



# Zagovori svetom Tripunu

Blago Kotorске biskupije

Blago Kotske biskupije

# Zagovori svetom Tripunu

*povodom 1200. obljetnice  
prijenosa moći svetoga Tripuna u Kotor*

### 43. Giovanni Battista iz Udina

(dokumentirano u Sacileu od 1493. i u Udinama do 1508.)

Imago pietatis, 66,5 x 53 cm, tempera i pozlata na drvu

Donji Stoliv, župna crkva imena Marijina (sada: Kotor, katedrala sv. Tripuna; izvorno: Kotor, crkva sv. Pavla)

Krist izlazi iz groba do polovice tijela. Opuštene ruke prekrížene su mu na prsima. Na rukama se vide ozljede od čavala, a rana na rebrima krvari. Oči su mu napola zatvorene, a glava je malo nagnuta ulijevo. Još uvijek nosi krunu od trnja, a ima i aureolu koja se sastoji od čistoga kruga. Prednji rub groba preklapa se cijelom dužinom s donjim rubom okvira slike; drugi rub pruža se paralelno i definira dubinu prostora. Rubovi groba, križ na koji Krist kao da se oslanja, počasni baldahin raste-gnut na zlatnoj pozadini pružaju jasnu, geometrijsku artikulaciju cijeloj kompoziciji. U gornjem dijelu jasno se vidi svitak s podrugljivim natpisom ispisan uklesanim slovima (I.N.R.I.).

Ako se s pravom promatra kao samostalna, ovu sliku valja shvatiti kao euharistijski prikaz Krista, koji se obično povezuje s mjestom čuvanja i štovanja euharistije. Krist koji pati podsjeća na vlastitu žrtvu sve do smrti, koja se ponavlja tijekom euharistijske žrtve u misi (C. Eisler, *The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrow in Italy*, u: "The Art Bulletin", 51, str. 107-118, 233-246). Otvoreni sarkofag je isto toliko oltarna slika koliko i euharistijske kapele. Kako je već primijećeno, ikonografija *Imago Pietatis*, premda bizantskog podrijetla, proizlazi iz prikaza mise sv. Grgura, tijekom koje se mrtvi Krist čudesno pojavljuje iznad oltara, upravo u trenutku uzdizanja hostije, kao potvrda

stvarnosti transpustancijacije (R. Berliner, *Arma Christi*, u "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", 3, 6, 1955, str. 33-152; H. Belting, *Giovanni Bellini Pietà. Ikone und Bilderzählung in der Venezianischen Malerei*, Frankfurt am Main, 1985.). Unutar teološkog profila, a to se potvrđuje i na razini bogoslužja, upravo u XV. stoljeću svjedočimo raspravi o tome kako se ljudska krv koju je prolio Krist "hipostatički" ujedinijuje s njim nakon uskrsnuća (M. Hoster, *Mantuae Sanguis Preciosus*, u "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 25, 1963., str. 151-180), ili kako je svaki Kristov ljudski čin uzašao u Riječ, čime postaje čin spasenja.

Značajne osnove ove ikonografije potvrđuju se, naravno, čak i u slučajevima uobičajenog smještaja takve teme unutar hijerarhije jednoga poliptiha. U takvim primjerima uglavnom se uspostavlja konceptualni odnos s prikazom utjelovljenja Riječi kojeg iskazuje slika Isusa-djeteta, u naručju majke koja sjedi na prijestolju, postavljena u središnjem dijelu glavnog reda.

Prvi zabilježeni kritički osvrt o ovom djelu dolazi od Nike Lukovića (1951.), koji ga pripisuje školi Andree Mantegna. Zatim, Luković (1960.; idem, 1965.) prihvaća atribuciju Bartolomeu Montagni, koju mu je u pismu predložio Giuseppe Fiocco. Istodobno, Grgo Gamulin (1960.; idem, 1963.) ima priliku opravdati svoju alternativnu sugestiju koja djelo pripisuje krugu Giovannijske Bellinije. U jednoj kasnijoj atribuciji, premda nedatiranoj, V. Đurić podupire autorstvo anonimnog majstora bliskog Bartolomeu Vivariniju. Konačno, Krno Prijatelj (1986.) smatra vrlo uvjerljivu atribuciju Bartolomeu Montagni.

Iz ovih kratkih kritičkih osvrta valja prije svega istaknuti neke Gamulinove napomene (1963.) koji zbog "pseudogotičke" forme jasno vidljivog rubnoga profila, (premda je djelo bez okvira), zaključuje kako se vrlo vjerojatno radi o središnjem, zaključnom dijelu izgubljenog poliptiha „namijenjenog nekoj prekomorskoj zajednici. Odatle površnost i zaostalost na našem Kristu popraćene mekim i relativno zakašnjelim načinom slikanja.“ Znanstvenik se ovdje referira na specifične primjere Bellinije, među kojima je *Pietà* iz Gradskog

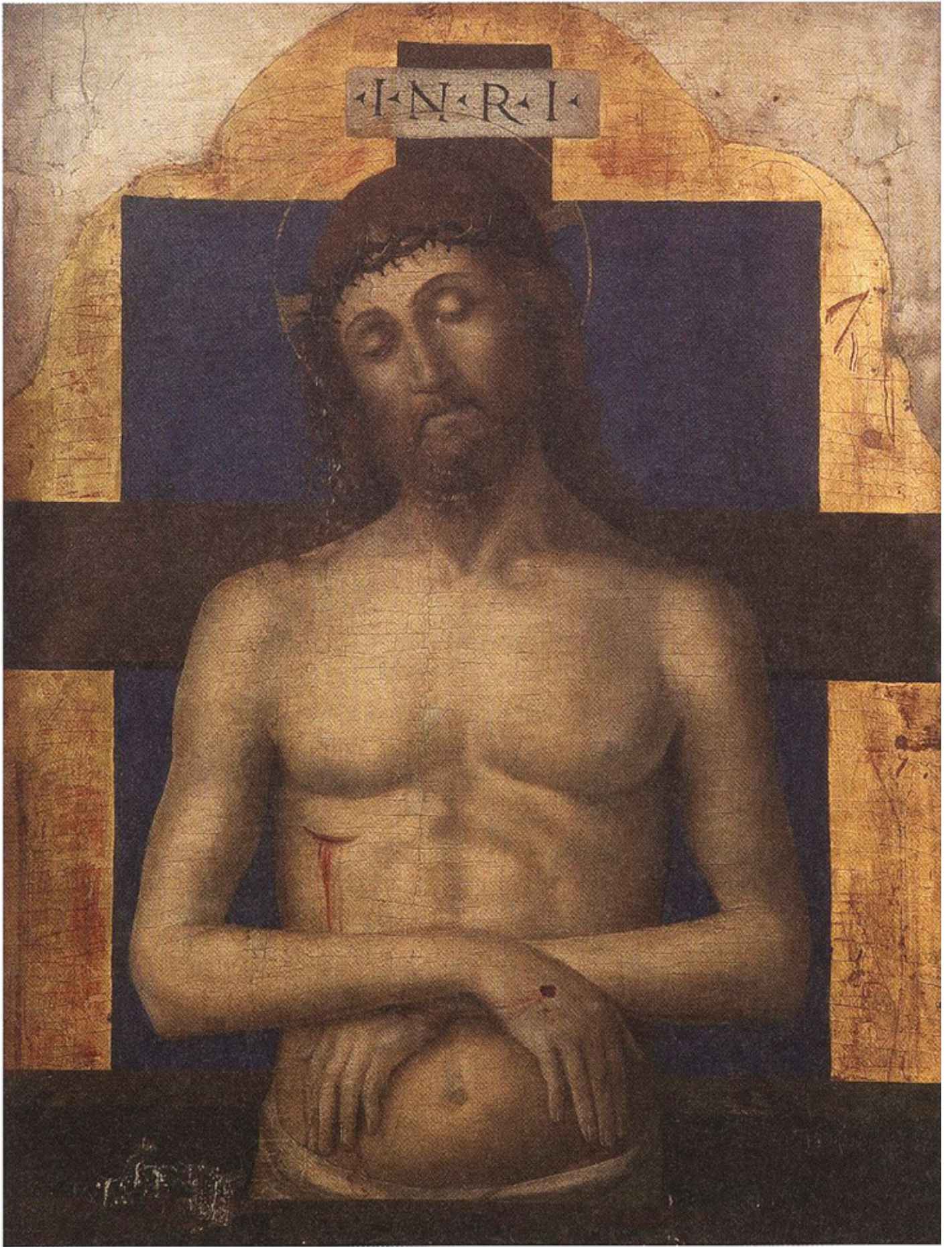
muzeja u Riminiju, koji sugeriraju precizno datiranje u drugu polovicu osmog desetljeća.

U ovoj Gamulinovoj prosudbi susreću se dvije naznake koje su i dan-danas predmetom propitkivanja. Prva se odnosi na činjenicu da bi se moglo raditi o dijelu poliptiha, što se može zaključiti po temi, kao i po formatu drvene ploče koja daje naslutiti da se nalazila u središtu ukrasnog friza ili pak gornjega registra.

Pa ipak, trenutno nemamo dokumentiranog odgovora na to pitanje. Zna se da djelo dolazi iz crkve sv. Pavla iz Kotora, odakle je prebačeno u župnu crkvu Donji Stoliv (o tome me ljubazno obavijestio Radoslav Tomić). Osim ovih podataka, nisu pronađeni drugi elementi o preciznom smještaju i razvoju pretpostavljenoga figurativnog kompleksa kojem bi izvorno pripadalo. Odgovor na ovo pitanje možda će u budućnosti dati dokumentaristička istraživanja na licu mjesta, na primjer svjedočenja o pastoralnim posjetima, što će možda razjasniti i prijenos djela na sadašnje mjesto.

Drugo pitanje koje Gamulin postavlja odnosi se na uži evaluacijski aspekt. On polazi od pretpostavke da je riječ o djelu poslanom iz nekog središta, same Venecije ili Veneta, u udaljeno, periferno mjesto. Ovu pretpostavku prema Gamulinu, opravdava to što bi se djelo moglo smatrati stilski zakašnjelim. Znanstvenik uporište ovoj tvrdnji nalazi u usporedbi djela s umjetnošću Giovannijske Bellinije i visoko kvalitetnim djelima iz njegova kataloga. Formulama prihvaćenim u klasifikaciji, kao što je ona o pripadnosti "školi" Andree Mantegne ili Bartolomea Montagne ili, pak, Bellinijevom "krugu", želi se izraziti ocjena o kvaliteti djela koje se ne smatra podjednakim radovima navedenih majstora. Istodobno, dolazi do izražaja svojevrsna predrasuda da su na "periferiju" obično slana djela koja nisu bila na najvišoj razini.

Ipak, valja imati na umu da su se naručitelji s periferije mogli obratiti i drugima, a ne samo velikim majstorima u najvažnijim središtima. Često su i majstori drugorazredne važnosti, koji su radili na području terraferme kojom je vladala Ve-



nećija, bili sretni da dobiju priliku raditi za vrlo udaljena mjesta, koristeći prednost pomorskih trgovačkih veza. Dokumenti kojima danas raspolažemo ne omogućuju nam uvijek da otkrijemo specifične razloge za slanje djela na mjesta koja su vrlo udaljena od mjesta proizvodnje. *Imago Pietatis* iz Donjeg Stoliva upravo predstavlja takav slučaj slanja djela umjetnika iz venetske "periferije" na udaljenu lokaciju pod venecijanski kulturnim i umjetničkim utjecajem, kao što se često događalo s gradovima i manjim središtima na suprotnim obalama Jadrana. Drugim riječima, radi se o slanju umjetničkog djela ne iz centra prema periferiji, već iz jedne periferne sredine u drugu, u mjesto u Boki kotorskoj gdje je nedostajalo domaćih slikarskih radionica.

Takva tvrdnja ima svoju vrijednost ako dokumentira da je ovo djelo ili poliptih, čijoj je cjelini pripadao, bilo izričito namijenjeno jednoj od crkava u Boki kotorskoj. U suprotnom, moglo bi se čak raditi o kasnijoj, do sada nepoznatoj donaciji samo ovog djela kao samostalne cjeline, umjesto cijelog poliptiha.

Sve ove dosad općenito formulirane teorije o značenju prisutnosti ovog djela u Kotoru, pa zatim i u Donjem Stolivu, izvođe se iz činjenice da je 1996. bilo moguće predložiti atribuciju djela slikaru, Giovanni Battisti iz Udina, koji je između XV. i XVI. stoljeća radio u Furlaniji (u Sacileu i Udinama), te da iz njegova vlastita svjedočenja, kao i iz osobina njegova stila, proizilazi kako se obrazovao ili ugledao na školu Alvisea Vivarinija u Veneciji.

Slijedom te atribucije, mijenja se kvalitativna procjena koja je ovo djelo smatrala zaostalom u odnosu na Bellinijeve modele. Dapače, dopušta da ga se smjesti među najbolja postignuća izravnog sljedbenika Alvisea Vivarinija. Posjećujući njegovu radionicu, Giovanni Battista iz Udina mogao je upoznati neke crteže ili vidjeti djelo s temom *Imago Pietatis*, koja se doista i pojavljuje na vrhu atike dvaju Alviseovih poliptiha koji se mogu datirati u kraj sedamdesetih godina. *Mrtvi Krist između dva anđela* pojavljuje se na frizu u Museo Diocesano di Arte Sacra u Bergamu, gdje je bio pogrešno identificiran kao dio slike *Uznesen*

*senje Blažene Djevice Marije* iz Pinakoteke Brera iz Milana, a potječe iz Krunidbene crkve u Martinengu (P. Humfrey, *A 'Dead Christ with Angels' by Alvise Vivarini*, u "Burlington Magazine", 1993., vol. CXXXV, rujan, str. 627-629). Isti autor (Fossaluzza, 2009.) ovo Uznesenje, koje se nalazilo u Martinengu, ne pripisuje Alviseu već Benedettu Diana, za razliku od Maura Lucca i Cesare Alpinija koji ga pripisuju upravo Alviseu (u *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano, 1990., str. 275-279, kat. 160). Ista tema, također uz prisutnost anđela koji oplakuju, pojavljuje se i na frizu poliptiha *Silazak Duha Svetoga* Alvisea Vivarinija, koji se danas nalazi, nanovo povezan, u Gradskom muzeju u Berlinu (n. 1143), a potječe iz crkve Duha svetoga iz Feltrea (cfr. J. Steer, *Alvise Vivarini. His art and influence*, Cambridge, 1982., str. 132-133, kat. 7; C. Schmidt Arcangeli, u *A Nord di Venezia*, katalog izložbe u Bellunu, Cinisello Balsamo (Milano) 2004., str. 168-170 kat. 17) i valja je nedvojbeno prepoznati kao djelo samoga Alvisea, nasuprot dosadašnjem mišljenju da je on intervenirao na djelu koje je prethodno započeo čak Antonio Vivarini. Rješenje koje je prihvatio Giovanni Battista iz Udina slično je onome koje Alvise Vivarini pokazuje u ova dva djela iz Bergama i Berlina. U *Imago Pietatis* iz Donjeg Stoliva, pak, Alviseova škola osjeća se čak i ako se zanemari korišteni figurativni model. Dovoljno je promotriti izvedbu anatomije i pojednostavljuvanje forme naglašene visokim osvjetljenjem, te chiaro-scuro prijelazima postignutim prozirnošću. Detalji su precizno i uspješno proučeni, bez obzira na stilizaciju. Može se, na primjer, primijetiti izvedba gotovo metalik odsjaja na kosi i bradi. Giovanni Battista iz Udina ovim pokazuje kako ispravno shvaća osnove stila Alvisea Vivarinija kao tumača Antonella iz Messine. U tim aspektima je, dakle, daleko od stila Giovanni Bellinija i njegova načina razumijevanja boje u snažnijim namazima, uz obilnu i ponekad čak zanesenu toplinu. Kao referenca na toga velikog majstora može se promatrati osjećaj harmoničnih proporcija anatomije, koji slijedi i model primijenjen na skulpturama Pietra Lom-

barda, a ekspresivna kvalifikacija lica ovdje je umjerena, bez one formalne oštine koja se ponekad povezuje s Alviseom Vivarinijem. U svakom slučaju, tipologija fizionomije jasno je izvedena iz njegove.

Postupak komparacije nudi uvjerljivu podlogu za prijedlog da se ovo djelo iz Donjeg Stoliva pripiše friulanskom slikaru, i datira oko 1495.

Giovanni Battista iz Sacilea, sin tesara Giovanni Francesca, dobivao je plaću od Bratovštine crkve sv. Nikole iz Sacilea od 1493. do 1496. za izradu fresaka koje prikazuju proroke i proročice. Malo prije toga, tim se temama bavio slikar Antonio Zago (poznat kao Antonello iz Serravallea); samo nekoliko njegovih primjeraka je još očuvano. Nakon posla u Sacileu, izgleda da se Giovanni Battista preselio u Udine. Njegova aktivnost u furlanskom središtu sve donedavno se brkala s onom Giovanni Martiniija, koji je također učio kod Alvisea Vivarinija u Veneciji. Odlike Giovanni Battiste iz Udina, kao Vivarinijeva sljedbenika, djelomično su slične s Jacopom iz Valenze, jednim drugim pripadnikom te iste radionice, a određene su na temelju slike *Bogorodica s Djetetom*, danas u zbirci Calligaris di Terzo u Aquileji, koja mu se pripisuje usporedbom s *Bogorodicom s Djetetom* u Musée du Petit Palais u Avignonu, a koja je potpisana s *Joh(anne)s Bap(tist) a de Vtino p(inxit)*, dodatkom kvalifikacije *Disip(u)l(u)s Aloysij vivarinij*. Dva djela, koja se mogu datirati oko 1490. godine, dopustila su nam da sugeriramo autorstvo Giovanni Battiste iz Udina za homogenu skupinu slika, također "alvizijevskoga" podrijetla, koja pripadaju fazi neposredno prije toga, otprilike od 1485. godine, i koji prizivaju primjere iz Muzeja likovnih umjetnosti u Budimpešti, te Stiftmuseuma iz Klosterneuburga. Atribucija *Imago Pietatis* iz Donjeg Stoliva izvodi se prvenstveno iz usporedbe s već spomenutom slikom iz zbirke Calligaris, te s onom potvrđenom iz Avignona. U odnosu na njih, ovo djelo iskazuje veću formalnu uravnoteženost koja je plod promišljenijeg prijenosa alvizijevskog jezika, te vjerojatno korištenja boljeg modela. Datiranje oko 1495., koje je predloženo za sliku iz Donjeg Stoliva,

izvodi se i iz činjenica da je 1497. godine Giovanni Battista iz Udina potpisao *Bogorodicu s Djetetom*, koja je sad u privatnoj zbirci u Beču, a koja podriva postignutu ravnotežu, možda zbog toga što u ovome specifičnom slučaju koristi model Cime iz Conegliana, ili sliku koja se danas nalazi u crkvi Santa Maria delle Grazie u Gemoni. Odmah nakon toga, furlanski majstor rješava se tih problema dodatnim obrazovanjem koje je, može se pretpostaviti, prošao izravno u radionici Alvisea Vivarinija. Ovo je dokumentirano potpisanim djelima koja su svejedno bila pogrešno interpretirana kao da potječu od Giovanniija Martinija, zbog pogreške u iščitavanju potpisa. Riječ je o *Bogorodici s Djetetom između sv. Ivana Krstitelja i sv. Jeronima* koja se nalazi u Muzeju likovnih umjetnosti u Budimpešti, te *Bogorodici s djetetom*, danas u Public Library Alexander Cityja, vjerojatno iz 1499. godine. U oba slučaja vidi se duh izveden iz preciznih modela Alvisea Vivarinija, koji od tog trenutka djeluje izravno usmjeren, dok se u prethodnim djelima, premda također alvizejskog nadahnuća, nikad nije tako jasno ogledao. Usporedba između slike Giovanniija Battista iz Udina, koja se čuva u Budimpešti i one Giovanniija Martinija, iz Muzeja Correr u Veneciji, pokazuje kako su oba furlanska slikara učila kod Alvisea Vivarinija gotovo istodobno, preuzimajući od njega iste inovacije toga časa. Početkom novog stoljeća, pojavljuje se jedno od najznačajnijih djela Giovanniija Battiste iz Udina: *Bogorodica s Djetetom na prijestolju, sv. Jakov s donatorom i sv. Jura* na konju iz National Gallery u Londonu, u kojoj se više ne osjeća akademska derivacija Alvisea Vivarinija, dostignuće koje se iskazalo tek malo prije toga. Giovanni Battista iz Udina konsolidira svoj osobni jezik, jasno alvizijevskog podrijetla, do te mjere da se može razlikovati od suvremenika Giovanniija Martinija kao i od Pellegrina di San Daniele, koji su u to doba također radili u Udinama. No nije teško prepoznati Giovanniija Battista u luneti slike *Sv. Benedikt koji blagoslivlje dominikanskog redovnika* u Museo Civico u Udinama, gdje pejzaž kao da odražava specifične novitete koje je manifestirao upravo Pelle-

grino di San Daniele u dijelovima predele s *Obožavanjem pastira i Bijegom u Egipat*, s oltarne slike iz 1501. godine sa *Sv. Josipom koji predstavlja dijete Isusa i hodočasnikom* iz katedrale u Udinama. Pejzaži koje osmišljava Pellegrino iskazuju neki neizrečeni karakter s reminiscencijama na primjere iz Ferrare, kojega će ubrzo preuzeti i Giovanni Battista.

Osim za oltarnu sliku koja se danas čuva u National Gallery u Londonu i lunetu iz Museo Civico u Udinama, koja se donadavno pripisivala radionici Giovanniija Martinija (G. Bergamini, u: *La Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine. I. Dipinti dal XIV alla metà del XVII secolo*, Cornuda (Treviso) 2002., str. 106-107 kat. 57) sa sigurnošću se može potvrditi autorstvo Giovanniija Battiste iz Udina i za oltarnu sliku koja prikazuje *Trojstvo i svetog Franju Asiškog i Bernardina iz Sienne* u Museo Civico u Cremoni, koju se još donedavno, premda sumnjičavo, pripisivalo Giovanniiju Mansuetiju (M. Lucco, u *La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento*, Cinisello Balsamo (Milano), 2003., str. 11-12, kat. 1.)

No, usprkos diskontinuitetu zbog slijeda iskustava, to jest zbog višekratnih boravaka kod Alvisea Vivarinija, s različitim posljedicama, katalog djela Giovanniija Battiste iz Udina stoji kao cjelina, i to ne samo u smislu danas jasnog razlikovanja od opusa Giovanniija Martinija. Zajedno s djelima čija su autorstva sigurna jer su potpisana, *Imago Pietatis* Donjeg Stoliva iskazuje izrazite i neporecive veze furlanskoga majstora s Alviseom Vivarinijem, kroz osobnu, a ne akademsku formulaciju.

Literatura: N. Luković, *Boka Kotorska*, Cetinje, 1951., 118; G. Gamulin, Preliminarni izvještaj o istraživačkim radovima u Boki Kotorskoj 1958. i 1959, *Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu* 2, Zagreb, 1960., 19-20; G. Gamulin, Ritornando sul Quattrocento, *Arte Veneta* 1963., str. 19-20, sl. 13-14; N. Luković, *Blažena Ozana Kotorka*, Kotor, 1965., 141; V. Đurić, *Istorija Crne Gore*, Titograd 1970, 531, sl. 28; K. Prijatelj, *Slikarstvo Zapadnoevropskih stilova* u Boki Kotorskoj od početka 15. do potkraj 19. sto-

ljeća, *Boka* 18, Herceg Novi 1986., 32-33, napomena 6; G. Fossaluzza, *Pittori friulani alla bottega di Alvise Vivarini e del Cima*, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 20, Venezia 1996., 44-46, sl. 11; G. Fossaluzza, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento. I.4, Tradizione muranese e alvisiana*, Cornuda (Treviso), 2003., 67-68, 79, napomena 78, sl. 22-78.

— Giorgio Fossaluzza