.

Pojavu prvih importa iz vrlo produktivne venecijanske radionice Vivarini bilježimo vrlo rano, već 1440. godine kada nastaje *Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima* (sl. 1) Antonija Vivarinija za Poreč. Geografska rasprostranjenost Vivarinijevih slika u jadranskoj Hrvatskoj relativno je sužena i koncentrirana na područja zapadne obale Istre i kvarnerskih otoka Lošinja, Raba i Cresa.

Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima (sl.1) Antonija Vivarinija, *Poliptih sv. Bernardina Sijenskoga* (sl. 2) Antonija i Bartolomea Vivarinija, Bartolomeov *Poliptih* (sl. 4) i *Pala sv. Sebastijana* (sl. 5) Alvisea Vivarinija bili su naručeni izravno iz radionice, dok je slika *Bogorodica s Djetetom i svecima* (sl. 3) Bartolomea Vivarinija za lošinjsku crkvu donirana u 19. stoljeću.

¹⁴¹ P. HUMFREY, 1993.a, 217.

¹⁴² P. HUMFREY, 1993.a, 217.

7. Naručiteljski kontekst Vivarinijevih slika na tlu Hrvatske

7.1. Slike Vivarinijevih u Istri – naručiteljski kontekst

Dvojnost istarskog poluotoka u geopolitičkome smislu ostavila je dubok utjecaj na tu regiju tijekom ranog novog vijeka. Obalni pojas sa zaleđem administrativno je bio vezan uz Mletačku Republiku, dok je unutrašnjost bila pod habsburškim nadzorom. Istarsko se područje tako našlo u poziciji „dvostruke periferije“¹⁴³, kako je se to često karakteriziralo u literaturi. Preslikano na umjetničko polje to je značilo da se Istra nalazila u poziciji doticaja s dvama umjetničkim središtima, odnosno kulturnim krugovima – onim venecijanskim te srednjoeuropskim.¹⁴⁴ Kontinentalnim je dijelom istarskog poluotoka tijekom 15. stoljeća većim dijelom dominirala vrlo živa produkcija zidnog slikarstva još uvijek obilježenog kasnogotičkim stilom, dok se „o većem ili manjem prisustvu oblikovnog jezika renesanse u istarskom zidnom slikarstvu može govoriti tek u 16. stoljeću.“¹⁴⁵ S druge strane, na mletačkom će se dijelu Istre, posebno u urbanim obalnim središtima, naznake renesansnog oblikovanja primjećivati znatno ranije, već od sredine 15. stoljeća, i to poglavito na importima dopremljenima iz Venecije.¹⁴⁶ S početka će to biti, dakako, još uvijek radovi koje karakterizira karakterističan kasnogotički izraz s uplivima rane renesanse, kakvi su primjerice porečki *Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima* (sl. 1) Antonija Vivarinija ili nešto kasniji, rezbareni i oslikani *Pulski poliptih* iz sedamdesetih ili osamdesetih godina 15. stoljeća u crkvi sv. Franje u Puli koji se pripisuje venecijanskome slikaru i kiparu Andrei da Muranu.¹⁴⁷

Spomenuti *Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima* (sl. 1) Antonija Vivarinija najranija je pristigla slika na istarski prostor iz te venecijanske radionice. Uz porečki poliptih, na prostoru istarskog poluotoka nalazimo na još jednu sliku iz te venecijanske radionice. Riječ je o slici *Bogorodica s Djetetom i anđelima sviračima* (1489., Civico Museo Sartorio, Trst, sl. 68) izrazito uspješnome radu Alvisea Vivarinija koja je nastala za franjevačku crkvu sv. Bernardina u Portorožu nedaleko Pirana, u današnjem slovenskome dijelu istarskog poluotoka.¹⁴⁸ Svojom izvanrednom kvalitetom u kojoj se ogledaju odjeci Bellinijeva slikarstva u vidu kompozicije te nježna prikaza likova,

¹⁴³ G. FOSSALUZZA, 2006., 15.

¹⁴⁴ N. KUDIŠ BURIĆ, 2006., 59.

¹⁴⁵ N. KUDIŠ BURIĆ, 2006., 61.

¹⁴⁶ <http://istra.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2337> (pristupljeno 5.1.2021.)

¹⁴⁷ I. MATEJČIĆ, 2017., 81.

¹⁴⁸ M. WALCHER, 2006., 145.; G. FOSSALUZZA, 2006., 23.

narudžba ove slike otkriva visoku kulturnu razinu naručitelja, u ovome slučaju franjevačkog reda iz crkve sv. Bernardina u Portorožu.¹⁴⁹

7.1.1. „*Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima*“ Antonija Vivarinija u naručiteljskom kontekstu

Iako se *Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima* (sl. 1) Antonija Vivarinija već dugi niz godina nalazi u Eufrazijevoj katedrali, pouzdano se ne zna je li slika izvorno uopće bila namijenjena toj ili nekoj drugoj istarskoj crkvi, kao što nam niti profil njena naručitelja još uvijek nije prilično jasan. Lina Galli mišljenja je kako je naručitelj porečkog poliptiha bio biskup Ivan Porečan, koji je palu naručio za neku od manjih crkava u Poreču.¹⁵⁰ On je 1440. godine, dakle iste godine kada je slika i naslikana, izabran za biskupa u Poreču.¹⁵¹ Posebno se zanimljivim čini njegov angažman u Padovi prije nego li je postao porečkim biskupom. Naime, u Padovi je završio bogosloviju, a na istom je sveučilištu djelovao i kao profesor.¹⁵² U tom je sveučilišnom centru Veneta Ivan Porečan stekao dobru intelektualnu podlogu, a zasigurno je umjetnički milje Padove formirao i njegov likovni ukus. Premda se biskupova uključenost u narudžbu *Poliptiha Bogorodice s Djetetom i svecima* (sl. 1) ne može sa sigurnošću utvrditi, postoji mogućnost da je upravo on „mogao posredovati da se za provincijsku sredinu Poreča nabavi tako kvalitetna i stilski inovativna umjetnina,“¹⁵³ s obzirom da njegov ukus za novim oblikovnim rješenjima možemo pratiti i na pozlaćenom antependiju za glavni oltar Eufrazijeve bazilike, za čiju se nabavku iz Venecije biskup osobno angažirao, a na kojem nailazimo na ranorenesansne oblikovne elemente i primjenu geometrijske perspektive, koji su bili avangardni ne samo za perifernu porečku sredinu, već i za tadašnji venecijanski milje.¹⁵⁴

Bez čvršćih uporišta, povezanost biskupa Ivana Porečana s nabavkom poliptiha tako nije u potpunosti utvrđena, ali ono što ostaje evidentno jest činjenica da bez obzira na to tko je bio angažiran, nabavka *Poliptiha Bogorodice s Djetetom i svecima* (sl. 1)

¹⁴⁹ ENCIKLOPEDIJA, 1966., 540. (Blanka Batušić, enc. jed.: Vivarini); M. WALCHER, 2006., 145.

¹⁵⁰ I. MATEJČIĆ, 2011., 65.

¹⁵¹ <http://istra.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1270> (pristupljeno 10.12.2020.)

¹⁵² I. MATEJČIĆ, 2011., 65.

¹⁵³ I. MATEJČIĆ, 2011., 65.

¹⁵⁴ I. MATEJČIĆ, 2011., 65.; I. MATEJČIĆ, 2014., 189.

Antonija Vivarinija svjedoči „o postojanju naručitelja relativno profinjena ukusa i znatnih sredstava koji su bili voljni i znali investirati u uljepšavanje interijera sakralnih objekata“¹⁵⁵, ističe Nina Kudiš, dodajući i da je „odabir Antonija Vivarinija, mladog slikara na početku karijere, također znakovit i ukazuje na naručiteljevu dobru obaviještenost te određenu otvorenost prema novim slikarskim strujanjima koja su se u Veneciji počela javljati tijekom druge četvrtine 15. stoljeća.“¹⁵⁶

7.2. Rapske slike Vivarinijevih – naručiteljski kontekst

U kontekstu sagledavanja importnih slika iz radionice Vivarini na istočnoj obali Jadrana, otok Rab, točnije sam grad Rab i njegova bliža okolica ističu se od ostalih lokaliteta po broju narudžbi slika iz te venecijanske radionice. Sa sigurnošću možemo tvrditi kako su za rapske crkve bila naručena dva poliptiha izravno iz radionice Vivarini - *Poliptih sv. Bernardina Sijenskog* (sl. 2) Antonija i Bartolomea Vivarinija za crkvu u Kamporu nadomak Raba, te Bartolomeov *Poliptih* (sl. 4) koji se danas čuva u Museum of Fine Arts u Bostonu, a koji je bio namijenjen crkvi sv. Andrije u Rabu.

Likovnu klimu na otoku Rabu tijekom druge polovine 15. stoljeća obilježio je značajniji umjetnički polet i to poglavito u graditeljstvu, nakon što je otok sredinom stoljeća u dva navrata poharala kuga. Tom su poletu zasigurno „pogodovala povoljne političke i gospodarske prilike u prvim desetljećima nove, mletačke uprave.“¹⁵⁷ Gradnja novih sakralnih objekata ili njihove obnove dovodile su na otok ponajbolje domaće majstore, a novi crkveni interijeri iziskivali su i potrebu za njegovim dostojnim uređenjem, pa su se slike naručivale i iz venecijanskih radionica.

7.2.1. „*Poliptih sv. Bernardina Sijenskog*“ u naručiteljskom kontekstu

Narudžba slike *Poliptih sv. Bernardina Sijenskog* (sl. 2) Antonija i Bartolomea Vivarinija u izravnoj je vezi s izgradnjom kompleksa franjevačkog samostana i crkve sv. Bernardina Sijenskog u uvali sv. Eufemije u Kamporu – mjestu nedaleko grada Raba, čija je izgradnja započeta sredinom 15. stoljeća. O izgradnji ovog samostana i crkve sv.

¹⁵⁵ N. KUDIŠ BURIĆ, 2006., 60.

¹⁵⁶ N. KUDIŠ BURIĆ, 2006., 60.

¹⁵⁷ M. DOMIJAN, 2001., 64.

Bernardina svjedoče nam brojni povijesni dokumenti – od same povelje o osnutku samostana, zatim dokumenata koji svjedoče o sklapanju posla između naručioca i graditelja, te naposljetku oporuke koje ostavlja Petar Car (Zaro) i njegova supruga Marija.¹⁵⁸ Upravo je Petar Car, plemić iz ugledne rapske obitelji Car (Zaro) o kojoj „podaci sežu najdalje u 1320. godinu,“¹⁵⁹ bio jedan od najangažiranijih u procesu osnivanja, građenja i opremanja samostanskog kompleksa i pripadajuće crkve sv. Bernardina. Njegovo je ime kao donatora izgradnje samostanskog kompleksa zabilježeno i na kamenoj ploči na kojoj je navedena i 1446. godina kao godina početka gradnje.¹⁶⁰ Iz iste je godina na pergameni sačuvana i „povelja o zasnivanju samostana, a čiji je osnivač bio rapski plemić Petar Car (Zaro)“.¹⁶¹ Za lokaciju gradnje samostanskog kompleksa određena je uvala izvan grada Raba, uz već postojeću crkvu sv. Eufemije za koju nije utvrđeno kada je građena, ali se njezino postojanje bilježi u povijesnim dokumentima od 13. stoljeća.¹⁶²

Za izgradnju samostana bio je angažiran majstor Juraj Dimitrov iz Zadra, a s njime je Petar Car 1451. godine sklopio ugovor i o izgradnji crkve sv. Bernardina uz samostanski kompleks.¹⁶³ Za oltarnu ogradu i grobnicu Petra Cara bio je zadužen Andrija Aleši koji je pedesetih godina 15. stoljeća upravo s Raba dobio niz narudžbi, a ugovor s Petrom za crkvu sv. Bernardina sklopljen je 1456. godine.¹⁶⁴

Posebno se zanimljivim čine oporuke Petra Cara i njegove supruge Marije kojima doniraju svoju imovinu za izgradnju i opremanje crkve. U kontekstu sagledavanja *Poliptiha sv. Bernardina Sijenskog* (sl. 2) posebno je važna Petrova oporuka iz 1456. godine – vremena kada na Rabu bilježimo ponovnu pojavu kuge nakon one iz 1449. godine. U bojazni da ga smrt onemogućiti da doživi završetak crkve, on oporučno nalaže supruzi da od prodaje svoje imovine nabavi potreban liturgijski inventar za crkvu sv. Bernardina, a franjevcima ostavlja i određenu svotu dukata, pa čak i vino, no

¹⁵⁸ G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2011., 67.; M. DOMIJAN, 2001., 213.; I. BRAUT, K. MAJER JURIŠIĆ, E. ŠURINA, 2020., 14. Prijepise arhivskih spisa i njihove prijevode vidjeti u: I. BRAUT, K. MAJER JURIŠIĆ, E. ŠURINA, 2020., 113. – 123.

¹⁵⁹ D. MLACOVIĆ, 2012., 245.

¹⁶⁰ Natpis na kamenoj ploči glasi: *ANNIS DNI CVRENTIB MCCCCXLVI NOBILIS VIR S. PETRVS DE CAR FECIT FIERI HOC OP PR FRATRIBVS DE OBSERVANTIA AD HONOREM DEI BTI FRANCISCI ET BTE EUFEMIE ET AD REMISSIO NEM SVR PECCATORVVM ET SVR MORTVORVVM.* (M. DOMIJAN, 2001., 213. – 214.)

¹⁶¹ M. DOMIJAN, 2001., 213.

¹⁶² I. BRAUT, K. MAJER JURIŠIĆ, E. ŠURINA, 2020., 13.

¹⁶³ I. BRAUT, K. MAJER JURIŠIĆ, E. ŠURINA, 2020., 15.

¹⁶⁴ I. BRAUT, K. MAJER JURIŠIĆ, E. ŠURINA, 2020., 16.

najznačajnije je što spominje termin „palas“, odnosu sliku koju je potrebno nabaviti.¹⁶⁵ Petar Car kugu je ipak preživio, slika je konačno i nabavljena 1458. godine iz radionice Vivarinijevih, a rapski se plemić oko njezine nabavke, „sudeći po svemu do tada napravljenom, nedvojbeno osobno angažirao.“¹⁶⁶ Njegov je neumoran angažman u cjelokupnom procesu osnivanja, građenja i opremanja samostana i crkve sv. Bernardina, stoga od velike važnosti. Činjenica da je za gradnju „angažirao tada najbolje majstore na Rabu, graditelja Jurja iz Zadra i klesara Andriju Alešija“,¹⁶⁷ a za najmonumentalniji akcent u interijeru crkve odabrao sliku iz venecijanske radionice Vivarini svjedoči o njegovom poznavanju kako domaće tako i strane suvremene umjetničke produkcije.

Ikonografski program *Poliptiha sv. Bernardina Sijenskog* (sl. 2) dodatno dokazuje da je on zaista i bio namijenjen upravo crkvi sv. Bernardina, te da je naručitelj zasigurno morao dati jasne upute o ikonografiji slike koja odgovara specifičnoj ikonografiji franjevačkog reda, odražava kontinuitet štovanja svetačkog lika – titulara starije crkve kraj koje je samostanski kompleks izgrađen, ali odražava i pučku pobožnost u pogledu naklonosti svecima zaštitnicima otoka Raba i šireg područja. To ukazuje da je jedna od naručiteljskih motivacija zasigurno bila osnaženje identiteta zajednice – kako one redovničke, tako i lokalne. Na poliptihu je prikazana sv. Eufemija čije ime nosi starija crkva pored koje je izgrađen samostanski kompleks, a tu je i sv. Kristofor kao zaštitnik Raba, te sv. Jeronim kao zaštitnik „obalne franjevačke provincije“¹⁶⁸ i Dalmacije.

Upravo sveci koje vežemo uz franjevačku ikonografiju najbrojniji na ovome rapskom poliptihu. Središnje mjesto na poliptihu zauzima franjevac sv. Bernardin Sijenski – svetac kojemu je crkva i posvećena, a koji je tek nekoliko godina prije nego li se crkva započela graditi uvršten u kanon svetaca, što također govori o dobro promišljenim namjerama naručitelja. Uz sv. Bernardina Sijenskog tu su i franjevci sv. Antun Padovanski, sv. Franjo Asiški, te sv. Ivan Kristitelj kojeg možemo vezati uz lik sv. Franje Asiškog jer je „po njemu Franjo dobio ime Ivan“,¹⁶⁹ dok prema Vladislavu Brusiću prisustvo sv. Ivana Kristitelja možemo povezati s „opatom Ivanom iz opatije sv. Petra u Supetarskoj Dragi i zamjenikom rapskog biskupa Nikole dominikanca iz Zadra koji je

¹⁶⁵ G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2011., 67.

¹⁶⁶ G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2011., 67.

¹⁶⁷ K. MAJER JURIŠIĆ, skeda (pristupljeno: 26.11.2020.)

¹⁶⁸ I. BRAUT, K. MAJER JURIŠIĆ, E. ŠURINA, 2020., 104.

¹⁶⁹ I. BRAUT, K. MAJER JURIŠIĆ, E. ŠURINA, 2020., 102.

pomagao teške početke novog franjevačkog samostana sv. Eufemije.¹⁷⁰ Lik sv. Ljudevita dovodimo također u red s ikonografijom franjevaca budući da je on zaštitnik Franjevačkog svjetovnog reda. Lik sv. Petra uglavnom se u literaturi veže kao svetac zaštitnik samog naručitelja Petra Cara.¹⁷¹

7.2.2. Bostonski „Poliptih“ Bartolomea Vivarinija u naručiteljskom kontekstu

Poliptih (sl. 4) Bartolomea Vivarinija iz 1485. godine koji se danas čuva u Museum of Fine Arts u Bostonu naručen je za crkvu sv. Andrije u sklopu samostana benediktinki u Rabu. Odluka da se poliptih za crkvu sv. Andrije u Rabu nabavi iz poznate venecijanske radionice Vivarini zasigurno je bila potaknuta nešto ranijom nabavkom pale iz iste radionice za crkvu sv. Bernardina u obližnjem Kamporu. Takva praksa ugledanja pri naručivanju slika prepoznata je i na primjerima srodnih djela u drugim periferijskim sredinama, pa je, primjerice, prema P. Humfreyju, narudžba slike *Poliptih sv. Jakova* (sl. 41) Bartolomea Vivarinija za crkvu u mjestu Vall'Alta u dolini rijeke Serio velikim dijelom potaknuta ranijim nabavkama oltarnih slika iz radionice Vivarini za nekoliko crkava u obližnjim selima.¹⁷²

Da je izgradnja i opremanje kamporskog franjevačkog samostana i crkve sv. Bernardina uistinu bila veliki poticaj i imala golem odjek u rapskoj sredini, svjedoči sačuvani ugovor iz 1510. godine između opatice benediktinskog samostana sv. Andrije, Matije de Dominis, i majstora Petra Trogirana u kojem je naznačena želja opatice da portal crkve sv. Andrije bude nalik onome na crkvi sv. Bernardina,¹⁷³ što je u konačnici i ostvareno tijekom te renesansne obnove crkve. To je dokaz da su izgradnja i opremanje kamporskog samostanskog kompleksa uistinu predstavljali značajan uzor u lokalnoj sredini, pa bi se i narudžba poliptiha (sl. 4) od radionice Vivarini za rapsku benediktinsku crkvu mogla tumačiti u kontekstu ugledanja na nešto raniju nabavku slike za kamporsku crkvu sv. Bernardina.

Promišljen odabir svetaca prikazanih na *Poliptihu* (sl. 4) zasigurno je proizišao iz naručiteljeve želje. Donjim registrom dominiraju svetački likovi koji odgovaraju

¹⁷⁰ V. BRUSIĆ, 175 (1936.), 6., citirano prema: I. BRAUT, K. MAJER JURIŠIĆ, E. ŠURINA, 2020., 102.

¹⁷¹ G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2011., 69.; I. BRAUT, K. MAJER JURIŠIĆ, E. ŠURINA, 2020., 104.

¹⁷² P. HUMFREY, 1994., 19.

¹⁷³ K. HORVAT – LEVAJ, 2019., 198., 204.

specifičnoj ikonografiji benediktinskoga reda, pa tako taj registar flankiraju sv. Benedikt, osnivač benediktinskog reda s jedne, i sv. Skolastika – sestra sv. Benedikta i osnivačica zajednice benediktinki – s druge strane. Sv. Andrija apostol u istome registru referenca je na titular crkve kojoj je slika bila i namijenjena. Iz gornjeg registra treba izdvojiti sv. Kristofora, zaštitnika Raba, te sv. Jeronima kao zaštitnika Dalmacije, kojemu je upravo u tom razdoblju taj novi aspekt kulta bio sve prihvaćeniji. Oni su na istovjetan način kao i sv. Benedikt i sv. Skolastika postavljeni da flankiraju gornji registar slike.

7.3. Alviseova creska pala – naručiteljski kontekst

Razvitak i povijest grada Cresa u 15. stoljeću ne bi bila ista da nije bilo nesretnih okolnosti koje su dovele do postupnog propadanja grada Osora – do tada gospodarskog, upravnog i vjerskog središta cijelog cresko – osorskog arhipelaga. Počevši od znatnih oštećenja koje je gradu Osoru nanio genoveško – mletački rat 1380. godine, pa do malarije koja je dodatno utjecala na demografsku, ali zasigurno i gospodarsku sliku grada Osora, koji je ekonomski već bilježio padove.¹⁷⁴ Zbog tih se razloga oko 1460. godine venecijansko namjesništvo premješta u grad Cres, a isto čini i sam biskup, premda nominalno sjedište biskupije ostaje u Osoru.¹⁷⁵ Za Cres je taj povijesni događaj značio razvitak u gospodarskome i demografskome smislu, te urbanu i arhitektonsku transformaciju grada, od kojih je najvažnija zasigurno ona preoblikovanja glavnog gradskog trga s obnovom i izgradnjom javnih i administrativnih zgrada koje stilski većinom slijede venecijanske arhitektonske modele.¹⁷⁶ U tijeku tih urbanističkih transformacija grada Cresa dolazi i do pregradnje crkve sv. Marije, koja će poslužiti kao konkatedrala Osorskog biskupa, pa se tako 1480-ih i 1490-ih godina 15. stoljeća radi na njezinome novome pročelju na kojem je, kako je zabilježeno u arhivima, radio Francesco.¹⁷⁷ Odrazi venecijanske ranorenesansne umjetnosti primjetni su posebice na skulpturalnoj dekoraciji lunete portala i kapitela koje je majstor Francesco izradio 1488. godine vjerojatno prema grafičkim predlošcima proizašlima iz radionice Giovannija Bellinija.¹⁷⁸

¹⁷⁴ M. ERSTE, 2017., 114.; J. GUDELJ, 2008., 157.;

¹⁷⁵ L. BORIĆ, J. GUDELJ, 2019., 37.; J. GUDELJ, 2008., 157.

¹⁷⁶ L. BORIĆ, J. GUDELJ, 2019., 9., 24., 26.; J. GUDELJ, 2008., 149.

¹⁷⁷ L. BORIĆ, J. GUDELJ, 2019., 47.; J. GUDELJ, 2008., 161.

¹⁷⁸ Izvjesnim se čini kako je majstor Francesco crpio ideje za skulpturalni ukras portala crkve sv. Marije u Cresu iz grafičkih predložaka radionice Giovannija Bellinija, ili direktno iz pojedinih

Povoljne okolnosti grada Cresa koje pratimo od sredine 15. stoljeća uvjetovale su tako njegovoj urbanističkoj i arhitektonskoj transformaciji, te otvorile kanale putem kojih se prenosio i primjenjivao novi stilski vokabular, uglavnom venecijanske provenijencije. U tom je sveukupnome kontekstu razvitka grada Cresa potrebno pratiti i importna ranorenesansna djela slikarstva i kiparstva koja u grad dolaze većinom iz venecijanskih radionica. Upravo iz razdoblja 1470-ih i 1480-ih godina kada se „događa jaka venecijanizacija lokalnog ukusa za umjetnine“,¹⁷⁹ u Cres stižu najznačajnija importna, venecijanska ranorenesansna djela – drveni reljefni prikaz *Madone s Djetetom* Andree da Murana (sedamdesete godine 15. st., Zbirka samostana sv. Frane, Cres) i *Pala sv. Sebastijana* Alvisea Vivarinija (sl. 5).

U godinama oko izgradnje portala crkve sv. Marije u Cresu, koji posebno svojom skulptorskom dekoracijom lunete i kapitela odražava nove ranorenesansne elemente venecijanskog podrijetla, u Cres stiže *Pala sv. Sebastijana* (sl. 5), kao dodatni mletački naglasak spomenutoj crkvi, za koju je najvjerojatnije i nastala. *Palu sv. Sebastijana* (sl. 5) naručila je bratovština flagelanata čije je postojanje u gradu zabilježeno u povijesnim izvorima iz 1536. i 1579. godine gdje stoji da bratovština brine o oltaru sv. Fabijana i Sebastijana u creskoj crkvi sv. Izidora.¹⁸⁰ Klečeće figure ispod Madonina plašta u luneti *Pale sv. Sebastijana* (sl. 5) interpretirane su kao članovi te bratovštine, dok se izdvojeni muški i ženski lik iz te skupine objašnjavaju kao „donatori koji unutar bratovštine sudjeluju s većim novčanim udjelom i koji su najvjerojatnije financirali kupovinu slike, možda i određivši vlastiti, nešto konzervativniji prikaz.“¹⁸¹ Njihova točnija identifikacija nije utvrđena.

Baš u toj ikonografskoj kompoziciji *Madone s vjernicima* odražava se lokalni karakter koji dodatno ukazuje da je komunikacija naručitelja i radionice bile uspostavljena, a naručiteljske želje uvažene. Riječ je, naime, o bijelim pokrivalima za glavu što ih nose žene ispod Madonina plašta, koje u korpusu naše likovne baštine možemo primjerice dovesti u vezu s onima na luneti portala zborne crkve sv. Marije u

njegovih slika. Prikaz *Madone s Djetetom* s portala creske crkve proizašla je iz predloška prema kojem je nastala i Bellinijeva *Madonna degli alberetti* (1487., Gallerie dell'Accademia, Venecija), dok kapiteli s isklesanim dupinima pokazuju veliku srodnost s onima na kapitelima okvira slike *Pale svete Katarine Sienske* (oko 1470. godine, izvorno u SS. Giovanni e Paolo, Venecija, uništene 1867.), te na naslikanim kapitelima na *Pali San Giobbe* (1485. – 1487., Gallerie dell'Accademia, Venecija). (L. BORIC, J. GUDELJ, 2019., 54.)

¹⁷⁹ L. BORIC, J. GUDELJ, 2019., 167.

¹⁸⁰ L. BORIC, J. GUDELJ, 2019., 166.

¹⁸¹ G. SOBOTA MATJEČIĆ, 2011., 77.

gradu Pagu iz oko 1460. godine.¹⁸² Takva su bijela pokrivala za glavu, naime, bila karakteristična nošnja toga podneblja, a bilježi ih i venecijanski slikar 16. stoljeća, Cesare Veccelio, na drvotisku gdje je prikazao Cresanku sa istovjetnim pokrivalom.¹⁸³ Prikazivanje tih specifičnih pokrivala na creskoj slici vrlo je vjerojatno želja samih lokalnih naručitelja slike.¹⁸⁴

Izbor svetaca na creskoj je slici također pomno promišljen prikazujući pritom svece štovane u lokalnoj zajednici. Tako su svecima s *Pale sv. Sebastijana* (sl. 5), Sv. Katarini, sv. Kuzmi i Damjanu, sv. Krostoforu i sv. Sebastijanu, bile posvećene neke od kapela i oltara u Cresu i bližoj okolini.¹⁸⁵ Zbog velikog broja svetaca zaštitnika protiv kuge (a to su sv. Sebastijan, sv. Kristofor, te sveci liječnici sv. Kuzma i Damjan) na *Pali sv. Sebastijana* (sl. 5), čini se kako je naručivanje slike povezano s epidemijom kuge koja je kroz treću četvrtinu 15. stoljeća harala tim područjem sjevernog dijela Jadrana.¹⁸⁶ Središnjeg sveca slike, sv. Sebastijana, možemo povezati i sa samom bratovštinom koja je naručila sliku, a koja se spominje, kako je već navedeno, da brine o oltaru sv. Fabijana i Sebastijana u crkvi sv. Izidora, dok sv. Katarinu također možemo povezati s bratovštinom flagelanata.¹⁸⁷

8. „Bogorodica s Djetetom i svecima“ Bartolomea Vivarinija u donatorsko – naručiteljskom kontekstu

Kronološki zadnje pribavljena slika Vivarinijevih za neki crkveni interijer na našem području jest *Bogorodica s Djetetom i svecima* (sl. 3) Bartolomea Vivarinija. Za razliku od prethodno analiziranih Vivarinijevih slika koje su naručivane izravno iz same radionice tijekom druge polovine 15. stoljeća, lošinjska slika nije izvorno bila namijenjena crkvi sv. Antuna Opata u Velom Lošinju, već je na otok stigla tek u 19. stoljeću spletom određenih okolnosti i posredstvom ugledne donatorske ličnosti Gaspara Craglietta.

Rodom iz Velog Lošinja, Gasparo Craglietto bio je kapetan i trgovac koji se početkom 19. stoljeća preselio u Veneciju.¹⁸⁸ Tamo je započeo svoju bogatu

¹⁸² L. BORIĆ, J. GUDELJ, 2019., 164.

¹⁸³ L. BORIĆ, J. GUDELJ, 2019., 164.

¹⁸⁴ G. SOBOTA MATJEČIĆ, 2011., 79.

¹⁸⁵ L. BORIĆ, J. GUDELJ, 2019., 166.

¹⁸⁶ M. ERSTE, 2017., 113.

¹⁸⁷ L. BORIĆ, J. GUDELJ, 2019., 166.

¹⁸⁸ P. LEROTIĆ, 2012., 104.

kolekcionarsku aktivnost koja je trajala sve do njegove smrti 1838. godine. Kupovao je djela većinom starih majstora, pa se u njegovoj kolekciji *Quadreria Craglietto*, kako je se naziva u tadašnjim umjetničkim vodičima kao što je onaj Gianantonia Moschina iz 1815. godine, našla djela poznatih renesansnih i baroknih slikara.¹⁸⁹ U katalogu njegove kolekcije bilo je upisano čak 176 djela.¹⁹⁰ Sliku *Bogorodica s Djetetom i svecima* (sl. 3) Bartolomea Vivarinija Craglietto je nabavio iz kolekcije Maffea Pinellija gdje je dospjela nakon što je ukinut samostan u Vigodarzeru gdje se bila prethodno nalazila.¹⁹¹ Gasparo Craglietto oporučno je crkvi sv. Antuna Opata u rodnom mu Velom Lošinju ostavio Vivarinijevu sliku, jednu koja se pripisuje Bernardu Stroziju, te sliku koja se prije pripisivala Tizianu.¹⁹² Važnost donatorske ličnosti Gaspara Craglietta očituje se i u nabavci „četiri mramorna oltara venecijanskih klesara 18. stoljeća koji potječu iz crkve Santa Croce na Giudecci, te oltarne slike Francesca Hayeza (1809.) i Lattanzia Quarene (1810.)“¹⁹³ također za crkvu u Velom Lošinju. Donacijom slike *Bogorodica s Djetetom i svecima* (sl. 3) lošinjskoj crkvi naša je kulturna baština tako bogatija za još jedno vrhunsko djelo mletačkog renesansnog slikarstva.

Naručitelji slike *Bogorodica s Djetetom i svecima* (sl. 3), po svemu sudeći kartuzijanski red pri samostanu u Padovi iz kojeg slika potječe, pokazuju ovom narudžbom dobro poznavanje tadašnjih suvremenih likovnih tokova budući da se ovdje radi o jednom od najboljih i najinventivnijih slika iz slikarskog opusa Bartolomea Vivarinija u kojem se odražavaju novine u pogledu formata i kompozicije slike.

¹⁸⁹ P. LEROTIĆ, 93., 104. ; V. BRALIĆ, 2009., 15.

¹⁹⁰ N. BAKLIŽA, V. BRALIĆ, 2004., 169.

¹⁹¹ G. FOSSALUZZA, 2011., 72.

¹⁹² V. BRALIĆ, 2009., 15.

¹⁹³ V. BRALIĆ, 2009., 15.

9. Slike nesigurne atribucije

9.1. „Sustipanski poliptih“

Korpusu slika koje se s dozom opreza pripisuju članovima obitelji Vivarini pripada takozvani *Sustipanski poliptih* (15. stoljeće, Riznica splitske katedrale, Split; sl. 71). Do danas je od tog poliptiha sačuvano samo devet slikanih panela iz 15. stoljeća s prikazima svetaca i scenom Kristova rođenja, kojima su nekoć pridodani i paneli s prikazom *Imago pietatis* (14. stoljeće, Riznica splitske katedrale, Split) te središnji panel s *Gospom od Sustipana* (oko 1270.-1290., Riznica splitske katedrale, Split), tvoreći tako heterogenu slikarsku cjelinu.

Istraživanjem koje je proveo Cvito Fisković utvrđeno je da je *Sustipanski poliptih* (sl. 71) izvorno bio namijenjen benediktinskoj crkvi sv. Marije de Taurello u Splitu iz koje je nakon ukinuća samostana 1819. godine, premješten u netom sagrađenu crkvu sv. Stjepana na Sustjepanskom groblju u Splitu.¹⁹⁴ Zapažanje C. Fiskovića da na poliptihu nije prikazan sv. Stjepan dodatno ukazuje na to da „poliptih nije ranije pripadao Sustjepanskoj crkvi“.¹⁹⁵

Devet sačuvanih slikanih panela *Sustipanskog poliptiha* (sl. 71) s prikazima svetaca i Kristovim rođenjem prvi je Antoniju Vivariniju pripisao Grgo Gamulin, ističući da se radi o slici izrazitih karakteristika slikarstva venecijanskog *Quattrocenta*.¹⁹⁶ Tom je prigodom G. Gamulin istaknuo da *Sustipanski poliptih* (sl. 71) pokazuje odlike Antonijeva zrelog slikarskog stila, smjestivši njegov nastanak u šezdesete godine 15. stoljeća kada pratimo slikarevu samostalnu djelatnost.¹⁹⁷ Ipak, Gamulinova atribucija čini se pomalo neuvjerljivom i treba je uzeti s dozom rezerve budući da pojedini elementi poliptiha, kao primjerice prikaz sv. Anastazija ili fizionomija sv. Jakova (?) u gornjem registru, odaju ruku nekog manje vještog slikara nego što je to bio Antonio Vivarini. Značajnijeg odjeka Gamulinove teze o atribuciji *Sustipanskog poliptiha* (sl. 71) i nije bilo, premda se u stručnoj literaturi poliptih i dalje dovodio u vezu s Antonijem Vivarinijem,¹⁹⁸ ali bez cjelovitije obrade i kritičkog pristupa pitanju autorstva.

¹⁹⁴ C. FSKOVIĆ, 1960., 97.-98.

Prema C. Fiskoviću poliptih je iz crkve sv. Marije de Taurello prenesen u crkvu sv. Stjepana na Sustipanu zajedno sa slikom *Gospe od Sustipana* (oko 1270.-1290., Riznica splitske katedrale, Split). Romanička slika *Gospe od Sustipana* vjerojatno je tada i umetnuta u središnji dio *Sustipanskog poliptiha* (sl. 71). (C. FSKOVIĆ, 1960., 98.)

¹⁹⁵ C. FSKOVIĆ, 1960., 99.

¹⁹⁶ G. GAMULIN, 1971., 254.

¹⁹⁷ G. GAMULIN, 1971., 256.

¹⁹⁸ G. GAMULIN, 1991., 134.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2004., 176.

9.2. Dva slikana panela s Raba

Korpusu Vivarinijevih rapskih slika kojeg čine *Poliptih sv. Bernardina Sijenskog* (sl. 2) i *Poliptih* (sl. 4) često se u literaturi pridodaju i dva nepotpisana panela s prikazima dvaju svetaca (druga polovina 15. stoljeća, zbirka samostana sv. Eufemije u Kaporu na Rabu; sl. 69) za koje se vjeruje da su dio jednog poliptiha, te ih se s dozom opreza pripisuje Antoniju Vivariniju, ili ruci bliskoj radionici Vivarini.¹⁹⁹ Pitanje autorstva ovih panela tako nije u potpunosti razjašnjeno, dok „određenu zadržku treba imati i prema provenijenciji panela, jer povijesnih zapisa o trećem poliptihu Vivarinijevih nema te su paneli mogli biti doneseni s neke druge lokacije,²⁰⁰“ stoji u recentnoj studiji o kamporskom franjevačkom samostanskom kompleksu. Ipak, mogućnost postojanja i tog trećeg rapskog poliptiha iz venecijanske radionice Vivarini svakako je potrebno naglasiti.

9.3. „Bogorodica s Djetetom“ iz Paga

Nepotpisana i znatno oštećena slika *Bogorodice s Djetetom* (sredina 15. stoljeća, samostan benediktinski sv. Margarite, Pag; sl. 70) koja je vjerojatno bila dio neke veće slikarske cjeline, predstavlja vrlo kvalitetan rad ranorenesansnog stila venecijansko-padovanskog kruga. Pitanje autorstva slike i okolnosti njene narudžbe do danas nije u potpunosti razjašnjeno. Kruno Prijatelj još je 1982. godine ukazao na njenu kvalitetu smjestivši je „po svojim stilskim crtama u padovanske ranorenesansne slikarske tokove“,²⁰¹ ostavljajući pritom otvoreno pitanje autorstva slike. Kao moguće autore s kojima se paška slika može dovesti u vezu navodi Jurja Čulinovića i to njegovu kasnu fazu, zatim ranog Carla Crivellija i „nekog trećeg Padovanca koji je mogao vidjeti Antonija i ranog Bartolomea Vivarinija, (...) a možda i ranog Mantegnu.“²⁰² Zadnju pretpostavku K. Prijatelj smatra najizglednijom.

Otvoreno pitanje autorstva paške *Bogorodice s Djetetom* (sl. 70) sužava Emil Hilje pripisujući je s dozom opreza ranoj fazi Mantegne na što ga upućuju kolorit, kipolike

Radoslav Tomić tek se usputno, ali s dozom opreza dotkanuo pitanja autorstva *Sustipanskog poliptiha* u Predgovoru knjige *Splitska slikarska baština: splitski slikarski krug u doba mletačke vladavine* u kojem navodi da je poliptih „nastao u neposrednoj blizini radionice Antonija Vivarinija.“ (R. TOMIĆ, 2002., 9.)

¹⁹⁹ R. TOMIĆ, 2011., 14.; M. DOMIJAN, 2001., 218.

Na jednom je panelu prikazan sv. Kristofor, dok je na drugome, prema Radoslavu Tomiću, prikazan sv. Marko (R. TOMIĆ, 2011., 14.), ili sv. Pavao, kako smatra Miljenko Domijan (M. DOMIJAN, 2001., 218.).

²⁰⁰ I. BRAUT, K. MAJER JURIŠIĆ, E. ŠURINA, 2020., 77.

²⁰¹ K. PRIJATELJ, 1982., 242.

²⁰² K. PRIJATELJ, 1982., 242.

figure i njihove fizionomije, pejzaž i minuciozno obrađeni detalji.²⁰³ Čvrsto stojeći iza stajališta da je pašku sliku „teško moguće pripisati bilo kome od manje poznatih pripadnika“²⁰⁴ Squarcioneova kruga, E. Hilje negira atribuciju Gordane Sobota Matejčić koja je tu sliku u katalogu izložbe *Tizian, Tintoretto, Veronese – veliki majstori renesanse* neosporno pripisala Bartolomeu Vivariniju, naglasivši kako je na slici prisutan „svježi intenzivni kolorit natopljen svjetlošću,“²⁰⁵ što ukazuje na „venecijansku interpretaciju padovanskog plasticiteta.“²⁰⁶ G. Sobota Matejčić ističe i oblikovanje fizionomije Bogorodice koja je svojstvena za Bartolomeov slikarski rukopis.²⁰⁷ Međutim, E. Hilje smatra kako visoka kvaliteta ove slike nadilazi domete slikarstva Bartolomea Vivarinija koji „jednostavno nije bio tako dobar slikar, a nije ni tehnički dorastao tako finom i preciznom baratanju kistom kakvo pokazuje paška slika.“²⁰⁸

Pripisujući pašku sliku *Bogorodice s Djetetom* (sl. 70) Mantegni, E. Hilje smatra da je ona kupljena upravo u Padovi. On je sliku sagledao u kontekstu prodora humanističke kulture u Zadru tijekom druge polovine 15. stoljeća, ali i u kontekstu opremanja samostana benediktinki u Pagu u kojem su kao donatori sudjelovali i članovi paške plemićke obitelji Mišulić.²⁰⁹ Naime, E. Hilje smatra kako je Benedikt Mišulić,²¹⁰ istaknuti član te ugledne paške obitelji, za vrijeme svog školovanja u Padovi 1460-ih ili 1470-ih godina mogao upravo tamo kupiti sliku *Bogorodice s Djetetom* (sl. 70) za benediktinski samostan.²¹¹

²⁰³ E. HILJE, 1999., 143.; E. HILJE, 2009., 257.; E. HILJE, 2010., 170.; E. HILJE, 2018., 18.

²⁰⁴ E. HILJE, 2018., 18.

²⁰⁵ G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2011.c, 71.

²⁰⁶ G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2011.c, 71.

²⁰⁷ G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2011.c, 71.

²⁰⁸ E. HILJE, 2018., 31.

²⁰⁹ E. HILJE, 2009., 258.; E. HILJE, 2010., 169.

Zadar se već u 14. stoljeću istaknuo ranim prodorom humanističke kulture. U knjižnicama zadarskih građana zabilježeno je posjedovanje djela antičkih pisaca. Ono se nastavlja i kroz 15. stoljeće. Kako navodi E. Hilje „nositelji zadarskog kulturnog miljea u duhovnom su pogledu bili puno bliži Padovi, gradu u kojem se većina njih i školovala. Stoga ne čudi da u grandioznoj likovnoj produkciji koju u drugoj polovini 15. stoljeća nudi široko mletačko tržište, Zadranu najčešće izabiru majstore i djela padovanskih renesansnih ishodišta.“ (E. HILJE, 2009., 256.)

²¹⁰ Benedikt Mišulić bio je vrlo cijenjen učenjak koji je doktorat prava stekao je u Padovi. Čini se da je pripadao krugu zadarskih humanista koji su se okupljali oko opata samostana sv. Krševana i humanista Deodata Veniera. Bio je i jedan od dalmatinskih humanističkih korespondenata Cassandre Fedele, poznate venecijanske humanistice s kraja 15. i početka 16. stoljeća. (T. BOGDAN, 2017., 232.)

²¹¹ E. HILJE, 2010., 169-170.; E. HILJE, 2009., 258.

Iako se sa sigurnošću ne može utvrditi naručitelj slike i okolnosti njene nabavke, sasvim je jasno da je bilo riječ o naručitelju istančana likovnog ukusa otvorenog prema suvremenim slikarskim tendencijama.

10. Katalog djela

01.

Naziv: *Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima*

Autor: **Antonio Vivarini**

Datacija: **1440.**

Smještaj: Zbrika crkvene umjetnosti Biskupije Eufrazijane, Poreč

Dimenzije: 220 x 180 cm

Materijal: tempera na drvu / rezbrano i pozlaćeno drvo

Natpis: *1440 ANTONI(US)S DE MURANO PINXIT DOC O(PUS)*

Autor okvira: nepoznat

Naručitelj ili donator: Ivan Porečan, porečki biskup (1440. – 1457.) (?)

Opis:

Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima (sl. 1) sastoji se od deset slikanih polja unutar rezbarenog i pozlaćenog drvenog okvira. Slikana polja postavljena su u dva horizontalna niza, te je u svakome od njih središnje polje većih dimenzija od ostalih u tom nizu. U donjem redu središnje polje zauzima prikaz Bogorodice na prijestolju koja u svome naručju pridržava maloga Krista. Njih flankiraju slikana polja s prikazom stojećih figura svetaca, po dva sa svake strane.

Bogorodica u središnjem polju poliptiha prikazana je u strogo frontalnom položaju kako sjedi u jednostavno profiliranom kamenom prijestolju, tek na krajevima naslona upotpunjenog dekoracijom u vidu povijenog lišća. Na bazi prijestolja ispisana je godina nastanka poliptiha, te ime autora: *1440 ANTONI(US)S DE MURANO PINXIT DOC O(PUS)*. Bogorodica je prikazana u haljini rozne boje, dok tamno plavi teški plašt obavija gotovo čitavo njeno tijelo. Lice joj je porculanski bljedoliko, bez naznaka facijalne ekspresije. Jednom rukom pridržava Krista u naručju dok mu drugom rukom pridaje krušku. Nagi Krist stoji na njenom naručju. I dok jednom rukom poseže na kruškom, druga je usmjerena prema Bogorodičinom licu, baš kao i njegov pogled.

Svetački likovi u donjem registru prikazani su na blago uzdignutome postamentu zelene boje. S desne strane Bogorodice prikazan je sv. Franjo u svom karakterističnome tamnosmeđem habitu, držeći u rukama raspelo i knjigu. Krajnje desno prikaz je sv. Jakova zaogrnut blijedo ružičastim plaštem, držeći u rukama knjigu i štap. Oba su sveca blago okrenuta prema Bogorodici. S lijeve strane Bogorodice prikazan je sv. Šimun s gustom sijedom bradom i kosom. Na glavi nosi turban, zaogrnut je teškim zelenim ogrtačem, a u

rukama pridržava svitak. Blago je okrenut u lijevu stranu prema središnjem panelu s prikazom Bogorodice i Djeteta. Krajnje lijevi svetac je sv. Nikola odjeven u biskupsku odjeću. U desnoj ruci drži biskupski štap, dok drugom rukom drži tri zlatne kugle.

Gornji registar čini pet oslikanih panela od kojih je središnji nešto veći. Na tom je panelu prikaz *Imago pietatis*. Taj središnji panel flankiraju sa svake strane po dva dopojasna prikaza svetaca. S desne strane prikazan je sv. Antun opat, starac duge i guste brade u tamnom habitu, koji se desnom rukom podupire o drvenu štaku. Blago je okrenut prema središnjem panelu. Krajnje desno prikazana je sv. Katarina. Strogog frontalnog stava, svetica desnom rukom drži kotač s bodljama, dok drugom rukom pridržava palminu grančicu. S lijeve strane središnjeg panela prikaz je sv. Kristofora. Blago je savio tijelo u svoju lijevu stranu, usmjeravajući pogled prema djetetu Krista kojeg nosi na desnom ramenu. U lijevoj ruci drži štap od palmine debla. Krajnje lijevo prikaz je sv. Marije Magdalene. Prikazana je s dugom kosom, a u ruci drži posudu.

Provenijencija:

Ne zna se pouzdano je li poliptih izvorno bio namijenjen za porečku Eufrazijevu baziliku. Postoje brojne hipoteze kojima se nastoji utvrditi prvotni smještaj poliptiha. Tako primjerice „Giuseppe Caprin, ne argumentirajući, piše da poliptih potječe iz katedrale u Novigradu.“²¹² S druge strane, Francesco Babudri iznosi tezu prema kojoj poliptih „potječe iz neke od manjih porečkih crkava jer se u inventarima katedrale spominje tek od 19. stoljeća.“²¹³ Istog je razmišljanja i Lina Galli, dopunivši je s tezom da ju je za neku manju porečku crkvu naručio biskup Ivan Porečan.²¹⁴

Poznato je da se poliptih do 1907. godine nalazio u sakristiji Eufrazijeve bazilike, zatim na oltaru u bočnome brodu crkve, a od 2001. godine nalazi se u Zbirci crkvene umjetnosti Biskupije Eufrazijane u Poreču.²¹⁵

²¹² I. MATEJČIĆ, 2011., 65.

²¹³ I. MATEJČIĆ, 2011., 65.

²¹⁴ I. MATEJČIĆ, 2011., 65.

²¹⁵ I. MATEJČIĆ, 2011., 65.

02.

Naziv: *Poliptih sv. Bernardina Sijenskoga*

Autor: **Antonio i Bartolomeo Vivarini**

Datacija: **1458.**

Smještaj: franjevački samostan, Kampor na Rabu

Dimezije: 299,5 x 251 x 22 cm

Materijal: tempera na drvu / rezbrano i pozlačeno drvo

Natpis: *ANTONI BARTHOLOME(U)S MURANO FRES PIXERUNT 1458*

Autor okvira: Francesco Morozzone

Naručitelj ili donator: rapski plemić Petar de Zaro (Petar Car); franjevački red

Opis:

Poliptih sv. Bernardina Sijenskog (sl. 2) sastavljen je od deset polja postavljenih u dva horizontalna registra. U donjem registru prikazani su stojeći likovi svetaca. Središnje polje zauzima prikaz sv. Bernardina koji stoji na jednostavnom blago podignutom narančastom pijedestalu. Svetac je odjeven je u franjevački habit. U desnoj ruci drži ploču s natpisom IHS, dok drugom rukom drži knjigu. Desno od njega prikaz je sv. Kristofora kako u raskoračnoj impostaciji gazi rijeku unutar stjenovita krajolika. Na svom lijevom ramenu nosi malenoga Krista, a drugom rukom drži štap od palmina debla. Na panelu do njega naslikan je sv. Antun Padovanski u svojem karakterističnom sivom habitu. U desnoj ruci drži ljiljanov cvijet, dok u drugoj knjigu. Stoji na jednostavnoj bordo crvenoj podlozi. S desne strane središnjeg panela prikazan je sv. Franjo Asiški u svojoj redovničkoj halji, noseći u lijevoj ruci križ, a u desnoj knjigu. Stoji na jednostavnoj sivoj podlozi. Do sv. Franje, na jednostavnoj bordo crvenoj podlozi prikazan je sv. Petar zaogrnut narančastim plaštem, držeći u desnoj ruci knjigu, a u lijevoj ključeve.

Središnje polje gornjeg registra zauzima dopojasni prikaz Bogorodice koja u lijevoj ruci nosi dijete Krista. Odjevena u crvenu haljinu i zaogrnutu tamnim ogrtačem blago je nagnula glavu u lijevu stranu prema Kristu koji je desnom rukom miluje po licu. Desno od središnjeg polja prikazana je sv. Eufemija s knjigom i palminom grančicom u rukama. Do nje prikaz je sv. Ljudevita u biskupskoj odori i kapi, te biskupskim štapom u lijevoj ruci, a knjigom u desnoj. S lijeve strane, odmah do prikaza Bogorodice s Djetetom, naslikan je sv. Ivan Krstitelj u skromnoj isposničkoj odjeći, razbarušene brade i kose, usmjeravajući nas kažiprstom desne ruke na štap koji drži, a na kojem je namotan svitak s natpisom *Ecce Agnus Dei*. Lijevo od sv. Ivana Krstitelja je sv. Jeronim odjeven u crvenu haljinu i šešir držeći u desnoj ruci maketu crkve, a u drugoj knjigu.

Provenijencija:

Poliptih je od početka bio smješten u crkvi sv. Bernardina Sijenskog u Kamporu, na otoku Rabu za koju je i naručen.

03.

Naziv: *Bogorodica s Djetetom i svecima*

Autor: **Bartolomeo Vivarini**

Datacija: **1475.**

Smještaj: župna crkva Sv. Antuna Opata, Veli Lošinj

Dimezije: 182 x 146 cm

Materijal: tempera na drvu

Natpis: *OPVS VENETIIS PER BARTHOLOMEVM VIVARINVM DE MVRANO 1475.*

Naručitelj ili donator: kartuzijanski red (?)

Opis:

Bogorodica s Djetetom i svecima (sl. 3) jednodijelna je slika oblika uspravljenog pravokutnika s polukružnim završetkom. Središte kompozicije čini frontalni prikaz Bogorodice s Djetetom na povišenom prijestolju. Bogorodica je odjevena u ružičastu haljinu i modro plavi plašt koji seže sve do podnožja prijestolja. Ruke je sklopila u položaj molitve, glavu je blago nagnula u desnu stranu, a pogled usmjerila prema Djetetu koje spava u njenom krilu. Mali Krist bočno leži na bjeličastom jastuku, na krilu Bogorodice naslonivši glavu na svoju desnu ruku, dok je drugu ruku položio na lijevi bok. Prikazan je nag, bucmastog tijela. Od dijelova prijestolja na kojem su prikazani Bogorodica i Krist vidljiv je samo donji dio kojeg čini mramorni, stepeničasto povišeni dio. Iza Bogorodice ovješeni su konopac vertikalno položeni parapet bogato dekoriran zlatnim vegetabilnim ornamentima. Točno iznad Bogorodičine glave dva anđela lebdeći drže krunu bogato dekoriranu raznobojnim kamenjem. Lijevi je anđeo kovrčave kratke kose odjeven u crvenu dugu haljinu sa zelenim plaštem, te krilima u nijansama smeđe boje. Desni anđeo gustih kovrčavih uvojaka nosi istovjetna krila, te je odjeven u svijetlo ružičastu haljinu i

svijetlo zeleni plašt. Plaštevi i rubovi haljina oba anđela uvijaju se u bogate i zamršene nabore. Iz polukružnog završetka oltarne slike iz oblaka proviruju prikazane glave anđela s krilima, dok je u središtu prikaz Boga Oca kao sijedog starca duge i guste brade i kose, koji gleda dolje prema Bogorodici s Djetetom.

Uokolo njihova prijestolja, na blago povišenom pločniku na čijem rubu u središtu čitamo potpis i godinu nastanka ove slike (*OPVS VENETIIS PER BARTHOLOMEVM VIVARINVM DE MVRANO 1475.*), prikazano je šestero svetaca i svetica. Ispred samog prijestolja, u prvome planu i klečeći na jednoj nozi prikazane su dvije svete. S desne strane prikazana je sv. Katarina pogleda usmjerenog prema gore, odnosno prema prijestolju. Odjevena je u maslinasto zelenu haljinu bogatih nabora, a preko nje zaogrnila je plašt crvene boje. U rukama drži svoje karakteristične attribute – kotač s oštricama i palminu grančicu. S lijeve strane prikazana je sv. Lucija u plavoj haljini i maslinasto zelenom ogrtaču. Pogled je usmjerila prema pladnju s očima, dok drugom rukom drži palminu grančicu. Do sv. Lucije stojeći je prikaz sv. Jeronima. Prikazan je kao starac, duge sijede brade. Odjeven je u sivu haljinu te zaogrnut ružičastim plaštem koji se povija oko njegova tijela u bogatim i izlomljenim naborima. U desnoj ruci drži model crkve, dok drugom rukom pridržava knjigu. Ispred njegovih nogu, na rubu uzdignuta pločnika na kojem stoji, položen je njegov crveni kardinalski šešir, dok je iza njega, s lijeve strane, prikazan lav. S druge strane prijestolja, pokraj sv. Katarine stojeći je prikaz sveca za koji se smatralo da prikazuje sv. Augustina²¹⁶, ali čini se da bi ga, kao što to Peter Humfrey sugerira trebalo identificirati kao sv. Brunu – osnivača kartuzijanaca, za čiji je samostan poliptih i naručen.²¹⁷ Svetac je prikazan kako zadubljeno čita knjigu koju drži u ruci, a odjeven je u svečanu biskupsku odjeću, dok na glavi nosi biskupsku kapu. Iza njega stojeći je prikaz svete čija identifikacija također nije sa sigurnošću utvrđena.²¹⁸ Prikazana je blagog, sjetnog lica, spuštenih očiju kako u ruci drži strelicu. Svetica s druge strane, iza sv. Jeronima je sv. Agneza. Četvrtastog je lica i bujne kovrčave kose. Rukama pridržava knjigu na kojoj leži janje.

²¹⁶ N. BAKLIŽA, V. BRALIĆ, 2004., 170.

²¹⁷ P. HUMFREY, 1993., 345.

²¹⁸ Nelka Bakliža i Višnja Bralić u svom radu donose niz autora koji su pokušali identificirati ovu sveticu: „Van Marle (1936.) ju je identificirao sa sv. Kristinom, Peter Humfrey sa sv. Barbarom, a u Craglietovu katalogu je prepoznata kao sv. Justina, zaštitnica Padove. S obzirom na atribut strelice, Nelka Bakliža i Višnja Bralić smatraju da bi ju se moglo identificirati i kao sv. Uršulu. (N. BAKLIŽA, V. BRALIĆ, 2004., 170.)

Zadnje planove kompozicije čine prikaz krajolika i neba. Krajolik je u središnjem dijelu pale blago brdovit. Bočne stranice pale uokviruju visoke i strme stijene s ponešto bujnijom vegetacijom tek na njihovim vrhovima. U središnjem dijelu pale, između tih visokih stijena prikazana je udolina s blagim brjegovima. Zadnji plan čini prikaz neba s oblacima.

U ikonografskome smislu, na oltarnoj je slici kombiniran prikaz *sacra conversazione*, te prikaz krunjenja Bogorodice.

Provenijencija:

Oltarna je pala izvorno bila namijenjena kartuzijanskom samostanu sv. Jerolima i sv. Bernarda u Padovi, da bi prilikom preseljenja kartuzijanaca 1560. godine bila premještena u novo sagrađeni samostan u Vigodarzeri, nedaleko Padove.²¹⁹ 1765. godine oltarna pala spominje se u vodiču G. B. Rossetija u kojem stoji da je slika „još tada bila u bočnoj kapeli kartuzijanskog samostana u Vigodarzeru.“²²⁰ 1768. godine samostan se ukida, a Bartolomeova slika završava u kolekciji Maffea Pinellija u Veneciji.²²¹ Kapetan Gasparo Craglietto, rodom iz Velog Lošinja, nabavlja sliku iz kolekcije Pinelli 1807. godine, te je 24. veljače 1818. godine oporučno ostavlja crkvi sv. Antuna Opata u Velom Lošinju, u koju je stigla tek 1838. godine.²²²

04.

Naziv: *Poliptih*

Autor: **Bartolomeo Vivarini**

Datacija: **1485.**

Smještaj: Museum of Fine Arts, Boston

Dimezije: 263,09 x 198 cm

Materijal: tempera i ulje na drvu / rezbareno, pozlačeno i obojano drvo

Natpis: *FACTVM VENETIIS PER BARTOLOMEVM VIVARINVM DE MVRIANO PINXIT 1485.*

Autor okvira i skulpture: Nepoznat

²¹⁹ G. FOSSALUZZA, 2011., 72.

²²⁰ G. FOSSALUZZA, 2011., 72.

²²¹ G. FOSSALUZZA, 2011., 72.; V. BRALIĆ, 2009., 15.

²²² G. FOSSALUZZA, 2011.; V. BRALIĆ, 2009., 15.; L. BORIĆ, 2009., 6.

Naručitelj ili donator: benediktinski red (?)

Opis:

Bostonski *Poliptih* (sl. 4) sadrži deset slikanih panela zlatne pozadine postavljenih u dva horizontalna registra. Donjim registrom dominira središnje polje s drvenim rezbarenim prikazom Madonina oplakivanja Krista kojeg flankiraju po dva panela sa svake strane s prikazom stojećih figura svetaca. Madona u središnjem panelu sjedi, a u svojem krilu drži mrtvo Kristovo tijelo, pridržavajući mu desnom rukom glavu. Desno od središnjeg polja prikaz je mladolika sv. Jurja u vojničkom sivom oklopu i crvenom plaštu kako kopljem probija usta zmaja, dok istovremeno stoji na njemu. Lijevom rukom podupire se na sivi štít s crvenim križem. U drugome planu donjeg dijela panela prikazan je krajolik jednostavnih stjenovitih formacija. Ostatak panela čini zlatna pozadina. Ostali sveci donjeg registra prikazani su na jednostavnom blago povišenom pločniku. Do prikaza sv. Jurja naslikana je sv. Skolastika – sestra sv. Benedikta. Odjevena je u crni benediktinski habit. Blago je nagnula glavu u svoju desnu stranu usmjeravajući pogled prema golubici koju zajedno s knjigom drži u ruci. Drugom rukom drži biskupski štap. S lijeve strane središnjeg pala prikazan je sv. Andrija apostol. Odjeven je u dugu zelenu haljinu i crveni plašt bogatih nabora. Prikazan je kako koncentrirano čita knjigu koju drži u rukama. Krajnje je lijevo prikazan sv. Benedikt. Odjeven je u crni dugački benediktinski habit. Rukama drži knjigu *Pravilo sv. Benedikta*, dok mu je štap naslonjen na rame.

Središnje polje gornjega registra čini prikaz Kristova Uzašašća. Po šestoro apostola sa svake strane prikazano je kako klečeći i sklopljenih ruku gledaju prema gore, gdje je na zlatnoj pozadini Krist prikazan okružen dopojasnim anđelima koji proviruju iz oblaka. Apostoli u donjem dijelu panela smješteni su u krajolik kojeg u prvom planu čini ravna kamena podloga oštarih rubova, dok se u drugom planu naziru stijene s oskudnom vegetacijom. Desno od središnjeg panela s prikazom Uzašašća Kristova panel je s naslikanom sv. Marijom Magdalenom, okruglog punašnog lica, širokog i malog vrata. Odjevena je u tamno sivu haljinu, te zaogrnuta crvenim plaštem. U desnoj ruci drži posudu, dok drugom drži knjigu. Lijevo od nje prikaz je sv. Kristofora odjevenog u višeslojnu odjeću, podvrnutih rukava i zaogrnut zelenim plaštem. Na desnom ramenu nosi malenog Krista, dok rukama pridržava štap od palmina debla. Lijevo od središnjeg polja prikaz je sv. Grgura Velikog odjevenog u svečanu odjeću i s trostrukom tijarom na glavi. Desnom rukom blagoslivlja, dok drugom drži biskupski štap. Lijevo do njega prikazan je sv. Jeronim, starac duge sijede brade, odjeven i zaogrnut crvenom draperijom. U rukama drži model crkve.

Na bazi skulpturalnog prijestolja u središnjem donjem panelu stoji natpis: *FACTVM VENETIIS PER BARTOLOMEVM VIVARINVM DE MVRIANO PINXIT 1485.*

Provenijencija:

Poliptih s prikazom Kristova Uzašašća, svetaca, te skulpturalnim prikazom Madonina oplakivanja Krista naslikan je 1485. godine za crkvu sv. Andrije u sklopu istoimena benediktinskog samostana u gradu Rabu gdje je i bio do 1876. godine kada je prodan u Veneciju vjerojatno Quincyju Admas Shawu.²²³ Poliptih je prodala nadstojnica samostana kako bi se poboljšalo tadašnje loše materijalno stanje u samostanu.²²⁴ Na mjesto Vivarinijeva poliptiha postavljena je kopija koju je naslikao brat nadstojnice samostana.²²⁵ Quincy Adams Shaw poliptih je 1901. godine poklonio Museum of Fine Arts u Bostonu gdje se nalazi i danas.²²⁶

05.

Naziv: *Pala sv. Sebastijana*

Autor: **Alvise Vivarini**

Datacija: **oko 1485. – 1486.**

Smještaj: Župni ured, Cres

Dimezije: donji pravokutni dio 117 x 103 cm // luneta 40 x 90 cm

Materijal: tempera i ulje na drvu

Natpis: *ALVIXE VIVARIN P*

Autor okvira: Nepoznat

Naručitelj ili donator: članovi bratovštine Milosrđa

Opis:

Pala sv. Sebastijana (sl. 5) sastoji se od dva dijela – donjeg pravokutnog dijela, te lunete iznad. Oltarna slika nije sačuvana u svom cjelovitom formatu. Pojedini detalji i na pravokutnome donjem dijelu oltarne slike kao i na luneti („odrezani“ likovi svetaca i detalja) upućuju da je format *pale* u određenoj mjeri skraćen.

²²³ <https://collections.mfa.org/objects/31121> (pristupljeno 23.9.2020.)

²²⁴ K. HORVAT – LEVAJ, 2019., 203.

²²⁵ K. HORVAT – LEVAJ, 2019., 203.

²²⁶ <https://collections.mfa.org/objects/31121> (pristupljeno: 23.9.2020.)

Donji pravokutni dio oltarne *pale* čini pet svetačkih figura smještenih u unutrašnji prostor pravokutne niše omeđene zidovima u nijansama svijetlo sive i tamno sive boje, te smeđim stropom. Pod je u prvome planu naglašen raznobojnim kvadratnim pločicama, dok je ostatak poda riješen blago izdignutim podijem. Središnja vertikalna os naglašena je crnim stupom postavljenim na blago podignutom podiju. Ispred stupa i vezan za njega stoji sv. Sebastijan. Ispod njegovih nogu, na tamnome rubu uzdignuta podija na kojem stoji svetac postavljen je bijeli *cartellino* na kojem stoji natpis: *ALVVIXE VIVARIN P.* Svetac je prikazan nag, u blagom kontrapostu, ruku postavljenih iza leđa, a glave i pogleda blago nagnuta u lijevu stranu, te usmjerena prema gore. Njegovo je tijelo izbodeno trima strelicama – jedna probija nadlakticu njegove lijeve ruke, drugom je probijen trup, dok treća strelica probija unutrašnju stranu bedra Sebastijanove lijeve noge. S desne strane do sv. Sebastijana prikazana je sv. Katarina Aleksandrijska. Svetica je prikazana u blagom kontrapostu, prebacivši težinu tijela na desnu nogu, dok je lijeva, čiji volumen razaznajemo ispod draperije, blago savijena u koljenu. Odjevena je u dugu crnu haljinu, te zaogrnuta tamno zelenim plaštem. Desnom rukom oslonila se na fragment drvenog kotača s oštricama, dok drugom rukom drži palminu grančicu. Pogled je usmjerila na desnu stranu, prema liku sv. Kristofora. Usprkos tome što je u tom dijelu slika skraćena, lik sv. Kristofora nije nam sačuvan u cijelosti. On je prikazan u profilu, u stavu koračanja, s jednom nogom postavljenom prema naprijed, te glavom usmjerenom prema dolje. Desnom rukom pridržava ruku maloga Krista koji sjedi na njegovim ramenim držeći se za Kristoforovu glavu te gledajući prema iza. Drugom se rukom svetac podupire o štap palmine debla. Odjeven je u žutu kratku haljinu, te zaogrnut narančastim plaštem. S lijeve strane sv. Sebastijana, na popločanom podu nasuprot sv. Katarina Aleksandrijska i sv. Kristofora stoje sv. Damijan i sv. Kuzma. Zbog skraćivanja formata slike, lik sv. Kuzme gotovo u cijelosti nedostaje – jedino što je ostalo jest dlan ruke u kojoj drži posudu. Liku sv. Damjana pak nedostaje neznatni dio lica, te desna strana tijela. Sv. Damijan odjeven je u dugačku crnu haljinu. Preko ramena i torza zaogrnut je plaštem jarke crvene boje koji se prebačen preko Damijanove lijeve ruke spušta gotovo do poda. Iste je boje i kapa na njegovoj glavi. Svetac u lijevoj ruci drži posudicu zlatne boje. Glava i pogled usmjereni su na lijevu stranu, u smjeru sv. Kuzme.

U središnjem dijelu lunete ispred ovješena ružičasta zastora prikazana je kompozicija hibridnog ikonografskog tipa Bogorodice zaštitnice i *Platytere*. Prikazana je frontalno, odjevena u dugu ružičastu haljinu, s medaljonom na prsima na kojem je prikazan lik Krista –Emanuela. Bogorodica svojim rukama širi svoj tamni plašt kojim

zakriljuje klečeće malene figure vjernika prikazanih u profilu, sklopljenih ruku u molitvu i pogleda umjerena prema Bogorodici. S desne strane prikazane su ženske figure, dok su s lijeve muške. Sa svake ih je strane prikazano po troje jedan pored drugog, dok je četvrta figura s obje strane prikazana izolirano, u oba slučaja odjevena u crnu dugačku odjeću. Grupa od tri vjernika prikazana je u bijelim haljinama, dok je grupa vjernica prikazana u crvenoj, ljubičastoj i plavoj haljini s bijelim pokrivalima na glavi.

Provenijencija:

Najnovija istraživanja podrijetla *Pale sv. Sebastijana* (sl.?) ukazuju na to da se slika sasvim sigurno nalazila u crkvi sv. Marije u Cresu u razdoblju do obnove crkve krajem 16. stoljeća, te da je za tu crkvu otpočeta i bila namijenjena.²²⁷ Slika je danas dio zbirke starih majstora koja se čuva u župnome uredu u Cresu.

²²⁷ L. BORIĆ, J. GUDELJ, 2019., 165.

11. Zaključak

U kontekstu sveukupnog razvoja i transformacije venecijanskog slikarstva iz onog kasnogotičkog u ranorenesansno članovi slikarske obitelji Vivarini odigrali su važnu ulogu. U njihovim se slikarskim opusima, više ili manje uspješno, odražavaju promjene koje su obilježile venecijansko slikarstvo od oko 1450. godine, pa kroz čitavu drugu polovicu 15. stoljeća. Tako slikarstvo Antonija Vivarinija odražava onaj početni i dugotrajan tranzicijski period venecijanskog slikarstva kojeg je obilježilo djelovanje Jacopa Bellinija, a u kojem paralelno supostoje kasnogotički likovni elementi i suptilne naznake suvremenih slikarskih tendencija rane renesanse. Djelovanje njegova brata, Bartolomea Vivarinija, posebno kroz šezdesete godine 15. stoljeća, odražava pak padovanski moment u venecijanskom slikarstvu, kada utjecaj obližnje Padove i njene slikarske škole predvođene Mantegnom donose u Veneciju novi slikarski vokabular. U konačnici je djelovanje najmlađeg člana radionice, Alvisea Vivarinija, pratilo tokove razvitka slikarstva zadnje četvrtine 15. stoljeća u kojem je presudnu ulogu u razvijanju venecijanskog slikarstva izvršilo slikarstvo Antonella da Messine i Giovannija Bellinija.

Premda su svojim slikarskim djelovanjem nastojali pratiti u određenim dozama nove slikarske tendencije, ono je ipak jednim dijelom obilježeno i posezanjem za likovnim vokabularom prethodnog kasnogotičkog razdoblja. Tradicionalizam njihovih slika, koji je u određenim okolnostima bio više ili manje prisutan, vrlo je dobro prihvaćen u perifernim sredinama u kojima je zbog dužeg zadržavanja stilova prethodnog razdoblja, usvajanje novog stilske vokabulara bilo znatno sporije. Stoga je recepcija njihova slikarstva u perifernim sredinama bila iznimna, a geografska rasprostranjenost njihovih narudžbi protezala se gotovim cijelim Apeninskim poluotokom i istočnom obalom Jadrana.

Importe Vivarinijevih na tlu Hrvatske pratimo prilično rano, već od 1440. godine kada se za neku od porečkih crkava nabavlja Antonijev *Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima* (sl.1), inače njegova najranija poznata slika, što nam puno govori o samom naručitelju, njegovoj kulturnoj razini i likovnome ukusu da raspozna kvalitetu slikara još u njegovoj ranoj slikarskoj fazi. Naručitelji Vivarinijevih slika na tlu Hrvatske bili su uglavnom crkveni redovi, a angažman istaknutih pojedinaca bilježimo tek pri narudžbi *Poliptiha sv. Bernardina Sijenskog* uz koji vežemo ime Petra Cara, istaknutog rapskog plemića koji se osobito angažirao pri gradnji kamporskog samostanskog kompleksa i crkve sv. Bernardina, a čija se kulturna razina i likovni ukus raspoznaje i u samoj narudžbi slike iz poznate venecijanske radionice, ali i u suradnji s tadašnjim ponajboljim domaćim

majstorima. Uz nabavku porečkog poliptiha također bi mogli vezati ime istaknutijeg pojedinca, i to biskupa Ivana Porečana, koji je svoj istančan likovni ukus i razumijevanje novih tendencija u umjetnosti potvrdio nabavkom antependija za Eufrazijevu baziliku. Tome bismo korpusu istaknutijih naručitelja, odnosno donatora trebali pridodati i kolekcionara umjetnina Gaspara Craglietta koji je u 19. stoljeću darovao lošinjskoj crkvi sliku *Bogorodica s Djetetom i svecima* Bartolomea Vivarinija.

Kulturno – povijesnom i naručiteljskom kontekstualizacijom svake pojedine narudžbe Vivarinijevih slika na tlu Hrvatske dobio se uvid u kulturnu, društvenu, povijesnu pozadinu sredina za koje su slike bile namijenjene i koja je na određeni način utjecala na njegovu narudžbu. Primjerice, naručivanje *Pala sv. Sebastijana* iz venecijanske radionice svakako treba promatrati u okolnostima grada Cresa i njegova preuzimanja venecijanskoga namjesništva, te posljedične velike obnove grada koju je karakterizirala snažnija venecijanizacija.

Zahtjevi naručitelja posebno su izraženi su ikonografiji i odabiru svetaca, pa je vrlo česti slučaj da se odabiru sveci s dugom tradicijom štovanja na nekom području – to su najčešće sveci zaštitnici gradova, mjesta ili provincija kojim je slika namijenjena. Kada su u pitanju slike koje su naručivali crkveni redovi zahtjevi su bili orijentirani i prema specifičnoj ikonografiji svakog pojedinog crkvenog reda. Posebno se zanimljivim čine zahtjevi naručitelja u prikazivanju primjerice svetaca zaštitnika od kuge (slučaj *Pala sv. Sebastijana*), pa se takvim slikama zapravo reflektira i kontekst tog vremena, u ovome slučaju obilježenog epidemijom kuge.

Stilska analiza Vivarinijevih slika na tlu Hrvatske svjedoči o postojanju slika određenih slikarskih kvaliteta – od prosječne kvalitete i za vrijeme nastanka zapravo prilično konzervativnog stila (primjerice *Poliptih* [sl. 4] iz 1485. Bartolomea Vivarinija za crkvu sv. Andrije), pa do značajnijih ostvarenja koja su odraz razvoja venecijanskog slikarstva u tome trenutku - *Bogorodica s Djetetom i svecima* (sl. 3) i *Pala sv. Sebastijana* (sl. 5).

12. Popis literature

N. BAKLIŽA, V. BRALIĆ, 2004.

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

G. BARBERA, 2005.

Gioacchino Barbera, The life and work of Antonello da Messina, u: *Antonello da Messina: Sicily's Renaissance Master*, (ur. Gioacchino Barbera), New York, 2005.

W. L. BARCHAM, 2013.

William L. Barcham, Deferential of Formulaic? Antonio Vivarini and the Sacred Image of the Man of Sorrows, *Atribus et Historiae*, 34 (67), 2013., str. 57 – 72.

J. H. BECK, 1999.

James Henry Beck, *Italian Renaissance painting*, Köln, 1999.

T. BOGDAN, 2017.

Tomislav Bogdan, Cassandra Fedele i njezini dalmatinski korespondenti, *Croatica*, 41 (61), str. 227-252.

L. BORIĆ, 2009. – Laris Borić, Lošinjska pala Bartolomea Vivarinija u kontekstu slikarstva mletačkog *Quattrocenta*, *U očekivanju povratka lošinjske slike Bartolomea Vivarinija*, (ur.) Irena Dlaka, Mali Lošinj, 5 – 7.

L. BORIĆ, J. GUDELJ, 2019.

Laris Borić, Jasenka Gudelj, *Uveliko i u mal: lik i likovnost renesansnog Cresa*, Zadar, 2019.

V. BRALIĆ, 2009.

Višnja Bralić, Povijesno – umjetnička bilješka, u: *U očekivanju povratka lošinjske slike Bartolomea Vivarinija*, (ur.) Irena Dlaka, Mali Lošinj, 2009., str. 15.

I. BRAUT, K. MAJER JURIŠIĆ , E. ŠURINA, 2020.

Ivan Braut, Krasanka Majer Jurišić, Edita Šurina, Franjevački samostanski kompleks sv. Bernardina Sijenskog u Kamporu na otoku Rabu, *Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 21 (2020.)

O. BÄTSCHMANN, 2008.

Oskar Bätschmann, *Giovanni Bellini*, London, 2008.

L. CASTELFRANCHI VEGAS, 1996.

Liana Castelfranchi Vegas, *L'arte del Quattrocento in Italia e in Europa*, Milano, 1996.

K. CHRISTIANSEN, 2010.

Keith Christiansen, *The Genius of Andrea Mantegna*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2010.

F. D'ARCAIS, 1966.

Francesca d'Arcais, *Il maestri del colore: Antonio Vivarini*, Milano, 1966.

M. DOMIJAN, 2001.

Miljenko Domijan, *Rab – grad umjetnosti*, Zagreb, 2001.

ENCIKLOPEDIJA, 1966.

Enciklopedija likovnih umjetnosti 4 (Portr – Ž), (ur.) Andre Mohorovičić, Zagreb, 1966.

M. ERSTE, 2017.

Marijan Erste, La pala di Alvise Contarini della chiesa di Santa Maria Maggiore di Cherso. Storia e restauro, *ACRSR*, XLVII, 2017., str. 109 – 142.

C. FISKOVIĆ, 1960.

Cvito Fisković, Neobjavljena romanička Madona u Splitu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 12 (1), 1960., str. 85-100.

G. FOSSALUZZA, 2006.

Giorgio Fossaluzza, Tragom pisane povijesti slikarske baštine Istre, u: VIŠNJA BRALIĆ, NINA KUDIŠ BURIC, *Slikarska baština Istre: djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko – pulske biskupije*, Zagreb, 2006., str. 13-58.

G. FOSSALUZZA, 2011.

Giorgio Fossaluzza, kat. jed. 4, u: *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, (ur.) Radoslav Tomić, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., str. 72-76.

G. GAMULIN, 1971.

Grgo Gamulin, Un politico sconosciuto di Antonio Vivarini, *Arte Veneta*, 25, 1971., str. 254-258.

G. GAMULIN, 1991.

Grgo Gamulin, *Bogorodica s Djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske*, Zagreb, 1991.

J. GUDELJ, 2008.

Jasenska Gudelj, Zborna crkva sv. Marije Snježne u Cresu, u: *Renesansna i renesansne umjetnosti Hrvatske*, (ur.) Predrag Marković, Jasenska Gudelj, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, str. 149 – 166.

A. HILLIAM, 2016.

Amanda Hilliam, Review of the Vivarini exhibition in Conegliano, *The Burlington Magazine*, 158 (2016.), str. 580-582.

E. HILJE, 1999.

Emil Hilje, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb, 1999.

E. HILJE, 2009.

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

E. HILJE, 2010.

Emil Hilje, Srednjovjekovna umjetnička baština benediktinki, u: *Crkva i samostan paških benediktinki: Zbornik radova sa znanstveno-stručnog skupa održanog u Pagu 25. rujna 2004. godine posvećen uspomeni opatice Gertrude Magaš*, (ur.) Miroslav Granić, Pag, 2010., str. 163-176.

E. HILJE, 2018.

Emil Hilje, Srednjovjekovna umjetnička baština samostana sv. Margarite u Pagu, u: *Umjetnička baština paških benediktinki: Zbornik radova povodom 700. obljetnice osnutka samostana benediktinki sv. Margarite*, (ur.) Miroslav Granić, Pag, 2018., str. 7-97.

I. R. HOLGATE, 1999. – Ian Richard Holgate, *The Vivarini Workshop and its Patrons c. 1430 – c. 1450.*, (doktorski rad), University of St. Andrews, 1999.

I. HOLGATE, 2003. – Ian Holgate, Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini and the Early History of the Ovetari Chapel, *Atribus Et Historiae*, 24 (47), 2003., str. 9 – 29.

K. HORVAT – LEVAJ, 2019.

Katarina Horvat – Levaj, Samostan benediktinki sv. Andrije na Rabu; Prilog povijesti gradnje, *Prostor*, 27 (2 (58)), 192 – 207.

D. HOWARD, 1984.

Deborah Howard, Reviewed Work(s): Alvise Vivarini: His Art and Influence by John Steer, *The Art Bulletin*, 66 (1984.), str. 528-531.

P. HUMFREY, 1986., The Venetian Altarpiece of the Early Renaissance in the Light of Contemporary Business Practice, *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 15 (1986.), str. 65-82., 223-233.

P. HUMFREY, 1993.a

Peter Humfrey, *The altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven, 1993.

P. HUMFREY, 1993b.

Peter Humfrey, A Dead Christ with Angels by Alvise Vivarini, *The Burlington Magazine*, 135 (1993.), str. 627-629.

P. HUMFREY, 1994.

Peter Humfrey, Bartolomeo Vivarini's „Saint James“ Polyptych and Its Provenance, *The J. Paul Getty Museum Journal*, 22 (1994.), str. 11-20.

P. HUMFREY, 1996.

Peter Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*, London, 1996.

E. KOENIG, 2008.

Ebehard Koenig, *The great painters of the Italian Renaissance - The triumph of color*, Koenigswinter, 2008.

N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.

Nina Kudiš Burić, U sjeni ratnih sukoba i pod budnim okom obnovljene crkve – slikarstvo u Istri od početaka 15. stoljeća do sredine 17. stoljeća, u: VIŠNJA BRALIĆ, NINA KUDIŠ BURIĆ, *Slikarska baština Istre: djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko – pulske biskupije*, Zagreb, 2006., str. 59-76.

P. LEROTIĆ, 2012.

Pavao Lerotić, Slika Bartolomea Vivarinija iz Velog Lošinja, *Portal: godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 3 (2012.), str. 93-106.

I. MATEJČIĆ, 2006.

Ivan Matječić, kat. jed. 252, u: VIŠNJA BRALIĆ, NINA KUDIŠ BURIĆ, *Slikarska baština Istre: djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko – pulske biskupije*, Zagreb, 2006.

I. MATEJČIĆ, 2011.

Ivan Matejčić, kat. jed. 1, u: *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, (ur.) Radoslav Tomić, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., str. 65.-66.

I. MATEJČIĆ, 2014.

Ivan Matejčić, *Eufrazijana – katedrala u Poreču*, Pula, 2014.

I. MATEJČIĆ, 2017.

Ivan Matejčić, Pulski poliptih – The Polyptych from Pula, u: *Istra u novom vijeku*, katalog izložbe (Pula, Arheološki muzej Istre 02.07. 2015. – 31.01. 2016.), (ur.) Tatjana Bradara, Pula, 2017., str. 81-102.

D. MLACOVIĆ, 2012.

Dušan Mlacović, *Plemstvo i otok: pad i uspon rapskoga plemstva*, Zagreb, 2012.

P. MURRAY, L. MURRAY, 2006.

Peter Murray, Linda Murray, *The Art of the Renaissance*, New York, 2006.

F. PEDROCCO, 2002.

Filippo Pedrocco, *The art of Venice: from its origins to 1797*, Firenca, 2002.

M. PELC, 2007.

Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, 2007.

K. PRIJATELJ, 1982.

Kruno Prijatelj, Juraj Čulinović i slikarska zbivanja u Šibeniku u doba Jurja Dalmatinca, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, (3-6), 1982., str. 238-248.

I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2004.

Ivana Prijatelj Pavičić, kat. jed. 55, u: *Stoljeće gotike na Jadranu – slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb, 2004., str. 176-177.

G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2011a.

Gordana Sobota Matejčić, kat. jed. 2, u: *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, (ur.) Radoslav Tomić, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., str. 67-70.

G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2011b.

Gordana Sobota Matejčić, kat. jed. 5, u: *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, (ur.) Radoslav, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., str. 77-79.

G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2011c.

Gordana Sobota Matejčić, kat. jed. 3, u: *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, (ur.) Radoslav, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., str. 70-72.

J. STEER, 1961.

John Steer, Some Influences from Alvise Vivarini in The Art of Giorgione, *The Burlington Magazine*, 103 (1961.), str. 220-225.

J. STEER, 1995.

John Steer, *Venetian painting: A Concise History*, London, 1995.

S.R. STEER, 2003.

Susan Ruth Steer, „*Ell maestro dell anchona*“: *The Venetian Altarpieces of Bartolomeo Vivarini and their Commissioners*, doktorska disertacija, University of Bristol, 2003.

B. ŠPANJOL – PANDELO, 2016.

Barbara Španjol – Pandelo, Prilog poznavanju djelovanja Mateja Andrijina Moronzona, *Ars Adriatica*, 6, 2016., str. 103-120.

R. TOMIĆ, 2002.

Radoslav Tomić, *Splitska slikarska baština: splitski slikarski krug u doba mletačke vladavine*, Zagreb, 2002.

R. TOMIĆ, 2003.

Radoslav Tomić, „Poliptih Girolama da Santa Croce na Visu“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 27, 2003., str. 97-106.

R. TOMIĆ, 2011.

Radoslav Tomić, Majstori talijanske renesanse u Hrvatskoj, u: *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, (ur. Radoslav Tomić), Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., str. 13-33.

M. WALCHER, 2006.

Maria Walcher, Venezia e l'Istria, *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 30 (2006.), str. 135-162.

D. WESTPHAL, 1934.

Dorothee Westphal, Ein weing bekanntes Bild des Alvise Vivarini in Cherso, *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, 3(3), 1934., str. 189-191.

F. ZERI – E. E. GARDNER, 1973.

Federico Zeri, Elizabeth E. Gardner, *Italian Paintings: Venetian School*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1973.

Skede

Krasanka Majer Jurišić, *Crkva sv. Bernardina, Kapor (o. Rab)*, <http://donart.uniri.hr/djela-i-narucitelji/arhitektura/crkva-sv-bernardina-kapor-o-rab/>, (pristupljeno: 26.11.2020.)

Internetski izvori

- http://www.treccani.it/enciclopedia/vivarini_%28Enciclopedia-Italiana%29/
(pristupljeno 18.8.2020.)
- <https://www.nga.gov/collection/artist-info.26980.html>, (pristupljeno: 18.8.2020.)
- <http://www.gallerieaccademia.it/en/madonna-and-child-1> (5.9.2020.)
- <http://www.gallerieaccademia.it/en/marriage-saint-monica>, pristupljeno 25.8.2020
- <https://collections.mfa.org/objects/31121> (pristupljeno 23.9.2020.)
- <http://istra.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2337> (pristupljeno 5.1.2021.)
- <http://istra.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1270> (pristupljeno 10.12.2020.)
- <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1954.html#biography> (pristupljeno 29.9.2020.)
- <https://www.lacarrara.it/en/catalogo/58ac00039/> (pristupljeno 1.10.2020)
- <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/exhibition-catalogues/building-the-picture/constructing-the-picture/vivarini-virgin-and-child> (pristupljeno 1.10.2020.)
- <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/alvise-vivarini-the-virgin-and-child>
(pristupljeno 1.10.2020.)
- <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/alvise-vivarini-portrait-of-a-man>
(pristupljeno 1.10.2020.)
- https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/392-polittico
(pristupljeno 20.8.2020.)
- https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/392-polittico
(pristupljeno 9.9.2020.)
- https://www.gutenberg.org/files/30098/30098-h/30098-h.htm#Page_29(pristupljeno 9.9.2020.)
- <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1956.html> (pristupljeno: 24.9.2020.)
- <https://www.dorotheum.com/en/1/1858118/> (pristupljeno: 20.8.2020.)
- <https://collections.mfa.org/objects/31121/virgin-and-the-dead-christ-with-the-ascension-and-saints?ctx=cbc1aca8-5275-46e1-bbbc-4744faa6f30c&idx=0> (pristupljeno: 24.9.2020.)
- <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/antonello-da-messina> (pristupljeno 28.9.2020)
- https://www.metmuseum.org/toah/hd/mess/hd_mess.htm, pristupljeno 8.11.2020.)

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/alvise-vivarini-portrait-of-a-man>
(28.9.2020.)

Paintings by the Vivarinis in Croatia in the context of commissions

This paper focuses on the paintings by Antonio, Bartolomeo and Alvise Vivarini commissioned for the eastern Adriatic area. An attempt is made to analyze those paintings by formal, stylistic, comparative and attribution method, but also by considering the commission context. The painting workshop of the Vivarini family was very productive and important workshop in Venice during the second half of the 15th century. The activity of the Vivarinis was mainly focused on the peripheral areas of Veneto, Friuli and the eastern Adriatic coast. The exceptional reception of their paintings by commissioners from peripheral areas was certainly a consequence of certain stylistic specifics in which certain conservative tendencies are manifested.

This paper examines the commission context of supplying paintings from the Vivarini workshop to the area of Adriatic Croatia, which includes identifying the commissioners and considering their motivation and art taste.

Keywords: Antonio, Bartolomeo and Alvise Vivarini, Venetian art, fifteenth century, late gothic, early renaissance, commissioners, Venetian Dalmatia, Venetian Istria

13. Popis slikovnih priloga

- Sl. 1 – Antonio Vivarini, *Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima*, 1440., Zbrika crkvene umjetnosti Biskupije Eufrazijane, Poreč
- Sl. 1a – Antonio Vivarini, *Poliptih Bogorodice s Djetetom i svecima*, 1440., Zbrika crkvene umjetnosti Biskupije Eufrazijane, Poreč (detalj *Imago pietatis*)
- Sl. 2 – Antonio i Bartolomeo Vivarini, *Poliptih sv. Bernardina Sijenskoga*, 1458., franjevački samostan, Kampor na Rabu
- Sl. 3 – Bartolomeo Vivarini, *Bogorodica s Djetetom i svecima*, 1475., župna crkva Sv. Antuna Opata, Veli Lošinj
- Sl. 4 – Bartolomeo Vivarini, *Poliptih*, 1485., Museum of Fine Arts, Boston
- Sl. 5 – Alvis Vivarini, *Pala sv. Sebastijana*, oko 1485. – 1486., župni ured, Cres
- Sl. 6 – Jacopo Bellini, *Navještenje*, 1444., Sant'Allesandro, Brescia
- Sl. 7 – Jacopo Bellini, *Madona s Djetetom* (oko 1455., Galleria dell' Accademia Tadini, Lovere
- Sl. 8 – Antonello da Messina, *Pala San Cassiano*, 1475. – 1476., Kunsthistorisches Museum, Beč,
- Sl. 9 – Antonello da Messina, *Sveti Sebastijan*, 1475. – 76., Gemäldegalerie, Dresden
- Sl. 10 – Giovanni Bellini, *Pala svete Katarine Sienske*, oko 1470. godine, izvorno u SS. Giovanni e Paolo, Venecija, uništena 1867.; grafika Francesca Zanottija (1858.)
- Sl. 11 - Bartolomeo Vivarini, *Bogorodica sa svecima*, 1476., San Nicola, Bari
- Sl. 12 – Bartolomeo Vivarini, *Poliptih*, 1475., Gallerie dell'Accademia, Venecija
- Sl. 13 – Antonio Vivarini i Giovanni d'Alemagna, *Poliptih sv. Jeronima*, 1441., Kunsthistorisches Museum, Beč
- Sl. 14 – Antonio Vivarini i Giovanni d'Alemagna, *Poliptih sv. Sabine*, 1443. – 1444., San Zaccaria, Venecija
- Sl. 15 – Antonio Vivarini i Giovanni d'Alemagna, *Bogorodica na prijestolju s četiri crkvena oca*, 1446, Gallerie dell'Accademia, Venecija
- Sl. 16 – Antonio Vivarini i Giovanni d'Alemagna, *Rođenje Kristovo*, 1447, Nacionalna galerija, Prag
- Sl. 17 – Antonio Vivarini i Giovanni d'Alemagna, *Praglia poliptih*, oko 1448., Pinacoteca di Brera, Milano
- Sl. 17a – Antonio Vivarini i Giovanni d'Alemagna, *Praglia poliptih*, oko 1448., Pinacoteca di Brera, Milano (detalj)

- Sl. 18 – Antonio i Bartolomeo Vivarini, *Certosa poliptih*, 1450. Pinacoteca Nazionale, Bologna
- Sl. 19 - Antonio i Bartolomeo Vivarini, *Navještenja*, 1452., kolekcija Cagnola
- Sl. 20 – Antonio i Bartolomeo Vivarini, *Krunidba Madone*, oko 1460. – 1465., Palazzo Municipale, Osimo
- Sl. 21 – Antonio Vivarini, *Poliptih Pesaro*, 1464., Pinacoteca Vaticana, Rim
- Sl. 22 – Antonio Vivarini, *Poliptih Svete Uršule*, oko 1440. -1450., Museo Diocesano, Brescia
- Sl. 23 – Antonio Vivarini, *Vjenčanje sv. Monike*, oko 1441., Gallerie dell'Accademia, Venecija
- Sl. 24 – Antonio Vivarini i Giovanni d'Alemagna, *Svetu Apoloniju vuče konj*, oko 1449., Museo Civico, Bassano
- Sl. 25 – Antonio Vivarini i Giovanni d'Alemagna, *Sveta Apolonija uništava idola*, oko 1449., National Gallery of Art, Washington
- Sl. 26 – Donatello, *Forzori reljef*, (predela), oko 1446., Victoria & Albert Museum, London
- Sl. 27 – Antonio Vivarini, *Mrtvi Krist*, oko 1440 – 1444., Pinacoteca di Brera, Milano
- Sl. 28 – Antonio Vivarini, *Mrtvi Krist*, 1445. – 1446., Pinacoteca Nazionale, Bologna
- Sl. 29 – Antonio Vivarini, *Madona s Djetetom*, oko 1441., Gallerie Accademia, Venecija
- Sl. 30 – Masolino, *Madonom s Djetetom*, 1423., Kunsthalle, Bremen
- Sl. 31 – Antonio Vivarini i Giovanni d'Alemagna., *Madona s Djetetom i dva anđela*, 1449-1450., Museo Poldi Pezzoli, Milano
- Sl. 32 – Bartolomeo Vivarini, *Poliptih Ca' Morosini*, 1464., Gallerie dell' Accademia, Venecija
- Sl. 33 - Antonio i Bartolomeo Vivarini, *Krunjenje Bogorodice*, oko 1460. – 1465., Palazzo Municipale, Osimo, (detalj s prikazom sv. Marije Magdalene)
- Sl. 34 – Bartolomeo Vivarini, *Madona s Djetetom*, oko 1475., National Gallery of Art, Washington
- Sl. 35 - Bartolomeo Vivarini, *Poliptih*, 1485., Museum of Fine Arts, Boston, (detalj s prikazom sv. Skolastike)
- Sl. 36 – Bartolomeo Vivarini, *Poliptih sv. Jakova*, 1490., J. Paul Getty Museum, Malibu, (detalj s prikazom Madone i Djeteta)
- Sl. 37 – Bartolomeo Vivarini, *Bogorodica s Djetetom i svecima* (1465., Museo di Capodimonte, Napulj

- Sl. 38 – Mantegna, *Pala di San Zeno* (1456. – 60., crkva San Zeno, Verona)
- Sl. 39 – Squarcione, *Madona s Djetetom*, 1449. – 52., , Gemäldegalerie, Berlin
- Sl. 40 - Jacopo, Gentile i Giovanni Bellini, *Triptih sa sv. Sebastijanom, Ivanom Krstiteljem i Antunom opatom*, 1460. – 65., Galleria dell'Accademia, Venecija
- Sl. 41 – Bartolomeo Vivarini, *Poliptih sv. Jakova*, 1490., J. Paul Getty Museum, Malibu
- Sl. 42 – Giovanni Bellini, *Madonna degli Alberetti*, 1487., Gallerie dell'Accademia, Venecija
- Sl. 43 – Bartolomeo Vivarini, *Smrt Bogorodice*, 1485., Metropolitan Museum of Art, New York
- Sl. 44 - Mantegna, *Sveti Marko Evandelist*, oko 1448., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt
- Sl. 45 – Alvise Vivarini, *Poliptih Montefiorentino*, 1476., Galleria Nazionale delle Marche, Urbino
- Sl. 46 – Alvise Vivarini, *Uznesenje Djevice*, oko 1478., Pinacoteca di Brera, Milano
- Sl. 47 – Alvise Vivarini, *Sveti Jeronim*, oko 1475., Accademia Carrara, Bergamo
- Sl. 48 – Alvise Vivarini, *Silazak Duha Svetoga*, 1478., Staatliche Museen, Berlin
- Sl. 49 – Alvise Vivarini, *Bogorodica s Djetetom i svecima*, 1480., Gallerie dell'Accademia, Venecija
- Sl. 50 – Alvise Vivarini, *Bogorodica s Djetetom*, 1483., San Andrea, Barletta
- Sl. 51 – Alvise Vivarini, *Sacra Conversazione*, oko 1485., nekad u Kaiser Friedrich Museum, Berlin, uništena 1945.
- Sl. 52 – Alvise Vivarini, *Bogorodica s Djetetom na prijestolju u kapeli*, oko 1500., The Royal Library, Windsor
- Sl. 53 – Alvise Vivarini, *Madona s Djetetom*, oko 1483., National Gallery, London
- Sl. 54 – Cima da Conegliano, *Madona s Djetetom, sv. Mihovilom i sv. Andrijom*, oko 1496. – 98., Galleria Nazionale, Parma
- Sl. 55 – Alvise Vivarini, *Madona s Djetetom i četiri sveca*, oko 1495 – 1499., Gemäldegalerie, Berlin
- Sl. 56 – Alvise Vivarini, *Kristovo Uskrsnuće*, 1498., San Giovanni in Bragora, Venecija
- Sl. 57 – Giorgione, *Tri filozofa*, oko 1509., Kunsthistorisches, Beč
- Sl. 58 – Alvise Vivarini, *Sacra Conversazione*, 1500., Musée de Picardie, Amiens
- Sl. 60 – Giorgione, *Portret mladića*, oko 1504., Gemäldegalerie, Berlin
- Sl. 61 – Alvise Vivarini, *Portret muškarca*, 1497., National Gallery, London
- Sl. 62 – Giovanni Bellini, *Portretu muškarca*, oko 1490., National Gallery of Art, Washington

Sl. 63 – Giovanni Bellini, *Portret Pietra Bemba* (oko 1505., The Royal Collection, Windsor Castle

Sl. 65 – Andrea da Murano, *Poliptih*, 1478., Gallerie dell'Accademia, Venecija

Sl. 66 – Cima da Conegliano, *Sacra conversazione*, 1499. – 1501., Gallerie dell'Accademia, Venecija

Sl. 67 – Cima da Conegliano, *Sv. Sebastijan*, oko 1500., National Gallery, London

Sl. 68 – Alvise Vivarini, *Bogorodica s Djetetom i anđelima sviračima*, 1489., Civico Museo Sartorio, Trst

Sl. 69 – slikani paneli, druga polovina 15. stoljeća, zbirka samostana sv. Eufemije u Kamporu na Rabu

Sl. 70 – *Bogorodica s Djetetom*, sredina 15. stoljeća, samostan benediktinki sv. Margarite, Pag

Sl. 71 – *Sustipanski poliptih*, 15. stoljeće, Riznica splitske katedrale, Split

14. Slikovni prilozi



Sl. 1



Sl. 1a



Sl. 2



Sl. 3



Sl. 4



Sl. 5



Sl. 6



Sl. 7



Sl. 8



Sl. 9



Sl. 10



Sl. 11



Sl. 12



Sl. 13



Sl. 14



Sl. 15



Sl. 16



Sl. 17



Sl. 17a



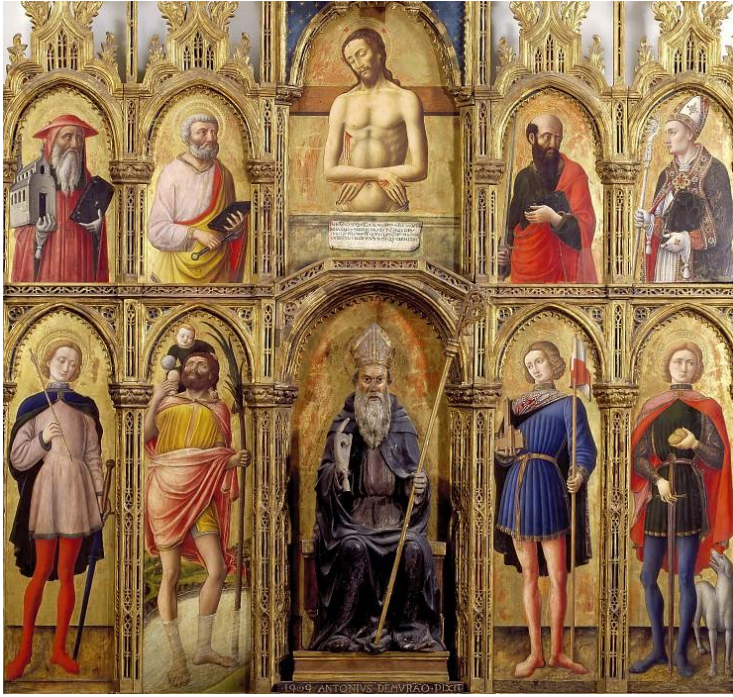
Sl. 18



SI. 19



SI. 20



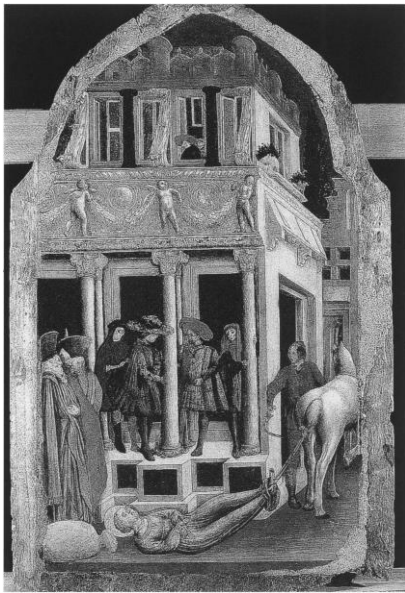
Sl. 21



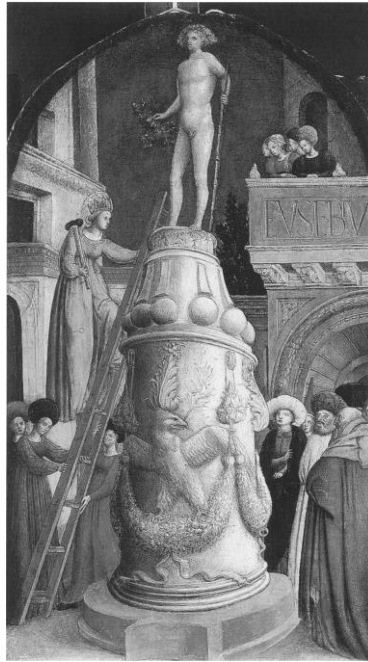
Sl. 22



Sl. 23



Sl. 24



Sl. 25



Sl. 26



Sl. 27



Sl. 28



Sl. 29



Sl. 30



Sl. 31



Sl. 32



Sl. 33



Sl. 34



Sl. 35



Sl. 36



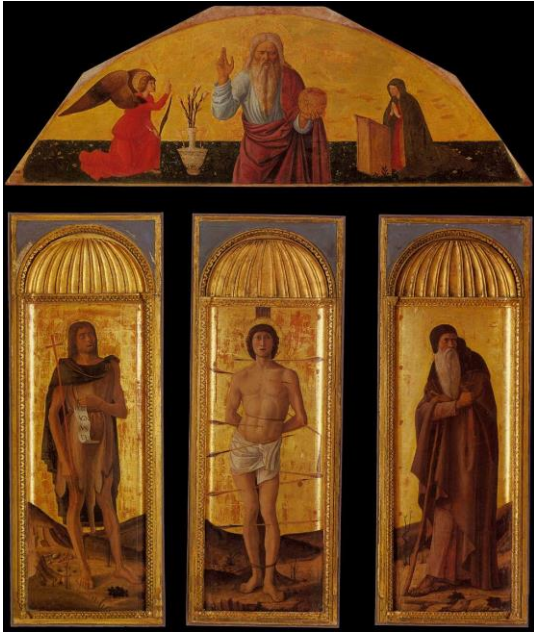
Sl. 37



Sl. 38



Sl. 39



Sl. 40



Sl. 41



Sl. 42



Sl. 43



Sl. 44



Sl. 45



Sl. 46



Sl. 47



Sl. 48



Sl. 49



Sl. 50



Sl. 51



Sl. 52



Sl. 53



Sl. 54



Sl. 55



Sl. 56



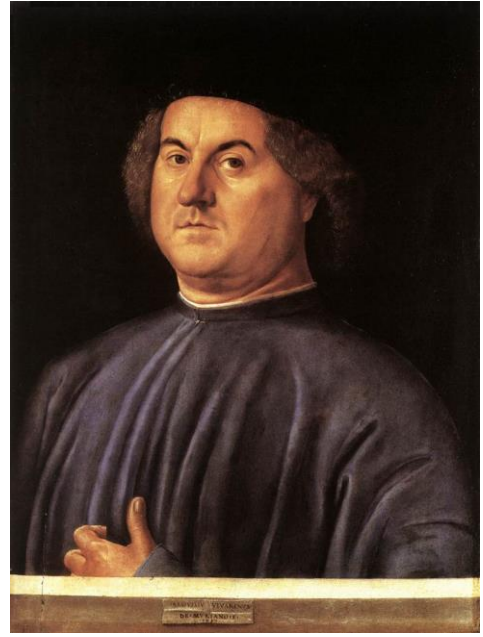
Sl. 57



Sl. 58



Sl. 60



Sl. 61



Sl. 62



Sl. 63



Sl. 65



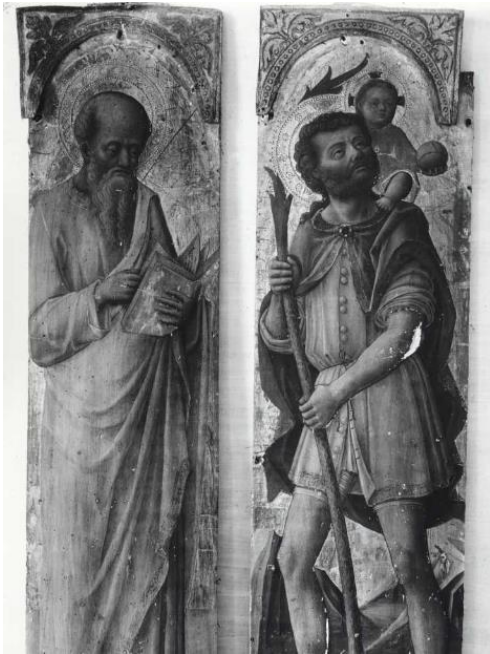
Sl. 66



Sl. 67



Sl. 68



Sl. 69



Sl. 70



Sl. 71